

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL.4 NO.1 : MARCH – AUGUST 2021

COLLEGE OF
MUSIC
MAHIDOL
UNIVERSITY



ISSN: 2586-9973



วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชา ด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแฉัส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรอง พิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาศรีขางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มีนาคม-สิงหาคม

ฉบับที่ 2 กันยายน-กุมภาพันธ์

จัดพิมพ์ที่

บริษัท พรินท์เตอร์ จำกัด

ชั้น 2 อาคารศูนย์การเรียนรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

ถนนพุทธมณฑลสาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

วารสาร Mahidol Music Journal

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

25/25 ถนนพุทธมณฑล สาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

โทรศัพท์ 0 2800 2525-34 ต่อ 1108, 1124

โทรสาร 0 2800 2530

<https://www.music.mahidol.ac.th/mmj>

บทบรรณาธิการ EDITORIAL

วารสาร Mahidol Music Journal ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (เดือนมีนาคม-สิงหาคม) ได้รับเกียรติตีพิมพ์บทความจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา นักวิจัย จากหน่วยงานภายในและภายนอก เพื่อใช้เป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ด้านดนตรีอย่างเข้มข้น ภายใต้หัวข้อเรื่องที่หลากหลายและน่าสนใจรวมทั้งสิ้น 5 บทความคุณภาพ ได้แก่ ดนตรีในพิธีเป่าปราสาท นกหัสดีลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดย ภานุภัก โมกขศักดิ์ “ลำโสม” ต้นกำเนิดลำโสมพ้อง ในสาธณารัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดย ภานุภัก โมกขศักดิ์ “ลำโสม” ต้นกำเนิดลำโสมพ้อง ในสาธณารัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดย ภานุภัก โมกขศักดิ์ คีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย โดย ปกรณ์ หนูยี่ การใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการเมืองในตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเพลงเพลงเพลง โดย เพ็ญรำไพ สิทธิโสภณ และการพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน โดย กันตภณ เรืองกลิ่น

วารสาร Mahidol Music Journal ยังคงเปิดกว้าง และให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารวิชาการทางดนตรี ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) โดยสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ www.tci-thaijo.org/index.php/mmj และนักวิชาการที่สนใจตีพิมพ์ผลงานวิชาการสามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ www.music.mahidol.ac.th/mmj กองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันการศึกษา ที่ให้ความสนใจและส่งบทความเข้ามาเผยแพร่ รวมทั้งผู้ทรงคุณวุฒิจากภายนอกและภายในที่ได้ให้ข้อคิดเห็นในการแก้ไขบทความได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ

ดร. พันธุ์โกมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยืมข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยืมมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้ การหยิบยืมมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นการงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่า ได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคน และแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

1. บรรณาธิการวารสารมีหน้าที่พิจารณาผลงานในเบื้องต้นว่าสอดคล้องกับขอบเขตของวารสารหรือไม่ และพิจารณาเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยตัดสินใจจากการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ
2. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงานต่อผู้ประเมิน และไม่เปิดเผยชื่อผู้ประเมินต่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน
3. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความแก่ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในระหว่างกระบวนการพิจารณาบทความไปจนถึงการตีพิมพ์ และไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความเลยในกรณีปฏิเสธการตีพิมพ์
4. บรรณาธิการวารสารต้องไม่มีผลประโยชน์ร่วมกับผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน ผู้ประเมิน และกองบรรณาธิการ
5. บรรณาธิการวารสารจะระงับการตีพิมพ์ในกรณีค้นพบความไม่ถูกต้อง เช่น การคัดลอกผลงาน การบิดเบือนข้อมูล ผลประโยชน์ทับซ้อน ทั้งนี้ การพิจารณาและดุลยพินิจของบรรณาธิการวารสารถือเป็นที่สุด

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรตอบรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสมและภายในระยะเวลาที่กำหนด
2. เมื่อผู้ประเมินบทความได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสารแล้วค้นพบว่าบทความนั้นอาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับตน เช่น มีส่วนร่วมในงานนั้น หรือรู้จักผู้เขียนบทความเป็นการส่วนตัว อันทำให้การประเมินบทความไม่สามารถปราศจากผลประโยชน์ของตนเอง ผู้ประเมินบทความควรแจ้งบรรณาธิการวารสารและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น
3. ผู้ประเมินบทความต้องไม่นำข้อมูลในบทความที่กำลังประเมินมาใช้เสมือนเป็นงานของตน และต้องไม่เปิดเผยข้อมูลที่อยู่ในบทความต่อผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ต้องเก็บรักษาเป็นความลับจนกว่าบทความนั้นได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่
4. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความอย่างเที่ยงตรง ปราศจากอคติ ไม่นำเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้อง ไม่ให้เรื่องราวหรือที่มาของบทความ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนาหรือทางการเมือง เพศ ผลประโยชน์ทางการตลาด มามีอิทธิพลต่อการประเมินบทความนั้น
5. ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบในกรณีที่พบว่าบทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้นเหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปในการประเมินในกรณีที่พบว่าบทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

ที่ปรึกษา

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดร.นันทน์ โหมล

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวกุล

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร

ธัญญวรรณ รัตนภาพ

ศิลปกรรม

จรรยา กะการดี

กองบรรณาธิการ (Editorial Board)

Prof. Dr. Simon Morrison

Princeton University (USA)

Dr. Sun Jung Lee

West Virginia University (USA)

Assist. Prof. Dr. Juliana Cantarelli Vita

University of Hartford (USA)

Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong

UCSI University Institute of Music (Malaysia)

ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร.ณัฏฐา พันธุ์เจริญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร.ข้าคม พรประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ปวิตชัย สุวรรณคังคะ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ. ดร.นฤงิศา สุนทรชนผล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดำรง บรรณวิทย์กิจ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธาดาล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร.อาศิษฐ์ เกตุจินตรา

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร.ชัยพงศ์ ทองสว่าง

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.สนอง คลังพระศรี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.อำไพ บุณนประพุกษ์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr

มหาวิทยาลัยมหิดล

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL. 4 NO. 1: MARCH – AUGUST 2021

ISSN: 2586-9973

สารบัญ Contents

- 6 ดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกกหัสติลังค์
สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่
MUSIC IN THE PRASAT NOK HASTILINGA CREMATION CEREMONY IN KOH
KLANG TEMPLE, MUEANG DISTRICT, CHIANG MAI PROVINCE
ภาณุศักดิ์ โมกขศักดิ์
-
- 25 “ลำโสม” ต้นกำเนิดลำสีพันดอน ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
“LAM SOM” THE ORIGIN OF LAM SIPANDON IN THE LAO PEOPLE’S
DEMOCRATIC REPUBLIC
กฤษฎา สุขสำเนียง
-
- 42 คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย
AN ANALYSIS OF THAI CLASSICAL SONG
ปกรณ์ หนูยี่
-
- 58 การใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์
ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ
THE USES OF LYRICS FOR MARKETING COMMUNICATION
IN SOCIAL MEDIA AMONG THE RECORD LABELS IN THAILAND:
A CASE STUDY OF FACEBOOK FANPAGES
เพียงรพีไฟ ลิทธิโสภณ, ตรีทิพ บุญแย้ม และ อำไพ บุรณประพุกษ์
-
- 76 การพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน
THE DEVELOPMENT OF KHIM’S ETUDES FOR PERFORMING DEOW LAO PAN
กันตภณ เรืองรัตน์, ณัฐชยา นัจจนาวากุล และ กานต์ยุพา จิตติวัฒนา
-

ดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่*

MUSIC IN THE PRASAT NOK HASTILINGA CREMATION CEREMONY
IN KOH KLANG TEMPLE, MUEANG DISTRICT, CHIANG MAI PROVINCE*

ภาณุภัค โมกษศักดิ์**

Panupak Mokhasak**

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาเรื่องดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์ รูปแบบของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ ผลการศึกษาพบว่าพิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์ เป็นพิธีการปลงศพของชาวพุทธในล้านนา มีการสร้างปราสาทใส่ศพรูปแบบต่าง ๆ ตามลำดับชั้นยศของผู้ตาย ถือเป็นเครื่องสักการะเชิดชูเกียรติแก่ผู้ตาย มีขั้นตอนสำคัญคือ 1. การสร้างปราสาทนกหัสดีลิงค์ 2. ปอยล้อ แห่ปราสาท เชิญศพขึ้นบนปราสาท 3. พิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์ ขั้นตอนพิธีมีการผสมผสานระหว่างพิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมจารีตดั้งเดิม และศิลปะการแสดงของล้านนา กิจกรรมในพิธีเพื่ออุทิศบุญกุศลให้แก่ผู้ตายและสร้างความสามัคคีระหว่างวัดกับชุมชน ดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์ พบวงดนตรี 2 ประเภท คือ 1) วงกลองจุม ใช้ในพิธีปอยล้อ แห่ปราสาท เชิญศพขึ้นบนปราสาท เพลงที่สำคัญได้แก่ เพลงปราสาทไหวและเพลงที่มีทำนองเศร้า 2) วงปาดก้อง เป็นวงดนตรีหลักที่ใช้ในพิธีการและประกอบการแสดงมหรสพ เพลงที่สำคัญ ได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงมวย เพลงฝีมดลงช่วง เพลงฝีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงพญาโคก และเพลงประกอบการแสดง ดนตรีมีส่วนช่วยให้พิธีเผาปราสาทมีความสมบูรณ์ เสียงของดนตรีเป็นดังอาณัติสัญญาณในพิธีและสร้างศรัทธาจากผู้ที่มาร่วมงาน ดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสดีลิงค์มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เข้ากับวิถีของสังคมล้านนาในปัจจุบัน ทั้งบทเพลงที่บรรเลง นักดนตรี และการพัฒนาปรับปรุงเครื่องดนตรีให้ตรงตามความต้องการตามสมัยนิยม ถือเป็น การปรับเปลี่ยนเพื่อการอยู่ร่วมกันของงานทางศิลปะกับผู้คนปัจจุบัน

คำสำคัญ : พิธีเผาศพ/ ดนตรีล้านนา/ ประเพณีศพล้านนา/ ปราสาทนกหัสดีลิงค์

* ส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “ดนตรีที่ใช้ในประเพณีส่งสารตานคาบ : กรณีศึกษางานพระราชทานเพลิงศพพระเทพวิสุทธิคุณ (กุศล คนธวโร) ณ วัดสวนดอกพระอารามหลวง จังหวัดเชียงใหม่”

* A part of “Traditional Music in Lanna Cremation Ceremony : A Case Study from the Cremation Ceremony of Venerable Monk ‘Phra Dev Visuddhigun’ (Kuson Gandhavaro) at Suan Dok Temple, Chiang Mai Province”

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, panupak.m@ku.th

** Assistant Professor, Faculty of Humanities, Kasetsart University, panupak.m@ku.th

Received 27/08/2564, Revised 11/09/2564, Accepted 25/09/2564

Abstract

This article aims at studying the use of music during the cremation process of the dead body carrier having an elephant-headed bird castle, namely Prasat Nok Hastilinga in Koh Klang Temple, Mueang District, Chiang Mai Province, then it is revealed that the ritual is performed by the Northern Thai Buddhists; forms of the body carriers vary from the dead's social status as the structures are objects of dedication for paying respect to the dead. As for the ritual process, there are 1) to build the multi-tiered structure with an elephant-headed bird castle as the dead body carrier 2) to celebrate the carrier before confining the body 3) the cremation as a part of the cremation ritual. Religious practices, traditional activities and folk performances are integrated into the ritual process for the purpose of merit-making dedication and unity between the monastery and the community, as well. There are two types of musical bands in the ritual - 1) the drum band having a local drum called Klong Jum playing the significant song named Prasat Wai and other funeral songs are used in the carrier-building ceremony 2) the gong band, so-called Phat Gong or Pat Gong is principally used in the rest of the ritual, especially the after-cremation process; it is composed of these songs: Prasat Wai, Phi Mot Long Khaung, Phi Mot Kin Nam Maphrao, Phya Sok, and so on. The use of music, herein, gives signals for each part of the ritual process as well as gains faith from participants. By the way, this music utilization has been developed to suit the Northern Thai ways of life in the present day by the up-to-date adaptation of songs, musicians, musical instruments, etc., for the survival of art.

Keywords : Traditional Cremation/ Lanna Music/ Lanna Funeral Ceremony/
Prasat Nok Hastilinga

บทนำ

วัฒนธรรมเกี่ยวกับการสร้างปราสาทในพิธีศพของชาวล้านนาสืบทอดกันมาหลายร้อยปี ปราสาทที่สร้างขึ้นใช้บรรจุศพเพื่อประกอบพิธีกรรมปลงศพตามประเพณีของชาวล้านนา ตัวปราสาทประดับประดาด้วยกระดาษสี ดอกไม้สดต่าง ๆ อย่างสวยงาม พร้อมด้วยข้าวของเครื่องใช้เพื่อทำบุญอุทิศให้แก่ผู้ตาย ในพิธีมีการแสดงดนตรีและมหรสพอย่างครึกครื้น ปราสาทใส่ศพและพิธีกรรมการปลงศพจัดทำขึ้นเพื่อเป็นการบูชา ยกย่องแสดงความนับถือแก่ผู้ตาย โดย ธีรานุโท¹ ได้กล่าวว่า ประเพณีเกี่ยวกับการตายของชาวล้านนา ที่ได้พิจารณาเห็นสารประโยชน์อันจักอำนวยให้แก่ผู้มรณกรรมไปแล้ว มนุษย์ผู้มีชีวิตอยู่ยังระลึกถึงโดยการทำพิธีส่งบุญกุศลไปให้ ประเพณีในการทำศพยังเป็นเครื่องนึกคิดให้ผู้มีวิญญานได้หวนนึกขึ้นไตร่ตรองให้ปลงเห็นสภาวะธรรมที่แท้จริง

การสร้างปราสาทในพิธีการปลงศพของชาวล้านนา เป็นแสดงออกถึงความกตัญญูต่อผู้ตาย โดยจัดพิธีกรรมและเครื่องสักการะให้สมแก่ฐานะผู้ตาย นิยมสร้างปราสาทศพจำลองรูปสัตว์หิมพานต์ สร้างเครื่องไทยทานเพื่อถวายแด่พระสงฆ์ และจัดการละเล่นมหรสพ ดนตรีต่าง ๆ ในหนังสือผาสาทล้านนา² ได้กล่าวถึง การสร้างปราสาทในพิธีศพของชาวล้านนา พบการสร้างปราสาทใส่ศพหลากหลายรูปแบบ ทั้งเป็นปราสาทหลังเดี่ยว ปราสาทหมู่ และปราสาทบนหลังสัตว์หิมพานต์ และปราสาทบนหลังนกหัสติลิงค์ สร้างตามลำดับขั้นของศพ การสร้างปราสาทใส่ศพนั้นเป็นเครื่องสักการะอย่างหนึ่ง ปัจจุบันคงพบเห็นการสร้างปราสาทใส่ศพของบุคคลสำคัญและพระมหาเถระ

ปราสาทนกหัสติลิงค์ในความเชื่อของชาวล้านนา เป็นสัตว์มงคลในป่าหิมพานต์ ลักษณะผสมระหว่างช้างกับหงส์ โดยมีหัวเป็นช้าง มีตัวมีหางเป็นหงส์ เรียกชื่อกันสั้น ๆ ว่า “นกช้างหรือนกหัส” ชาวล้านนาเชื่อว่านกหัสติลิงค์เป็นพาหนะพาดวงวิญญาณของผู้ที่ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบขึ้นสู่สวรรค์ ตามประเพณีของชาวล้านนา ปราสาทนกหัสติลิงค์สร้างขึ้นเฉพาะในพิธีศพของพระมหาเถระและเจ้านายชั้นสูงเท่านั้น สนั่น ธรรมธิ³ ได้กล่าวว่า เมื่อพระมหาเถระมรณภาพลง คณะศิษยานุศิษย์จะตั้งศพบำเพ็ญกุศลไว้ระยะหนึ่ง จากนั้นเก็บรักษาศพไว้ระยะเวลาหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อเตรียมงานพิธีเผาศพ โดยจะมีการสร้างเมรุขนาดใหญ่ในรูปแบบของปราสาทที่ประณีตวิจิตรงดงามบนนกหัสติลิงค์ เมื่อถึงเวลาที่กำหนดจะเชิญศพบรรจุในปราสาท แล้วมีการบำเพ็ญกุศลจัดมหรสพอย่างเอิกเกริก จากนั้นจะชักลากเคลื่อนปราสาทไปยัง฼าปนสถานเพื่อประกอบพิธีเผา

พิธีเผานกหัสติลิงค์เป็นประเพณีที่ชาวล้านนาให้ความสำคัญ ถือเป็นการเชิดชูเกียรติยศของผู้ตาย ด้วยการสร้างปราสาทใส่ศพที่สวยงามประดับประดาเป็นการบูชา มีการบำเพ็ญกุศลทางศาสนา การแจกทาน การเฉลิมฉลองมหรสพดนตรีและการละเล่นอย่างยิ่งใหญ่ สำหรับเรื่องของดนตรีในพิธีเผานกหัสติลิงค์ มีบทบาทสำคัญทำให้พิธีเผานกหัสติลิงค์สมบูรณ์ หน้าที่ของดนตรีเริ่มตั้งแต่การประกอบศพ การแห่ศพ การเผาศพ บรรเลงประกอบมหรสพ และการละเล่นต่าง ๆ วงดนตรีหลักที่ใช้ประกอบพิธีส่งสการ

¹ ธีรานุโท, การตายและพิธีการทำบุญศพ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก จำกัด, 2550), 25.

² พระครูสิริวิโรภาสและคณะ, “ผาสาทล้านนา,” ใน อนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพเป็นกรณีพิเศษ พระครูแก้ว สมมาจาโร (แก้ว ทนทานชัย) 15 มกราคม 2554 (ลำพูน : ลำพูนมีเดีย, 2554), 16-17.

³ สนั่น ธรรมธิ, สารัตถะล้านนา (เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550), 96.

ได้แก่วงปาดก๊อง (วงปี่พาทย์ของล้านนา) พื้ บำรุงสุข⁴ ได้กล่าวว่า วงปาดก๊อง เป็นวงปี่พาทย์ของล้านนา รูปแบบลักษณะคล้ายวงปี่พาทย์ไทย เป็นวงดนตรีหลักใช้ในพิธีกรรมของชาวล้านนา เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวง แหนหลวง แหนน้อย กลองเต่งถึง กลองปิงโป้ง และสว่า เป็นต้น

พิธีเผาพื้หัตถ์ของชาวล้านนาเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ โดยชาวล้านนานิยมเก็บศพขึ้นชันสูงหรือพระเถระไฉนานแรมปีหรือหลายปี เพื่อเตรียมความพร้อมการจัดงานพิธีเผาพื้หัตถ์ หรือเรียกว่า “พิธีส่งสการตานคาบ” โดยจะมีการทำบุญและประโคมดนตรีหลังจากการตั้งศพขึ้นเป็นระยะ ๆ เช่น ทุก 7 วัน ทุก 15 วัน หรือทุกเดือน แล้วแต่ความเหมาะสมของฐานะ ส่วนพิธีเผาหรือฌาปนกิจนั้น มีการจัดเตรียมปราสาทบนหลังนกหัสติลิงค์ เป็นเครื่องสักการะอันแสดงถึงเกียรติยศของผู้ตาย ชั่นกลางลานพื้นที่โล่งหน้าวัดหรือสนามกว้าง ๆ จัดกิจกรรมทำบุญ แจกทานเป็นเวลาหลายวัน ก่อนถึงวันฌาปนกิจจะมีขบวนแห่ศพเชิญศพขึ้นตั้งบนปราสาท “นอนนอนหรือนอนไม้” ประกอบพิธีทางศาสนาในบริเวณปราสาทที่สร้างขึ้น มีมหรสพดนตรี ระเม็งละคร ฟ้อนรำ การจุดดอกไม้ไฟ และงานออกร้านขายของกันอย่างครึกครื้น พิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนาจึงเป็นงานใหญ่ที่ชาวล้านนาให้ความสำคัญ เป็นงานที่รวมศิลปวัฒนธรรมของล้านนาไว้หลายแขนง เช่น ช่างทำปราสาท ช่างไม้ ช่างดอกไม้ไฟ ช่างทำดอกไม้ไฟ ตลอดจนมหรสพ ดนตรี และการละเล่นของล้านนาไว้อย่างหลากหลาย

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเรื่องของดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนา ใช้กรณีศึกษาสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เนื่องจากเป็นแหล่งผลิตปราสาทในพิธีศพล้านนาที่ใหญ่ที่สุด สร้างปราสาทเป็นจำนวนมากที่สุดและมีการจัดการพิธีอย่างเป็นระบบยึดถือประเพณีของล้านนาที่ได้สืบทอดกันมา การศึกษาเก็บข้อมูลเรื่องดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนารั้งนี้ เป็นกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ตามแนวทางมานุษยวิทยา (Ethnomusicology) โดยศึกษาจากข้อมูลจากภาคสนามและนำเสนอเป็นองค์ความรู้เผยแพร่แก่สาธารณชน เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดประเพณีที่ดั้งเดิมของชาวล้านนาให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อศึกษาดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ขอบเขตในการวิจัย

ศึกษาขั้นตอนพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์และดนตรีที่ใช้ในพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ เฉพาะรูปแบบของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้

แนวคิดทฤษฎีเรื่อง “ศิลปะกับบริบททางวัฒนธรรม” ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดอารมณ์

⁴ พื้ บำรุงสุข, “แหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาวัดเกาะกลาง ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่.” ใน บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการระดับชาติเรื่อง ล่องล้านนา: ภาษา วรรณคดี ประเพณีพิธีกรรม วัฒนธรรมดนตรี สุวิถีการทองเที่ยว (กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2561), 183-207.

ความรู้สึก จากการส่งสมความคิดของมนุษย์มีการพัฒนาความคิดและการปฏิบัติสืบทอดต่อจากคนรุ่นแล้วรุ่นเล่า ดังนั้นการศึกษาดนตรีจึงมีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ตั้งแต่อดีตเชื่อมโยงมาถึงปัจจุบัน ประวัติศาสตร์ดนตรีทำให้ทราบบริบทต่าง ๆ ตลอดจนการพัฒนาการของดนตรีจนมาเป็นรูปแบบในปัจจุบัน จากแนวคิดทฤษฎีเรื่อง “ศิลปะกับบริบททางวัฒนธรรม” พบว่าสังคมของมนุษย์ย่อมมีการติดต่อสัมพันธ์กัน อันเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การติดต่อสัมพันธ์กันย่อมทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม การหยิบยืมทางวัฒนธรรม โดยยศ สันตสมบัติ⁵ ได้กล่าวว่า ศิลปะจะหมดความหมายลงเมื่อถูกถอดถอนออกจากบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นตัวให้ความหมายแก่ศิลปะเหล่านั้น ศิลปะไม่อาจดำรงอยู่ได้ด้วยตนเองโดยปราศจากรากเหง้าทางวัฒนธรรม ศิลปะจึงมิได้เป็นเพียงผลผลิตของศิลปิน หากแต่ศิลปะยังเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรม รูปแบบมีลักษณะแตกต่างกันออกไปในแต่ละสังคมวัฒนธรรม

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เน้นการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมกับดนตรี การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยอาศัยหลักการทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) ทำการรายงานผลการวิจัยในแบบการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) มีการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Work) อันเป็นขั้นตอนสำคัญของการวิจัย โดยมีระเบียบดังนี้

1. ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ และบทสัมภาษณ์ เพื่อเป็นการศึกษาข้อมูลขั้นต้น
2. ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม เก็บข้อมูลภาคสนามในพิธีเฒ่าท้าวของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ ตามวิธีการเก็บข้อมูลทางมานุษยดุริยางควิทยา คือ การสัมภาษณ์ (Interview) การสังเกต (Observation) พร้อมกับการบันทึกข้อมูล บุคคลที่เก็บข้อมูล ได้แก่ พระสงฆ์ นักดนตรี และผู้ร่วมงาน
3. ขั้นเรียบเรียงและศึกษาข้อมูล จัดเรียบเรียงข้อมูลเอกสาร หนังสือ ตำราทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ตามหัวข้อต่าง ๆ จำแนกตามประเด็น ศึกษาเปรียบเทียบเอกสารและข้อมูลภาคสนามให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์ ตรวจสอบข้อมูลให้ถูกต้องครบถ้วน เรียบเรียงเป็นงานวิชาการ
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล นำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา ปรับปรุงแก้ไข และเรียบเรียงเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ คือ ขั้นตอนพิธีเฒ่าท้าวและดนตรีที่ใช้ในพิธีเฒ่าท้าวของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่

⁵ ยศ สันตสมบัติ, *มนุษย์กับวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), 220.

บทนำ

ประวัติความเป็นมาของวัดเกาะกลาง ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

วัดเกาะกลาง (ปวงสนุกนางเหลียว) ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เดิมตั้งอยู่ที่สระวันออก ห่างจากวัดปัจจุบันประมาณ 200 เมตร ชื่อว่า “วัดป่าตัน” ประสบปัญหาน้ำท่วมแทบทุกปี ชาวบ้านจึงได้ย้ายมาสร้างในสถานที่ปัจจุบัน ซึ่งเป็นสถานที่เลี้ยงช้างของเจ้าอินทริไชยานนท์ โดยมีหลวงโยนการพิจิตร (พญาตะก่า) เป็นประธานย้ายวัด เมื่อ พ.ศ. 2410 ตั้งชื่อวัดใหม่ว่า “วัดป่าตันดอนมูล” วัดก่อสร้างศิลปะแบบพม่ามอญผสมล้านนา บริเวณบนกำแพงและทางลงทำน้ำขึ้นประติมากรรมรูปเทวดาและสัตว์ต่าง ๆ ประดับสวยงาม ในยุคนั้นใช้การคมนาคมทางน้ำเป็นหลัก พระราชยาเจ้าดารารัศมีประทับเรือพระที่นั่งผ่านหน้าวัดก็ได้เหลียวมองความสวยงามของวัด จึงได้ขนานนามตั้งชื่อวัดใหม่ว่า “วัดปวงสนุกนางเหลียว” คำว่า นาง นั้นหมายถึงพระราชยาเจ้าดารารัศมี ที่เหลียวมองความสวยงามของวัด ในยุคต่อมาได้เปลี่ยนชื่อวัดเป็น “วัดเกาะกลาง” สถานที่ตั้งของวัดและหมู่บ้านมีแม่น้ำล้อมรอบ

วัดเกาะกลาง (ปวงสนุกนางเหลียว) เป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญแห่งหนึ่งของจังหวัดเชียงใหม่ ปลูกฝังให้ชาวบ้านเยาวชนรักษาวัฒนธรรมของล้านนาแบบดั้งเดิม สร้างสมความภูมิใจในความเป็นเอกลักษณ์ของตน ตระหนักถึงความสำคัญของขนบธรรมเนียมประเพณีของบรรพบุรุษ วัดเกาะกลาง เป็นแหล่งรวมงานศิลปะล้านนา รวมช่างฝีมือล้านนาแขนงต่าง ๆ ไว้มากมาย เช่น ช่างก่อสร้าง ช่างปูนปั้น ช่างไม้ ช่างทำปราสาท ช่างดอกไม้ ศิลปินนักแสดง และนักดนตรี เป็นแหล่งถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาล้านนาสู่เยาวชนรุ่นหลัง โดยมีพระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวัฒน์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง) ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังหลักในการอนุรักษ์วัฒนธรรมล้านนา



ภาพที่ 1 วัดเกาะกลาง ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : ผู้วิจัย

พระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวรณ์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง) เจ้าอาวาสวัดเกาะกลาง

พระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวรณ์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง) เจ้าอาวาสวัดเกาะกลาง อุปสมบทเมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2530 ที่วัดมหาวัน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระครูพนุรารักษ์ วัดพุกช้าง ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นพระอุปัชฌาย์ สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนจังหวัดเชียงใหม่ อำเภอแม่ริม สอบไล่ได้นักธรรมเอก สำนักเรียนวัดดอนแก้ว อำเภอแม่วาว จังหวัดเชียงใหม่ มีความชำนาญในภาษาล้านนา การเทศนาธรรมแบบพื้นเมืองล้านนา งานสถาปัตยกรรมล้านนา และการออกแบบก่อสร้างปราสาทในพิธีศพล้านนา พระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวรณ์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง) ยังเป็นพระผู้ที่อนุรักษ์ส่งเสริม อนุรักษ์ศิลปปิ่นล้านนาและช่างฝีมือไว้เป็นจำนวนมาก ผลงานโดดเด่นเป็นที่ยอมรับมีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์จัดเป็นสกุลช่างวัดเกาะกลางหรือสำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่



ภาพที่ 2 พระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวรณ์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง)
ที่มา : ผู้วิจัย

พระครูโสภณกิตติวัฒน์ (นิวรณ์ กิตติโสภโณ หรือครูบาบุญหลวง) มีบทบาทสำคัญในการบูรณะซ่อมแซม ก่อสร้างเสนาสนะและวัดถุของวัดเกาะกลาง เช่น วิหารศิลปะล้านนา ก่ออิฐถือปูนลวดลายปูนปั้น, อุโบสถวัดเกาะกลางศิลปะล้านนา ก่ออิฐถือปูนลวดลายปูนปั้น, หอพระไตรปิฎกศิลปะล้านนาผสมพม่า ก่ออิฐถือปูน, กุฏิสงฆ์เฉลิมพระเกียรติศิลปะล้านนาผสมพม่า เป็นอาคารสองชั้นก่ออิฐถือปูน, กำแพงวัดด้านทิศตะวันออกและทิศตะวันตก ก่ออิฐถือปูน ประดับปูนปั้นรูปเทพพนม ยาว 150 เมตร, หอสวดมนต์ศาลาทรงล้านนาทำด้วยไม้หลังคามุงกระเบื้อง, หอกลองปฐาโครงสร้างไม้ทั้งหลัง มุงด้วยกระเบื้องดินเผา, หอบูชาพระศิลปะแบบล้านนาประยุกต์ ลักษณะอาคารเป็นอาคารชั้นเดียวมุงด้วยกระเบื้อง ประดับช่อฟ้าใบระกา เป็นต้น พระครูโสภณกิตติวัฒน์ได้รับการยกย่องเชิดชูเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมรางวัลราชชมภูลสรเสริญ ด้านศิลปะ สาขาหัตถศิลป์ ประจำปี 2563

การสร้างปราสาทนักษัตรลึงค์ของล้านนา

คติความเชื่อของชาวล้านนา สำหรับการสร้างปราสาทไสศพของชาวล้านนานั้นยังไม่สามารถสืบค้นได้ชัดเจนว่ามีมาตั้งแต่เมื่อไรและรูปร่างรูปทรงดั้งเดิมเป็นอย่างไร พบเพียงข้อมูลว่าการสร้างปราสาทไสศพล้านนาได้รับอิทธิพลจากเมืองเชียงตุง ในพิธีศพของเจ้าเจ็ดพันตู เมื่อสิ้นพระชนม์ได้สร้างปราสาทไสศพ เป็นสัตตพันธุราชมี่ผ้าประดับแก้ว 15 ชั้น หน้าแว่น 4 หน้า มี 8 แห่ง ดอกแก้วพอกคำตัน 14 ชั้น ชั้นคว่ำชั้นหงายใส่ปิ่นแก้ว หน้าวัวติดทองคำเทวบุตรมี 4 องค์ รูปเทวบุตร 4 องค์ รูปเทวดา 4 องค์ นั่งคุกเข่าเหนือหัตถิลึงค์ราชหงส์ 2 ตัว ตั้งเหนือราชรถประเพณี

อีกหลักฐานหนึ่งที่ปรากฏการสร้างปราสาทไสศพ คือบันทึกการจัดงานศพของพระนางวิสุทธีเทวี ในพงศาวดารโยนก เมื่อพระนางวิสุทธีเทวีผู้ครองนครพิงค์เชียงใหม่ถึงพิราลัย พระยาแสนหลวงแต่งการศพทำเป็นพิมานบุษบกตั้งบนนักษัตรลึงค์ขนาดใหญ่รองด้วยล้อเลื่อน เชิญหีบศพขึ้นไว้ในบุษบกแล้วฉุดชักด้วยช้างเจาะกำแพงเมืองเป็นทางลากปราสาทไปถึงทุ่งวัดโลก เพื่อฌาปนกิจถวายเพลิงเผาพร้อมปราสาททั้งรูปสัตว์และวิมานที่ทรงศพนั้น จึงเป็นธรรมเนียมในการปลงศพเจ้านายสืบมา



ภาพที่ 3 ปราสาทนักษัตรลึงค์
ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้อมูลในสิ่งหนังสือประชุมพงศาวดารภาคที่ 61 ปรากฏเรื่องราวในพิธีการทำศพเจ้านายและพระสงฆ์ แสดงให้เห็นว่าพิธีการส่งสการของเมืองเชียงแสนปฏิบัติสืบต่อกันมาช้านาน ซึ่งมีอิทธิตอพิธีส่งสการตานคาบของล้านนาเป็นอย่างมาก พิธีศพของกษัตริย์ในล้านนาและพิธีศพของกษัตริย์เมืองเชียงแสนในอดีต มีขั้นตอนการปฏิบัติใกล้เคียงกันเป็นอย่างมาก พิธีการต่าง ๆ ได้สืบทอดมายังนครเชียงใหม่ ซึ่งปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่กล่าวถึงการจัดพิธีศพของพระยาธรรมลังกา เจ้าครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 2 ทิวศคต พ.ศ. 2365 อายุ 77 ปี เสวยเมืองได้ 7 ปี พระมหากษัตริย์กรุงศรีอยุธยาโปรดเกล้าฯ ให้พนักงานจัดเครื่องไทยทานประกอบด้วย บาตรเหล็ก ผ้าไตร รองเท้า ร่ม ผ้ามหาบังสุกุล ฐูปเทียน และโกศทองคำ ฯลฯ มีการสร้างปราสาทไสศพทำปราสาท มี 7 ยอด สูง 9 วา 2 คอก นำศพขึ้นยังปราสาท ทำบุญแจกทาน มีมหรสพยิ่งใหญ่

7 วัน 7 คืน และชักลากปราสาทไปถวายพระเพลิงสังการ ในเล่มเดียวกันยังกล่าวถึงการจัดพิธีศพของเจ้าหลวงเศรษฐีคำพัน (พระยาคำพัน) ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 3 ทิวศต พ.ศ. 2367 มีการสร้างปราสาทใส่ศพ อัญเชิญพระบรมศพลงนอนวิมานปราสาท เล่นมหรสพ ทำบุญแจกทานกันยิ่งใหญ่ และชักลากปราสาทออกไปสุสานถวายพระเพลิง จากตำนานดังกล่าวจะเห็นได้ว่า พิธีสังการเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปทรงของปราสาทใส่ศพมิได้วางบนนกหัสติลิงค์อย่างที่ได้รับอิทธิพลมาจากเชียงแสน การสร้างปราสาทใส่ศพและพิธีศพของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่มีการปรับเปลี่ยนธรรมเนียมตามอย่างราชสำนักสยาม ยังคงเหลือพิธีศพของพระสงฆ์ชั้นผู้ใหญ่ที่ยังคงสร้างปราสาทวางบนหลังนกหัสติลิงค์อย่างธรรมเนียมเดิมที่ได้ปฏิบัติกันมาจากเมืองเชียงแสน



ภาพที่ 4 ปราสาทนกหัสติลิงค์ สร้างโดยช่างสำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : ผู้วิจัย

วิวัฒนาการของปราสาทใส่ศพสันนิษฐานว่าคงพัฒนาจากวิถีดั้งเดิมของชาวล้านนาที่สร้างครอบเพื่อป้องกันศพ ผนวกเข้ากับพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ พัฒนารูปแบบพิธีกรรมที่ซับซ้อนตามฐานะลำดับชั้นของผู้ตาย การสร้างปราสาทใส่ศพจึงเริ่มจากสิ่งง่าย ๆ อย่างแนวครอบศพ พัฒนามาเป็นปราสาทหลังเปียง ปราสาทหลังก่าย ปราสาทมูจรินทร์ ปราสาทกาโจง จนพัฒนาเป็นปราสาทยอด ปราสาทเทินบนหลังสัตว์ในหิมพานต์ และปราสาทบนหลังนกหัสติลิงค์ ในปัจจุบันการสร้างปราสาทในพิธีสังการยังคงถือปฏิบัติในพิธีศพของบุคคลสำคัญชั้นสูง และพบมากในพิธีศพของพระมหาเถระ ซึ่งยังคงถือธรรมเนียมส่งสการตานคาบเผาปราสาทตามประเพณีที่ได้สืบทอดกันมา⁶

⁶ พระครูสิริวิจิตรภาสและคณะ, “ผาสาทล้านนา,” ใน อนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพเป็นกรณีพิเศษ พระครูแก้ว สมมาจโร (แก้ว หนานชัย) 15 มกราคม 2554 (ลำพูน : ลำพูนมีเดีย, 2554), 17-19.

ผลการวิจัย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องดนตรีในพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ ตามธรรมเนียมของชาวล้านนา เมื่อพระมหาเถระมรณภาพลง คณะศิษยานุศิษย์จัดพิธีบำเพ็ญกุศลทางศาสนา (ตั้งศพ) สวดพระอภิธรรมเพื่ออุทิศส่วนกุศลแก่ผู้ตายระยะหนึ่ง แล้วเก็บศพเพื่อรอฌาปนกิจ ในช่วงที่เก็บศพมีการเตรียมงานในพิธีสังสรรค์หรือพิธีฌาปนกิจ ตามความเชื่อของชาวล้านนา เมื่อพระมหาเถระมรณภาพจะมีการสร้างปราสาทบนนกหัสติลิงค์ถวายเป็นเครื่องบูชา ลักษณะของนกหัสติลิงค์จะมีหัวเป็นช้าง มีตัวเป็นหงส์ขนาดใหญ่ เมื่อสร้างปราสาทเสร็จก็จะมีพิธีสังสรรค์หรือพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ ซึ่งสามารถสรุปขั้นตอนพิธีและดนตรีที่ใช้ได้ดังนี้

1. ปอยล้อ-แห่ปราสาท และเชิญศพขึ้นบนปราสาทนกหัสติลิงค์ “นอนไม้หรือนอนขอน”

ประเพณีปอยล้อจัดขึ้นเป็นการบำเพ็ญกุศลก่อนงานฌาปนกิจ ซึ่งจัดให้ทีมงานเฉลิมฉลอง ทำบุญถวายสังฆทาน ถวายภัตตาหารพระสงฆ์ เลี้ยงอาหารแจกทาน และมหรสพ การละเล่นต่าง ๆ ประมาณ 3-7 วัน สัญลักษณ์ของปอยล้อก็คือปราสาทหรือเมรุขนาดใหญ่ที่ถูกจัดสร้างขึ้นอย่างประณีตสวยงาม แต่เดิมปราสาทวางบนแม่ตะเข้ที่ทำด้วยท่อนซุงสำหรับใช้ชักลาก ปัจจุบันใช้ล้อเลื่อนหรือรถในการเคลื่อนแห่ปราสาทไปยังฌาปนสถาน เมื่อขบวนแห่ปราสาทมาถึงฌาปนสถานหรือลานพิธีที่ตั้งปราสาท จะมีการวนรอบปราสาทที่ใช้เผา 3 รอบ และทำพิธีขอสมาแก่ศพ ก่อนจะเชิญขึ้นตั้งบนปราสาทที่ใช้เผา



ภาพที่ 5 เตรียมขบวนแห่ปราสาท
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 6 เชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ “นอนไม้หรือนอนขอน”
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องดนตรีในพิธีแห่ปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ วงดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่ปราสาทและเชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ “นอนไม้หรือนอนขอน” คือ “วงกลองจุม” วงกลองจุมมีลักษณะคล้ายขบวนกลองชนะ เป็นวงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า มีกลองเป็นหลัก ประกอบด้วย กลองมอชิง ขนาดที่แขวนคอได้ ตั้งแต่ 4 ใบขึ้นไป ช้องโหม่ง 1-3 ใบ กังสดาล 1 ใบ และปี่แน



ภาพที่ 7 วงกลองจุม ใช้ในขบวนแห่ปราสาท
ที่มา : ผู้วิจัย

บทเพลงวงกลองจุมในพิธีแห่ปราสาทและเชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ “นอนไม้หรือนอนขอน” ในช่วงพิธีต่าง ๆ ของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่

ตารางที่ 1 บทเพลงวงกลองจุมในพิธีแห่ปราสาทและเชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์สังคีต
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	ขั้นตอนพิธี	เพลงที่ใช้	ลักษณะเพลง
1	ก่อนเคลื่อนปราสาท	เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว)	ประเภทเพลงจังหวะช้า
2	เริ่มยกปราสาท	เพลงมอญยกศพ	ประเภทเพลงจังหวะช้า
3	เคลื่อนปราสาท	เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว) เพลงธรรณีกรรมแสง และเพลงที่มีทำนองเศร้า	ประเภทเพลงจังหวะช้า (ใช้เพลงพื้นเมืองล้านนาและ เพลงไทยเดิม)
4	ขบวนถึงฌาปนสถาน	เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว)	ประเภทเพลงจังหวะช้า
5	วนรอบปราสาทนทหัตถ์สังคีต 3 รอบ	เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว)	ประเภทเพลงจังหวะช้า
พิธีขอสมาแต่สรีรสังขารพระเทพวิสุทธิคุณ (กุศล คนธวโร)			
6	ยกโลงศพเชิญขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์สังคีต	เพลงมอญยกศพ	ประเภทเพลงจังหวะช้า
7	ตั้งโลงศพบนปราสาทนทหัตถ์สังคีตเรียบร้อย	เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว)	ประเภทเพลงจังหวะช้า

วงกลองจุม วงดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ใช้ในพิธีปอยล้อ-แห่ปราสาท และเชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์สังคีต “นอนไม้หรือนอนขอน” เป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวงปี่กลองเครื่องเกียร์ดัดและวงดนตรีสำหรับแห่แบบพื้นเมืองล้านนา เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงกลองจุมมีน้ำหนักเบาสะดวกในการบรรเลงเดินขบวนแห่ บทเพลงที่ใช้ในวงกลองจุมของสำนักวัดเกาะกลาง เพลงหลัก คือ เพลงแห่ย่งหลวง (ปราสาทไหว) และสลับกับเพลงไทยของภาคกลาง เช่น เพลงมอญยกศพ เพลงธรรณีกรรมแสง เพลงลาวครวญ เพลงดาวทอง เป็นต้น เสียงของวงกลองจุมเป็นอาณัติสัญญาณในการเคลื่อนที่ของขบวนปราสาทใส่ศพ กลองทำหน้าที่ให้จังหวะการก้าวเท้าไปอย่างช้า ๆ เสียงของปี่แนดังอื้ออึงสร้างอารมณ์เศร้าสะเทือนใจ ขบวนพิธีเคลื่อนที่ไปตามจังหวะเพลงวงกลองจุมไปอย่างสงบพร้อมเพรียง ดังนั้น วงกลองจุมจึงมีบทบาทในพิธีแห่ปราสาทและเชิญศพขึ้นบนปราสาทนทหัตถ์สังคีต “นอนไม้หรือนอนขอน” เป็นอย่างมาก ทำให้พิธีสมบูรณ์และสร้างศรัทธาให้แก่ผู้ร่วมขบวน

2. พิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์

ในวันฉาปนกิจหรือวันเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ มีขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาตั้งแต่ช่วงเช้า เริ่มตั้งแต่การทำบุญเลี้ยงพระ การแจกทาน พระสงฆ์แสดงพระธรรมเทศนา ถวายผ้าบังสุกุล การสวดอภิธรรม พิธีขอสมาแก๊ป ในช่วงค่ำเป็นพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ โดยเริ่มตั้งแต่ดนตรีประกอบเป็นสัญญาณในการเริ่มพิธี พระสงฆ์แสดงพระธรรมเทศนา การสวดอภิธรรม สลับกับการแสดงมหรสพ การละเล่น สุดท้ายเป็นพิธีกล่าวขอสมาค่อศพและการฉาปนกิจเผาปราสาทนกหัสติลิงค์



ภาพที่ 8 บรรยายภาพพิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 พิธีเผาปราสาทนกหัสติลิงค์
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องดนตรีในพิธีเฒ่าปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่ วงดนตรีหลักที่ใช้ในพิธีเฒ่าปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ ได้แก่ วงปาดก้อง มี 2 ลักษณะ คือ วงปาดก้องรูปแบบดั้งเดิมและวงปาดก้องรวมมอญ ซึ่งพัฒนารูปแบบวงเพื่อใช้บรรเลงในงานอวมงคล ได้แบบอย่างจากวงปี่พาทย์มอญในภาคกลาง นำมาผสมกับเครื่องดนตรีพื้นล้านนา วิธีแนวทางการบรรเลงและบทเพลงเหมือนวงปาดก้องดั้งเดิม เครื่องดนตรีในวงปาดก้อง ประกอบด้วย เครื่องดำเนินทำนอง คือ แนน้อย แนน้อย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก และฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก เครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่ง สว่า (ฉาบ) โหม่ง กลองเต่งถึง กลองป่งโป่ง และเปิงมางคอก



ภาพที่ 10 วงปาดก้องเครื่องมอญ คณะก้องฟ้า สำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : ผู้วิจัย

บทเพลงของวงปาดก้อง ในพิธีเฒ่าปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ในขั้นตอนต่าง ๆ และเพลงที่ใช้ประกอบมหรสพ ในพิธีเฒ่าปราสาทนทหัตถ์ลึงค์ สำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่

**ตารางที่ 2 ขั้นตอนและบทเพลงที่ใช้ประกอบมหรสพในพิธีเฝ้าปราสาทนักษัตรลิงค์
ของสำนักวัดเกาะกลาง อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : ผู้วิจัย**

ลำดับ	ขั้นตอนพิธี	เพลงที่ใช้	ลักษณะเพลง
1	ประกอบก่อนพิธีการ เริ่มเวลา 8.30 น.	เพลงปราสาทไหว เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงมอญรำดาบ เพลงมอญช้างดาบ	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง ใช้เวลาบรรเลง 50 นาที
2	พิธีสงฆ์และสวดพระอภิธรรม ดนตรีหยุดบรรเลง		
3	ประกอบ ส่งพระลงหอนัน เวลา 10.30 น.	เพลงปราสาทไหว เพลงล่องแม่ปิง เพลงฤๅษีหลงถ้ำ เพลงพระลอเลื่อน	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง ใช้ เวลาบรรเลง 30 นาที
4	พระฉันเพล เวลา 11.00 น.	เพลงผัดคินน้ำมะพร้าว	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง ใช้เวลาบรรเลง 30 นาที
5	ผู้ร่วมงานพักรับประทานอาหารกลางวัน แจกทาน นักดนตรีหยุดพัก		
6	ประกอบช่วงบ่าย เวลา 13.00 น.	เพลงปราสาทไหว เพลงศิลาณี เพลงทริภุญชัย เพลงระบำสุโขทัย เพลงพื้นเมืองล้านนา	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง ใช้ เวลาบรรเลง 50 นาที
7	ถวายผ้าบังสุกุล และพิธีสงฆ์ นักดนตรีหยุดบรรเลง		
8	พิธีพระราชทานเพลิงศพ พระเทพวิสุทธิคุณ (กุศล คนธวโร) เวลา 16.00 น.	เพลงพญาโคก	เพลงจังหวะช้า ใช้เวลาบรรเลง 5 นาที
9	พระสงฆ์และสาธุศิษย์ ขึ้นวางดอกไม้จันทน์	เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงมอญรำดาบ เพลงมอญช้างดาบ	เพลงจังหวะช้า บรรเลงต่อเนื่อง จนกว่าผู้วางดอกไม้จันทน์หมด
10	เตรียมสถานที่ เตรียมงานช่วงค่ำ นักดนตรีหยุดพัก		

ลำดับ	ขั้นตอนพิธี	เพลงที่ใช้	ลักษณะเพลง
11	ประกอบ ก่อนเริ่มพิธีช่วงค่ำ เวลา 19.00 น.	เพลงผืนดงช่วง เพลงจังหวะเร็ว สนุกสนาน เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงไทยสากล	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง ใช้ เวลาบรรเลง 50 นาที
12	ดนตรีบรรเลงประกอบการ แสดงมหรสพ ฟ้อนเทวดา	เพลงเมิ่งบุตร	เพลงจังหวะช้าและจังหวะเร็ว ใช้เวลาบรรเลง 10 นาที
13	พิธีสงฆ์พระเทศน์ พระสวดพระอภิธรรม และพิธีขอสมาศพ		
14	พิธีสังสรรค์ ประชุมเพลิง จุดบอกไฟลูกหนู (จุดไฟขนวน) จุดพลุ ตะไล ไฟพะเนียง และดอกไม้ไฟต่าง ๆ เวลา 21.00 น.	เพลงหย่งน้อย (เพลงปราสาทไหว เปลี่ยนเสียง) เพลงมวย	เพลงจังหวะช้าและจังหวะกลาง บรรเลงจนจุดพลุ ตะไล ไฟพะเนียง และดอกไม้ไฟต่าง ๆ หมดลง
15	ไฟติดลูกไหมส่วนบนของ ปราสาทนกหัสติลิงค์	เพลงมวยเร็ว	เพลงจังหวะเร็ว บรรเลงช่วงไฟลูกไหมติดส่วนบน ของปราสาทนกหัสติลิงค์
16	พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม ไปพร้อมกับดนตรีประกอบ	เพลงมวยเร็ว	เพลงจังหวะเร็ว บรรเลงช่วงไฟลูกไหมติดส่วนบน ของปราสาทนกหัสติลิงค์
17	ไฟไหม้ถึงตัวปราสาท นกหัสติลิงค์	เพลงหย่งน้อย (เพลงปราสาทไหว เปลี่ยนเสียง) เพลงจังหวะเร็ว สนุกสนาน เพลงเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงไทยสากลที่คุ้นหู	เพลงจังหวะกลาง บรรเลงช่วงไฟลูกไหมติดตัว ของปราสาทนกหัสติลิงค์ จนหมดทั้งหลัง
18	เพลงส่งท้ายพิธีสังสรรค์ ตาน คาบเผาปราสาทนกหัสติลิงค์ เวลา 22. 15 น.	เพลงหย่งหลวง (เพลงปราสาทไหว)	เพลงจังหวะช้า เพลงสุดท้ายจบพิธี ส่งการตานคาบ เผาปราสาทนกหัสติลิงค์

วงปาดก๊อง เป็นวงดนตรีประเภทปี่พาทย์ของล้านนา เป็นวงดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบพิธีการ เผาปราสาทนกหัสติลิงค์ วงปาดก๊องของสำนักวัดเกาะกลางได้พัฒนารูปแบบวงให้สวยงามตามสมัยนิยมและ เหมาะกับการใช้บรรเลงในงานอวมงคล โดยได้สร้างฆ้องวงรูปทรงคล้ายกับฆ้องมอญในภาคกลาง เขียนลาย ทองลวดลายแบบล้านนา นำมาผสมในวงปาดก๊องของเดิม ทำให้มีความสวยงามอลังการมากขึ้น เป็นที่นิยม

แพร่หลายในจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้คณะดนตรีอื่น ๆ นำไปเป็นแบบอย่างในการปรับปรุงวงปาดก้องที่ใช้ในงานอวมงคล วงปาดก้องของสำนักวัดเกาะกลางทำหน้าที่ในพิธีการเผาปราสาทนทหัตถ์สังข์ 3 ประการด้วยกัน คือ 1) บรรเลงประกอบพิธี 2) บรรเลงสร้างบรรยากาศในงาน 3) ประกอบการแสดงมหรสพ เสียงของวงปาดก้องเป็นอาณัติสัญญาณว่าพิธีกำลังเริ่มขึ้น เสียงปาดก้องก้องดังสร้างบรรยากาศในพิธี สร้างศรัทธาให้แก่ผู้ร่วมพิธี ประกอบขั้นตอนในพิธีอย่างเหมาะสมลงตัวในบริบทของชาวล้านนา ความซ้ำเร็วของบทเพลงประกอบบรรยากาศของพิธีอย่างสมบูรณ์



ภาพที่ 11 ฟ้อนเทวดา มหรสพในพิธีเผาปราสาทนทหัตถ์สังข์
ที่มา : ผู้วิจัย

บทเพลงของวงปาดก้อง สำนักวัดเกาะกลาง ที่ใช้ในพิธีการเผาปราสาทนทหัตถ์สังข์ แบ่งเป็น 4 ประเภท คือ 1) เพลงเก่าของชาวล้านนา ได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงผิมดกีนน้ำมะพร้าว เพลงล่องแม่ปิง เพลงฤๅษีหลงถ้ำ เพลงพระลอเลื่อน เพลงศิลาณี เพลงหริภุญชัย เพลงมวย เป็นต้น 2) เพลงไทยภาคกลาง ได้แก่ เพลงเพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงมอญรำดาบ เพลงมอญขว้างดาบ เพลงระบำสุโขทัย เพลงลาวเสียงเทียน เป็นต้น 3) เพลงประกอบการแสดงมหรสพและการละเล่น เช่น ฟ้อนเทวดา ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านม้วยเสียงตา ฟ้อนโยคีถวายไฟ เป็นต้น 4) เพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่ง ได้แก่ เพลงท่าฉลอม เพลงน้ำตาลาไทร เพลงขวัญใจเจ้าทุย เพลงบัวตุมบัวบาน เป็นต้น จากรูปแบบของบทเพลงดังกล่าว จะเห็นได้ว่าวงปาดก้อง สำนักวัดเกาะกลาง มีการพัฒนาและการอนุรักษ์ควบคู่กันไป มีการใช้บทเพลงให้เข้ากับยุคสมัย ใช้เพลงเก่าของชาวล้านนาในช่วงพิธีการ ใช้เพลงไทยภาคกลางประกอบเพื่อสร้างอารมณ์บรรยากาศในช่วงพิธีการ ใช้เพลงสากลและเพลงลูกทุ่งในช่วงคั่นเวลาเพื่อจูงใจผู้ที่ร่วมพิธีให้ได้ฟังเพลงที่คุ้นเคย สร้างความน่าสนใจให้แก่วงดนตรีปาดก้องมากขึ้น

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาเรื่องของดนตรีที่ใช้ในพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่ สามารถแบ่งหน้าที่ของดนตรีในพิธี ดังนี้ 1) บรรเลงประกอบ 2) บรรเลงประกอบพิธี 3) บรรเลงเพื่อการฟัง 4) บรรเลงประกอบการแสดง พบว่าดนตรี 2 ประเภท คือ 1) วงกลองจุม เป็นวงดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ปราสาท บทเพลงที่สำคัญได้แก่ เพลงปราสาทไหว 2) วงปาดก้อง เป็นวงดนตรีหลักที่ใช้ในพิธีส่งสารตามคาบและประกอบการแสดง เพลงที่สำคัญได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงมวย เพลงฝึมด และเพลงประกอบการแสดง ดนตรีมีส่วนช่วยให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ เสียงของดนตรีเป็นดังอาณัติสัญญาณในพิธีและสร้างศรัทธาจากผู้ที่มีร่วมพิธี ดนตรีล้านนามีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เข้ากับประเพณีวัฒนธรรมต่าง ๆ ของสังคมล้านนาในปัจจุบัน ตรงตามแนวคิดทฤษฎีเรื่อง “ศิลปะกับบริบททางวัฒนธรรม” ของยศ สันตสมบัติ ว่า ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก จากการสังสรรค์ความคิดของมนุษย์มีการพัฒนาความคิดและการปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นแล้วรุ่นเล่า ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมของล้านนาคือการยึดรูปแบบพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์และรูปแบบดนตรีตามแนวทางของสำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่ ยึดถือว่าขั้นตอนพิธีของสำนักวัดเกาะกลางมีความเหมาะสมกับยุคสมัย อนุรักษ์ศิลปะและสืบทอดภูมิปัญญาล้านนาไว้ครบถ้วน มีการจัดการพิธีอย่างเป็นระบบระเบียบ ทางด้านดนตรีมีการใช้บทเพลงของเก่าของล้านนาและบทเพลงใหม่ประเภทลูกทุ่งลูกกรุงปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้าถึงผู้ฟังในปัจจุบัน ตลอดจนสอดแทรกการเล่นล้านนาสลับพิธีกรรมทางศาสนาเป็นการอนุรักษ์การเล่นมิให้สูญหาย จึงทำให้รูปแบบพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ สำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่ ได้รับความนิยมสูงสุด มีผู้ว่าจ้างจัดงานพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์มากที่สุด นอกจากนี้เรื่องของดนตรีที่ใช้ในพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ สามารถอภิปรายเพิ่มเติมตามแนวคิดเรื่องคุณค่าของดนตรีในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. **คุณค่าต่อสังคม** พิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนา มีคุณค่าต่อสังคม ที่เห็นได้ชัดคือการสร้างความสามัคคีของคนในชุมชนกับวัด เกิดความร่วมมือร่วมใจกันระหว่างพระสงฆ์และคณะสาธุศิษย์ ในการดำเนินงานฝ่ายต่าง ๆ นับตั้งแต่เริ่มงานจนเสร็จพิธี จุดมุ่งหมายสำคัญคือการจัดพิธีกรรมเพื่อแสดงความกตัญญูเชิดชูคุณูปการของผู้ที่เสียชีวิต จึงถือเป็นงานที่หลอมรวมจิตใจของคนในสังคม

2. **คุณค่าต่อการรักษาภูมิปัญญาล้านนา** พิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนา เป็นการรวบรวมงานศิลปะภูมิปัญญาของชาวล้านนาหลายแขนง ได้แก่ งานช่างทำปราสาท ช่างจัดดอกไม้ ช่างดอกไม้ไฟ ช่างหัตถศิลป์ การแต่งกาย อาหาร ดนตรี การละเล่น มหรสพต่าง ๆ ล้วนเป็นองค์ความรู้ของชาวล้านนาที่ได้สืบทอดมา ถือเป็นงานสืบสานภูมิปัญญาล้านนามิให้สูญหาย

3. **คุณค่าด้านหน้าที่ของดนตรี** ดนตรีเข้ามามีบทบาทในพิธีเฝ้าปราสาทนกหัสติลิงค์ของล้านนามีส่วนช่วยให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ บทบาทหน้าที่สำคัญ คือ 1) การใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรมในขั้นตอนต่าง ๆ ของพิธีส่งสารเฝ้าปราสาท 2) การใช้ดนตรีเพื่อการฟัง สร้างบรรยากาศและสร้างศรัทธาในพิธี 3) การใช้ดนตรีเพื่อประกอบการแสดง การละเล่นมหรสพในงาน นอกจากนี้ยังใช้ดนตรีเพื่อเป็นอาณัติสัญญาณบ่งบอกว่ากำลังมีกิจกรรมงานพิธีเกิดขึ้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

การศึกษาเรื่องของดนตรีที่ใช้พิธีเผาปราสาทนกกหัสติลักษ์ของล้านนา ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป ดังนี้ ในการวิจัยครั้งนี้เป็นกรณีศึกษาเฉพาะ สำนักวัดเกาะกลาง จังหวัดเชียงใหม่ ยังมีพิธีเผาปราสาทนกกหัสติลักษ์ของที่อื่น ๆ และพิธีกรรมของชาวล้านนาซึ่งควรศึกษาวิจัยเพิ่มเติมต่อไป

บรรณานุกรม

- ธีรานันท์. การตายและพิธีการทำบุญศพ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก จำกัด, 2550.
- “ผาสาทล้านนา”. ใน อนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพเป็นกรณีพิเศษ พระครูแก้ว สมมาจาโร (แก้ว หนานชัย) 15 มกราคม 2554, 17-19. ลำพูน : ลำพูนมีเดีย, 2554.
- พจี บำรุงสุข. “แหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาวัดเกาะกลาง ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่.” ใน บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการระดับชาติเรื่อง ล่องล้านนา: ภาษา วรรณคดี ประเพณีพิธีกรรม วัฒนธรรมดนตรี สู่วิถีการท่องเที่ยว, 183-207. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2561.
- ยศ สันตสมบัติ. มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.
- สงวน โชติสุขรัตน์. ประเพณีล้านนาไทยและพิธีกรรมต่าง ๆ. เชียงใหม่ : ประเทืองวิทยา, 2514.
- สนั่น ธรรมธิ. สารัตถะล้านนา. เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550.

“ลำโสม” ต้นกำเนิดลำสีพันดอน ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

“LAM SOM” THE ORIGIN OF LAM SIPANDON
IN THE LAO PEOPLE’S DEMOCRATIC REPUBLIC

กฤษฎา สุขสำเนียง*
Krissada Sooksumnieng**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “ลำโสม” ต้นกำเนิดลำสีพันดอนในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิจัยเรื่อง การขับลำในเขตภาคใต้ของประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีความมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของลำโสมและลำสีพันดอน 2) ศึกษาบทบาทหน้าที่ทางสังคมของหมอลำในเขตภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยดำเนินการวิจัยด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า ลำโสม เป็นทำนองลำที่มีความเก่าแก่ที่สุด ปัจจุบันเป็นเพียงการแสดงหนึ่งที่ใช้แสดงคั่นการลำชนิดอื่น ๆ กลอนลำเป็นลักษณะของคำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์ สีสันเสียงในบทเพลงนี้ ได้จากเสียงของผู้ขับร้องและเสียงแคน การขับร้องมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนทำนองหลักเพียงทำนองเดียว ท่วงทำนองค่อนข้างซ้ำ ประโยคเพลงเป็นประโยคถาม-ตอบ ที่สอดคล้องกัน ทำให้ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะน่าฟังและชวนให้ติดตามอยู่ตลอดเวลา ในเวลาต่อมาลำโสมได้มีการพัฒนาไปเป็นลำสีพันดอน ลำสีพันดอนมีอัตราจังหวะความเร็วกว่าปานกลาง กระชับ เพื่อให้การสื่อสารเนื้อหาได้รวดเร็ว ท่วงทำนองมีการไล่เรียงจากเสียงสูงหรือเสียงระดับกลางลงมาสู่เสียงต่ำ ใช้แคนแปดในการบรรเลงประกอบการขับลำ จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป ส่งผลให้ลำสีพันดอนได้รับความนิยมและกระจายตัวไปทั่วในขณะที่ยังคงได้รับความนิยมลดน้อยลง ลำทั้งสองชนิดนี้ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคม 5 ด้านด้วยกัน ได้แก่ บทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิง ด้านศาสนาและศีลธรรม ด้านการสื่อสาร ด้านการให้การศึกษา รวมถึงบทบาทในการสร้างเอกภาพทางการเมืองและความคิด

คำสำคัญ : หมอลำ/ ลำสีพันดอน/ ดนตรีลาว

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, nengnengpk@hotmail.com

** Graduate Student, Musicology, College of Music, Mahasarakham University, nengnengpk@hotmail.com

Received 05/08/2564, Revised 14/08/2564, Accepted 01/09/2564

Abstract

This research study is a part of the study in The Vocal Music in Southern Laos. The objectives were to 1) study the musical composition of Lam Som and Lam Sipandon 2) study the social roles of Morlam (the singer) in the southern region of Laos. The qualitative research method revealed that Lam Som, presently only serves as a transition between other Lam genres, is the oldest lam genre. Lam Som is accompanied only by a Khaen, which plays on a slow single main melody. The colorful and distinctive sound of Lam Som is derived from Klonlam (the prosodic poem) and the singing technique declaimed by Morlam. Later, Lam Som has developed into Lam Sipandon that sang in a brief poetic passage in melismatic technique. Like Lam Som, Lam Sipandon is accompanied by Khaen, which plays in a moderate tempo that melodically descends from high or middle to a low note. Lam Sipandon has gained more popularity over Lam Som through social changing. However, both genres of Lam still play essential roles in several aspects of Laos' culture and society, such as entertainment, religion and morality, communication, education, and national and political unity.

Keywords : Morlam/ Lam Sipandon/ Laos Music

บทนำ

การดนตรีในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวหรืออาณาจักรลาวล้านช้างในอดีตนั้น ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่ามีมาตั้งแต่สมัยใด อย่างน้อยในหนังสือขุนบรม ที่บันทึกไว้เมื่อ พ.ศ. 2170 ก็ได้มีการกล่าวถึง “เครื่องเสบ” ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีอยู่กลุ่มหนึ่ง ได้แก่ ข้อง ปี่ แคน พิณพาทย์ สว่านไล แตร ตุด ฯลฯ กับในฉบับที่บันทึกไว้เมื่อ พ.ศ. 2199 กล่าวถึงเรื่องราวของการดนตรีว่า “คนทั้งหลายได้ทำ ข้อง กลอง ปี่ แคน พิณพาด เพื่อขับฟ้อนและเล่นกันอย่างสนุกสนาน”¹

การขับร้องของผู้คนในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้น มีคำเรียกแตกต่างกัน คือคำว่า “ขับ” และ “ลำ” กล่าวคือ “ขับ” เป็นการเรียกเพลงร้องทางภาคเหนือ ส่วน “ลำ” เป็นการเรียกเพลงร้องทางภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวตั้งแต่เวียงจันทน์ลงมา² โดยเรียกผู้ขับว่า “ช่างขับ” และเรียกผู้ลำว่า “หมอลำ”

หมอลำ-หมอแคน เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ทั้งในด้านความบันเทิง ด้านความรู้ในการดำรงชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี ีตครองต่าง ๆ ยิ่งไปกว่านั้นยังเป็นแหล่งที่สร้างไหวพริบปฏิภาณต่าง ๆ ให้แก่ชาว

¹ สุนเด โขธิสาน และ ชูไข มุมมะจัน, *ปะชาวัคสาทลาว*, โรงพิมพ์แห่งชาติ, 2000.

² สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม* (กรุงเทพฯ : พิษณุต พรินต์ติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด, 2542), 49.

บ้าน ที่สามารถจะนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี³ หมอลำเป็นการแสดงที่มีบทบาทในวิถีชีวิตของคนลาวและเป็นที่ยอมรับของคนลาวนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทำนองหมอลำในแต่ละพื้นที่มีเอกลักษณ์และมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น ลำสาละวัน เป็นที่ยอมรับมากในแขวงสาละวัน ลำผู้ไท ในแขวงสะหวันนะเขต และลำมะหาไซ เมืองมะหาไซ แขวงคำม่วน เป็นต้น

ในภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ประกอบด้วย แขวงจำปาสัก แขวงสาละวัน แขวงเซกอง และแขวงอัตตะปือ ประกอบไปด้วยผู้คนหลากหลายชนเผ่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ ลาวกลุ่มใช้ภาษาในกลุ่มไท-กะได (Tai-Kadai) ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ลาว ผู้ไท และกลุ่มลาวเทิง ใช้ภาษาในตระกูลมอญ-เขมร (Austroasiatic) ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์กะตู่ ตะเหวียง ตะโอย แะ เป็นต้น

กลุ่มลาวกลุ่ม มีวัฒนธรรมการขับลำที่เป็นเอกลักษณ์ ทำนองที่ได้รับความนิยมทำนองหนึ่ง เรียกว่า “ลำใต้” หรือ “ลำสีพันดอน” ซึ่งมีพัฒนาการมาจาก “ลำโสม” เพื่อเป็นการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ทางด้านดนตรีและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการลำโสมและลำสีพันดอน ที่อยู่ในสภาวะที่เสี่ยงต่อการเสื่อมสลายด้วยปัจจัยต่าง ๆ อาทิ การเมือง การสงคราม กระแสนิยมวัฒนธรรมจากภายนอก ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการลำโสมในเขตพื้นที่ภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

จุดประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีและบทบาทหน้าที่ของลำโสมและลำสีพันดอน

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพทางดุริยางควิทยา (Musicology) มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และจัดทำรายงานการวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnographic) จากการเก็บข้อมูลเอกสาร และเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้วิธีการสำรวจ วิธีการสังเกต วิธีการสัมภาษณ์ และวิธีการสนทนากลุ่ม และนำข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์ พร้อมนำเสนอเชิงพรรณนาวิเคราะห์ กำหนดระยะเวลาของการวิจัยอยู่ระหว่างเดือนมีนาคม 2553 - กุมภาพันธ์ 2556

ลำโสม: ลำดั้งเดิมของลาวใต้

ลำโสม เป็นทำนองลำที่มีความเก่าแก่ที่สุด⁴ มีการลำด้วยทำนองซ้ำ ๆ เสียงทุ้มต่ำ เดิมใช้แคนขนาดใหญ่ เรียกว่าแคน 9 คอก เป่าประกอบเพียงเต้าเดียว ปัจจุบันใช้แคนแปดเป่าแทน ผู้ขับลำเป็นหมอลำผู้ชาย ล้วนลำได้ต่อกัน ต่อมาภายหลังจึงพัฒนาขึ้นโดยมีหมอลำหญิงร่วมลำด้วย เนื้อหาที่ใช้ลำเกี่ยวกับธรรมะ มีการถามตอบปริศนาธรรม บรรยายธรรมชาตีสืบเป็นส่วนใหญ่ มีต้นกำเนิดโดยพ่อเฒ่าอินทิลาด (อินทิลาด) กับพ่อเฒ่าหมื่นพมมะสาน (หมื่นพมมะสาน) ผู้เป็นหมอลำใหญ่ (ครูหมอลำ) แห่งเมืองโขง แขวงจำปาสัก จากการศึกษาพบว่าปัจจุบันลำโสมไม่ได้อยู่ในฐานะของมรดกพลักษณ์ที่จะจัดการแสดงขึ้นโดยเฉพาะ เป็นเพียง

³ ไพฑูรย์ แพงเงิน, *กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน* (กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์, 2534), 1.

⁴ ทองบาง แก้วสุวัน, “ลำโสม,” สัมภาษณ์โดย กฤษณา สุขสำเนียง, 14 ตุลาคม 2553.



ภาพที่ 1 หมอลำทองบาง แก้วสุวัน
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 แผนที่แสดง 4 แคว้นภาคใต้
สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนหนึ่งของการแสดงคั่นการลำชนิดอื่น ๆ เช่น การแสดงลำสี่พันดอน ในคืนหนึ่งอาจมีการลำโสมคั่นบางช่วงเพื่อเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศการแสดง เป็นการแสดงภูมิปัญญาความสามารถของหมอลำ หรือเป็นการลำตามการร้องขอของผู้ชม

นอกจากการลำแล้ว ในบางโอกาสหมอลำยังแสดงการฟ้อนหรือการรำเป็นแบบพื้น ๆ เรียบง่าย การแต่งกายของผู้แสดงแต่งกายด้วยชุดธรรมดาทั่วไป อาจตกแต่งเพิ่มเติมตามความเหมาะสม เช่น ห่มสไบทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย เป็นต้น ส่วนสถานที่ในการแสดงสามารถปรับได้ตามสถานการณ์ ไม่จำเป็นต้องมีเวทียกพื้นสูง ใช้เพียงการปูเสื่อเพื่อกำหนดบริเวณและเพื่อความสะอาดก็เพียงพอ ในอดีต การแสดงจะใช้การจุดคบเพลิง เรียกว่า “ได้กระบอก” เพื่อให้แสงสว่าง ต่อมาจึงใช้แสงจากไฟฟ้า และมีพัฒนาการจนกระทั่งใช้เครื่องขยายเสียงมาช่วยอำนวยความสะดวกเวลาแสดงและการชมการแสดงอีกด้วย การแสดงนี้สามารถแสดงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ทั้งนี้แล้วแต่เจ้าภาพหรือ “เจ้าศรีธธา” จะต้องการ

ส่วนดนตรีใช้แคนเพียงชิ้นเดียวบรรเลงประกอบการขับลำ นอกจากนั้นยังพบว่ามีเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กลอง หรือเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบโดยไม่มีข้อกำหนดใด ๆ

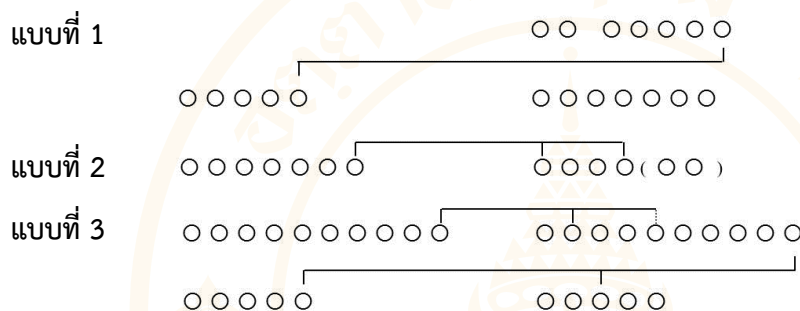
องค์ประกอบทางดนตรีของการลำ “ลำโสม”

บทประพันธ์ที่ใช้สำหรับการลำโสมเป็นบทร้องกรองเรียกว่า “กลอนลำ” มีการกำหนดจำนวนวรรคการร้อยสัมผัส รวมถึงการใช้คำสร้อยในรูปแบบต่าง ๆ ลักษณะเป็นคำกลอนบทสั้น ๆ มีตั้งแต่บทละ 2 วรรค ถึงบทละ 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวน 2-10 คำ ทั้งนี้การร้อยสัมผัสของกลอนลำโสมไม่เป็นที่กำหนดตายตัว ผู้แต่งสามารถเลือกสัมผัสในตำแหน่งใกล้เคียงหรือละสัมผัสเสียก็ได้ และไม่มีสัมผัสระหว่างบท

ตัวอย่างกลอนลำโสม

แบบที่ 1	เหลียวเห็นพุดแดงเมือง	ตานเหลือง เจ้าผู้ตันตานเลื่อง
		ไหลผ่านดาวน้อยอยู่หลายหลาย
แบบที่ 2	ฟังเดอ นางซิจาไฟผอ	ขอจาดั่งต่อ (โอย น่อ)
แบบที่ 3	ไปแก่งพีน้อง ให้จำแจ้งจื่อเสียง	สำเนียงแท้แท้ได้ ลาวหลานสีพันดอน
	ไผอยากเมื่อนอนซอ	น้องเฮียกซอชื่นอ้าย

ฉันทลักษณ์



ภาพที่ 3 ฉันทลักษณ์กลอนลำโสม

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษา พบโครงสร้างคำประพันธ์ลำโสม 3 รูปแบบ ได้แก่

แบบที่ 1 คือ บทหน้า ประกอบด้วยวรรค 3 วรรค วรรค 1 มี 7 คำ วรรค 2 มี 5 คำ และวรรค 3 มี 7 คำ โดยประมาณ มีการร้อยสัมผัสที่คำสุดท้ายของวรรค 1 กับคำสุดท้ายของวรรค 2 เนื้อหาเป็นการกล่าวนำเรื่องให้ผู้ฟังทราบว่าจะกล่าวถึงเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

แบบที่ 2 คือ บทตัน เป็นทำนองสั้น ๆ ประกอบด้วยวรรค 2 วรรค วรรค 1 มี 7-8 คำ กับวรรค 2 มี 4 คำ กับคำสร้อยอีก 2-3 คำ ร้อยสัมผัสที่คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 กับคำที่ 1 หรือ 4 ของวรรคที่ 2 และจบลงด้วยคำสร้อย เช่น “โอย น่อ” เนื้อหาจะกล่าวนำเข้าสู่บทถัดไป คือ บทรอง

แบบที่ 3 คือ บทรอง ประกอบด้วยวรรค 4 วรรค วรรค 1 และวรรค 2 มีวรรคละ 9-10 คำ วรรค 3 และวรรค 4 มีวรรคละ 5 คำ ร้อยสัมผัส 2 ตำแหน่ง ตำแหน่งแรกที่คำท้ายของวรรค 1 สัมผัสกับคำที่ 2 หรือ 5 ของวรรคถัดไป ส่วนสัมผัสอีกตำแหน่งหนึ่ง คือ คำท้ายของวรรค 2 สัมผัสกับคำท้ายของวรรค 3 และคำที่ 3 ของวรรคสุดท้าย เนื้อหาของบทนี้กล่าวขยายความจากบทตัน

ทำนองลำโสม

1. ทำนองลำโสม ทำนองลำโสม ทำนองลำโสม ทำนองลำโสม ทำนองลำโสม ทำนองลำโสม

2. ฟัง ดอ... นางชี จา... โข... ขอจา... ทัง... ท่อ... โอ... โย... น่อ... โน

3. ไป... แก่ พงพ... นื่อง... ให้เจ้า... แต่งจ้อ... ดียง... ลำ... เนียง... แท้... แท้... ให้... ลาวหลานสิพัน

4. ตอน... โข... ยาค... เมื่อนอน... ขอน... นื่อง... เฮ... ขอน... เชน... อ้าย... เชน... เชน... ไปกิน... ปา... ต้า... ถก... เมือง

5. โข... ทา... ยาค... ไป... ดอ... อ้าย... ลำ... บ่... แทนง... หน้า... หน้า... อ้าย... ให้... แม่... ย้าน... เชน...

6. ไป... กิน... ทำ... ค้าน... เหว... แล... ตอน... โข... แล้ว... จ้ง... ลง... เมื่อนอน... ให้... อ้าย... กัน... นอน... ขอน...

Legend:

- 4: เออน ลุกค่อ
- 3: เออนซน
- 2: เออนลง

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองลำโสม
ที่มา : ผู้วิจัย

อัตราความเร็ว (Tempo)

บทเพลงนี้มีอัตราความเร็วค่อนข้างช้า

ช่วงเสียง (Range)

ช่วงเสียงจากบทเพลงนี้ โน้ตที่ระดับเสียงสูงสุดในบทเพลงนี้ คือ “มี” ส่วนโน้ตที่ระดับเสียงต่ำสุด คือ “ที” ขั้นคู่ (Interval) เท่ากับคู่ 12 เมื่อพิจารณาแล้ว ในบทเพลงนี้มีช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้างทีเดียวสำหรับเพลงขับร้อง



ตัวอย่างที่ 2 โน้ตแสดงช่วงเสียงทำนองลำโสม
ที่มา : ผู้วิจัย

สีสนเสียง (Tone Color)

สีสนของบทเพลงนี้ ได้จากเสียงของหมอลำและเสียงแคน ในบทเพลงหมอลำมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation) ในการขับร้อง เช่น การใช้ลูกคอ ซึ่งสร้างความหลากหลายในบทเพลง

ทำนอง (Melody)

บทเพลงนี้มี 3 ทำนอง (Ternary Form) เป็นทำนองของบทต้น บทนำ และบทรอง ดังนี้

บทต้น



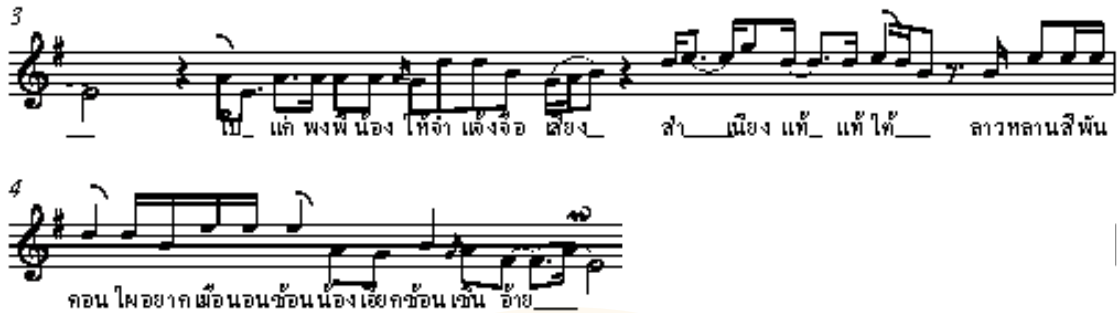
ตัวอย่างที่ 3 โน้ตลำโสม ทำนองบทต้น
ที่มา : ผู้วิจัย

บทนำ



ตัวอย่างที่ 4 โน้ตลำโสม ทำนองบทนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

บทรอง



ตัวอย่างที่ 5 โน้ตลำโสม ทำนองบทรอง
ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้ง 3 ทำนองนี้ มีลักษณะของท่วงทำนองที่เหมือนกัน คือ เป็นทำนองที่เริ่มจากเสียงสูงหรือเสียงระดับกลางไล่ลงมาสู่เสียงต่ำ (Descending)

ประโยคเพลง (Phrase)

บทเพลงมีประโยคเพลงที่เป็นประโยคถาม-ประโยคตอบที่สอดคล้องกัน ทำให้ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะน่าฟังและชวนให้ติดตามอยู่ตลอดเวลา



ตัวอย่างที่ 6 โน้ตลำโสม แสดงประโยคเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำโสม ได้รับความนิยมแพร่หลายทางภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว จนเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2500 ลำโสมมีพัฒนาการทั้งท่วงทำนอง วิธีการแสดง ตลอดจนเครื่องดนตรี (จากแคน 9 มาเป็นแคน 8) โดยหมอลำชื่อ “สุณี” เรียกการลำที่พัฒนาขึ้นนี้ว่า “ลำใต้” หรือ “ลำสีพันดอน” ด้วยลีลาท่วงทำนองการลำมีความกระชับฉับไวมากขึ้น เนื้อหาก่อนลำสามารถสื่อสารได้รวดเร็วทันใจ ลำสีพันดอนจึงเป็นที่นิยมของคนแขวงจำปาสักและขยายความนิยมไปทั่วประเทศ ความนิยมลำโสมจึงค่อย ๆ ลดลง แต่นิยมยังคงมีการแสดงในฐานะลำแบบดั้งเดิมที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงลำสีพันดอน

ลำสืพันดอน: เอกลักษณ์ทางลำของลาวใต้

หมอลำสืพันดอนปัจจุบันสามารถแบ่งได้เป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มปากเซและกลุ่มเมืองโขง ซึ่งอยู่ในแขวงเดียวกัน คือ แขวงจำปาศักดิ์ หมอลำกลุ่มปากเซเป็นหมอลำที่มีความร่วมสมัยกันในด้านอายุของหมอลำ ส่วนหมอลำกลุ่มเมืองโขงส่วนมากจะเป็นหมอลำผู้ใหญ่ที่มีอายุมากแล้วกอปรกับการแสดงจะเป็นแบบเรียบง่ายไม่ทันสมัย



ภาพที่ 4 การแสดงหมอลำสืพันดอน
ที่มา : ผู้วิจัย

องค์ประกอบทางดนตรีของการลำ “สืพันดอน”

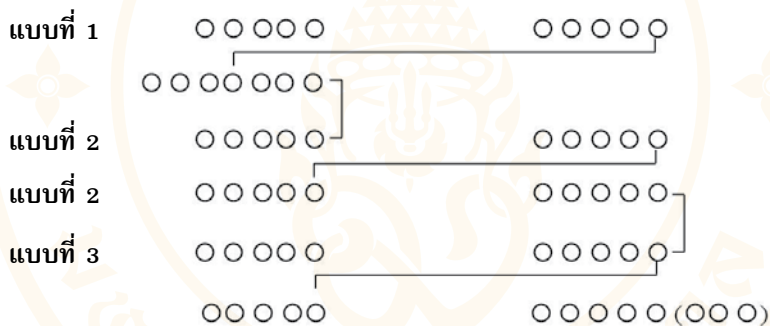
“สืพันดอน” เป็นชื่อของพื้นที่บริเวณแม่น้ำโขง ทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ท่วงทำนองของลำโสมที่ได้รับการพัฒนาขึ้นจึงได้รับชื่อใหม่ตามพื้นที่ว่า “ลำสืพันดอน” หรือ “ลำใต้”

ลักษณะกลอนลำ มีความใกล้เคียงกันกับลำโสม กล่าวคือ มีการกำหนดจำนวนวรรค การร้อยสัมผัส รวมถึงการใช้คำสร้อยในรูปแบบต่าง ๆ ลักษณะเป็นคำกลอนบทสั้น ๆ มีตั้งแต่บทละ 2 วรรค ถึงบทละ 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวน 5-7 คำ ทั้งนี้การร้อยสัมผัสของกลอนลำโสมไม่เป็นที่กำหนดตายตัว ผู้แต่งสามารถเลือกสัมผัสในตำแหน่งใกล้เคียงหรือละสัมผัสเสียก็ได้ แต่จะให้ความสำคัญต่อสัมผัสระหว่างบทที่คำสุดท้ายของบทต้น ร้อยสัมผัสกับคำสุดท้าย (หรือคำอื่น ๆ) ของวรรคแรก หรือคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทต่อไป

ตัวอย่างกลอนลำสี่พันทอน

แบบที่ 1	จิ้งจกเจ้าเอ๋ยเจ้า	ก่าวก่ียวเจ้าฟ้างุ่ม
	ผู้ต้อนฮวมกุ่มไฟปะชา	
แบบที่ 2	แล้วสะอาปะนา	เป็นปะเทดล้านช้าง
	ผู้ต่อเลื่องเอกอ้าง	แม่นเจ้าไซเสดถา
.....		
แบบที่ 2	จิ้งจกสาธุสา	และสติปัญญา
แบบที่ 3	บุกคนฟังด้วยดี	ยอมได้ปัญญา
	ผู้จักความเป็นมา	ด้านปะหวัดสาต
แบบที่ 3	ดั่งนั้นเซินพี่น้องฮวมชาด	ได้ฟังเบิ่งบดกอน
	จะเล่าลัดตัดตอน	เอาแต่ตอนสิ้นหมา (หมอลำได้)

ฉันทลักษณ์



ภาพที่ 5 ฉันทลักษณ์กลอนลำสี่พันทอน

ที่มา : ผู้วิจัย

จากบทลำข้างต้น แสดงถึงฉันทลักษณ์ของบทลำสี่พันทอนที่ประกอบด้วยวรรคตั้งแต่ 2-4 วรรค วรรคละ 5-7 คำ มี 3 รูปแบบที่แตกต่างกัน ดังนี้

- แบบที่ 1 (บทที่ 1) ประกอบด้วยวรรค 3 วรรค เน้นสัมผัส 1 ตำแหน่ง คือ คำท้ายของวรรคที่ 2 กับ คำที่ 4 ของวรรคสุดท้าย

- แบบที่ 2 ประกอบด้วยวรรค 2 วรรค จากตัวอย่างไม่ปรากฏสัมผัส แต่จะให้ความสำคัญกับสัมผัสระหว่างบทที่คำสุดท้ายของบทต้นกับคำใด ๆ ในวรรคแรกของบทถัดไป

- แบบที่ 3 เป็นบทลำที่มี 4 วรรค บทลำแบบนี้เป็นที่นิยมมากที่สุด สัมผัสที่ได้รับความสำคัญมากที่สุด คือ คำท้ายของวรรค 2 สัมผัสกับคำท้ายของวรรค 3 จากตัวอย่างจะพบว่ามีคำสร้อยอยู่ 3 คำ ซึ่งจะใช้เมื่อเป็นบทสุดท้ายจะลงจบ

Voice

Instrument I

13

17

21

สังวาล์ เจ้า
เฮยเจ้า ก้าว เขียว เจ้าฟ้า จุ่ม แล้ว สะ ลา ปะนา เป็น ปะ เทด ลำน ช้าง หุด
ตอ เรือง เอกฉ่าง ตั้ง นั้น เขิน พี่ น้อง ฮวม ขาด ได้ พัง เบ่ง บด กอน จะ เล่า
ลัด ตัด ดอน เอา แต่ กอน สิ้น หม่า มะ มะ ส่า ได้

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองลำสีพันดอน
ที่มา : ผู้วิจัย

อัตราจังหวะ

ในบทเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา 2/4 ซึ่งได้รับการพัฒนาให้มีลักษณะชัดเจนในเรื่องอัตราจังหวะมากขึ้น

อัตราความเร็ว

ในบทเพลงนี้มีอัตราความเร็วปานกลาง เรียบ ๆ และค่อนข้างกระชับ

สีสันเสียง

สีสันเสียงในบทเพลงนี้เกิดจากเสียงขับร้องและเสียงแคนที่คละเคล้ากันไป ส่งผลให้สีสันเสียงเกิดการร้อยเรียงสอดประสานกันไประหว่างเสียงร้องและเสียงแคน

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงจากบทเพลงนี้ มีช่วงเสียงที่ไม่กว้าง โน้ตที่ระดับเสียงสูงสุดในบทเพลงนี้ คือ “มี” ในส่วน โน้ตที่ระดับเสียงต่ำสุด คือ “ลา” ในส่วนของช่วงเสียงของโน้ตสองตัวนี้ หรือขึ้นคู่ เท่ากับคู่ 12

21

Voice

ลัด ตัด ตอน เอา แต่ กอน สิ้น หมา มะ มะ ลา ได้

Instrument I

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตแสดงช่วงเสียงทำนองลำสีพันดอน
ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนอง

ทำนองลำของลำสีพันดอนสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ทำนอง (Ternary Form) คือ
ทำนองที่ 1

Voice

จังว่า เจ้า เฮียเจ้า ก้าว เกี้ยว เจ้าฟ้า งุ่ม

Instrument I

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตลำสีพันดอน ทำนองที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองที่ 2

Voice

แล้ว สะ ถา ปะนา เป็น ปะ เทด ลำน ช้าง

Instrument I

ตัวอย่างที่ 10 โน้ตลำสีพันดอน ทำนองที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองที่ 3

Voice

ทุค- ตอ เรือง เอกอ้าง_____ ดั่ง นั้น เชน พี่ น้อง ฮวม ขาด ได้ ฟัง

Instrument I

17

Voice

เบิ่ง บด กอน จะ เส่า สัด ดัด ตอน เอา แต่ กอน สิ้น หมา มะ

Instrument I

21

Voice

มะ ส่า ได้

Instrument I

ตัวอย่างที่ 11 โน้ตล่ำสีพันตอน ทำนองที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้ง 3 ทำนองนี้ มีลักษณะของท่วงทำนองที่เหมือนกัน คือ เป็นทำนองที่เริ่มจากเสียงสูงหรือเสียงระดับกลางไล่ลงมาสู่เสียงต่ำ (Descending)

ประโยคเพลง

ในส่วนของประโยคเพลง บทเพลงมีประโยคเพลงที่เป็นประโยคถาม-ประโยคตอบ ในรูปแบบทำนองใกล้เคียงกัน

ตัวอย่างที่ 12 โน้ตล่ำสัพพัตตอน แสดงประโยคเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

บทบาทหน้าที่ของหมอลำในสังคมลาวใต้

เนื่องจากลำโสมและล่ำสัพพัตตอน เป็นการแสดงดนตรีและขับร้องที่ง่ายต่อการจัดการแสดง เพราะใช้ผู้แสดงจำนวนน้อย สื่อสารด้วยภาษาที่เรียบง่ายตรงไปตรงมา ลำโสมจึงมีบทบาทหน้าที่หลายประการ ได้แก่

1. บทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิง ความบันเทิงที่ได้รับจากหมอลำ เกิดจากกลอนลำ ท่วงทำนองลำ ท่วงทำนองแคน และความบันเทิงจากการแสดงของหมอลำ

2. บทบาทหน้าที่ด้านศาสนาและศีลธรรม กลอนลำเป็นเครื่องมือเผยแผ่ศาสนา จาริตประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรม และปกปักรักษาบรรทัดฐานของสังคม ตลอดจนค่านิยมของกลุ่มชน ซึ่งส่งผลถึงมาตรฐานการดำเนินชีวิตประจำวันของบุคคลในสังคม

3. บทบาทหน้าที่ด้านการสื่อสาร ความบันเทิงจากการแสดงหมอลำเป็นเครื่องมือสื่อสารจากหมอลำ (ผู้ส่งสาร) ไปยังประชาชน (ผู้รับสาร) โดยการให้ความรู้ความเข้าใจแก่หมู่ชนส่วนใหญ่ที่ไม่รู้หนังสือในท้องถิ่นนั้น ทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสารเรื่องราวจากอดีตสู่ปัจจุบัน เป็นการบันทึกภาพประวัติศาสตร์ของสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ ในรูปของกลอนลำ

4. บทบาทด้านการให้การศึกษา หมอลำเป็นเสมือนครูซึ่งทำหน้าที่ให้ความรู้หลากหลาย เพราะจะต้องเป็นผู้ค้นคว้าหาความรู้ในเรื่องต่าง ๆ อยู่เสมอ ตัวหมอลำเองจึงเป็นผู้มีภูมิรู้ที่จะถ่ายทอดไปสู่ผู้อื่นได้

5. บทบาทในการสร้างเอกภาพทางการเมืองและความคิด หมอลำเคยมีอิทธิพลต่อการปลูกฝังแนวคิดในบางช่วงเวลาหมอลำยังถูกใช้เป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์ ปลูกกระตมมวลชนเพื่อให้ประชาชนมีความคิดที่คล้อยตามกับรัฐบาล

สรุป

ลำโสม เป็นทำนองลำที่มีความเก่าแก่ที่สุดในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ปัจจุบันไม่ได้อยู่ในฐานะของมหรสพหลักที่จะจัดการแสดงขึ้นโดยเฉพาะ เป็นเพียงส่วนหนึ่งประกอบการแสดงคันการลำชนิดอื่น ๆ อัตราความเร็วค่อนข้างช้า ในส่วนของสีสันเสียงในบทเพลงนี้ สีสันของบทเพลงนี้ได้จากเสียงของผู้ขับร้อง ในบทเพลงมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการขับร้อง มีทำนองหลักทำนองเดียว ประโยคเพลง มีประโยคเพลงที่เป็นประโยคถาม-ตอบ ที่สอดคล้องกัน ทำให้ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะน่าฟังและชวนให้ติดตามอยู่ตลอดเวลา

ลำสีพันดอน มีพัฒนาการมาจากลำโสม เกิดขึ้นทางภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และได้รับความนิยมแพร่หลายในปัจจุบัน “สีพันดอน” เป็นชื่อของพื้นที่บริเวณแม่น้ำโขง ทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ท่วงทำนองของลำโสมที่ได้รับการพัฒนาขึ้นจึงได้รับชื่อใหม่ตามพื้นที่ว่า “ลำสีพันดอน” หรือ “ลำใต้”

ลักษณะกลอนลำมีความใกล้เคียงกันกับลำโสม อัตราความเร็วปานกลาง โน้ตที่ระดับเสียงต่ำสุด คือ “ลา” และโน้ตที่ระดับเสียงสูงสุดในบทเพลงนี้ คือ “มี” ทำนองแบ่งออกได้เป็น 3 ทำนอง โดยที่ทั้ง 3 ทำนองนี้มีลักษณะของท่วงทำนองที่เหมือนกัน คือ เป็นทำนองที่เริ่มจากเสียงสูงหรือเสียงระดับกลางไล่ลงมาสู่เสียงต่ำ บทเพลงมีประโยคเพลงที่เป็นประโยคถาม-ประโยคตอบ สีสันเสียงที่เกิดขึ้นจากการลำเป็นการสอดประสานของเสียงร้องกับเสียงของแคนที่กลมกลืน

บทบาทหน้าที่ของหมอลำมี 5 ด้าน คือ 1. บทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิง 2. บทบาทหน้าที่ด้านศาสนาและศีลธรรม 3. บทบาทหน้าที่ด้านการสื่อสาร 4. บทบาทด้านการให้การศึกษา 5. บทบาทในการสร้างเอกภาพทางการเมืองและความคิด

อภิปรายผล

การดำเนินการวิจัยเรื่องการขับลำในเขตภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ในส่วนของลำโสม ผู้วิจัยจะอภิปรายผลเป็น 2 ประเด็น คือ ประเด็นด้านการสืบทอดดนตรีและประเด็นด้านบทบาทหน้าที่ทางสังคม ดังนี้

1. การสืบทอดดนตรี

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ พบว่า ลำโสมมีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ เป็นการเรียนรู้จากรุ่นสู่รุ่น โดยครอบครัว เพื่อน สถาบันการศึกษา (ในที่นี้หมายถึงสังคม) กลุ่มอาชีพ การสื่อสาร และองค์กรทางศาสนา (พิธีกรรม) ตรงกับทฤษฎีการขัดเกลาทางสังคมที่กล่าวว่า เป็นกระบวนการที่ทำให้มนุษย์เป็นคนโดยสมบูรณ์ในฐานะที่เป็นสมาชิกหน่วยหนึ่งของสังคม โดยอาศัยองค์กร 6 องค์กร ที่มีบทบาทให้การขัดเกลาทางสังคม ได้แก่ ครอบครัว กลุ่มเพื่อน โรงเรียน กลุ่มอาชีพ สื่อมวลชน และองค์กรศาสนา

ผู้วิจัยพบว่า ในวัฒนธรรมลาว การรับรู้และเรียนรู้เกี่ยวกับลำโสมตามลำดับ เริ่มต้นจากการเสพความบันเทิงจากท่วงทำนองและการแสดงลำของคนในครอบครัว เกิดเป็นความนิยมตาม ๆ กันในหมู่เพื่อนฝูงจนเกิดการแพร่หลาย และนิยมการแสดงหมอลำในสังคมตามมา การถ่ายทอดการแสดงลำโสมยังเกิดขึ้นจากรุ่นสู่รุ่น (รุ่นพี่สู่รุ่นน้อง) และปรากฏการใช้หมอลำเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างรัฐบาลกับประชาชน หมอลำ

ยังเป็นเครื่องมืออบรมสั่งสอนศีลธรรม จริยธรรมการดำรงชีพของบุคคลในสังคม เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมของการลำและดนตรีประกอบการลำได้ทั้งสิ้น

2. บทบาทหน้าที่ทางสังคม

ประเด็นด้านบทบาทหน้าที่ทางสังคม ผู้วิจัยพบว่า นอกจากบทบาทหน้าที่หลักที่ให้ความบันเทิงแล้ว บทบาทหน้าที่ทางด้านการใช้หมอลำเป็นเครื่องมือสื่อสาร หรือเป็นสื่อในการอบรมสั่งสอน ชัดเจนจิตใจคนนั้น ลดบทบาทลงอย่างมาก ด้วยเหตุของความทันสมัยของวิทยาการการสื่อสารในโลกปัจจุบัน

ประกอบกับสังคมลาวมีการเรียนการสอนที่รัฐบาลจัดขึ้นอย่างเป็นระบบ มีการกำหนดการศึกษาภาคบังคับ ทำให้คนลาวมีโอกาสดำเนินการศึกษาในระบบที่มากขึ้น ความสำคัญจำเป็นของการศึกษาโดยทางอ้อมจากหมอลำนั้น จึงถูกลดบทบาทลงไป

เช่นเดียวกับบทบาทที่ลดลงทางด้านการเป็นเครื่องมือสื่อสารในสังคม เพราะในปัจจุบันสังคมลาวสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยวิทยาการที่ทันสมัย เช่น สื่อโทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ และอินเทอร์เน็ต การเฝ้าระวังการสื่อสารผ่านตัวหมอลำด้วยการแสดงนั้น จึงไม่ทันต่อเหตุการณ์ หากแต่ในบางโอกาสที่รัฐบาลต้องการความน่าสนใจในสารที่จะสื่อแก่ประชาชน อาจพิจารณาเลือกใช้หมอลำเป็นเครื่องมือของรัฐบาล แต่ก็มีแนวโน้มที่ลดน้อยลงเช่นกัน

ถึงอย่างไรก็ตาม การขับลำทางภาคใต้ของลาวก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่ทางสังคมอยู่บ้าง ไม่ว่าจะเป็นบทบาทหน้าที่ดั้งเดิม หรือบทบาทหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงไป ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นได้ว่า การลำยังคงอยู่กับสังคมลาวได้ต่อไป ตราบเท่าที่สังคมมอบหมายบทบาทให้ “ลำ” ได้มีหน้าที่ใดหน้าที่หนึ่งในสังคม

ครั้งจะมาพิจารณาถึงบทบาทหน้าที่การสร้างความเป็นกันเองของหมอลำ พบว่า ความเป็นกันเองเกิดขึ้นได้จากปัจจัยหลายประการ ดังนี้

ความเป็นกันเองจากกลอนลำ กลอนลำที่นำความเป็นกันเองมาสู่ผู้ชมได้นั้น เป็นบทที่สามารถเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังได้ กลอนลำโสมจะเลือกใช้ถ้อยคำที่สละสลวย กำหนดถ้อยคำให้เป็นจังหวะ มีการกำหนดบังคับสัมผัสอยู่ในกลอนลำ ด้วยท่วงทำนองที่ค่อนข้างช้า จึงเปิดโอกาสให้หมอลำได้มีเวลาคิดหาคำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและงดงาม นอกจากนั้นกลอนลำที่สร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ฟังยังเป็นกลอนลำที่พรรณนาชีวิต สังคม ท้องถิ่น ได้ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

ความเป็นกันเองจากท่วงทำนอง ท่วงทำนองในที่นี้มีความหมายรวมทั้งท่วงทำนองของการลำและท่วงทำนองของดนตรี ทำวืต ผัด แสงมะณี กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า ท่วงทำนองลำที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ฟังที่มีท่วงทำนองเรียบง่าย ฟังไพเราะอ่อนหวาน จังหวะค่อนข้างช้าถึงปานกลาง อาจเป็นการลำเดี่ยวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบก็ได้ พบได้ในลำโสมของลาวลุ่ม โดยมีเนื้อหาของกลอนลำกล่าวถึงความงามของธรรมชาติ การอบรมสั่งสอน หรือการขับกล่อม เป็นต้น⁵

ความเป็นกันเองจากการแสดงของหมอลำ ความเป็นกันเองที่ได้รับจากกลอนลำและจากท่วงทำนองดังได้กล่าวแล้วนั้น ต่างก็เป็นความเป็นกันเองที่เกิดขึ้นจากบทเพลงทั้งสิ้น การแสดงหมอลำ ผู้ชมยังคงรับความเป็นกันเองจากการแสดงของหมอลำได้อีกทางหนึ่ง หมอลำทองบาง แก้วสุวัน อธิบายเกี่ยวกับความสำคัญของตัวหมอลำที่มีต่อการแสดงว่า การแสดงจะประสบความสำเร็จได้นั้น นอกจากจะมีท่วงทำนองลำที่ดีแล้ว ความสามารถในการสร้างความสนุกสนานขณะแสดงของหมอลำ นับว่าเป็นสิ่งที่จะละเลยเสียมิได้⁶

⁵ วิฑิต แสงมะณี, “ทำนองลำโสม,” สัมภาษณ์โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 1 มีนาคม 2553.

⁶ ทองบาง แก้วสุวัน, “ลำโสม,” สัมภาษณ์โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 14 ตุลาคม 2553.

หมอลำที่มีความสามารถ มีประสบการณ์สูง จะต้องคอยสังเกตพฤติกรรมของผู้ชม ความสนใจ ความใส่ใจที่จะมีส่วนร่วมในการแสดง แล้วนำผู้ชมเข้าสู่การแสดง โดยการดันกลอนลำเพื่อเกี่ยวพาราสีผู้ชม หรือลำด้วยข้อความเชิงหยอกล้อกับผู้ชม ทั้งยังมีการเชิญชวนให้ผู้ชมร่วมพ้อนรำกับหมอลำ และในขณะที่ทำการแสดงหมอลำยังใช้ภูมิปัญญาดันกลอนลำเพื่อเรียกเงินรางวัลจากผู้ชมได้อีกด้วย

บรรณานุกรม

- ทองบาง แก้วสุวัน. “ลำโสม.” สัมภาษณ์โดย ฤชฎา สุขสำเนียง. 14 ตุลาคม 2553.
- วิพัต แสงมะณี. “ทำนองลำโสม.” สัมภาษณ์โดย ฤชฎา สุขสำเนียง. 1 มีนาคม 2553.
- ไพบุลย์ แพงเงิน. *กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮาส์, 2534.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. กรุงเทพฯ : พิมพ์ศพรินต์ติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด, 2542.
- สุเมต ไพบิสาน และ หนูไข มุมมะจัน, *ปะชาดกสาธิต*, โรงพิมพ์แห่งลัด, 2000.

คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย

AN ANALYSIS OF THAI CLASSICAL SONG

ปกรณ์ หนูยี่*
Pagorn Nuyee**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย ผู้เขียนได้รวบรวมและตกผลึกความรู้จากการศึกษาเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย และจากประสบการณ์ในการขับร้องเพลงไทย พบว่าองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทยมีอยู่ด้วยกัน 11 ประเด็น ได้แก่ 1) การบันทึกโน้ตทางขับร้อง 2) กลุ่มเสียงปัญญามูล 3) รูปแบบคีตลักษณ์ 4) จังหวะฉิ่งและหน้าทับ 5) การวิเคราะห์ทบทประพันธ์ 6) การแบ่งคำร้อง 7) การบรรจุคำร้อง 8) การประพันธ์ทางขับร้อง 9) กลวิธีในการขับร้อง 10) ลักษณะการหายใจ 11) ลักษณะการขับร้อง นำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาพร้อมทั้งแสดงตัวอย่างประกอบในแต่ละประเด็นเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทย ซึ่งเป็นองค์ความรู้ใหม่ในสายวิชาการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือที่ช่วยทำความเข้าใจองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยผ่านการอธิบายด้วยรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์อันจักเป็นประโยชน์อย่างมหาศาลในวงการดนตรีไทยต่อไป

คำสำคัญ : คีตลักษณ์/ เพลงไทย/ คีตศิลป์ไทย

Abstract

This article focuses on the principle of traditional Thai vocalization analysis. The author has collected data from Thai classical song documentation, interviews with Thai classical venerable singers, and personal experience. The study of Thai vocalization can be summarized and categorized into 11 considerable topics: 1) Aspects of Notation for Thai vocal 2) Penta-Centric modal system 3) Musical Form 4) Rhythmic organization 5) Song text analysis 6) Musical phrasing treatments 7) Lyric arrangement 8) Composing a vocal contour

* คีตศิลป์ชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, duriyapakorn_string@hotmail.com

** Thai classical vocalist of Fine Arts Department, duriyapakorn_string@hotmail.com

Received 20/09/2564, Revised 27/09/2564, Accepted 29/09/2564

9) Coloratura and Ornamentations 10) Breathing techniques 11) Mode of singing. All topics are theoretically clarified and explained with clear knowledge dissemination and further study examples.

Keywords : Form of Thai Classical Song/ Thai Classical Music/ Thai Classical Song

บทนำ

การวิเคราะห์เพลงไทย เป็นหนึ่งในศาสตร์แห่งการฝึกปัญญาเพื่อค้นหาความรู้ในเพลงอย่างจำเพาะเจาะจง เพื่อให้เข้าใจสิ่งนั้นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวเรื่องการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ในรายวิชาสุนทรีศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2552 ว่า “การวิเคราะห์เพลงไทยเปรียบเสมือนการเอาค้อนมาทุบแก้วให้ละเอียดเพื่อจำแนกสารประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบสร้างเป็นแก้วใบดังกล่าว” ส่วนอาจารย์บุญช่วย โสวัตร ได้อธิบายการวิเคราะห์เพลงไทยในรายวิชาทฤษฎีดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2552 ว่า “การวิเคราะห์เพลงไทยเปรียบเสมือนแก้วใบหนึ่ง ที่จะต้องมุ่งหาว่าแก้วใบนี้นำไปใช้ประโยชน์อะไรจึงจะได้ประโยชน์สูงสุด” การได้รับความรู้จากท่านทั้งสองทำให้ผู้เขียนได้เข้าใจถึงแนวคิดและจุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์เพลงไทยว่า การวิเคราะห์เพลงไทยนั้นไม่ได้มีขั้นตอนกระบวนการที่ตายตัว แต่อยู่ที่จุดประสงค์ของผู้ที่ศึกษาว่าต้องการค้นหาอะไรในเพลงเหล่านั้น

คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย คือรูปแบบการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทย เป็นผลผลิตจากองค์ความรู้เรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูผู้เป็นที่เคารพของผู้เขียน และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย ครูทัศนีย์ ขุนทอง¹ ศิลปินแห่งชาติ กล่าวว่า “ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องมีความรู้เรื่องจังหวะหน้าทับ เนื่องจากจะได้รับความสั้นความยาวของเพลง จังหวะช่องไฟในการขับร้อง ตลอดจนการรับร้องส่งร้อง” สมชาย ทับพร² ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทยกรมศิลปากร กล่าวว่า “ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องรู้ทำนองเพลง การรับร้องส่งร้อง คำร้องต้องชัดเจน และที่สำคัญคือการหายใจในขณะขับร้อง” ซึ่งผู้เขียนได้ผนวกความรู้ดังกล่าวเพื่อนำมาต่อยอดองค์ความรู้ลึกลงไปในส่วนที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ของการขับร้องเพลงไทยโดยเฉพาะ เพื่อนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจศึกษาวิเคราะห์คีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงไทยได้นำรูปแบบการวิเคราะห์ดังกล่าวไปเป็นแบบอย่างในการวิเคราะห์ต่อไป โดยแบ่งเนื้อหาในการวิเคราะห์เป็น 11 ประเด็น ได้แก่ (1) การบันทึกโน้ตทางขับร้อง (2) กลุ่มเสียงปัญจมูล (3) รูปแบบคีตลักษณ์ (4) จังหวะฉิ่งและหน้าทับ (5) การวิเคราะห์บทประพันธ์ (6) การแบ่งคำร้อง (7) การบรรจุคำร้อง (8) การประพันธ์ทางขับร้อง (9) กลวิธีในการขับร้อง (10) ลักษณะการหายใจ และ (11) ลักษณะการขับร้อง ในที่นี้ผู้เขียนจะพรรณนาพร้อมยกตัวอย่างประกอบไปที่ละประเด็น มีรายละเอียดดังนี้

¹ ทัศนีย์ ขุนทอง, “จังหวะกับการร้องเพลงไทย,” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูย์, 5 สิงหาคม 2564.

² สมชาย ทับพร, “การขับร้องเพลงไทย,” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูย์, 18 กันยายน 2564.

1. การบันทึกโน้ตทางขับร้อง

การวิเคราะห์คตินักขับร้องเพลงไทย เพื่อให้เห็นภาพได้ชัดเจน ผู้วิเคราะห์ควรบันทึกทางร้องลงในห้องโน้ต โดยการบันทึกขึ้นพื้นฐานควรจะต้องมีรายละเอียดทั้งคำร้อง กลวิธีการขับร้อง ควรกำกับด้วยระดับเสียงไปทุก ๆ คำร้องและเสียงเอื้อนให้ครบถ้วน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- ท - ร	- ท - ล	- ช - รท	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- ช ช ฟ	ม ร - ร
- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย	- - - -	- - - เอ	- อึ้งเงอ	เหอเอิง-เงอ

ตัวอย่างที่ 1 ตารางบันทึกการประพันธ์ทางขับร้อง

ที่มา : ผู้เขียน

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล

ชื่อกลุ่มเสียงปัญจมูล ผู้เขียนศึกษามาจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ที่รจนาชื่อขึ้นมาใหม่เพื่อเลี่ยงการใช้ Penta-Centric อย่างดนตรีตะวันตก ป้องกันการเข้าใจคลาดเคลื่อนในเรื่องกลุ่มเสียง ซึ่งกลุ่มเสียงปัญจมูล ได้กล่าวถึงการนิยมนำเสียงทั้ง 5 เสียงในเพลงไทย โดยมักหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 กับเสียงที่ 7 สามารถจำแนกออกเป็น 7 กลุ่มดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล (ด)	ด ร ม X ช ล X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ร)	ร ม ฟ X ล ท X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ม)	ม ฟ ช X ท ด X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ฟ)	ฟ ช ล X ด ร X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ช)	ช ล ท X ร ม X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ล)	ล ท ด X ม ฟ X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ท)	ท ด ร X ฟ ช X

หมายเหตุ: X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง³

- - - -	- - - ร	- - - ม	มร ร	- - ล ท	- - ลชฟ	- - - -	- - ชช ชล
- - - -	- - - เอ	- - - เื่อ	เอเอเอเอเอ เย	- - - ประทับ	- - - นัง	- - - -	- - บัลลังก์รัตน์

- - ช ล	ช ฟ - ร	ด ล ด ร	- ฟ - ช	- - ช ล	ชฟ ชลช	ด - - ด	- - ล ล
- - อื้ออื้อ	อื้ออื้อ- เื่อ	เอเอเอเอเอเอ	- เื่อ - เอย	- - อื้ออื้อ	อื้ออื้ออื้ออื้ออื้อ	อี - - ชช	- - ขวาล

- - - ด	- - - ร	- - ฟ ฟ ร	ดรด- ร	ด ล - -	- ช ช ช	- - - -	- ชล ช
- - - เอ	- - - เอ	- - อึ้งเงอ	เอเอเอเอเอ-เงอ	เอเอเอ - -	- กมลมาร	- - - -	- - ทุกข์ทน

³ พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 4.

- ช - ล	ช ฟ - ร	ด ล ด ร	- ฟ - ช	- - - -	- - - -	- - ล ด	- - - ช
- อ้อ - ฮ้อ	อ้ออ้อ - เทอ	เออเออเทอเออ	- เทอ - เออ	- - - -	- - - -	- - - เป็นพัน	- - - นัก

ตัวอย่างที่ 2 การวิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญญาจุลในทางขับร้อง เพลงวา ท่อน 1

ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณากลุ่มเสียงปัญญาจุลในทางขับร้องเพลงวา ท่อนที่ 1 สามารถสรุปกลุ่มเสียงปัญญาจุลได้ดังนี้

บรรทัดที่ 1	4 ห้องแรกเป็นลูกเท่า	
	4 ห้องหลังกลุ่มเสียง P.C (ฟ)	ฟ ช ล X ด ร X
บรรทัดที่ 2	กลุ่มเสียง P.C (ฟ)	ฟ ช ล X ด ร X
บรรทัดที่ 3	กลุ่มเสียง P.C (ฟ)	ฟ ช ล X ด ร X
บรรทัดที่ 4	กลุ่มเสียง P.C (ฟ)	ฟ ช ล X ด ร X

3. รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบคีตลักษณ์ คือแบบแผนการขับร้องเพลงไทย เป็นการจัดระเบียบทางขับร้องให้เป็นขั้นเป็นตอน เพื่อต่อการจดจำและทำความเข้าใจ พิชิต ชัยเสรี⁴ ได้กล่าวถึงรูปแบบของสังคีตลักษณ์ไว้ 7 รูปแบบ โดยทั้ง 7 รูปแบบนี้มีความสอดคล้องกันกับคีตลักษณ์ในการขับร้อง ดังมีรายละเอียดแต่ละรูปแบบโดยสรุป ดังนี้

1. แบบแผนซ้ำท้าย คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองในตอนท้ายเหมือนกันทุกท่อน เช่น เพลงแขกบรเทศ
2. แบบแผนซ้ำหัว คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองในตอนต้นเหมือนกันทุกท่อน เช่น เพลงจำปานารี เพลงการเวกเล็ก
3. แบบแผนซ้ำหัว-ท้าย คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองตอนต้นและตอนท้ายเป็นทำนองเดียวกัน เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงหุ่่ม
4. แบบแผนเปลี่ยนกลาง คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองตอนต้นและตอนท้ายเหมือนกันในทุกท่อน เช่น เพลงนางนาค
5. แบบแผนโอด-พัน คือ เพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ทำนองยังคงเดิม เช่น เพลงเขมรใหญ่
6. แบบแผนทางเปลี่ยน คือ เพลงที่มีทำนองทางเปลี่ยน โดยจำนวนท่อนเท่าเดิม เช่น เพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ตีดน้ำเต้า
7. แบบแผนเที่ยวเปลี่ยน คือ เพลงที่มีทำนองทางเปลี่ยน โดยไม่ได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญและบันไดเสียงไว้ เช่น เพลงสี่บท สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น

⁴ พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 8-16.

ตัวอย่างรูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแหลมมอญ สองชั้น

ท่อน 1

----	--- เออ	--- หื้อ	เออหื้อเอ็ง-เงย	- ผู้ - ไค	--- ช้าม	----	--- นที่
----	--- เอ่อ	--- เออ	หื้อเออเอ็ง-เงยเอ่อ	--- เห่อ	--- เออ	--- เออ	หื้อเอ็ง-เงย
เออเอ่อ-เอ่อ	-เหอเอ่อเออ	-ฮ้างเอ่อเออ	หื้อเออหื้อเอ็ง-เออ	----	--- เอย	ฮือ ฮี - สี	- ทั้น- ตร
-ฮือฮ้างฮือ	ฮือฮือฮือฮือ ฮี	- กี่ - ม้วย	--- มรณ	- เห่อ - เออ	- เออ - เอย	หื้อเอย-เป็น	--- เหยื่อ
ฮือ- - เอ็ง	- ฮ้างเงอเออ	หื้อเอ็ง-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออเอ็ง-เงย	-เอ็งฮ้างเงอ	หื้อเออเอ่อ-เอย	- แก่ - สัตว์	- ฮือ - สิ้น
ฮือ - - เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออหื้อเอ็ง-เงย	-ฮ้างเงอเออ	-เออหื้อเอ็งเงอ	เออเอ่อ-เออ	หื้อเออเอ่อ-เออเอย

ท่อน 2

----	--- เออ	-ฮ้างเงอเออ	เออเหอเอ็ง-เงย	--- ถึง	--- ว่า	--- พญา	--- ครุฑ
- ฮือ - -	--- เออ	-ฮ้างเงอเออ	เออเหอเอ็ง-เงย	--- เอ่อ	เห่อเอ่อ-เออ	หื้อเออเอ่อ-เออ	- เห่อ - เออ
--- เอ่อ	-หื้อเออเอ่อ	- ฮ้างเงอเออ	เออหื้อเอ็ง-เงย	เออเอย-ฮือฮือ	ฮือฮือฮือ-	- กี่ - เต็ม	--- บิน
----	----	--- จะ	- ล่วง - -	- เอ่อ - เออ	- เห่อ - เอย	- สิ้น- ฤ	- ฮือ - ถึง
--- เอ็ง	- ฮ้างเงอเออ	หื้อเอ็ง-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออเอ็ง-เงย	- เอ็ง ฮ้าง เงอ	หื้อเออเอ่อ-เอย	- พิ - มาน	--- ทอง
--- เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออหื้อเอ็ง-เงย	-ฮ้างเงอเออ	-เออหื้อเอ็งเงอ	เออเอ่อ-เออ	หื้อเออเอ่อ-เออเอย

ท่อน 3

--- เอ่อ	- เออ - เอ้อ	หื้อเออ-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออเอ็ง-เงย	เออเอย - -	--- แนะ	--- นาย	----
-- -เอ่อ	- เออ - เอ้อ	หื้อเออ-เอ้อเออ	-ฮ้างเงอเอย	----	--- นี	--- ไป	----
-- -เอ่อ	-เหอเอ่อเอ้อ	- ฮ้างเงอเออ	เออหื้อเอ็ง-เงย	เออเอย - -	----	--- ไฉน	--- เล่า
-ฮือฮ้างฮือ	ฮือฮือฮือฮือเอย	-หรือ-โดย	- เดา - -	- เห่อ - เออ	- เอ่อ - เอย	หื้อเอย-ว่า	- เล่น - -
- ฮือ- เอ็ง	- ฮ้างเงอเออ	หื้อเอ็ง-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออเอ็ง-เงย	- เอ็ง ฮ้าง เงอ	หื้อเออเอ่อ-เอย	- กี่ - เห็น	--- คล่อง
--- เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮ้างเงอเออ	หื้อเออหื้อเอ็ง-เงย	-ฮ้างเงอเออ	-เออหื้อเอ็งเงอ	เออเอ่อ-เออ	หื้อเออเอ่อ-เออเอย

ตัวอย่างที่ 3 รูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแหลมมอญ สองชั้น

ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณาจากตัวอย่าง แสดงให้เห็นรูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแหลมมอญ สองชั้น พบว่าทางขับร้องเพลงแหลมมอญ สองชั้น มีรูปแบบซ้ำท้าย โดยที่โครงสร้างของทางขับร้องในตอนท้ายเหมือนกันทุกท่อน ซึ่งในการพิจารณานั้น ผู้วิเคราะห์ควรพิจารณาให้ถี่ถ้วน เพราะลักษณะของทางขับร้องนั้นอาจมีการตกแต่งทำนองในแต่ละท่อนไม่เหมือนกัน ลักษณะดังกล่าวปรากฏในทางขับร้องอยู่หลายเพลงที่โครงสร้างของทางขับร้องไม่เหมือนกับทำนองหลัก

4. จังหวะฉิ่งและหน้าทับ

จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้การขับร้องดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยตลอดการบรรเลงและขับร้อง โดยจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับมีรายละเอียดเฉพาะเครื่องมือ ดังนี้

1. จังหวะฉิ่ง สามารถจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 2 ประเภท ตามลักษณะในการบรรเลง คือ จังหวะฉิ่งทั่วไปและจังหวะฉิ่งพิเศษ

- จังหวะฉิ่งทั่วไป คือ ลักษณะของการบรรเลงที่ตีสลับกันระหว่างเสียงฉิ่งและเสียงฉับ เป็นคู่ ๆ ไปตลอดทั้งเพลง โดยสัมพันธ์กับทำนองและแนวการบรรเลง

- จังหวะฉิ่งพิเศษ คือ ลักษณะการบรรเลงฉิ่งที่ไม่ได้ตีสลับระหว่างเสียงฉิ่งและเสียงฉับเป็นคู่ ๆ อาจบรรเลงเพียงเสียงฉิ่งอย่างเดียว หรือตีเป็นชุดเสียง เช่น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

2. จังหวะหน้าทับ คือการเรียงร้อยเสียงกลอง อาทิ ตะโพน กลองคู่ โทนร่ำมะนา ให้เป็นชุดเสียง โดยสัมพันธ์กับทำนอง สำเนียง และกระสวนทำนองของเพลงนั้น ๆ สามารถจำแนกการกำกับจังหวะหน้าทับ 2 ประเภท ดังนี้

- จังหวะหน้าทับทั่วไป คือ จังหวะหน้าทับที่พบการใช้ทั่วไปในเพลงไทย คือ จังหวะหน้าทับปรบไก่และจังหวะหน้าทับสองไม้

- จังหวะหน้าทับพิเศษ คือ จังหวะหน้าทับที่ใช้เฉพาะเพลง เช่น หน้าทับพระทอง หน้าทับขึ้นม้า และหน้าทับภาษาต่าง ๆ ดังแสดงได้จากการวิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1

				----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
				----	----	-โจะ-ติง	-ติง-ทั้ง
----	----	----	----	--- ฝ่าย	--- นาฏ	อ้อ - เม	--- รี
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
-ทั้ง-ติง	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-ติง-ทั้ง	-ติง-ติง	-ทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง
--- เอ้อ	เออเห่อเอ็ง -เงอ	--- เห่อ	เออเห่อเอ็ง-เงอ	--- เห่อ	--- เออ	--- เห่อ	--- เอ้อ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
-ทั้ง-ติง	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-ติง-ทั้ง	-ติง-ติง	-ทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง
--- เห่อ	- เออ - เอ้อ	เห่อเอ็งฮ้างเงอ	เห่อเออเอ็งเงอ	-เออฮ้างเงอ	เห่อเออเออ-เงอ	เออเออ - ศรี	-- สวัสดิ์

ตัวอย่างที่ 4 การวิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1

ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณาจังหวะฉิ่งและหน้าทับเพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1 พบว่า เพลงนี้กำกับด้วยจังหวะฉิ่งสองชั้น ใช้หน้าทับปรบไก่ สองชั้น มีความยาวทั้งหมด 3 หน้าทับ โดยเริ่มเข้าเครื่องกำกับจังหวะฉิ่งและหน้าทับในช่วงท้ายของจังหวะที่ 1

5. การวิเคราะห์บทประพันธ์

การจะเข้าใจความหมายของบทร้องได้นั้น ต้องอาศัยความรู้หลายด้านประกอบกัน เป็นต้นว่า การรู้ที่มาของบทร้องว่ามาจากวรรณคดีเรื่องใด ใครเป็นคนพูด พูดในบริบทใด เข้าใจคำศัพท์ ความหมายของคำ ทั้งความหมายโดยตรง ความหมายโดยนัย ตลอดจนกลวิธีการใช้ภาษาต่าง ๆ นำไปสู่ความเข้าใจอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหรืออารมณ์ของบทประพันธ์ การศึกษาถึงภูมิหลัง ที่มาของบทร้อง พิจารณาบทร้องด้วยวิธีอ่านละเอียด (Close Reading) มีส่วนช่วยให้ผู้ขับร้องสามารถทำความเข้าใจบทร้อง เพื่อสื่ออารมณ์เพลงได้ดียิ่งขึ้น ดังตัวอย่างในการวิเคราะห์บทร้องเพลงโล่ สองชั้น

ครุฑพึงยิ่งคั่งถุ้ยแค้น
จึงแส้ร้างเกลี้ยงกล่าววาที

ดังหนึ่งแสนอัคนิรุทธมาจุจี้
ดูก่อนเสนีเสนาะพิณ⁵

บทร้องเพลงโล่ สองชั้น ตัดตอนมาจากกาพย์คำกลอน ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) กล่าวถึงพญาครุฑที่แค้นใจคนธรรพ์ กวีเลือกใช้ทั้งคำว่า “คั่ง” และคำว่า “แค้น” เพื่อแสดงถึงความคับแค้นอยู่ในใจ ความแค้นของพญาครุฑเมื่อรู้ว่านางกาพย์มีผู้เป็นสิ่งที่กระเทือนใจและสร้างความโกรธเป็นอันมาก กวีได้เปรียบความโกรธนี้กับ “อัคนิรุทธ” คือแสงพระอาทิตย์จำนวนหนึ่งแสนดวงที่ทวีความร้อนรนในใจ แต่ก็ยังขมใจถามคนธรรพ์ด้วยความพิศวงว่ารู้เรื่องที่ตนปิดงำไว้เป็นความลับได้อย่างไร

6. การแบ่งคำร้อง

การแบ่งวรรคตอนในการอ่านคำประพันธ์มีความสำคัญมาก ผู้อ่านต้องรู้จักฉันทลักษณ์และพิจารณาความหมายของคำเพื่อให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องเหมาะสม ไม่ฉีกคำ ซึ่งอาจทำให้สื่อความหมายผิดไป โดยคำประพันธ์ที่นำมาบรรจุในการขับร้องนั้นมีอยู่หลากหลาย อาทิ กลอนสุภาพ กลอนบทละคร กลอนดอกสร้อย โคลง และฉันทน์ เป็นต้น เมื่อพิจารณาการแบ่งคำร้องที่นำมาบรรจุในเพลงไทยแล้ว พบการแบ่งคำร้องอยู่ 2 กลุ่ม คือ การแบ่งคำร้องทั่วไปและการแบ่งคำร้องเฉพาะ

การแบ่งคำร้องทั่วไป คือ การแบ่งคำร้องในหนึ่งวรรค ตั้งแต่ 2 ถึง 3 คำ พบมากในการขับร้องเพลงไทย การแบ่งคำร้องลักษณะนี้ถือว่าสะดวกในการขับร้อง เนื่องจากสัดส่วนของคำเอื้อกับคำร้องพอเหมาะลงตัวพอดี เช่น สองหู/พู่ห้อย/พลอยแพรว, คนธรรพ์/ครั้นเห็น/กรงกษัตริย์ เป็นต้น

การแบ่งคำร้องเฉพาะ คือ การแบ่งคำร้องในหนึ่งวรรคมากกว่า 3 คำขึ้นไป เป็นลักษณะเฉพาะที่พบน้อยในการบรรจุคำร้องในการขับร้องเพลงไทย มักจะพบในคำประพันธ์ที่ไม่สามารถแยกคำได้เพราะความหมายจะคลาดเคลื่อน คำร้องลักษณะนี้ผู้ขับร้องจะต้องใช้ความสามารถในการพลิกแพลงทางขับร้อง สามารถทำได้ 2 วิธี คือ การตัดเอื้อนให้สั้นลงเพื่อใส่คำร้องลงไปทดแทน หรือการร้องรวบคำให้ลงพอดีกับจังหวะ เช่น ธงฉาน/ธงชาย/มยุรฉัตร, ดังหนึ่งแสน/อัคนิรุทธ/มาจุจี้ เป็นต้น

⁵ ธนากรกรุงเทพ, เพลงดัดบทโหมโรงของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529 (กรุงเทพฯ : รัชศิลป์, 2529), 48.

ตัวอย่างการแบ่งคำร้องเพลงนางนาค

คนธรรพ์/ครุฑเห็น/กรุงกษัตริย์ แจ้งรหัส/ให้เนตร/ดั่งบรรพ
 น้อมศีโรดม/รับรส/พจมาน แล้วจับพิน/ประสานเสียง/สำเนียงครวญ⁶

7. การบรรจุคำร้อง

การบรรจุคำร้องเพลงไทย ถือเป็นภูมิปัญญาหนึ่งของครุฑดนตรีไทยที่สามารถจัดวางตำแหน่งของคำร้อง และการเอื้อนให้สอดคล้องกันอย่างลงตัวไปตลอดทั้งเพลงโดยมีนัยสำคัญ ส่วนใหญ่จะมีความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง ความสั้นยาวของเพลง และจังหวะหน้าทับ

ความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง เป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ โดยทั่วไป การบรรจุคำร้องลงในเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ทางขับร้องจะให้ความสำคัญกับการแบ่งคำประพันธ์เป็นอันมาก การแบ่งคำร้องนั้นจะต้องให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงนกกระจอกทอง

(ดนตรีส่งร้อง)						(--- พระ)	(--- เสด็จ)
----	----	(-- ลด	--- เลี้ยว)	----	----	(--- เที้ยว	--- ชม)

ตัวอย่างที่ 5 ความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง ตัวอย่างเพลงนกกระจอกทอง
 ที่มา : ผู้เขียน

ความสัมพันธ์กับความสั้นยาวของเพลง เป็นความสัมพันธ์ระหว่างบทร้องกับความสั้นยาวของเพลง หรือท่อนเพลง หากเพลงมีหลายจังหวะหน้าทับ การบรรจุคำร้องก็จะบรรจุคำห่างกันออกไป แล้วใช้อื้อนเข้ามาทดแทนเพื่อให้คำนั้นจบพอดีกับเพลง แต่หากเพลงหรือท่อนเพลงดังกล่าวสั้น มักจะบรรจุคำร้องถี่ขึ้น หรืออาจแบ่งย่อคำร้องเพียงท่อนละ 1 วรรค ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงสามไม้นอก สองชั้น

----	----	----	----	--- เข้า	--- ใน	--- ห้อง	--- แก้ว
----	----	----	----	----	----	-- กำบัง	--- ลับ
----	----	----	----	- มี - ฉาก	--- พับ	--- ม่าน	--- ทอง
----	----	----	----	----	----	--- สอง	--- ไช

เพลงสามเส้า สองชั้น

--- แสน	--- โศก	----	- ปฏิว	----	----	-- หนา	--- ใน
--- ออ	-- ระทัย	--- ทุ้ม	--- ทอด	----	-- สกนธ์	--- กาย	----

ตัวอย่างที่ 6 ความสัมพันธ์กับความสั้นยาวของเพลง
 ตัวอย่างเพลงสามไม้นอก สองชั้น และเพลงสามเส้า สองชั้น
 ที่มา : ผู้เขียน

⁶ ธนาคารกรุงเทพ. เพลงดรัมมโหรีของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529. (กรุงเทพฯ : รัชศิลป์, 2529), 16.

ความสัมพันธ์กับจังหวะหน้าทับ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะหน้าทับกับการบรรจุคำร้อง โดยทั่วไปในการขับร้องและบรรเลงเพลงไทยนั้น หน้าทับถือว่ามีความสำคัญในการนับจังหวะของเพลง การบรรเลงและขับร้องต้องมีจำนวนจังหวะหน้าทับครบตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้และจบลงพอดีกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งสามารถแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างการบรรจุคำร้องกับหน้าทับได้ดังนี้

หน้าทับปรบไก่ เพลงมหาชัย

----	----	----	----	----	----	--- ทัพ	--- หน้า
----	----	----	----	----	----	--- ทัพ	--- หลวง

หน้าทับสองไม้ เพลงต้นวรเชษฐ์

----	- ครั้นทับ	--- ใบ	- บาน --	----	----	-- เข้าให้	- ชิด --
--- ดู	-- สนิท	--- ไม้	- เห็น --	----	----	- เป็น- เล	--- ขา

ตัวอย่างที่ 7 ความสัมพันธ์กับจังหวะหน้าทับ
ตัวอย่างหน้าทับปรบไก่ เพลงมหาชัย และหน้าทับสองไม้ เพลงต้นวรเชษฐ์
ที่มา : ผู้เขียน

การบรรจุคำร้องข้างต้นนี้มีข้อสังเกตว่า การที่ผู้ประพันธ์ทางขับร้องนิยมนำคำร้องมาบรรจุในท้ายของจังหวะนั้น เป็นการให้สัญญาณเพื่อบอกแก่นักร้องและนักดนตรีถึงการจบหรือหมดหน้าทับ เนื่องจากในระหว่างการขับร้องมีเพียงฉิ่งและกลองเท่านั้นที่บรรเลงร่วมไปกับการขับร้อง และอีกประการหนึ่งที่นิยมให้คำร้องสุดท้ายจบตรงท้ายสุดของจังหวะเพลงก็เพื่อจะให้สัญญาณในการส่งร้องหรือรับร้องที่จะต้องบรรเลงต่อท้ายการขับร้อง ตัวอย่างข้างต้นนี้แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับการบรรจุคำร้องได้ชัดเจน

นอกจากนี้ยังปรากฏลักษณะพิเศษอยู่ 2 ลักษณะ คือ บรรจุคำร้องลงไปในห้องก่อนหน้าและบรรจุลงไปในก่อนจะสิ้นสุดหน้าทับ

เพลงลมหนาว

----	----	----	----	--- พญา	--- ครูท	--- ได้	--- สดับ
----	----	----	----	----	----	- ที่ - ขับ	--- อ่าง
----	----	----	----	----	----	--- จิ่ง	-- กระจำง
----	----	----	----	----	--- แจ้ง	--- ช้อ	----
----	----	----	----	----	- ไม้ - กัง	--- ขา	----

เพลงต้นวรเชษฐ์

----	- ครั้นทับ	--- ใบ	- บาน --	----	----	-- เข้าให้	- ชิด --
--- ดู	-- สนิท	--- ไม้	- เห็น --	----	----	- เป็น- เล	--- ขา

ตัวอย่างที่ 8 การบรรจุคำร้องลงไปในห้องก่อนหน้าและบรรจุลงไปในก่อนจะสิ้นสุดหน้าทับ
ที่มา : ผู้เขียน

8. การประพันธ์ทางขับร้อง

การประพันธ์ทางขับร้องส่วนใหญ่จะยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ สังเกตได้จากลูกตกของทำนองหลักตรงกับเสียงของทำนองในการเอื้อน และมีความสัมพันธ์ระหว่างลูกตกในทำนองหลักกับการบรรจุคำร้องที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน⁷ ได้ให้ความหมายของลูกตกว่า คือ “เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการลงจบในแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง” ในการวิเคราะห์การขับร้องในครั้งนี้ผู้เขียนได้กำหนดตำแหน่งของลูกตกเพื่อประกอบการวิเคราะห์อยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ลูกตกรองและลูกตกหลัก

1. ลูกตกรอง คือ เสียงของโน้ตตัวสุดท้ายของครึ่งจังหวะหน้าทับ

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

----	----	----	--- X	----	----	----	----
------	------	------	-------	------	------	------	------

หน้าทับสองไม้ สองชั้น

----	--- X	----	----	----	--- X	----	----
------	-------	------	------	------	-------	------	------

2. ลูกตกหลัก คือ เสียงของโน้ตตัวสุดท้ายของจังหวะหน้าทับ

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

----	----	----	----	----	----	----	--- X
------	------	------	------	------	------	------	-------

หน้าทับสองไม้ สองชั้น

----	----	----	--- X	----	----	----	--- X
------	------	------	-------	------	------	------	-------

เมื่อพิจารณาถึงการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย สามารถแบ่งรูปแบบของลูกตกได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

1. ลูกตกตรง คือ เสียงลูกตกของทางขับร้องตรงกับเสียงสุดท้ายทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงมหาชัย ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

----	--- เออ	เหอเอ็ง-ฮั่งเงอเออ	เหอเออเอ็ง-เออ	----	----	-- เสด็จ	--- ทรง
----	--- ร	มร- ช ช ร	ม ร ด - ด	----	----	-- รด	--- ร
----	----	----	- - - ด	----	----	----	--- ร

ตัวอย่างที่ 9 ลักษณะลูกตกตรง

ที่มา : ผู้เขียน

⁷ ราชบัณฑิตยสถาน, สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สหมิตรพรินติ้ง, 2545), 148.

2. **ลูกตกล่างหน้า** คือ เสียงลูกตกของทางขึ้นร้องจบก่อนเสียงสุดท้ายของทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงดวงพระธาตุ ท่อน 2

----	--- เออ	- หือเอิงเงย	----	--- เส้า	-- วณีย์	--- จิง	--- แจ้ง
----	--- ฟ	- ช ฟ ฟ	----	--- ฟด	-- ฟ ฟ	--- ฟ	--- ฟ
----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ฟ

--- เอ้อ	--- เอ้อ	-- ฮึงเงอเออ	----	----	--- แห่ง	- นุ-สนธิ์	หือเอิง- เงอ
--- ฟ	-- ช ล	-- ด ด ช	----	----	--- ฟ	- ช ล - ช	ล ช - ล
----	----	----	--- ช	----	----	----	--- ฟ

--เออเอย
-- ช ฟ

ตัวอย่างที่ 10 ลักษณะลูกตกล่างหน้า
ที่มา : ผู้เขียน

3. **ลูกตกล่างหลัง** คือ เสียงลูกตกของทางขึ้นร้องจบหลังเสียงสุดท้ายของทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงนกกระจอก ท่อน 1

----	----	--- มี	-- มโน	- อือ - ฮือ	ฮือฮือ-ฮือ	----	- ภิ - รรมย์
----	----	--- ด	-- ด ด	- ช - ล	ช ฟ- ช ท	----	- ร - ด
----	----	----	- ช - -	----	----	----	----

ตัวอย่างที่ 11 ลักษณะลูกตกล่างหลัง
ที่มา : ผู้เขียน

9. กลวิธีในการร้อง

โครงสร้างประโยคในการขับร้องเพลงไทย หน่วยที่เล็กที่สุดคือ คำเอื้อน เป็นคำที่ใช้ออกเสียงในการขับร้องเพลงไทย ไม่มีความหมายในตัว หากรวมกันตั้งแต่ 2 คำขึ้นไป จะเรียกว่า กลุ่มคำเอื้อน กลวิธีหรือเทคนิคในการขับร้อง เมื่อนำกลุ่มคำเอื้อนมาเรียงติดต่อกันไม่ว่าจะเป็นวรรคสั้น ๆ เฉพาะกลุ่มคำเอื้อนอย่างเดียวหรือรวมกับคำร้อง จะเรียกว่า ประโยคในการขับร้องหรือวรรค โดยอาจสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้องจังหวะหน้าทับ และการหายใจ

ตารางที่ 1 โครงสร้างประโยคในการขับร้องเพลงไทย ที่มา : ผู้เขียน

คำเอื้อน	→	กลุ่มคำเอื้อน	→	ประโยคในการขับร้องเพลงไทย
----------	---	---------------	---	---------------------------

คำเอื้อน คือ คำที่ใช้ออกเสียงในการขับร้องเพลงไทย การขับร้องเพลงไทย พบว่า มีคำเอื้อนอยู่หลากหลายแล้วแต่ความเข้าใจและสายสำนัก โดยคำเอื้อนดังกล่าวเป็นคำที่ใช้แทนเสียงเครื่องดนตรี เปรียบเสมือนเครื่องดนตรีของนักร้อง คำเอื้อนนั้นจะถูกจัดวางอยู่คละเคล้าไปกับคำร้อง เช่น เออ เอิง เอย อือ ห่อ เกอ อั้ง อือ ฮี เป็นต้น คำเอื้อนเหล่านี้สามารถผันตามเสียงวรรณยุกต์ไทย คือ เอก โท ตรี จัตวา ได้ โดยขึ้นอยู่กับระดับเสียงในการขับร้องได้หลากหลาย เช่น เออ เอ่อ เอ้อ, ห่อ เท่อ เท้อ, อือ อือ, เอย เอย เ้าย เป็นต้น

กลุ่มคำเอื้อน คือ คำเอื้อนตั้งแต่ 2 คำขึ้นไปเรียงต่อกันเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะ กลวิธีในการขับร้องเพลงไทยรูปแบบต่าง ๆ เช่น / -เอ่อเหอเอ่อ/ - - ห่อเออ/ ห่อเออเหอเออ/ เป็นต้น โดยกลวิธีต่าง ๆ นี้ คีตกวีได้รจนาชื่อไว้มากมาย บางสำนักอาจเรียกไม่เหมือนกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การกระหน่ำทำนอง คือ การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้น

กลุ่มคำเอื้อน	- - อือ อือ
โน้ตเสียง	- - ซ ม

การครั้น คือ การลากเสียงอือหรือเสียงอื่นโดยสะท้อนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียงอย่างรวดเร็ว

กลุ่มคำเอื้อน	- อือ ฮี อือ
โน้ตเสียง	- ร ม ร

การกลืนเสียง คือ การเปล่งเสียงจากเสียงที่สูงลงมาในเสียงที่ต่ำลงผ่านลงไปตามลำคอคล้ายการกลืน โดยเสียงร้องจะหมดที่ท้ายคำ ในส่วนที่เป็นทำนองเสียงจะอยู่ในลำคอ

กลุ่มคำเอื้อน	- อือ อือ อือ
โน้ตเสียง	- ม ร ด

การบริบ คือ การลากเสียงฮี อือ หรือเสียงอื่น ให้สะท้อนที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั้น แต่เสียงสั้นกว่า

กลุ่มคำเอื้อน	- - ฮี อือ
โน้ตเสียง	- - ร ท

ประโยชน์ในการขับร้องเพลงไทย คือ การเรียงต่อกันของคำเอื้อน กลุ่มคำเอื้อนหรือคำร้อง โดยอาศัยสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง จังหวะหน้าทับ หรือการหายใจ ในทางขับร้องเพลงไทยนั้น ในหนึ่งท่อนเพลงจะประกอบด้วยหลายประโยคเรียงต่อกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงนกขมิ้น^๒

ประโยคที่ 1						ประโยคที่ 2	
--- เห็น	- ฮี - เป็น	--- วิ	-- ปรีติ	- อื้อ - ฮื้อ	อื้ออื้อ อื้อฮื้ออื้อ	- ฮี - ผิด	--ประหลาด
					ประโยคที่ 3		
- อื้อ ฮี อื้อ	อื้อฮื้ออื้อ-เออ	--- หื้อ	เออหื้อเอิง-เอย	--- ภู	-- วนาถ	--- เขี่ยม	- อื้อ - ยล
ประโยคที่ 4					ประโยคที่ 5		
--- เออ	หื้อเออเอิง-เงอ	เออเอ่อเออเอื้อ	เหอเอ่อ - เอย	-----	- ไป - ทน	- ฮี - ไทน	หื้อเอิง- เงอ
-- เออเอย							

ตัวอย่างที่ 12 ประโยคในการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ผู้เขียน

10. ลักษณะการหายใจ

การขับร้องเพลงไทย การหายใจเป็นเรื่องสำคัญมาก เนื่องจากเพลงไทยมีการเอื้อนซึ่งต้องใช้ลมหายใจที่เหมาะสม ดังนั้นการประพันธ์ทางขับร้องจึงมีความสัมพันธ์กับการหายใจอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อพิจารณาลักษณะการหายใจในการขับร้องไทย พบว่า ใน 1 บรรทัดโน้ต มีการหายใจเฉลี่ย 1-3 ครั้ง และเมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของการหายใจ พบความสัมพันธ์อยู่ 4 ความสัมพันธ์ คือ การแบ่งคำร้อง การเอื้อน การแบ่งประโยคในการขับร้อง จังหวะหน้าทับ ข้อจำกัดของผู้ขับร้อง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง เพลงพัดชา ท่อน 1

				ช่วงหายใจที่ 1			
(ดนตรีส่งร้อง)				--- รื่น	--- รื่น	- อือ - ซิ่น	- อือ - กลิ่น
--- ล	- ด ด ด	--- ร	- ด - รด	- ม - ร	--- ดล	- ด - รด	- ม - ร

		ช่วงหายใจที่ 2				ช่วงหายใจที่ 3	
--- อือ	อี อือ --	--- เอ่อ	เหอเออเอ่อ-เอ้อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-- เห่อเอย	- พี - จำ	--- ได้
--- ม	ฟ ม --	--- ด	ม ร ด - ม	- ม ซ ร	-- ล ซ	- รด - ร	--- รด

	ช่วงหายใจที่ 4					ช่วงหายใจที่ 5	
- - ซี อี	- - -เหมือน	ซีอี ซีอี	- เมื่อ -ไป	- ฮั้งเงอเออ	เทอเออเอ่อ-เออเอย	- - - ร่วม	- - ภิรมย์
- - ม ร	- - - ร	ซ ร ม ร	- ดล - ด	- ด ด ล	ลซม - ซล	- - - รด	- - ร ร

			ช่วงหายใจที่ 6			ช่วงหายใจที่ 7	
- - อือฮือ	อืออืออืออือ-เออ	- - -	เหอเิง-ฮึงเงอเอ่อ	- ฮึงเงอเอย	เออเหอเออเออ	เออเอย - สม	- - - ศรี
- - ร ร	ด ท ม ร - ร	- - -	ม ร - ซ ซ ม	- ซ ซ ม	ร ม ร ม	ร ด - รซ	- - - ร

- - ฮี อี	- ฮีอีอีอี
- - ฮู ร	- ม ร ด

ตัวอย่างที่ 13 ลักษณะการหายใจในการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ผู้เขียน

11. ลักษณะการขับร้อง

ลักษณะการขับร้อง คือ การศึกษาวิธีการนำทางขับร้องไปใช้กับบริบทต่าง ๆ อาทิ การขับร้องประกอบการแสดง การขับร้องประกอบการบรรเลง ซึ่งล้วนมีความแตกต่างกันทั้งการรับร้อง ส่งร้อง การเข้าจังหวะฉิ่งและหน้าทับ จำนวนเที่ยวในการบรรเลง อารมณ์เพลงในบางช่วงบางตอน ผู้ขับร้องจึงจำเป็นต้องศึกษาลักษณะของการบรรเลงในแต่ละเพลงเพื่อให้รู้จุดประสงค์และรู้วิธีในการขับร้องนั้น ๆ ดังตัวอย่างลักษณะการขับร้องเพลงนกลีลามีน ท่อน 1

[illegible]

--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
-ทั้ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั้ง	-ติง-ติง	-ทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง
----	--- เออ	--- เห้อ	เอออเห้อเอิง-เออย	--- เขิญญ	--- เจ้าผิน	--- โผ	-จู้- อื้อ
----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----

- - - ดิ่ง	- - - ฉับ	- - - ดิ่ง	- - - ฉับ	- - - ดิ่ง	- - - ฉับ	- - - ดิ่ง	- - - ฉับ
- ทัง-ดิง	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- ดิง-ทัง	- ดิง-ดิง	- ทัง-ดิง	- ดิง-ทัง
- - - เออ	เห่อเออเอ็ง-งอ	เออเอ่อเออเอ้อ	เหอเอ่อ - เอย	- - - -	- ไป - สู้	- อือ - เห้ย	- - - เอย
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - ช	- ล - ท	- ม ร ท	- ล - ช

- - - -
- - - -
- - เออเอย
- - - -

ตัวอย่างที่ 14 ลักษณะการขับร้อง

ที่มา : ผู้เขียน

อภิปรายผล

คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทยเป็นการต่อยอดองค์ความรู้เรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของพิชิต ชัยเสรี ในส่วนที่เกี่ยวข้องเฉพาะศาสตร์ของการขับร้องเพลงไทย และจากการสัมภาษณ์ทัศนีย์ ขุนทอง และสมชาย ทับพร ในส่วนของข้อควรคำนึงของนักร้องเพลงไทย ผนวกเข้ากับประสบการณ์ของผู้เขียน โดยได้กำหนดรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์ไว้ 11 ประเด็น เพื่อแยกองค์ประกอบของการขับร้องให้เข้าใจถึงการประกอบสร้างของทางขับร้องและการนำไปใช้ ตั้งแต่วิธีการบันทึกโน้ตทางขับร้อง กลุ่มเสียง การขับร้อง รูปแบบคีตลักษณ์ จังหวะฉิ่งและหน้าทับ ความหมายและอารมณ์ของบทประพันธ์ การแบ่งคำในการขับร้อง การบรรจุคำร้อง การประพันธ์ทางขับร้อง กลวิธีในการขับร้อง ลักษณะการหายใจและลักษณะการขับร้อง เป็นแบบแผนในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทยอย่างเป็นระบบ ถือเป็นองค์ความรู้ใหม่ในสาขาวិชาการขับร้องเพลงไทย เป็นประโยชน์ต่อนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจศึกษาวิเคราะห์คีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงไทยต่อไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าปัจจุบันนี้จะมีวิธีการบันทึกโน้ตเพลงไทยรูปแบบต่าง ๆ แต่ในศาสตร์ของการขับร้องนั้นยังไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน การบันทึกทางขับร้องในอดีตเป็นเพียงการช่วยจำส่วนตัวหรือเฉพาะกลุ่ม จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่วิชาการขับร้องจักต้องพัฒนาและยกระดับการบันทึกทางขับร้องเพลงไทยให้เข้าใจถึงคนหมู่มาก นอกจากนี้แล้ว คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทยยังมีส่วนช่วยให้ผู้สนใจทั้งในและนอกวัฒนธรรมสามารถศึกษาและทำความเข้าใจการขับร้องเพลงไทยผ่านการอธิบายด้วยรูปแบบ คีตลักษณ์วิเคราะห์อันจักเป็นประโยชน์อย่างมหาศาลในวงการดนตรีไทยต่อไป

บรรณานุกรม

- พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- ธนาคารกรุงเทพ. *เพลงตับมโหรีของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529*. กรุงเทพฯ : รักศิลป์, 2529.
- ทัศนีย์ ขุนทอง. “จังหวะกับการร้องเพลงไทย.” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่. 5 สิงหาคม 2564.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สหมิตรพรินติ้ง, 2545.
- สมชาย ทับพร. “การขับร้องเพลงไทย.” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่. 18 กันยายน 2564.

การใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาด ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ

THE USES OF LYRICS FOR MARKETING COMMUNICATION IN SOCIAL MEDIA AMONG THE RECORD LABELS IN THAILAND: A CASE STUDY OF FACEBOOK FANPAGES

เพ็ญรำไพ สิทธิโสภณ*, ตรีทิพ บุญเยี่ยม**, อำไพ บุณยประพุกษ์***
Piangrumpai Sitthisophon*, Treetip Boonyam**, Ampai Buranaprapuk***

บทคัดย่อ

การวิจัยการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารายละเอียดของสาร (messages) ที่มีเนื้อเพลงประกอบ ศึกษาวัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบ รวมถึงศึกษาการตอบสนองกลับของผู้รับสารที่มีเนื้อเพลงประกอบจากการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย ทั้งนี้ เพื่อให้ได้แนวทางในการจัดทำและพัฒนารายการที่ใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดแก่ผู้ประกอบการธุรกิจค่ายเพลงและธุรกิจด้านดนตรี โดยผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิจัยเชิงเอกสาร ทำการเก็บข้อมูลสารที่มีเนื้อเพลงประกอบที่เผยแพร่ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงย้อนหลังเป็นเวลา 3 เดือน ซึ่งได้แก่ ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค และค่ายเพลงสไปร์ซซี้ดส์ และบันทึกข้อมูลลงตารางที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ผลการวิจัยพบว่า ในการจัดทำสารที่ใช้เนื้อเพลงประกอบนั้น ควรเลือกใช้วิธีการเผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ โดยใส่เนื้อเพลงในรูปภาพหรือคำ

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, piangsitt@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, treetip.boon@mahidol.ac.th

*** อาจารย์ ดร. สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ampaiburanaprapuk@yahoo.com

* Graduate Student, Music Business Department, College of Music, Mahidol University, piangsitt@gmail.com

** Assistant Professor Dr., Music Business Department, College of Music, Mahidol University, treetip.boon@mahidol.ac.th

*** Lecturer, Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, ampaiburanaprapuk@yahoo.com

บรรยายโพสต์เป็นหลัก ซึ่งควรเป็นภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ที่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อเพลงที่ใช้เผยแพร่ โดยไม่ควรใช้ภาพหลาย ๆ ภาพต่อการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง ในส่วนของเนื้อเพลง ควรเลือกใช้เนื้อเพลงจากท่อน Verse ท่อน Chorus หรือท่อน Bridge เพียง 1 ท่อนในการจัดทำสาร ไม่ควรใส่เนื้อเพลงจากหลากหลายท่อนเพลง หรือใส่เนื้อเพลงจากทั้งเพลงร่วมกันในสารเดียว ทั้งยังไม่ควรใส่เนื้อเพลงที่มีจำนวนมากกว่า 4 บรรทัดหรือมากกว่า 30 พยางค์ รวมถึงไม่ควรใช้เนื้อเพลงจากหลากหลายเพลงหรือหลากหลายศิลปินร่วมกันต่อการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง

คำสำคัญ : การสื่อสารการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์/ เนื้อเพลง/ เพชบุรีแฟนเพจ

Abstract

The objectives of this research are to study the details of messages with lyrics, to study the purposes of published messages with song lyrics, and to study the receivers' responses from the messages with lyrics based on Facebook Fanpages of record labels in Thailand. In order to obtain the guideline in preparation and development of the messages with lyrics for Marketing Communications to record label's entrepreneurs and music businesses, the researcher used a qualitative research method with documentary research, which collected the information of the messages with lyrics through social media, Facebook Fanpages of record labels for the past 3 months, including 'What The Duck' and 'Spicydisc'. Then take the information into data records table that the researcher created.

The results showed that creating a message with lyrics, the lyrics should be put on an image and in the post caption. The image used should be pictures from music videos and any newly created images that related to the lyrics used. Multiple images for a single post should not be used. In the lyrics section, it is recommended to choose only 1 part from Verse, Chorus, or Bridge to compose the message. Do not include lyrics from multiple parts of the song or put lyrics from the entire song in one image or post. Also, lyrics that are more than 4 lines or more than 30 syllables should not be included and lyrics from multiple songs or artists should not be used together for a single post.

Keywords : The Social Media Marketing Communication/ Lyrics/ Facebook Fanpages

ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย

ในปัจจุบันเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของทุกคนทั่วโลก ส่งผลให้พฤติกรรมของมนุษย์ปรับเปลี่ยนไปตามเทคโนโลยีนั้น ๆ โดยเฉพาะการใช้เวลากับอินเทอร์เน็ตหลายชั่วโมงต่อวัน เพื่ออำนวยความสะดวกในการทำกิจกรรมในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นเพื่อการติดต่อสื่อสาร การสืบค้นข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ รวมถึงการเปิดรับสื่อโฆษณา จากเมื่อก่อนที่จะรับสื่อผ่านทางโทรทัศน์ วิทยุ แผ่นป้ายโฆษณาเป็นหลัก ก็หันมาเลือกรับสื่อบนอินเทอร์เน็ตผ่านช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ อันเนื่องมาจากการเข้าถึงได้ง่ายของสื่ออุปกรณ์ที่ใช้เชื่อมต่อกับอินเทอร์เน็ต อาทิ โทรศัพท์มือถือหรือคอมพิวเตอร์ ทั้งยังมีราคาที่สามารถจับต้องได้มากขึ้น จึงได้รับความสนใจอย่างแพร่หลายและมีอัตราเพิ่มขึ้น

จากการสำรวจของ We Are Social ผู้เป็นหน่วยงานด้านดิจิทัลและ Hootsuite ผู้ให้บริการระบบการจัดการสื่อสังคมออนไลน์ ได้รวบรวมสถิติการใช้งานดิจิทัลของคนทั่วโลกในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2563 แสดงให้เห็นว่า จากจำนวนประชากรโลกทั้งหมด 7,750 ล้านคน มีผู้ใช้โทรศัพท์มือถือส่วนตัวถึง 5,190 ล้านคน คิดเป็นร้อยละ 67 ของจำนวนประชากรโลกทั้งหมด มีผู้ใช้งานอินเทอร์เน็ตถึง 4,540 ล้านคน คิดเป็นร้อยละ 59 ของจำนวนประชากรโลกทั้งหมด และมีผู้ใช้สื่อสังคมออนไลน์ถึง 3,800 ล้านคน คิดเป็นร้อยละ 49 ของจำนวนประชากรโลกทั้งหมด¹ เช่นเดียวกับในประเทศไทยที่มีผลสำรวจการใช้งานดิจิทัลในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2563 แสดงให้เห็นว่า จากจำนวนประชากรคนไทยทั้งหมด 69.71 ล้านคน มีผู้ใช้โทรศัพท์มือถือส่วนตัวถึง 93.39 ล้านเครื่อง คิดเป็นร้อยละ 134 หรือกล่าวได้ว่าผู้บริโภคชาวไทยมีโทรศัพท์มือถือเฉลี่ยมากกว่า 1 เครื่องต่อคน และใช้งานสื่อสังคมออนไลน์ถึง 52 ล้านคน คิดเป็นร้อยละ 75 ของประชากรคนไทยทั้งหมด

ทั้งยังมีสถิติการใช้งานอินเทอร์เน็ตเฉลี่ยถึง 9 ชั่วโมง 1 นาทีต่อวัน และมีการใช้งานสื่อสังคมออนไลน์เฉลี่ยถึง 2 ชั่วโมง 55 นาทีต่อวัน² ฉะนั้น เวลาส่วนใหญ่ที่คนไทยใช้ในชีวิตประจำวันจึงอยู่บนช่องทางออนไลน์เป็นหลัก ซึ่งการจะทำให้ธุรกิจเป็นที่รู้จักมากขึ้น จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการสื่อสารทางการตลาด โดยเฉพาะการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ จะยิ่งเป็นตัวช่วยให้เข้าถึงกลุ่มลูกค้าได้อย่างรวดเร็วและทั่วถึง โดยช่องทางสังคมออนไลน์ที่คนไทยเข้าใช้งานเป็นอันดับสูงสุดที่ร้อยละ 94 จากจำนวนผู้ใช้งานอินเทอร์เน็ตในประเทศไทยทั้งหมด คือ เฟซบุ๊ก³ ดังนั้น เมื่อพฤติกรรมผู้บริโภคมีการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ ผู้ประกอบการก็ต้องปรับตัวเพื่อรองรับสถานการณ์ดังกล่าว ควรตระหนักถึงการทำการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊ก ซึ่งช่องทางในการสร้างตัวตนของธุรกิจบนเฟซบุ๊ก คือ เฟซบุ๊กแฟนเพจ โดยต้องทำการสื่อสารการตลาดผ่านการสร้างสรรค์สารในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ข้อความ ภาพ หรือวิดีโอ ที่มีความกระชับ ตรงประเด็น เข้าใจได้ง่าย สามารถดึงดูดและเข้าถึงกลุ่มลูกค้าได้

ในปัจจุบันธุรกิจด้านดนตรีในประเทศไทยอย่างค่ายเพลง ได้ปรับตัวและหันมาตระหนักถึงการสื่อสารการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจมากขึ้น เนื่องด้วยการแข่งขันที่สูงจากทั้งค่ายเพลงด้วยกันเอง และศิลปินอิสระอีกมากมาย ที่ใช้สื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจในการเผยแพร่เนื้อหา จึงต้องคอยพัฒนาสาร (messages) อยู่เสมอ โดยสิ่งที่ เป็นเหมือนผลิตภัณฑ์สำคัญของธุรกิจค่ายเพลง คือ บทเพลง ซึ่งองค์

¹ Kemp, Simon. "Digital 2020: Thailand." Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-thailand>.

² Kemp, Simon. "Digital 2020: Thailand." Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-thailand>.

³ Kemp, Simon. "Digital 2020: Thailand." Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-thailand>.

ประกอบสำคัญที่ทำให้คนจดจำเพลงได้ ทำให้เพลงน่าสนใจและทำให้คนอยากกลับมาฟังเพลงนั้นซ้ำ ๆ นอกเหนือจากเสียงดนตรีและเสียงร้องแล้ว นั่นก็คือเนื้อเพลง ซึ่งเป็นวัจนภาษา กล่าวคือ เป็นการสื่อสารโดยใช้ภาษาพูดและภาษาเขียน ใช้สื่อออกไปเพื่อบอกเล่าเรื่องราว แสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึก และบรรยายถึงสถานการณ์ต่าง ๆ เป็นต้น ทำให้ผู้ฟังเข้าถึงได้ง่าย สามารถตีความและเข้าใจถึงเนื้อหาเพลงนั้น ๆ ได้ในทันที⁴ ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ทำการสำรวจข้อมูลบนเฟซบุ๊กแฟนเพจของค่ายเพลงในประเทศไทยที่ยังคงดำเนินธุรกิจอยู่ในช่วงปี 2562 ถึงปี 2563 โดยพบว่า ธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทยหันมาใช้เนื้อเพลงในการสร้างสรรค์เนื้อหาสารในการเผยแพร่มากขึ้นถึง 4-8 สารต่อเดือน ทั้งยังได้รับการตอบรับที่ดี ไม่ว่าจะเป็นการกดถูกใจ การแชร์ การพิมพ์ข้อความโต้ตอบจากผู้ใช้งานที่กดถูกใจแฟนเพจค่ายเพลงนั้น ๆ รวมถึงผู้ใช้งานทั่วไปบนเฟซบุ๊ก ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่า เนื้อเพลงเป็นสิ่งสำคัญที่จะนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์เนื้อหาสารเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทยเป็นอย่างมาก แต่กระนั้นรายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดนั้น จะมีลักษณะอย่างไร ยังเป็นประเด็นที่ควรศึกษาเพิ่มเติม

ทั้งนี้ จากการทบทวนงานวิจัยในอดีต ไม่พบงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดออนไลน์ แต่พบงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารทางการตลาดของธุรกิจดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ งานวิจัยของวาสิฎฐี ศรีดิรัตน์⁵ ที่ศึกษาถึงรูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย ผลการวิจัยพบว่า เฟซบุ๊กเป็นช่องทางหลักที่ค่ายเพลงใช้ในการติดต่อสื่อสาร ทั้งข่าวสารที่เป็นทางการและการพูดคุยแบบเป็นกันเอง เนื่องจากมีการใช้งานที่สามารถเผยแพร่เนื้อหาได้หลายรูปแบบ เช่น ข้อความ รูปภาพ หรือคลิปวิดีโอ รวมถึงการแชร์เนื้อหาจากแหล่งอื่น และมีคุณสมบัติที่เอื้อต่อการสื่อสารการตลาด เช่น การสร้างหน้า event ให้กดเข้าร่วมเมื่อมีกิจกรรมต่าง ๆ รวมถึงงานวิจัยของสุพินา หิรัญประทีป⁶ ที่พบว่ากลยุทธ์ของการสื่อสารออนไลน์ทางหน้าเพจเฟซบุ๊กสร้างความสนใจให้แก่กลุ่มเยาวชนของธุรกิจดนตรีในประเทศไทยเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดการตัดสินใจในการดาวน์โหลดและแชร์เพลงใหม่ออกไปเร็วยิ่งขึ้น สามารถรับรู้ข้อมูลข่าวสารของค่ายเพลงได้อย่างสะดวก สร้างความสนใจในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น รายละเอียดคอนเสิร์ตของศิลปิน ทั้งยังสร้างทัศนคติที่ดีต่อค่ายเพลง เป็นต้น

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะมุ่งศึกษาการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย เพื่อเป็นแนวทางให้แก่ผู้ประกอบการด้านดนตรีได้ศึกษา พัฒนา ปรับปรุง และประยุกต์ใช้ในการสื่อสารการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ให้สามารถเข้าถึงกลุ่มลูกค้าได้หลากหลาย สร้างความเป็นเอกลักษณ์ให้แก่ธุรกิจของตนมากขึ้น รวมถึงเป็นข้อมูลพื้นฐานที่จะนำไปสู่การศึกษาวิจัยต่อไปในประเด็นของการใช้เนื้อเพลงเป็นสารเพื่อการสื่อสารทางการตลาด

⁴ อลิสร่า รุ่งนพรัตน์ ชรินทร์สาร, *การสื่อสารการตลาดแบบบูรณาการ : ต่อให้ติดใกล้ชิดผู้บริโภคในโลกไร้รอยต่อ* (กรุงเทพฯ : เอ็กสเปอร์เน็ท จำกัด, 2561).

⁵ วาสิฎฐี ศรีดิรัตน์, “การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2558).

⁶ สุพินา หิรัญประทีป, “ประสิทธิภาพของการสื่อสารการตลาดออนไลน์สำหรับกลุ่มเยาวชนของธุรกิจดนตรีในประเทศไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2558).

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษารายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย
2. เพื่อศึกษาวัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย
3. เพื่อศึกษาการตอบสนองกลับของผู้รับสารที่มีเนื้อเพลงประกอบจากการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย

คำถามการวิจัย

1. สารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทยในแต่ละค่ายมีลักษณะอย่างไร เหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่
2. วัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย ในแต่ละค่ายมีลักษณะอย่างไร เหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่
3. สารที่มีเนื้อเพลงประกอบประเภทใด ที่ได้รับการตอบสนองกลับจากผู้รับสารมากที่สุด

ประโยชน์ของการวิจัย

1. ผลการศึกษาที่ได้จะเป็นแนวทางแก่ผู้ประกอบการธุรกิจค่ายเพลงและธุรกิจด้านดนตรีในการพัฒนาปรับปรุง และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับธุรกิจของตนในการจัดทำสารที่ใช้ในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์
2. ผลการศึกษาที่ได้จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการศึกษาวิจัยในประเด็นการใช้เนื้อเพลงเป็นสารเพื่อการสื่อสารทางการตลาด

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการศึกษาข้อมูลเอกสาร (Documentary Research) โดยข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ มีประชากรคือข้อมูลที่ปรากฏอยู่ในธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทยที่ยังคงดำเนินธุรกิจอยู่ และมีช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจ โดยมีการเผยแพร่สารอย่างสม่ำเสมอถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 จากการสำรวจผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทยจำนวน 154 ค่ายเพลง⁷ พบว่า มีค่ายเพลงที่ยังคงดำเนินธุรกิจอยู่และมีช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจที่มีการเผยแพร่สารอยู่จนถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 ทั้งสิ้น 38 ค่ายเพลง ซึ่งกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ มาจากกลุ่มประชากรข้างต้น โดยมุ่งเน้นค่ายเพลงที่มีการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบไม่ต่ำกว่า 4 สารต่อเดือน กล่าวคือ ต้อง

⁷ “รายชื่อค่ายเพลงในประเทศไทย,” Wikipedia, บันทึกข้อมูลเมื่อ 15 กันยายน 2563, <https://th.wikipedia.org/wiki/รายชื่อค่ายเพลงในประเทศไทย>.

มีการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบอย่างน้อย 1 สารต่อสัปดาห์ ในระยะเวลา 3 เดือน นับตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2563 จนถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 จากการสำรวจประชากรผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย 38 ค่ายเพลง มีทั้งสิ้น 2 ค่ายเพลงที่มีคุณลักษณะตามที่ผู้วิจัยกำหนด ซึ่งได้แก่ ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค (What The Duck) และค่ายเพลงสไปซ์ซี้ดิสก์ (Spicydisc)

ในการเก็บข้อมูลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาค้นข้อมูลย้อนหลังเป็นเวลา 3 เดือน นับตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2563 จนถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 โดยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลง 2 ค่ายเพลง ได้แก่ ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค และค่ายเพลงสไปซ์ซี้ดิสก์ ซึ่งเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ ตารางบันทึกข้อมูลที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้น โดยจะทำการจดบันทึกข้อมูลที่ได้ลงบนตารางบันทึกข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลครบถ้วนแล้ว จะทำการวิเคราะห์ข้อมูลรายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบและวัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบออกมาเป็นลักษณะข้อมูลเฉพาะของแต่ละค่ายเพลง และรวบรวมจำนวนการกดปุ่มสัญลักษณ์แสดงความรู้สึก การคอมเมนต์ และการแชร์ เพื่อหาว่าสารที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวนมากมีลักษณะอย่างไร ทั้งยังนำข้อมูลเฉพาะของทั้ง 2 ค่ายเพลงมาเปรียบเทียบกับกันถึงประเด็นรายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบและวัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบ เพื่อหาความเหมือนและความแตกต่างกัน โดยสรุปผลออกมาเป็นลักษณะของการบรรยายที่นำไปสู่การเชื่อมโยงข้อมูลเข้าด้วยกันในลักษณะของการพรรณนาและเปรียบเทียบข้อมูลให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจน

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาจำแนกออกเป็น 3 หัวข้อหลัก ได้แก่

1. รายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบ

ประกอบไปด้วยจำนวนการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมาย เนื้อเพลงที่ค่ายเพลงเป้าหมายเลือกใช้ในการจัดทำสารและองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ปรากฏในสารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมาย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 จำนวนการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมาย

จากการศึกษาพบว่า ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค มีการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบทั้งหมด 130 สาร ได้แก่ เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2563 จำนวน 24 สาร เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2563 จำนวน 44 สาร และเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 จำนวน 62 สาร ในส่วนของค่ายเพลงสไปซ์ซี้ดิสก์ มีการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบทั้งหมด 26 สาร ได้แก่ เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2563 จำนวน 8 สาร เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2563 จำนวน 9 สาร และเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 จำนวน 9 สาร ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค มีจำนวนการเผยแพร่สารที่ใช้เนื้อเพลงประกอบต่อเดือนมากกว่าและมีอัตราเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ทุกเดือน ในขณะที่ค่ายเพลงสไปซ์ซี้ดิสก์จะเน้นการเผยแพร่สารที่มีจำนวนใกล้เคียงกันทุกเดือน โดยทั้ง 2 ค่ายเพลงจะเลือกใช้สาร 3 ประเภทเหมือนกัน คือ การใช้รูปภาพ วิดีโอ และคำบรรยายโพสต์ ซึ่งมีวิธีการเผยแพร่ที่แตกต่างกัน 3 วิธี ได้แก่

- 1) การเผยแพร่สารด้วยรูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์
- 2) การเผยแพร่สารด้วยวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์
- 3) การเผยแพร่สารด้วยคำบรรยายโพสต์

โดยพบว่า ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัก จะเลือกใช้วิธีการเผยแพร่สารด้วยรูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์เป็นหลักถึงร้อยละ 89.24 ในขณะที่ค่ายเพลงสไปรซ์ซี้ดส์จะเลือกใช้วิธีการเผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์เป็นจำนวนใกล้เคียงกันร้อยละ 50 และ 46.16 ตามลำดับ

จากการเผยแพร่สารประเภทรูปภาพและวิดีโอของทั้ง 2 ค่ายเพลง จะมีการเลือกใช้ภาพ 2 ลักษณะ คือ ภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว โดยภาพที่ใช้ในการจัดทำสารที่มีเนื้อเพลงประกอบ สามารถแบ่งได้เป็น 5 ประเภท คือ

- 1) ภาพจากมิวสิกวิดีโอ
- 2) ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่
- 3) ภาพจากมิวสิกวิดีโอควบคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่
- 4) ภาพศิลปิน
- 5) ภาพศิลปินควบคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่

ทั้งนี้ พบว่า ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัก เลือกใช้ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นจำนวนมากที่สุดร้อยละ 44.72 รองลงมาจะเป็นการใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอที่มีจำนวนใกล้เคียงกันที่ร้อยละ 34.15 ส่วนค่ายเพลงสไปรซ์ซี้ดส์จะเลือกใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอเป็นหลักถึงร้อยละ 68

1.2 เนื้อเพลงที่ค่ายเพลงเป้าหมายเลือกใช้ในการจัดทำสาร

จากการเผยแพร่สารของทั้ง 2 ค่ายเพลง มักเลือกใช้ท่อนเพลงหลักเหมือนกัน ได้แก่ ท่อน Verse ท่อน Pre chorus ท่อน Chorus และท่อน Bridge โดยค่ายเพลงวอท เดอะ ดัก จะเลือกใช้เนื้อเพลงจากท่อน Chorus มากที่สุดร้อยละ 36.93 รองลงมาเป็นท่อน Verse ที่มีจำนวนใกล้เคียงกันที่ร้อยละ 31.54 ส่วนค่ายเพลงสไปรซ์ซี้ดส์จะเลือกใช้เนื้อเพลงจากท่อน Chorus เป็นหลักถึงร้อยละ 53.85 ซึ่งทั้ง 2 ค่ายเพลงมีการเลือกใส่เนื้อเพลงในสารทั้ง 3 ประเภท คือ ทั้งในรูปภาพ วิดีโอ และคำบรรยายโพสต์ โดยค่ายเพลงวอท เดอะ ดัก จะใส่เนื้อเพลงในสารประเภทรูปภาพเป็นหลักร้อยละ 64.62 ในขณะที่ค่ายเพลงสไปรซ์ซี้ดส์จะใส่เนื้อเพลงในสารประเภทคำบรรยายโพสต์เป็นหลักร้อยละ 42.31

1.3 องค์ประกอบอื่น ๆ ที่ปรากฏในสารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมาย

จากการศึกษาพบว่า ทั้ง 2 ค่ายเพลง มีการใส่องค์ประกอบอื่น ๆ ลงในสารที่มีเนื้อเพลงประกอบอีก ได้แก่ ลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์ แชทเท็กและข้อความที่สื่อถึงเพลง โดยทั้ง 2 ค่ายเพลงจะใส่ลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์ไว้ในคำบรรยายโพสต์เท่านั้น ซึ่งเป็นลิงก์เพลงจากเว็บไซต์ยูทูบเป็นหลัก ในส่วนของการใส่แฮชแท็กจะใส่ไว้ในคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก โดยค่ายเพลงวอท เดอะ ดัก มีการใส่แฮชแท็กค่ายเพลงเป็นจำนวนมากที่สุดร้อยละ 71.54 ในขณะที่ค่ายเพลงสไปรซ์ซี้ดส์มีการใส่แฮชแท็กค่ายเพลงและแฮชแท็กศิลปินสูงสุดเป็นจำนวนเท่ากันที่ร้อยละ 96.16 นอกจากนี้ ยังมีการใส่ข้อความที่สื่อถึงเพลง ซึ่งเป็นข้อความที่ค่ายเพลงใช้ในการสื่อสารโดยใช้คำบอกเล่าเรื่องราวทั่วไป เช่น การพูดถึงเหตุการณ์หรือกระแสที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลานั้น การใช้คำคมเปรียบเทียบเรื่องราวต่าง ๆ โดยข้อความหรือคำคมเหล่านั้นจะเป็นการเกริ่นนำเพื่อสื่อไปถึงเนื้อเพลงที่ใช้ในการเผยแพร่ ซึ่งทั้ง 2 ค่ายเพลงจะนิยมใส่ข้อความที่สื่อถึงเพลงบนคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก

2. วัตถุประสงค์การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบ

จากการศึกษาพบว่า ในการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของทั้ง 2 ค่ายเพลง มีวัตถุประสงค์ในการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบ เพื่อการแจ้งข่าวสาร เพื่อชักชวน หรือจูงใจและเพื่อเตือนความจำ กล่าวคือ ทั้ง 2 ค่ายเพลงจะใช้สารที่มีเนื้อเพลงเพื่อประกอบการแจ้งข้อมูลข่าวสารผลงานของศิลปินในค่ายเพลง ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลเกี่ยวกับผลงานเพลง ข้อมูลสินค้าของศิลปิน และข้อมูลงานคอนเสิร์ต ทั้งยังใช้สารที่มีเนื้อเพลงเพื่อชักชวนหรือจูงใจให้ผู้รับสารที่พบเห็นสารนั้นแล้วเกิดความสนใจในเนื้อเพลง สามารถเข้ารับฟังเพลงได้ทันที ผ่านการกดลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์เพลงที่ทางค่ายเพลงได้ใส่ไว้ในคำบรรยายโพสต์ รวมถึงใช้สารที่มีเนื้อเพลงเพื่อประกอบการเตือนความจำ ย้ำเตือนถึงข้อมูลเกี่ยวกับการเผยแพร่ผลงานเพลงของศิลปินในค่ายเพลง

3. การตอบสนองกลับจากผู้รับสารที่มีต่อสารที่มีเนื้อเพลงประกอบ

จากการศึกษาการตอบสนองกลับจากผู้รับสารบนเฟซบุ๊กของทั้ง 2 ค่ายเพลง ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งกลุ่มสารตามจำนวนการตอบสนองกลับผ่านการกดปุ่มสัญลักษณ์แสดงความรู้สึก การคอมเมนต์ และการแชร์ออกเป็น 7 กลุ่ม ได้แก่

- 1) กลุ่มสารที่ไม่ได้รับการตอบสนองกลับ
- 2) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 1-100
- 3) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 101-500
- 4) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 501-1,000
- 5) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 1,001-5,000
- 6) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 5,001-10,000
- 7) กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 10,001 ขึ้นไป

จากการแบ่งกลุ่มสาร พบว่า ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค ได้รับการตอบสนองกลับสูงสุดอยู่ในกลุ่มสารที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 10,001 ขึ้นไป จะเป็นสารที่ใช้วิธีการเผยแพร่ด้วยรูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ซึ่งจะใส่เนื้อเพลงจากท่อน Verse บนภาพจากมิวสิกวิดีโอเป็นหลัก โดยมีความยาวเนื้อเพลงสูงสุด 4 บรรทัด 22 พยางค์ ในส่วนของค่ายเพลงสไปร์ซซิดิส์ พบว่า ได้รับการตอบสนองกลับสูงสุดอยู่ในกลุ่มสารที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 1,001-5,000 จะเป็นสารที่ใช้วิธีการเผยแพร่ด้วยรูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ซึ่งจะใส่เนื้อเพลงจากท่อน Chorus และท่อน Bridge ในคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก โดยมีความยาวเนื้อเพลงสูงสุด 2 บรรทัด 21 พยางค์ นอกจากนี้ยังพบว่าสารในกลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 501 ขึ้นไปของทั้ง 2 ค่ายเพลง จะไม่พบการใช้ภาพของศิลปินและมักใช้ภาพประกอบสารเพียง 1 ภาพต่อการเผยแพร่ 1 ครั้ง รวมถึงมีจำนวนเนื้อเพลงสูงสุด 4 บรรทัด และมีพยางค์เนื้อเพลงสูงสุด 53 พยางค์ ในขณะที่สารในกลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวนต่ำกว่า 501 ลงมาจนถึงกลุ่มที่ไม่ได้รับการตอบสนองกลับเลยของทั้ง 2 ค่ายเพลง จะมีการใช้ภาพศิลปินในการจัดทำสาร โดยใช้ภาพประกอบมากกว่า 1 ภาพ หรือสูงสุดถึง 18 ภาพต่อการเผยแพร่ 1 ครั้ง ทั้งยังมีการใช้เนื้อเพลงจากทั้งเพลง ซึ่งมีจำนวนเนื้อเพลงสูงกว่า 18 บรรทัด และมีพยางค์เนื้อเพลงสูงกว่า 175 พยางค์ ขึ้นไป รวมถึงมีการใช้เนื้อเพลงจากหลากหลายศิลปินเป็นจำนวนกว่า 3 ถึง 6 ศิลปิน หรือหลากหลายเพลง

เป็นจำนวนกว่า 3 ถึง 10 เพลงต่อการเผยแพร่ 1 ครั้ง ดังแสดงในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 รายละเอียดสารตามกลุ่มจำนวนการตอบสนองกลับของค่ายเพลงเป้าหมาย
ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มจำนวนสารที่ได้รับ การตอบสนองกลับ	ค่ายเพลง	
	วอท เดอะ ดัก	สไปรซ์ซี้ดส์
กลุ่มที่ไม่ได้รับการตอบ สนองกลับและได้รับการ ตอบสนองกลับไม่เกิน 100	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพ โดยใช้ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลัก ทั้งยังมีการใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพศิลปิน - ใส่เนื้อเพลงท่อน Chorus เป็นหลัก สูงสุด 7 บรรทัด 58 พยางค์	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงในคำบรรยายโพสต์ โดยใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอเป็นหลัก และมีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Chorus เป็นหลัก สูงสุดมากกว่า 18 บรรทัด และมากกว่า 175 พยางค์ หรือใช้เนื้อเพลงจากทั้งเพลงในสารเดียว
กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง กลับเป็นจำนวน 101-500	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพ โดยใช้ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลัก ทั้งยังมีการใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพศิลปิน - ใส่เนื้อเพลงท่อน Chorus เป็นหลัก สูงสุด 7 บรรทัด 58 พยางค์	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงในคำบรรยายโพสต์ และบนรูปภาพ โดยใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอเป็นหลักและมีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Chorus เป็นหลัก สูงสุดมากกว่า 18 บรรทัด และมากกว่า 175 พยางค์ หรือใช้เนื้อเพลงจากทั้งเพลงในสารเดียว
กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง กลับเป็นจำนวน 501-1,000	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพเป็นหลัก โดยใช้ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลัก และไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Verse และ Chorus เป็นหลัก สูงสุด 4 บรรทัด 43 พยางค์	- เผยแพร่วิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงในคำบรรยายโพสต์ โดยใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่และไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงจากท่อน Verse เป็นหลัก สูงสุด 2 บรรทัด 21 พยางค์

กลุ่มจำนวนสารที่ได้รับ การตอบสนองกลับ	ค่ายเพลง	
	วอท เดอะ ดัก	สไปรซ์ซี้ดส์
กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง กลับเป็นจำนวน 1,001- 5,000	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพเป็นหลัก โดยใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลักและไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Verse เป็นหลัก สูงสุด 4 บรรทัด 53 พยางค์	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงในคำบรรยายโพสต์เป็นหลักและไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงจากท่อน Chorus และท่อน Bridge สูงสุด 2 บรรทัด 21 พยางค์
กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง กลับเป็นจำนวน 5,001- 10,000	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพเป็นหลัก ไม่มีการเผยแพร่ด้วยวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และคำบรรยายโพสต์เพียงอย่างเดียว โดยใช้ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลักและไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Verse เป็นหลัก สูงสุด 4 บรรทัด 53 พยางค์	
กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง กลับเป็นจำนวน 10,001 ขึ้นไป	- เผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ ใส่เนื้อเพลงบนรูปภาพเป็นหลัก ไม่มีการเผยแพร่ด้วยวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์และคำบรรยายโพสต์เพียงอย่างเดียว โดยใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่เป็นหลักและไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - ใช้เนื้อเพลงท่อน Verse เป็นหลัก สูงสุด 4 บรรทัด 22 พยางค์	

จากข้อมูลการตอบสนองกลับของทั้ง 2 ค่ายเพลง จึงสามารถสรุปได้ว่า ในการจัดทำสารที่ใช้เนื้อเพลงประกอบ ควรเลือกใช้วิธีการเผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ โดยใส่เนื้อเพลงในรูปภาพหรือคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก ซึ่งควรเป็นภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ โดยไม่ควรใช้ภาพหลาย ๆ ภาพต่อการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง ในส่วนของเนื้อเพลง ควรเลือกใช้เนื้อเพลงจากท่อน Verse ท่อน Chorus หรือท่อน Bridge เพียง 1 ท่อน ในการจัดทำสารไม่ควรใส่เนื้อเพลงจากหลากหลายท่อนเพลง หรือใส่เนื้อเพลงจากทั้งเพลงร่วมกันในสารเดียว ทั้งยังไม่ควรใส่เนื้อเพลงที่มีจำนวนมากกว่า 4 บรรทัด หรือมากกว่า 30 พยางค์ รวมถึงไม่ควรใช้เนื้อเพลงจากหลากหลายเพลงหรือหลากหลายศิลปินร่วมกันต่อการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง

ทั้งนี้ สามารถสรุปผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์การวิจัย ได้แก่ การศึกษารายละเอียดของสาร
วัตถุประสงค์การเผยแพร่สาร และการตอบสนองกลับของผู้รับสารที่มีเนื้อเพลงประกอบได้ ดังแสดงใน
ตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงความเหมือนและความต่างกันในการนำเสนอสารของค่ายเพลงเป้าหมาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ประเด็น	ความเหมือน	ความแตกต่าง	
		วอท เดอะ ดั๊ก	สไปร์ชชีดีส์
1. รายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบ			
1.1 จำนวนการเผยแพร่สาร	-	- ทั้งหมด 130 สาร - มีจำนวนเพิ่มขึ้นทุกเดือน	- ทั้งหมด 26 สาร - มีจำนวนใกล้เคียงกันทุกเดือน
1.2 วิธีการเผยแพร่สาร	- ภาพคู่คำบรรยายโพสต์ - วิดีโอคู่คำบรรยายโพสต์ - คำบรรยายโพสต์อย่างเดียว	-	-
1.3 ภาพที่ใช้ในการจัดทำสาร	- ภาพจากมิวสิกวิดีโอ - ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ - ภาพจากมิวสิกวิดีโอคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ - ภาพศิลปิน	- มีการใช้ภาพศิลปินคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่	-
1.4 เนื้อเพลงที่ใช้ในการจัดทำสาร	- Verse - Pre-chorus - Chorus - Bridge	- มีการใช้เนื้อเพลงจากท่อน Rap	-

ประเด็น	ความเหมือน	ความแตกต่าง	
		วอท เดอะ ดัก	สไปร์ซซี้ดิสก์
2. วัตถุประสงค์ในการเผยแพร่สาร			
2.1 เพื่อแจ้งข่าวสาร	- แจ้งข้อมูลข่าวสารผลงานของศิลปินในค่ายเพลง	-	-
2.2 เพื่อชักชวนหรือจูงใจ	- ชักชวนให้ผู้รับสารเข้าถึงเพลงผ่านการกดลิงก์เพลงจากเว็บไซต์ยูทูบเป็นจำนวนมากที่สุด เพื่อเพิ่มยอดการเข้าชมมิวสิกวิดีโอ	- มีการใส่ลิงก์เพลงจากเว็บไซต์แอปเปิล มิวสิก สปอติฟาย จุกซ์ ดี เซอร์ ไทด์ล และลิงก์เว็บไซต์จำหน่ายบัตรคอนเสิร์ต - เน้นใช้ลิงก์เพื่อเพิ่มยอดดาวน์โหลดเพลงและการขายสินค้า	- มีการใส่ลิงก์เพลงจากเว็บไซต์ไลน์ทีวีและพอปส์ - เน้นใช้ลิงก์เพื่อการแจ้งข่าวสาร
2.3 เพื่อเตือนความจำ	- เตือนความจำเกี่ยวกับข้อมูลผลงานของศิลปิน	-	-
3. การตอบสนองกลับจากผู้รับสาร			
3.1 กลุ่มที่ได้รับการตอบสนอง 0-500	- มีการใช้ภาพศิลปิน - มักใช้หลาย ๆ ภาพในการเผยแพร่ - ใส่เนื้อเพลงสูงสุด 7 บรรทัด 58 พยางค์ และมีการใส่เนื้อเพลงจากทั้งเพลง	-	-
3.2 กลุ่มที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวน 501 ขึ้นไป	- ไม่มีการใช้ภาพศิลปิน - มักใช้ 1 ภาพในการเผยแพร่ - ใส่เนื้อเพลงสูงสุด 4 บรรทัด 53 พยางค์	-	-

อภิปรายผลการวิจัย

สำหรับผลการศึกษาเรื่อง “การใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ” สามารถอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ได้ดังต่อไปนี้

1. รายละเอียดของสารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย

จากการศึกษาการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมายผ่านช่องทางเฟซบุ๊กแฟนเพจของทั้ง 2 ค่ายเพลง พบว่า ค่ายเพลงจะเลือกใช้สาร 3 ประเภทในการเผยแพร่ คือ รูปภาพ วิดีโอ และคำบรรยายโพสต์ โดยมีวิธีการเผยแพร่สารที่แตกต่างกัน 3 วิธี ได้แก่ การเผยแพร่สารด้วยรูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ การเผยแพร่สารด้วยวิดีโอควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ และการเผยแพร่สารด้วยคำบรรยายโพสต์ สอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการติดต่อสื่อสารของเกียรตินทร์ อุดมธนะธีระ⁸ ที่กล่าวว่า เมื่อต้องการส่งข่าวไปยังผู้รับข่าวสาร จะแปลงข้อมูลหรือแนวความคิดที่เกี่ยวข้องนั้นออกมาในรูปแบบของตัวอักษร สี ภาพ เสียง การเคลื่อนไหว ซึ่งจะเรียกข้อมูลที่ผ่านการแปลงแล้วว่าข่าวสารหรือข้อความ และยังสอดคล้องกับงานวิจัยของวาลัญญู ศรีศิริรัตน์⁹ ที่ศึกษาเรื่อง การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย โดยผลการวิจัยพบว่า เฟซบุ๊กเป็นช่องทางหลักที่ค่ายเพลงใช้ในการติดต่อสื่อสาร ทั้งข่าวสารที่เป็นทางการและการพูดคุยแบบเป็นกันเอง เนื่องจากสามารถเผยแพร่เนื้อหาได้หลายรูปแบบ ได้แก่ ข้อความ รูปภาพ หรือคลิปวิดีโอ รวมถึงการแชร์เนื้อหาจากแหล่งอื่น ๆ และมีคุณสมบัติที่เอื้อต่อการสื่อสารการตลาด เช่น การสร้างหน้า event ให้กดเข้าร่วมเมื่อมีกิจกรรมต่าง ๆ เป็นต้น

ทั้งนี้ สารที่ค่ายเพลงเป้าหมายเผยแพร่ มักจะเป็นสารที่ใส่เนื้อเพลงในรูปภาพและคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก โดยจะเลือกใช้ภาพ 2 ลักษณะในการจัดทำสารที่มีเนื้อเพลงประกอบ คือภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว สามารถแบ่งภาพที่ใช้ในการจัดทำสารที่มีเนื้อเพลงประกอบออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ ภาพจากมิวสิกวิดีโอ ภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ ภาพจากมิวสิกวิดีโอควบคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ ภาพศิลปิน และภาพศิลปินควบคู่กับภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ โดยภาพที่ค่ายเพลงวอท เดอะ ดัค เลือกใช้มากที่สุดคือภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ ซึ่งได้จัดทำภาพโดยเลือกใช้ภาพที่มีความเชื่อมโยงกับเนื้อเพลง เช่น เพลง On the Train จะใช้ภาพรถไฟ เนื่องจากเนื้อหาของเพลงได้พูดถึงเหตุการณ์ขณะที่อยู่บนรถไฟ ในส่วนของค่ายเพลงสไปร์ชชี่ดีส์จะเลือกใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอเป็นจำนวนมากที่สุด ซึ่งเป็นภาพเรื่องราวในมิวสิกวิดีโอที่เล่าเรื่องตามเนื้อหาของเพลงโดยตรง ทั้งนี้ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือวิธีการเลือกสื่อสารของทั้งสองค่ายเพลงมีความแตกต่างกัน อันอาจเป็นผลมาจากแนวความคิดในการสื่อสารและบุคลิกของตราสินค้า (Brand) ของแต่ละค่ายมีความแตกต่างกันออกไป ดังปรากฏในงานวิจัยของวาลัญญู ศรีศิริรัตน์¹⁰ ที่ศึกษาเรื่อง การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสาร

⁸ “กระบวนการติดต่อสื่อสาร,” iOK2u, <https://www.iok2u.com/index.php/article/business-administrator/199-communication-process>.

⁹ วาลัญญู ศรีศิริรัตน์, “การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2558).

¹⁰ วาลัญญู ศรีศิริรัตน์, “การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2558).

การตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย โดยผลการวิจัยพบว่า การออกแบบข่าวสารของค่ายเพลงแต่ละค่าย มีการออกแบบเนื้อหาที่ใช้ในการสื่อสารให้มีลักษณะที่สอดคล้องกับแนวเพลงและบุคลิกของค่ายเพลง เพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน ซึ่งแสดงออกให้เห็นในลักษณะของภาษาที่ใช้และประเด็นเนื้อหาที่สื่อสาร ทั้งยังสอดคล้องกับแนวความคิดการออกแบบสารเพื่อการสื่อสารทางการตลาดของอลิสรา รุ่งนทรรัตน์ ชรินทร์ สาร¹¹ ที่กล่าวไว้ว่า การออกแบบสารเพื่อการสื่อสารทางการตลาดจะมีการใช้วัจนภาษาและอวัจนภาษาในการสื่อสาร กล่าวคือ วัจนภาษาเป็นการสื่อสารโดยใช้คำพูด อาจเป็นลายลักษณ์อักษรหรือไม่เป็นก็ได้ เช่น เนื้อร้องของเพลงประกอบในการโฆษณา คำพูดที่ได้ยินจากคลิปวิดีโอต่าง ๆ ส่วนอวัจนภาษาเป็นการสื่อสารโดยไม่ใช้คำพูด เป็นการสื่อสารในรูปแบบอื่น ๆ เช่น รูปภาพ แสง สี ทำนองเพลง สีหน้า ท่าทาง น้ำเสียง ซึ่งในการสื่อสารจริงมักจะใช้ทั้งวัจนภาษาและอวัจนภาษาควบคู่กันไป

2. การเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย

จากผลการศึกษาของทั้ง 2 ค่ายเพลง พบว่า การใช้สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมายเป็นการสื่อสารเพื่อเป้าหมายทั้ง 3 ประการของ Philip Kotler¹² ซึ่งได้แก่ เพื่อการแจ้งข่าวสาร เพื่อการชักชวนหรือจูงใจ และเพื่อการเตือนความจำ กล่าวคือ ค่ายเพลงเป้าหมายจะใช้สารที่มีเนื้อเพลง เพื่อประกอบการแจ้งข้อมูลข่าวสารผลงานของศิลปินในค่ายเพลง ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลเกี่ยวกับผลงานเพลง ข้อมูลสินค้าของศิลปิน และข้อมูลงานคอนเสิร์ต ทั้งยังใช้สารที่มีเนื้อเพลงเพื่อชักชวนหรือจูงใจให้ผู้รับสารที่พบเห็นสารนั้นแล้วเกิดความสนใจในเนื้อเพลง สามารถเข้ารับฟังเพลงได้ในทันทีผ่านการคลิกลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์เพลงที่ทางค่ายเพลงได้ใส่ไว้ในคำบรรยายโพสต์ รวมถึงใช้สารที่มีเนื้อเพลงเพื่อประกอบการเตือนความจำย้ำเตือนถึงข้อมูลเกี่ยวกับการเผยแพร่ผลงานเพลงของศิลปินในค่ายเพลง ซึ่งเป้าหมายทั้ง 3 ประการนี้ได้ปรากฏให้เห็นในงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการประชาสัมพันธ์ขององค์กร อาทิ งานวิจัยของจุฬารัตน์ สว่างลาภวงศ์¹³ ที่ศึกษาเรื่องบทบาทของเฟซบุ๊กในการประชาสัมพันธ์เพื่อการป้องกันอาชญากรรม โดยได้สรุปถึงการประชาสัมพันธ์ไว้ว่า เป็นการสนับสนุนกิจกรรมหรือการดำเนินการตามวัตถุประสงค์ขององค์กรในด้านความสัมพันธ์ ภาพลักษณ์ ความเข้าใจที่ถูกต้องระหว่างองค์กรและกลุ่มเป้าหมาย ที่จะนำไปสู่การสร้างความร่วมมือจากกลุ่มประชาชนที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์กรหรือสถาบัน ซึ่งมีจุดมุ่งหมายในการดำเนินการ คือ การเผยแพร่เพื่อให้ประชาชนทราบข้อมูลข่าวสาร การเผยแพร่เพื่อชักจูงให้ประชาชนมีส่วนร่วมด้วยกับองค์กรหรือหน่วยงาน และการเผยแพร่เพื่อสร้างภาพลักษณ์และความเข้าใจกันระหว่างองค์กรกับสาธารณชน อีกทั้งในงานวิจัยของรุจินันท์ เอื้อพิทักษ์สกุล¹⁴ ที่ศึกษาเรื่อง การประชาสัมพันธ์ในภาวะวิกฤตขององค์กรธุรกิจด้านการบริการใน

¹¹ อลิสรา รุ่งนทรรัตน์ ชรินทร์ สาร, *การสื่อสารการตลาดแบบบูรณาการ : ต่อให้ติดไล่ซัดผู้บริโภคในโลกไร้รอยต่อ* (กรุงเทพฯ : เอ็กซ์เปอร์เน็ท จำกัด, 2561).

¹² ฤดี เสริมชุต, “กลยุทธ์การส่งเสริมการตลาด สำหรับการท่องเที่ยวชุมชน,” *วารสารสังคมวิจัยและพัฒนา* ปีที่ 2, ฉบับที่ 4 (2563): 51-61.

¹³ จุฬารัตน์ สว่างลาภวงศ์, “บทบาทของเฟซบุ๊กในการประชาสัมพันธ์เพื่อการป้องกันอาชญากรรม” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2562).

¹⁴ รุจินันท์ เอื้อพิทักษ์สกุล, “การประชาสัมพันธ์ในภาวะวิกฤตขององค์กรธุรกิจด้านการบริการในประเทศไทย,” *วารสารการประชาสัมพันธ์และการโฆษณา* ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 63-75.

ประเทศไทย ได้กล่าวว่า ปัจจุบันการประชาสัมพันธ์ได้เข้ามามีบทบาทอย่างกว้างขวางในองค์กรธุรกิจ โดยเฉพาะธุรกิจด้านการบริการที่มีการแข่งขันกันด้วยการประชาสัมพันธ์หลาย ๆ ด้านให้เกิดความนิยมและการยอมรับจากกลุ่มเป้าหมาย ทั้งนี้ ผู้บริหารขององค์กรจำเป็นต้องตระหนักว่าองค์กรควรมีการประชาสัมพันธ์โดยมุ่งเน้นการสื่อสารเพื่อเผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างองค์กรกับกลุ่มเป้าหมาย มุ่งให้ผู้บริโภคกลับมาใช้บริการขององค์กรอีกครั้ง รวมถึงเพื่อสร้างชื่อเสียงและภาพลักษณ์ ดำรงรักษาไว้ซึ่งชื่อเสียงที่ดีให้ผู้บริโภคยังคงจดจำองค์กรได้ แสดงให้เห็นว่า วัตถุประสงค์ทั้ง 3 ประการของการสื่อสารทางการตลาดและการประชาสัมพันธ์องค์กรนั้นสอดคล้องกัน มีความครอบคลุมในประเด็นของจุดมุ่งหมายในการสื่อสารที่สำคัญ เนื่องจากวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ประการนี้ จะเป็นแบบแผนในการกำหนดเป้าหมายและทิศทางของเนื้อหาสารก่อนการเผยแพร่จริง ซึ่งเป็นการทบทวนการจัดทำสารโดยคำนึงอยู่เสมอว่าเนื้อหาสารมีความตรงประเด็นและตอบโต้ตามเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้หรือไม่

3. การตอบสนองกลับของผู้รับสารที่มีเนื้อเพลงประกอบจากการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย

จากการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบของค่ายเพลงเป้าหมาย พบว่า ค่ายเพลง วอท เดอะ ดัก มีอัตราการเผยแพร่สารที่มีเนื้อเพลงประกอบอย่างต่อเนื่องและมีจำนวนเพิ่มขึ้นในแต่ละเดือนรวมทั้งสิ้น 130 สารตลอดระยะเวลา 3 เดือนที่ทำการศึกษา โดยได้รับการตอบสนองกลับจากผู้รับสารสูงสุดอยู่ในกลุ่มจำนวน 10,001 ขึ้นไป ซึ่งมากกว่าค่ายเพลงสไปร์ซซีดีส์ที่มีอัตราการเผยแพร่สารคงที่และใกล้เคียงกันในแต่ละเดือนรวมทั้งสิ้น 26 สารตลอดระยะเวลา 3 เดือนที่ทำการศึกษา โดยได้รับการตอบสนองกลับสูงสุดอยู่ในกลุ่มจำนวน 1,001-5,000 แสดงให้เห็นว่า ความถี่ในการเผยแพร่สารนั้น อาจส่งผลถึงจำนวนการตอบสนองกลับจากผู้รับสาร ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับกลยุทธ์การสื่อสารการตลาดบนเฟซบุ๊กของ Clara Shih¹⁵ ที่กล่าวไว้ว่า การกระตุ้นให้ผู้บริโภคกลับมาเยี่ยมชมเพจอย่างต่อเนื่อง จะต้องนำเนื้อหาขึ้นหน้าแฟนเพจอย่างสม่ำเสมอ มีการเผยแพร่อัปเดตสถานะให้เป็นประจำ โดยต้องปรับเปลี่ยนการนำเสนอข้อมูลหรือกิจกรรมให้ทันตามสถานการณ์ เทศกาล หรือวันสำคัญต่าง ๆ ต้องมุ่งเสนอเนื้อหาให้ตรงความต้องการและมีความน่าสนใจ เพื่อดึงดูดให้ผู้บริโภคกลุ่มเดิมหรือผู้บริโภคกลุ่มใหม่ที่พบเห็นแวะเวียนเข้ามาในแฟนเพจมากขึ้น

จากข้อมูลการตอบสนองกลับของทั้ง 2 ค่ายเพลง พบว่า สารที่มีเนื้อเพลงประกอบที่ได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวนตั้งแต่ 1,001 ขึ้นไป จะใช้วิธีการเผยแพร่รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ โดยใส่เนื้อเพลงในรูปภาพหรือคำบรรยายโพสต์เป็นหลัก จะเน้นการใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ ซึ่งจะไม่ใช้ภาพหลาย ๆ ภาพต่อการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง และจะใช้เนื้อเพลงจากท่อน Verse ท่อน Chorus หรือท่อน Bridge เพียง 1 ท่อนในการจัดทำสารเท่านั้น โดยจะมีความยาวเนื้อเพลงสูงสุด 4 บรรทัด และไม่เกิน 60 พยางค์ ทั้งนี้ พบว่า สารที่ใส่เนื้อเพลงในวิดีโอได้รับการตอบสนองกลับเป็นจำนวนต่ำกว่าสารที่ใส่เนื้อเพลงในรูปภาพ ซึ่งขัดแย้งกับแนวโน้มสถิติการใช้วิดีโอเพื่อการตลาดในช่วงปี ค.ศ. 2020 ของเว็บไซต์ Digital

¹⁵ ณัฐยานันท์ บวรพงษ์สกุล, “การศึกษาเนื้อหาการสื่อสาร และการตอบสนองบนเฟซบุ๊กแฟนเพจ มนุษย์เงินเดือน เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาเพจด้านทรัพยากรบุคคลขององค์กร” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2563).

Information World¹⁶ ที่กล่าวไว้ว่า แต่ละวันมีผู้ใช้งานรูปแบบวิดีโอบนเฟซบุ๊กมากกว่า 75 ล้านคน ซึ่งวิดีโอเป็นรูปแบบเนื้อหาที่ได้รับการตอบสนองกลับสูงสุด โดยบริษัทที่ใช้วิดีโอในการทำการตลาดมีรายได้เติบโตกว่าบริษัทที่ไม่ใช้ถึงร้อยละ 49 ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ตีความในประเด็นนี้จากสารประเภทวิดีโอของค่ายเพลงเป้าหมายพบว่า การเผยแพร่สารที่ใส่เนื้อเพลงในวิดีโอของค่ายเพลงเป้าหมายนั้น มักทำการใส่เนื้อเพลงร่วมกับเนื้อหาอื่น ๆ ในภาพเคลื่อนไหว ซึ่งทำให้ภาพสารเต็มไปด้วยตัวอักษรที่มีจำนวนคำค่อนข้างมากควบคู่ไปกับภาพที่กำลังเคลื่อนไหว ทำให้ลดทอนความน่าสนใจในเนื้อเพลงไป โดยอาจดึงดูดความสนใจของผู้รับสารไปกับภาพเคลื่อนไหวมากกว่า ในขณะที่สารที่ใส่เนื้อเพลงในรูปภาพ มักใช้เนื้อเพลงจากท่อนเพลงเดียว ทั้งยังมีความยาวของเนื้อเพลงที่สั้น กระชับ เจาะจงไปที่เนื้อเพลงเป็นหลัก ซึ่งอาจส่งผลในการดึงดูดใจผู้ชมมากกว่าสอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรครูปแบบเนื้อหาสำหรับสื่อโซเชียลเน็ตเวิร์กของณัฐพล ไยไพโรจน์¹⁷ ที่กล่าวว่า การสื่อสารผ่านเฟซบุ๊ก อาทิ การนำเสนอเนื้อหาข้อมูลผ่านภาพหรือกราฟิก ควรนำเสนอเนื้อหาโดยเริ่มต้นจากการจับประเด็นข้อความหรือบทความยาว ๆ ที่มีหลายบรรทัด มาตัดทอนให้เนื้อหาสั้น กระชับ เรียบง่าย ตัวเลขน้อย ตัวอักษรอ่านง่าย และมีไวยากรณ์ที่ถูกต้อง มุ่งเน้นให้ผู้อ่านจับใจความเนื้อหาได้ง่าย รวมถึงมีการเล่าเรื่องราวผ่านภาพได้ถูกต้องสอดคล้องกับใจความสำคัญ จะยิ่งเสริมสร้างความมีเอกลักษณ์ให้กับแบรนด์ ฉะนั้น การจัดทำสารที่ใช้เนื้อเพลงเป็นหลักในการสื่อสารทางการตลาดผ่านช่องทางเฟซบุ๊กแฟนเพจ จึงไม่ควรใส่เนื้อเพลงร่วมไปกับภาพเคลื่อนไหว เนื่องจากจะเป็นการลดทอนความน่าสนใจของเนื้อเพลงที่เป็นเนื้อหาสาระสำคัญที่จะใช้ในการสื่อสาร

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ ผู้วิจัยได้มีข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้และการวิจัยในอนาคตแก่ผู้ประกอบการธุรกิจค่ายเพลงและธุรกิจด้านดนตรี ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

ในการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์นั้น จะต้องคำนึงถึงรายละเอียดเนื้อหาสาระที่จัดทำขึ้น ดังนี้

1.1 ผลการศึกษาในครั้งนี้เหมาะสมกับหน่วยงานภาคเอกชนและบุคคลทั่วไปที่ประสงค์จะสื่อสารข้อมูลข่าวสารผ่านการใส่เนื้อเพลงเป็นสื่อ ซึ่งเหมาะสมอย่างยิ่งหากผู้นำไปใช้มีความประสงค์จะทำการสื่อสารโฆษณา หรือประชาสัมพันธ์บทเพลงของบุคคลหรือองค์กรไปยังสาธารณชนผ่านสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊ก

1.2 ควรเลือกใช้วิธีการเผยแพร่เนื้อหาด้วยเนื้อเพลงโดยใช้รูปภาพควบคู่กับคำบรรยายโพสต์ โดยทำการใส่เนื้อเพลงในรูปภาพเป็นหลัก เพื่อเป็นการทำให้เนื้อเพลงนั้นมีความโดดเด่น มองเห็นได้ชัดเป็นอันดับแรก ควรเลือกใช้ภาพจากมิวสิกวิดีโอและ/หรือภาพที่จัดทำขึ้นใหม่ ที่มีความสอดคล้องกับเนื้อเพลงที่นำมาเผยแพร่ ซึ่งควรใช้ภาพเพียง 1 ภาพต่อการเผยแพร่ 1 ครั้งเท่านั้น

¹⁶ “20 สถิติ Video Marketing อัปเดตก่อนวางแผนวิดีโอคอนเทนต์ปี 2020,” Heroleads, <https://th.heroleads.asia/blog/video-marketing-2020/>.

¹⁷ ณัฐพล ไยไพโรจน์, *Digital Marketing Concept & Case Study* (นนทบุรี : โอตีสซี่ พรีเมียร์, 2559).

1.3 ควรเลือกใช้เนื้อเพลงจากท่อน Verse และ ท่อน Chorus เป็นหลักเพียง 1 ท่อน โดยมีความยาวเนื้อเพลงไม่เกิน 4 บรรทัด และไม่ควรมากเกิน 30 พยางค์ ไม่ควรใส่เนื้อเพลงจากหลากหลายท่อนเพลงหรือใส่เนื้อเพลงจากทั้งเพลงร่วมกันในสารเดียว และไม่ควรถูกรวบรวมเนื้อเพลงจากหลากหลายเพลงหรือหลากหลายศิลปินร่วมกันในการเผยแพร่สาร 1 ครั้ง

1.4 ควรใส่ลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์ไว้ในคำบรรยายโพสต์เสมอ ไม่ว่าจะเป็นลิงก์ที่อยู่เว็บไซต์เพลงหรือเว็บไซต์อื่น ๆ ที่ต้องการให้ผู้รับสารเข้าถึง เพื่อเป็นการมุ่งเน้นให้ผู้รับสารสามารถเข้าถึงเพลง เข้าถึงรายละเอียดกิจกรรม การจำหน่ายบัตร หรือสินค้าต่าง ๆ ได้ในทันที

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

เนื่องจากการวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาการใช้เนื้อเพลงเพื่อการสื่อสารทางการตลาดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ของธุรกิจค่ายเพลงในประเทศไทย กรณีศึกษาเฟซบุ๊กแฟนเพจ โดยทำการเก็บข้อมูลย้อนหลังเป็นระยะเวลา 3 เดือน จากช่องทางเฟซบุ๊กแฟนเพจของค่ายเพลง ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลจากสารที่ทางค่ายเพลงสร้างขึ้นเท่านั้น ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต ดังนี้

2.1 ควรเก็บข้อมูลเป็นระยะเวลาที่มากขึ้นและศึกษาจากช่องทางการสื่อสารอื่น ๆ ของค่ายเพลงร่วมด้วย เพื่อศึกษาความสอดคล้องและแนวคิดในการนำเสนอข้อมูลของค่ายเพลงต่าง ๆ ในประเทศไทยและได้ทราบถึงรูปแบบการสื่อสารด้วยเนื้อเพลงผ่านช่องทางอื่น ๆ ว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่และได้รับการตอบสนองกลับจากผู้รับสารมากน้อยเพียงใด

2.2 ควรสร้างสารตัวอย่างจากข้อมูลสารที่มีเนื้อเพลงประกอบในการวิจัยครั้งนี้ ไปใช้ในการจัดทำแบบสอบถามข้อมูลแก่ผู้รับสาร ซึ่งจะนำไปสู่การศึกษาในมุมมองของผู้รับสารว่ามีความสนใจในสารที่มีเนื้อเพลงประกอบในรูปแบบใดมากที่สุด เพื่อให้ทราบถึงข้อคิดเห็นของผู้รับสารหรือผู้บริโภคโดยตรง

บรรณานุกรม

- เกียรติพงษ์ อุดมธนะธีระ. “กระบวนการติดต่อสื่อสาร.” iOK2u. <https://www.iok2u.com/index.php/article/business-administrator/199-communication-process>.
- จุฬนิ สว่างลาภวงศ์. “บทบาทของเฟซบุ๊กในการประชาสัมพันธ์เพื่อการป้องกันอาชญากรรม.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2562.
- ณัฐธยาน์ บวรพงษ์สกุล. “การศึกษาเนื้อหาการสื่อสาร และการตอบสนองบนเฟซบุ๊กแฟนเพจ มนุษย์เงินเดือน เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาเพจด้านทรัพยากรบุคคลขององค์กร.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2563.
- ณัฐพล ไยไฟโรจน์. *Digital Marketing Concept & Case Study*. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี : ไอดีซี พรีเมียร์, 2559.
- “รายชื่อค่ายเพลงในประเทศไทย.” วิกิพีเดีย. <https://th.wikipedia.org/wiki/รายชื่อค่ายเพลงในประเทศไทย>.
- รุจินันท์ เอื้อพิทักษ์สกุล. “การประชาสัมพันธ์ในภาวะวิกฤตขององค์กรธุรกิจด้านการบริการในประเทศไทย.” *วารสารการประชาสัมพันธ์และการโฆษณา* ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 63-75.
- ฤดี เสริมชยุต. “กลยุทธ์การส่งเสริมการตลาด สำหรับการท่องเที่ยวชุมชน.” *วารสารสังคมวิจัยและพัฒนา* ปีที่ 2, ฉบับที่ 4 : 51-61.
- วาสิฏฐี ศรีศิริรัตน์. “การศึกษารูปแบบ เนื้อหา และกลยุทธ์ในการสื่อสารการตลาดในสื่อสังคมของค่ายเพลงไทย.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2558.
- วิภาวี จุฬามณี. “20 สถิติ Video Marketing อัปเดตก่อนวางแผนวิดีโอคอนเทนต์ปี 2020.” Heroleads. <https://th.heroleads.asia/blog/video-marketing-2020/>.
- สุทินา หิรัญประทีป. “ประสิทธิผลของการสื่อสารการตลาดออนไลน์สำหรับกลุ่มเยาวชนของธุรกิจดนตรีในประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2558.
- อลิสรา รุ่งนันทรัตน์ ชรินทร์สาร. *การสื่อสารการตลาดแบบบูรณาการ : ต่อให้ติดใกล้ชิดผู้บริโภคในโลกไร้รอยต่อ*. กรุงเทพฯ : เอ็กสเปอร์เน็ท จำกัด, 2561.
- Kemp, Simon. “Digital 2020: Thailand.” Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-thailand>.

การพัฒนาแบบฝึก เพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน

THE DEVELOPMENT OF KHIM'S ETUDES FOR PERFORMING DEOW LAO PAN

กัณตภณ เรืองลั่น*, ณัฐชยา นัจจนาวากุล**, กานต์ยุพา จิตติวัฒนา***
Kantapol Ruanglun*, Nachaya Natchanawakul**, Karnyupha Jittivadhna***

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพโดยมีขอบเขตการสร้างแบบฝึกเพื่อใช้สำหรับเพลงลาวแพน ทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เท่านั้น จากการศึกษา พบว่า เดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ เพลงลาวแพนใหญ่ และขุ่มลาวแพน ใช้หน้าทับลาว ในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองกระชับ สนุกสนาน มีการใช้เสียงกระทบซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเสียงแคน เมื่อนำมาสร้างเป็นทางเดี่ยวขิม จึงพบว่าสามารถเลียนแบบเสียงประสานในแคนได้เป็นอย่างดี พบเทคนิคการบรรเลงจำนวน 12 เทคนิค ซึ่งแบ่งออกเป็นเทคนิคการสร้างเสียงประสาน เทคนิคการตีเก็บ เทคนิคการกรอเสียง และเทคนิคการสร้างเสียงพิเศษเฉพาะ ซึ่งเมื่อนำมาพัฒนา สามารถสร้างแบบฝึกได้ 26 แบบฝึก ลาวแพนเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่ต้องอาศัยทักษะการบรรเลงเฉพาะตน แบบฝึกที่สร้างขึ้นจึงมุ่งเน้นการฝึกฝนเทคนิคต่าง ๆ โดยถอดโครงสร้างรูปแบบ ท่วงทำนองของเพลงลาวแพน มาใช้ในการสร้างแบบฝึก ด้วยกลุ่มเสียงสำคัญของเพลง คือ ฟ ซ ล x ต ร x เป็นพื้นฐานในการสร้างแบบฝึก เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความคุ้นเคยกับกลุ่มเสียง นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับการพัฒนาแบบฝึกที่ไล่เรียงจากง่ายไปหายาก มีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจน มุ่งฝึกทักษะด้านจังหวะ ความแม่นยำ และรสมือของผู้เรียน

คำสำคัญ : การพัฒนา/ แบบฝึกขิม/ เพลงเดี่ยวลาวแพน

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, kantapon190625@gmail.com

** อาจารย์ ดร. สาขาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nachaya.nat@mahidol.edu

*** อาจารย์ ดร. สาขาการศึกษาทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, karnyupha.jit@mahidol.ac.th

* Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, kantapon190625@gmail.com

** Lecturer, Dr., Thai and Oriental Music Department, College of Music, Mahidol University, nachaya.nat@mahidol.edu

*** Lecturer, Dr., General Education Department, College of Music, Mahidol University, karnyupha.jit@mahidol.ac.th

Abstract

This research is quality research work. According to Professor Dr. Utis Naksawas, Deow Lao Pan performed by Khim consists of two parts, which are Lao Pan Yai and Soom Lao Pan, based on the Laotian rhythm in fast and medium rhythm patterns. The Laotian and the fast rhythms of Lao Pan demonstrate short, succinct, and fun beats. Moreover, the beating noise that is the outstanding feature of Khaen (bamboo mouth organ) is used. When this noise is combined with Khim, it well resembles a harmonic melody produced by bamboo mouth organ. The study further identified twelve performance techniques, divided into techniques to create harmony, to drum simultaneously with both hands, to prolong the sound, and to create special sounds. Twenty-six etudes have been designed based on these techniques. Lao Pan is an advanced composition designed to be performed with one instrument, which requires specific performance skills. Therefore, the etudes aim to help learners practice various techniques needed. The etudes are constructed by examining the structure and format, and the rhythm pattern of Lao Pan, focusing on the major key ranges, namely F G A x C D x, as the basis of the etudes to familiarize learners of these tones. In addition, the etudes intend to start from easy and progress towards more difficult, with a clear direction to follow, to develop skills on rhythm, accuracy, and feelings of learners.

Keywords : Improvement/ Khim Etudes/ Deow Lao Pan

ความเป็นมาและความสำคัญ

ในอดีตการเรียนการสอนดนตรีไทยเป็นแบบมุขปาฐะ คือถ่ายทอดแบบปากต่อปาก ครูผู้สอนเป็นผู้พิจารณาความเหมาะสมในการถ่ายทอดองค์ความรู้แต่ละระดับให้แก่ผู้เรียน ซึ่งมีความแตกต่างกันไปในรายละเอียด เช่น ประเภทของเพลง เทคนิคการบรรเลง สำนวนกลอน เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เพลงต่าง ๆ ที่ถูกกำหนดขึ้นในการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยโดยชนบ ได้มีการจัดลำดับความยากง่ายตามแต่ละชนิดของเพลง เช่น เพลงสำหรับการได้มือ เพลงที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจในโครงสร้างของเพลง และเพลงสำหรับการฝึกเทคนิคการบรรเลงในระดับต่าง ๆ นอกจากนี้การเรียนการสอนดนตรีไทยในอดีตไม่มีการบันทึกโน้ตไว้เป็นหลักฐาน ส่งผลให้ผู้เรียนต้องใช้ความสามารถในการจดจำเพลงจากครูผู้สอนให้ได้อย่างแม่นยำ

ในปัจจุบันรูปแบบการเรียนการสอนมีความเปลี่ยนแปลงไป เนื่องด้วยสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการจัดการศึกษาที่มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัยและเหมาะสมกับผู้เรียนที่มีจำนวนมากขึ้น ดังนั้นผู้สอนจึงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการสอนให้สอดคล้องกับสภาพชั้นเรียนที่เปลี่ยนแปลงไป แบบฝึกจึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการจัดเรียนการสอน โดยต้องมียุทธศาสตร์ประกอบลักษณะสำคัญ สามารถนำไปใช้ได้เหมาะสมกับผู้เรียนในแต่ละ

ระดับความสามารถ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปถึงระดับสูง ซึ่งในแต่ละระดับจะมีความแตกต่างทางด้านเทคนิคการบรรเลง

ขิมถูกบรรจุเป็นเครื่องมือเอกในหลักสูตรปริญญาตรี ระดับอุดมศึกษา มีการจัดการเรียนการสอนบทเพลงประเภทต่าง ๆ จนถึงเพลงเดี่ยวชั้นสูง รูปแบบของหลักสูตรจึงมีการไล่เรียงเพื่อพัฒนาผู้เรียน ตั้งแต่ระดับต้นจนถึงระดับสูง เพลงเดี่ยวจึงถูกนำมาบรรจุไว้ในการเรียนการสอนขิมด้วยเช่นกัน เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ใช้ในการอวดฝีมือและเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด จุดประสงค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวมีอยู่ 3 ประการ คือ เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยว เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง และเพื่อแสดงฝีมือของผู้บรรเลง¹ เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยว เป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้นหรือเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่และสองไม้ เช่น เพลงสารถิ เพลงกราวโน เพลงทยอยเดี่ยว เพลงลาวแพน เป็นต้น นอกจากนี้ยังแสดงถึงภูมิปัญญา ทักษะชั้นสูง และไหวพริบปฏิภาณของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงไปในคราวเดียวกัน เนื่องจากความงดงามของเพลงเดี่ยวต้องอาศัยปัจจัยร่วมหลายประการ เพราะนอกจากสำนวนกลอนที่ไพเราะแล้ว รสมือ และความสามารถของผู้บรรเลงยังเป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลให้การบรรเลงเพลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมและนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยวแทบทุกประเภท เช่น เพลงสามชั้น ได้แก่ สารถิ เขมมอญ สุรินทราหู เพลงสองชั้น ได้แก่ หกบท จินขิมใหญ่ และลาวแพน เป็นต้น โดยเฉพาะเพลงลาวแพน เป็นเพลงที่นักดนตรีนิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ เป็นการเรียงร้อยเพลงไทยสำเนียงลาวเข้าไว้ด้วยกัน แล้วต่อท้ายด้วยออกซิมในอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่วงทำนองและลีลาของเพลงลาวแพนแสดงถึงความอ่อนหวานและความรื่นเริง บางช่วงมีการเปลี่ยนระดับเสียงในขณะที่เนื้อร้องสะท้อนถึงความทุกข์ทนและระบายความเคียดแค้นของเชลยลาวที่ถูกกวาดต้อนมาในช่วงรัชกาลที่ 3 ถูกนำมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่นิยมกันมาก คือ เดี่ยวลาวแพนทางจะเข้และทางขิม เนื่องจากสำเนียงและเทคนิคของขิมสามารถทำเสียงประสานให้มีลักษณะคล้ายกับแคนได้ดีกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ จึงมีครูดนตรีไทยหลายท่านได้ประพันธ์ทางขิมเพลงลาวแพน เช่น คุณครูพุ่ม นันทพล คุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คุณครูมนตรี ตราโมท และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นต้น

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ท่านได้เรียนขิมกับคุณครูผ่อง โปรงแก้วยามต่อมาเรียนขอสามสายกับพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตเสวี) และคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เปิดร้านพัฒนศิลป์การดนตรีและละครขึ้น เพื่อให้ความรู้บุคคลที่สนใจเรียนดนตรีไทย ขยายเครื่องดนตรีไทย โน้ตเพลง แบบเรียนดนตรีไทย อีกทั้งท่านยังเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ นาวงดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์บรรเลงในรายการโทรทัศน์ นอกจากนี้ท่านยังได้ปรับปรุงทางเดี่ยวไว้มากมาย โดยเฉพาะทางเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ซึ่งมีเทคนิคเฉพาะ มีอารมณ์เพลงที่หลากหลาย สำนวนกลอนในเดี่ยวขิมเพลงลาวแพนของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้นมีความแตกต่างไปจากสำนวนกลอนของคุณครูท่านอื่น มีความโดดเด่นในเรื่องทางเพลง ดุตันผสมกับทางหวาน มีการทำทางขี้ หกชั้น และยังมีเทคนิคพิเศษเฉพาะทาง ซึ่งในเวลาต่อมา ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ถ่ายทอดเดี่ยวขิมเพลงลาวแพนและความรู้เกี่ยวกับขิมให้แก่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราบัตย์ ซึ่งเป็นศิษย์เอกอีกท่านหนึ่งที่มีความสามารถและเป็นผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงขิม ปัจจุบันยังคงทำหน้าที่ถ่ายทอดและสอนดนตรีไทยใน

¹ ราชบัณฑิตยสถาน, *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์* (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2540), 69.

สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เนื่องจากเพลงลาวแพนถูกบรรจุไว้ในฐานะบทเพลงเดี่ยวชั้นสูง มีไว้พัฒนาทักษะผู้เรียนในระดับปริญญาตรี การบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพนให้สมบูรณ์ได้นั้น ต้องอาศัยความพร้อมของผู้เรียนหลายประการด้วยกัน ปัญหาที่เกิดขึ้นโดยมากมาจากการบรรเลงที่ไม่สมบูรณ์ เช่น เทคนิคการบรรเลงไม่ถูกต้อง ขาดความแม่นยำในเรื่องจังหวะ น้ำหนักมือ คุณภาพเสียง และลมมือ ซึ่งหากมีการศึกษาและสร้างแบบฝึกเพื่อเตรียมความพร้อมก่อนเรียน จะช่วยให้การเรียนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น จากปัญหาดังกล่าวส่งผลให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาและวิเคราะห์ผลงานเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน เพื่อนำมาพัฒนาสร้างแบบฝึกทักษะซิม โดยดำเนินการศึกษาในหัวข้อเรื่อง “การพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน” ซึ่งแบบฝึกดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนและผู้สนใจบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อย่างถูกต้องต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. ศึกษารูปแบบการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
2. พัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ขอบเขตในการวิจัย

1. ดำเนินการศึกษาการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน
ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติย์

วิธีดำเนินการวิจัย

สารนิพนธ์เรื่อง การพัฒนาแบบฝึกซิมเพื่อการบรรเลงเดี่ยวเพลงลาวแพน เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิจัยแบบมีส่วนร่วม นำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ มีขั้นตอนการวิจัย โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในเรื่องการพัฒนาแบบฝึก กระบวนการถ่ายทอดรูปแบบการเรียนการสอนดนตรี การวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ศึกษาประวัติและผลงานของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประวัติความเป็นมาลักษณะทางกายภาพของซิม ระบบเสียงซิม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นอกจากนี้ยังเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติย์ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ เขียนทองกุล โดยทำการศึกษาดูเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติย์ เป็นผู้รับการถ่ายทอดไว้โดยใช้ซิม 7 หย่อง ในการบรรเลง

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน ตั้งแต่ระดับขั้นเริ่มต้นของเพลงลาวแพนจนถึงขั้นสุดท้ายของเพลงลาวแพน โดยในการวิจัยครั้งนี้ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยวิจัยแบบมีส่วนร่วม นำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยคือ นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาดำเนินการวิเคราะห์และเรียบเรียง นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและการศึกษาการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพนจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติย์ มาบันทึกโน้ต ทำการ

วิเคราะห์องค์ประกอบและเทคนิควิธีการบรรเลง อีกทั้งศึกษาวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงซิมเพลกลาวแพน และนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบเทคนิควิธีการบรรเลง และนำมาพัฒนาเป็นแบบฝึก

บทนำ

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เกิดที่ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เมื่อวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2466 ปีคุณ เป็นบุตรชายคนที่ 2 ของนายสังวาลย์และนางอบเชย นาคสวัสดิ์ บิดาเป็น ขาวสวนและนักดนตรีสมัครเล่น มีพี่น้องร่วมกัน 9 คน เริ่มต้นศึกษาที่โรงเรียนศรีธรรมาศ จังหวัดสมุทรสงคราม จบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนเทพศิรินทร์วิทยาลัย กรุงเทพมหานคร และเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนเตรียม วิทยาลัยเกษตรกรรมแม่โจ้ (ปัจจุบัน คือมหาวิทยาลัยแม่โจ้) สำเร็จการศึกษาชั้นสูงสุดระดับปริญญาเอก ด้าน เศรษฐศาสตร์การเกษตร มหาวิทยาลัยคอร์เนลล์ ประเทศสหรัฐอเมริกา²

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ รับราชการครั้งแรกที่กองควบคุมสหกรณ์ กรมสหกรณ์ ในปี พ.ศ. 2487 ต่อมาได้ลาออกจากราชการศึกษาต่อ และกลับเข้ารับราชการอีกครั้งในปี พ.ศ. 2488 ในตำแหน่ง ข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นตรี และต่อมาได้รับราชการที่สำนักงานเลขาธิการมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2489 หลังจบปริญญาเอกจากประเทศสหรัฐอเมริกา ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ย้าย ไปดำรงตำแหน่ง อาจารย์โท คณะกสิกรรมและสัตวบาล มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และได้รับโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ สาขาเศรษฐศาสตร์การเกษตร ในปี พ.ศ. 2507

ในปี พ.ศ. 2508 รักษาการตำแหน่งรองเลขาธิการสภาวิจัยแห่งชาติ ฝ่ายสังคมศาสตร์ หลังจากนั้น องค์การการพัฒนาแห่งสหประชาชาติ (UNDP) ได้เชิญให้ดำรงตำแหน่งที่ปรึกษากระทรวงเกษตรและสหกรณ์ ประเทศมาเลเซีย ระยะเวลา 3 ปี และกลับมารับราชการในตำแหน่งศาสตราจารย์ คณะเศรษฐศาสตร์และ บริหารธุรกิจ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ จนถึง พ.ศ. 2519 ลาออกจากราชการ รวมเวลารับราชการ 36 ปี 3 เดือน³

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เริ่มเรียนดนตรีไทยแบบลักษณะครูพักลักจำ เหตุเพราะบิดาไม่ ต้องการให้ท่านเล่นดนตรีไทยเกรงว่าจะเสียการเรียน แต่ด้วยความสนใจและอยากที่จะเล่นดนตรีไทย ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จึงแอบจดจำทำนองและวิธีการเล่นเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในขณะที่บิดาสอน ดนตรีให้แก่ก้นดนตรีในละแวกบ้าน ด้วยความตั้งใจที่อยากจะเรียนดนตรีไทยจนทำให้บิดาเห็นถึงความสามารถ จึงตัดสินใจสอนดนตรีไทยให้จดหมดสิ้น โดยเริ่มเรียนดนตรีไทยตั้งแต่อายุ 7 ปี เมื่อโตขึ้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ยังคงมีความสนใจดนตรีไทยควบคู่ไปกับการเรียนทางด้านวิชาการ สามารถต่อเพลงจาก โน้ตต่าง ๆ เป็นจำนวนมากกว่า 100 เพลง

² อังศุมาลย์ จันทราปัติย์, *ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย จัดพิมพ์เพื่อเป็นที่ระลึกในโอกาส 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546), 6.

³ อังศุมาลย์ จันทราปัติย์, *ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย จัดพิมพ์เพื่อเป็นที่ระลึกในโอกาส 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546), 5.



ภาพที่ 1 ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ที่มา : อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้มีความมุ่งมั่นส่งเสริมดนตรีไทยไม่หยุดยั้ง ในปี พ.ศ. 2501 ท่านได้ก่อตั้งวงดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ขึ้นและได้สร้างเครื่องมโหรีเครื่องใหญ่ครบชุด ทำให้วงดนตรีไทยมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์เป็นวงที่มีเครื่องมโหรีเครื่องใหญ่ครบชุดและสวยงามเป็นแห่งแรก ท่านได้เริ่มจัดรายการวิทยุและต่อมาได้จัดรายการ “นาฏดุริยางค์วิวัฒน์” ทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 7 เมื่อ พ.ศ. 2502 จากนั้นได้เปลี่ยนมาเป็นรายการ “ดร.อุทิศ แนะนำดนตรีไทย” ทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ในปี พ.ศ. 2504 และย้ายมาจัดรายการเดิมทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 พร้อมทั้งผลิตรายการ “นาฏดุริยางค์ไทย” ต่อมาในปี พ.ศ. 2522 ได้ก่อตั้งร้าน “พัฒนศิลป์การดนตรีและการละคร” ขึ้น เพื่อให้ นักดนตรีสมัครเล่น รวมทั้งผู้ที่สนใจดนตรีไทยได้มีโอกาสสร้างเรียน เนื่องจากในสมัยนั้นยังไม่มีโรงเรียนที่เปิดสอนดนตรีไทย



ภาพที่ 2 ศิษย์สถาบันพัฒนศิลป์ฯ ออกแสดงทางทีวีสีช่อง 5 ในรายการ “ดร.อุทิศ แนะนำดนตรีไทย”

ที่มา : อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

นอกจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จะนำวงดนตรีไทยออกเผยแพร่และแนะนำอย่างจริงจังแล้ว ยังได้ประพันธ์เพลงไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งประเภทเพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงตับ เพลงปลุกใจ เพลงเนื้อเต็ม เพลงสำหรับใช้ในโอกาสต่าง ๆ อีกทั้งยังได้เขียนโน้ตเพลงไทยและเขียนตำราเกี่ยวกับการฝึกหัดดนตรีไทยไว้หลายเล่ม ผลิตเทปเพลงไทย สร้างเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพออกจำหน่าย เช่น ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 ประมวลบทเพลงไทย คู่มือฝึกอังกฤษลูก พจนานุกรมดนตรีไทย บทความแนะนำหลักและเทคนิคต่าง ๆ เป็นต้น เครื่องดนตรีที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้สร้างขึ้น เช่น โหม่งราว อังกะลุงราว ชิมอะลูมิเนียม ระฆังราว ระนาดหลอด เป็นต้น

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีลูกศิษย์จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในระบบและนอกระบบเป็นจำนวนมาก หนึ่งในนั้นคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติ ซึ่งเป็นอีกท่านหนึ่งที่มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องสายไทย เมื่อแรกเริ่มท่านได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากบิดา หัดเรียนซอด้วงซออู้ ต่อมาได้เมื่ออายุได้ 10 ปี จึงได้เรียนหลักปฏิบัติและการบรรเลงร่วมกับศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวไว้เป็นจำนวนมาก เช่น พญาโคก ลาวแพน นกขมิ้น สารถี สามชั้น กราวใน สามชั้น เชิดนอก สามชั้น และเพลงแป๊ะ สามชั้น ซึ่งเป็นทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงด้วยซิมสองตัว ในปี พ.ศ. 2526 ได้รับการครอบงำขั้นสูงสุดให้เป็นผู้อ่านโองการกระทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลงบุตรของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงถึงเพลงองค์พระพิราพจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ) และคุณครูหยด ผลเกิด

ปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติ เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยแก่นิสิตวิชาเอกดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ทั้งยังได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินการประกวดการบรรเลงดนตรีไทยของสถาบันต่าง ๆ อาทิ มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาวิทยาลัยบูรพา สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี⁴



ภาพที่ 3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติ

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัติ บันทึกภาพวันที่ 20 พฤศจิกายน 2563

⁴ สุรพล จันทราปัติ, *ประวัติส่วนบุคคล สุรพล จันทราปัติ* (เอกสารอัดสำเนา, 2563), 1-2.

ผลการวิจัย

ในการศึกษาการพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและวิเคราะห์ตัวบทเพลงเพื่อหาลักษณะเทคนิคที่ปรากฏ แล้วจึงนำมาพัฒนาสร้างแบบฝึกก่อนเรียน จากการศึกษาพบว่า เพลงลาวแพน หรือบางพื้นที่เรียกว่า ลาวแคน เป็นเพลงเก่าสำหรับลาว มีอัตราจังหวะสองชั้น ได้รับความนิยมนับตั้งแต่สมัยโบราณเพื่อนำมาทำเพลงเดี่ยว เพลงลาวแพนมีบท 2 บท คือ บทร้องที่มีเนื้อหากล่าวถึงเชลยชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนมายังกรุงเทพฯ เมื่อครั้งกบฏเจ้าอนุวงศ์แห่งเมืองเวียงจันทน์สมัยต้นรัตนโกสินทร์ และอีกบทหนึ่งคือ ลาวแพนเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพื้นทางเรื่องพระลอตอนพระลอเสี่ยงน้ำ⁵

โครงสร้างของการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประกอบด้วยเพลงลาวแพนใหญ่และออกซุ่มลาวแพน ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงเดี่ยวจะเข้ เพลงลาวแพน แต่มีความแตกต่างไปจากโครงสร้างการบรรเลงเดี่ยวขิม ทางคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งมีโครงสร้างการบรรเลงประกอบด้วย ว่าตอก เกริ่นนำ ลาวแพนใหญ่ ลาวสมเด็จ ลาวลอดค่าย ลาวแพนน้อย และออกซุ่ม⁶ เพลงลาวแพนนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจึงได้มีการประดิษฐ์ทำนองเป็นทางเดียวสำหรับการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ ใช้แสดงความสามารถของนักดนตรีไทยในการบรรเลงเดี่ยว เช่น เดี่ยวปีโน เดี่ยวขิม เดี่ยวจะเข้ เดี่ยวระนาดเอก เป็นต้น

รูปแบบการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

จากศึกษาเพลงลาวแพนใหญ่ พบว่า ทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จะเปลี่ยนทางบรรเลงไม่ให้ซ้ำทำนอง มีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ เป็นการนำเพลงเพียง 2 เพลง คือ เพลงลาวแพนใหญ่และออกซุ่มลาวแพน มาเรียบเรียงต่อท้าย ดังนั้น สามารถแสดงรูปแบบโครงสร้างของเพลงได้ดังนี้

ชื่อเพลง	อัตราจังหวะ	หน้าทับ	จำนวนท่อน	จำนวนบรรทัด
ลาวแพนใหญ่	สองชั้น	หน้าทับลาวสองชั้น	1 ท่อน	44 บรรทัด
ซุ่มลาวแพน	ชั้นเดียว/สองชั้น	หน้าทับลาวชั้นเดียว	1 ท่อน	26 บรรทัด

ตารางที่ 1 ตารางแสดงโครงสร้างเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ พบว่า โครงสร้างการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ประกอบด้วยเพลงลาวแพนใหญ่และออกซุ่มลาวแพน มาเรียบเรียงต่อท้าย โครงสร้างของเพลงมีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงเดี่ยวจะเข้ เพลงลาวแพนมีความโดดเด่นในเรื่องทางเพลงที่ดุดันผสมกับทางหวาน มีการทำทางขยี้หักขึ้น สำนวนกลอนในเดี่ยวขิมเพลงลาวแพนมีความแตกต่างไปจากสำนวนกลอนของคุณครูท่านอื่น มีการนำสำนวนกลอนในเครื่องดนตรีต่าง ๆ

⁵ เขวามันส์ ประภักดิ์, “วงศาวิทยาของเพลงลาวแพน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทฉบับที่ ๓, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552), 166-167.

⁶ ณัฐธิดา นุ่มปราณี, “กระบวนการถ่ายทอดทางขิม เพลงเดี่ยวลาวแพน ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): กรณีศึกษา อาจารย์ชนก สาคกริก” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทฉบับที่ ๓, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2560), 70.

มาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวขิม อาทิ ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงเล็ก เพื่อเพิ่มอรรถรสและเป็นการอวดทางเพลง อีกทั้งมีเทคนิคพิเศษเฉพาะทาง ในเรื่องเทคนิคด้านจังหวะ การบรรเลง และรสมือ ซึ่งพบเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงทั้งหมด 12 เทคนิคด้วยกัน คือ 1) การตีเก็บมือเดี่ยว 2) การตีเก็บสองมือ 3) ตีสะบัดสองตำแหน่ง 4) ตีสะบัดสามตำแหน่ง 5) การกรอเสียง 6) การกรอสองตำแหน่ง 7) การเอื้อน 8) การกรอเสียงไหล 9) เก็บขยี้ 10) ตีหยุดเสียงด้วยนิ้ว 11) การตีขัด 12) การตีเนียน

แบบฝึกเทคนิค เพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

จากการวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพนนั้น ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบฝึกมาจากเทคนิค 12 ประการ และนำเอาสำนวนเพลงลาวแพนบางวรรคมาใช้ในการพัฒนาแบบฝึก ด้วยกลุ่มเสียงฟ้า คือ ฟ ซ ล x ด ร x เป็นพื้นฐาน เพื่อผู้เรียนจะได้เกิดความคุ้นชินกับกลุ่มเสียงนี้ โดยเริ่มจากแบบฝึกพื้นฐาน ไปจนถึงระดับยาก สามารถนำมาพัฒนาแบบฝึกได้ 26 แบบฝึก โดยแบ่งลักษณะแบบฝึกเป็น 1) เทคนิคการตีเก็บ 2) เทคนิคการกรอเสียง 3) เทคนิคการสร้างเสียงประสาน และ 4) เทคนิคการสร้างเสียงพิเศษเฉพาะ ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างแบบฝึกเทคนิคเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน ทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ พอสังเขป ดังนี้

1. แบบฝึกเทคนิค ตีสะบัดสองตำแหน่ง พร้อมตีเก็บสองมือ

ในการตีสะบัดสองตำแหน่ง ผู้เรียนต้องตีสายขิมสองเสียงอย่างรวดเร็วในสามตัวโน้ตแรก รูปแบบการตี เริ่มจาก มือขวา ช้าย ขวา ตามลำดับ และตีเก็บสองมือในสองตัวโน้ตหลัง ในการฝึกนั้นเริ่มจากเสียงสูงไล่ลงเสียงต่ำ และเสียงต่ำไล่ขึ้นเสียงสูง โดยน้ำหนักมือซ้ายและขวาดูต้องเท่ากัน จังหวะการตีต้องเสมอกัน

ซลซ ฟ ร	ฟซฟ ร ด	รฟร ด	ดรด				
		ล	ล ซ	ลลล ซ ฟ	ซลซ ฟ	ฟซฟ	
					ร	ร ด	รฟร ด ล

					ด ด ร	ดรด ร ฟ	รฟร ฟ ซ
		ฟ ฟ ซ	ฟซฟ ซ ล	ซลซ ล ด	ล ล		
ลลล ด ร	ดรด ร ฟ	ร ร					

หมายเหตุ  หมายถึง สะบัด

QR CODE

ตัวอย่าง ตีสะบัดสองตำแหน่ง (สะเดาะ)
พร้อมตีเก็บสองมือ



2. แบบฝึกเทคนิค ตีสะบัดสามตำแหน่ง (สะบัดเร็ว) ได้แก่

แบบฝึกการตีสะบัดขึ้นพร้อมตีเก็บสองมือ ในการฝึกเริ่มจากเสียงสูงไล่ลงเสียงต่ำ ผู้เรียนต้องตีเก็บสองมือในสองตัวโน้ตแรก และตีสะบัดในสามตัวโน้ตหลัง โดยตีสายซิมสามเสียงอย่างรวดเร็วในสามตัวโน้ต รูปแบบการตีเริ่มจาก มือขวา ช้าย ขวา ตามลำดับ โดยน้ำหนักมือซ้ายและขวาต้องเท่ากัน จังหวะการตีต้องเสมอกัน

ฟ ล (ลชฟ)	ร ช (ชฟร)	ด ฟ (มรด)	ร รด				
			ล ล	ช ด (ดลช)	ฟ ล (ลชฟ)	ช ชฟ	
						ร ร	ล ร (รดล)

หมายเหตุ () หมายถึง สะบัด

QR CODE

ตัวอย่าง ตีสะบัดขึ้นพร้อมตีเก็บสองมือ



3. แบบฝึกเทคนิค กรอเสียงสองตำแหน่ง ได้แก่

การกรอเสียงสองตำแหน่ง แบบฝึกนี้ ผู้เรียนจะต้องกรอสายซิมแบบเสียงผสม 2 เสียง โดยบังคับปลายไม้ตกลงกระทบสายซิมให้มีเสียงถี่ ๆ สลับกัน โดยตีมือละเสียง เพื่อให้เกิดเสียงประสาน มือซ้ายจะตีน้ำหนักเบากว่ามือขวาเล็กน้อย โดยเริ่มกรอจากเสียงสูงไล่ลงเสียงต่ำ และจากเสียงต่ำไล่ขึ้นเสียงสูง

↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓
ด ด	ด ด	ด ด	ด	ด ด		ด	
- ช - ล	- ช - ฟ	- ล - ช	- ฟ ฟ	- ช - ฟ	ฟ ฟ	- ฟ ฟ	ฟ ฟ
			- ร		- ร - ด	- ร	- ด - ล

↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓
			ด ด	ด	ด ด	ด ด	ด ด
ฟ ฟ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	- ฟ - ช	ฟ - ฟ	- ช - ล	- ฟ - ช	- ฟ - ล
- ล - ด	- ล - ร	- ด - ร		- ร			

หมายเหตุ ↓ หมายถึง การกรอเสียง

QR CODE

ตัวอย่าง กรอเสียงสองตำแหน่ง



4. แบบฝึกเทคนิค การเอื้อน ได้แก่

แบบฝึกการเอื้อนพร้อมตีเก็บสองมือ ผู้เรียนต้องตีเก็บสองมือในกลุ่มโน้ตสามตัวแรก จากนั้นกรอลาก ทำนองจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งโดยไม่หยุดกรอ โดยตีเอื้อนในกลุ่มโน้ตสามตัวท้าย จะเริ่มฝึกจากเสียงสูงไล่ลงเสียงต่ำ และจากเสียงต่ำไล่ขึ้นเสียงสูง

→		→		→		→	
-- ล ช	ล ล ช ฟ	-- ช ฟ	ช ช ฟ ร	-- ฟ ร	ฟ ฟ ร ด		
						-- ร ด	ร ร ด ล

→		→		→		→	
-- ด ล	ด ด ล ช	-- ล ช	ล ล ช ฟ				
				-- ช ฟ	ช ช ฟ ร	-- ฟ ร	ฟ ฟ ร ด

		→		→		→	
						-- ฟ ช	ฟ ฟ ช ล
-- ล ด	ล ล ด ร	-- ด ร	ด ด ร ฟ	-- ร ฟ	ร ร ฟ ช		

		→		→		→	
				-- ร ฟ	ร ร ฟ ช	-- ฟ ช	ฟ ฟ ช ล
-- ช ล	ช ช ล ด	-- ล ด	ล ล ด ร				

หมายเหตุ → หมายถึง การเอื้อน

QR CODE

ตัวอย่าง การเอื้อนพร้อมตีเก็บสองมือ



5. แบบฝึกเทคนิค เก็บขยี้ เช่น

แบบฝึกนี้ ผู้เรียนจะต้องตีเก็บอย่างรวดเร็วกว่าการตีเก็บแบบปกติ 2 เท่า ต่อเนื่องกันไปเป็นทำนองยาว ๆ เริ่มตีด้วยมือขวา จบด้วยมือซ้าย และกรอเสียงโน้ตตัวสุดท้าย โดยจะเริ่มฝึกจากเสียงสูงไล่ลงเสียงต่ำ และจากเสียงต่ำไล่ขึ้นเสียงสูง

↓	↓	↓	↓
ลชฟ ลชฟ ร	----	-พรด พรด	
		ล	----
			-รตล รตล ช

			-ลชฟ ลชฟ

			ร

↓	↓
-ชพร ชพร ด	----
	-พรด พรด ล



QR CODE

ตัวอย่าง เก็บขยี้พร้อมกรอเสียง

หมายเหตุ ↓ หมายถึง การกรอเสียง

6. แบบฝึกเทคนิค ตีซัด

แบบฝึกการตีซัด ผู้เรียนจะต้องตีพร้อมกันสองมือ โดยมือขวาตีเร็วกว่ามือซ้ายเป็นสองเท่า

ด	ด	ด	ด	ด	ด		
- ล ช ฟ	ช ล ช ฟ	ฟ	ฟ	- ล ช ฟ	ช ล ช ฟ	ฟ	ฟ
		- ด ร	ร ด ร			- ล ด ร	ด ล ด ร

ด	ด			ด	ด	ด	ด
ฟ	ฟ	ฟ	ฟ	ฟ	ฟ	- ฟ ช ล	ช ฟ ช ล
- ด ร	ร ด ร	- ล ด ร	ด ล ด ร	- ด ร	ร ด ร		

ด	ด	ด		ด		ด	ด
- ล ช ฟ	ฟ	- ล ช ฟ	ฟ	ฟ	ฟ	ฟ	- ฟ ช ล
	- ด ร		- ล ด ร	- ด ร	- ล ด ร	- ด ร	



QR CODE

ตัวอย่าง การตีซัด

7. แบบฝึกเทคนิค ตีเนียน

แบบฝึกการตีเนียนพร้อมกรอเสียงสองตำแหน่ง ผู้เรียนจะต้องใช้มือขวาตีโน้ตตัวอ่อนมาก่อนเพียงแผ่วเบาเล็กน้อย ก่อนจะเริ่มกรอเสียงหลัก ส่วนมากการตีเนียนจะใช้ควบคู่กับการตีกรอเสียงสองตำแหน่ง

↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
- (ลิ) - ด	- ด	- ด - ด		- ด				
ล	ซ - (ริฟ)	ล ซ	- (ริฟ) - ฟ	ซ - (ริฟ)	- ฟ - ฟ	- (ริฟ) - ฟ	- ฟ - ฟ	
			ร		ร ด	ร	ด ล	

↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
			- ด		- ด - ด	- ด	- ด - (ลิ)	
- ฟ - ฟ	ฟ - (ริฟ)	- ฟ - ฟ	- (ริฟ) ซ	- ฟ - (ริฟ)	ซ ล	- (ริฟ) ซ	ล	
ล ด	ร	ด ร		ร				

หมายเหตุ ^AB หมายถึง การเนียน ↓ หมายถึง การกรอเสียง

QR CODE

ตัวอย่าง การตีเนียนพร้อมกรอเสียงสองตำแหน่ง



อภิปรายผล

การปรับปรุงฐานการบรรเลงขึ้นเพื่อเตรียมความพร้อมด้วยแบบฝึกนั้น เป็นการช่วยให้ผู้เรียนสามารถฝึกฝนทักษะในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความแม่นยำในการบรรเลง จังหวะและรสมือ ก่อนการต่อเพลง โดยเฉพาะเทคนิค การกรอเสียง การตีสะบัด การตีเก็บ ในขณะที่ต่อเพลง ผู้เรียนจะต้องยึดหลัก “ตา ดู หู ฟัง” คือ คอยสังเกตวิธีการบรรเลงและฟังสำนวนกลอนจากครูผู้สอน เพราะแต่ละวรรคเพลง มีสำนวนเพลงและน้ำหนักรมมือในการบรรเลงเทคนิคแต่ละชนิดไม่เท่ากัน ครูผู้สอนจึงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการทำหน้าที่ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวขั้นสูงเหล่านี้ เพราะเป็นทั้งครูผู้สอนและผู้สาธิตในคราวเดียวกัน ขณะเดียวกันต้องคอยสังเกตถึงพัฒนาการของผู้เรียนและกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ ชี้แนะวิธีปฏิบัติตามขั้นตอนต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม เป็นขั้นเป็นตอน เพื่อลดข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นในการเรียนการสอน

ในการใช้แบบฝึกที่สร้างขึ้นนั้น ผู้เรียนควรให้ความสำคัญกับการซ้อม เพราะถือเป็นหัวใจสำคัญที่สุดในการเรียนดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของซุซูกิ (Zusuki) ที่กล่าวถึงการให้เวลาต่อการฝึกซ้อม ต้องได้รับการฝึกที่ดีและถูกต้อง ไม่ต้องรีบแต่ไม่หยุด ฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ สิ่งสำคัญของการฝึกซ้อมก็คือ “การทำซ้ำ” ฝึกซ้ำแล้วซ้ำอีกจนดูเป็นเรื่องที่ง่าย และเป็นธรรมชาติ⁷ โดยควรให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงรสมือ การบรรเลงเทคนิคที่สมบูรณ์ภายใต้การควบคุมจังหวะและคุณภาพเสียงอย่างมีคุณภาพ ให้ความสำคัญ

⁷ สุกรี เจริญสุข, คู่มือการอบรมครูซุซูกิและการเป็นครูซุซูกิ (นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542), 6-7.

กับการทบทวนเพื่อให้เกิดความชำนาญ แม่นยำ ในสิ่งที่ได้เรียนมา ขณะเดียวกันการฝึกซ้อมยังส่งผลต่อประสิทธิภาพในการจดจำท่วงทำนองใหม่ ๆ ด้วย อย่างไรก็ตาม แม้ว่าแบบฝึกหัดนี้มีไว้เพื่อพัฒนาผู้เรียนก่อนเข้าสู่กระบวนการเรียนเพลงลาวแพน แต่ในการศึกษาบทเพลงเดียวกันนั้นยังต้องใช้ระบบการถ่ายทอดโดยชนบเข้าร่วม เพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนทั้งในด้านการบรรเลงร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะ รายละเอียดการบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ และการสื่อสารอารมณ์ในบทเพลงเป็นสำคัญ

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

การศึกษาของผู้วิจัย เป็นการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวซิมเพลงลาวแพน เพื่อพัฒนาแบบฝึกหัดยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ที่น่าสนใจ เช่น

1. การศึกษารูปแบบการบรรเลงเพลงประเภทอื่น ๆ เพื่อพัฒนาและสร้างแบบฝึก
2. การทำวิจัยเรื่องวิธีการสอนซิม ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

บรรณานุกรม

- เขาวรรณมณีส ประภักดิ์. “วงศาวิทยาของเพลงลาวแพน.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.
- ณัฐธิดา นุ่มปรานี. “กระบวนการถ่ายทอดทางซิม เพลงเดี่ยวลาวแพน ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) : กรณีศึกษา อาจารย์ชนก สาคกริก.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2560.
- ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2540.
- สุกรี เจริญสุข. คู่มือการอบรมครูซุซูกิและการเป็นครูซุซูกิ. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.
- สุรพล จันทราปัติ. ประวัติส่วนบุคคล สุรพล จันทราปัติ. เอกสารอัดสำเนา, 2563.
- อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์. กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2526.
- อังศุมลย์ จันทราปัติ. ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย จัดพิมพ์เพื่อเป็นที่ระลึกในโอกาส 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546.

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณาก่อนการขอรับจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review) จำนวนอย่างน้อย 3 ท่านต่อ 1 บทความ
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษร และมีการตีพิมพ์เผยแพร่ จะส่งวารสารฉบับสมบูรณ์ให้ผู้เขียน
5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ:

1. กรณีผู้เขียนมีความประสงค์ในการยกเลิกการตีพิมพ์บทความ หลังจากผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ต้องแจ้งความจำเป็นเป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ ตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ โดยจัดเตรียมในรูปแบบ MS Word (บันทึกเป็น .doc หรือ .docx) และ PDF โดยต้องนำเสนอทั้ง 2 แบบ
3. บทความ รวมภาพประกอบ ตัวอย่าง เอกสารอ้างอิง และอื่น ๆ จัดเรียงบนหน้ากระดาษ A4 มีความยาวประมาณ 15-20 หน้า ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16 pt โดยเว้นระยะห่างระหว่างขอบกระดาษด้านบนและด้านซ้ายมือ 3.5 เซนติเมตร ด้านล่างและด้านขวามือ 2.5 เซนติเมตร โดยบทความควรมีส่วนประกอบ ดังนี้
 - 3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ระบุทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 18 pt (ตัวหนา) จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยพิมพ์ชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยและตามด้วยชื่อเรื่องภาษาอังกฤษในบรรทัดต่อมา บทความภาษาอังกฤษไม่ต้องระบุชื่อเรื่องภาษาไทย
 - 3.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ระบุทุกคนทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากขอบบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
 - 3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษาไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
 - 3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3-5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นตัวค้นในระบบฐานข้อมูล
 - 3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
 - 3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
 - 3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
 - 3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้าย ใต้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
 - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ใต้ชื่อ
4. องค์ประกอบของบทความ
 - 4.1 สำหรับบทความวิจัย ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
 - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), วัตถุประสงค์ (Research Objectives), วิธีการวิจัย (Research Methodology), ผลการวิจัย (Results), อภิปรายผลการวิจัย (Discussion), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
 - 4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
 - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือนोटเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการของอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย



Mahidol Music Journal

College of Music, Mahidol University
25/25 Phutthamonthon Sai 4 Road
Salaya, Phutthamonthon Nakhonpathom 73170
Tel. 02 800 2525-34 ext. 1108, 1124 Fax. 02 800 2530
www.music.mahidol.ac.th/mmj

