

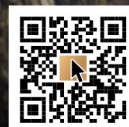
MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL.4 NO.2 : SEPTEMBER 2021- FEBRUARY 2022

COLLEGE OF
MUSIC
MAHIDOL
UNIVERSITY



ISSN: 2586-9973



วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชา ด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส 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 พรินเตอร์ 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 2 (เดือนกันยายน-กุมภาพันธ์) ทางกองบรรณาธิการมีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาและยกระดับมาตรฐานของวารสารให้ เป็นไปตามความมุ่งหมาย เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้ เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีและแลกเปลี่ยน ความรู้ทางวิชาการ งานวิจัย งานสร้างสรรค์ทางดนตรี ฯลฯ โดยบทความที่ตีพิมพ์ได้ผ่านการพิจารณาถ้อยแถลง จากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review) 3 ท่าน ทั้งนี้ เพื่อรักษาไว้ซึ่งคุณภาพมาตรฐานของวารสารฯ ให้เป็นแหล่งค้นคว้า อ้างอิงที่น่าเชื่อถือ และเพื่อให้เกิดการยอมรับอย่างกว้าง ขว้างยิ่งขึ้นต่อไป ได้แก่ ภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการ ใช้ไม่ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา โดย สงกรานต์ สมจันทร์ กระมุกพี - ผู้ตีพิมพ์ กับพัฒนาการดนตรีไทย ดนตรีดนตรีโกสินทร์ โดย ทรงพล เลิศกอบกุล องค์ความรู้ ขอสามสายสำนักพระยาภูมิไฉน (จิตร จิตตเสวี) โดย สติยธรรมาพร สังกรณีย์ ลาวเชิญ “ผี” : ความหมายและ บทบาทในฐานะเพลงประกอบการแสดง โดย อัมรินทร์ บุญราช และชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิด สร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียน วัดด่านสำโรง โดย ชาธิษามณณฐ์ ธิติกุลธรรมา

วารสาร Mahidol Music Journal ยังคงเปิดกว้าง และให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารวิชาการทางดนตรี ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) โดย สามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ www.tci-thaijo.org/index.php/mmj และนักวิชาการที่สนใจตีพิมพ์ผลงานวิชาการ สามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ www.music.mahidol.ac.th/mmj กองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันการศึกษา ที่ให้ความสนใจและส่งบทความเข้ามาเผยแพร่ รวมทั้ง ผู้ทรงคุณวุฒิจากภายนอกและภายในที่ได้ให้ข้อคิดเห็น ในการแก้ไขบทความได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ

ดร. พันธุ์โกมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยกรข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยกรมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้ การหยิบยกรมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (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.ปวิตน์ชัย 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. 2: SEPTEMBER 2021 - FEBRUARY 2022

ISSN: 2586-9973

สารบัญ Contents

- 6 ภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา
LOCAL WISDOM AND TECHNOLOGY OF USING WOOD
FOR LANNA MUSICAL INSTRUMENT MAKING
สงกรานต์ สมจันทร์
-
- 23 กระฎุมพี - ผู้ดีใหม่ กับพัฒนาการดนตรีไทยต้นรัตนโกสินทร์
SIAM BOURGEOISIE - PARVENU AND DEVELOPMENT OF
THAI TRADITIONAL MUSIC IN EARLY PERIOD OF RATTANAKOSIN
ทรงพล เลิศกอบกุล
-
- 37 องค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
SAW SAM SAI OF PHRAYA PHUMISEWIN (JIT JITTASEVEE) MUSIC SCHOOL
สถิตย์สถาพร สังกรณีย์
-
- 52 ลาวเชิญ “ผี” : ความหมายและบทบาทในฐานะเพลงประกอบการแสดง
“LAO CHUEN PHI” : SIGNIFICATION AND ROLE
OF SONG ACCOMPANYING DRAMA PERFORMANCE
อำมรงค์ บุญราช
-
- 67 ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์
สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง
MUSIC ACTIVITY PACKAGE FOR PROMOTING CREATIVE THINKING
FOR KINDERGARTEN LEVEL 1, WATDANSAMRONG SCHOOL
ชาธิษากมณัฐ อธิกุลธรณ์, ธันยาภรณ์ โพธิกาวิณ และ ปริญญานันท์ พร้อมสุขกุล
-

ภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา*

LOCAL WISDOM AND TECHNOLOGY OF USING WOOD FOR LANNA MUSICAL INSTRUMENT MAKING*

สงกรานต์ สมจันทร์**

Songkran Somchandra**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา ตลอดจนภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบัน ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาจากเอกสารโบราณตลอดจนการสัมภาษณ์เชิงลึกจากช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาจำนวน 7 ราย ผลการวิจัยพบว่า การสร้างเครื่องดนตรีล้านนาด้วยไม้ปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ที่สะท้อนความทรงจำในการคัดเลือกไม้ในการสร้างเครื่องดนตรี ตลอดจนมีการบันทึกภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในเอกสารลายลักษณ์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างเครื่องดนตรีผ่านสถาบันทางศาสนา ปัจจุบัน การใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาเป็นไปตามความต้องการตลอดจนบริบททางเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้แก่ การนำไม้มาสร้างเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดเน้นทำนองและเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ไม้เนื้อแข็งจำนวนมากถูกนำมาใช้สร้างเป็นท่อนกลองจากความต้องการเสียงคุณภาพในเชิงสวนศาสตร์ อย่างไรก็ตาม จากการที่ไม้บางชนิดได้ถูกขึ้นทะเบียนเป็นไม้หายากและหวงห้าม ตลอดจนกฎหมายว่าด้วยการใช้ไม้ดังกล่าวไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในรูปแบบอุตสาหกรรมในครัวเรือน ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาได้พยายามจัดหาวัตถุดิบทดแทน ตลอดจนการพัฒนาแบบการสร้างใหม่เพื่อลดจำนวน

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง ภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชในพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ปีงบประมาณ 2563

** This article was conducted as part of the research project entitled Local wisdom and technology of using wood for Lanna musical instrument making. Funding for this work was provided by Plant Genetic Conservation Project Under the Royal Initiation of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn (RSPG), Chiang Mai Rajabhat University fiscal year 2020.

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, Songkran_som@cmru.ac.th

** Assistant Professor, Faculty of Humanities and Social Science, Chiang Mai Rajabhat University, Songkran_som@cmru.ac.th

Received 20/10/2564, Revised 11/12/2564, Accepted 16/01/2565

การใช้ไม้ แต่คุณภาพเสียงยังไม่เป็นที่น่าพอใจนัก การส่งเสริมอย่างยั่งยืน ควรมีการปลูกไม้ที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีทดแทน ตลอดจนช่างทำเครื่องดนตรีต้องพัฒนากระบวนการสร้างเครื่องดนตรีให้สามารถลดจำนวนการใช้ไม้ลงอย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : ภูมิปัญญา/ ไม้/ การสร้างเครื่องดนตรี/ ดนตรีล้านนา

Abstract

This is a research study of the development, local wisdom, and technology of using wood for Lanna musical instrument making in Chiang Mai province of Northern Thailand. It uses a qualitative approach based upon ancient documents and personal in-dept interview with Lanna musical instruments maker. In the Chiang Mai chronicle, the peoples in Northern Thailand using wood for a material of instrument making. The process, using of materials and their belief were record in the book and inherits by religion institution. In present day, the use of wood for Lanna instruments making is in accordance with the needs as well as the sound context; to create a melodic and rhythmic musical instrument. A large amount of hardwood was used to make drum with sound quality and acoustic need. However, some tree species being registered as rare and restricted as well as the law for using wood is not conducive for Lanna musical instruments making as a household industry. Lanna instrument makers have tried to find alternative raw material and reduce the amount of wood use, but the sound quality is not satisfactory. The sustainable promotion should be planted the trees to make musical instruments, as well as musical instrument makers must develop the process of making musical instruments to effectively reduce the amount of using wood.

Keywords : Wisdom/ Wood/ Musical Instruments Making/ Lanna Music

บทนำ

เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการนำเสนออัตลักษณ์ทางเสียงในแต่ละวัฒนธรรม สำหรับวัฒนธรรมล้านนานั้น กล่าวได้ว่า สิ่งแวดล้อมได้ส่งผลต่อตัวเครื่องดนตรี ดังปรากฏการใช้ไม้จำนวนมากในการสร้างเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งนี้ ไม้ เป็นวัตถุดิบสำคัญและถูกใช้ในหลากหลายบริบท โดยในอดีตนั้น พื้นที่วัฒนธรรมล้านนามีความอุดมสมบูรณ์ของป่าไม้เป็นจำนวนมาก การเข้าถึงทรัพยากรของชาวบ้านก็เป็นไปด้วยความสะดวก ตลอดจนมีระบบความเชื่อในการกำกับการใช้ทรัพยากร เช่น ฝิป่า ต่อมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและเศรษฐกิจ ไม่ได้กลายเป็นสินค้าส่งออกสำคัญ โดยเฉพาะการสัมปทานป่าไม้สักในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อ การเข้าถึงทรัพยากรป่าไม้ของชาวล้านนาด้วย แต่กระนั้นก็ยังไม่ได้กระทบต่อการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนามากนัก เนื่องจากยังคงผลิตในลักษณะของอุตสาหกรรมภายในครัวเรือนนั่นเอง

บุคคลสำคัญในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา เรียกว่า “สล่า” หรือช่าง ที่แต่เดิมนั้น ผลิตเครื่องดนตรีล้านนาโดยใช้ทรัพยากรที่มีอยู่ในชุมชน นอกจากนี้ การใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีดังกล่าวก็ไม่ได้มีผลกระทบมากนัก ภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมจากสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมแบบทุนนิยม นั้น กล่าวได้ว่า ไม้ ซึ่งเป็นวัตถุดิบสำคัญที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในปัจจุบัน หายากมากขึ้น ตลอดจนมีข้อกำหนดมาควบคุมการใช้ไม้ โดยเฉพาะพระราชบัญญัติป่าไม้ (ฉบับที่ 8) พ.ศ. 2562 ที่ถึงแม้ว่าช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาจะสามารถใช้ไม้ที่ปลูกภายในครัวเรือนของตนเองได้นั้น แต่จำนวนความต้องการและวัตถุดิบอยู่ในลักษณะที่สวนทางกัน¹

ในปัจจุบัน มีจำนวนสล่าหรือช่างทำเครื่องดนตรีในจังหวัดเชียงใหม่บางประเภทลดลง และบางประเภทมีจำนวนเพิ่มขึ้น ซึ่งเป็นข้อมูลที่ชี้ขาดการรวบรวมสถานภาพของการผลิตเครื่องดนตรีล้านนารวมถึงแหล่งผลิตและปัจจัยที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ซึ่งส่งผลถึงการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมการผลิตเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาค่านิยม ภาพสะท้อนและทิศทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านล้านนาในปัจจุบัน ควรที่จะมีการศึกษาทั้งบริบททางประวัติศาสตร์ ตลอดจนภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาที่ผลิตจากไม้ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันที่นอกเหนือไปจากการสถาปนาองค์ความรู้ในแง่ของเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) แต่ยังหมายรวมถึงมานุษยวิทยาดนตรีของช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา อีกทั้งสถานภาพขององค์ความรู้การใช้ไม้ในการผลิตเครื่องดนตรีล้านนาในปัจจุบันว่าเป็นอย่างไร ดังที่ Marc Perlman² เสนอว่า ผลกระทบทางนิเวศวิทยาต่อการผลิตเครื่องดนตรียังไม่ได้มีการแก้ไขที่ครอบคลุม ตลอดจนไม่มีการสำรวจวัสดุที่กำลังเกิดปัญหาจากแรงกดดันทางสิ่งแวดล้อม

ด้วยความสำคัญและบทบาทของเครื่องดนตรีล้านนาและช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีดังกล่าว ผู้วิจัยมีความสนใจพัฒนาการของการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ ภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา เพื่อรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับพัฒนาการของการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา

¹ “ข้อสรุปจากงาน เครื่องดนตรีวิทยา: ไม้ที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, บันทึกข้อมูลเมื่อ 6 ธันวาคม 2561, <https://web.facebook.com/cmruenmids/posts/296719370969985/>.

² “Ecology and Ethno/musicology: The Metaphorical, the Representational, and the Literal,” *Ethnomusicology Review*, Accessed in December 16, 2021, <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/ecology-and-ethnomusicology-metaphorical-representational-and-literal>.

ในมิติประวัติศาสตร์ ตลอดจนเพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน อันจะนำไปสู่การศึกษาในมิติอื่น ๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการของการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา
2. เพื่อศึกษาภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในยุคปัจจุบัน

วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาจากเอกสารโบราณ ตลอดจนการสัมภาษณ์เชิงลึกจากช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาที่มีประสบการณ์ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาอย่างน้อย 10 ปี และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่จำนวน 7 ราย นำผลการศึกษาจากเอกสารโบราณและการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกอย่างไม่มีโครงสร้าง นำไปตรวจสอบความถูกต้องจากผู้ให้ข้อมูลก่อนเผยแพร่ผลการวิจัย รายงานผลการวิจัยในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) แบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ การสร้างเครื่องดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ การใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรี และบริบทปัจจุบันกับการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา

ผลการวิจัย

1. การสร้างเครื่องดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ

พื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยอันเป็นที่ตั้งของอาณาจักรล้านนาในอดีตนั้น เป็นพื้นที่ที่อุดมไปด้วยทรัพยากรป่าไม้และแร่ธาตุต่าง ๆ ที่สามารถนำมาใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวัน ตอบสนองต่อความต้องการของผู้คน ตลอดจนสามารถนำส่งออกจำหน่ายไปยังรัฐใกล้เคียงอีกด้วย เช่น การสัมปทานป่าไม้สักในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตาม จากการที่พื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยมีวัฒนธรรมตามธรรมชาติจำนวนมากนั้น ได้ส่งผลต่อวัฒนธรรมการสร้างเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Ecology) ที่มีการนำเอาวัตถุดิบในวัฒนธรรมนั้น ๆ มาใช้ประโยชน์ โดยเฉพาะการใช้ไม้ในวัฒนธรรมล้านนาเรื่องดังกล่าวสะท้อนผ่านชื่อชุมชน เช่น ช่างเคียน หมายถึง ชุมชนที่มีช่างที่สามารถกลึงไม้ได้ นอกเหนือไปจากนี้แล้ว เครื่องดนตรีล้านนาถูกสร้างด้วยไม้เป็นจำนวนมากเช่นกัน โดยเฉพาะกลองที่ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนามีจำนวนมากมายหลายชนิด

ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ได้กล่าวถึงการเลือกไม้ในการสร้างเครื่องดนตรี แม้ว่าตำนานดังกล่าวอาจจะยังมีข้อถกเถียงเรื่องอายุของการเขียน แต่จากการคัดลอกครั้งสุดท้ายเมื่อราวสองร้อยปีก่อนนั้น ได้แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาแล้ว ตำนานกล่าวถึงเหตุการณ์ของพญาแสนภู (ครองราชย์ พ.ศ. 1868-1877) ที่ดำริจะสร้างกลองจากไม้ประดู่ซึ่งลอมมากับแม่น้ำ ดังนี้

“...ยังมีในวัน 1 พญาแสนพูนอนในบ้านนั้น ยามจักใกล้รุ่ง หันยังนิมิตฝันว่าชายผู้ มาจากับตน ว่า กุจักมาแปลงกลอง 3 ลูก จักรักสาเมืองเชียงใหม่ลูก 1 จักรักสาเมืองเชียงรายลูก 1 ลูก 1 จักรักสาเมืองเชียงแสนนี้ซะแล้วอัน พญาแสนพูนะตั้งตื่น รุ่งเช้าขัดดาบเมื่อเหนือ หันไม้ลำ 1 ค้างอยู่หัวดอนแทน จึงหื้อไปเอามารู้จักว่าเป็นไม้ดี จึงตัดเป็นกลอง 3 ลูก ลูกเกล้าหื้อเอามาไว้เป็นกลองยามในหอกกลางเวียงเชียงใหม่ ลูกหนึ่งไว้หอกกลางเวียงเชียงราย ลูก 1 ไว้หอกกลางเวียงเชียงแสนที่วัดพระหลวงวันนั้นแล...”³

เนื้อหาในตำนานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการสร้างกลองที่ปัจจุบันเรียกว่า กลองปู่จา เนื่องจากเป็นกลองสัญญาณ การใช้ไม้ประคูดึงเป็นไม้เนื้อแข็งในการสร้างกลองตามทฤษฎีสวนศาสตร์นั้น แสดงให้เห็นว่า ในอดีต ชาวล้านนาที่มีความรู้เกี่ยวกับการเลือกใช้วัตถุดิบในการสร้างกลองแล้ว นอกเหนือไปจากตำนานดังกล่าว ดังการกล่าวในขิด หรือข้อห้ามที่ผู้คนไม่ควรปฏิบัติ โดยได้กล่าวถึงวัตถุดิบที่ไม่ควรสร้างกลองด้วย คือ “อย่าแปงครกไม้ตอง อย่าแปงกลองไม้ม่วง”⁴ ขิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การสร้างกลองด้วยไม้เนื้ออ่อน คือ ไม้มะม่วง ส่วนใหญ่เสียงจะไม่ค่อยดีและไม่ทนทาน แตกต่างไปจากไม้เนื้อแข็ง เป็นต้น

จากบริบทของการบันทึกดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ชาวล้านนาในอดีตมีการสร้างเครื่องดนตรี มีการผลิตกลองจนสามารถกล่าวถึงวัตถุดิบคุณภาพ นอกเหนือไปจากนี้ ยังมีการบันทึกวิธีการสร้างเครื่องดนตรี โดยเฉพาะลงในพิสสา เมื่อพิจารณาบริบทสังคมล้านนาในอดีต ระบบการศึกษาบางอย่างถ่ายทอดผ่านวัด ดังนั้นวัดจึงเป็นสถาบันทางสังคมสำคัญที่นอกเหนือไปจากการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแล้ว ยังเป็นแหล่งเผยแพร่ความรู้บางอย่างด้วย นอกเหนือไปจากการสร้างเครื่องดนตรีแล้ว ยังปรากฏตำราสร้างดอกไม้ไฟ รวมถึงการบันทึกความรู้อื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา อย่างไรก็ตาม เครื่องดนตรีบางชนิดยังมีการใช้ความเชื่อทางไสยศาสตร์เพื่อแสดงสถานภาพของเครื่องดนตรีนั้นด้วย เช่น การสร้างหัวใจกลอง หรือแม้แต่การเขียนคาถาลงบนหน้ากลอง ด้วยความเชื่อว่า เสียงของเครื่องดนตรีนั้นจะไพเราะ ตัวอย่างการบันทึกความรู้การสร้างกลองจากพิสสาดำราการแปลงกลองปู่จา (ตำราการสร้างกลองปู่จา) มีดังนี้

“...สิทธิการียะ จักกล่าวลักษณะอันแต่งแปลงกลองก่อนแล ฯ หื้อแทกเอาหน้ำมาหักเป็นแปดส่วน แล้วเอาส่วน 1 แทกวงลิไฟต่อเท้าหื้อถึงที่สุด ได้เท่าใด เอามาตั้ง 3 คูณ 8 หาร ฯ...”⁵

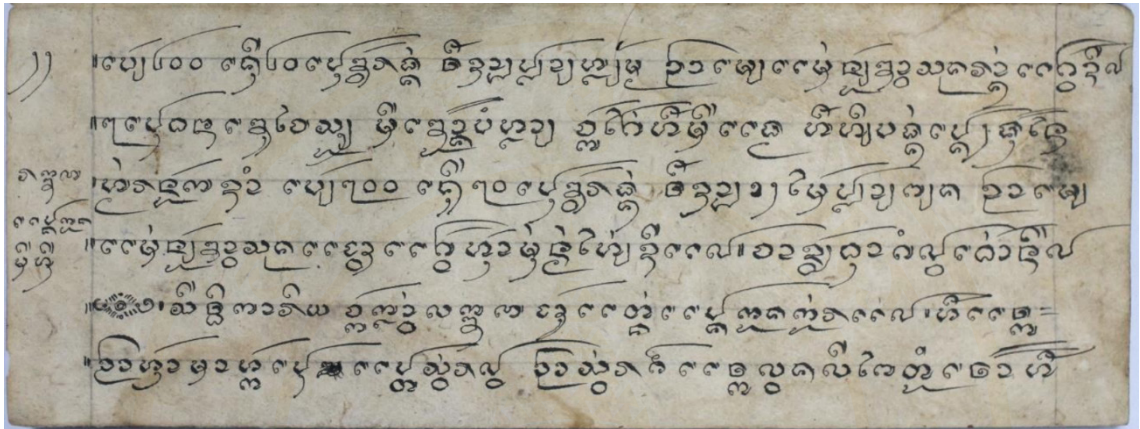
สัดส่วนของการสร้างกลองข้างต้นสะท้อนความรู้ของชาวล้านนาในอดีตได้เป็นอย่างดี การบันทึกวิธีการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาควรจะเริ่มต้นอย่างน้อยในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. 1984-2030) ดังตำราการแปลงกลองปู่จา (ตำราการสร้างกลองปู่จา) ข้างต้นถูกคัดลอกครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ. 2442 ในเอกสารดังกล่าวได้กล่าวไว้ว่า “ฉบับนี้ได้แต่สมเด็จพระบรมราชาธิราชยกเอาสาสนาลูกแต่เชียงใหม่ขึ้นเมืองถึงเชียงตุง วันนั้นแล”

³ อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, และเดวิด เค. วิทยาก, *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่* (เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม, 2547), 61.

⁴ คมเนตร เศรษฐพัฒน์นิข, *ขิด : ข้อห้ามในล้านนา*. (เชียงใหม่ : โครงการหลักนิเวศวิทยาชุมชนล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2540), 55.

⁵ ดิเรก อินทร์จันทร์, “ตำราแปลงกลองปู่จา (ปริวรรตจากพิสสา),” ใน *เอกสารประกอบการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากโบราณ “การขับขานดนตรีล้านนา จากพิสสา โบราณ และเรื่องเล่า”* (เชียงใหม่ : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559), 31-37.

ซึ่งเป็นหนึ่งในเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์การเผยแพร่พระพุทธศาสนา⁶ ตลอดทั้งสะท้อนความแพร่หลายของกลองดังกล่าวในวัฒนธรรมล้านนา อย่างไรก็ตาม การสร้างเครื่องดนตรีล้านนานั้น ช่างหรือ “สล่า” อาจเรียนรู้ผ่านกระบวนการลองผิดลองถูกหรือครูพักลักจำได้เช่นเดียวกัน หรือบางรายอาจศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากพัสทที่มีการบันทึกไว้แล้วสร้างอัตลักษณ์เครื่องดนตรีของตนเอง เรื่องดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของคนล้านนาในอดีตที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีที่ผนวกทั้งความเชื่อ ความรู้ และประสบการณ์การลองผิดลองถูกเข้าไว้ด้วยกัน



ภาพที่ 1 พัสท ลักษณะแปงกลอง บันทึกโดย เทพินภิกขุ เมื่อ พ.ศ. 2442
ปัจจุบันเก็บรักษาที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ที่มา : ดิเรก อินทร์จันทร์

2. การใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา

เครื่องดนตรีล้านนาในปัจจุบันสามารถแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรีตามกิริยาการบรรเลงเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับดนตรีไทย วัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีที่นอกเหนือไปจากไม้แล้ว ยังประกอบไปด้วยโลหะ เช่น สำริดและทองเหลือง สามารถแสดงเครื่องดนตรีล้านนาและวัสดุที่ใช้สร้างโดยจัดหมวดหมู่ตามระบบซัคส์-ฮอร์นบอสเทล (Sachs-Hornbostel) ได้ดังต่อไปนี้

⁶ สงกรานต์ สมจันทร์, ประวัติดนตรีล้านนา (กรุงเทพฯ : จรัสสินทวงศ์การพิมพ์, 2559), 72.

ตารางที่ 1 หมวดหมู่เครื่องดนตรีล้านนาตามระบบชาร์ค-ฮอร์นบอสเทล และวัตถุดิบที่ใช้
ที่มา: ปรับปรุงจาก มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา, 2563⁷

เครื่องดนตรี	รายละเอียด	วัตถุดิบที่ใช้
1 Ideophone		
ปาดไม้ (ระนาดเอก และระนาดทุ้ม) ปาดเหล็ก (ระนาดเหล็ก)	แหล่งผลิตเสียงหรือเครื่องดนตรีเป็นแท่งแบบชุด (sets of percussion sticks) นำแท่งหลายระดับเสียงมาเรียงต่อกัน	ราง (resonator) ทำจากไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้สัก ไม้ขนุน ฟืนทำจากไม้เนื้อแข็ง และไม้เนื้ออ่อน ไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้หูก (ไม้หวาน)
ปาดก้อง (ฆ้องวง)	แบบฆ้องเป็นชุด (sets of gongs/gongs-chimes)	ลูกฆ้องทำจากโลหะ รางฆ้องทำจากหวาย
ฆ้องอูย ฆ้องโห่	แบบฆ้องเดี่ยว (Individual gongs)	โลหะ
สว่า (ฉาบ) ลึง (ลึง)	ตัวเครื่องโค้งเว้าลึกแบบรูปถ้วยมีขอบ (rim)	โลหะ
2 Membranophone		
กลองแฉวง กลองหลวง กลองปี่	กลองหุ่นทรงแก้วไวน์ (goblet-shaped drums) หุ่นกลองคล้ายถ้วย ปลายเรียวยาวมีขอบหนา ชึงหนังหน้ากลองโดยการร้อยเชือก (with membrane laced to drum) ใช้สายเร่งเสียงโยงระหว่างหนังสองด้านหรือโยงแบบตาข่าย (cord-[ribbon]-bracing) แบบมัดสายโยง/สายเร่งเสียงแบบมัดโยงสายเร่งเสียงด้วยห่วง (with tension loops) แล้วมัดติดกันเพื่อให้เกิดความขึงตึงมากขึ้น	หน้ากลองทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว หุ่นกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็ง ไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้ขนุน ไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้ซ้อ
กลองปี่	หุ่นกลองรูปทรงกระบอกตลอดหุ่นกลอง (cylindrical drums) แบบใช้เป็นชุด (set of cylindrical drums) ชึงหนังหน้ากลองโดยการตรึงหมุด (with membrane nailed to drum)	หน้ากลองทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว สำหรับ หุ่นกลอง นิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ซ้อ
กลองสะบัดไชย กลองตะลวด	หุ่นกลองรูปทรงกระบอกตลอดหุ่นกลอง (cylindrical drums) แบบเดี่ยว (Individual cylindrical drums) ใช้ตีหน้าเดียว (only one usable membrane) ชึงสายโยงเร่งเสียง โดยมีห่วง (with tension loops)	หน้ากลองทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว หุ่นกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็ง ไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ไม้ฉำฉา ไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้ซ้อ

⁷ สกรณรัตน์ สมจันทร์, มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา (เชียงใหม่ : ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2563), 157-161.

เครื่องดนตรี	รายละเอียด	วัตถุดิบที่ใช้
กลองจุม	ท่อนกลองรูปทรงกระบอกตลอดท่อนกลอง (cylindrical drums) แบบใช้เป็นชุด (Individual cylindrical drums) ใช้ตีหน้าเดียว (only one usable membrane) ซึ่งสายโยงแรงเสียงโดยมีห่วง (with tension loops)	หน้ากลองทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว ท่อนกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็ง ไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ไม้ฉำฉา ไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้ซ้อ
กลองป่ง กลองเต่งถึง	ท่อนกลองรูปถังเบียร์ (Barrel-shaped drums) ส่วนกลางของกลองจะกว้างกว่าทั้งสองหน้า และใช้ตีทั้งสองด้าน (Double-skin cylindrical drums) แบบเดี่ยว (Individual cylindrical drums) ซึ่งสายโยงแรงเสียงโดยมีห่วง (with tension loops)	หน้ากลองทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว ท่อนกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็ง ไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ไม้ฉำฉา ไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้ซ้อ
3 Chordophones		
ซิง	เครื่องสายตระกูลลูท (lute) สายซิงตั้งลากผ่าน ขนานไปกับแผ่นกำรเสียง (sound table) กล้องเสียงเป็นรูปกล่อง (necked box lutes or necked guitars) เสียงเกิดจากการใช้วัสดุตีตสาย (plectrum)	ทำจากไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้สัก ไม้ขนุน
พิณเปี้ยะ	เครื่องดนตรีที่ใช้สายซิงตั้ง ซึ่งสายเป็นแท่งตรง (bar zither) สายทำจากวัสดุอื่น ๆ (heterochord musical bows) คนละชนิดกับตัวเครื่อง มีห่วง รัตสาย (รัดอก) (with tuning noose)	คันและลูกบิดทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ หัวทำจากโลหะหล่อ เป็นรูปสัตว์หิมพานต์ ส่วนตัวกำรเสียง (resonator) ทำจากกะลามะพร้าว หรือน้ำเต้า
สะล้อ	เครื่องสายแบบตัวเครื่อง มีกล้องเสียง (composite chordophone) มีส่วนกล่องเสียงหรือกำรเสียง ไม่สามารถถอดออกหรือแยกออกจากตัวเครื่องหรือส่วนที่ใช้ซิงสายได้ กล้องเสียงโค้งมน (spike bowl lutes) ทำจาก วัสดุธรรมชาติที่มีรูปทรงโค้งมนหรือดัดให้โค้งมน เสียงเกิดด้วยคันชัก (with a bow)	คันและลูกบิดทำจากไม้เนื้อแข็ง หรือไม้เนื้ออ่อน ไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้แดง ไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้สัก ส่วนตัวกำรเสียง (resonator) ทำจาก กะลามะพร้าว
4 Aerophones		
ขลุ่ย	เครื่องลมแท่ง แบบลมปะทะขอบ (edge instrument of flute) มีเครื่องช่วยอยู่ภายในท่อแบบเดี่ยว (single-flutes with external duct) ปลายท่อเปิด มีรูนิ้วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง (with finger holes)	ทำจากไม้ไผ่รวก
ปี่จุม	เครื่องลมแท่งแบบลิ้นอิสระ (free reeds) มีท่อเดี่ยว มีรูนิ้วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง (with finger holes)	เลาทำจากไม้ไผ่รวก ลิ้นทำจากโลหะ

เครื่องดนตรี	รายละเอียด	วัตถุดิบที่ใช้
แนหน้อย	ลิ้นเสียบต่อกับท่อ (reed pipes) เสียงเกิดจาก	เส้าทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน
แนหลวง	การสั่นสะเทือนโดยอาศัยลิ้น (lamella) เสียบต่อ	ลำโพงและกำพวดทำจากโลหะ
แนดัด	อยู่กับท่อแบบลิ้นคู่ มีรูนิ้วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง (with finger holes) มีลำโพงต่อจากตัวเครื่อง	ลิ้นทำจากใบตาล

จากตารางข้างต้น จะพบว่ามีการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาอย่างหลากหลาย ทั้งไม้เนื้อแข็ง และไม้เนื้ออ่อน ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการใช้ไม้ในการสร้างคุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี ทั้งนี้ ไม้ที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีมีคุณสมบัติและถูกใช้ในวัฒนธรรมล้านนาดังนี้

2.1 ไม้เนื้ออ่อน

เนื่องจากไม้เนื้ออ่อนมีคุณสมบัติที่เบาและสามารถขุดได้ง่าย ไม้เนื้ออ่อนจึงถูกเลือกใช้สร้างเครื่องดนตรีที่สะดวกต่อการขนย้าย ตลอดจนการใช้ไม้เนื้ออ่อนทำให้เสียงมีมิติของความทุ้ม เนื่องจากในมวลของไม้เนื้ออ่อนจะมีช่องหรือรูขนาดเล็กที่ซึบอากาศ⁸ ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนามีการใช้ไม้เนื้ออ่อนมาสร้างเครื่องดนตรีประเภทกลองจำนวนมาก เช่น กลองปั้งปั้ง กลองเต่งถึง เป็นต้น โดยกลองทั้งสองชนิดเป็นกลองที่ใช้ในวงดนตรีที่เหมาะสมสำหรับการเคลื่อนที่ เช่น วงปี่พาทย์ล้านนา โดยปัจจุบันไม้เนื้ออ่อนที่นิยมใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา ได้แก่ ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ไม้ฉำฉา ไม้สัก เป็นต้น^{9 10}

2.2 ไม้เนื้อแข็ง

คุณสมบัติของไม้เนื้อแข็งที่มวลหนาแน่น ไม้เนื้อแข็งจึงถูกเลือกใช้เพื่อให้เกิดความทนทาน เช่น เส้าของบ้านเรือน¹¹ ตลอดจนการสร้างเครื่องดนตรีที่ต้องการการสะท้อนของเสียงภายในอย่างเต็มที่ กล่าวคือ ความต้องการเสียงดังนั่นเอง ด้วยคุณสมบัติดังกล่าว ไม้เนื้อแข็งจึงมักถูกเลือกใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นอาณัติสัญญาณในอดีต เพื่อตีแจ้งข่าวหรือบอกเหตุ ในภายหลังจึงมีการพัฒนาคุณภาพเสียงจากการสร้างไม้เนื้อแข็ง ซึ่งเป็นพัฒนาการของเทคโนโลยีที่สะดวกมากขึ้นนั่นเอง ปัจจุบันไม้เนื้อแข็งที่นิยมใช้สร้างเครื่องดนตรีล้านนาได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่^{12 13}

แต่เดิม ไม้เป็นทรัพยากรที่ทุกคนมีสิทธิในการใช้ร่วมกัน โดยใช้ความเชื่อท้องถิ่นในการดูแลรักษาไม้ เช่น การบูชาผีป่า การขออนุญาตตัดต้นไม้แต่ละครั้งจะต้องมีพิธีพลีกรรม เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีการสัมปทานไม้สักในพื้นที่ภาคเหนือ จึงเริ่มเกิดความขัดแย้งระหว่างชาวบ้านกับรัฐหรือเจ้าของสัมปทาน เรื่องดังกล่าวสะท้อนในขอเก็บนก¹⁴ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมบันเทิงของชาวล้านนาอย่างหนึ่ง ตลอดจนการถูกกำกับด้วยพระราชบัญญัติป่าไม้ (ฉบับที่ 8) พ.ศ. 2562 การใช้ไม้ทั้งไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็งสำหรับการสร้าง

⁸ สุรพงษ์ กิตติสิทธิ์, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 8 สิงหาคม 2563.

⁹ ชัยวัฒน์ จันทร์ทอง, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 17 มกราคม 2564.

¹⁰ อานนท์ ไชยรัตน์, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 1 สิงหาคม 2563.

¹¹ กำจร เทโวชัยตี, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 16 พฤษภาคม 2563.

¹² บุรรัตน์ ทิพย์รัตน์, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 17 พฤษภาคม 2563.

¹³ สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 25 ตุลาคม 2563.

¹⁴ สุรสิงห์สำราญ นิยมพะเนาว์, “ความสัมพันธ์ของขอเก็บนกกับสังคมล้านนาไทย,” ใน เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524).

เครื่องดนตรีล้านนาบางชนิดเป็นไม้หวงห้าม จึงทำให้วัตถุดิบในการสร้างเครื่องดนตรีหายากมากขึ้น เว้นแต่จะปลูกในที่ดินกรรมสิทธิ์ของตนเอง บางท้องถิ่นได้ใช้วิธีการปลูกป่าชุมชน โดยคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการใช้ไม้ ตลอดจนการดูแลรักษาป่าร่วมกัน เช่น ป่าชุมชนบ้านจอมแจ้ง ตำบลน้ำบ่อหลวง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น¹⁵



ภาพที่ 2 ต้นชิงชันในป่าชุมชน บ้านจอมแจ้ง ตำบลน้ำบ่อหลวง
อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 ศาลเจ้าป่าที่ดูแลรักษาป่าชุมชน บ้านจอมแจ้ง
ที่มา: ผู้วิจัย

¹⁵ ชัยวัฒน์ จันทร์ทอง, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 17 มกราคม 2564.

ตารางที่ 2 ไม้ที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีและสถานภาพทางกฎหมาย ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อไม้	เครื่องดนตรีที่ใช้ผลิต	สถานภาพทางกฎหมาย
ชิงชัน	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม สะล้อ ปี่แน	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
ประดู่	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม กลองบูชา กลองปี่พาทย์ กลองเต่งถึง กลองหลวง	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
ไผ่ทก (ไผ่หวาน)	ระนาดทุ้ม	ไม่อยู่ในพระราชกฤษฎีกา กำหนดไม้หวงห้าม
ขนุน	ชิง กลองสะบัดชัย กลองปี่พาทย์ กลองเต่งถึง กลองปี่จ้อย กลองลั่นหม้อง กลองแวง	ไม่อยู่ในพระราชกฤษฎีกา กำหนดไม้หวงห้าม
ฉำฉา	กลองมโหระทึก กลองสะบัดชัย กลองลั่นหม้อง	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
ซ้อ	กลองปี่พาทย์ กลองปี่จ้อย กลองแวง กลองเต่งถึง	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
สะเดา	กลองปี่พาทย์	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
มะม่วง	กลองปี่พาทย์ กลองลั่นหม้อง กลองปี่จ้อย กลองเต่งถึง	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
สัก	ชิง กลองปี่จ้อย	ประเภท ก. ไม้หวงห้ามธรรมดา
ไผ่รวก	ขลุ่ยพื้นเมือง ปี่จุม	ไม่อยู่ในพระราชกฤษฎีกา กำหนดไม้หวงห้าม

3. บริบทปัจจุบันกับการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา

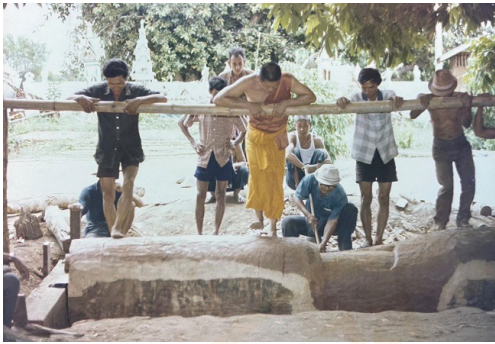
จากการพัฒนาทางด้านและเทคโนโลยี ตลอดจนสภาพสังคมล้านนาที่เปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรเข้าสู่สังคมเกษตรกึ่งอุตสาหกรรม การพัฒนาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาปัจจุบัน เป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและปัจจัยด้านการตลาดในยุคทุนนิยม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1. ปัจจัยด้านเทคโนโลยี

ในปัจจุบันมีการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่มาประยุกต์ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา จากแต่เดิมที่ใช้เทคนิควิทยาแบบพื้นบ้านดั้งเดิม ผลิตในลักษณะของงานหัตถกรรมโดยใช้เครื่องมือง่าย ๆ ต่อมาจึงมีการประยุกต์เครื่องมือสมัยใหม่มาใช้มากยิ่งขึ้น เช่น เครื่องกลึงไม้ เครื่องผ่าไม้ เครื่องเจาะ เป็นต้น ปัจจัยด้านเทคโนโลยีดังกล่าวได้ส่งผลต่อคุณภาพของเครื่องดนตรีล้านนา ทั้งด้านความสวยงาม มาตรฐาน ตลอดจนคุณภาพของเสียงที่ดีมากยิ่งขึ้น¹⁶ อย่างไรก็ตาม การใช้วัตถุดิบในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนายังอยู่ในลักษณะเดิม คือ ใช้ไม้จากป่า หรือใช้ไม้ที่ขึ้นตามบริเวณบ้านเป็นหลัก กรณีของพัฒนาการด้านเทคโนโลยีในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือ การเคียน หรือการกลึงกลอง จากเทคโนโลยีดั้งเดิมที่ใช้

¹⁶ กัจจกร เทโวชัย, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 16 พฤษภาคม 2563.

แรงคนในการหมุนไม้เพื่อใช้ในการกลึง ต่อมามีการใช้มอเตอร์มาช่วยหมุนไม้ ตลอดจนหากเป็นไม้ขนาดใหญ่ มีการใช้รถไถช่วยหมุนไม้ ดังปรากฏในการสร้างกลองหลวง



ภาพที่ 4 การกลึงกลองหลวงโดยใช้แรงคน
วัดดงนาค อำเภोजอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2533
ที่มา: หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนาเจอร์รี่ ไค่
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่



ภาพที่ 5 การกลึงกลองหลวง
โดยใช้รถไถทุ่นแรงคน
ที่มา: พระอัมรินทร์ ชยานันโท

เทคโนโลยีสมัยใหม่ยังส่งผลต่อการพัฒนาลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีล้านนาอีกด้วย ทำให้เครื่องดนตรีล้านนามีทรวดทรงที่สวยงาม สะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลส่วนหนึ่งจากกระแสท้องถิ่นนิยม ตลอดจนกระบวนการศึกษาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เข้มแข็งภายในท้องถิ่นเอง ได้ส่งผลต่อการพัฒนารูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีล้านนาให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น เช่น กรณีของกลองสะบัดชัย ที่พัฒนาขึ้นใหม่โดยพ่อครูคำ กาไวย์ ได้มีการปรึกษารื้อกับนักวิชาการด้านล้านนาเกี่ยวกับการตกแต่งขอบกลองที่ครั้งแรกจะใช้นางเงือก แต่นักวิชาการเห็นว่าควรเป็นพญานาค¹⁷ หรือในกรณีของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ที่พัฒนาส่วนหัวของซึ่งให้มีลักษณะคล้ายกับไวโอลินของดนตรีสากล และพัฒนาหัวสล้อโดยเลียนแบบตัวขุนในหมากกรูไทย¹⁸ หลังจากนั้น ครูวิเทพ กันธิมา ได้พัฒนาหัวซึ่งอีกครั้งหนึ่งให้มีลักษณะคล้ายกับหมวกขุนนางจีน รวมถึงครูวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ด้วย นอกจากนี้ พ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ได้พัฒนาหัวสล้อให้เรียวแหลมโดยตัดเฉพาะยอดของตัวขุนในหมากกรูไทย เป็นต้น¹⁹ ทั้งนี้ การที่จะสร้างเครื่องดนตรีให้มีความสวยงามและประณีตดังกล่าวนั้น เป็นผลมาจากทั้งเครื่องมือในการสร้างเครื่องดนตรีที่ทันสมัยขึ้น และกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ล้านนาที่เด่นชัดตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

¹⁷ไพรินทร์ กาไวย์, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 14 มิถุนายน 2563.

¹⁸สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 25 ตุลาคม 2563.

¹⁹บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 17 พฤษภาคม 2563.

3.2 ปัจจัยด้านการตลาดในยุคทุนนิยม

จากเดิมที่ดนตรีล้านนามีกระบวนการถ่ายทอดในลักษณะแบบมุขปาฐะ (oral transmission) เป็นดนตรีที่รับใช้สังคมแบบเกษตรกรรม ตลอดจนถ่ายทอดโดยตรงระหว่างครู-ศิษย์ ต่อมาเมื่อมีการนำเอาดนตรีล้านนาเข้าไปสอนในสถานศึกษา ได้ส่งผลต่อความต้องการใช้เครื่องดนตรีล้านนาจากปัจจัยดังกล่าวมากยิ่งขึ้น และส่งผลต่อการพัฒนามาตรฐานของเครื่องดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา การสร้างเครื่องดนตรีล้านนาเปลี่ยนสภาพจาก “สล่า” หรือช่างที่สร้างเพื่อใช้ภายในครัวเรือนหรือชุมชน สู่อการสร้างเครื่องดนตรีจำนวนมากและมีมาตรฐานเดียวกันเพื่อจัดจำหน่ายไปยังสถานศึกษาตลอดจนผู้ที่สนใจ กล่าวได้ว่าจากการที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับเชิญให้ไปสอนดนตรีล้านนาในวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ปลายทศวรรษ 2510 นั้น ได้ส่งผลต่อความต้องการดังกล่าว ตลอดจนเกิดการพัฒนามาตรฐานรูปแบบของการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาด้วย ดังปรากฏการกำหนดมาตรฐานขนาดของเครื่องดนตรีล้านนา เล็ก กลาง ใหญ่ ทั้งสลับและซิง ตลอดจนพัฒนาการสร้างที่แต่เดิมใช้ระยะเวลานาน ให้รวดเร็วขึ้น แบ่งการสร้างเป็นส่วนของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ กลองเสียง คันทองเครื่องดนตรีทั้งซิงและสลับ และนำมาประกอบกันภายในระยะเวลาอันสั้น²⁰

นอกเหนือไปจากความต้องการเครื่องดนตรีล้านนาสำหรับการเรียนการสอน ความเติบโตทางเศรษฐกิจในภาคเหนือ ตลอดจนกระแสท้องถิ่นนิยม ได้ส่งผลต่อความต้องการเครื่องดนตรีล้านนาในยุคใหม่ ที่ต้องมีความสวยงาม มีมาตรฐาน ตลอดจนการผลิตเพื่อเป็นของที่ระลึกเช่นเดียวกัน พัฒนาการดังกล่าวจึงก่อให้เกิดร้านจำหน่ายเครื่องดนตรีล้านนา หรือแม้แต่ Facebook Fanpage ที่มีการจำหน่ายเครื่องดนตรีล้านนา กล่าวได้ว่า ดนตรีล้านนาในยุคทุนปัจจุบันได้รับอานิสงส์จากทั้งหลักสูตรการศึกษาดนตรีล้านนาในระบบนอกระบบ ตลอดจนผู้สนใจดนตรีล้านนาที่ทำให้สล่าหรือช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาสามารถมีพื้นที่ มีอาชีพและพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรีต่อไปได้ในยุคปัจจุบัน

แม้ว่าในปัจจุบันจะยังคงมีความต้องการเครื่องดนตรีล้านนา แต่ปัญหาที่ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาปัจจุบันกำลังเผชิญอยู่ คือ วัตถุดิบ โดยเฉพาะไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา ที่นอกเหนือไปจากการที่ไม้บางชนิดถูกกฎหมายคุ้มครองแล้ว ปัจจุบันจำนวนของไม้ที่ปลูกในครัวเรือนมีจำนวนลดลงอย่างมาก มีความพยายามในบริหารจัดการโดยใช้ป่าชุมชน ตลอดจนการลดการใช้ไม้ เช่น กรณีของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ที่ผลิตซิงโดยประกอบส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ทำให้ลดการใช้ไม้ลงได้มาก แต่คุณภาพของเสียงและความทนทานของเครื่องดนตรีนั้นอาจด้อยกว่าการผลิตซิงแบบเดิมไปบ้าง แต่ก็ถือว่าอยู่ในระดับมาตรฐาน²¹ ในขณะเดียวกัน ช่างทำเครื่องดนตรีโดยกรรมวิธีเดิมก็พยายามหาวิธีการในการลดการใช้ไม้ลงเช่นกัน²² อาจกล่าวได้ว่า เครื่องดนตรีล้านนาโดยเฉพาะสลับและซิงในปัจจุบันอาจแบ่งคุณภาพออกเป็น คุณภาพแบบพื้นบ้าน คุณภาพมาตรฐาน และคุณภาพสูง ขึ้นอยู่กับกรรมวิธีการสร้าง วัตถุดิบ และประสบการณ์ของช่างผู้สร้างเครื่องดนตรี

²⁰ สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 25 ตุลาคม 2563.

²¹ สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 25 ตุลาคม 2563.

²² กัจจกร เทโวชัย, “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา,” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 16 พฤษภาคม 2563.

สรุปผลการวิจัย

ไม้ ถูกใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะกลองที่ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนามีจำนวนมากหลายชนิด ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ได้กล่าวถึงการเลือกใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีในรัชสมัยพญาแสนภู แสดงให้เห็นภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนามาตั้งแต่อดีต นอกจากนี้การบันทึกวิธีการสร้างเครื่องดนตรีโดยเฉพาะลงในพิสดาร สะท้อนภาพของการลงมือปฏิบัติและจดบันทึกมาตรฐานขั้นต้นขึ้นแล้วถ่ายทอดผ่านสถาบันศาสนา การสร้างเครื่องดนตรีล้านนานั้น ช่างหรือ “สลา” อาจเรียนรู้ผ่านการทดลองด้วยตนเองหรือครูพักลักจำได้เช่นเดียวกัน บางรายอาจศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากพิสดารที่มีการบันทึกไว้ แล้วสร้างอัตลักษณ์เครื่องดนตรีของตนเองในภายหลัง

มีการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาอย่างหลากหลาย ทั้งไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการใช้ไม้ในการสร้างคุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี สำหรับไม้เนื้ออ่อนมีคุณสมบัติที่เบาและสามารถขุดได้ง่าย ไม้เนื้ออ่อนจึงถูกเลือกใช้สร้างเครื่องดนตรีที่สะดวกต่อการขนย้าย ตลอดจนการใช้ไม้เนื้ออ่อนทำให้เสียงมีมิติของความทุ้ม เนื่องจากในมวลของไม้เนื้ออ่อนจะมีช่องหรือรูขนาดเล็กที่ซับอากาศ ส่วนคุณสมบัติของไม้เนื้อแข็งที่มวลหนาแน่น จึงถูกเลือกใช้เพื่อสร้างเครื่องดนตรีที่ต้องการการสะท้อนของเสียงภายในอย่างเต็มที่ กล่าวคือ ความต้องการเสียงดังนั่นเอง

การพัฒนาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาปัจจุบัน เป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและปัจจัยด้านการตลาดในยุคทุนนิยม มีการประยุกต์ใช้เครื่องมือสมัยใหม่มาใช้มากยิ่งขึ้น เช่น เครื่องกลึง ไม้ เครื่องผ่าไม้ เครื่องเจาะ เป็นต้น ปัจจัยด้านเทคโนโลยีดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อคุณภาพของเครื่องดนตรีล้านนาทั้งด้านความสวยงาม มาตรฐาน ตลอดจนคุณภาพของเสียงที่ดีมากยิ่งขึ้น สำหรับปัจจัยด้านการตลาดในยุคทุนนิยม ได้รับอานิสงส์จากทั้งหลักสูตรการศึกษาดนตรีล้านนาในระบบ นอกกระบบ ตลอดจนผู้สนใจดนตรีล้านนาที่ทำให้สลาหรือช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาสามารถมีพื้นที่ มีอาชีพ และพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรีต่อไปได้ในยุคปัจจุบัน

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยครั้งนี้ พบว่า ภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนานั้น มิได้ถูกถ่ายทอดโดยระบบมุขปาฐะ (oral transmission) ในลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้าน (folk culture) ที่มีโครงสร้างหลวมแต่เพียงอย่างเดียว แต่พบว่าการบันทึกผลการลงมือปฏิบัติ ผสมกับความเชื่อและค่านิยมทางสังคมในรูปแบบของตำราสร้างกลองอีกด้วย ในด้านการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนานั้น มีการใช้ทั้งไม้เนื้ออ่อนและไม้เนื้อแข็งตามคุณสมบัติของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไป ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ ไม้เฝือก (เฝหวาน) ไม้ขนุน ไม้ฉำฉา ไม้ซ้อ ไม้สะเดา ไม้มะม่วง ไม้สัก และไม้ไผ่รวก การใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนานั้น มีความคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมดนตรีในภาคอีสานของประเทศไทย สอดคล้องกับผลการศึกษาของสะอาด สมศรี²³ ที่พบว่า พันธุ์ไม้ที่ใช้ทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานขึ้นตามธรรมชาติในป่าดิบแล้ง ป่าเบญจพรรณ และป่าเต็งรัง

²³ สะอาด สมศรี, “พันธุ์ไม้ที่ใช้ทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานในจังหวัดร้อยเอ็ด” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2543).

สำหรับภูมิปัญญาและเทคนิควิทยาการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีล้านนานั้น กล่าวได้ว่า “สล่า” หรือช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาเป็นบุคคลสำคัญในการพัฒนาทั้งกรรมวิธีการผลิตและรูปลักษณะของเครื่องดนตรี และมีการเปลี่ยนแปลงตามเทคโนโลยีสมัยใหม่ ตลอดจนความพยายามในการลดการใช้วัตถุที่ไม่ในกรณีของเจ้าสุนทร ญ เชียงใหม่ มีการสืบทอดเป็นสายช่างทำเครื่องดนตรี ซึ่งผู้สืบทอดเหล่านั้นพัฒนาอัตลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของตนเองต่อ สอดคล้องกับผลการศึกษาของบุรณพันธุ์ ใจหล้า²⁴ ที่พบว่า กระบวนการสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาประเภทสะล้อและซึงเริ่มมาจากเจ้าสุนทร ญ เชียงใหม่ และได้ถ่ายทอดให้นายบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผ่านการฝึกฝนทักษะทางช่างและได้ถ่ายทอดมาจนถึงนายกำจร เทโวชัยดี ผู้เป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาประเภทสะล้อและซึงที่มีคุณภาพในปัจจุบัน

นอกเหนือไปจากสายช่างแล้ว ก็พบว่ามีช่างทำเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากการเป็นนักดนตรี ตลอดจนเกิดความสนใจและลองผิดลองถูกในการสร้างเครื่องดนตรีจนมีชื่อเสียง เช่น นายสุรพงษ์ กิตติสิทธิ์ หรือในกรณีของนายชัยวัฒน์ จันทรทอง ที่เป็นช่างมาก่อน สอดคล้องกับผลการศึกษาของงามตา นันทขว้าง²⁵ ที่พบว่า นายศรีกุย ปันแสง ฝึกหัดพื้นฐานวิชาช่างทั่วไปจากบิดา ระหว่างทำงานเป็นหัวหน้าช่างอยู่ในโรงพยาบาลลำพูน จึงได้นำวิชาช่างมาประยุกต์ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรี โดยใช้เครื่องมือช่างที่ตนผลิตขึ้นเอง ใช้วิธีลองผิดลองถูกและพัฒนาขึ้นจนสามารถสร้างเอกลักษณ์และคุณภาพเป็นที่ยอมรับในหมู่นักดนตรีล้านนา

จากการศึกษาของ Jeff Todd Titon²⁶ ที่ว่า นักมานุษยวิทยาดนตรีเริ่มหันกลับมามองตัวนักดนตรีที่ใช้วัตถุตามธรรมชาติมาใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี ตลอดจนมุมมองของดนตรีกับความยั่งยืนในมิติของนิเวศวิทยาที่ย้อนพินิจความยั่งยืนของการใช้ทรัพยากรดังกล่าวนี้ เมื่อเปรียบเทียบกับผลการวิจัยครั้งนี้พบว่ามีความสอดคล้องกันในหลายประเด็น อาทิ วัตถุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาปัจจุบันประสบปัญหาขาดแคลน แนวทางในการแก้ไขปัญหาดังกล่าวอาจมีการปลูกเพื่อใช้ภายในครัวเรือนหรือการปลูกในลักษณะของป่าชุมชนที่ชุมชนร่วมกันดูแล สอดคล้องกับอนุชิต สิงห์สุวรรณ สิริยาพร สาสีพันธ์ และคณิน เชื้อดวงผุย²⁷ ที่ศึกษาแนวทางการบริหารจัดการป่าไม้ชุมชนเพื่อให้เกิดความยั่งยืน ด้วยการหาวิธีการขยายพันธุ์ไม้เพื่อปลูกทดแทนพื้นที่ป่าในชุมชนและเพื่อทดแทนการนำเข้าจากภายนอก รวมถึงการสนับสนุนให้เกิดการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ เพื่อเผยแพร่ให้ความรู้เกี่ยวกับพันธุ์ไม้ในป่า อันเป็นการเสริมพลังเพื่อสร้างจิตสำนึกและการตระหนักรู้เห็นความสำคัญของป่าชุมชน

²⁴ บุรณพันธุ์ ใจหล้า, “ภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม,” *วารสารวิจัยราชภัฏเชียงใหม่* ปีที่ 21, ฉบับที่ 1 (มกราคม-เมษายน 2563): 45-61.

²⁵ งามตา นันทขว้าง, “ศรีกุย ปันแสง ช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2551).

²⁶ Jeff Todd Titon, “Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint.” *The World of Music* 51, no. 1 (2009): 119–37. <http://www.jstor.org/stable/41699866>.

²⁷ อนุชิต สิงห์สุวรรณ, สิริยาพร สาสีพันธ์, และคณิน เชื้อดวงผุย, “การศึกษาแนวทางการจัดการทรัพยากรป่าไม้ของชุมชนอย่างยั่งยืนในการเป็นแหล่งวัตถุดิบเพื่อผลิตเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน กรณีศึกษาบ้านท่าเรือ ตำบลท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม,” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่* ปีที่ 8, ฉบับที่ 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2559): 66-83.

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาในด้านวัสดุศาสตร์ (Material Science) เกี่ยวกับคุณสมบัติของไม้ที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา ตลอดจนเพื่อเป็นแนวทางในการหาวัสดุทดแทนไม้ที่ลดจำนวนลงในอนาคต
2. ในด้านเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) ควรมีการศึกษาเครื่องดนตรีล้านนาอย่างเป็นวิชาการอย่างรอบด้าน ทั้งในด้านประวัติศาสตร์ และด้านวิทยาศาสตร์ทางเสียง ตลอดจนบริบทที่เกี่ยวข้อง อันจะนำไปสู่ความเข้าใจเกี่ยวกับภูมิปัญญา พัฒนาการ และมานุษยวิทยาดนตรีว่าด้วยเครื่องดนตรีล้านนาอย่างรอบด้านต่อไป

บรรณานุกรม

- กำจร เทโวชัยดี. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์. 16 พฤษภาคม 2563.
- คมเนตร เชษฐพัฒน์นิช. ชีต : ข้อห้ามในล้านนา. เชียงใหม่ : โครงการหลักนิเวศวิทยาชุมชนล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2540.
- งามตา นันทขว้าง. “ศรีภุช ปันแสง ช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2551.
- ชัยวัฒน์ จันทรทอง. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์. 17 มกราคม 2564.
- ดิเรก อินทร์จันทร์. “ตำราแปลงกลองปูชา (ปวิรรตจากพับสา).” ใน เอกสารประกอบการเสวนาวิชาการ องค์ความรู้จากโบราณ “การขับขานดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า”, 31-37. เชียงใหม่ : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559.
- บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์. 17 พฤษภาคม 2563.
- บุญพันธ์ุ ใจหล้า. “ภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม.” วารสารวิจัยราชภัฏเชียงใหม่ ปีที่ 21, ฉบับที่ 1 (มกราคม-เมษายน 2563): 45-61.
- ไพรินทร์ กาไวย์. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์. 14 มิถุนายน 2563.
- ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. “ข้อสรุปจากงานเครื่องดนตรีวิทยา: ไม้ที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” <https://www.facebook.com/cmruccnmds/posts/296719370969985/>.
- สงกรานต์ สมจันทร์. ประวัติดนตรีล้านนา. กรุงเทพฯ : จรัสสินทวงศ์การพิมพ์, 2559.

- สงกรานต์ สมจันทร์. *มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา*. เชียงใหม่ : ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์
ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2563.
- สะอาด สมศรี. “พันธุ์ไม้ที่ใช้ทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานในจังหวัดร้อยเอ็ด.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2543.
- สุรพงษ์ กิตติธิ. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์
สมจันทร์. 8 สิงหาคม 2563.
- สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์
สมจันทร์. 25 ตุลาคม 2563.
- สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. “ความสัมพันธ์ของซอเก็บกับสังคmlานนาไทย.” ใน *เพลงพื้นบ้าน
ล้านนาไทย*. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.
- อนุชิต สิงห์สุวรรณ, สิริยาพร สาสีพันธ์ และคณิน เชื้อดวงผุย. “การศึกษาแนวทางการจัดการทรัพยากร
ป่าไม้ของชุมชนอย่างยั่งยืนในการเป็นแหล่งวัตถุดิบเพื่อผลิตเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน กรณีศึกษา
บ้านท่าเรือ ตำบลท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม.” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่*
ปีที่ 8, ฉบับที่ 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2559): 66-83.
- อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาจ. *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่*. เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม, 2547.
- อานนท์ ไชยรัตน์. “ภูมิปัญญาการใช้ไม้ในการสร้างเครื่องดนตรีล้านนา.” สัมภาษณ์โดย สงกรานต์
สมจันทร์. 1 สิงหาคม 2563.
- Perlman, Marc. “Ecology and Ethno/musicology: The Metaphorical, the Representational,
and the Literal.” *Ethnomusicology Review*. [https://ethnomusicologyreview.ucla.
edu/content/ecology-and-ethnomusicology-metaphorical-representational-and-
literal](https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/ecology-and-ethnomusicology-metaphorical-representational-and-literal).
- Titon, Jeff Todd. “Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint.” *The World of Music*
51, no. 1 (2009): 119–37. <http://www.jstor.org/stable/41699866>.

กระฎุมพี - ผู้ดีใหม่ กับพัฒนาการดนตรีไทยต้นรัตนโกสินทร์

SIAM BOURGEOISIE - PARVENU AND DEVELOPMENT OF THAI TRADITIONAL MUSIC IN EARLY PERIOD OF RATTANAKOSIN

ทรงพล เลิศกอบกุล*
Songpon Loedkobkune*

บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติดนตรีไทยในแง่มุมที่ชี้ให้เห็นแนวคิดของเหตุปัจจัยด้านพัฒนาการดนตรีไทยที่เกิดขึ้นในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ตลอดจนการศึกษาดนตรีในช่วงเวลาดังกล่าวมุ่งเสนอความรู้ด้านเครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลงที่เกิดขึ้น หากแต่การศึกษาเพิ่มเติมพบว่า พัฒนาการดนตรีไทยช่วงต้นรัตนโกสินทร์มีรูปแบบและความถี่มากกว่าช่วงเวลาก่อนหน้า ทั้งกรุงธนบุรีและกรุงศรีอยุธยา ปัจจัยสำคัญของพัฒนาการเหล่านี้เกิดจากการขยายตัวของสังคมที่ขับเคลื่อนด้วยระบบเศรษฐกิจแบบตลาด ทำให้อำนาจต่อรองของชนชั้นกลางและชาวบ้านมีมากขึ้น นำไปสู่การเกิดขึ้นของชนชั้นกระฎุมพีและผู้ดีใหม่นอกราชสำนัก กลุ่มคนเหล่านี้เป็นตัวกลางระหว่างราชสำนัก ชาวบ้าน และคนนานาชาติ ทำให้แนวคิดการฟังดนตรีชั้นละเอียดขยายตัวอย่างรวดเร็ว ส่งผลต่อแนวคิดการยอมรับปรับใช้วัฒนธรรมที่กว้างไกลขึ้น ซึ่งทั้งหมดนี้เร่งให้ราชสำนักสยามช่วงต้นรัตนโกสินทร์เกิดการพัฒนาแบบแผนดนตรีไทยในที่มีลักษณะเฉพาะขึ้น

คำสำคัญ : ดนตรีไทย/ กระฎุมพี/ ผู้ดีใหม่/ ต้นรัตนโกสินทร์/ ประวัติดนตรีไทย

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, chandrananta@gmail.com

* Lecturer, Music Education Department, Faculty of Humanities and Social Science, Chiang Mai Rajabhat University, chandrananta@gmail.com

Received 02/11/2564, Revised 14/12/2564, Accepted 25/01/2565

Abstract

This article presents historical study of Thai music which points out the concept of musical development factors occurred in early Rattanakosin period. The study throughout the period at that time, focused on an investigation including knowledge of musical instruments, bands and song in Thai music. The study has found that the development of Thai music pattern in early Rattanakosin period expanded faster and more frequently than the previous

periods in both Krung Thon Buri and Ayutthaya. The key factor of development was the expansion of a society driven by a market economy which increased bargaining power of the middle and lower classes leading to the Bourgeoisie and nouveau riche (New money) outside the royal court. These groups were considered an intermediary between royal court, residents and the international group. Moreover, this led to the concept of perceptive listening as well as the concept of greater acceptance which influenced Thai music development stereotypes in royal court of Siam during the Rattanakosin period.

Keywords : Thai Music/ Bourgeoisie/ Parvenu/ Rattanakosin/ Thai Music History

บทนำ

การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยปัจจุบัน แม้จะมีความพยายามสร้างความเข้าใจเชิงลึกและแสวงหาหลักฐานใหม่เพื่ออธิบายจุดกำเนิดและพัฒนาการในงานวิชาการจำนวนมาก แต่ก็ไม่ปรากฏแง่มุมที่หลากหลายมากนักเมื่อเทียบกับงานประวัติศาสตร์สาขาอื่น ๆ ที่การรื้อ วิพากษ์ และสร้างความรู้นำไปสู่การถกเถียงเป็นกระบวนการที่ถูกใช้เพื่อผลักดันให้การศึกษาประวัติศาสตร์เกิดมุมมองที่ต่างจากเดิม ซึ่งเป็นทางเลือกในการทำความเข้าใจมากกว่าเพียงแค่การไล่เรียงเรื่องราวเหตุการณ์ตามเส้นเวลา วิธีการเหล่านี้นำไปสู่การรอบคอบทางประวัติศาสตร์ที่มองว่าประวัติศาสตร์มิใช่อดีต หากแต่เป็นเพียงเรื่องราวที่ถูกเล่าผ่านมุมมองของบุคคล ด้วยระเบียบวิธีที่มีหลักฐานเชิงรูปธรรมเป็นเครื่องยืนยัน เรื่องราวทางประวัติศาสตร์จึงไม่ควรถูกเชื่อและนำมาใช้โดยปราศจากการพิจารณาหรือโต้แย้งใด ๆ กรอบคิดดังกล่าวผลักดันให้การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยก้าวหน้าในหลากหลายแนวทาง เรื่องราวแรกเริ่มของไทยจึงไม่ได้มีเฉพาะจุดเริ่มต้นที่เทือกเขาอัลไต่อีกต่อไป เมืองानอย่าง “คนไทยอยู่ที่นี้ ที่อุษาคเนย์”¹ “ประวัติศาสตร์ “สุโขทัย” ที่เพิ่งสร้าง”² และงานอื่น ๆ อีกจำนวนมากที่ตั้งคำถามและเสนอมุมมองใหม่ ไปจนกระทั่งงานที่ชวนออกนอกขนบการศึกษาประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมและชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยอย่าง “ออกนอกขนบประวัติศาสตร์ไทย”³

¹ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *คนไทยอยู่ที่นี้ ที่อุษาคเนย์* (กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, 2537)

² วริศรา ตั้งคำวนิช, *ประวัติศาสตร์ “สุโขทัย” ที่เพิ่งสร้าง* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2557), 11-12.

³ ธงชัย วินิจจะกูล, *ออกนอกขนบประวัติศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ : ฟาติแวกัน, 2562), 1-8.

ขณะที่การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยกำลังเปลี่ยนแปลงและถูกตั้งคำถามกับความรู้เก่า ตลอดจนมีการเสนอมุมมองความสัมพันธ์ภายใต้บริบทความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยจะไม่แตกต่างไปจากชนที่ยังคงดำเนินรูปแบบการศึกษาและข้อมูลชุดเดิมเป็นหลัก แม้ว่าความรู้บางชุดจะไม่สัมพันธ์กับข้อมูลประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และสังคมปัจจุบันก็ตาม การอพยพคนไทยมาจากเทือกเขาอัลไต-อาณาจักรน่านเจ้า การสร้างเครื่องดนตรี⁴ และอื่น ๆ จึงยังคงถูกผลิตซ้ำเรื่อยมา กระนั้นก็เชื่อว่าจะไม่มีการตั้งคำถาม อธิบาย นำเสนอ และปรับปรุงเสียทีเดียว ภายใต้ข้อมูลและชุดความรู้เดิมเหล่านี้ยังมีการปรับปรุงข้อเสนอสำหรับอธิบายประวัติศาสตร์ดนตรีไทยอยู่บ้าง เช่น การแบ่งยุคสมัยทางดนตรีไทยจากการเปลี่ยนแปลงในตัวดนตรีเพิ่มเติมจากการอธิบายตามช่วงเวลาครองราชย์ของกษัตริย์ในช่วงรัตนโกสินทร์ 3 ช่วงเวลา ได้แก่ ยุคฟื้นฟู ยุครุ่งเรือง และยุคลดคลา⁵ การอธิบายว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรง “เพิ่ม” ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้าประสมวงแทนการ “สร้าง”⁶ การเสนอความรู้เกี่ยวกับดนตรีและนาฏศิลป์ไทยในมุมมองพัฒนาการตามหลักฐานทางโบราณคดีผ่านเรื่องราวของการ “ร้อง รำ ทำเพลง” ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม เป็นความพยายามที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีราชสำนัก ดนตรีชาวบ้าน และการรับวัฒนธรรมดนตรีนานาชาติมาปรับใช้ เป็นต้น

จากแง่มุมการศึกษา ข้อเสนอ และปัญหาที่ยังไม่คลี่คลายในประวัติศาสตร์ไทยดังกล่าวมา ทำให้ยังคงมีประเด็นที่นักศึกษาและอธิบายเรื่องราวที่เกิดขึ้นในมุมมองต่างไปของประวัติศาสตร์ไทย ที่นอกจากการกล่าวเฉพาะภาพรวมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามช่วงเวลาแล้ว ชุดข้อมูล หลักฐาน และความรู้เดิมเหล่านี้สามารถมองและอธิบายประวัติศาสตร์ไทยในเชิงพัฒนาการที่สัมพันธ์กับมูลเหตุ ปัจจัยเกี่ยวเนื่องกับบริบททางสังคมและหลักฐานอื่นใดอีกบ้างที่ส่งผลแรงเร้าให้เกิดการสร้างแบบแผนอย่างเป็นทางการเฉพาะขึ้นกับดนตรีไทยในราชสำนักสยาม โดยเฉพาะช่วงต้นรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏข้อมูลการพัฒนาดนตรีไทยราชสำนักในด้านการประดิษฐ์เครื่องดนตรี การรวมและเกิดขึ้นของวงดนตรีชนิดใหม่ ตลอดจนการปรากฏขึ้นของคณาการดนตรีครูดนตรี ศิลปิน อันเป็นปัจเจกชน-สามัญชนอย่างรวดเร็วภายในระยะไม่กี่ปี แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงแนวคิดอย่างฉับพลันที่ต่างไปจากจากช่วงกรุงศรีอยุธยาทุกประการ ทั้งหมดนี้ชี้ให้เห็นว่ามีปัจจัยบางอย่างที่น่าพาดนตรีไทยเข้าสู่ยุคใหม่ที่ต่างไปจากดนตรีตามชนบทโบราณ ซึ่งจำเป็นต้องศึกษา นำเสนอ และชวนถกเถียงต่อไป เพื่อสร้างความรู้ที่ลุ่มลึก มุมมองหลากหลาย และสามารถอธิบายประวัติศาสตร์ไทยที่สัมพันธ์กับองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมปัจจุบันได้ ผ่านการรื้อ ทบทวน และนำเสนอพัฒนาการดนตรีไทยต้นรัตนโกสินทร์ที่สัมพันธ์กับการขยายตัวทางความคิดของกรรณพิ - ผู้ตีใหม่ อันเป็นชนชั้นใหม่ที่เติบโตขึ้นจากการค้าขายในสังคมไทยต้นรัตนโกสินทร์

⁴ ที่ดูจะไม่มิต้นสายปลายเหตุหรือเหตุผลชัดเจนรองรับ อาทิ สร้างระนาดทุ้ม ข้องวงเล็ก เพื่่อะไร เหตุใดจึงยอมรับแพร่หลายรวดเร็ว, ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก สร้างใหม่หรือแค่ปรับใช้ ในเมื่อเครื่องดนตรีกลุ่มระนาดเหล็กแพร่หลายในอยุธยาอยู่แล้ว ฯลฯ

⁵ ชิต ชัยเสรี, “ดนตรีและเพลงไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์,” ใน *สุจิตต์ไหวค์ครูดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2554), 33-40.

⁶ อชฎาฐ สาคกริ, *เครื่องดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ : สารคดี, 2550), 12-22.

⁷ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2551), 9-37.

การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยที่ผ่านมาโดยสังเขป

ความรู้ดนตรีไทยนอกเหนือจากการปฏิบัติตามชนบทที่สืบทอดในรูปแบบมุขปาฐะแล้ว ประวัติและที่มาขององค์ประกอบต่าง ๆ ในดนตรีก็ถูกถ่ายทอดต่อกันมาในรูปแบบเดียวกัน ผ่านทั้งเรื่องเล่า นิทาน ตำนาน และอาจเป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับเรื่องสำคัญอย่างโองการให้ไว้ครู เอกสารจำพวกตำรา และการกล่าวถึงเล็กน้อยในพงศาวดารและจารึกต่าง ๆ รวมทั้งประวัติความเป็นมาเหล่านี้ได้อยู่อย่างกระจัดกระจาย ไม่เป็นที่สนใจในการศึกษาแบบองค์รวมในฐานะความรู้สำคัญเท่ากับการปฏิบัติ การศึกษาความเป็นมาดนตรีไทยในฐานะประวัติศาสตร์จึงไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเด่นชัดและจำเพาะดังเช่นงานประวัติศาสตร์ไทยในยุคหลัง ๆ

การศึกษาที่มา ดนตรีไทยในฐานะประวัติศาสตร์ที่มีการรวบรวมและวิเคราะห์หลักฐานสัมพันธ์กับเวลาไม่มากนัก ข้อมูลส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในรูปหลักฐานที่รกรากนำมาใช้ งานบันทึกความรู้ที่รวบรวมไว้อย่างจริงจังและเพียงพอกล่าวได้ว่าเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ด้านดนตรีไทยยุคแรกเริ่มนั้นเป็นงานจากการเขียนตอบจดหมายเรื่องราววิปาถะระหว่างสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่มีความรู้ประวัติดนตรีสอดแทรกอยู่ภายในอย่างสาส์นสมเด็จ งานที่ซึ่งภายหลังสำนักพิมพ์แห่งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้คัดเฉพาะความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ มารวมนำเสนอไว้⁸ ความรู้จากสาส์นสมเด็จจึงเป็นหมุดหมายแรกที่นำไปสู่การศึกษาประวัติศาสตร์ไทย ผ่านกระบวนการตั้งคำถามถึงความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ผ่านระเบียบวิธีและการสืบค้นซักถามอย่างเป็นระบบ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการค้นคว้าความรู้เหล่านี้จะเต็มไปด้วยหลักฐานจากการบอกเล่า การวิพากษ์วิจารณ์ และข้อสันนิษฐานที่อาจดูโน้มเอียงหรือขัดแย้งกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปัจจุบันอยู่บ้าง แต่ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า สาส์นสมเด็จคือต้นสายธารความรู้ประวัติดนตรีไทยที่ยังคงใช้อ้างอิงในงานกระแสหลัก ในฐานะหลักฐานสำคัญที่นักศึกษา “ประวัติดนตรีไทย” มีอาจมองข้ามได้

การศึกษาความรู้ทางดนตรีไทยยุคแรกไม่อาจแยกความเป็นทฤษฎีหรือประวัติศาสตร์ออกจากได้กัน อย่างเบ็ดเสร็จ ไม่ว่าจะเป็น “ดนตรีวิทยา” ของพระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล)⁹ หรือแม้แต่ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยของอุทิศ นาคสวัสดิ์¹⁰ และงานอื่น ๆ ก็ตาม ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นพัฒนาการเกี่ยวกับการสร้างและรวบรวมความรู้ที่มีความสัมพันธ์กับประวัติดนตรีไทยที่ค่อย ๆ พัฒนามตามยุคสมัยของสังคม โดยยังคงวางบนรากฐานการตั้งคำถามจากการปฏิบัติและใช้หลักฐานจากคำบอกเล่าเป็นหลัก ขณะที่ช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 แนวคิดเรื่องการสร้างความรู้ดนตรีไทยยังคงค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนอย่างช้า ๆ ดำเนินต่อเนื่องจากพื้นฐานความรู้ในสาส์นสมเด็จเช่นเดิม หากแต่ต่างไปที่แนวทางและวิธีนำเสนอ มนตรี ตราโมท ถือเป็นหนึ่งในคนที่มีอิทธิพลต่องานเขียนประวัติดนตรีไทยยุคใหม่ที่มีการแยกความรู้ระหว่างทฤษฎี การปฏิบัติ และประวัติดนตรีไทยออกจากกันชัดเจน ทั้งประวัติการดนตรี ประวัติเครื่องดนตรี และ

⁸ พูนพิศ อมาตยกุล, เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2550), 5-9.

⁹ อภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล), พันโท พระ, ดนตรีวิทยา (พระนคร : โสภณพิพรธรรมานการ, 2455), 1-2.

¹⁰ อุทิศ นาคสวัสดิ์, ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย (กรุงเทพฯ : สถาบันฝึกดนตรีและนาฏศิลป์ไทย, 2531), 1-4.

ประวัติการประสมวง¹¹ ที่เป็นไปในแนวทางที่คล้ายกันกับ “เครื่องดนตรีไทย” ของธนิต อยู่โพธิ์¹² งานเหล่านี้เป็นหมวดหมู่สำคัญของการสถาปนาแบบแผนความรู้ประวัติดนตรีไทยที่มีรากฐานจากศาสนสมเด็จ ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปพร้อมแนวคิดชาตินิยมหลัง พ.ศ. 2475 ที่ปรับใช้ความรู้ประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเข้ามาอธิบายพัฒนาการดนตรีไทยทั้งการอพยพคนไทยจากเทือกเขาอัลไต-อาณาจักรน่านเจ้า ตลอดจนเน้นรัฐแรกที่สุโขทัยและใช้เป็นต้นทางของการศึกษาตามเส้นเวลาในการอธิบายการเกิดขึ้นของเครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง และบุคคล

การเขียนประวัติดนตรีไทยดังกล่าวเป็นแนวทางสำคัญที่ใช้มาจนกระทั่งปัจจุบัน ในฐานะต้นแบบการอธิบายความประวัติดนตรีไทยของครุฑที่พิจารณาตามวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ ดังเช่น “ประวัติการดนตรีไทย” ของปัญญา รุ่งเรือง ใน พ.ศ. 2517 ที่กล่าวความน่าอย่างถ่อมตนและแสดงให้เห็นการหยิบรูปแบบการเขียนความรู้และการใช้หลักฐานมาปรับเข้าวิธีศึกษาทางด้านดนตรีวิทยาว่า “ความจริง ‘ประวัติการดนตรีไทย’ ไม่ใช่ของใหม่ แต่เป็นเรื่องที่ครูบาอาจารย์ทางดนตรีได้เขียนขึ้นไว้บ้างแล้ว เพียงแต่ไม่เป็นเรื่องราวเดียวกัน หากแต่กระจัดกระจายพรายพลอยู่ทั่วไป” และ “ใช้หลักการทางดุริยางคศาสตร์ (Musicology)”¹³ การเขียนบนพื้นฐานความรู้และแนวคิดนี้ ที่สุดตกผลึกเป็นชนบสำหรับการเขียนประวัติดนตรีไทยที่เริ่มด้วยการอธิบายหลักการ แนวคิดทางศิลปะ ทฤษฎีการปฏิบัติคู่ไปกับการแบ่งยุคสมัยประวัติศาสตร์ชาติไทยที่เริ่มต้นจากการอพยพคนไทยจากเทือกเขาอัลไต สู่ยุคสมัยอาณาจักรน่านเจ้า แล้วมาสถาปนาสุโขทัย ซึ่งเริ่มอธิบายลักษณะและการปรากฏขึ้นของดนตรีไทย ณ ช่วงเวลานี้เป็นต้นไป ต่อด้วยสมัยกรุงศรีอยุธยา แล้วเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ที่มีการอธิบายช่วงเวลาละเอียดถี่ตามระยะเวลาการปกครองของกษัตริย์แต่ละพระองค์จนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม แม้งานยุคหลังส่วนใหญ่อยู่ภายใต้โครงสร้างความคิดในการศึกษาประวัติศาสตร์ดังที่กล่าวมา หากแต่งานยุคหลังมีการปรับรายละเอียดความรู้ตามความรู้ประวัติศาสตร์กระแสหลักมากขึ้น ซึ่งแม้แต่งานของปัญญา รุ่งเรือง เองก็มีลักษณะที่เชื่อมโยงความรู้ดนตรีชาวบ้านและร่องรอยการปรากฏขึ้นของเครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกันจากนานาชาติเข้ามาอธิบายเพิ่มเติม โดยการขยายมุมมองด้านประวัติดนตรีไทยที่เปลี่ยนแปลงมากขึ้นนี้ ส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับความสนใจศึกษาจากนักวิชาการที่มีพื้นฐานจากสาขาอื่น ๆ มากขึ้น ทั้งจิตกร ภูมิศาสตร์ ที่เริ่มตั้งคำถามต่อดนตรีไทยราชสำนักถึงความสัมพันธ์กับดนตรีชาวบ้าน จนถึงสุจิตต์ วงษ์เทศ ที่ตั้งคำถามว่า “ดนตรีไทยมาจากไหน?”¹⁴ โดยมุ่งชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยกับวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ โดยรอบ เพื่ออธิบายที่มาและจุดกำเนิด

กระนั้น แนวทางการอธิบายความสัมพันธ์ดูจะไม่ส่งผลกับโครงสร้างการเขียนประวัติดนตรีไทยภาพรวมมากนัก แต่ก็ปฏิเสธเสียทีเดียวไม่ได้เช่นกันเมื่องานเขียนประวัติดนตรีไทยต่อ ๆ มาอาจใช้วิธีการอธิบายความสัมพันธ์ภายใต้โครงสร้างการเขียนประวัติดนตรีไทยตามชนบ งานเขียนประวัติดนตรีไทยตั้งแต่เอกสารการสอนและอื่น ๆ ต่อจากนี้มีการปรับใช้การอธิบายความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ระบบเครื่องดนตรี และ

¹¹ มนตรี ตราโมท, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545), 6-12.

¹² ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการประสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523), 1-6.

¹³ ปัญญา รุ่งเรือง, *ประวัติการดนตรีไทย* (พระนคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2521), จ.

¹⁴ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ดนตรีไทยมาจากไหน?* (กรุงเทพฯ : หอเรียนการพิมพ์, 2553), 16-33.

สังคม ที่เชื่อมโยงกับดนตรีราชภัฏและยุคก่อนประวัติศาสตร์มากขึ้น ดังเอกสารการสอนของภัทรวดี ภูษภาภิรมย์ ใช้สอนรายวิชา 3503120 ประวัติดนตรีไทย 1 ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ไม่ได้เริ่มด้วยวิธีการตามชนบท หากแต่เสนอวิธีการทางประวัติศาสตร์อธิบายผ่านวงดนตรีแต่ละชนิดที่เริ่มตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ไปจนถึงเรื่องของสายสกุลนักดนตรี¹⁵ การนำเสนอยุคก่อนประวัติศาสตร์ยังถูกนำเสนอผ่านงานเขียนที่ไม่ได้กล่าวถึงประวัติดนตรีไทยโดยตรงอย่างเครื่องดนตรีไทย ของอักษราวุธ สาคริก ที่มีการปูพื้นด้านประวัติศาสตร์โดยสังเขปให้แก่ผู้อ่านผ่านการแบ่งยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ แล้วปรับเข้าการอธิบายยุคสมัยตามชนบทการศึกษาประวัติดนตรีไทยต่อ ซึ่งวิธีการเดียวกันนี้ถูกใช้นำเสนอประวัติดนตรีไทยยุคหลังที่อภิปรายถึงรายละเอียดความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม ด้วยข้อมูลประวัติศาสตร์มากขึ้นในหนังสือ “พินิจดนตรีไทย” เล่ม 1 ชุดประวัติดนตรีไทย ของอัสนี เป็ลยาศรี¹⁶ โดยเริ่มจากยุคก่อนประวัติศาสตร์เข้าสู่รัฐโบราณ สุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และอธิบายความตามการขึ้นครองราชย์ของกษัตริย์เมื่อเข้าสู่ช่วงรัตนโกสินทร์พร้อมใช้วิธีการแบ่งยุคตามปรากฏการณ์ทางดนตรีของพิชิต ชัยเสรี ด้วย

ประวัติดนตรีไทยบนฐานคิดราชาชาตินิยม

งานศึกษาประวัติดนตรีไทยที่กล่าวข้างต้นเป็นเพียงบางส่วนที่ยกมาเพื่อแสดงให้เห็นลักษณะบางประการที่เกิดขึ้นในการศึกษาดนตรีไทย อันเป็นลักษณะร่วมกันเด่นชัดเพียงพอให้เห็น ซึ่งงานเหล่านี้ส่งผลต่อแนวคิดการศึกษาประวัติดนตรีไทยต่อเนื่องกันมา โดยมุ่งเนื้อหาในลักษณะของการจดจำเหตุการณ์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวงดนตรี เครื่องดนตรี บทเพลง ตลอดจนประวัติผ่านมุมมองจากคนนอกเข้าไปยังราชสำนักเป็นหลัก แนวทางการอธิบายดนตรีไทยด้านความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมอันเป็นความรู้ที่แสดงเหตุปัจจัยและกระบวนการพัฒนาเป็นเพียงส่วนเสริมหรือเหตุประกอบที่มีการกล่าวถึงไม่มากนัก ดังนั้น จึงไม่ปรากฏงานประวัติดนตรีไทยเชิงวิพากษ์ที่แสดงให้เห็นพลังของสังคมโดยรวมที่ขับเคลื่อนดนตรีร่วมกันมากกว่าเกิดจากหน่วยหนึ่งใดเพียงแห่งเดียว ดังเช่น “ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย” คริส เบเคอร์ และผาสุกพงษ์ไพจิตร¹⁷ ที่อธิบายให้เห็นความสัมพันธ์อันซับซ้อนของสังคมที่เชื่อมโยงเข้ากับหน่วยต่าง ๆ ภายใน ซึ่งเคลื่อนไปพร้อม ๆ กันตามช่วงเวลาได้ งานประวัติดนตรีไทยที่นอกเหนือจากการศึกษาเจาะจงอย่างการสืบทอดความรู้สายสำนักและประวัติบุคคลสำคัญจึงมุ่งอธิบายในโครงสร้างการเขียนที่คล้าย ๆ กันตามขนบนิยม คือ เริ่มด้วยยุคก่อนประวัติศาสตร์ รัฐโบราณ แล้วเข้าช่วงสำคัญที่สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา รัตนโกสินทร์ที่ยุคสุดท้าย มีโครงสร้างย่อยที่การอธิบายพัฒนาการทางดนตรีตามช่วงเวลาครองราชย์ของกษัตริย์

การศึกษาประวัติดนตรีไทยตามแนวทางนี้ไม่ใช่เรื่องแปลกประการใด เพราะหากพิจารณาจากช่วงสร้างประวัติดนตรี คือ หลัง พ.ศ. 2475 ที่แนวคิดชาตินิยมกำลังก่อตัวขึ้น การศึกษาประวัติดนตรีไทยช่วงเวลาดังกล่าวก็เป็นส่วนหนึ่งในเครื่องสำแดงความเป็นชาติที่สำคัญ กระนั้นพื้นฐานการศึกษาและรูปแบบของดนตรีไทยกลับผูกพันกับราชสำนักมากกว่าคนในชาติโดยรวม การศึกษาประวัติดนตรีไทยจึงปรากฏทั้งการเชิดชูเอกลักษณ์ทางดนตรีของชนชาติไปพร้อม ๆ กับการให้ความสำคัญกับช่วงเวลาของกษัตริย์แต่ละพระองค์

¹⁵ ภัทรวดี ภูษภาภิรมย์, รายวิชา 3503120 ประวัติดนตรีไทย 1 (เอกสารอัดสำเนา), 1-58.

¹⁶ อัสนี เป็ลยาศรี, “พินิจดนตรีไทย” เล่ม 1 ชุดประวัติดนตรีไทย (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555), 1-3.

¹⁷ คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย (กรุงเทพฯ : มติชน, 2557), 1-27.

และพระราชกรณียกิจที่เกี่ยวข้องกับดนตรี กรณีนี้หากหยิบยืมแนวคิดการจัดกลุ่มประวัติศาสตร์ไทยของบรันซ์ บีเมอร์ (Bryce Beemer) ที่แบ่งสกุลความคิดการศึกษาประวัติศาสตร์ไทย 3 กลุ่ม¹⁸ งานเขียนประวัติศาสตร์ไทยที่มีในปัจจุบันทั้งหมดจัดอยู่ในสกุลประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม (Royal Nationalist Historiography)

การเขียนประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลักปัจจุบันที่นับว่าเป็นหนึ่งในสกุลประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมนี้ แสดงเรื่องราวผ่านโครงสร้างหลัก 2 ส่วน ที่ให้ความสำคัญระหว่างกษัตริย์กับรัฐชาติสมัยใหม่ในฐานะที่เสมือนว่าเป็นหนึ่งเดียวกัน ซึ่งเข้มข้นชัดเจนมากเมื่อเข้าสู่ช่วงรัตนโกสินทร์ที่อธิบายดนตรีที่สัมพันธ์กับกษัตริย์มากกว่ายุคก่อนหน้า ทั้ง “สมัยสุโขทัย” และ “สมัยอยุธยา”

การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยบนฐานคิดแบบราชาชาตินิยมดูจะเป็นแบบแผนหลักไม่ต่างจากประวัติศาสตร์ชาติไทยกระแสหลักที่ยึดมั่นในแนวทางนี้เสมอมา โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงประวัติศาสตร์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์นั้นแสดงให้เห็นความเป็นประวัติศาสตร์ในสกุลราชาชาตินิยมเด่นชัดกว่ายุคก่อนหน้า การกล่าวถึงประวัติศาสตร์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์มักควบรวมนเนื้อหาในช่วงกรุงธนบุรีเข้าไว้ด้วยกัน เพราะถือเป็นระยะเวลาต่อเนื่องที่ภาพการเปลี่ยนแปลงดนตรีไม่ชัดเจนและมีหลักฐานไม่มากนักด้วย ขณะที่เมื่อเข้าสู่ช่วงต้นรัตนโกสินทร์พบหลักฐานทั้งลายลักษณ์อักษร คำบอกเล่า และเครื่องดนตรีจำนวนมาก ประวัติดนตรีช่วงเวลานี้จึงสามารถอธิบายและแสดงเรื่องราวได้มากกว่ายุคก่อนหน้า ซึ่งข้อมูลจำนวนมากเหล่านี้เองที่ชี้ให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ไทยตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์เรื่อยมามีรากฐานเพียงพอสำหรับการทำความเข้าใจดนตรีไทยในมุมมองที่หลากหลาย แม้ใช้ข้อมูลและโครงสร้างประวัติศาสตร์ในสกุลราชาชาตินิยมเดิมที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลักเหล่านี้เป็นพื้นฐานก็ตาม

เหตุการณ์สมัยต้นรัตนโกสินทร์ในประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลัก

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ไทย งานเขียนทุกฉบับมีลักษณะร่วมกันคือไม่มีข้อมูลหลักฐานใดเลยที่ขัดแย้งกัน การศึกษาดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ใช้ชุดข้อมูลเดียวกันศึกษา อธิบาย และขยายความ ตลอดจนเพิ่มเติมมากขึ้น ภายใต้โครงสร้างงานเขียนประวัติศาสตร์ไทยสกุลราชาชาตินิยมไม่ปรากฏการวิพากษ์ ตั้งคำถาม ใช้หลักฐานโต้แย้ง ตลอดจนการบรรยายที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดที่เติบโตและพัฒนาไปพร้อมกับสังคมมากนัก เนื้อหาประวัติศาสตร์ไทยที่อธิบายตามช่วงรัชกาลกล่าวในลักษณะที่สอดคล้องกัน คือ ในช่วงแต่ละรัชกาลเกิดเครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง และครูเพลงคนสำคัญอะไรขึ้นบ้าง และเน้นพิเศษสำหรับส่วนที่กษัตริย์ ขุนนาง และราชินิกุลที่เกี่ยวข้องกิจกรรมทางดนตรีไทย

การอธิบายตามเนื้อหาช่วงรัชกาล แม้ไม่อาจฉายภาพรวมของการสร้างแบบแผนในดนตรีไทยในราชสำนักสยามที่สัมพันธ์กับสังคมรัตนโกสินทร์ได้ทั้งหมด หากแต่ข้อมูลเหล่านี้กลับเป็นหลักฐานที่ถูกพิสูจน์แล้วและสามารถแสดงให้เห็นความเคลื่อนไหวทางความคิดบางอย่างในสังคมที่กำลังขยายตัวอย่างรวดเร็วและส่งผลกระทบต่อราชสำนักด้วย ซึ่งการทำความเข้าใจกระบวนการความคิดเหล่านี้จำเป็นต้องทบทวนเหตุการณ์สำคัญสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่ถูกนำเสนอผ่านงานในอดีตอันมีเนื้อความร่วมกัน เพื่อใช้เป็นข้อมูลที่ใช้ให้เห็นภาพความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามในช่วงเวลาดังกล่าวกับการขยายตัวของความคิดแบบใหม่ที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นการทบทวนโดยสังเขปภายใต้ข้อแม้ที่ว่าบทความนี้ไม่ได้ถกเถียงเรื่องความจริงแท้อันมาจาก

¹⁸ ชาณุวิทย์ เกษตรศิริ, *อยุธยา : ประวัติศาสตร์และการเมือง* (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2542), 7-9.

อุดมการณ์ในงานเขียนประวัติศาสตร์ไทยต้นรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมา และอ้างอิงขอบเขตช่วงเวลาต้นรัตนโกสินทร์ตามปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคม คือ ช่วงประมาณ พ.ศ. 2325-2416 จากงานทางประวัติศาสตร์ของอคิน รพีพัฒน์¹⁹ ที่คาบเกี่ยวตั้งแต่ยุคฟื้นฟูจนถึงยุครุ่งเรือง ที่เริ่มในรัชกาลที่ 1-4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

1. การเพิ่มกลองทัดจาก 1 ใบ เป็น 2 ใบ
2. การพัฒนางมโหรีเครื่องแปด โดยประดิษฐ์ระนาดแก้วและพัฒนาระนาดมโหรี

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

1. สร้างกลองสองหน้าจากลูกเปิงมางสำหรับบรรเลงในวงปี่พาทย์รับการเล่นเสภาเกิดวงปี่พาทย์เสภา
2. ปรับและพัฒนางมโหรีเครื่องแปดด้วยการพัฒนาฆ้องมโหรีเข้ามาประสมแทนระนาดแก้วและใช้แซ่แทนกระจับปี่²⁰
3. ปรากฏพระนามพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์เพลงบุหลันลอยเลื่อน และในฐานะกษัตริย์ที่ทรงดนตรีไทย มีชื่อสามสายคู่พระหัตถ์ชื่อ “สายฟ้าฟาด”

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

1. ปรากฏการสร้างฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้ม ทำให้เกิดพัฒนาการวงปี่พาทย์เครื่องคู่
2. ปรากฏความนิยมการขยายเพลงสองชั้นเป็นเพลงสามชั้น สำหรับบรรเลงปี่พาทย์เสภา และเพลงใหม่โรงเสภา
3. ปรากฏเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ มากขึ้น

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

1. ปรากฏระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาประสมในวงปี่พาทย์เกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่
2. ปรากฏวงบัลลอยใช้ประโคมในพิธีศพ และวงปี่กลองรวมเข้ากับวงเครื่องสายเกิดเป็นวงเครื่องสายปี่ชวา
3. ปรากฏชื่อพระประดิษฐไพเราะ (มี) และครูเพลงคนอื่น ๆ ในฐานะนักประพันธ์เพลงและเกิดเพลงไทยอัตราสามชั้นจำนวนมาก
4. ปรากฏบทเพลงสำหรับเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรี
5. ปรากฏชื่อเพลง “ทยอยใน” เป็นเพลงเถาเพลงแรก ซึ่งประพันธ์โดย “ครูเพ็ง”
6. การแอ่วลาวเป่าแคนนิยมแพร่หลายในวังหน้า และเริ่มพัฒนาการเล่นแอ่วคล้าซอในปลายรัชกาล

¹⁹ อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว., *สังคมไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2416* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2527), 1-12.

²⁰ อคิน เปลิยนศรี, “พินิจดนตรีไทย” เล่ม 1 *ชุดประวัติศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555), 89.

ข้อมูลข้างต้นเป็นเพียงสรุปเหตุการณ์ที่สัมพันธ์ในงานประวัติศาสตร์ไทยในอดีตโดยสังเขป ที่เกิดขึ้นและส่งผลกระทบต่อพัฒนาการดนตรีช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เหตุการณ์เหล่านี้ถูกใช้เป็นแกนหลักในงานประวัติศาสตร์ไทยต้นรัตนโกสินทร์ที่ถูกขยายความอธิบายการเกิดขึ้นของวง ศิลปิน และบทเพลง ตามเส้นเวลาโดยละเอียด

รูปแบบความคิดจากพัฒนาการดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์

การสรุปเหตุการณ์จากข้างต้น เห็นได้ว่ามีลักษณะของความพยายามพัฒนารูปแบบดนตรีไทยที่มีความเป็นเฉพาะและดูเหมือนว่ามีรายละเอียดของการเปลี่ยนแปลงสิ่งต่าง ๆ ในดนตรีไทยมากขึ้นเมื่อเทียบกับช่วงเวลาก่อนหน้าอย่างกรุงศรีอยุธยา พัฒนาการที่เกิดขึ้นนี้แสดงให้เห็นรูปแบบความคิดที่เปิดกว้างมากขึ้นและรวดเร็วมากขึ้น ตั้งแต่ลักษณะความคิด แนวทาง ตลอดจนการยอมรับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ที่ผู้คนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยและคนในสังคมต่างยอมรับ ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวทางความคิดที่ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการดนตรีไทยในราชสำนักอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน 4 ประเด็น ดังนี้

1. การเริ่มฟังดนตรีขึ้นละเอียด : จากพัฒนาการของวงดนตรี เครื่องดนตรี และบทเพลงดังกล่าวมาข้างต้น ชี้ให้เห็นว่าสังคมรัตนโกสินทร์ตอนต้นเริ่มมีแนวคิดเรื่องของการฟังดนตรีเกิดขึ้นแล้ว ซึ่งในที่นี้หมายถึงการฟังดนตรีในชั้นที่มุ่งใส่ใจเสียงดนตรีมากกว่าใช้เป็นเครื่องประโคมและประกอบการละเล่นที่ปรากฏในราชสำนักและชาวบ้านในช่วงเวลาก่อนหน้า หากแต่เมื่อเข้าสู่ต้นรัตนโกสินทร์พบว่าราชสำนักเริ่มใส่ใจเสียงของวงดนตรีมากขึ้น ดังปรากฏว่าวงมโหรีถูกพัฒนาเพิ่มและปรับเครื่องดนตรีเรื่อยมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1²¹ จากวงมโหรีเครื่องหกปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา มีการเพิ่มระนาดแก้วที่เป็นเครื่องดนตรีใหม่เข้ามา พร้อมกับการพัฒนาระนาดให้มีช่วงเสียงสูงขึ้นและขนาดเล็กลง เกิดเป็นระนาดมโหรี เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามปรุงเสียงให้เป็นไปตามต้องการ ขณะเดียวกันก็พยายามเพิ่มเสียงใหม่เข้าไปในวงมโหรีที่เป็นดนตรีขับกล่อมและใกล้ชิดกับการฟังมาตั้งแต่ต้น ซึ่งในส่วนวงปี่พาทย์สำหรับประโคมเองก็ไม่ต่างกัน ดังปรากฏว่าแทบไม่มีเหตุผลอื่นใดเลยที่ต้องเพิ่มกลองทัดเข้ามาอีก 1 ใบ นอกจากต้องการเพิ่มความหลากหลายของเสียงมากขึ้นในวง อันมีผลต่อการพัฒนาวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อนขึ้นด้วย

การเริ่มฟังดนตรีขึ้นละเอียดเมื่อเข้าสู่ต้นรัตนโกสินทร์นี้เป็นหลักหมุดสำคัญในการสร้างแบบแผนขึ้นมาในดนตรีไทยราชสำนักให้ซับซ้อนและมีความเป็นเฉพาะมากขึ้น ดังที่ได้พบว่าจากการเริ่มฟังและสนใจเสียงในช่วงแรกนั้น เมื่อเวลาผ่านไปทำให้เกิดการพัฒนาวงดนตรีที่มุ่งเน้นการฟังเฉพาะ อย่างวงปี่พาทย์เสภา ที่นำวงปี่พาทย์ปรับรูปแบบเพื่อรับ-ส่งการขับเสภาและขับร้อง การเกิดปี่พาทย์เสภาขึ้นนี้ยังเป็นส่วนสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการพัฒนาบทเพลงต่าง ๆ ที่ซับซ้อน ทั้งเพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงโหมโรงเสภา และเพลงเดี่ยว ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า เมื่อเข้าสู่ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ราชสำนักสยามนิยมฟังดนตรีมากกว่าการใช้เป็นเครื่องประโคมในการละเล่นและพิธีกรรม อีกทั้งยังใส่ใจและรายละเอียดการฟังมากขึ้น แม้แต่ในเพลงประโคม

²¹ หากนับตั้งแต่ช่วงปลายกรุงศรีอยุธยาด้วยแล้ว จะพบว่าเริ่มมีการปรับรูปแบบของวงมโหรีมาแล้ว ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเกิดการฟังอย่างละเอียดในดนตรีขับกล่อม ก่อนที่การฟังขึ้นละเอียดจะพัฒนาอย่างมีนัยสำคัญในวงปี่พาทย์ต้นรัตนโกสินทร์

2. การพัฒนางานดนตรีและบทเพลง : การพัฒนางานดนตรีต้นรัตนโกสินทร์ดังที่ปรากฏในรายละเอียดสรุปที่ยกมา แสดงให้เห็นชัดเจนว่าเป็นไปเพื่อตอบรับการฟังดนตรีชั้นที่ละเอียดมากขึ้น ดังกล่าวไปแล้วว่า มุมมองต่อดนตรีช่วงเวลานี้ไม่ใช่เฉพาะเครื่องประโคมและการละเล่นพิธีกรรมอีกต่อไป หากแต่เป็นการเริ่มตั้งหลักการฟังและสถาปนาแบบแผนขึ้นมาทีละน้อย ในระยะเริ่มต้นที่วงดนตรีและบทเพลงพัฒนายังไม่คงที่มากนัก ก็ยังคงปรากฏความพยายามในการสร้าง เพิ่ม และปรับปรุงเครื่องดนตรีใหม่ ๆ เข้ามาประสมในวงตลอด ขณะที่บทเพลงก็ไม่ต่างกันมากนัก เพลงช้าอัตราสองชั้น เพลงเร็วอัตราชั้นเดียว ตลอดจนเพลงสามชั้นที่แยกกระจายกันในดนตรีประโคมถูกหยิบใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการประพันธ์ภายใต้วิธีการขยาย ตัดทอน และนำมาร้อยเรียงกันในการบรรเลงรับ-ส่งร้องในการเล่นเสภา ซึ่งที่สุดแล้วการเกิดขึ้นของพัฒนาการวงดนตรีและบทเพลงนี้ค่อย ๆ ถูกเร่งเร้าจากความต้องการในการฟัง (ที่ได้รับการสนับสนุนจากกษัตริย์ด้วย) ให้มีความซับซ้อนตั้งแต่โครงสร้างเพลง ทั้งในหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับอื่น ๆ ความซับซ้อนของทำนองที่ได้จากเครื่องดนตรีใหม่ที่ถูกรับปรุง/สร้างใหม่และนำมาประสมวงก็นำไปสู่การบรรเลงแปรทำนอง “ทาง” ของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่ซับซ้อนและผูกพันกับกลวิธีปฏิบัติซึ่งต้องใช้ทักษะที่ยากขึ้นด้วยเช่นเดียวกัน

3. การยอมรับนักดนตรีสามัญชนในฐานะของผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์ : พัฒนาการทั้งหมดในดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามที่เริ่มสถาปนาขึ้นในต้นรัตนโกสินทร์ จากการเริ่มฟังดนตรีชั้นละเอียด ซึ่งทำให้นักดนตรีพัฒนาซับซ้อนขึ้นตามช่วงเวลา เมื่อส่วนต่าง ๆ ของดนตรีซับซ้อนมากขึ้นจากความต้องการในการฟังแล้ว สิ่ง que แสดงให้เห็นต่อมาคือการยอมรับตัวตนคนดนตรีให้มีความสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งของคนที่มิบทบาทในสังคมมากขึ้น เมื่อเข้าสู่ต้นรัตนโกสินทร์เริ่มปรากฏชื่อนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและครูเพลงมากขึ้นทั้งในบทกลอนและบันทึกอื่น ๆ ซึ่งนับได้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นพระองค์แรกที่ปรากฏพระนามว่า ได้ทรงพระนิพนธ์เพลง แม้ว่าจะเป็นไปในลักษณะของตำนานหรือการอ้างพระสุบินก็ตาม นอกจากนี้ยังปรากฏชื่อสามัญชนอย่างครูเพ็ง ครูทัด ครูแดง ครูมี เป็นต้น ซึ่งท้ายที่สุดนักดนตรีคนสำคัญอย่างนายมีถือเป็นผู้ประพันธ์คนแรกที่นอกจากปรากฏชื่อแล้วยังสามารถระบุตัวตนและสกุลได้อย่างชัดเจน ว่าได้รับพระราชทานราชทินนาม “ประดิษฐไพเราะ” คนแรกในบรรดาศักดิ์ “หลวง” แล้วเลื่อนเป็นที่ “พระ” อย่างรวดเร็ว จากการที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพอพระทัยในบทเพลงเชิดจันทน์ได้ประพันธ์ขึ้น ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ยังพบอีกว่ามีการแต่งเพลงสำหรับวงปี่พาทย์เสภาขึ้นจำนวนมาก อันแสดงให้เห็นมุมมองต่อดนตรีและนักดนตรีที่เปลี่ยนไป ดนตรี บทเพลง ไม่ใช่สิ่งที่เทพเจ้าแต่งขึ้นมาให้มนุษย์อีกต่อไป คนแต่งเพลงไม่ใช่ผู้อุทิศที่สังคมไม่ยอมรับอีกแล้ว แต่สามัญชนคนธรรมดาที่มีความรู้สามารถประพันธ์เพลงและเล่นดนตรีแสดงฝีมือเพื่อเลื่อนสถานภาพตนเองได้อย่างเปิดเผย

4. การรู้จักและยอมรับปรับใช้ดนตรีแวดล้อม : นอกเหนือจากพัฒนาการที่เกิดขึ้นกับวงดนตรีและนักดนตรีอันเนื่องมาจากการฟังที่ละเอียดมากขึ้นแล้ว พัฒนาการของบทเพลงยังสะท้อนความคิดเรื่องการยอมรับปรับใช้สิ่งต่าง ๆ ในสังคมเข้ามาในบทเพลงด้วย แน่แน่นอนว่าสภาพสังคมต้นรัตนโกสินทร์ที่เต็มไปด้วยคนนานาชาติย่อมเต็มไปด้วยดนตรีที่หลากหลายเช่นกัน ดังข้อมูลเรื่องของการประพันธ์บทเพลงช่วงนี้เองแสดงให้เห็นการยอมรับปรับใช้ดนตรีในสังคมหลากหลายมาสร้างเป็นเพลงไทยผ่าน “สำเนียง” ที่กล่าวถึงคนหลากหลายมากยิ่งขึ้น เพลงสำเนียงต่าง ๆ ถูกนำเสนอในฐานะหนึ่งในบทเพลงไทยที่อาจหยิบยืมสำนวนลักษณะจังหวะ หรือรูปแบบอื่น ๆ มาพัฒนา ดังปรากฏที่มาของเพลงแป๊ะ สามชั้น ที่กล่าวกันว่าครูมีแขก

จำทำนองมาจากมโหรีจีนแล้วมาแต่งเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนพร้อมกับเพลงอื่น ๆ อีกจำนวน 3 เพลง²² ซึ่งนอกจากนี้ การยอมรับปรับใช้ยังเห็นได้จากจำนวนบทเพลงสำเนียงภาษาที่เพิ่มมากขึ้นอย่างรวดเร็วใน ตันรัตนโกสินทร์ การเกิดขึ้นของบทเพลงชุด 12 ภาษา ตลอดจนการเกิดขึ้นของแตงวงชาวบ้านด้วย

การขยายตัวของกระฎุมพีและผู้ดีใหม่ที่ส่งผลต่อแนวคิดการพัฒนาคติไทย

จากข้อมูลเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ไทยช่วงตันรัตนโกสินทร์ที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางความคิดและมุมมองซึ่งส่งผลต่อการพัฒนาแบบแผนของคตินไทยในราชสำนัก มีความแตกต่างจากยุคก่อนหน้านี้นี้มาก การเปลี่ยนแปลงอย่างก้าวกระโดดทางความคิดไม่ใช่เรื่องปกติที่เกิดขึ้น หากแต่กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางความคิดที่ส่งผลต่อโครงสร้างทางสังคมควรเป็นสิ่งที่ค่อยเป็นค่อยไป ต่างจากกรณีนี้ที่รูปแบบความคิดเปิดกว้างและการฟุ้งซันละเอียดส่งผลต่อการพัฒนาแบบแผนคตินไทยในราชสำนักอย่างรวดเร็ว จากปัจจัยแวดล้อมที่เร่งรัด ชวนให้คิดว่าปัจจัยใดที่มีพลังมากพอเร่งรัดให้กระบวนการคิดและทัศนคติของราชสำนักสยามเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเมื่อเข้าสู่ตันรัตนโกสินทร์ ทั้งที่ผ่านช่วงเวลาสงครามและความวุ่นวายทางการเมืองมาไม่นานนัก และคำตอบส่วนหนึ่งที่มักถูกใช้คือ “บริบทจากสังคมที่เปลี่ยนแปลง” อันนำไปสู่คำถามต่อไปว่า สังคมลักษณะใดที่สร้างความเปลี่ยนแปลงทางความคิดอย่างมหาศาลและส่งผลต่อมุมมองทางวัฒนธรรมคตินอื่นผูกพันกับความเชื่อที่แนบแน่นมาก่อน

การตั้งคำถามกับแนวคิดอีกประการหนึ่งที่พอแสดงให้เห็นปัจจัยที่เข้ามาเร่งรัดให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากคำถามข้างต้นได้ คือการกลับไปมองว่าผู้คนที่ใช้นครเพื่อพิธีกรรมความเชื่อได้เริ่มหันมาฟังดนตรีชั้นละเอียดได้ด้วยกรณีใดบ้าง ซึ่งจากข้อมูลที่ชี้ให้เห็นว่าสังคมตันรัตนโกสินทร์เกิดการเปลี่ยนแปลงไปแล้วนั้น การฟังดนตรีอย่างประณีตได้ย่อมต้องมีเวลาและสภาพที่พร้อม การที่ราชสำนักสยามเริ่มใส่ใจฟังดนตรีอย่างประณีตและสนใจรายละเอียดได้มากขึ้นย่อมมีพื้นฐานทางการเมืองที่มั่นคงระดับหนึ่ง ข้อนี้สำคัญ ผลดีอธิบายสภาพบ้านเมืองเมื่อเข้าสู่ตันรัตนโกสินทร์ว่า ผู้คนมีการใช้ชีวิตที่ผู้พ้นกับการค้าขาย ทำให้รัฐมีความมั่งคั่งมากขึ้น²³ ซึ่งส่งผลต่อการปกครองของราชวงศ์จักรีในช่วงนี้ที่เริ่มมั่นคงและมั่งคั่งจากการค้าขายและมุ่งไปสู่รูปแบบใหม่ตามกระแสโลกเช่นเดียวกัน ขณะที่เมืองต่าง ๆ โดยรอบที่เคยสู้รบกันมาก่อนหน้ากำลังอยู่ในสภาวะอ่อนแอจากสงครามและการแทรกแซงของเจ้าอาณานิคมตะวันตก ความสงบภายนอกเหล่านี้ทำให้ราชสำนักสยามมีเวลาจัดการกับสภาพการเมืองภายในของตนเองให้มีเสถียรภาพไปพร้อม ๆ กับการเรียนรู้เรื่องการค้าขายกับต่างชาติที่สืบทอดมาตั้งแต่ปลายกรุงศรีอยุธยา

การเติบโตทางเศรษฐกิจไม่ได้ขยายตัวเฉพาะภายในราชสำนัก หากแต่มีการกระจายความมั่งคั่งไปสู่ขุนนางมากขึ้น ดังปรากฏการค้าขายเมื่อเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่แทบจะเปิดเสรีให้แก่ขุนนางด้วย ความมั่งคั่งเหล่านี้นอกจากสร้างเสถียรภาพภายในสยามแล้ว ยังส่งผลให้เกิดการขยายตัวของชนชั้นกระฎุมพีด้วย²⁴ ทั้งหมดนี้ส่งผลเรื่องอำนาจภายในที่ค่อนข้างมั่นคงและมั่งคั่ง อันเป็นส่วนหนึ่ง

²² พระณระพี บุญเปลี่ยน และปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, “การเรียบเรียงและการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแป๊ะ สามชั้น,” *วารสารวิชาการศรีปทุม* ชลบุรี ปีที่ 17, ฉบับที่ 2 (ตุลาคม-ธันวาคม 2563): 77.

²³ สำราญ ผลดี, “บางกอกในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์: วิถีชีวิตของชาวสยามจากมุมมองของชาวตะวันตก,” *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยธนบุรี* ปีที่ 11, ฉบับที่ 25 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2560): 172-181.

²⁴ นิธิ เอียวศรีวงศ์, *ปากไก่และใบเรือ* (นนทบุรี : ฟาเดียวกัน, 2555), 69-97.

ทำให้คนในราชสำนักมุ่งความสนใจไปที่ศิลปะและดนตรีได้เพิ่มขึ้น

ขณะที่สังคมเติบโตจากการค้าขาย ได้มีการนำพาคนนานาชาติที่เต็มไปด้วยมุมมองความคิดแปลกแตกต่างมากมายโดยเฉพาะชาวตะวันตกที่มีความคิดเกี่ยวกับการฟังดนตรีมาก่อนแล้ว จึงไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าความคิดเรื่องการฟังดนตรีชั้นละเอียดที่เกิดขึ้นในราชสำนักส่วนหนึ่งเป็นผลจากการติดต่อกับชาวตะวันตกนั่นเอง เมื่อการติดต่อกับชาวต่างชาติเกี่ยวกับความสัมพันธ์ที่มีการจัดงานเลี้ยงต้อนรับ ดนตรีและการแสดงจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ถูกใช้และการใส่ใจในการฟังดนตรีก็คือส่วนหนึ่งที่ส่งผ่านจากความคิดแบบตะวันตก โดยเฉพาะแต่เพียงสังคมในราชสำนักเท่านั้นที่รับความคิดเกี่ยวกับการฟังชั้นละเอียดเหล่านั้นเข้ามา หากแต่ในกลุ่มชนชั้นกระฎุมพีที่กำลังขยายตัวจากการค้าขายก็เกิดลักษณะไม่ต่างกันเมื่อมีการค้าขายกับชาวตะวันตกมากขึ้น

การส่งต่อความคิดจากคนนานาชาติที่ดำเนินไปพร้อมกับการค้าขายนี้เองที่เป็นปัจจัยบ่มเพาะสำนึกรู้เรื่องการฟังและความต้องการความประณีต การใช้ของดีมากขึ้นตามกำลังทรัพย์ที่เพิ่มขึ้น ขุนนางและคนชั้นล่างลงมาเป็นผู้ได้รับประโยชน์จากการขยายตัวของตลาดเช่นเดียวกันและเมื่อคนเหล่านี้ร่ำรวยขึ้นจึงมีโอกาสดูและอ่านาจดורותมากขึ้น ชนชั้นกระฎุมพีในสยามขยายตัวรวดเร็วพร้อมกับการค้าที่เติบโตต่อเนื่อง การเติบโตของชนชั้นกระฎุมพีทำให้รสนิยมและวรรณกรรมชาวบ้านแพร่หลาย ขณะที่ราชสำนักก็ผ่อนปรนข้อห้ามเกี่ยวกับดนตรีและการละเล่นด้วยเช่นเดียวกัน ดังปรากฏว่าเมื่อเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการยกเลิกกฎหมายห้ามมีละครผู้หญิง ด้วยกฎดังกล่าวทำให้ชนชั้นกระฎุมพีที่มีฐานะพอสามารถมีละคร (ซึ่งอาจมีดนตรีด้วย) ของตนเองได้ ทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งของการผลักดันรสนิยมใหม่ที่เชื่อมโยงส่งต่อกันระหว่างราชสำนักและคนภายนอก ทำให้กระฎุมพีเหล่านี้มีลักษณะเป็น “ผู้ดีใหม่” ที่มีส่วนในการผลักดันความคิดและความนิยมดนตรี อันนำไปสู่การพัฒนาดนตรีไทยแบบแผนที่เกิดขึ้นพร้อมกับแนวคิดเรื่องการยอมรับปรับใช้ที่มากขึ้นด้วย

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

พลังผลักดันจากชนชั้นกระฎุมพีที่มีอำนาจต่อรองและนำเสนอตัวตนมากขึ้น กระทั่งเติบโตเป็นผู้ดีใหม่นอกราชสำนักที่สามารถเชื่อมโยงกับชาวบ้าน คนนานาชาติ และราชสำนักเข้าด้วยกัน ส่งผลต่อการเชื่อมโยงเข้าหากันระหว่างวรรณกรรมดนตรีราชสำนัก ชาวบ้าน และคนนานาชาติมากขึ้น จึงปฏิเสธไม่ได้ว่ากลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญต่อความคิดการพัฒนาดนตรีไทยช่วงต้นรัตนโกสินทร์ที่ส่งต่อไปยังราชสำนักให้มองดนตรีเปลี่ยนไปจากเครื่องประโคมเฉพาะพิธีกรรมมาให้เป็นส่วนหนึ่งของการฟังและการละเล่นที่สามารถใช้ร่วมกันได้ ขณะเดียวกันก็เป็นผู้นำความคิด วิธีการ ผลิตผลทางด้านวัฒนธรรมดนตรีจากราชสำนักส่งผ่านกระจายออกมาภายนอกด้วย กระฎุมพี - ผู้ดีใหม่จึงเป็นเสมือนตัวกลางระหว่างราชสำนักกับราษฎรในแง่ของตัวกลางทางวัฒนธรรมที่ทำให้ดนตรีราษฎร ดนตรีหลวง และแนวคิดแบบนานาชาติมาบรรจบกัน อันเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามที่ค่อย ๆ สถาปนาจนมั่นคงในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม ข้อมูลและข้อวิเคราะห์ในบทความฉบับนี้เป็นเพียงข้อเสนอทางแนวคิดที่พยายามมุ่งเสนอประวัติศาสตร์ไทยในลักษณะที่ต่างไปจากชนบทเดิมซึ่งเน้นเรื่องราวของเหตุการณ์ หากแต่กระบวนการทางความคิดและโครงสร้างสังคมก็เป็นส่วนหนึ่งในเหตุผลสำหรับอธิบายให้มีความน่าเชื่อถือมากขึ้น บทความนี้จึงหยิบยกชุดข้อมูลพื้นฐานมาชี้ให้เห็นลักษณะแนวคิดที่สัมพันธ์กับสังคม ดังปรากฏผลที่ว่าชนชั้นกระฎุมพีและผู้ดีใหม่ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้นในต้นรัตนโกสินทร์เป็นทั้งตัวกลางและปัจจัยเร่งเร้าให้ดนตรีไทยแบบแผน

ราชสำนักสยามพัฒนาอย่างก้าวกระโดดและรวดเร็ว หากพิจารณาอย่างถี่ถ้วนจะพบว่ายังคงมีข้อมูลอีกจำนวนมากที่จำเป็นต้องยกมาพิจารณาและให้เหตุผลเพิ่มเติม ซึ่งไม่สามารถแสดงรายละเอียดได้เพียงพอในบทความฉบับนี้ด้วยข้อจำกัดทั้งเวลาและขนาดความยาว กระนั้น ผู้เขียนมุ่งหวังเพียงนำเสนอการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยในแง่มุมที่แตกต่างและเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยที่นำเสนอมุมมองหลากหลาย เพื่อให้การทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ไทยสมบูรณ์มากขึ้นในอนาคต

บรรณานุกรม

- คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร. *ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2557.
- ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. *อยุธยา : ประวัติศาสตร์และการเมือง*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2542.
- ธงชัย วินิจจะกุล. *ออกนอกชนบทประวัติศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : ฟาเดียวกัน, 2562.
- ธนิศ อยุธยา. *เครื่องดนตรีไทยและตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. *ปากไก่และใบเรือ*. นนทบุรี : ฟาเดียวกัน, 2555.
- ปัญญา รุ่งเรือง. *ประวัติการดนตรีไทย*. พระนคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2521.
- พรรณระพี บุญเปลี่ยน และปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. “การเรียบเรียงและการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแป๊ะ สามชั้น.” *วารสารวิชาการศรีปทุม ชลบุรี* ปีที่ 17, ฉบับที่ 2 (ตุลาคม-ธันวาคม 2563): 77.
- พิชิต ชัยเสรี. “ดนตรีและเพลงไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์.” ใน *สุจิตต์ไหวค์ดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่*, เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2554.
- พูนพิศ อมาตยกุล. *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2550.
- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. *รายวิชา 3503120 ประวัติดนตรีไทย 1*. (เอกสารอัดสำเนา).
- มนตรี ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.
- วิศรา ตั้งคำวานิช. *ประวัติศาสตร์ “สุโขทัย” ที่เพิ่งสร้าง*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2557.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *คนไทยอยู่ที่ไหน ที่อุษาคเนย์*. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, 2537.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ดนตรีไทยมาจากไหน?*. กรุงเทพฯ : หินหยางการพิมพ์, 2553.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2551.
- สำราญ ผลดี. “บางกอกในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์: วิถีรมน้ำของชาวสยามจากมุมมองของชาวตะวันตก.” *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยธนบุรี* ปี 11, ฉบับที่ 25 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2560): 172-181.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. สังคมไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2416. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2527.

อภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล), พันโท พระ. ดนตรีวิทยา. พระนคร : โสภณพิพรรฒธนากร, 2455.

อัศนี เปลิยนศรี. “พินิจดนตรีไทย” เล่ม 1 ชุดประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555.

อัษฎาวุธ สาคริก. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : สารคดี, 2550.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันฝึกดนตรีและนาฏศิลป์ไทย, 2531.



องค์ความรู้ขอสามสาย สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

SAW SAM SAI OF PHRAYA PHUMISEWIN (JIT JITTASEVEE)
MUSIC SCHOOL

สถิตย์สถาพร สังกรณีย์*
Sathitsathaporn Sangkoranee*

บทคัดย่อ

สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นสำนักความรู้ขอสามสายที่สืบสานองค์ความรู้ ผลิตซ้ำและสร้างสรรค์ความรู้เกี่ยวกับขอสามสาย โดยมีพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นผู้บุกเบิกรวบรวมองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่มีอยู่เดิมตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ ประดิษฐ์และพัฒนาความรู้ใหม่ทั้งการปฏิบัติและงานวิชาการ จนกลายเป็นแนวคิดของสำนักที่ส่งต่อมายังทายาทและลูกศิษย์ ที่ปัจจุบันยังคงสวงรักษาและพัฒนาความรู้สืบต่อมา ดังปรากฏการแพร่กระจายขององค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) อยู่ในหลายลักษณะ ทั้งองค์ความรู้ทางดนตรีแบบจารีตสำหรับหน่วยงานผู้ปฏิบัติงาน องค์ความรู้ทางดนตรีในสถาบันการศึกษา งานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ และงานเขียนทางวิชาการ

คำสำคัญ : ดนตรีไทย/ องค์ความรู้/ ขอสามสาย/ สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

* ครู คศ.1 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนกาญจนาภิเษกแห่ง สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากาญจนบุรี

* Practitioner Level Teacher of Kanchananukroh School, The Secondary Educational Service Area Office Kanchanaburi

Received 12/11/2564, Revised 23/12/2564, Accepted 15/02/2565

Abstract

Phraya Phumisewin (Jit Jittasevee) music school is the school of knowledge that inherits reproduce and create the knowledge of Saw Sam Sai since the beginning of Rattanakosin period. Phraya Phumisewin (Jit Jittasevee) was the pioneer of collecting various knowledge, existing invent and develop new knowledge both practical and academic until it became the concept that passed on to the heirs and students which at present still maintains and develops knowledge later. As it turns out, the spread of the knowledge of the Saw Sam Sai of Phraya Phumisewin (Jit Jittasevee) is in many ways, both traditional music knowledge for the working unit Music knowledge in educational institutions Creative music and Academic writing.

Keywords : Thai Music/ Knowledge/ Saw Sam Sai/ Phraya Phumisewin (Jit Jittasevee)
Music School

บทนำ

ขอสามสาย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 3 สาย มีคันชักอิสระจากตัวขอ ได้รับการยอมรับจากทั้งนักดนตรีไทยและกลุ่มผู้ฟังดนตรีว่า เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีรูปลักษณะงดงามเฉพาะตัว มีเสียงไพเราะเป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะเสียงคู่ประสาน สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากประเทศกลุ่มอาหรับเปอร์เซีย ปรากฏหลักฐานว่ามีใช้ในดินแดนสุวรรณภูมิมาตั้งแต่สมัยอาณาจักรสุโขทัยเป็นราชธานีจนกระทั่งถึงปัจจุบัน และหากจะกล่าวถึงสำนักขอสามสายที่มีความเก่าแก่ ก็เห็นจะไม่พ้น “สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)” สำนักขอสามสายที่มีประวัติศาสตร์การสืบทอดมาจากครูขอสามสายตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มีการรวบรวมองค์ความรู้ทั้งจากครูขอสามสายที่เป็นสตรีในราชสำนักฝ่ายในและจากครูขอสามสายที่เป็นขุนนางข้าราชการรับราชการฝ่ายหน้า ตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยสืบเนื่องต่อกันมาไม่ขาดสายจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยหนึ่งในผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการรวบรวม ต่อยอด และเผยแพร่องค์ความรู้ขอสามสายจนเป็นที่นิยมแพร่หลายก็คือ พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

ภูมิความรู้ของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

พระยาภูมิเสวิน มีนามเดิมว่า จิตร เป็นบุตรชายคนที่ 2 ในบรรดาพี่น้องจำนวน 5 คน ของหลวงคนธรรพวาที (จำง จิตตเสวี) และนางเทียบ เกิดเมื่อวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ. 2423 ตรงกับวันพุธขึ้น 10 ค่ำ เดือน 7 ปีมะเมีย ฌ ตำบลคลองชักพระ อำเภอลำลูกขัน จังหวัดธนบุรี มีพื้นฐานทางดนตรีจากการฝึกหัดขอด้วงกับบิดาจนสามารถบรรเลงร่วมวงได้ ขณะที่ชีวิตราชการเริ่มต้นด้วยการรับราชการในตำแหน่งมหาดเล็กห้องที่พระบรมมหาราชวังสมเด็จพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงพระเมตตาพระราชทานชั้นยศให้เจริญรุดหน้าทางตำแหน่งราชการในกรมมหาดเล็ก จากมหาดเล็กพิเศษ นายรองพิจิตรสรรพากร

นายกวด หุ้มแพร นายจ่าง หลวงสิทธิไชยเวร เจ้าหมื่นไวยวรนาถ จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระยามานพวิเศษ และพระยาภูมิเสวิน ตามลำดับ

เมื่อท่านรับราชการในตำแหน่งมหาดเล็กพิเศษ ใน พ.ศ. 2449 ได้มีโอกาสฝากตัวเป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งขณะนั้นมีบรรดาศักดิ์เป็นขุนประสานดุริยศัพท์ ก็ได้รับความเมตตาประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ เป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นศิษย์ที่มีความขยันหมั่นเพียร เป็นผู้มีความซื่อสัตย์สุจริตและเฉลียวฉลาดในทางดนตรีอย่างดียิ่ง ทั้งยังได้แนะนำเชิงขอร้องให้ท่านไปเรียนวิชาซอสามสายเพิ่มเติมกับเจ้าเทพกัญญา บุรณพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) พระญาติคนสนิทของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้ได้รับการถ่ายทอดความรู้ซอสามสายจากหม่อมผิว มานิตยกุล ศิษย์ซอสามสายที่สืบทอดองค์ความรู้จากหม่อมสุด บุณนาค ดังนั้นทั้งพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และเจ้าเทพกัญญา บุรณพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) ต่างก็ช่วยกันถ่ายทอดวิชาซอสามสายให้แก่ท่าน โดยพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้เคยกล่าวกับท่านไว้ว่า “ถ้าไม่เรียนซอสามสายไว้ ต่อไปอาจจะสูญ คุณหลวงนายมีนิสัยสุภาพและมีความพยายามดี ทั้งเป็นผู้ที่มีความกตัญญูต่อเวทีเคารพครูอาจารย์เป็นอย่างสูง ขอให้เรียนซอสามสายไว้ เพื่อจะได้สั่งสอนอนุชนรุ่นหลังต่อไป”¹



ภาพที่ 1 พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตเสวี)

ที่มา : ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

¹ “ประวัติชีวิต พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตเสวี),” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระยาภูมิเสวิน 20 พฤษภาคม 2519 (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2519), 7.

ดังนั้น “ต้นทุน” องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) อันเกิดจากการสืบทอดจากเจ้าเทพกัญญา บุรณะพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) เห็นจะมีเพียงทางเดี่ยวขอสามสาย เพลงเขินนอกและทางเดี่ยวขอสามสายเพลงทยอยเดี่ยวของหม่อมสุด บุณนาค หม่อมในสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ซึ่งมีความเก่าแก่ร่วมสมัยเดียวกันกับทางเดี่ยวปี่ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ซึ่งเพลงเดี่ยวขอสามสายทั้งสองเพลงเป็นเพลงที่เรียกได้ว่าเป็น “เพลงเดี่ยวโดยกำเนิด”

สันนิษฐานว่าทางเดี่ยวขอสามสายทั้งสองเพลงนี้ อาจได้รับการแนะนำกลวิธีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวจากพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เมื่อครั้งที่ท่านเข้าไปสอนดนตรีไทยที่บ้านสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เนื่องจากกระแสความนิยมในการประดิษฐ์ทางเดี่ยวที่ได้รับอิทธิพลจากการวิวัฒน์ขึ้นของเพลงทยอยเดี่ยวของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ที่กำลังมีชื่อเสียงอย่างมากในขณะนั้น นับได้ว่าเป็นองค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายที่เก่าแก่และเป็นทางเดี่ยวขอสามสายที่เป็นรากฐานสำคัญของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ซึ่งตกทอดมาถึงหม่อมผิว มานิตยกุล และเจ้าเทพกัญญา บุรณะพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) และได้กลายเป็นภูมิความรู้ชั้นยอดของการบรรเลงเดี่ยวขอสามสายในราชสำนัก

การที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้บ่มเพาะความรู้ดนตรีจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และต่อยอดความรู้ขอสามสายจากเจ้าเทพกัญญา บุรณะพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) อยู่ถึง 9 ปี ทำให้ท่านได้นำความรู้จากทั้งสองส่วนมาบูรณาการกันและขยายองค์ความรู้ ด้วยการประดิษฐ์ทางเดี่ยวขอสามสายขึ้นใหม่ภายใต้การกำกับดูแลและแนะนำของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) จำนวน 13 เพลง ได้แก่ 1) เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2) เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น 3) เพลงนกขมิ้น สามชั้น 4) เพลงทบท สองชั้น 5) เพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น 6) เพลงทะเลแยะ สามชั้น 7) เพลงบรรทมไพร สามชั้น 8) เพลงปลาทอง สามชั้น 9) เพลงพญาครุฑ สามชั้น 10) เพลงพญาโคก สามชั้น 11) เพลงแสนเสนาะ สามชั้น 12) เพลงลาวแคน และ 13) เพลงกราวใน เถา

นอกจากโอกาสในการเรียนรู้และได้รับสนับสนุนอย่างใกล้ชิดจากครูดนตรีคนสำคัญอย่างพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ที่ทำให้การประพันธ์เพลงเดี่ยวของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ถูกผลิตขึ้นอย่างต่อเนื่องแล้ว การมีชีวิตราชการที่มีโอกาสในการรับได้ใช้ใกล้ชิดกับ “สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า” หรือพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังส่งอิทธิพลให้ท่านได้ซึมซับ “ลักษณะของความเป็นปราชญ์” จากพระองค์ท่านอีกด้วย ดังจะสังเกตได้จากอุปนิสัยรักการเรียนรู้ หมั่นค้นคว้า และยังพบว่านอกจากทางเดี่ยวขอสามสายที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่แล้ว ท่านยังมีความสนใจที่จะศึกษาองค์ความรู้อื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับขอสามสายด้วย เช่น การค้นคว้าทำนองเห่กล่อมพระบรรทม ที่เกือบจะสูญสิ้นไปจากแผ่นดินให้กลับฟื้นคืนมาอีกครั้ง ตลอดจนงานเขียนบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจำนวนมากลงในวารสารศิลปวัฒนธรรม ดังตัวอย่างงานเขียนของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ต่อไปนี้ 1) ลักษณะของผู้ที่เป็นนักดนตรี 2) ขลุ่ย 3) หลักการจับเลาขลุ่ยและการปิด-เปิดนิ้ว 4) หลักการสืขอสามสาย 5) ผู้เชี่ยวชาญขอสามสายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 6) หลักการสืขอด้วง 7) พระราชพิธีเห่กล่อม เป็นต้น และจากการที่ท่านได้รับราชการในตำแหน่งหัวหน้าแผนกและตำราของกรมศิลปากรในช่วง พ.ศ. 2479 - พ.ศ. 2484 ทำให้ท่านได้วางแนวทางการทำงานดนตรีไทยภาควิชาการเอาไว้ให้ลูกศิษย์ในสำนักของท่านอีกด้วย จึงถือได้ว่าพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นปัญญาชนผู้บุกเบิกดนตรีไทยภาควิชาการในยุคแรกเริ่ม

“พระยาภูมิเสวิน ต่อไปจะหนีการเป็นครูไม่พ้น และวิชาที่จะดำรงไว้ก็เฉพาะซอสามสายและขลุ่ย ซึ่งจะทำให้มีชื่อเสียงแก่ตนในเบื้องหน้า” ถ้อยความจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ที่มีต่อพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่หมายกระตุ้นให้ท่านส่งต่อความรู้ไปสู่ผู้อื่นเป็นเพียงหนึ่งในบุคคลที่ทำให้พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้ตระหนักถึงคุณค่าของความเป็นครู จนเมื่อพระยาอนุমানราชชน (ยง เสฐียรโกเศศ) ได้พบท่านครั้งใดก็มักจะกล่าวว่า “มีวิชาไม่ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์นั้นเป็นบาปกรรมนะ” พร้อมทั้งออกกุศโลบายด้วยการเล่านิทานซึ่งท่านได้แต่งเองให้แก่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ฟังว่า “มีครูดนตรีคนหนึ่ง ไม่ยอมถ่ายทอดวิชาให้แก่ผู้ใดเลย ครั้นเมื่อถึงแก่กรรมไปแล้ว วิญญาณของท่านผู้นั้นก็ไปสิงอยู่ที่ต้นอโศกต้นหนึ่ง บังเอิญมีชายคนหนึ่งเดินมาบังเป่าปออยู่ที่ใต้ต้นอโศกนั้น ก็เป่าผิดบ้างถูกบ้าง ไม่มีความไพเราะเอาเสียเลย ทำให้วิญญาณของครูดนตรีผู้นั้นหาความสุขมิได้ ต้องหนีไปอยู่ที่อื่น” และได้ย้ำกับพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เสมอว่า “ระวังอย่าเป็นอย่างนั้นนะ” จากนั้นเป็นต้นมา ท่านก็ยอมรับคำเชิญจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

บทบาทความเป็นครูและพันธกิจในการผลิตองค์ความรู้ของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

ถ้อยความของบุคคลสำคัญทั้ง 2 ท่าน มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อมุมมองด้านการถ่ายทอดความรู้ของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่มีอยู่เดิม เมื่อท่านได้อุทิศร่างกายและกำลังในการถ่ายทอดความรู้ซอสามสายให้แก่ทายาทและลูกศิษย์ รวมทั้งการยอมรับคำเชิญจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ไปช่วยฝึกสอนดนตรีให้แก่เด็ก ๆ อาทิ โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม โรงเรียนเพาะช่าง ครุสภา วิทยาลัยวิชาการศึกษา (ประสานมิตร, ปทุมวัน) เป็นต้น ถือว่าการตัดสินใจของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่ได้รับอิทธิพลจากทั้งพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ผู้เป็นครู และนิทานของพระยาอนุমানราชชน (ยง เสฐียรโกเศศ) ทำให้เกิดจุดเปลี่ยนสำคัญต่อองค์ความรู้ซอสามสาย เพราะหากท่านเลือกที่จะไม่ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีให้แก่ผู้ใดแล้ว ความรู้ก็จะตายไปกับตัวของท่าน คุณูปการและองค์ความรู้ที่จะเกิดในภายภาคหน้านั้น ก็จะไม่ปรากฏให้เราท่านทั้งหลายได้เห็นดังเช่นในปัจจุบัน นับว่าท่านคือต้นกำเนิดองค์ความรู้ซอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) อย่างแท้จริง

หลักสูตรการถ่ายทอดองค์ความรู้ซอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นลักษณะของการเรียนเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะ โดยเริ่มเรียนจากท่วง การปักขอ การคอนขอ การจับคันชัก การพาดคันชัก การใช้นิ้วและคันชักที่เป็นระบบ โดยมีขั้นตอนในการถ่ายทอด 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นที่ 1 ขั้นก่อนสอน ขั้นที่ 2 ขั้นถ่ายทอดเพลงพื้นฐานการบรรเลง ขั้นที่ 3 ขั้นประเมนผล ขั้นที่ 4 ขั้นต่อเพลงเดี่ยวขึ้นกลาง ขั้นที่ 5 ขั้นต่อเพลงเดี่ยวขึ้นสูง²

สำหรับเพลงเดี่ยวขึ้นพื้นฐานนั้นมีทำนองไม่ซับซ้อน มีกลวิธีพิเศษในการบรรเลงไม่มาก เมื่อมีพื้นฐานที่ดีแล้วจึงเริ่มเรียนเพลงเดี่ยวที่มีกลวิธีซับซ้อนขึ้น จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยวขึ้นสูงอย่างเพลงทยอยเดี่ยว เพลงเขินนอก และเพลงกราวไน้ได้ ดังนั้น ลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่งของสำนักซอสามสายสำนักนี้ก็คือ “องค์ความรู้ที่ถ่ายทอดจะเป็นเพลงเดี่ยวทั้งสิ้น” หลักสูตรการเรียนการสอนซอสามสายก็จะเป็นเพลงเดี่ยวอวดทักษะของผู้บรรเลง อาจเนื่องมาจากหน้าที่ซอสามสายแต่เดิมนั้นเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลักในวงมโหรี

² สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, “การถ่ายทอดซอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), บทคัดย่อ.

และวงดนตรีพระราชพิธีอย่างวงขับไม้ ท่วงทำนองที่สั่งสมและถ่ายทอดต่อ ๆ กันมานั้นจึงมีลักษณะเฉพาะ รวมทั้งการนำขอสามสายมาประสมกับวงอื่น ๆ เกิดขึ้นจากการประสมวงดนตรีอย่างใหม่เพื่อบรรเลงตามความนิยมแบบเพลงเสภา ที่ทำให้บทบาท หน้าที่ และสถานะของขอสามสายมีลักษณะเป็นแบบกึ่งการบรรเลงเดี่ยวเช่นกัน ดังนั้น องค์ความรู้ของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) จึงเป็นหลักสูตรการถ่ายทอดเพื่อต่อยอดสำหรับเพลงเดี่ยวทั้งสิ้น แต่ในขณะเดียวกันหากต้องบรรเลงรวมวงประเภทต่าง ๆ ในเพลงทั่วไป ก็สามารถประยุกต์ใช้หลักการพื้นฐานของการบรรเลงขอสามสายที่ได้รับการถ่ายทอดมาได้โดยสะดวก

การขยายขอบเขตความรู้ของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

การสืบชีวิตของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มิได้เป็นอุปสรรคหรือการสิ้นสุดความรู้เกี่ยวกับขอสามสายที่ท่านได้วางแนวทางไว้แต่อย่างใด เพราะเสียงขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ยังคงดังก้องกังวานแทรกซึมอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมดนตรีไทยมาอย่างยาวนานจนถึงปัจจุบัน โดยอาศัยลูกศิษย์คนสำคัญหลายท่านเป็นสื่อกลางในการเผยแผ่องค์ความรู้ขอสามสาย อาทิ

1) ครูศิริพันธุ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา หลานตาของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่แม้อายุจะผ่านตามกาลเวลาด้วยวัยที่ล่วงเลยถึง 76 ปีแล้ว แต่ก็ยังมีความตั้งใจทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ขอสามสายให้แก่ผู้สนใจในปัจจุบัน ลูกศิษย์ที่สำคัญ ได้แก่ 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรย์ยาวุฒิ 2) ว่าที่ร้อยตรี บุญธนา จำพรต 3) นางสาวปาลิดา ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา เป็นต้น



ภาพที่ 2 ครูศิริพันธุ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา และลูกศิษย์
ที่มา : ว่าที่ร้อยตรี บุญธนา จำพรต

2) ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้ที่ชื่นชอบและหลงใหลในเสียงซอสามสาย ได้ส่งต่อองค์ความรู้ให้แก่ศิษย์ซอสามสายที่มีชื่อเสียง อาทิ ครูจักรี มงคล เป็นต้น

3) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อดีตเจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ส่งต่อมายังนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นระยะเวลาหลายปีจนมีลูกศิษย์มากมาย

4) ครูเฉลิม ม่วงแพศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ส่งต่อองค์ความรู้ให้แก่นักเรียน นักศึกษา ในหลายสถาบัน เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นต้น ทั้งยังได้นำองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มาประดิษฐ์เป็นทางเดียวซอสามสายให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตน เป็นที่ประจักษ์จนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. 2556

5) ครูเตือน พาทยกุล (ศิลปินแห่งชาติ) ศิษย์ซอสามสายคนสุดท้ายของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้เพลงเดียวซอสามสายจนถึงเพลงเดี่ยวขึ้นสูงอย่างเพลงทยอยเดี่ยว

6) ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ศิษย์ซอสามสายที่ได้รับการยอมรับจากทายาทและบรรดาศิษย์ซอสามสายของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ว่าเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้และจิตวิญญาณซอสามสายจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ไว้มากที่สุด

ศิษย์ซอสามสายของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ต่างทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ตามขีดความสามารถที่ได้รับการถ่ายทอดไป โดยศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ นั้น มีผลงานการต่อยอดองค์ความรู้ซอสามสายให้ปรากฏเด่นชัดทั้งความรู้ในเชิงทฤษฎี ความรู้เชิงทักษะปฏิบัติ ตลอดจนผลงานวิชาการ จนถือเป็นเสาหลักขององค์ความรู้ซอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในยุคต่อมา



ภาพที่ 3 ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
ที่มา : ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ชาวอำเภอท่าเรือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่เดินทางมาศึกษาต่อในกรุงเทพมหานคร มีโอกาสได้พบกับพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่ชมรมดนตรีไทย วิทยาลัยวิชาการศึกษา (ปทุมวัน) มีความสนใจและได้ติดตามไปเรียนกับท่านต่อที่บ้าน ด้วยความรักในดนตรี ประกอบกับความเพียรและสติปัญญาของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ทำให้ท่านได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ซอสามสายจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ไว้มากที่สุด

ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ได้นำองค์ความรู้เพลงเดี่ยวซอสามสายมาต่อยอดด้วยการประดิษฐ์ทางเดี่ยวซอสามสายอีก จำนวน 9 เพลง ได้แก่ 1) เพลงจะเข้หางยาว สามชั้น 2) เพลงดวงพระธาตุ สามชั้น 3) เพลงเขมรปี่แก้ว ทางศักรว 4) เพลงมอญแปลง สองชั้น 5) เพลงสุดสงวน สามชั้น 6) เพลงพญารำพึง สามชั้น 7) เพลงจันทราหู สามชั้น 8) เพลงลาวแคน 9) เพลงรามจิตติรำลึก ทั้งนี้ทางเดี่ยวซอสามสายที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ บางบทเพลงได้ทำทางเดี่ยวขึ้นในขณะที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ยังมีชีวิตอยู่ จึงได้รับคำแนะนำจากท่านด้วย อาทิ เพลงจะเข้หางยาว สามชั้น เพลงดวงพระธาตุ สามชั้น เพลงพญารำพึง สามชั้น เป็นต้น

ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ สถานที่ปฏิบัติงานในตำแหน่งอาจารย์ประจำอยู่ที่สาขาสังคีตศิลป์ไทยของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ เป็นพื้นที่สำคัญให้เกิดการเผยแพร่องค์ความรู้เพลงเดี่ยวซอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ทั้งในชั้นเรียนและในรูปแบบของแถบบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่เป็นสาธารณะประโยชน์แก่ผู้สนใจ ซึ่งปัจจุบันเป็นฐานข้อมูลเสียงชุดสำคัญของสำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม จำนวน 18 เพลง ได้แก่ 1) เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2) เพลงหกบท สองชั้น 3) เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น 4) เพลงจะเข้หางยาว สามชั้น 5) เพลงดวงพระธาตุ สามชั้น 6) เพลงนกขมิ้น สามชั้น 7) เพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น 8) เพลงแสนเสนาะ สามชั้น 9) เพลงบรรทมไพร สามชั้น 10) เพลงทะแย สามชั้น 11) เพลงสุดสงวน สามชั้น 12) เพลงปลาทอง สามชั้น 13) เพลงสุรินทราหู สามชั้น 14) เพลงพญารำพึง สามชั้น 15) เพลงพญาครวญ สามชั้น 16) เพลงพญาโคก สามชั้น 17) เพลงทยอยเดี่ยว 18) เพลงเขมรปี่แก้ว ทางศักรว นับได้ว่าเป็นความคิดที่เปิดกว้างอย่างมากในช่วงเวลานั้น ที่แนวคิดเรื่องการเผยแพร่ทางเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ยังไม่ปรากฏการเผยแพร่ในรูปแบบของสื่อบันทึกเพื่อสาธารณะอย่างแพร่หลาย

ภายหลังจากที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้ถึงแก่กรรมลงแล้ว ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ยังได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวซอสามสายเพิ่มจากอาจารย์ภาวาส บุญนาค อดีตรองราชเลขาธิการสำนักพระราชวัง อีกจำนวน 3 เพลง คือ 1) เพลงเขมมอญ สามชั้น 2) เพลงสุรินทราหู สามชั้น และ 3) เพลงกระบอกกัณฑ์ อันเป็นทางเดี่ยวซอสามสายเก่าแก่ของบ้านพาทยโกศล ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ เองก็ไม่ได้ยึดติดกับทางเพลงของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เพียงสำนักเดียวนั้น แต่การสืบทอดทางเดี่ยวซอสามสายทั้งสามเพลงที่มาเพิ่มเติมไว้นั้น เป็นการรวบรวมองค์ความรู้ซอสามสายที่มีคุณค่าเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งนี้ก็เนื่องจากต้นทางขององค์ความรู้ซอสามสายนั้นล้วนมาจากจุดกำเนิดเดียวกัน ส่งผลให้สำนักซอสามสายพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มีความเป็นปึกแผ่น มั่นคง ทั้งศาสตร์และศิลป์ รู้ลึก รู้กว้าง และรู้รอบ

นอกจากการประดิษฐ์ทางเดี่ยวขึ้นใหม่แล้ว ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ที่อดีตเคยทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในการเขียนบทเพลงวิชาการดนตรีไทยลงวารสาร ประกอบกับ

สถานะของความเป็นอาจารย์ในสถาบันอุดมศึกษา ทำให้ท่านสนใจศึกษาค้นคว้าความรู้ที่เกี่ยวข้องกับ ขอสามสายและดนตรีอื่น ๆ เพิ่มเติมออกมาอีกในรูปแบบงานวิชาการที่หลากหลาย ได้แก่ หนังสือ (ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา ทฤษฎีเพลงเถา ทฤษฎีขอสามสาย) งานวิจัย (กลวิธีการสร้างกะโหลก ขอสามสาย) บทความ (เพลงฝรั่งอังกฤษ มรดกของบรรพชน ดนตรีเปอร์เซียและไทยอยุธยา วิม้งสาเพลงมอญ สังคีตศิลป์ไทย พระนาถ) เป็นต้น³ หลักฐานเชิงประจักษ์เหล่านี้ย่อมแสดงให้เห็นว่า นอกจากท่านจะได้รับการ ถ่ายทอดองค์ความรู้ทักษะปฏิบัติดนตรีขอสามสายจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) แล้ว ยังได้รับการ ถ่ายทอดแนวคิดของความเป็นนักวิชาการมาอีกด้วย

ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ได้ทำหน้าที่ส่งต่อองค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ให้แก่นักศึกษาคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และกลุ่มลูกศิษย์ที่มาเรียนเพิ่มเติมที่บ้านอีกหลายท่าน ลูกศิษย์คนสำคัญ ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์สุพร ชนะพันธุ์ อาจารย์กฤษณ์ พุทธกุล อาจารย์เอกวิทย์ ศรีสำอังก์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญทริกา เจริญชินวุฒิ อาจารย์บุญเตือน ศรีวรพจน์ อาจารย์เลิศชาย สุขไพศาล เป็นต้น โดยผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด มรดกองค์ความรู้เดี่ยวขอสามสายไว้มากที่สุดก็คือ ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ซึ่งเป็นบุตรชายของ ท่านเอง นับได้ว่า ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ เป็นบุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการ สงวนรักษา สืบสาน ต่อยอด และถ่ายทอดองค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ใน เวลาต่อมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน หลังจากที่บิดาได้ถึงแก่กรรมลง

ภารกิจในการธำรงความรู้ขอสามสายของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ นอกจากการถ่ายทอดความรู้ ให้แก่ลูกศิษย์แล้ว ยังพบว่ามี การต่อยอดองค์ความรู้เดี่ยวขอสามสายในกลุ่มลูกศิษย์ของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ในวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัย มหิดล โดยมีศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ เป็นที่อาจารย์ปรึกษาหลายเล่ม ได้แก่ การทำทางเดี่ยวขอสามสาย เพลงแขกมอญ สามชั้น ของ เอกวิทย์ ศรีสำอังก์ การทำทางเดี่ยวขอสามสายเพลงดอกไม้ไทร เถา ของ บุญทริกา คงเพชร และการทำทางเดี่ยวขอสามสายเพลงลมพัดชายเขา เถา ของ กฤษณ์ พุทธกุล ถือเป็นการ สร้างสรรค์ผลงานเดี่ยวขอสามสายใหม่ที่มีคุณค่าฝากไว้ในแผ่นดินต่อมา แม้ว่าเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นจากการ ค้นคว้าและสร้างสรรค์เหล่านี้จะมีได้ถูกกำหนดไว้ในกรอบความรู้เพลงเดี่ยวสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ก็ตาม

เช่นเดียวกันกับภารกิจทางวิชาการของศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาสังคีต ศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันอายุ 54 ปี ยังคงทำหน้าที่ ถ่ายทอดองค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) โดยได้ต่อยอดองค์ความรู้เพลงเดี่ยว ขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ใน 2 ลักษณะ คือ 1) การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขอสามสาย จำนวน 2 เพลง ได้แก่ (1) เพลงนาครบริพัตร สองชั้น และ (2) เพลงดอกไม้ไทร สองชั้น โดยใช้เป็นเพลงเสริม ทักษะเพิ่มเติมให้แก่ผู้เรียนขอสามสายที่ยังไม่แข็งแรง และ 2) งานวิจัยเพลงเดี่ยวขอสามสาย ได้แก่ โครงการ วิจัยสร้างสรรค์ เสียงเสนาะขอสามสาย : การบันทึกเสียงพร้อมบทวิเคราะห์และโน้ตสากล (Melodious Sound of Saw Sam Sai : Recording, Analytical Program Notes and Music Notation) เป็นการ เสนอผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์เชิงอนุรักษ์ ได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัย

³ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ และคณะ, ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2549), 31.

แห่งชาติ (วช.) และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอสามสายอย่างสร้างสรรค์ในระดับสากล รวมถึงทำให้องค์ความรู้ด้านซอสามสายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติอย่างยั่งยืน⁴ นอกจากนี้ยังมีผลงานการเขียนตำราอีกจำนวน 4 เล่ม ได้แก่ 1) ดนตรีเผ่าพันธุ์ 2) ปฐมบทดนตรีไทย 3) สังคีตสมัย และ 4) มโหรีวิจักขณ์

ปัจจุบัน ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ยังคงถ่ายทอดองค์ความรู้เดี่ยวซอสามสายให้แก่บัณฑิตนักศึกษาในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ได้แก่ สาขาสังคีตศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ซอสามสายเป็นพิเศษให้แก่กลุ่มลูกศิษย์ “ศิษย์เสาร์ห้า” ได้แก่ 1) นายวัชรวิชัย ทศนเรืองรอง ผู้อำนวยการฝ่ายปฏิบัติงานและทรัพยากรบุคคล บริษัทสเวนเซนส์ (ไทย) จำกัด 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิปปวิชัย กิ่งแก้ว หัวหน้าภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุธี จันทศรี อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 4) นายอาทิตย์ จิตรม้น รองผู้อำนวยการโรงเรียนวัดราชโอรส กรุงเทพมหานคร 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพงษ์ บ้านไกรทอง อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และ 6) นายสฤติยสถาพร สังกรณีย์ ครู คศ.1 โรงเรียนกาญจนาอนุเคราะห์ สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากาญจนบุรี

การถ่ายทอดองค์ความรู้ซอสามสายของศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ยังคงยึดตามแนวทางที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ได้วางรากฐานและแนวทางไว้อย่างมั่นคง กล่าวคือ เริ่มจากเพลงเดี่ยวขั้นต้น เพลงเดี่ยวขั้นกลาง และเพลงเดี่ยวขั้นสูง เป็นการจัดการเรียนการสอนที่เน้นคุณภาพมากกว่าปริมาณ ไม่มุ่งที่จะมีลูกศิษย์จำนวนมากแต่คุณภาพของความรู้ในการปฏิบัติซอสามสายต้องครบถ้วน นอกจากการปฏิบัติหน้าที่ในระบบมหาวิทยาลัยแล้ว ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้เพลงสำคัญในพระราชพิธี คือ เพลงช้าลูกหลวง กล่อมพระบรรทม ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงในพระราชพิธีสมโภชเดือนขึ้นพระอู่ อันเป็นผลงานการค้นคว้าของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ให้แก่ดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อให้ดำรงอยู่เป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติสืบไป และด้วยความสามารถด้านทักษะปฏิบัติซอสามสายที่เป็นเลิศและผลงานวิชาการที่มีคุณภาพโดดเด่น สภามหาวิทยาลัยขอนแก่นจึงมีมติมอบปริญญาดุริยางคศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (ดนตรีไทย) แต่ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ เมื่อวันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2564 อีกด้วย นับเป็นความภาคภูมิใจของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

⁴ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, *เสียงเสนาะซอสามสาย* (กรุงเทพฯ : อพปทเคเอช, 2559), iii.



ภาพที่ 4 ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ และศิษย์ซอสามสาย
ที่มา : ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

นอกจากการสืบทอดและเผยแพร่ความรู้ทักษะซอสามสายและเพลงสำคัญของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในลักษณะการปฏิบัติในกลุ่มลูกศิษย์แล้ว ยังพบว่ามีการศึกษาองค์ความรู้ซอสามสายที่ขยายวงกว้างออกไป ซึ่งส่วนมากเป็นงานค้นคว้าของกลุ่มลูกศิษย์ซอสามสายในสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) อาทิ 1) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง การถ่ายทอดวิธีการบรรเลงซอสามสาย สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ของ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง 2) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง ทางเดี่ยวซอสามสายเพลงทยอยเดี่ยวของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ของ สติยธรรมาพร สังกรณีย์ 3) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง หลักและวิธีการบรรเลงซอสามสายของครูศิริพันธุ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ของ วัชรคม โสภณดิลก 4) วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เรื่อง การศึกษาเพลงแสนเสนาะ สามชั้นทางพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) กรณีศึกษาอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจชัยมนตรี ของ จิตติศักดิ์ ไชยวงษา เป็นต้น

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

ปัจจุบันองค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มีทั้งที่เป็นองค์ความรู้หลักที่ได้รับการสืบทอดมาจากครูโบราณของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ และการแตกย่อยองค์ความรู้การประดิษฐ์ทางเดี่ยวขอสามสายในกลุ่มลูกศิษย์ชั้นหลัง ที่ผู้เขียนได้รวบรวมได้ในปัจจุบัน มีจำนวน 32 เพลง ดังนี้

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายโบราณของหม่อมสุด บุณนาค จำนวน 2 เพลง คือ 1) เพลงเชิดนอก และ 2) เพลงทยอยเดี่ยว

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) สร้างสรรค์ขึ้น จำนวน 13 เพลง ได้แก่ 1) เพลงขับไม้บันท้าว 2) เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น 3) เพลงนกขมิ้น สามชั้น 4) เพลงทบท สองชั้น 5) เพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น 6) เพลงทะแย สามชั้น 7) เพลงบรรทมไพร สามชั้น 8) เพลงปลาทอง สามชั้น 9) เพลงพญาครุฑ สามชั้น 10) เพลงพญาโคก สามชั้น 11) เพลงแสนเสนาะ 12) เพลงลาวแคน และ 13) เพลงกราวโน เถา

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายที่ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ สร้างสรรค์ขึ้น จำนวน 9 เพลง ได้แก่ 1) เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น 2) เพลงดวงพระธาตุ สามชั้น 3) เพลงเขมรปี่แก้ว ทางศักราว 4) เพลงมอญแปลง สองชั้น 5) เพลงสุดสวณ สามชั้น 6) เพลงพญารำพึง สามชั้น 7) เพลงจันทร์ราหู สามชั้น 8) เพลงลาวแคน และ 9) เพลงรามจิตติรำลึก

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายที่ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ รับเพิ่มมาจากสำนักดนตรีพาทยโกศล จำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1) เพลงสุรินทราหู สามชั้น 2) เพลงแขกมอญ สามชั้น และ 3) เพลงกระบอกกัณฑ์

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายในกลุ่มศิษย์ของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ จำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1) เพลงแขกมอญบางช้าง สามชั้น 2) เพลงดอกไม้ไพร เถา และ 3) เพลงลมพัดชายเขา เถา

องค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสามสายของศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ จำนวน 2 เพลง ได้แก่ 1) เพลงดอกไม้ไพร สองชั้น และ 2) เพลงนาคบริพัตร สองชั้น

การดำรงอยู่ขององค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในปัจจุบัน

องค์ความรู้ขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในปัจจุบันแพร่กระจายอยู่ในหน่วยงานและสถาบันการศึกษาหลายแห่ง อาทิ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นต้น เป็นผลสืบเนื่องของกลุ่มลูกศิษย์ผู้สืบสานความรู้ขอสามสายของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่เป็นแรงกำลังขับเคลื่อนในการสร้างรากฐานความรู้เกี่ยวกับความรู้ขอสามสายตามแนวทางของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ให้นั่นคง

อย่างไรก็ตาม องค์ความรู้ขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ที่มีการตกทอดกันมาอย่างยาวนาน กลับไม่ได้ผูกติดอยู่กับขนบธรรมเนียมดนตรีไทยแบบโบราณที่เป็นความรู้ที่ไม่นิยมการปรับหรือเปลี่ยนแปลงกับความรู้ดั้งเดิมที่ตกทอดมา กล่าวคือ องค์ความรู้ขอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ด้วยแนวความคิดที่มีได้มองดนตรี (ขอสามสาย) เป็น

เพียงงานทางศิลปะ แต่มองว่าซอสามสายเป็นชุดความรู้ เป็นองค์ความรู้อย่างหนึ่งที่สามารถส่งต่อและเพิ่มพูนองค์ความรู้ใหม่ ๆ ตามยุคสมัยและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ยึดหลักการสำคัญของโบราณจารย์ที่ได้ให้แนวทางเอาไว้ โดยไม่นิยมสร้างสรรค์ทางเดียวซอสามสายใหม่ ๆ ซ้ำกับทางเพลงที่ครูโบราณได้ทำมาดีแล้ว

ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งที่ปรากฏเฉพาะสำนักซอสามสายแห่งนี้เท่านั้น คือ แนวคิดเกี่ยวกับเพลงทยอยเดียว ตามที่สังคมดนตรีไทยให้การยกย่องเพลงทยอยเดียวว่าเป็นเพลงสูงสุดของการบรรเลงดนตรีไทย เป็นเพลงที่รวบรวมองค์ความรู้ของการบรรเลงไว้อย่างครบครันภายในเพลงเดียว มีเงื่อนไขนัยการทั้งพิธีกรรม การถ่ายทอด การบรรเลง ฯลฯ แต่สำหรับทางเดียวซอสามสายเพลงทยอยเดียวในสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ซึ่งเป็นทางของหม่อมสุด บุณนาค ที่สันนิษฐานว่าประดิษฐ์ขึ้นร่วมสมัยกับทางเดียวปี่ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ที่ตกทอดกันในสำนักซอสามสายพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) กลับมีมุมมองที่ต่างออกไป คือ เมื่อการศึกษาศิลปวิทยาการต่าง ๆ มีความเจริญรุดหน้า ย่อมส่งผลต่อการเกิดขึ้นองค์ความรู้ใหม่ ๆ อยู่เสมอ ดังนั้นเมื่อองค์ความรู้ในการปฏิบัติซอสามสายมีความซับซ้อนขึ้นจากเดิม ความสำคัญอันเกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงจึงสามารถยืดหยุ่นได้ เพราะคุณค่าและความสำคัญของงานดนตรีคือการตกผลึกองค์ความรู้

กรณีตัวอย่างของทางเดียวซอสามสายเพลงทยอยเดียวที่มีการเรียบเรียงประกอบสร้างใหม่โดยพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) โดยนำทำนอง “ต้นทยอยเดียว” ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) มารวมกับทางเดียวซอสามสายเพลงทยอยเดียวของหม่อมสุด บุณนาค ที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากเจ้าเทพกัญญา บุรณะพิมพ์ (ณ เชียงใหม่) เสริมด้วยกลวิธีพิเศษในการบรรเลงซอสามสายขึ้นสูงอย่าง “นิ้วซัง” ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากเจ้าจอมประคอง อมาตยกุล เพื่อรวบรวมและเรียบเรียงองค์ความรู้เพลงทยอยเดียวให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น จึงเป็นตัวอย่างสำคัญที่สะท้อนให้เห็นว่าพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ให้ความสำคัญกับการสงวนรักษาและพัฒนาองค์ความรู้บนพื้นฐานของการยกย่ององค์ความรู้ดั้งเดิม เหนือกว่าวาทกรรมทางความเชื่อที่ถูกขยายความไปมากมาย⁵

เช่นเดียวกันกับกรณี “เพลงลาวแคน” ที่ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ได้เรียบเรียงขึ้นใหม่จากทางเดียวซอสามสายที่พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้ประดิษฐ์ไว้แต่เดิม ซึ่งสามารถทำได้ トラบที่การเรียบเรียงและประดิษฐ์ท่วงทำนองในเพลงเดียวนั้น มิได้ลดทอนองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิมให้หายไปหรือด้อยคุณค่าของบทเพลงลงไปแม้แต่น้อย ข้อมูลที่ผู้เขียนได้เรียบเรียงครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าองค์ความรู้ซอสามสายของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นความรู้ที่มีพลวัตอยู่เสมอ แม้จะเป็นความรู้ที่ตกทอดมาแต่โบราณ แต่ไม่ได้อยู่ในสภาพของความรู้ที่ถูกแช่แข็งหรือปิดกั้นความคิดในการพัฒนาดนตรีนิพนธ์ที่ตกทอดมากระทั่งสร้างสรรค์ให้เกิดงานใหม่ มีเพียงหลักการสำคัญในการทำงานสร้างสรรค์ คือ ความเคารพต่อความรู้ที่สะท้อนให้เห็นถึงการเข้าถึงองค์ความรู้อย่างลึกซึ้ง ควบคู่กับการเข้าใจจิตวิญญาณของซอสามสายอย่างแท้จริง

กระนั้นบทความเรื่ององค์ความรู้ซอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) นี้ ไม่ได้มุ่งหวังที่จะแสดงให้เห็นว่าสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มีเพลงเดียวจำนวนมากมายเท่าใด หรือมีคุณค่าในทางความรู้เหนือองค์ความรู้ทางดนตรีอื่น ๆ แต่องค์ความรู้เพลงเดียวซอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร

⁵ สติยธรรมาพร สังกรณีย์, “ทางเดียวซอสามสายเพลงทยอยเดียวของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท วัฒนธรรมศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564), 48.

จิตตเสวี) เป็นภาพสะท้อนการสั่งสมองค์ความรู้ การต่อยอดองค์ความรู้ การเผยแพร่ขยายองค์ความรู้เพื่อรับใช้สังคมในปัจจุบัน ที่ผสมผสานแนวคิด วิธีคิดของคนในสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) รุ่นต่าง ๆ ที่สั่งสม ต่อยอด และนำมาถ่ายทอดจนผลิตออกมามีผลอย่างงดงามแบบค่อยเป็นค่อยไป กลายเป็นสำนักขอสสามสายที่บริบูรณ์พร้อมทั้งศาสตร์และศิลป์ของความเป็นดนตรีไทยอย่างสมบูรณ์

บทสรุป

องค์ความรู้ขอสสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มีปรากฏให้เห็นใน 2 ลักษณะ คือ 1) ทักษะปฏิบัติเพลงเดี่ยวขอสสามสาย และ 2) งานวิชาการ โดยพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้ริเริ่มต่อยอดองค์ความรู้จากเพลงเดี่ยวโบราณที่ได้รับการถ่ายทอดมาด้วยการประดิษฐ์ทางเดี่ยวขอสสามสายใหม่ ๆ โดยริเริ่มค้นคว้าและอธิบายองค์ความรู้ขอสสามสาย นำเสนอในรูปแบบบทความวิชาการทางดนตรีเพื่อเผยแพร่ลงวารสารศิลปวัฒนธรรม ซึ่งต่อมาลูกศิษย์คนสำคัญอย่างศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ที่ได้รับการถ่ายทอดทั้งองค์ความรู้และจิตวิญญาณทางดนตรีจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ไว้มากที่สุดนั้น ได้ต่อยอดองค์ความรู้ในรูปแบบเดียวกัน ทั้งการประดิษฐ์ทางเดี่ยวใหม่ การสร้างสรรค์งานวิชาการออกสู่ตลาดวิชาการ และทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ตามสถาบันอุดมศึกษา สร้างความมั่นคงให้แก่สำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ซึ่งแนวคิด อุดมการณ์ และองค์ความรู้เพลงเดี่ยวขอสสามสายทั้งหมดได้ถูกส่งต่อให้แก่บุตรชายคนสุดท้องคือ ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ที่สร้างสรรค์ทางเดี่ยวขอสสามสาย มีผลงานวิจัยหนังสือ ตำรา งานวิชาการอื่น ๆ มากมายและเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ นอกจากนี้ยังมีบรรดาลูกศิษย์หลานศิษย์ ที่ได้ทำหน้าที่เผยแพร่ขยายองค์ความรู้ออกไปในรูปแบบต่าง ๆ กอปรกับการศึกษาองค์ความรู้ขอสสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในแง่มุมที่หลากหลายด้วยการบูรณาการศาสตร์และศิลป์แขนงอื่น ๆ เพื่อทำให้การศึกษามีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ทั้งในรูปแบบโครงการวิจัย บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต เป็นสีสันของงานวิชาการในยุคปัจจุบันที่ทำให้คนทั้งในแวดวงดนตรีไทยและคนทั่วไปที่สนใจขอสสามสายได้รับรู้ เข้าใจ ถึงจิตวิญญาณและแนวคิดของสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในหลายมิติมากยิ่งขึ้น ปัจจุบันองค์ความรู้ขอสสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้แพร่กระจายหยั่งรากลึกสู่สังคมดนตรีไทย ทั้งในสถาบันการศึกษา โรงเรียน มหาวิทยาลัย ตลอดจนหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมของชาติ อย่างสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อีกด้วย

บรรณานุกรม

- กฤษณ์ พุทธิกุล. “การทำทางเดี่ยวขอสามสายเพลงลมพัดชายเขา เถา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2548.
- ฐิติศักดิ์ ไชยวงษา. “การศึกษาเพลงแสนเสนาะ สามชั้น ทางพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) กรณีศึกษาอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2564.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์ และคณะ. ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2549.
- บุญทริกา คงเพชร. “การทำทางเดี่ยวขอสามสายเพลงดอกไม้ไทร เถา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2548.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. เสียงเสนาะขอสามสาย. กรุงเทพฯ : อพปทครีเอชั่น, 2559.
- สถิตย์สถาพร สังกรณีย์. “ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงทยอยเดี่ยวของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี).” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564.
- สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. “การถ่ายทอดขอสามสายสำนักพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี).” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.
- อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระยาภูมิเสวิน. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2519.
- เอกวิทย์ ศรีสำอากค์. “การทำทางเดี่ยวขอสามสายเพลงแขกมอญบางช้าง สามชั้น.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2548.

ลาวเชิญ “ผี” : ความหมายและบทบาท ในฐานะเพลงประกอบการแสดง

“LAO CHUEN PHI” : SIGNIFICATION AND ROLE OF SONG ACCOMPANYING DRAMA PERFORMANCE

ธำมรงค์ บุญราช*

Thamarong Boonrach*

บทคัดย่อ

“ลาวเชิญผี” เป็นชื่อเพลงไทยสำเนียงลาวเพลงหนึ่ง อัตราสองชั้น นิยมนำมาใช้บรรจุนั้น บทขับร้องประกอบการแสดงละครและการแสดงเบ็ดเตล็ดในบทประพันธ์ที่กล่าวถึงการอธิษฐานหรือการขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จากการศึกษาพบว่า เพลงลาวเชิญผี เป็นเพลงที่มีความยาว 4 หน้าทับ มีบันไดเสียงของเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียออล่าง ไม่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในระหว่างทำนอง ปรากฏการดำเนินทำนองแบบบังคับทางและปรากฏหลักฐานในการบันทึกเสียงการบรรเลงและขับร้องเพลงลาวเชิญผี ลงในแผ่นเสียงตราสุนัขนานาสีเหลือง จากการแสดงละครเรื่องพระลอ ขับร้องโดยหม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยา และแม่ทรัพย์ นอกจากนี้ยังพบว่าเพลงลาวเชิญผีได้ถูกนำไปใช้บรรจุนั้นร้องอยู่ในการแสดงละครทั้งหมด 3 เรื่อง ในบทที่ตัวละครต้องอธิษฐานขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และการเชิญคนโดยทั่วไป ได้แก่ 1) ละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตอนต้น ฉากที่ 1 ปู่เจ้าเข้าวัง 2) ละครเรื่อง เรื่องสาวเครือฟ้า พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ชุดที่ 2 วิวาท และ 3) การแสดงละครพันทาง เรื่องพญาผานอง กรมศิลปากรสร้างบทใหม่ องค์ 2 ศุภนิมิต ปัจจุบันแม้ว่าการตีความคำว่า “ผี” ในสังคมไทย มีความหมายทั้งในเชิงวิญญาณหรือกลับกลายเป็นสัญลักษณ์ในเชิงไม่เป็นมงคล แต่ในอีกแง่หนึ่งนั้น คำว่า “ผี” ในอดีตกลับให้ความหมายเชิงลึก สะท้อนถึงความเชื่อที่แสดงถึงความหมายของเทพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาโบราณที่มีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้ความหมายของเพลงลาวเชิญผีในอีกมิติ จึงสามารถแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของคำว่า “ผี” ในฐานะเทวดาหรือเทพที่แสดงถึงความเป็นมงคลได้ด้วยเช่นกัน

คำสำคัญ : เพลงไทยสำเนียงลาว/ ลาวเชิญผี/ เพลงประกอบการแสดง

* นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติกร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, novpubpla09@hotmail.com

* Music and Drama Academician Practitioner Level, Office of Performing Arts Fine Arts Department, novpubpla09@hotmail.com

Received 15/12/2564, Revised 29/12/2564, Accepted 17/02/2565

Abstract

“Lao chuen phi” is the name of a Lao accent Thai song with a double rate tempo (Song chan) and is commonly performed in a praying or blessing scene of theaters or performances. Through qualitative research, the study revealed that lao chuen phi has the length of 4 measures played in the low musical scale (Thang phiang o lang) without transposition. This musical pattern and traditional practice are in several records, texts, theaters. Lao chuen phi is used in praying or requesting the presence of deities in theaters such as theater plays written by H.R.H. Prince Naradhip Prabandhbongs, Lakon Phra Lor (Act I, The Royal Grandfather Enters the Palace) and Sao Krua Fah A Musical (The Wedding Scene); and the play written by members of The Royal Fine Arts department, Lakon Pantang Phya Phanon (Act II, Favourable Omen). Moreover, the study showed that the interpretation of the word ghost or “phi” in the olden Thai society has a different meaning from today. While this generation regarded “phi” as a ghost or an unholy symbolic, in the olden days, “phi” had a meaning of gods or sacred things and holy beings in ancient religions.

Keywords : Lao Accent Thai Song/ Lao Chuen Phi/ Traditional Thai Drama Music

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงคำว่า “ผี” บุคคลทั่วไปในปัจจุบันมักเข้าใจและถูกปลูกฝังความเชื่อเกี่ยวกับคำนี้มาโดยตลอด ว่าเป็นสิ่งที่น่าเกลียดน่ากลัวและตีความหมายไปทางอัปมงคลมากกว่ามงคล ในขณะที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ได้อธิบายความหมายของคำว่า “ผี” ไว้ว่า “ผี น. สิ่งที่มีมนุษย์เชื่อกันว่าเป็นสภาพลึกลับ มองไม่เห็นตัว แต่อาจปรากฏเหมือนมีตัวตนได้ อาจให้คุณหรือโทษได้ มีทั้งดีและร้าย เช่น ผีปู่ย่าตายาย ผีเรือน ผีหา, เรียกคนที่ตายไปแล้ว”¹ ส่วนคำว่า “ผี” ในความเชื่อของคนภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือคนบางกลุ่มนั้น อาจมีความเชื่อที่ต่างออกไป ซึ่งดูเหมือนจะเป็นไปในทางที่กล่าวถึง “ผี” ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจของสิ่งที่เหนือธรรมชาติและอาจหมายถึงเทวดาผู้มีโทษและมีคุณ ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้อธิบายถึงเรื่อง ผีฟ้า ไว้ว่า

ผีฟ้า หมายถึงผู้เป็นใหญ่บนฟ้า บางทีเรียกเจ้าแห่งฟ้าหรือเจ้าฟ้า มีอำนาจเหนือธรรมชาติสูงสุด อยู่บนฟ้า เป็นแหล่งขวัญชนชั้นนำที่ตายแล้วของเผ่าพันธุ์ ถูกส่งขึ้นฟ้ารวมพลังเป็นหนึ่งในเดียว กับผีฟ้าเพื่อปกป้องคุ้มครองคนที่ยังไม่ตายอยู่ในชุมชนให้มีความอุดมสมบูรณ์²

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ความเชื่อเรื่องผีนั่น อาจส่งผลต่อการดำเนินชีวิตและความเป็นอยู่ของมนุษย์ได้ ด้วยมนุษย์บางกลุ่มมีความเชื่อว่า “ผี” สามารถบันดาลได้ทั้งความอุดมสมบูรณ์และสามารถปกป้องคุ้มครองมนุษย์ได้ ดังจะเห็นได้จากประเพณีการขอฝนในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่ยังคงมีประเพณีการขอฝนจากผีฟ้าพญาแถน ฯลฯ มาจนถึงปัจจุบัน

ความเชื่อเรื่อง “ผี” ในสังคมไทยสู่วัฒนธรรมบันเทิง

ความเชื่อในเรื่องของ “ผี” นอกจากจะส่งผลให้เกิดประเพณีดังที่ได้ยกตัวอย่างมาข้างต้นแล้ว “ผี” ยังส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมบันเทิงบางประการขึ้นมาอีกด้วย ดังจะเห็นได้ว่าในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั้น มีการร้องเพลงพื้นบ้านประเภทหมอลำอยู่ในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีในหลาย ๆ พิธีกรรม อาทิ พิธีกรรมลำผีฟ้า ฯลฯ เป็นต้น ดังที่ สันติสิทธิ์ บัณฑิตตระกูล ได้อธิบายถึงเรื่องหมอลำว่ามีพัฒนาการมาจากการลำส้อง การลำส้อง ในพิธีกรรมลำผีฟ้า ความว่า

¹ ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2544 (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด, 2556), 781.

² สุจิตต์ วงษ์เทศ, “‘ศาสนาผี’ ที่สุดในโลก ยัง ‘เฮี้ยน’ ที่สุดของไทย,” มติชนสุดสัปดาห์ ปีที่ 41, ฉบับที่ 2146 (1-7 ตุลาคม 2564): 68.

สื่อพื้นบ้านหมอลำ พัฒนามาจากความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแถน และผีบรรพบุรุษ ชาวบ้านเชื่อว่า
สิ่งเหล่านี้มีพลังอำนาจสามารถบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ได้ จึงมีพิธีกรรมล่ำผีฟ้าเพื่อรักษาโรค
ขึ้น โดยมีการขับลำเป็นองค์ประกอบในพิธี เช่น การลำส้อง การลำทรง ซึ่งได้พัฒนาเป็นหมอลำ
ประเภทต่าง ๆ ในปัจจุบัน³

นอกจากความเชื่อในเรื่องของ “ผี” จะส่งผลให้เกิดประเพณีและวัฒนธรรมบันเทิงในแถบภาค
ตะวันออกเฉียงเหนือแล้ว ในแถบภาคเหนือของประเทศไทยนั้น ยังปรากฏวัฒนธรรมบันเทิงในประเพณีที่
เกี่ยวข้องกับผีเช่นเดียวกันอีกด้วย ดังปรากฏว่าในพิธีกรรมพ่อนผีมดบ้านดอกบัว ณ จังหวัดลำปางนั้น จะ
ต้องมีวงดนตรีเข้าไปมีส่วนในพิธีกรรมนี้ด้วยเช่นกัน ซึ่งณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบาร์นิ บุญทรง ได้อธิบายไว้ว่า

ดนตรีมีความสำคัญในการเชิญผีปู่ย่ามาเข้าทรงร่างของม้าขี่ ในการประกอบพิธีกรรมทุกครั้ง
ต้องมีเสียงดนตรีบรรเลง ทั้งในเวลาเชิญผีปู่ย่า บรรเลงขับกล่อมให้ผีปู่ย่าพ่อนรำระหว่างพิธีกรรม
และส่งผีปู่ย่าหลังจากเสร็จพิธีกรรม⁴

สำหรับในวัฒนธรรมบันเทิงของดนตรีไทยในภาคกลางเอง ยังปรากฏเพลงไทยโบราณอยู่เพลงหนึ่ง
ซึ่งมีชื่อและความหมายของเพลงที่เกี่ยวข้องกับคำว่า “ผี” และมีวัตถุประสงค์ของการนำเพลงนี้มาใช้ใน
ลักษณะที่คล้ายกับทั้งวัฒนธรรมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคเหนืออีกด้วย นั่นคือ “เพลงลาวเชิญ
ผี” เพลงไทยสำเนียงลาว อัตราสองชั้น หน้าทับลาว สันนิษฐานว่าเป็นเพลงไทยทำนองเก่าที่มีมาแต่โบราณ
สมัย ดังที่ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ ได้อธิบายถึงเพลงนี้ไว้ว่า “ลาวเชิญผี เพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ใช้ประกอบ
การแสดงละครในบทที่ต้องการความขลังศักดิ์สิทธิ์”⁵ สำหรับความหมายของเพลงลาวเชิญผีและบริบทของ
การนำไปใช้นั้น พบว่าเพลงนี้มีความหมายไปในทางขอพรต่อเทวดา เทพเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และนิยมนำ
มาบรรจุเป็นทำนองร้องประกอบการแสดงละครในช่วงที่ตัวละครอธิษฐานขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และในบาง
ครั้งยังสามารถนำไปใช้บรรจุเป็นทำนองร้องในช่วงที่ตัวละครเชิญคนโดยทั่วไปได้อีกด้วย

นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานว่า เพลงลาวเชิญผีสามารถนำไปใช้บรรจุเพลงอยู่ในการแสดงระบำ
เบ็ดเตล็ดที่มีบทประพันธ์กล่าวถึงการอัญเชิญเทวดาและบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมถึงขอพรจากเทวดา หรือสิ่ง
ศักดิ์สิทธิ์ ให้ช่วยคุ้มครองและถวายพระพรแด่พระบรมวงศานุวงศ์และอำนาวยพรให้แก่ประเทศชาติได้อีกด้วย
ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของไชยยะ ทางมีศรี ที่ได้อธิบายถึงการนำเพลงลาวเชิญผีมาใช้บรรจุในการแสดง
ละครและการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดชุดต่าง ๆ ความว่า

³ สันดุสิต บวรวัชรกุล, “การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน หมอลำเรื่องต่อกลอน,” วารสารกระแสวัฒนธรรม ปีที่ 18, ฉบับที่ 34 (กรกฎาคม-
ธันวาคม 2560): 81-90.

⁴ ณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบาร์นิ บุญทรง, “พิธีกรรมพ่อนผีมด : การสื่อสารระหว่างมิติในมุมมองคติชนวิทยา,” วารสารวิชาการนวัตกรรมการ
สื่อสารสังคม ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (9) (มกราคม-มิถุนายน 2560): 77.

⁵ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), 385.

เพลงลาวเชยผี เป็นเพลงไทยของเก่า ไม่ทราบที่มาและไม่ทราบนามผู้แต่ง นิยมนำมาบรรจุประกอบการแสดงละคร ในบทขับร้องที่มีความหมายไปในทางรำพึงรำพันและอธิษฐานขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้ยังสามารถนำไปใช้บรรจุในการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดที่มีความหมายไปในทางอวยพรได้ด้วยเช่นกัน⁶

จากข้อมูลที่ถูกกล่าวมาทั้งหมดในข้างต้น จึงแสดงให้เห็นว่า คำว่า “เชยผี” ที่ปรากฏในชื่อเพลงนี้ไม่ใช่ “ผี” ที่มีความหมายไปในทางที่ไม่ดี ในทางชั่วร้าย หรือความอัปมงคลแต่อย่างใด หากแต่คำว่า “เชยผี” ในชื่อของเพลงนี้ หมายถึง “ผี” ที่เป็นเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า เพลงลาวเชยผี เป็นเพลงที่มีความหมายไปในทางที่มงคลและเหมาะแก่การนำมาใช้อธิษฐานขอพรต่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์มากกว่า

ทำนองของเพลงลาวเชยผีนั้น จากการศึกษาพบว่า เป็นเพลงไทยที่มีความยาว 4 หน้าทับ อัตราสองชั้น สามารถวิเคราะห์ทำนองของเพลงได้ ดังนี้

ทำนอง	--- รี่	--- รี่	--- ช	-- ท ล	-- ช ม	-- ช ล	-- ช ท	-- ลช
จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
หน้าทับ	- ดิง - โจ๊ะ	- ดิง - ดิง	-- ดิง ทั้ง	-- ดิง ทั้ง	- ดิง - โจ๊ะ	- ดิง - ดิง	-- ดิง ทั้ง	-- ดิง ทั้ง
ทำนอง	-- ช ม	-- ร ช	-- ล ท	-- ช ล	-- ช ม	-- ช ล	-- ช ท	-- ลช
จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
หน้าทับ	- ดิง - โจ๊ะ	- ดิง - ดิง	-- ดิง ทั้ง	-- ดิง ทั้ง	- ดิง - โจ๊ะ	- ดิง - ดิง	-- ดิง ทั้ง	-- ดิง ทั้ง

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเพลงลาวเชยผี สองชั้น หน้าทับลาว
ที่มา : ผู้เขียน

จากทำนองของเพลงลาวเชยผีข้างต้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่า เพลงนี้เป็นเพลงไทยที่มีบันไดเสียงอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง (กลุ่มเสียงปฏุมูลที่ 7 ช ล ท X ร ม X) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงโบราณ ที่นิยมใช้ในเพลงไทยทั่วไปและไม่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในระหว่างทำนอง ส่วนการดำเนินทำนองของเพลงนั้น พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบบังคับทาง

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ปรากฏในเพลงลาวเชยผีนั้น พบทั้งสิ้น 2 รูปแบบกระสวนทำนอง ดังนี้

กระสวนทำนองที่ 1

--- X	--- X	--- X	-- XX
-------	-------	-------	-------

⁶ไชยยะ ทางมีศรี, “เพลงลาวเชยผี,” สัมภาษณ์โดย อำมรงค์ บุญราช, 8 กุมภาพันธ์ 2565.

กระสวนทำนองที่ 2

-- XX	-- XX	-- XX	-- XX
-------	-------	-------	-------

เมื่อนำทำนองเพลงลาวเชิฎผิมาถอดเป็นกระสวนทำนองแล้ว พบว่าเพลงนี้มีกระสวนทำนองทั้งสิ้น 2 ลักษณะ คือ

- 1) กระสวนทำนองที่ 1 พบเฉพาะตอนต้นเพลง สำหรับเป็นตัวเปิดทำนองของเพลง
- 2) กระสวนทำนองที่ 2 สามารถพบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งสรุปได้ว่าเป็นลักษณะที่ทำให้เพลงนี้มีอัตลักษณ์เฉพาะ

สำหรับทางร้องเพลงลาวเชิฎผินั้น สามารถแบ่งคำร้องและมีวิธีการแบ่งเอื้อนได้ตามลักษณะของฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่า มีฉันทลักษณ์ที่นำมาใช้สำหรับบรรจุคำร้องในเพลงลาวเชิฎผิทั้งหมด 3 ฉันทลักษณ์ ดังนี้

- 1) กลอนลำนำ ปรากฏอยู่ในการแสดงละคร เรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีวิธีแบ่งคำร้องและมีวิธีการแบ่งเอื้อน ซึ่งถอดมาจากหลักฐานการบรรเลงและขับร้องเพลงลาวเชิฎผิในการแสดงละคร เรื่องพระลอ จากแผ่นเสียงตราสุนัษ หน้าสี่เหลี่ยม ซึ่งขับร้องโดยหม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยา และแม่ทรัพย์ ดังนี้

--- เชิฎ	--- เอื้อ	--- เชิฎ	- ฮี - ลง	- อื้อ - เชิฎ	--- องค์	-- พระ อัย	- ยะ - กา
--- รี่	--- รี่	--- ช	- ท - ล	- ช - ม	--- ล	-- ช ท	- ล - ช
--- ศักดิ์	- อื้อ - สิทธิ	--- ฤทธิ	- อื้อ - ธา	-- สะ เต็ด	- อื้อ - มา	-- ละ เหลิง	ฮือฮือฮือ อาด
--- ม	- ร - ช	--- ท	- ช - ล	-- ช ม	- ช - ล	-- ช ท	ร ท ล ช

ตัวอย่างที่ 2 ทางร้องเพลงลาวเชิฎผิ สำหรับกลอนลำนำ
ที่มา : ผู้เขียน

- 2) กลอนบทละคร ปรากฏอยู่ในการแสดงละครเรื่อง นางสาวเครือฟ้า พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีวิธีแบ่งคำร้องและมีวิธีการแบ่งเอื้อน ดังนี้

----	- พ่อเผ่าสน	-- ละเหลือก	-- ละหลน	- อื้อ - เอ	- เอื้อ - เอ	-- เล่นไป	ฮือฮือฮือ รบ
----	- รี่ รี่	-- ล ช	-- ท ล	- ช - ม	- ช - ล	-- ช ท	ร ท ล ช
--- เชิฎ	-พระ-ราม	-- ตามขึ้น	- เคหากลาง	อื้อ -- ขน	-- ขึ้นหมาก	- ต่าง- ต่าง	- ตามประเด
--- ช	- ล - ช	-- ล ช	- ล ท ล	- ช - ม	-- ช ล	- ช - ท	- ท ล ช

ตัวอย่างที่ 3 ทางร้องเพลงลาวเชิฎผิ สำหรับกลอนบทละคร
ที่มา : ผู้เขียน

3) กาพย์ยานี 11 ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพื้นทาง เรื่องพญาผานอง และในการแสดงระบำเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีวิธีแบ่งคำร้องและมีวิธีการแบ่งเอื้อน ดังนี้

- - - -	- นบ - เอ้ย	- - อี อื้อ	- นบ - เกศ	- อื้อ - ไหว้	- เท - เวศ	- - ทุก ทิ	อี้อื้ออือศา
- - - -	- ร - ร	- ม - ร	- ท - ช	- ล - ชม	- ช - ล	- ช - ท	ร ท ล ล
อี้อื้ออือท้าว	- - สวรรค์	- อี - ชัน	- อื้อ - ฟา	อื้อ - ทั้งเจ้า	- อื้อ - ปา	- - - ทุก	อี้อื้อต่ำบล
ท ล ช ชม	- - ร ช	- ร - ลท	- ช - ลท	ล - ช ม	- ร - ช	- - - ท	ร ท ล ช

ตัวอย่างที่ 4 ทางร้องเพลงลาวเชิณผี สำหรับกาพย์ยานี 11

ที่มา : ผู้เขียน

เพลง “ลาวเชิณผี” ในฐานะเพลงประกอบการแสดง

การนำเพลงลาวเชิณผีมาใช้บรรจุในบทการแสดงนั้น พบว่ามีได้ถูกนำมาใช้บ่อยครั้งนัก ทั้งนี้อาจด้วยเพราะว่าเพลงนี้เป็นเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว จึงเหมาะที่จะนำมาใช้บรรจุอยู่แต่ในการแสดงละครที่มีเนื้อหาและตัวละครที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมลาวเท่านั้น จากการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับการนำเพลงลาวเชิณผีไปใช้ในการแสดงละคร พบว่ามีการนำเพลงนี้ไปบรรจุอยู่ในการแสดงละคร เรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ของคณะละครปรีดาวัลย์ ดังปรากฏหลักฐานอยู่ในบทการแสดงตอนต้น ฉากที่ 1 ปู่เจ้าเข้าวัง ซึ่งเป็นตอนที่กล่าวถึง พระเพื่อน พระแพง นางริน และนางโรย กล่าวอัญเชิญปู่เจ้าสมิงพราย ซึ่งเป็นเทวดาให้มาปรากฏกายและช่วยเหลือพระเพื่อน พระแพง โดยใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ด้วยกลอนลำนำและร้องด้วยทำนองเพลงลาวเชิณผี ดังนี้

- ร้องเพลงลาวเชิณผี -

เชิณเอ้ยเชิณลง เชิณองค์พระอัยกา คักคัลลีท้อฤทธา เสด็จมาเถลิงอาสน์ ซึ่งเผื่อแต่งตั้งถวาย ลำแดง
พระกายก่องโอภาส ให้เผื่อบังคมบรมบาท สมคิโรกาสนมัสการ ฯ

เชิณเอ้ยเชิณพระปู่ เชิณเสด็จสู่สุทธาการ เหมือนทรงพระสงสาร ให้สองพระหลานพลีกรรม สติมณทล
มงคลอะเคื้อ รับสังเวทเผื่อเผด็จขวัญ ขอชมพระโสมนัสพรณ ล้างวิโยคโคกคัลลย์ อุบัติทวันตรายวาย ฯ

เชิณเอ้ยเชิณพ่อเจ้า พระปู่เฒ่าสมิงพราย โปรดเห็นพระรูปพระกาย โปรดให้เผื่อถวายวันทนา โปรด
สังเวทข้าน้อยสำออยทูล โปรดเอื้อนกุลสองนั้ดดา โปรดถ้ำทิวะเลห์ทเวะกะเถา โปรดทรง พระกรุณาเผื่อ
เทอญ ฯ

สำหรับบทขับร้องเพลงลาวเชิณผี ที่ปรากฏอยู่บทละครเรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ นอกจากจะมีหลักฐานปรากฏอยู่ในบทการแสดงของเก่าแล้ว ยังปรากฏหลักฐานการบรรเลงและขับร้องอยู่ในแผ่นเสียงตราสุนัขน หน้าสี่เหลี่อง ซึ่งขับร้องโดยหม่อมมัลลย์ กุญชร ณ

อยุธยา และแม่ทรัพย์ โดยพบหลักฐานจากห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน ในไฟล์เสียงตอนที่ 89 ซึ่งกล่าวถึงประวัติและผลงานหม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยา อดีตนักร้องของวังบ้านหม้อ พร้อมทั้งการขับร้องเพลงสาธิตาแก้วสองชั้นและเพลงลาวเชิญผี โดยสันนิษฐานว่าเพลงลาวเชิญผีนี้ น่าจะบันทึกเสียงราวรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นหลักฐานการบรรเลงและขับร้องเพลงลาวเชิญผีที่เก่าที่สุดที่สามารถสืบค้นได้



ภาพที่ 1 แผ่นเสียงตราสุนัข หน้าสี่เหลี่ยม ซึ่งบันทึกเพลงจากการแสดงละคร เรื่องพระลอ
ขับร้องโดยหม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยา และแม่ทรัพย์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนบุคคล ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

การแสดงละครเรื่องสาวเครือฟ้า พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นบทละครเรื่องหนึ่งของคณะละครปรีดาวัลย์ ที่ปรากฏหลักฐานจากบทละครเก่าว่า ได้มีการนำเพลงลาวเชิญผีมาบรรจุก่อนการแสดงด้วย โดยปรากฏเพลงนี้อยู่ในบทขับร้อง ชุดที่ 2 วิวาท์ ช่วงที่พ่อเฒ่าเชิญ ขบวนขันหมากของร้อยตรีพร้อม พระเอกของเรื่องให้ขึ้นมาบนเรือน ซึ่งใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ด้วยกลอนบทละครและบรรจุกำร้องด้วยทำนองเพลงลาวเชิญผี ดังนี้

- ร้องเพลงลาวเชิญผี -

(ลูกคู่) พ่อเผ่าสน เถลือกถลน เล่นไปรับ ของค่านับ เมี่ยงหมาก อยาทุกอย่าง
เชิญพระราม ตามขึ้น เคหากลาง ขนชั้นหมาก ต่างต่าง ตามประเด ฯ

ต่อมาในพุทธศักราช 2501 กรมศิลปากรได้สร้างการแสดงละครพื้นทาง เรื่องพญาผานอง ขึ้น โดยผู้
ที่บรรจุเพลงในบทละครเรื่องนี้ คือ นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สำหรับการแสดงละครพื้นทางเรื่องนี้
ได้ปรากฏหลักฐานจากบทละครว่ามีการนำเพลงลาวเชิญผีมาบรรจุอยู่ในบทขับร้อง ช่วงที่นางพญา
คำปิ่นขอฝนจากเทวดา เจ้าป่า เจ้าเขา และพระวรวงศ์ เทวดาแห่งสายฝน ซึ่งใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์
บทนี้ด้วยกาพย์ยานี 11 ดังปรากฏอยู่ในองก์ 2 สุกนิมิต ประพันธ์โดย นางพินดา สิทธิวรรณ ดังนี้

- ร้องเพลงลาวเชิญผี -

นบเอ๋ย นบเกศ	ไหว้เทเวศร์ ทุกทิศา
ท้าวสวรรค์ ขึ้นฟ้า	ทั้งเจ้าป่า ทุกตำบล
ไหว้พระ วรुณราช	ผู้ประสาท หลังสายฝน
หากโอรส จะยืนชนม์	ดำรงรัฐ สวัสดิ์
โปรดเอ๋ย โปรดประทาน	คลบันดาล ด้วยฤทธิ
ทรงเมตตา โปรดปราณี	แก่ข้าน้อย และกุมาร
โปรดดล ให้ฝนถั่ง	ตกไหลหลัง ดังท้อธาร
โปรยปราย ให้สำราญ	ได้อาบกิน ลิ่นทุกซกัภัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิญผี -

- ร้องเกริ่นลาว -

ฟังว่า	นางพญาทรงตามพี่ราชาน
เห็นจริง เชนถ้อยของนงคราญ	เยวามาลย์เสียดิจจาวา
- ส่งกุมารให้ค้าวง -	
- ร้องลาวเชิญผี -	
นบเอ๋ย นบเกศ	ไหว้เทเวศทุกทิศา
ท้าวสวรรค์ ขึ้นฟ้า	ทั้งเจ้าป่าทุกตำบล
ไหว้พระ วรुณราช	ผู้ประสาทหลังสายฝน
หากโอรสจะยืนชนม์	ดำรงรัฐสวัสดิ์
โปรดเอ๋ยโปรดประทาน	คลบันดาลด้วยฤทธิ
ทรงเมตตาโปรดปราณี	แก่ข้าน้อยและกุมาร
โปรดดลให้ฝนถั่ง	ตกไหลหลังดังท้อธาร
โปรยปรายให้สำราญ	ได้อาบกินลิ่นทุกซกัภัย
- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิญผีต่อไป -	

ภาพที่ 2 บทการแสดงต้นฉบับ การแสดงละครพื้นทาง เรื่องพญาผานอง องก์ 2 สุกนิมิต
ในช่วงนางพญาคำปิ่นขอฝนจากพระวรวงศ์ (เทวดาแห่งสายฝน)

ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 3 การแสดงละครพื้นทาง เรื่องพญาผานอง องค์ 2 ศุภนิมิตร
ในช่วงนางพญาคำปินขอฝนจากพระวรุณ (เทวดาแห่งสายฝน)
ที่มา : ผู้เขียน

จากหลักฐานการนำเพลงลาวเชิฌฌีมาใช้บรรจุอยู่ในบทการแสดงละครทั้ง 3 เรื่อง ได้แก่ 1) พระลอ 2) สาวเครือฟ้า และ 3) พญาผานอง นั้น จะสังเกตได้ว่า เพลงนี้ได้ถูกนำมาบรรจุอยู่ในการแสดงละครที่มีเนื้อหาของบทละครและตัวละครที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมลาวทั้งสิ้น ส่วนเรื่องของการนำทำนองเพลงลาวเชิฌฌีมาบรรจุคำร้องเพื่อใช้สื่อความหมายของบทประพันธ์นั้น พบว่า ในบทละคร เรื่องพระลอ และบทละคร เรื่องพญาผานอง ได้นำเพลงลาวเชิฌฌีมาใช้ในบริบทและความหมายเดียวกัน กล่าวคือ เพื่อสื่อความหมายถึงการอัญเชิญเทวดาและเทพเจ้าให้มาอวยพรตามคำอธิษฐาน ส่วนในบทละครเรื่องสาวเครือฟ้า นั้น ได้นำเพลงลาวเชิฌฌีมาใช้เพื่อสื่อความหมายถึงการเชิญมนุษย์ธรรมดาเท่านั้น ไม่ใช่เทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์แต่อย่างใด ทั้งหมดนี้จึงแสดงให้เห็นว่าเพลงลาวเชิฌฌีนั้น สามารถนำมาใช้บรรจุในบทละครได้ทั้งในตอนอัญเชิญตัวละครที่เป็นเทพเจ้าหรือเทวดาให้มาอวยพรและใช้สำหรับเชิญตัวละครที่เป็นมนุษย์ได้ด้วยเช่นกัน ปัจจุบันการนำทำนองเพลงลาวเชิฌฌีมาใช้ในการแสดงละครนั้น ปรากฏอยู่แต่เพียงในการแสดงละครพื้นทาง เรื่องพญาผานอง ฉากนางพญาคำปินขอฝนเท่านั้น ส่วนในการแสดงละคร เรื่องพระลอ และการแสดงละครเรื่องสาวเครือฟ้า นั้น ไม่นิยมออกแสดงในบทที่ปรากฏการใช้ทำนองเพลงลาวเชิฌฌีแล้ว

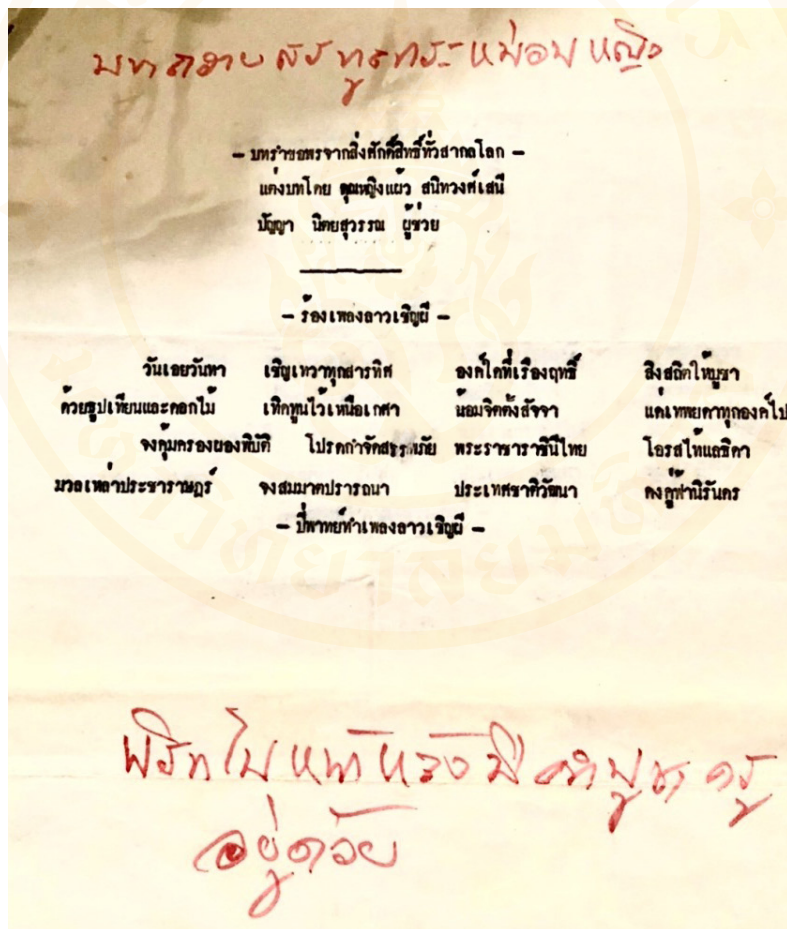
เพลงลาวเชิฌฌี นอกจากจะถูกนำมาบรรจุอยู่ในการแสดงละครแล้ว ยังปรากฏหลักฐาน การนำมาใช้ในบริบทของการบรรจุเพลงประกอบการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดที่เป็นการถวายพระพรหรือสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณหรือพระกรุณาคุณของพระบรมวงศานุวงศ์อีกด้วย จากการค้นคว้าข้อมูลการบรรจุเพลงในบทรำอาศิรวาทของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร พบว่ามีการใช้ทำนองเพลงลาวเชิฌฌีอยู่ในบทรำอาศิรวาทชุด “รำขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วสากลโลก” ซึ่งประพันธ์โดยท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ และช่วยประพันธ์บทโดย นายปัญญา นิตยสุวรรณ ใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี 11 มีเนื้อหาของบทประพันธ์ ดังนี้

บทขับร้องการแสดงชุด “รำขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วสากลโลก”

- ร้องเพลงลาวเชิญผี -

วันเอย วันทา	เชิญเทวา ทุกสารทิศ
องค์ใด ที่เรืองฤทธิ์	สิงสถิต ให้บูชา
ด้วยรูปเทียน และดอกไม้	เทิดทูนไว้ เหนือเกล้า
น้อมจิต ตั้งสัจจา	แต่เทพยดา ทุกองค์ไป
จงคุ้มครอง ผองพิบัติ	โปรดกำจัด สรรพภัย
พระราช ราชนิไทย	โอรสให้ แลธิดา
มวลเหล่า ประชาราษฎร์	จงสมมาด ปราธนา
ประเทศชาติ วัฒนา	คงคู่ฟ้านิรันดร

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิญผี -



ภาพที่ 4 ต้นฉบับบทขับร้องการแสดงชุด “รำขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วสากลโลก”
ที่มา : เอกสารส่วนบุคคล ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ

นอกจากบทราอาศิรวาทชุด “รำขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วสากลโลก” ซึ่งประพันธ์โดยท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์เลณี ศิลปินแห่งชาติ ที่ปรากฏการใช้ทำนองเพลงลาวเชิณผู้ประกอบการขับร้องแล้ว ต่อมานาย อำนวย บัญราช นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ยังได้นำทำนองเพลงลาวเชิณผู้มาบรรจุในบทบาทการแสดงชุด “บวรราชนาถบดีจักรีวงศ์” เพื่อเตรียมใช้ออกแสดงในรายการแสดงดนตรีสำหรับประชาชน ปีที่ 65 ครั้งที่ 4 การแสดงวิพิธทัศนา “ชมละครพระบวรราชนิพนธ์” ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร อีกด้วย

สำหรับการแสดงชุดนี้ เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ ซึ่งประพันธ์บทและบรรจุเพลงขึ้นใหม่ โดยใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี 11 และบรรจุทำนองร้องด้วยเพลงลาวเชิณผู้ มีจุดมุ่งหมาย เพื่อเทิดพระเกียรติคุณและรำลึกถึงพระมหากษัตริย์คุณของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลทุกพระองค์ ดังปรากฏอยู่ในบทขับร้องของการแสดงชุดนี้ ความหมายของบทประพันธ์นั้นกล่าวถึงพระราชกรณียกิจอันโดดเด่นของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลแต่ละพระองค์ ได้แก่ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถในด้านการทำศึกสงครามและทรงช่วยกอบกู้เอกราชให้ชาติไทย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าฯ กรมหลวงอิศรสุนทร) พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถในด้านกวีศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และศิลปกรรม สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถในด้านการทำศึกสงคราม สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ พระองค์ทรงทำนุบำรุงพระอารามต่าง ๆ โปรดให้สร้างวัดบวรสถานสุทธาวาส ทรงจัดตั้งคณะละครและพระราชนิพนธ์วรรณกรรมรวมถึงบทละครต่าง ๆ ไว้มากมาย พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถในด้านการทหารเรือ รวมถึงโปรดการดนตรีไทยและการแอ่วแคนเป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังทรงอุปถัมภ์นักดนตรีไทยที่มากด้วยฝีมือ อาทิ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ผู้ซึ่งประพันธ์เพลงเชิณผู้ และทรงมีพระราชดำริให้สร้างระนาดทุ้มเหล็กขึ้นอีกด้วย กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถในด้านการทหาร รวมถึงทรงพระนิพนธ์บทละคร สร้างหุ่นละครเล็ก สร้างหุ่นจีน และโปรดให้มีการฝึกหัดจิวในพระราชวังบวรสถานมงคล สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดนี้ ได้กำหนดให้ใช้แคนวงบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งนี้ด้วยแคนวงนั้นเป็นวงดนตรีพื้นเมืองที่หักกลืนอายุของเพลงลาวเชิณผู้ ซึ่งเป็นเพลงไทยสำเนียงลาวได้อย่างดียิ่ง

บทขับร้องการแสดงชุด “บวรราชนาถบดีจักรีวงศ์”

ธำรงค์ บุญราช ประพันธ์บท/บรรจุเพลง

- แคนวงทำเพลงลาวเชิญผี นำ 1 เที้ยว -

(ผู้แสดงฟ้อนออกตามกระบวนท่า)

- ร้องเพลงลาวเชิญผี -

น้อมเอย น้อมบังคม	กรประนม ก้มเกศ
บวรราช นาถบดี	บรมจักรี ราชวงศ์
ธานี ได้มีสุข	ทรงทำนุถุ ให้เย็นยง
กอบกู้ ชาติอ้ารง	สถิตไว้ สถาวร
บำรุง พระอาราม	ตระการงาม ประภัสสร
พระราช- วังบวร	สุดเพริศพิศ พิไลตา
นิพนธ์ วรรณกรรม	ประดิษฐ์คำ ถ้านักหนา
หุ่นจ้าว แสนโสภာ	โชนละคร ก้องเกรียงไกร
ดนตรี ปี่เสนาะ	ทุ้มเหล็กเพราะ จะหาไหน
เชิดจิ้น ฉับจับใจ	แอ่วลาวแคน สำราญครัน
พระเอย พระมหา -	กรุณา- ธิคุณอนันต์
ควรเทิด พระคุณสรรพ	สถิตใน ใจประชา
อัญเชิญ บวรเดช	ไทเทเวศร์ เขตวังหน้า
คุ้มครอง ป้องพารา	ราชภัฏพรรษา ทิวาวาร
โปรดคล สยามรัฐ	เจิดจรัส นรินทรกาล
ปรีดีเปรม เกษมศานต์	บันดาลด้วย สวัสดิ์

- แคนวงทำเพลงซุ้ม -

(ผู้แสดงฟ้อนตามกระบวนท่าจนจบ แล้วเข้าโรง)

จบการแสดง

นอกจากนี้ นายอำมรงค์ บุญราช นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ยังได้นำทำนองเพลงลาวเชิณผีมารบรจุอยู่ในการแสดงชุด “สำนึกพระกรุณาเทิดพระนามาไวยอลงกรณ์” อีกด้วย ซึ่งเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ ประพันธ์บทขึ้นใหม่โดยใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ ด้วยกาพย์ยานี 11 และบรรจุทำนองร้องด้วยเพลงลาวเชิณผี เพื่อมอบให้แก่สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อเทิดพระเกียรติคุณและสำนึกพระกรุณาคุณของสมเด็จพระราชปิตุจฉา เจ้าฟ้าวไลยอลงกรณ์ กรมหลวงเพชรบุรีราชสิรินธร ที่ได้ประทานที่ดินสำหรับก่อตั้งมหาวิทยาลัย และขอประทานพรจากพระองค์ท่านให้ คุ้มครองมหาวิทยาลัยและบุคลากรในมหาวิทยาลัย ดังปรากฏในบทขับร้อง ดังนี้

บทขับร้องการแสดงชุด “สำนึกพระกรุณาเทิดพระนามาไวยอลงกรณ์”

อำมรงค์ บุญราช ประพันธ์บท/บรรจุเพลง

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิณผี -

(นักแสดงฟ้อนออกตามกระบวนท่า)

- ร้องลาวเชิณผี -

นบเอ้ย นบพระเดช	โปรดปกเกศ ข้านิกร
โปรดทรง เอื้ออาทร	หลังพระพร คุ้มครองข้า
ต่างเอ้ย ต่างสำนึก	ด้วยรกรก กรุณา
ประทาน ที่ดินมา	เป็นมหา วิทยาลัย
โปรดเอ้ย โปรดประทาน	ดลบันดาล ให้มีชัย
ความรู้ เกริกเกรียงไกร	ปัญญาไซ้ร้ สถาวร
คุ้มครอง ราชภัฏ	โสทธิสวัสดิ์ นิรันดร์
นามาไวย อลงกรณ์	สุขสมร จีรังกาล

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิณผี -

(นักแสดงฟ้อนเข้าตามกระบวนท่า)

จบการแสดง

การนำทำนองเพลงลาวเชิณผีมารบรจุในบทประพันธ์สำหรับการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดที่เป็นรำถวาย พระพรหรือรำสำนึกพระมหากรุณาธิคุณ/พระกรุณาคุณของพระบรมวงศานุวงศ์ ดังที่ได้ยกตัวอย่างมาแล้ว ทั้ง 3 ชุดนั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เพลงลาวเชิณผีนี้สามารถนำมาใช้บรรจุคำร้องเพื่อสื่อความหมาย ไปในทางมงคลได้หลายประการ อาทิ การอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การบูชาเทวดาหรือเทพเจ้า การขอพรจาก

เทวดาให้ช่วยคุ้มครอง รวมถึงการถวายพระพรแด่พระบรมวงศานุวงศ์และการอัญเชิญพรให้แก่ประเทศชาติ ได้เช่นเดียวกับเพลงที่มีความหมายในทางมงคลเพลงอื่น ๆ ที่นิยมใช้โดยทั่วไป ปัจจุบันการนำทำนองเพลงลาวเชิณมาใช้บรรจุคำร้องในการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดที่เป็นการถวายพระพรหรืออวยพรนั้น ยังไม่ปรากฏว่าเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายเท่าไรนัก ทั้งนี้อาจด้วยเพราะชื่อของเพลงที่ใครหลาย ๆ คน ยังเข้าใจว่าเป็นไปในทางที่ไม่ดีเป็นอัมมงคลนั่นเอง

บทสรุป

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจึงสามารถสรุปได้ว่า “เพลงลาวเชิณผี” เป็นเพลงไทยสำเนียงลาวเพลงหนึ่ง ที่นอกจากจะมีความไพเราะและเหมาะสมสำหรับนำมาใช้ขับร้องประกอบการแสดงละครและการแสดงรำเบ็ดเตล็ดแล้ว ในด้านความหมายของเพลงลาวเชิณผีนั้น ยังมีความหมายที่เป็นไปในทางมงคลอีกด้วย ซึ่งความหมายของเพลงนั้น มิได้หมายถึงสิ่งลึกลับ สิ่งชั่วร้าย หรือความอัมมงคลแต่อย่างใด หากแต่คำว่า “เชิณผี” ในที่นี้หมายถึง การอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การอธิษฐานขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทวดาให้มาประสาทรและอัญเชิญพรให้ ซึ่งความหมายนี้มีความสอดคล้องกับความเชื่อเกี่ยวกับเรื่อง “ผี” ในวัฒนธรรมของคนไทยแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคเหนือเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้ว่า ทุกครั้งที่มีการนำเพลงลาวเชิณผีไปใช้บรรจุคำร้องในบทการแสดงทุก ๆ ครั้งแต่โบราณสมัยนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นไปในทางมงคลทั้งสิ้น

บรรณานุกรม

- ไชยยะ ทางมีศรี. “เพลงลาวเชิณผี.” สัมภาษณ์โดย อัมรงค์ บุญราช. 8 กุมภาพันธ์ 2565.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์. *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.
- ณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบาร์นี บุญทรง. “พิธีกรรมพ่อนผีมด : การสื่อสารระหว่างมิติในมุมมองคติชนวิทยา.” *วารสารวิชาการนวัตกรรมการสื่อสารสังคม* ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (9) (มกราคม-มิถุนายน 2560): 77.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2544*. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์ จำกัด, 2556.
- สันดุสิตธี บรวิงษ์ตระกูล. “การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน หมอลำเรื่องต่อกลอน.” *วารสารกระแสวัฒนธรรม* ปีที่ 18, ฉบับที่ 34 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560): 81-90.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. “‘ศาสนาผี’ ที่สุดในโลก ยัง ‘เฮี้ยน’ ที่สุดทั่วไทย.” *มติชนสุดสัปดาห์* ปีที่ 41, ฉบับที่ 2146 (1-7 ตุลาคม 2564): 68.

ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง

MUSIC ACTIVITY PACKAGE FOR PROMOTING CREATIVE THINKING FOR KINDERGARTEN LEVEL 1, WATDANSAMRONG SCHOOL

ชาธิษากมณฐ์ ธิติกุลธรณ์*, ธัญยาภรณ์ โพธิภาวิน**, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล***
Chathisakamon Thitikultorn*, Dhanyaporn Phothikawin**, Preeyanun Promsukkul***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของสารนิพนธ์ เรื่อง “ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสมุทรปราการ เขต 1” มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) เพื่อสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสมุทรปราการ เขต 1 (2) เพื่อเปรียบเทียบผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสมุทรปราการ เขต 1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง ปีการศึกษา 2563 โดยการสุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Simple Random Sampling) 1 ห้องเรียน จำนวน 30 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ (1) ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ (2) แบบทดสอบก่อนเรียนและแบบทดสอบหลังเรียน (3) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) และสถิติ t-test dependent ด้วยโปรแกรม excel

ผลการวิจัย พบว่า (1) การสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ ได้ศึกษาหลักสูตรปฐมวัยการศึกษา พุทธศักราช 2560 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ เชื่อมโยงไปกับทักษะ

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, namicrispyie@hotmail.com

** อาจารย์ ดร. สาขาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, muk_than@hotmail.com

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun_piano@hotmail.co.th

* Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, namicrispyie@hotmail.com

** Lecturer, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, muk_than@hotmail.com

*** Assistant Professor Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun_piano@hotmail.co.th

ทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ แล้วนำมาทำการสร้างชุดกิจกรรมและแผนการจัดการเรียนรู้กิจกรรมตามลำดับขั้นทั้ง 6 กิจกรรม ได้แก่ (1.1) กิจกรรมเสียงและการค้นพบ (1.2) กิจกรรมโด เร มี ฮัมเป็นเพลง (1.3) กิจกรรมมาเล่นกันเถอะ มาขยับกันเถอะ (1.4) กิจกรรมรลปัสแห่งจินตนาการ (1.5) กิจกรรมพยางค์จิ้งหะ (1.6) กิจกรรมนิทานเพลงสร้างสรรค์ (2) ผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย พบว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนทดสอบหลังเรียน สูงกว่าค่าเฉลี่ยของคะแนนทดสอบก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ : ชุดกิจกรรมดนตรี/ ความคิดสร้างสรรค์/ เด็กปฐมวัย

Abstract

This research a part of thematic paper “Music Activity Package for Promoting Creative Thinking for Kindergarten Level1, Watdansamrong School Under Samut Prakarn Primary Education Service Area Office 1” The purposes of this study were: (1) to create a music activity package for creative thinking promotion for kindergarten level, (2) to compare the result promotion creativity of kindergarten both before and after the music experience. The sample group used in this research was kindergarten level 1 at Watdansamrong School in the academic year 2020, which was selected through simple random sampling of 1 classroom with 30 students. Tools used in the research were (1) Sound & Found, (2) Let’s Sing with Do Re Mi, (3) Let’s Play, Let’s Move, 4) Imagination on the Wheels on the Bus, (5) Rhythm Syllable, (6) Music of Storytelling, Pre-test, and Post-test. The statistics used for data analysis were mean (M), standard deviation (SD), and t-test dependent statistics with excel.

The results of the research found that (1) the creation of Music Activity Package for promoting Creative Thinking for Kindergarten Level 1 by studying the Early Childhood Education Program, B.E. 2560, concepts and theories about creativity with all 6 musical skills and use them to create a set of activities and a lesson plan for 6 activities as follows: (1.1) Sound & Found (1.2) Let’s Sing with Do Re Mi (1.3) Let’s Play, Let’s Move (1.4) Imagination on the Wheels on the Bus (1.5) Rhythm Syllable, and (1.6) Music of Storytelling. (2) The result promotion creativity of kindergarten both before and after the music experience by music activity package for creative thinking promotion for kindergarten found that the mean of post-test scores was significantly higher than the mean of pre-test scores at the level of .05

Keywords : Music Activity Package/ Creative Thinking/ Early Children

บทนำ

ตามทีหลักรฐการศึกษปฐมว้ยได้กำหนดคุณลักษณะอันพึงประสงค์ไว้สำหรับนักเรียนระดับปฐมว้ยจำนวน 4 คุณลักษณะ 12 มาตรฐาน คือ พัฒนาการทางด้านร่างกาย พัฒนาการด้านอารมณ์และจิตใจ พัฒนาการด้านสังคม พัฒนาการด้านสติปัญญา เพื่อให้เด็กทุกคนได้รับการพัฒนาอย่างมีคุณภาพและต่อเนื่อง และได้รับการจัดประสบการณ์การเรียนรู้อย่างมีความสุข เหมาะสมตามวัยและความสามารถของแต่ละบุคคล¹ ซึ่งการเตรียมความพร้อมที่จะเรียนรู้และสร้างรากฐานชีวิตให้แก่เด็กปฐมว้ย ไปสู่การพัฒนาดังกล่าวได้นั้น จะต้องมีการจัดประสบการณ์สำคัญที่จะส่งเสริมการเรียนรู้ให้แก่เด็ก เพื่อส่งเสริมพัฒนาการเด็กทุกด้าน ให้เป็นไปตามจุดหมายของหลักสูตรที่กำหนด

การจัดประสบการณ์สำคัญให้แก่เด็กปฐมว้ย จึงควรเหมาะสมกับช่วงวัย เป็นกิจกรรมการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง ตามบริบทของสภาพแวดล้อม เพื่อส่งเสริมพัฒนาการด้านร่างกาย ด้านอารมณ์ จิตใจ ด้านสังคม ด้านสติปัญญา ซึ่งแนวทางการจัดประสบการณ์สำคัญของเด็กปฐมว้ย สำหรับเด็กอายุ 3-6 ปี จะมีหลักในการจัดกิจกรรมประจำวันโดยต้องคำนึงถึงการทำงานให้ครอบคลุมพัฒนาการทุกด้าน สามารถยืดหยุ่นได้ตามความต้องการและความสนใจ รวมไปถึงทุกกิจกรรมที่สามารถทำให้เด็กปฐมว้ยเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้² ซึ่งการจัดประสบการณ์สำคัญเป็นการสนับสนุนให้เด็กได้รับรู้และเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ รอบตัวผ่านการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม บุคคล และสื่อต่าง ๆ ด้วยกระบวนการเรียนรู้ที่หลากหลาย เปิดโอกาสให้เด็กพัฒนาการใช้ภาษา จินตนาการความคิดสร้างสรรค์ การแก้ปัญหา การคิดเชิงเหตุผล การคิดรวบยอดเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัว และมีความคิดรวบยอดเป็นพื้นฐานของการเรียนรู้ต่อไป

ความคิดสร้างสรรค์ เกิดขึ้นจากการเป็นความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องตัว ความคิดยืดหยุ่น และความคิดละเอียดลออ³ ที่ครูสามารถส่งเสริมให้เกิดขึ้นได้ จากการค่อย ๆ กระตุ้นเด็กปฐมว้ยให้เกิดทักษะทางความคิดและลงมือทำอย่างอิสระจากสิ่งที่เด็กปฐมว้ยสนใจ ซึ่งเด็กปฐมว้ยที่มีอายุ 3-6 ปี คือ นักสร้างสรรค์ มีความสนใจในด้านดนตรี สามารถตอบสนองต่อท่วงทำนองและจังหวะดนตรีได้อย่างสร้างสรรค์ ไร้ขีดจำกัด มีจินตนาการไปกับเสียงดนตรีที่ได้ยิน กิจกรรมการฟังถือเป็นกิจกรรมหลักที่สำคัญในวัยนี้ เด็กจะแสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์และความช่างคิดของเด็ก⁴

การจัดกิจกรรมเพื่อสร้างประสบการณ์ที่สำคัญ ในงานวิจัยชิ้นนี้ ได้นำทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ ได้แก่ (1) ทักษะการฟัง (2) ทักษะการร้อง (3) ทักษะการเล่น (4) ทักษะการเคลื่อนไหว (5) ทักษะการสร้างสรรค์ (6) ทักษะการอ่าน⁵ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างกิจกรรม เนื่องจากกิจกรรมที่เกี่ยวกับดนตรี เป็นกิจกรรมที่สร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินที่สามารถกระตุ้นให้เด็กปฐมว้ยเกิดทักษะทางความคิดเชื่อมโยงไปสู่การเกิดจินตนาการและเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงออกได้เป็นอย่างดี

¹ กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมว้ย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 6.

² กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมว้ย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 42.

³ ปริญญาพร วงศ์อนุตรโรจน์, *จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล* (กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2553), 174-175.

⁴ จเร ลำอาวรงค์, *ดนตรีล่่มองแล่น Music can Change* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้งติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2553), 51-52.

⁵ ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *กิจกรรมดนตรีสำหรับครู*, พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 8-10.

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องของวารุณี สกุลภารักษ์⁶ ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัยเป็นการส่งเสริมทักษะทางการเคลื่อนไหวในเชิงปฏิบัติการที่เหมาะสมต่อการพัฒนาของเด็กปฐมวัย บทความนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อจัดประสบการณ์การสอนดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย โดยการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่มีความท้าทายให้เด็กฟังเสียงต่าง ๆ และให้เกิดทักษะการฟัง จำแนกเสียงต่าง ๆ เสียงช้า เร็ว ตามจังหวะดนตรี และกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น โดยให้เด็ก ๆ ได้เรียนรู้้อย่างเหมาะสมกับระดับพัฒนาการของเด็กด้วย ในการเล่นประกอบเพลง ดนตรี การเคลื่อนไหวตามจังหวะ ช้า-เร็ว การให้เด็กคิดทำทางด้วยตนเอง จะช่วยให้เด็กก้าวไปสู่การพัฒนาการด้านสติปัญญา ความคิดสร้างสรรค์ และการแสดงออกอย่างมั่นใจ ได้ลงมือกระทำ นอกจากนี้ จากการศึกษางานวิจัยของพจนินา ฤกษ์สมุทร⁷ ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาทักษะทางดนตรีเพื่อให้เกิดความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย จากการจัดประสบการณ์ในรูปแบบกิจกรรมการเรียนรู้ทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา ผลการวิจัยพบว่า เด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดประสบการณ์การเรียนรู้ทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา มีคะแนนเฉลี่ยด้านพัฒนาการความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ ด้านการเรียนรู้ทักษะทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา และด้านสุขภาวะทางอารมณ์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และพฤติกรรมของเด็กปฐมวัยหลังจากการได้รับการจัดการเรียนรู้แล้ว เด็กมีทักษะทางดนตรี มีสุขภาวะทางอารมณ์ และมีความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ทักษะทางดนตรีเป็นไปในแนวทางที่ดี จากการศึกษางานวิจัยทั้ง 2 เรื่อง พบว่า กิจกรรมดนตรีสามารถนำไปสู่การเกิดความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยได้ แต่จากการศึกษา ยังไม่มีการนำทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ ได้แก่ (1) ทักษะการฟัง (2) ทักษะการร้อง (3) ทักษะการเล่น (4) ทักษะการเคลื่อนไหว (5) ทักษะการสร้างสรรค์ (6) ทักษะการอ่าน ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างกิจกรรมทางดนตรีเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาการสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย ในระดับชั้นอนุบาล 1 เพื่อนำทักษะทางดนตรีไปเสริมสร้างทักษะด้านความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย เพื่อให้เด็กปฐมวัยเกิดจินตนาการทางความคิด สามารถแสดงออกได้อย่างสร้างสรรค์ ควบคู่ไปกับการปฏิบัติดนตรีที่เหมาะสมกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย นอกจากนี้การสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ ยังเป็นแนวทางสำหรับครูผู้สอนในวิชาดนตรีที่จะสามารถนำไปสู่การสร้างกิจกรรมดนตรีที่ส่งเสริมการเรียนการสอนในระดับชั้นอนุบาล เพื่อให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ก่อให้เกิดประโยชน์แก่วงการวิชาการทางดนตรีต่อไป

⁶ วารุณี สกุลภารักษ์, “ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย,” *วารสารและวารสารเวชศาสตร์เขตเมือง* ปีที่ 63, ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2562): 203-208.

⁷ พจนินา ฤกษ์สมุทร, “การพัฒนาทักษะทางดนตรีเพื่อให้เกิดความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย,” *วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์)* ปีที่ 11, ฉบับที่ 21 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 74-87.

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1
2. เพื่อเปรียบเทียบผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

สมมุติฐานการวิจัย

เด็กปฐมวัยมีผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ หลังการจัดประสบการณ์ดนตรีโดยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย สูงขึ้นกว่าก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี

ขอบเขตในการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

งานวิจัยชิ้นนี้ได้นำเนื้อหาของหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560 ความคิดสร้างสรรค์เชื่อมโยงไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ คือ การร้อง การฟัง การเล่น การเคลื่อนไหว การสร้างสรรค์ และการอ่าน เพื่อนำมาสู่การสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย

2. ขอบเขตด้านประชากร

ประชากร คือ นักเรียนระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 90 คน

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย คือ นักเรียนระดับชั้นอนุบาล 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563 ที่ได้มาจากการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Simple Random Sampling) จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 30 คน

3. ขอบเขตด้านพื้นที่

โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

1. ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ เด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 โดยแบ่งเป็น 6 กิจกรรม ดังนี้

กิจกรรมที่ 1 เสียงและการค้นพบ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

กิจกรรมที่ 2 โด เร มี ยัมเป็นเพลง สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

กิจกรรมที่ 3 มาเล่นกันเถอะ มาขยับกันเถอะ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

กิจกรรมที่ 4 รบัสแห่งจินตนาการ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

กิจกรรมที่ 5 พยางค์จังหวะ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

กิจกรรมที่ 6 นิทานเพลงสร้างสรรค์ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 2 ชั่วโมง

2. แบบทดสอบวัดทางการเรียนก่อนและหลังการจัดประสบการณ์

ผู้วิจัยได้กำหนดแบบทดสอบวัดทางการเรียนออกเป็น 6 กิจกรรม กิจกรรมละ 2 ตอน ตอนที่ 1 การวัดด้านความรู้ ตอนที่ 2 การวัดด้านทักษะ ดังนี้

- 2.1 ชุดกิจกรรมที่ 1 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถระบุได้ว่าเสียงที่ได้ยินเป็นเสียงของสิ่งใด จากรูปภาพที่กำหนด ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถจำแนกเสียงของธรรมชาติและเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้นได้ จากรูปภาพที่กำหนด รวม 10 คะแนน
- 2.2 ชุดกิจกรรมที่ 2 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถจำแนกเสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำได้ ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถร้องโน้ต โด เร มี ได้ รวม 20 คะแนน
- 2.3 ชุดกิจกรรมที่ 3 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเคาะเบื้องต้นได้ ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถเคลื่อนไหวประกอบจังหวะและบทเพลงได้ รวม 20 คะแนน
- 2.4 ชุดกิจกรรมที่ 4 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถจัดวางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้เหมาะสมตามลักษณะการใช้งาน ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถแสดงออกทางท่าทางได้อย่างเหมาะสมตามบทเพลงที่ได้ยิน รวม 15 คะแนน
- 2.5 ชุดกิจกรรมที่ 5 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถอ่านสัญลักษณ์ทางดนตรีและปฏิบัติได้ถูกต้องแม่นยำ ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถเขียนแปลความหมายสัญลักษณ์ทางดนตรีได้ จากการอ่าน รวม 15 คะแนน
- 2.6 ชุดกิจกรรมที่ 6 ข้อสอบมี 2 ตอน แบ่งออกเป็น ตอนที่ 1 นักเรียนสามารถใช้ทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีประกอบนิทานได้อย่างสร้างสรรค์ ตอนที่ 2 นักเรียนสามารถใช้ความคิดและจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ในการมีส่วนร่วมตั้งสมมุติฐาน คาดเดาเหตุการณ์ และแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ รวม 20 คะแนน

ซึ่งคะแนนรวมของชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 6 กิจกรรม รวมเป็น 100 คะแนน

3. แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

ผู้วิจัยเข้าทำการสอนโดยใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 ด้วยแบบประเมินด้านความรู้และด้านทักษะในแต่ละกิจกรรม พร้อมทั้งแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมนี้ โดยผู้วิจัยจะสังเกตพฤติกรรมเพิ่มเติมของนักเรียนระหว่างการทำกิจกรรม และทำการจดบันทึกพฤติกรรมเพิ่มเติมของนักเรียนเป็นรายบุคคล ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การพิจารณาตามคุณสมบัติดังต่อไปนี้ (1) ความเข้าใจเนื้อหาบทเรียน (2) ปฏิบัติตามคำสั่ง (3) การแสดงความคิดเห็น

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยนำชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ที่สร้างขึ้น ดำเนินการทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน โดยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบสุ่มอย่างง่าย (Simple Random Sampling) ก่อนนำผลที่ได้ไปทดสอบตามสมมุติฐานที่กำหนดไว้ด้วยกระบวนการทางสถิติ

- 1) อธิบายบทบาทหน้าที่ของผู้เรียน เพื่อให้นักเรียนเตรียมความพร้อมในการเข้าร่วมการวิจัย
- 2) ทดสอบก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี ด้วยแบบวัดผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์กับกลุ่มตัวอย่าง
- 3) ดำเนินการทดลอง โดยการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนด้วยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ชั่วโมง รวม 12 ชั่วโมง รวมกิจกรรมการเรียนการสอนทั้งหมด 6 สัปดาห์ และใช้เวลาในการทดสอบก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี จำนวน 1 ชั่วโมง และหลังเรียน จำนวน 1 ชั่วโมง รวมการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี เพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 จำนวน 14 ชั่วโมง และทำการเก็บรวบรวมผลนำไปวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลการวิจัย
- 4) นำผลของการวัดและการประเมินผลที่ได้ทั้งหมดมาวิเคราะห์ เพื่อทดสอบสมมุติฐาน

ผลการวิจัย

1. สรุปผลการสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

1.1 หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย

หลักสูตรการศึกษาปฐมวัยได้กำหนดคุณลักษณะอันพึงประสงค์ไว้สำหรับนักเรียนระดับปฐมวัยจำนวน 4 คุณลักษณะ คือ พัฒนาการทางด้านร่างกาย พัฒนาการด้านอารมณ์และจิตใจ พัฒนาการด้านสังคม พัฒนาการด้านสติปัญญา โดยเน้นการจัดประสบการณ์ผ่านการเล่นตามธรรมชาติที่เหมาะสมกับวัยอย่างเป็นองค์รวมทั้งทางร่างกาย อารมณ์ จิตใจ สังคม และสติปัญญา⁸ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย มาทำการวิเคราะห์คุณลักษณะอันพึงประสงค์ มาตราฐาน/บ่งชี้ ประสบการณ์สำคัญ มาทำการสร้างชุดกิจกรรม เพื่อเชื่อมโยงไปกับทฤษฎีการเรียนรู้และพัฒนาที่สำคัญของเด็กปฐมวัย

1.2 ทฤษฎีการเรียนรู้

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม (Bloom's Taxonomy)⁹ ทฤษฎีพัฒนาการทางสติปัญญาของบรูเนอร์ (Bruner) ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม เชื่อมโยงกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย เชื่อมโยงไปกับทักษะทางดนตรี ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้น มาทำการสร้างกิจกรรมและแผนการจัดการเรียนรู้เพื่อให้การเรียนรู้มีความสอดคล้องกับพัฒนาการทางสติปัญญา และเป็นไปตามลำดับขั้นในการพัฒนาของเด็กปฐมวัย

⁸ กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 6.

⁹ ฌ็อง-ฌัก สัทธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), 81-82.

1.3 ทักษะทางดนตรีและวิธีการสอนดนตรี

ด้านทักษะทางดนตรี ผู้วิจัยได้นำทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การอ่าน และการสร้างสรรค์¹⁰ มาเชื่อมโยงเข้ากับวิธีการสอนดนตรีของดาลโครซ ที่เน้นให้ผู้เรียนดนตรีได้เรียนรู้จังหวะของดนตรี จากอารมณ์และความรู้สึกของผู้เรียน แล้วแสดงออกมาในรูปแบบลักษณะของการเคลื่อนไหวผ่านทางร่างกาย เช่น การเดิน การวิ่ง และการกระโดด ไปตามความรู้สึกและอารมณ์ที่มีต่อเสียงดนตรี

นอกจากนี้ ยังได้นำวิธีการสอนของโคดาย ซึ่งเป็นวิธีการจำระดับเสียงสูง-ต่ำของตัวโน้ต โดยการใช้สัญลักษณ์มือ (Hand Signs) มาประยุกต์ใช้ในกิจกรรมการฟังและการร้อง เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ความต่างของระดับเสียงจากการใช้สัญลักษณ์มือ และได้้นำการเรียนรู้พยางค์จังหวะมาประยุกต์ใช้ในกิจกรรมการอ่านจังหวะผ่านสัญลักษณ์ เพื่อให้เด็กปฐมวัยสามารถคิดรูปแบบจังหวะและตบมือตามพยางค์จังหวะที่กำหนดด้วยตนเองได้ นอกจากนี้ยังได้นำเครื่องดนตรีออร์ฟ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมาใช้ร่วมในกิจกรรมการเล่น กิจกรรมการเคลื่อนไหว และกิจกรรมการสร้างสรรค์นี้ด้วย เพื่อกระตุ้นให้เด็กปฐมวัยเกิดความสนใจ และสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีและเคลื่อนไหวตามจินตนาการที่สามารถทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ได้

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การอ่าน และการสร้างสรรค์ มาเชื่อมโยงเข้ากับวิธีการสอนดนตรีของดาลโครซ วิธีการสอนดนตรีของโคดาย นำเครื่องดนตรีตามแนวคิดและทฤษฎีการสอนดนตรีของออร์ฟ มาทำการประยุกต์ใช้เพื่อสร้างชุดกิจกรรมดนตรีที่จะสามารถเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ให้แก่เด็กปฐมวัย

1.4 ความคิดสร้างสรรค์

ด้านความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยยังได้นำองค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ด (Guilford, 1967)¹¹ ซึ่งเป็นขั้นตอนของความคิดสร้างสรรค์ที่เริ่มจาก 1) ความคิดริเริ่ม (Originality) 2) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) 3) ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) และ 4) ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) เชื่อมโยงไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ แล้วนำมาทำการสร้างชุดกิจกรรม แผนการจัดการเรียนรู้กิจกรรมตามลำดับขั้น และทักษะทางดนตรีจากง่ายไปหายาก เพื่อให้สอดคล้องไปกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย และสามารถทำให้เด็กปฐมวัยเกิดการเรียนรู้ที่มีความคิดริเริ่ม และค่อย ๆ พัฒนาทักษะจนกลายเป็นความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาขั้นตอนการสร้างชุดกิจกรรมของสุวิทย์ มูลคำ¹² เพื่อกำหนดรูปแบบของชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย โดยมีองค์ประกอบสำคัญดังนี้ ส่วนที่ 1 เรื่องและเวลาที่ใช้สอน ส่วนที่ 2 จุดประสงค์การเรียนรู้ ส่วนที่ 3 สารสำคัญ ส่วนที่ 4 ประสพการณ์สำคัญ ส่วนที่ 5 กิจกรรมการเรียนรู้ ในส่วนกิจกรรมการเรียนรู้ประกอบด้วย 3 ส่วน ได้แก่ ขั้นนำกิจกรรม ขั้นกิจกรรม ขั้นสรุป ส่วนที่ 6 สื่อการเรียนรู้ ส่วนที่ 7 การวัดผลและการประเมินผล ส่วนที่ 8 แบบบันทึกหลังการสอน

จากนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำเนื้อหาของหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับทฤษฎีการเรียนรู้ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับพัฒนาการเด็กปฐมวัย แนวคิดและทฤษฎีการสอน

¹⁰ ณรุทธ์ สุทธิจิตต์, *กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย*, พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 8-10.

¹¹ ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์, *จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล* (กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2553), 145-151.

¹² สุวิทย์ มูลคำ, *กลยุทธ์ การสอนคิดสังเคราะห์*, พิมพ์ครั้งที่ 4. (กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2550), 53-55.

ดนตรี ทักษะทางดนตรี สารคดี แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับชุดกิจกรรมดนตรี แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับกิจกรรมทางดนตรี แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ การวัดและประเมินผล มาสร้างกิจกรรมเพื่อให้เด็กปฐมวัยเกิดความรู้ความเข้าใจในดนตรีและสามารถพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างเหมาะสม โดยมีรายละเอียดกิจกรรมดังนี้

กิจกรรมที่ 1 เสียงและการค้นพบ (Sound & Found) เป็นการนำทักษะการฟังมาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของดาลโครซ

กิจกรรมที่ 2 โด เร มี ฮัมเป็นเพลง (Let's Sing with Do Re Mi) เป็นการนำทักษะการร้องมาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของดาลโครซ

กิจกรรมที่ 3 มาเล่นกันเถอะ มาขยับกันเถอะ (Let's Play, Let's Move) เป็นการนำทักษะการเล่น และทักษะการเคลื่อนไหวมาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของดาลโครซ

กิจกรรมที่ 4 รถบัสแห่งจินตนาการ (Imagination on the Wheels on the Bus) เป็นการนำทักษะการฟัง ทักษะการร้อง ทักษะการเล่น ทักษะการเคลื่อนไหว และทักษะการสร้างสรรค์ มาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของดาลโครซ

กิจกรรมที่ 5 พยางค์จังหวะ (Rhythm Syllable) เป็นการนำทักษะการอ่านมาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของโคตาย

กิจกรรมที่ 6 นิทานเพลงสร้างสรรค์ (Music of Storytelling) เป็นการนำทักษะทางดนตรีทั้งหมด 6 ทักษะ คือ ทักษะการฟัง ทักษะการร้อง ทักษะการเล่น ทักษะการเคลื่อนไหว ทักษะการสร้างสรรค์ ทักษะการอ่าน มาเชื่อมโยงเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ พัฒนาการของเด็กปฐมวัย และวิธีการสอนของดาลโครซ

สรุปได้ว่า ผลการสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 ผู้วิจัยยังได้นำแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์เชื่อมโยงไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ แล้วนำมาทำการสร้างชุดกิจกรรมและแผนการจัดการเรียนรู้กิจกรรมตามลำดับขั้น ผู้วิจัยได้สร้างแผนการจัดการกิจกรรมการเรียนรู้ทั้ง 6 กิจกรรม เพื่อใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สอนนำไปใช้ในการออกแบบการจัดประสบการณ์ให้เด็กเรียนรู้ ลงมือปฏิบัติ และได้รับการส่งเสริมพัฒนาการครอบคลุมทุกด้าน เพื่อเปิดโอกาสให้เด็กมีพัฒนาการด้านความคิดสร้างสรรค์ได้เหมาะสมกับช่วงวัย

2. สรุปผลการวิเคราะห์ผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

ตารางที่ 1
ผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี
โดยใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์
ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่ม	N	คะแนนเต็ม	$\bar{X}$	SD	T	Sig
ก่อนการจัดประสบการณ์	30	100	73.87	3.40	15.51	.000
หลังการจัดประสบการณ์	30	100	91.20	5.09		

จากตารางที่ 1 ผลการเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 ที่สร้างขึ้น โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการคำนวณ จากจำนวนนักเรียน 30 คน พบว่า มีค่า t-test เท่ากับ 15.51 ผลที่ได้จากการทำแบบทดสอบก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี ซึ่งมีคะแนนเต็ม 100 คะแนน นักเรียนสามารถทำคะแนนเฉลี่ยก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรีได้ 73.87 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน SD เท่ากับ 3.40 ผลการทำแบบทดสอบหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี ซึ่งมีคะแนนเต็ม 100 คะแนน นักเรียนสามารถทำคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน 91.20 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน SD เท่ากับ 5.09 สูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย เมื่อเปรียบเทียบระหว่างค่าเฉลี่ยทั้งสองครั้งพบว่า คะแนนหลังการจัดประสบการณ์ดนตรีสูงกว่าคะแนนก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 ผลการวิจัยสามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. การสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

จากการศึกษา ผู้วิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจในการอภิปรายผล ดังนี้

1.1 พัฒนาการของเด็กปฐมวัยกับทักษะทางดนตรี

จากผลการศึกษา พบว่า เด็กปฐมวัยสามารถมีพัฒนาการด้านร่างกาย พัฒนาการด้านอารมณ์จิตใจ พัฒนาการด้านสังคม พัฒนาการด้านสติปัญญา ควบคู่ไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะได้ คือ ทักษะการ

ฟัง ทักษะการร้อง ทักษะการเล่น ทักษะการเคลื่อนไหว ทักษะการสร้างสรรค์ และทักษะการอ่าน ด้วยการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย¹³ สำหรับเด็กอายุ 3-6 ปี ได้กำหนดมาตรฐานคุณลักษณะที่พึงประสงค์จำนวน 12 มาตรฐาน หลักสูตรปฐมวัย ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำมาตรฐานที่ 2 มาตรฐานที่ 9 มาตรฐานที่ 10 มาตรฐานที่ 11 มาตรฐานที่ 12 มาเป็นโครงสร้างในการสร้างชุดกิจกรรมดนตรี เนื่องจากมาตรฐานเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาการด้านร่างกาย พัฒนาการด้านอารมณ์จิตใจ พัฒนาการด้านสังคม พัฒนาการด้านสติปัญญา สอดคล้องกับหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย¹⁴

กล่าวได้ว่า หลักการจัดกิจกรรมประจำวัน สำหรับเด็กอายุ 3-6 ปี ต้องคำนึงถึงการจัดกิจกรรมให้ครอบคลุมพัฒนาการทุกด้าน กิจกรรมที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ เช่น การเล่นกลางแจ้ง ใช้เวลาประมาณ 40-60 นาที กิจกรรมในห้อง นอกห้อง ควรมีความสมดุลระหว่างกัน ตัวอย่างกิจกรรม เช่น การพัฒนากล้ามเนื้อใหญ่ เป็นการพัฒนาความแข็งแรง การทรงตัว การยืดหยุ่น ความคล่องแคล่วในการใช้อวัยวะต่าง ๆ และจังหวะการเคลื่อนไหวในการใช้กล้ามเนื้อใหญ่ โดยจัดกิจกรรมให้เด็กได้เล่นอิสระกลางแจ้ง เล่นเครื่องเล่นสนาม เคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะดนตรี ผู้วิจัยจึงได้นำมาเชื่อมโยงกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ สอดคล้องกับธนุรต์ สุทธจิตต์¹⁵ ได้กล่าวถึงทักษะดนตรีว่า ทักษะดนตรีเป็นส่วนที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจสาระดนตรีได้ และจัดเป็นหัวใจของการศึกษาดนตรี ทักษะดนตรีแต่ละประเภทย่อมมีความเท่าเทียมกัน ดังนั้นการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรี ควรมีการสอนทักษะดนตรีต่าง ๆ อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การสร้างสรรค์ และการอ่าน

ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นที่มาของการสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 จึงประกอบด้วย กิจกรรม 6 กิจกรรม เรียงตามลำดับขั้นของทักษะทางดนตรี ดังนี้ กิจกรรมที่ 1 กิจกรรมการฟัง กิจกรรมที่ 2 กิจกรรมการร้อง กิจกรรมที่ 3 กิจกรรมการเล่นและกิจกรรมการเคลื่อนไหว กิจกรรมที่ 4 กิจกรรมการสร้างสรรค์ดนตรี กิจกรรมที่ 5 กิจกรรมการอ่าน กิจกรรมที่ 6 กิจกรรมการบูรณาการทักษะดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์

1.2 ทักษะดนตรีกับความคิดสร้างสรรค์

จากผลการศึกษา พบว่า ทักษะดนตรีมีความสัมพันธ์กับสาระดนตรี ธนุรต์ สุทธจิตต์¹⁶ ได้กล่าวถึงทักษะดนตรีว่า ทักษะดนตรีเป็นส่วนที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจสาระดนตรีได้ และจัดเป็นหัวใจของการศึกษาดนตรี ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรี ควรมีการสอนทักษะดนตรีต่าง ๆ อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การสร้างสรรค์ และการอ่าน ซึ่งสอดคล้องกับอารี พันธมณี¹⁷ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอันเกื้อหนุนนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ ด้วยการคิดดัดแปลง ประยุกต์ความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์ค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎีหลักการควบคู่ไปกับการ

¹³ กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 26.

¹⁴ กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 42.

¹⁵ ธนุรต์ สุทธจิตต์, *กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็ก*. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 8-10.

¹⁶ ธนุรต์ สุทธจิตต์, *กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็ก*. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 8-10.

¹⁷ อารี พันธมณี, *ความคิดสร้างสรรค์* (กรุงเทพฯ : ดันอ้อ, 2537), 9.

พยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้ หรือเรียกว่า จินตนาการประยุกต์ นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น อีกทั้งผู้วิจัยยังได้นำองค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ด (Guilford)¹⁸ ซึ่งเป็นขั้นตอนของความคิดสร้างสรรค์ที่เริ่มจาก 1) ความคิดริเริ่ม (Originality) 2) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) 3) ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) และ 4) ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) เชื่อมโยงไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ แล้วนำมาทำการสร้างชุดกิจกรรมตามลำดับขั้นและตามทักษะทางดนตรีจากง่ายไปหายาก เพื่อให้สอดคล้องไปกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัยและสามารถทำให้เด็กปฐมวัยเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้สร้างชุดกิจกรรมดนตรี เพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ โดยการนำทักษะทางดนตรีที่ประกอบด้วยเนื้อหาของสาระดนตรีที่เหมาะสมกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัยเชื่อมโยงเข้ากับความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเมื่อนักเรียนปฐมวัยเรียนชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์แล้ว นักเรียนจะค่อย ๆ เกิดความคิดริเริ่ม กล่าวคือ เป็นผู้ที่มีความกล้าที่จะคิดทำสิ่งใหม่ ๆ กิจกรรมใหม่ ๆ ที่นักเรียนยังไม่เคยได้เรียนรู้หรือได้สัมผัสมา จนเกิดเป็นชิ้นงาน ผลงานสร้างสรรค์ และความคิดสร้างสรรค์ในที่สุด

1.3 การสร้างกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย

จากผลการศึกษา พบว่า ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย มีการออกแบบและสร้างขึ้นจากคุณลักษณะอันพึงประสงค์ไว้สำหรับนักเรียนระดับปฐมวัยจำนวน 4 คุณลักษณะ คือ พัฒนาการทางด้านร่างกาย พัฒนาการด้านอารมณ์และจิตใจ พัฒนาการด้านสังคม พัฒนาการด้านสติปัญญา โดยเน้นการจัดประสบการณ์ดนตรีผ่านการเล่นตามธรรมชาติที่เหมาะสมกับวัยอย่างเป็นองค์รวม¹⁹ ผู้วิจัยจึงนำหลักสูตรการศึกษาปฐมวัยมาทำการวิเคราะห์คุณลักษณะอันพึงประสงค์ มาตรฐาน/บ่งชี้ ประสบการณ์สำคัญ มาทำการสร้างชุดกิจกรรม เพื่อเชื่อมโยงไปกับทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม (Bloom's Taxonomy)²⁰ และทฤษฎีพัฒนาการทางสติปัญญาของบรูเนอร์ (Bruner) มาเชื่อมโยงพัฒนาการเด็กปฐมวัยของอุสา สุทธิสาคร²¹ และจเร สำอางค์²² มาทำการสร้างกิจกรรมและแผนการจัดการเรียนรู้เพื่อให้การเรียนรู้มีความสอดคล้องกับพัฒนาการทางสติปัญญาและเป็นไปตามลำดับขั้นในการพัฒนาของเด็ก

นอกจากนี้ การสร้างชุดกิจกรรมยังได้ศึกษาทักษะทางดนตรีของณรุทธิ์ สุทธิจิตต์²³ ทั้ง 6 ทักษะ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การอ่าน และการสร้างสรรค์ มาเชื่อมโยงเข้ากับวิธีการสอนดนตรีของดาลโครซ (Émile Jaques-Dalcroze) วิธีการสอนดนตรีของโคดาย์ (Zoltán Kodály)²⁴ นำเครื่องดนตรีตามแนวคิดและทฤษฎีการสอนดนตรีของออร์ฟ (Orff Schuwerk) มาทำการประยุกต์ใช้เพื่อสร้างชุดกิจกรรมดนตรีที่จะสามารถเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ให้แก่เด็กปฐมวัย โดยผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎี

¹⁸ ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์, *จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล* (กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2553), 145-151.

¹⁹ กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560), 6-16.

²⁰ ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535).

²¹ อุสา สุทธิสาคร, *ดนตรีพัฒนาปัญญา (IQ) อารมณ์ (EQ)* (นนทบุรี : แพลน พับลิชชิ่ง, 2544), 86-89.

²² จเร สำอางค์, *ดนตรีสมองเล่น Music can Change* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2553), 51-52.

²³ ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็ก*, พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 8-10.

²⁴ ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 137-141.

เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของอารี พันธมณี²⁵ และของกิลฟอร์ด (Guilford, 1967)²⁶ เพื่อเชื่อมโยงความคิดสร้างสรรค์ไปกับทักษะทางดนตรีทั้ง 6 ทักษะ แล้วนำมาสร้างชุดกิจกรรมตามลำดับขั้น และตามทักษะทางดนตรีจากง่ายไปหายาก เพื่อให้สอดคล้องไปกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย และสามารถทำให้เด็กปฐมวัยเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง นอกจากนี้ เพื่อให้ชุดกิจกรรมดนตรีเกิดประโยชน์ต่อเด็กปฐมวัยในการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยยังได้ศึกษาแนวคิดการวัดและประเมินผลของนุรุษ สุธงจิตต์²⁷ ทั้งการประเมินเนื้อหาดนตรีและการประเมินผลทักษะดนตรี รวมทั้งได้ศึกษาวิธีการวัดความคิดสร้างสรรค์ของอารี พันธมณี²⁸ ทั้งในเรื่องของการสังเกต การวาดภาพ รอยหยดหมึก การเขียนเรียงความและงานศิลปะ มาทำการวิเคราะห์เพื่อสร้างการวัดและประเมินผล ที่จะสามารถทำให้เด็กปฐมวัยเกิดทักษะดนตรีและมีความเชื่อมโยงจนเกิดเป็นความคิดสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ของชุดกิจกรรมที่ได้วางไว้

ดังนั้น การสร้างชุดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย จึงเป็นการสร้างขึ้นจากคุณลักษณะอันพึงประสงค์ มาตรฐาน/บ่งชี้ ประสพการณ์สำคัญ ตามหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560 และจากการศึกษาทฤษฎีการเรียนรู้ ทักษะทางดนตรีและการสอนดนตรี ความคิดสร้างสรรค์ รวมทั้งการวัดและประเมินผลมาทำการวิเคราะห์ เพื่อนำมาสู่การสร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์เด็กปฐมวัยได้อย่างเหมาะสม

2. สรุปผลการเปรียบเทียบผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรี โดยใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1

ข้อมูลเชิงปริมาณในส่วนนี้เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติ t-test โดยสรุปผลได้ดังนี้

ผลการเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย ทั้งก่อนและหลังการจัดประสบการณ์ดนตรีด้วยชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย ระดับชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนวัดด่านสำโรง สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา สมุทรปราการ เขต 1 ที่สร้างขึ้น โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการคำนวณจากจำนวนนักเรียน 30 คน พบว่ามีค่า t-test เท่ากับ 15.51 ผลที่ได้จากการทำแบบทดสอบก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรี ซึ่งมีคะแนนเต็ม 100 คะแนน นักเรียนสามารถทำคะแนนเฉลี่ยก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรีได้ 73.87 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน SD เท่ากับ 3.40 ผลการทำแบบทดสอบหลังการจัดประสบการณ์ดนตรีซึ่งมีคะแนนเต็ม 100 คะแนน นักเรียนสามารถทำคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน 91.20 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน SD เท่ากับ 5.09 สูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สำหรับเด็กปฐมวัย เมื่อเปรียบเทียบระหว่างค่าเฉลี่ยทั้งสองครั้งพบว่า คะแนนหลังการจัดประสบการณ์ดนตรีสูงกว่าคะแนนก่อนการจัดประสบการณ์ดนตรีอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

²⁵ อารี พันธมณี, *ความคิดสร้างสรรค์* (กรุงเทพฯ : ดันอ้อ, 2537), 9.

²⁶ ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์, *จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล* (กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2553), 174-175.

²⁷ นุรุษ สุธงจิตต์, *พฤติกรรมการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 150-151.

²⁸ อารี พันธมณี, *ความคิดสร้างสรรค์* (กรุงเทพฯ : ดันอ้อ, 2537), 187-189.

จากผลของการเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของชุดกิจกรรมดนตรี เพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนปฐมวัย จากการวัดด้านความรู้และการวัดด้านทักษะพบว่า ผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์หลังจากเรียนรู้ที่เรียนด้วยชุดกิจกรรมดนตรีที่สร้างขึ้น สูงกว่าผลการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ก่อนเรียนที่เรียนด้วยชุดกิจกรรมดนตรี อย่างมีนัยสำคัญ เนื่องมาจากผู้วิจัยได้ ดำเนินการจัดการเรียนรู้ได้ครบถ้วนตามเนื้อหาที่ได้วางไว้ สอดคล้องกับภาวนิดา ตั้งกลมศรี²⁹ ได้กล่าวว่า ชุด กิจกรรม คือ กิจกรรมการเรียนรู้ที่ประกอบด้วยแนวคิด จุดประสงค์ เนื้อหา และสื่อการสอนที่ครูจัดให้ผู้เรียน ได้ใช้ประกอบการศึกษาเพื่อเป็นการเพิ่มประสิทธิภาพการเรียนรู้ในด้านต่าง ๆ ของผู้เรียน นอกจากนี้ การ สร้างชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเหมาะสมกับเด็กปฐมวัย ความแตกต่างระหว่างบุคคล และความสอดคล้องตามมาตรฐานและตัวชี้วัดของหลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560 รวมทั้งการเชื่อมโยงกับทักษะดนตรี อันเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะทำให้เด็กปฐมวัยเกิด ทักษะความคิดสร้างสรรค์ได้ สอดคล้องกับงานวิจัยของพวงนิชา ฤกษ์สมุทร³⁰ ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาทักษะ ทางดนตรีเพื่อให้เกิดความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย จากการจัดประสบการณ์ในรูปแบบ กิจกรรมการเรียนรู้ทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา ผลการวิจัยพบว่า เด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดประสบการณ์ การเรียนรู้ทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา มีคะแนนเฉลี่ยด้านพัฒนาการความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ ด้านการเรียนรู้ทักษะทางดนตรีตามทฤษฎีของโคตยา และด้านสุขภาวะทางอารมณ์หลังเรียนสูงกว่าก่อน เรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และพฤติกรรมของเด็กปฐมวัยหลังจากได้รับการจัดการเรียน รู้แล้ว เด็กมีทักษะทางดนตรี มีสุขภาวะทางอารมณ์ และมีความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ทักษะทางดนตรี เป็นไปในแนวทางที่ดี ดังนั้น การสร้างชุดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์นี้ จึงเป็นส่วนหนึ่งในการ พัฒนาทักษะทางดนตรีสามารถนำไปสู่การเกิดความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยได้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

1.1 ครูผู้สอนควรศึกษากิจกรรมการร้อง การเคลื่อนไหว และการบูรณาการทักษะดนตรี เพื่อเสริม สร้างความคิดสร้างสรรค์เพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความหลากหลายในกิจกรรมการเรียนรู้ของเด็กปฐมวัย

1.2 ครูผู้สอนควรสร้างกิจกรรมการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับพัฒนาการตามช่วงวัยของเด็กปฐมวัย และ มีความเหมาะสมกับระยะเวลา เนื่องจากการจัดกิจกรรมที่ใช้เวลานานจนเกินไป อาจส่งผลต่อการเรียนรู้ของ เด็กปฐมวัย

1.3 ครูผู้สอนควรเตรียมสื่อและอุปกรณ์ที่ใช้ในแต่ละกิจกรรมให้เพียงพอต่อจำนวนนักเรียน เนื่องจาก กิจกรรมที่สร้างขึ้นต้องใช้สื่อและอุปกรณ์ในการทำกิจกรรม

²⁹ ภาวนิดา ตั้งกลมศรี, “การพัฒนาชุดกิจกรรมฝึกเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2552), 40.

³⁰ พวงนิชา ฤกษ์สมุทร, “การพัฒนาทักษะทางดนตรีเพื่อให้เกิดความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย,” วารสารศรีนครินทรวิโรฒ วิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) ปีที่ 11, ฉบับที่ 21 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 74-87.

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีสื่อนวัตกรรมหรือเทคโนโลยีเข้ามาประกอบการทำกิจกรรมทางดนตรีเพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ เพื่อให้การทำกิจกรรมสามารถดึงดูดความสนใจของเด็กปฐมวัย เพื่อเป็นการต่อยอดทางความคิดและจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย

บรรณานุกรม

- กระทรวงศึกษาธิการ. *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2560.
- จเร ลำอาจค์. *ดนตรีส่องเล่น Music can Change*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2553.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *กิจกรรมดนตรีสำหรับครู*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *พฤติกรรมการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.
- ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์. *จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล*. กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2553.
- พจณิชา ฤกษ์สมุทร. “การพัฒนาทักษะทางดนตรีเพื่อให้เกิดความคิดริเริ่มในทางสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย.” *วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์)* ปีที่ 11, ฉบับที่ 21 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 74-87.
- ภาวิดา ตั้งกมลศรี. “การพัฒนาชุดกิจกรรมฝึกเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยนเรศวร*, 2552.
- วารุณี สกฤภรารักษ์. “ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย.” *วารสารและวารสารเวชศาสตร์เขตเมือง* ปีที่ 63, ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2562): 203-208.
- สุวิทย์ มูลคำ. *กลยุทธ์ การสอนคิดสังเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2550.
- อารี พันธุ์มี. *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ, 2537.
- อุสา สุทธิสาคร. *ดนตรีพัฒนาปัญญา (IQ) อารมณ์ (EQ)*. นนทบุรี : แปลน พับลิชชิ่ง, 2544.

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 โดยต้องนำส่งทั้ง 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 ได้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นการค้นในระบบฐานข้อมูล
 - 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) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้ายใต้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
 - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ได้ชื่อ
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

