

ISSN: 2586-9973 [Print] , 2774-132X [Online]

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

COLLEGE OF
MUSIC
MAHIDOL
UNIVERSITY



VOL. 5 NO. 2 SEPTEMBER 2022- FEBRUARY 2023



MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN: 2586-9973 [Print] / 2774-132X [Online]

Vol. 5 No. 2: September 2022 - February 2023

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 รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาศรีศาสนศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มีนาคม-สิงหาคม

ฉบับที่ 2 กันยายน-กุมภาพันธ์

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 5 ฉบับที่ 2 (เดือนกันยายน-กุมภาพันธ์) ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา นักวิจัยจำนวนมากที่ส่งผลงาน เพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง และด้วยปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี เป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารในฉบับนี้จึงมีงานเขียนภายใต้หัวข้อเรื่องที่หลากหลาย ภายใต้ประเด็นทางดนตรีที่น่าสนใจ ทั้งในเรื่องการผลิตเครื่องดนตรี คุณลักษณะจำเพาะของเครื่องดนตรี พลวัต และงานสร้างสรรค์ทางดนตรี รวมทั้งสิ้น 10 บทความคุณภาพ โดยแบ่งออกเป็น บทความวิจัย จำนวน 7 เรื่อง อาทิ คุณลักษณะและบทบาทของพิณเป็ญในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย วิจิตรลักษณ์ในบทเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล และบทความวิชาการ จำนวน 3 เรื่อง อาทิ เพลงดนตรี ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดวชิรญาณ

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูล ศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) ในรอบปี พ.ศ. 2565 นั้น วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่ในกลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2567 กองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันการศึกษา ที่ให้ความสนใจและส่งบทความเข้ามา รวมทั้งผู้ทรงคุณวุฒิจากภายในและภายนอกที่ได้ให้ข้อคิดเห็นในการแก้ไขบทความบนหลักการและจรรยาบรรณทางวิชาการที่คงมาตรฐานเสมอมา วารสารฯ ยังคงเปิดกว้างและให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารวิชาการทางดนตรี ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) โดยสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ www.tci-thaijo.org/index.php/mmj และนักวิชาการที่สนใจตีพิมพ์ผลงานวิชาการ สามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ www.music.mahidol.ac.th/mmj

ดร. พันธุ์โหมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

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

บรรณาธิการวารสาร

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

ผู้ประเมินบทความ

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

ที่ปรึกษา

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดร.น. พันธุมโกมล

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ผศ. ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร

ชญญวรรณ รัตนภพ

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.ข้ามคม พรประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ปวัฒน์ชัย สุวรรณคังคะ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ. ดร.นฤลลิกา สุนทรธนะผล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทร์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยบูรพา

รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร.ชัยพงศ์ ทองสว่าง

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา

รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.สนอง คลังพระศรี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.อำไพ บุรณประพุกษ์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr

มหาวิทยาลัยมหิดล

- 6 คุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย
PHIN PIA IN MODERN LANNA OF THAILAND
กฤษฎี เลกะกุล
-
- 20 ดนตรีล้านนา : มานุษยวิทยาดนตรีของนักมานุษยวิทยาดนตรี
LANNA MUSIC: ETHNOMUSICOLOGY OF THE ETHNOMUSICOLOGIST
สงกรานต์ สมจันทร์
-
- 40 วิจิตรลักษณะในบทเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล
ELABORATE MUSICAL CHARACTERISTICS IN THE COMPOSITION BASED ON THE PERFORMING
STYLE OF KHRU THONGDI SUTCHARITKUN
นิภา โสภาสัมฤทธิ์, ดุษฎี มีป้อม, สุพรรณิ เหลือบุญชู
-
- 56 การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี
THE DEVELOPMENT OF THAI MUSICAL INSTRUMENT (WOODWIND) CRAFTSMAN CURRICULUM
OF NONTABURI PROVINCE
พินทิพย์ ขาวปลั่ง, ณวัฒน์ หลาวทอง
-
- 71 ทิศทางการเติบโตของรถแห่หลังภาวะโรคระบาดโควิด-19
GROWING TREND OF ISAN ROD HAE AFTER COVID-19 PANDEMIC
จารวรรณ ต้วคำจันทร์
-
- 93 พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง
CULTURAL SPACE OF VINYL RECORDS
มุขิตา เองนางรอง
-
- 112 การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม
THE INHERITANCE AND EXISTENCE OF THE TRAE WONG BAND IN BANG LEN DISTRICT
NAKHON PATHOM PROVINCE
ธันยาภรณ์ โพธิ์กาวิ
-
- 130 “หนังสัตว์” หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและ
วัตถุดิบธรรมชาติ
“ANIMAL LEATHERS” KONG WONG YAI’S LEATHER STICKS EXPLANATORY REMARK OF SOUND
QUALITY RELATED TO PRODUCTION PROCESS AND NATURAL MATERIALS
พิชชาณัฐ ตูจินดา
-
- 145 “ธรรมานุกูล” : การสร้างสรรค์ขอไทยจากฐานทุนทางวัฒนธรรม
“THAMMANUKUL” : THAI FIDDLES CREATION FROM CULTURAL CAPITAL
วรรัตน์ ลิขมนิม
-
- 164 เพลงดนตรี ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดวชิรญาณ
MUSIC IN KHUN CHANG KHUN PHAEN LITERATURE BY VAJIRAYANA LIBRARY VERSION
สนอง คลังพระศรี

คุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี้ยะ ในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย¹

PHIN PIA IN MODERN LANNA OF THAILAND¹

กฤษฎี เลกะกุล*
Great Lekakul*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ ระบบเสียง เทคนิคการบรรเลงและบทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย โดยเป็นการศึกษาองค์ความรู้จากศิลปินเปี้ยะทั้ง 5 คน ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี้ยะ ประกอบด้วย หัวเปี้ยะ ก้นเปี้ยะ ก้าอก หลักเปี้ยะ กะโหล่ง ไม้แก่น สายฮัด สายเปี้ยะ สายหน่อง ระบบเสียงของเปี้ยะ 2 สาย สายป็อกและสายจกเป็นคู่ 4 คือ โน้ต “ซ” (G) และโน้ต “ด” (C) เปี้ยะ 4 สาย สายป็อกและสายจก เป็นคู่ 4 และคู่ 5 เสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ซ” (A C D G) จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงพิณเปี้ยะของศิลปินทั้ง 5 คน พบว่า เทคนิคการบรรเลงพิณเปี้ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบัน มีความหลากหลาย ประกอบด้วยเทคนิคหลักในการบรรเลง 7 เทคนิค แต่ละเทคนิคมีการแบ่งแยกรายละเอียดที่แตกต่างกัน เปี้ยะ 2 สาย ประกอบด้วยเทคนิค ป็อก จก อุ่มไซ ฮูด เต็ก สะตัก และลั่นนิ้ว และเปี้ยะ 4 สาย ประกอบด้วยเทคนิค ป็อก จก อุ่มไซ ฮูด เต็ก สะบัด และก๊ว้น จากการศึกษาบทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย พบว่า พินเปี้ยะในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ โดยมีบทบาทในการพัฒนาดนตรีร่วมสมัย มีบทบาทในการเป็นดนตรีเพื่อสังคมในการแสดงโดยผ่านเทคโนโลยีดนตรีและการบันทึกเสียง และมีบทบาทในการนำเสนอภาพลักษณ์พิณเปี้ยะในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมดนตรีล้านนาบนสื่อต่าง ๆ ทั้งในภาพยนตร์ ละคร และสื่อสังคมออนไลน์

คำสำคัญ : พินเปี้ยะ/ ล้านนา/ ดนตรีร่วมสมัย

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง คุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย ได้รับทุนอุดหนุนงานวิจัยและวิจัยสร้างสรรค์จากงบประมาณรายได้ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2564

¹ This article is part of the research project Phin Pia in Modern Lanna of Thailand. Research grant was provided by Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University 2021.

* อาจารย์ ดร. กฤษฎี เลกะกุล มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, g.lekakul@gmail.com

* Lecturer, Dr., Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, g.lekakul@gmail.com

Abstract

Phin Pia in Modern Lanna of Thailand focuses on the characteristics of *phin pia* musical instrument in relation to its musical techniques and role in modern Lanna society. This research focuses on five famous *phin pia* musicians from Northern Thailand the results of the study are as follows: The structure and composition of *phin pia* comprises *pia* head, pole, tuning pegs, connector, stick, resonator, tuning loops, and strings. The two-string *phia pia* includes *pok* and *jog* strings which both strings are tuned as an interval forth (G and C), while four-string *phin pia* includes one *pok* string and another three *jok* strings that are tuned as intervals fourth and fifth respectively (A C D G). *Phin pia* illustrates the variety of musical techniques. Two-string *phin pia* has seven musical techniques including *pok*, *jok*, *um-khai*, *hoot*, *tek*, *satok*, and *lannail*, while four-string *phin pia* also has seven musical techniques comprising *pok*, *jok*, *um-khai*, *hoot*, *tek*, *sabut*, and *kwin*. Exploring the role of *phin pia* in modern lanna society shows the change in and development of the role of *phin pia* in contemporary Lanna culture. It illustrates *phin pia* has a key role in developing Lanna contemporary music, representing itself as music for society by participating in live music performance with the support of music technology, and acting as a representative of Lanna music and identity through media.

Keywords: Phin Pia/ Lanna/ Contemporary Music

บทนำ

“พินเปี้ยะ” หรือ เปี้ยะ เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ในดินแดนล้านนาที่ปรากฏมายาวนาน สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลจากพินน้ำเต้าสายเดี่ยว ผ่านทางการเผยแพร่ศาสนาพราหมณ์ของอินเดียและศาสนาพุทธในอุษาคเนย์ โดยเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการผ่านทางพิธีกรรมและวิถีชีวิตของชาวบ้านในดินแดนเอเชียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พินเปี้ยะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มีสายตั้งแต่ 2-7 สาย มีเอกลักษณ์ในการบรรเลงโดยใช้นิ้วดีดสร้างเสียงฮาร์โมนิก (harmonic) และการใช้กะโหล่งหรือกะลาแนบอกในการกำรเสียง (resonance) ที่มีเสียงสะท้อน เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยทักษะทางดนตรีที่ดีจึงสามารถสร้างเสียงอันไพเราะ เสียงของพินเปี้ยะนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสามารถสะกดให้ผู้คนหลงใหลอยู่ในภวังค์ ดังคำที่พ่ออุ๊ยแปง โนจา ว่าเสียงเปี้ยะประดุจดัง “เต็งพันเมา” หรือเสียงระฆังที่ชวนหลงใหล² กล่าวได้ว่าพินเปี้ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ในการกำเนิดเสียงและมีเทคนิคการบรรเลงที่สร้างสำเนียงดนตรีล้านนาออกมาได้อย่างโดดเด่นต่างจากเครื่องดนตรีล้านนาชนิดอื่น ๆ

² ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริวงศ์, “เปี้ยะ : เต็งพันเมาแห่งล้านนาไทย,” ใน แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พินเปี้ยะ) (เชียงใหม่ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538), 74-77.

บทบาทของพิณเป็ยะแสดงถึงความสำคัญของดนตรีในวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมล้านนาโดยเป็นเครื่องดนตรีของผู้ชายที่แสดงถึงความสามารถและฐานะทางสังคมที่เหนือกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ชายหนุ่มมักเล่นเป็ยะเพื่อการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวโดยสร้างบรรยากาศในยามค่ำคืนและเป็นการส่งเสียงและสัญญาณให้หญิงสาวทราบล่วงหน้า อย่างไรก็ตามจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ในยุคของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2440-2507) ได้ทำให้การเล่นเป็ยะซบเซาลง เนื่องจากมีการออกนโยบายแห่งชาติการปฏิวัติวัฒนธรรม หรือ Cultural Mandates (พ.ศ. 2482-2485) ซึ่งมีนโยบายห้ามเล่นดนตรีไทยในที่สาธารณะและมีกฎเกณฑ์ในการเล่นดนตรีมากมาย ด้วยเหตุนี้ทำให้ดนตรีล้านนาซบเซาลง ประกอบกับการที่สังคมไทยได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกทำให้บทบาทของพิณเป็ยะค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง และจากความนิยมที่น้อยลงนี้ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ของการสืบทอดองค์ความรู้ของพิณเป็ยะ

จากบทความ “The Vanishing Pin Pia: An Ethnomusicological Photo Story”³ ของเจอร์ล ใดค์ (Gerald P. Dyck) นักมานุษยดนตรีวิทยา ชาวอเมริกัน ในปี ค.ศ. 1975 (พ.ศ. 2518) ได้อธิบายการทำงานภาคสนามเก็บข้อมูลพิณเป็ยะที่หลงเหลือในล้านนาของเขาในช่วงปี ค.ศ. 1967-1971 (พ.ศ. 2510-2514) เมื่อบทความของใดค์ได้ตีพิมพ์และเป็นที่นิยมทำให้เกิดกระแสอนุรักษ์นิยมได้ทำให้เกิดการเรียนรู้เป็ยะกันอย่างแพร่หลายมากขึ้นจนถึงปัจจุบัน จากการค้นพบของใดค์ได้มีอิทธิพลต่อการรื้อฟื้นเครื่องดนตรีพิณเป็ยะและได้รับการสนับสนุนอย่างมากจากศิลปินและนักวิชาการดนตรีล้านนา อาทิ ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์ สรุสสิ่งสารรวม ฉิมพะเนาว์ ถวัลย์ ดัชนี (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง 2544) ณรงค์ สมิตธิธรรม วิเทพ กันธิมา และจรัล มโนเพ็ชร

บทความของเจอร์ล ใดค์ เป็นแรงบันดาลใจให้นักวิชาการสายมานุษยดนตรีวิทยาทั้งไทยและต่างชาติให้ความสนใจเกี่ยวกับงานวิจัยและบทความวิชาการพิณเป็ยะ อาทิ บทความ “เป็ยะ : เติ่งพันมาแห่งล้านนาไทย”⁴ ปี พ.ศ. 2538 ของประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์ งานวิจัยด้านดนตรีและการฟ้อนล้านนา “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand”⁵ ของแอนดรูว์ ชาเรียลริ (Andrew Shahriari) ในปี ค.ศ. 2001 (พ.ศ. 2544) จากมหาวิทยาลัยเคนตัสเตต (Kent State University) ประเทศสหรัฐอเมริกา บทความของแอนดรูว์ แม็กกรอว์ (Andrew McGraw) ในปี ค.ศ. 2007 (พ.ศ. 2550) The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna “Heart Harp”⁶ ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเท็กซัส (University of Texas Press) กล่าวได้ว่างานวิจัยและบทความวิชาการที่ผ่านมาได้ให้ความสำคัญกับการรื้อฟื้นความรู้พิณเป็ยะ ทั้งการเก็บรวบรวมข้อมูลประวัติศาสตร์ ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี รวมถึงการบรรเลงและบทเพลงของพิณเป็ยะ

³ Gerald P. Dyck, “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story,” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (California: University of California Los Angeles, 1975), 217-229.

⁴ ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์, “เป็ยะ : เติ่งพันมาแห่งล้านนาไทย,” ใน *แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเป็ยะ)* (เชียงใหม่ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538), 74-77.

⁵ Andrew Shahriari, “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand” (Ph.D. diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001), 144-152.

⁶ Andrew McGraw, “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’,” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

ถึงแม้ว่างานวิจัยที่ผ่านมาจะให้ข้อมูลที่น่าสนใจเกี่ยวกับความรู้พื้นเปียะในหลายมุมมอง แต่อย่างไรก็ตามไม่ได้มีการกล่าวถึงพัฒนาการของพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบันเท่าที่ควร ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาเพียงพื้นฐานความรู้ด้านลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง และให้ความสำคัญกับบทบาทของพื้นเปียะที่อยู่ในวิถีของชาวล้านนาในอดีต ซึ่งในความเป็นจริงพื้นเปียะในปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนไปหลังจากที่ได้ความพยายามฟื้นฟูผู้เล่น โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2532-2540 ช่วงที่ดนตรีล้านนาเฟื่องฟูได้ทำให้พื้นเปียะเป็นที่สนใจต่อประชาชนมากขึ้น กลายเป็นที่นิยมจนเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนาและทำให้เกิดนักดนตรีล้านนารุ่นใหม่ที่หันมาสืบทอดการเล่นพื้นเปียะขึ้นมากมาย นักดนตรีรุ่นแรก ๆ พยายามศึกษาพื้นเปียะโดยใช้แบบอย่างการบรรเลงจากพ่อครูที่หลงเหลืออยู่เป็นต้นแบบ อาทิ พ่ออ้ายแปง โนจา พ่ออ้ายบุญมา ไชยมะโน พ่ออ้ายวัน ถาเกิด ผู้ที่มีพื้นถิ่นเดิมเป็นคนจังหวัดลำพูน ลำปาง และเชียงใหม่ นักดนตรีเหล่านั้นได้เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้พื้นเปียะให้แก่กันนักดนตรีและนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคเหนือ จนสร้างนักดนตรีล้านนาลายเลือดใหม่ขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง การเรียนรู้ของนักดนตรีรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นได้ทำให้รูปแบบการบรรเลงและความสำคัญของพื้นเปียะเปลี่ยนแปลงไป สิ่งนี้เป็นประเด็นที่น่าศึกษาที่เชื่อมโยงถึงการเปลี่ยนแปลงของพื้นเปียะในบริบทของสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่

ผู้วิจัยมีความสนใจในพัฒนาการดนตรีพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน โดยเฉพาะลักษณะการบรรเลง ที่ปัจจุบันศิลปินแต่ละคนมีการต่อยอดความรู้โดยใช้เทคนิคการบรรเลงพื้นเปียะได้อย่างหลากหลาย ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาการเรียนรู้และเป็นกลวิธีการบรรเลงดนตรีร่วมสมัย สิ่งนี้ทำให้สำเนียงการเล่นพื้นเปียะล้านนาในปัจจุบันนั้นมีความโดดเด่นและหลากหลาย และเนื่องด้วยพื้นเปียะในปัจจุบันมีพัฒนาการในการเรียนรู้ที่ค่อนข้างต่างจากในอดีต เป็นที่น่าสนใจว่าจะส่งผลอย่างไรต่อบทบาทของพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบันและในอนาคต ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยนี้จะนำมาสู่การสร้างความรู้ความเข้าใจในบทบาทพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการบรรเลงพื้นเปียะต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาคูณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ และระบบเสียงของพื้นเปียะ
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงและบทบาทของพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย

วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา เน้นหลักการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยและบทความที่เกี่ยวข้องด้านประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา และการเปลี่ยนแปลงของสังคมล้านนาในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญพื้นเปียะ 5 คน ในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง ประกอบด้วย นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม นายภานุทัต อภิขันธ์ นายพิพัฒน์พงษ์ ศรีศิริกรพิริยาส นายธวัชชัย ทำทอง และนายดนุพล อุดตง เกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของพื้นเปียะด้านคุณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ ระบบเสียง เทคนิค และได้เรียนพื้นเปียะกับศิลปินในบทเพลงต่าง ๆ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้นำมาตรวจสอบจัดกลุ่มเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปองค์ประกอบ เทคนิคของพื้นเปียะ และบทบาทหน้าที่ของพื้นเปียะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย

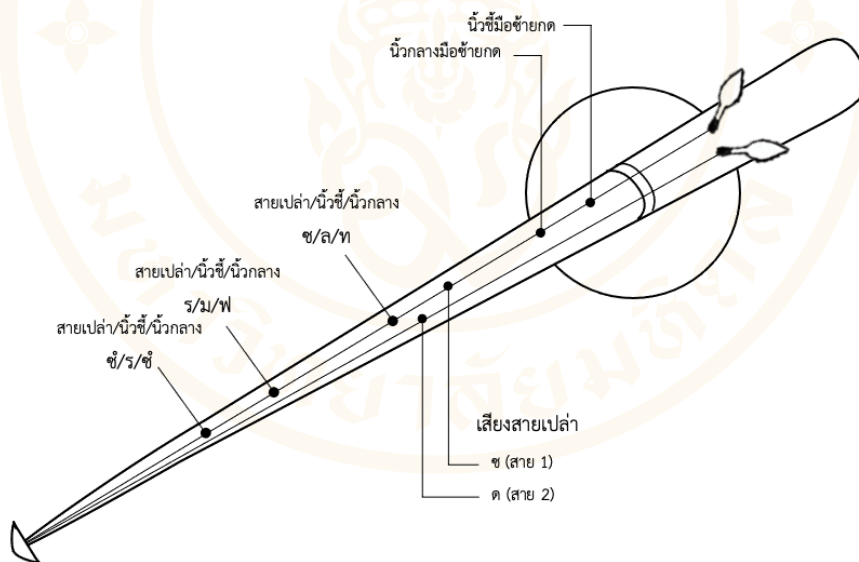
ผลการวิจัย

จากการศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี้ยะทั้ง 6 คัน (เปี้ยะ 2 สาย และ 4 สาย) ของศิลปินทั้ง 5 คน พบว่า องค์ประกอบของพิณเปี้ยะ ประกอบด้วย หัวเปี้ยะ ก้นเปี้ยะ ก้าอกหลักเปี้ยะ กะโหล่ง ไม้แก่น สายฮัด สายเปี้ยะ สายหน่อง พินเปี้ยะแต่ละคันมีขนาดความกว้างยาวและหนาขององค์ประกอบที่ใกล้เคียงและแตกต่างกัน ส่วนประกอบต่าง ๆ ทำหน้าที่ช่วยสร้างและเสริมเสียงของพิณเปี้ยะ หัวเปี้ยะเป็นส่วนสำคัญในการสร้างเสียงโดยจะเชื่อมต่อกับก้นเปี้ยะหรือคันทันเปี้ยะ และเป็นส่วนที่สายเปี้ยะพาดไปหาหลักเปี้ยะ ก้าอกหรือคอเปี้ยะเป็นตัวเชื่อมต่อกับคันทวนและกะลาเปี้ยะ หลักเปี้ยะทำหน้าที่หมุนตั้งสายทั้ง 2 สาย และ 4 สาย กะโหล่งหรือกะลาทำให้เสียงของเปี้ยะนั้นดังกังวาน เป็นตัวขยายเสียงของเปี้ยะให้เกิดความยาวต่อเนื่อง ในขณะที่สายฮัดหรือสายรัด ยึดให้กะลาเปี้ยะแนบกับคันทันเปี้ยะโดยผ่านคอเปี้ยะ และมีไม้แก่นหรือไม้ชันชะเนาะที่อยู่ในกะลาเปี้ยะทำหน้าที่ไขสายฮัดให้ตึงกะลาเปี้ยะแนบแน่นสนิทกับคันทันเปี้ยะ สายเปี้ยะจะพาดจากหัวเปี้ยะตามคันทันเปี้ยะลอดใต้สายฮัดและพันกับหลักเปี้ยะ ซึ่งสายป็อกทำจากสายขิมหรือสายกีตาร์ ในขณะที่สายที่เหลือส่วนมากทำจากสายกีตาร์ไฟฟ้า นอกจากนี้สายหน่องทั้ง 3 ห่วง ที่มีเฉพาะในพิณเปี้ยะ 4 สาย ทำหน้าที่ยึดสายที่ 2, 3, 4 ลงมาต่ำกว่าสายป็อก เพื่อให้ผู้เล่นสามารถดีดสายป็อกได้สะดวก



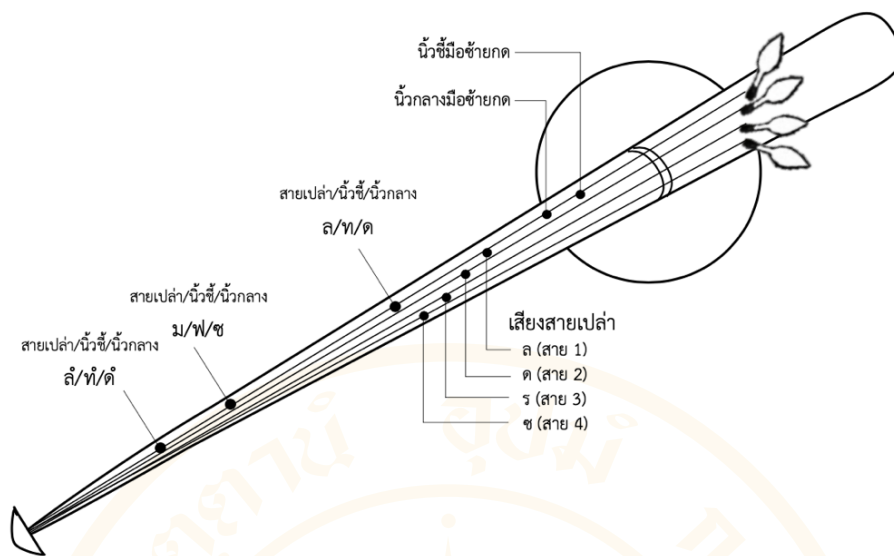
ภาพที่ 1 องค์ประกอบพิณเปี้ยะ (ตัวอย่างพิณเปี้ยะของนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาระบบเสียงของพิณเป็ยะจากศิลปินเป็ยะทั้ง 5 คน พบว่า เป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการตั้งสายป็อกและสายจกเป็นคู่ 4 และคู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) เป็ยะ 2 สาย ตั้งสายป็อกและสายจกเป็นคู่ 4 (ลูก 4) คือ เสียงซอล หรือ โน้ต “ซ” (G) และเสียงโด หรือโน้ต “ด” (C) ในขณะที่เป็ยะ 4 สาย ตั้งสายป็อกและสายจกเป็นทั้งคู่ 4 และคู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) โดยสายป็อกและสาย 3 เป็นคู่ 4 และสาย 2 และสาย 4 เป็นคู่ 5 ดังนั้นเสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ช” (A C D G) เป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการติดเสียงป็อกหรือเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ที่เป็นเอกลักษณ์ตามตำแหน่งจุดของสายป็อกต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ตำแหน่งหลัก โดยเป็นเสียงคู่ 5 และคู่ 4 ตามลำดับ เป็ยะ 2 สาย การป็อกสายเปล่าบนสายป็อกจากเสียงต่ำไปสูงตามลำดับ คือ โน้ต “ซ ร ช” (G D G) ในขณะที่เป็ยะ 4 สาย การป็อกสายเปล่าจากเสียงต่ำไปสูงตามลำดับ คือ โน้ต “ล ม ล” (A E A) ในการไล่ระดับเสียง เป็ยะไล่ระดับเสียงโดยใช้นิ้วมือขวาป็อกไปพร้อมกับกดสายป็อกด้วยนิ้วชี้หรือนิ้วกลางมือซ้ายตามตำแหน่งบนสายป็อกซึ่งสามารถทำให้เกิดระดับเสียงที่แตกต่างกัน เป็ยะ 2 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ซ/ล/ท ร/ม/ฟ ช/ล/ท ส่วนเป็ยะ 4 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ล/ท/ด ม/ฟ/ช ล/ท/ด⁷ (ดูตัวอย่างภาพที่ 2 และ 3 ประกอบ) นอกจากนี้การบรรเลงทั้งเป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย นิยมบรรเลงสลับกันระหว่างสายป็อกและสายจก และมีการใช้กะโหล่งหรือกะลาของเป็ยะปิดเปิดในขณะที่บรรเลง เพื่อให้เสียงของเป็ยะดังกังวานต่อเนื่องอย่างมีเอกลักษณ์



ภาพที่ 2 ตำแหน่งเสียงและการกดสายพิณเป็ยะ 2 สาย
ที่มา : ผู้วิจัย

⁷ พิณเป็ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ยังไม่มีแบบแผนในการตั้งเสียงมาตรฐาน ปัจจุบันศิลปินเป็ยะส่วนใหญ่ใช้นิ้วคั่นตรีไทยในการสื่อสารและวิเคราะห์เป็นหลัก โน้ตดนตรีไทย ด ร ม ฟ ที่ใช้ในงานวิจัยนี้อาจไม่ใช่ค่าของตัวโน้ตตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก แต่จะมีค่าใกล้เคียงหรือเป็นข้อมูลที่นำมาเทียบโดยประมาณเพื่อการอธิบายระบบเสียงและเทคนิคของพิณเป็ยะ



ภาพที่ 3 ตำแหน่งเสียงและการกดสายพิณเป๊ยะ 4 สาย
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงพิณเป๊ยะ พบว่า เทคนิคการบรรเลงพิณเป๊ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย ของศิลปินในปัจจุบันมีความหลากหลาย ประกอบด้วยเทคนิคหลักในการบรรเลง 7 เทคนิค และแต่ละเทคนิค มีการแบ่งแยกรายละเอียดที่แตกต่างกัน พินเป๊ยะ 2 สาย ประกอบด้วยเทคนิคป็อก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก สะตัก และลั่นนิ้ว และพิณเป๊ยะ 4 สาย ประกอบด้วยเทคนิคป็อก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก สะบัด และ กวีน⁸ สังเกตได้ว่า เทคนิคป็อก จก อุ่มไข ฮูด เต็ก เป็นเทคนิคหลักของทั้งเป๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย อย่างไรก็ตาม เป๊ยะ 2 สาย มีเทคนิค “สะตัก” และ “ลั่นนิ้ว” และเป๊ยะ 4 สาย มีเทคนิค “สะบัด” และ “กวีน” เป็นเทคนิคที่แตกต่างกัน

พิณเป๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคในการบรรเลงที่ละเอียดอ่อนและหลากหลาย พินเป๊ยะ 2 สาย เทคนิคอุ่มไข แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ และเทคนิคเต็ก แบ่งออกเป็น 5 รูปแบบ พินเป๊ยะ 4 สาย เทคนิคจก แบ่งออกเป็น 5 รูปแบบ เทคนิคอุ่มไข แบ่งออกเป็น 7 รูปแบบ และเทคนิคเต็ก แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ นอกจากนี้ ทั้งพิณเป๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย เทคนิคฮูด แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ

เทคนิค “จก” ของเป๊ยะ 4 สาย ถูกแบ่งออกไป 5 รูปแบบ ที่มีลักษณะการจกหรือเขี่ยที่แตกต่างกัน เช่น การจกด้วยนิ้วมือซ้ายเขี่ยสายทีละสาย การจกด้วยนิ้วนางมือขวาสายที่ 2 การใช้นิ้วมือซ้ายเขี่ยหรือกรีดสายที่ 2, 3, 4 อย่างรวดเร็วในครั้งเดียว และการใช้นิ้วมือขวากรีดสายทุกสายย้อนกลับเรียงจากสาย 4, 3, 2, 1 เป็นต้น เทคนิค “อุ่มไข” ของเป๊ยะ 4 สาย ได้ถูกสร้างสรรค์ออกมาถึง 7 รูปแบบ ที่มีลักษณะการเปิดปิดกะโหล่งหรือกะลาในหลากหลายรูปแบบ เช่น เปิด-ปิด-เปิด ปิด-เปิด-ปิด พร้อมกับการป็อก หรือแม้แต่

⁸ ชื่อเทคนิคพิณเป๊ยะในงานวิจัยนี้เป็นภาษาท้องถิ่นที่นักดนตรีใช้ในการบรรเลง เช่น “ป็อก” คือ การใช้นิ้วมือขวาตีสายสร้างเสียงฮาร์โมนิกหรือโอเวอร์โทน “จก” คือ การใช้นิ้วมือซ้ายเขี่ยสาย “อุ่มไข” คือ การเปิดปิดกะลาบนหน้าอก “ฮูด” คือ การรูดสาย “เต็ก” คือ การกดสาย “สะตัก” คือ การกระตุกหรือกระชากสายอย่างรวดเร็ว และ “กวีน” คือ การใช้นิ้วโป้งกดสาย เป็นต้น

การปิดเปิดกะลาด้วยความหยาบไปละเอียด ปิดเปิดกะลาด้วยความเร็วเหมือนการสั่น เป็นต้น ในขณะที่เป็ยะ 2 สาย เทคนิคอู๋มไซ มีการแบ่งออกเป็นทั้งหมด 5 รูปแบบ ซึ่งมีลักษณะที่คล้ายกันแต่มีส่วนที่ต่างกันออกไปบ้าง เช่น อู๋มไซแบบฟาด ที่มีการปิดกะโหล่งพร้อมกับการป็อก จากนั้นเปิดและปิดกะโหล่งด้วยความเร็วอีกครั้ง เทคนิค “เต็ก” หรือการกดสายเป็ยะ เป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย ได้แบ่งเทคนิคนี้ออกเป็น 5 และ 4 รูปแบบ ตามลำดับ ซึ่งเป็ยะทั้งสองแบบมีวิธีการเต็กที่เหมือนกัน แต่บางอย่างแตกต่างกันออกไป เช่น เทคนิคเต็ก เป็ยะ 2 สาย มีการป็อกในขณะที่นิ้วมือซ้ายกดบนสายป็อกจากนั้นปล่อยนิ้วมือซ้ายทันที ในขณะที่เป็ยะ 4 สาย ใช้ นิ้วชี้มือซ้ายกดบนสายป็อกพร้อมกับป็อก จากนั้นใช้นิ้วกลางมือซ้ายกดสายสลับกับปล่อยสายไปมาด้วยความเร็วเหมือน “หยดน้ำ” และปิดท้ายด้วยการป็อกสายเปล่า จากที่กล่าวมาสามารถมองได้ว่า ในการบรรเลงทั้งพิณเป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย ศิลปินให้ความสำคัญมากกับเทคนิค “อู๋มไซ” และ “เต็ก”



เทคนิคจก แบบกรีดสาย 4, 3, 2, 1 ย้อนกลับ



เทคนิคอู๋มไซ แบบหยาบไปละเอียด



เทคนิคอู๋มไซ แบบฟาด



เทคนิคเต็ก แบบป็อกกดสายและปล่อยทันที



เทคนิคเต็ก แบบหยดน้ำ



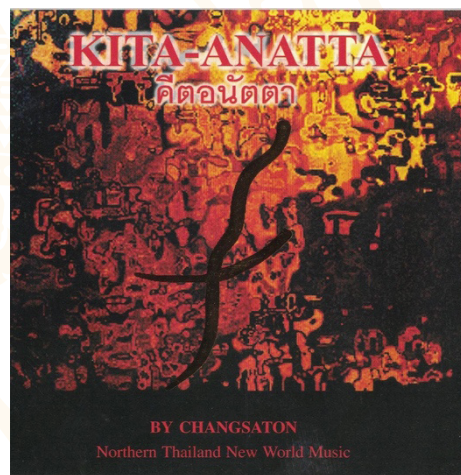
เทคนิคฮูด แบบฮูดไปและป็อก

ภาพที่ 4 ตัวอย่างเทคนิคพิณเป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบัน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนา พบว่า บทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนไปมาก จากอดีตที่เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการสร้างบรรยากาศในการแอ้วสาวหรือการเกี้ยวพาราสีหญิงสาว ในปัจจุบันพิณเปี้ยะได้ถูกปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ มีการนำพิณเปี้ยะมารวมวงดนตรีกับเครื่องดนตรีล้านนา เครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีชนเผ่า เช่น วงช้างสะตน มีการนำเปี้ยะมาเล่นประยุกต์กับวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยในการแสดงสดและการบันทึกเสียง โดยเฉพาะอัลบั้ม Himmaphan Live Concert (พ.ศ. 2543) เพลงอัศจรรย์ และอัลบั้มคิดอนัตตา (พ.ศ. 2546) เพลง Rhythm of Time วงลายเมือง วงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่มีการใช้พิณเปี้ยะเป็นเกณฑ์ของการตั้งเสียงเครื่องดนตรีเครื่องสายในเพลงต่าง ๆ นอกจากนี้มีการนำเครื่องสายของชนเผ่าต่าง ๆ เช่น ซือป้อ เตหน่า เข้าร่วมในวงด้วย อัลบั้มเพลงที่เป็นที่นิยมของวงลายเมือง คือ อัลบั้มพิณเปี้ยะ (สืบลายเมือง) และอวายุดิน นอกจากนี้มีวงซอคำและวงแสนหลวงที่นำเปี้ยะมาเป็นหนึ่งในวงดนตรีร่วมสมัย โดยการนำมาเล่นร่วมกับวงกิ่งและเครื่องสายล้านนา ซึ่งรวมถึงการเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีชาติอื่น ๆ เช่น กู๋เจิ้ง ซองเกาะ เป็นต้น



ภาพที่ 5 อัลบั้ม “พิณเปี้ยะ” วงลายเมือง
ที่มา : นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม



ภาพที่ 6 อัลบั้ม “คิดอนัตตา” วงช้างสะตน
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิตพล กันตวิวงศ์

พิณเปี้ยะ มีบทบาทในฐานะดนตรีเพื่อสังคมโดยมีการแสดงผ่านทางเทคโนโลยีดนตรี เปี้ยะในปัจจุบันสามารถปรับตัวเข้ากับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ได้ โดยเทคโนโลยีดนตรีสมัยใหม่ ทั้งการพัฒนาารูปแบบของไมโครโฟน เครื่องควบคุมและผสมสัญญาณเสียง (audio mixer) และเครื่องขยายเสียงต่าง ๆ ในปัจจุบันทำให้พิณเปี้ยะที่เป็นเครื่องดนตรีที่ปกติเสียงเบาสำหรับเล่นคนเดียวในที่เงียบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นบนเวทีร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นได้ โดยเทคโนโลยีดนตรีทั้งไมโครโฟนและเครื่องผสมสัญญาณเสียงสมัยใหม่สามารถปรับระดับเสียงของพิณเปี้ยะให้ใกล้เคียงกับเสียงวงดนตรีโดยรวม หรือให้มีเสียงที่ดังพอสำหรับคนฟังได้ยินถึงเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ได้ชัดเจน การแสดงเปี้ยะของครูแอ๊ด หรือนายภานุทัต อภิขันธ์ ศิลปินล้านนาที่มีชื่อเสียง เป็นการพิสูจน์ความสำคัญของเทคโนโลยีทางเสียงต่อพิณเปี้ยะที่ทำให้พิณเปี้ยะมีเสียงที่ดังมากขึ้นและสามารถดึงเอกลักษณ์ของเสียงโอเวอร์โทนจากการปูกสายและการสะท้อน

ของเสียงตง-วาวจากกะโหล่งของเปี้ยะออกมาได้ สิ่งนี้ทำให้เปี้ยะมีบทบาททางการแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรีอื่น ๆ ในปัจจุบัน นอกจากนี้การพัฒนาเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมีส่วนทำให้ปัจจุบันศิลปินเปี้ยะต่าง ๆ สามารถนำพิณเปี้ยะมามีส่วนร่วมในผลงานเพลงต่าง ๆ ในวงดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น การบันทึกเสียงอัลบั้มคีตาล้านนา (Rhythm of Lanna) พ.ศ. 2548 ของศิลปินคำหล้า ธัญพร ที่นำเสนอเสียงพิณเปี้ยะรวมวงกับเสียงสะล้อ ซอ ซึง และเสียงกีตาร์ การบันทึกเสียงผลงานเพลงพิณเปี้ยะสุดท้ายของนายพิพัฒน์พงษ์ ศรีศิริกรหริทาส ได้นำเสียงพิณเปี้ยะมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีล้านนาสะล้อ ปี่จุม ซึ่ง สว่า เป็นต้น และการบันทึกเสียงวงดนตรีล้านนาออร์เคสตราร่วมสมัย เพลงเรื่องเล่าตำนานล้านนา (Ballad of Lanna) ประพันธ์โดยนายนำภาค ศรีบัณฑิตมงคล โครงการพัฒนานวัตกรรมดนตรีล้านนาสร้างสรรค์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. 2564 ที่ได้นำเอกลักษณ์ของเสียงพิณเปี้ยะมาสร้างสีสันร่วมกับเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องสายดนตรีตะวันตกในวงดนตรี

บทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ที่สำคัญ คือ การมีพื้นที่อยู่ในสื่อต่าง ๆ ซึ่งเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของเปี้ยะในฐานะตัวแทนของดนตรีล้านนา เราเห็นได้จากการที่ปัจจุบันมีการนำพิณเปี้ยะไปประกอบภาพยนตร์ ละครต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับภาคเหนือ เช่น ภาพยนตร์ The Promise คิดถึงครึ่งชีวิต (พ.ศ. 2559) มะลิลา (พ.ศ. 2561) ละครเพลงฟ้าฟาล้อมดาว (พ.ศ. 2547) รอยไหม (พ.ศ. 2554) กลิ่นกาสะลอง (พ.ศ. 2562) ฯลฯ การที่พิณเปี้ยะปรากฏอยู่บนสื่อหลายประเภททำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนในฐานะเครื่องดนตรีล้านนาที่มีเสียงและทำนองที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและเป็นเครื่องดนตรีที่นำเสนอความเป็นภูมิปัญญาดนตรีล้านนา นอกจากนี้ศิลปินล้านนาในปัจจุบันมีการนำเสนอเปี้ยะบนสื่อสังคมออนไลน์ (social media) เช่น Facebook และ YouTube ได้นำเสนอเพลงพิณเปี้ยะของตัวเองทั้งรูปแบบการบรรเลงเพลงพิณเปี้ยะอย่างเดียวทั้งพิณเปี้ยะ 2 สาย 4 สาย ผลงานเพลงบรรเลงเปี้ยะหมู่ รวมถึงการสอนการเล่นพิณเปี้ยะตั้งแต่ขั้นพื้นฐานในการบรรเลง ซึ่งทำให้มีคนสนใจเล่นพิณเปี้ยะเป็นจำนวนมาก การนำเสนอความรู้พิณเปี้ยะเพื่อการศึกษาและการนำเสนอผลงานเพลงของศิลปินเปี้ยะบนสื่อดิจิทัลเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินได้พัฒนาสร้างสรรค์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลงเปี้ยะที่เป็นเอกลักษณ์ และสิ่งนี้เป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของพิณเปี้ยะในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาต่อสังคมโลก

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิจัยคุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี้ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ พบว่า พิณเปี้ยะมีการพัฒนาคุณลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี้ยะที่เปลี่ยนแปลงไปจากในอดีต องค์ประกอบของพิณเปี้ยะในปัจจุบัน เช่น หัวเปี้ยะ ก้นเปี้ยะ ก้าอก หลักเปี้ยะ กะโหล่ง ไม้แก่น สายฮัด สายเปี้ยะ สายหน่อง มีลักษณะทางกายภาพที่สวยงามและคมชัดมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ในรายละเอียดเปี้ยะของศิลปินแต่ละคนมีส่วน เสียง และรูปลักษณะที่สวยงามแตกต่างกัน เช่น สัดส่วนลักษณะของหัวเปี้ยะความยาวของก้นเปี้ยะรูปลักษณะและชนิดของกะโหล่ง หลักเปี้ยะที่มีทั้งความกว้างยาวและรูปทรงที่แตกต่างตามความถนัดหรือสุนทรียะในการออกแบบของแต่ละคน ซึ่งส่วนต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนสัมพันธ์กับระบบเสียงของพิณเปี้ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย โดยเป็นสิ่งที่เพิ่มศักยภาพของเครื่องดนตรีทั้งระบบเสียงของเปี้ยะ 2 สาย ที่มีสายป็อกและสายจกหรือเขี่ยเป็นคู่ 4 ระบบเสียงของเปี้ยะ 4 สาย ที่มีสายป็อกและสายจกอื่น ๆ เทียบเป็นคู่ 4 และคู่ 5 ทำให้ลักษณะการกดการจับของเปี้ยะแต่ละอันมีความสะดวกและสามารถสร้างเสียงโอเวอร์โทน เสียงสายเปล่า

และเสียงกำธรของกะโหล่งให้มีความไพเราะเป็นเอกลักษณ์ในตัวของเป็ยะ กล่าวได้ว่า ลักษณะทางกายภาพองค์ประกอบของเป็ยะในปัจจุบันมีความสัมพันธ์กับระบบเสียงของพิณเป็ยะ โดยเป็นตัวแปรสำคัญในการสร้างเสียงเป็ยะให้มีความไพเราะและมีความหลากหลายจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ และระบบเสียงของพิณเป็ยะนำไปสู่การสร้างสรรค์เทคนิคในการบรรเลงของศิลปินเป็ยะต่าง ๆ อันนำมาสู่รูปแบบหรือสไตล์การบรรเลงในบทเพลงต่าง ๆ ของเป็ยะที่มีการพัฒนาจากในอดีตจนถึงปัจจุบัน

พิณเป็ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคจากการบรรเลงเป็ยะดั้งเดิม เป็ยะทั้งสองมีเทคนิคพื้นฐานที่คล้ายกัน ประกอบด้วยเทคนิคปอก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก แต่ในเป็ยะ 2 สาย มีเทคนิค “สะตัก” และ “ลั่นนิ้ว” และเป็ยะ 4 สาย มีเทคนิค “สะบัด” และ “ก๊ว้น” เป็นเทคนิคที่เพิ่มเข้ามา ซึ่งมีความแตกต่างกัน

พิณเป็ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบันมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย โดยเฉพาะเป็ยะ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคการจก 5 รูปแบบ การเต็ก 4 รูปแบบ และการอุ่มไขที่มากถึง 7 รูปแบบ ศิลปินที่สร้างสรรค์เทคนิคพิณเป็ยะรูปแบบใหม่ เช่น นายพิพัฒน์พงษ์ ศรีศิริกรหริทาส ได้ประดิษฐ์เทคนิคการจกได้อย่างงดงามและหลากหลาย เช่น การจกที่มีการกรีดสายด้วยเล็บมือซ้ายปกติ และการใช้เล็บมือขวากรีดย้อนกลับจากสายที่ 4, 3, 2 และกลับมาปอกอีกครั้ง มีการพัฒนาเทคนิคการเต็กที่เป็นแบบปกติและการเต็กแบบพิเศษที่มีการใช้นิ้วมือซ้ายกดพร้อมกับการปอก และใช้นิ้วกลางมือซ้ายกดสายสลับกับปล่อยสายไปมาด้วยความเร็วเหมือน “หยดน้ำ” และปิดท้ายด้วยการปอก เทคนิคการอุ่มไขหรือไขหับที่สร้างเสียงกังวานในแต่ละท่วงทำนองที่แตกต่างกันตามวรรคหรือประโยคของเพลงในแบบต่าง ๆ ซึ่งเทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ ส่วนหนึ่งได้แนวคิดมาจากการได้ยินเสียงเทคนิคเครื่องดนตรีต่างชาติ เช่น กู๋เจิ้ง มาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างสีสันให้กับเป็ยะล้านนาที่นอกเหนือจากความรู้เดิม ศิลปินเป็ยะคนอื่นมีการประดิษฐ์รายละเอียดของเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง เช่น นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้สร้างสรรค์รูปแบบเทคนิคเป็ยะต่าง ๆ ที่มีแนวคิดความสงบเข้าถึงพุทธศาสนาแบบเซน (Zen) ทำให้เน้นเทคนิคต่าง ๆ แบบเรียบง่ายแต่พลิ้วไหวโดยพยายามรักษาสสมดุลของเสียงเป็ยะในแต่ละเสียง ซึ่งทำให้ทำนองเพลงเป็ยะมีความไพเราะและสวยงามในตัวเอง เทคนิคของนายธวัชชัย ทำทอง ที่มีการนำเสนอเทคนิคแบบการสลับการปอกและการจกไปเรื่อย ๆ ที่เหมือนรูปแบบของการดำเนินทำนองของก้องในวงปี่ดก้องล้านนา ในขณะที่นายธนพล อุดตง คิดเทคนิคในการอุ่มไขแบบฟาด โดยเป็นการปอกสายพร้อมกับปิดกะโหล่ง จากนั้นเปิดและปิดกะโหล่งด้วยความเร็วอีกครั้ง ทำให้เกิดลักษณะเสียงของการอุ่มไขที่เป็นเอกลักษณ์

ศิลปินเป็ยะทั้ง 5 คน มีความคิดสร้างสรรค์ในการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงของเป็ยะที่มีอยู่ให้มีรายละเอียดที่เพิ่มมากขึ้น เพื่อค้นหาและสร้างสรรค์สำเนียงเป็ยะที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นการพัฒนาต่อยอดมาจากความรู้เดิมของเป็ยะร่วมกับประสบการณ์ด้านดนตรีและความพึงพอใจในเสียงและสไตล์ของเป็ยะของศิลปินแต่ละคน มากาเร็ต โบเดิน⁹ ได้กล่าวถึงความหมายของ “Creativity” หรือความคิดสร้างสรรค์นั้นมาจากการผสมผสานแนวคิดระหว่างความรู้ดั้งเดิมและความคิดใหม่ ซึ่งการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเป็ยะของศิลปินในปัจจุบันเป็นการผสมผสานความคิดเก่าและใหม่ในตัวนักดนตรีที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมกับการพัฒนาความรู้ดนตรีในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ สิ่งนี้ทำให้การสร้างสรรค์ด้านการบรรเลงและสำเนียงเป็ยะที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินมีคุณค่าและมีแรงขับเคลื่อนในการพัฒนาและสืบทอดดนตรีเป็ยะในสังคมดนตรีล้านนาต่อไป

⁹ Margaret A. Boden, *Dimensions of Creativity* (United States of America: MIT Press, 1996), 75-79.

จากการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงของพิณเป็ยะทำให้เห็นว่า ในปัจจุบันพิณเป็ยะเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในสังคมดนตรีล้านนา จากการที่อดีตเป็นเพียงเครื่องดนตรีสำหรับการเฝ้าสาวกลายมาเป็นดนตรีเพื่อสังคม มีการพัฒนาเพลง วิธีการบรรเลง เทคนิค เพื่อมีบทบาทในวงดนตรีสร้างสรรค์แนวเพลงประเภทต่าง ๆ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากนักดนตรีล้านนาและนักวิชาการดนตรีต้องการให้พิณเป็ยะสามารถคงอยู่ในบริบทของสังคมปัจจุบันได้มากขึ้น การเปลี่ยนแปลงรูปแบบนี้เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมทางธรรมชาติที่ผู้คนที่ต้องการให้มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อหลุดออกจากกรอบความคิดแบบเก่าและให้เกิดสิ่งใหม่ในสังคม¹⁰ กล่าวได้ว่าหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พิณเป็ยะเริ่มหมดความนิยมลง เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมของประเทศไทยและดินแดนล้านนา วัฒนธรรมการเฝ้าสาวยามค่ำคืนถูกแทนที่ด้วยกิจกรรมทางสังคมอื่น ๆ ประกอบกับการพัฒนาของสื่อทีวี วิชิตู ฯลฯ ทำให้ประชาชนมีทางเลือกในการฟังและเล่นดนตรีอย่างหลากหลายซึ่งทำให้เสียงของพิณเป็ยะไม่มีบทบาทหน้าที่รับใช้สังคมในยุคสมัยใหม่ ในปัจจุบันศิลปินล้านนาได้พยายามสร้างบทบาทของพิณเป็ยะมากขึ้นโดยนำเสียงและเครื่องดนตรีเป็ยะไปอยู่ในบริบทของสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย พิณเป็ยะได้เข้าไปอยู่ในวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยในหลาย ๆ วง อย่างเช่น วงช้างสะตน วงลายเมือง วงซอคำ และวงแสนหลวง ฯลฯ โดยเป็นการสร้างสรรค์แนวเพลงร่วมสมัยต่าง ๆ ที่มีความแปลกใหม่และน่าสนใจมากขึ้น โดยเฉพาะวงลายเมืองที่พยายามนำเสนอดนตรีเป็ยะในรูปแบบใหม่ที่เป็นศูนย์กลางเข้ากับวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องดนตรีชนเผ่าต่าง ๆ ทำให้สร้างเสียงของวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์และโดดเด่นเป็นพิเศษ

พิณเป็ยะได้เข้ามามีบทบาทในเวทีการแสดงต่อสังคมมากขึ้นควบคู่กับการใช้เทคโนโลยีดนตรีทั้งไมโครโฟน เครื่องควบคุมและผสมสัญญาณเสียง (audio mixer) และเครื่องขยายเสียง ทำให้จากที่เคยเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นคนเดียวหรือบรรเลงเป็นกลุ่มเล็กในสถานที่เงียบเพราะมีเสียงที่เบา กลับกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นร่วมกับวงดนตรีในสถานที่ต่าง ๆ ได้ เทคโนโลยีดนตรีสามารถสร้างหรือปรับระดับเสียงของเป็ยะให้มีความดังใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรีรวมถึงสามารถผสมสัญญาณเสียงและดึงเอกลักษณ์เสียงโอเวอร์โทน (overtone) ของพิณเป็ยะที่เกิดจากการปอกและเสียงสะท้อนตุง-วาวที่เกิดจากการเปิดปิดกะโหล่งของเป็ยะได้ชัดเจน สิ่งนี้ทำให้เป็ยะของศิลปินต่าง ๆ ได้ถูกเพิ่มศักยภาพและมีบทบาทในการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ¹¹ ได้กล่าวถึง กระแสของโลกาภิวัตน์ด้านเทคโนโลยีที่มีอิทธิพลทำให้วัฒนธรรมมีความซับซ้อนมากขึ้น และเป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมจนเกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคม สิ่งนี้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงบทบาทของพิณเป็ยะในสังคมดนตรีล้านนาที่เทคโนโลยีดนตรีเข้ามามีอิทธิพลมากต่อการนำเสนอพิณเป็ยะในรูปแบบใหม่ร่วมกับวงดนตรีหรือเครื่องดนตรีประเภทอื่น ทั้งในรูปแบบวงดนตรีล้านนาแบบแผน วงดนตรีร่วมสมัย และวงดนตรีทดลอง ซึ่งทำให้ศิลปินล้านนาเกิดการผสมผสานสร้างวัฒนธรรมข้ามพรมแดนและเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีซึ่งกันและกัน นอกจากนี้เทคโนโลยีดนตรีด้านการบันทึกเสียงในปัจจุบันมีส่วนช่วยให้เสียงของเป็ยะเข้าไปอยู่ในวงดนตรีขนาดใหญ่อย่างวงออร์เคสตราล้านนาและวงออร์เคสตราตะวันตก ร่วมกับ

¹⁰ Bruno Nettl, "The Continuity of Change: On People Changing Their Music," In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (Champaign: University of Illinois Press, 2005), 278-279.

¹¹ พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, "แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี," *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 158-159.

เครื่องดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก และดนตรีชาติอื่น ๆ ได้อย่างเหมาะสมและไพเราะ นับได้ว่าเทคโนโลยีดนตรีและการบันทึกเสียงมีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาบทบาทหน้าที่ของพิณเป็ยะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน

สิ่งที่สำคัญมากอย่างหนึ่งของพิณเป็ยะในปัจจุบัน คือ การที่เป็ยะมีบทบาทนำเสนอความเป็นดนตรีล้านนาในสื่อต่าง ๆ เช่น ภาพยนตร์ ละคร และสื่อสังคมออนไลน์ เช่น Facebook, YouTube ซึ่งศิลปินต่าง ๆ ได้นำเสนอผลงานเพลงเป็ยะของตัวเองผ่านสื่อเหล่านี้มากมายโดยเฉพาะ YouTube การที่ศิลปินเป็ยะมีบทบาทบนโซเชียลมีเดียได้นำเสียงเป็ยะไปปรากฏอยู่บนโลกออนไลน์ที่เปิดโลกทัศน์ให้ผู้ฟังได้รับรู้มากขึ้น รวมถึงการที่ศิลปินนำเสนอวิธีการเล่นพิณเป็ยะบนสื่อ YouTube ทำให้มีผู้สนใจมาเรียนรู้เป็ยะด้วยตัวเองบนสื่อออนไลน์มากขึ้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้องค์ความรู้ด้านการศึกษาศิลปะการบรรเลงและเทคนิคของเป็ยะได้มีการสืบทอดและคงอยู่ในสังคมดนตรีล้านนา เป็นการให้การศึกษาดนตรีเป็ยะในโลกดิจิทัลที่สถาบันการศึกษาดนตรีในปัจจุบันควรตระหนักถึงความสำคัญมากขึ้น สิ่งเหล่านี้นอกจากเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจในการเรียนรู้และอนุรักษ์องค์ความรู้ของการบรรเลงพิณเป็ยะแล้ว ยังเป็นส่วนช่วยให้ศิลปินเป็ยะมีการพัฒนาแนวคิด เทคนิคการบรรเลง และการผสมผสานความรู้ของดนตรีต่าง ๆ เพื่อนำเสนอผลงานเพลงต่อสังคมผ่านสื่อต่าง ๆ ในปัจจุบันต่อไป

พิณเป็ยะในปัจจุบันมีบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาที่แตกต่างจากในอดีต สิ่งนี้เป็นภาพสะท้อนทำให้เราได้เห็นการเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาในปัจจุบันที่ดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีได้ถูกปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้คนในสังคมดนตรีสมัยใหม่ นักดนตรีเป็ยะพยายามที่จะเรียนรู้และปรับตัวในการสร้างสรรค์บทเพลง คิดค้นเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ และสร้างเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เพื่อให้เสียงพิณเป็ยะคงอยู่คู่กับสังคมดนตรีล้านนาและสังคมไทยต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

ณรงค์ สมิตธิธรรม, บก. *ระลึกถึงบุญมา ไชยเมะโน พุทธศักราช 2465-2548*. กรุงเทพฯ : สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2548.

ธีรพงศ์ ฉลาด. “ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเป็ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2551.

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. “เป็ยะ : เติ่งพันมาแห่งล้านนาไทย.” ใน *แบ่ง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเป็ยะ)*, 74-77. เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. “แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี.” *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 146-165.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. “พาทยก้อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, 2552.

รัชวิทย์ มุสิกการุณ. “การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงสำหรับ ‘เปี้ยะ’.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547.

สงกรานต์ สมจันทร์. “ชีวิตและงานของเจอร์ร็ลด์ ไค้ กับดนตรีล้านนา.” ใน *ดนตรีล้านนา ปีกบ้าน* : Gerald P. Dyck กับการศึกษามานุษยวิทยาดนตรีในดนตรีล้านนา, 19-26. เชียงใหม่ : หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนา เจอร์ร็ลด์ ไค้ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. “การเล่นเปี้ยะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ.” ใน *แบ่ง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พินเปี้ยะ)*, 94-96. เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538.

Boden, Margaret A. *Dimensions of Creativity*. United States of America: MIT Press, 1996.

Dyck, Gerald P. “Doing My Part to Save the Pin Pia (พินเปี้ยะ).” In *Musical Journeys in Northern Thailand*, 142-151. Assonet, MA: Minuteman Press of Fall River, 2009.

Dyck, Gerald P. “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, edited by David Morton, 217-229. California: University of California Los Angeles, 1975.

Great Lekakul. “*Prachan: Music, Competition, and Concept Fighting in Thai Culture.*” Ph.D. diss., SOAS University of London, 2017.

McGraw, Andrew. “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’.” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

Nettl, Bruno. “The Continuity of Change: On People Changing Their Music.” In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 272-281. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

Shahriari, Andrew. “*Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand.*” Ph.D. diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001.

ดนตรีล้านนา : มานุษยวิทยาดนตรีของนักมานุษยวิทยาดนตรี¹

LANNA MUSIC: ETHNOMUSICOLOGY OF THE ETHNOMUSICOLOGIST¹

สงกรานต์ สมจันทร์*
Songkran Somchandra*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวความคิดและปัจจัยในการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาของนักมานุษยวิทยาดนตรี ใช้วิธีการทางดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาดนตรี ดำเนินการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนาตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2500-2550 และสัมภาษณ์นักวิชาการผู้สร้างความรู้ดนตรีล้านนาเหล่านั้น

ผลการศึกษาพบว่า การสร้างความรู้ดนตรีล้านนาในเชิงวิชาการได้รับอิทธิพลจากการศึกษาทางมานุษยวิทยาในช่วงสงครามเย็น นักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกันได้เริ่มศึกษาดนตรีในภาคเหนือของประเทศไทยในมุมมองมานุษยวิทยา แนวคิดการศึกษาแบบอเมริกันโดยเฉพาะวิชาชาติพันธุ์วิทยาได้ส่งผลต่อการศึกษาดนตรีในส่วนภูมิภาคในฐานะภูมิปัญญาท้องถิ่น มีการเก็บรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อนำเสนอในวารสารต่าง ๆ โดยมีศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดที่ก่อตั้งขึ้นทำหน้าที่อย่างแข็งขันในการดำเนินการเรื่องดังกล่าว อย่างไรก็ตาม การศึกษาในมุมมองทางมานุษยวิทยาดนตรีเริ่มต้นจากการที่นักวิชาการดนตรีที่สำเร็จการศึกษามาจากต่างประเทศ ใช้แนวคิดภูมิภาคนิยมในการอธิบายพัฒนาการ ลักษณะเฉพาะทางดนตรี ก่อนที่จะมีการเปิดหลักสูตรด้านวัฒนธรรมดนตรีขึ้นในประเทศไทยในระยะเวลาต่อมา

ความสำเร็จของการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาเกิดจากการเติบโตของหลักสูตรในสถาบันอุดมศึกษา โดยเฉพาะหลักสูตรดนตรีศึกษาของวิทยาลัยครูและการสถาปนาวิทยาลัยนาฏศิลป์ในส่วนภูมิภาค พัฒนาการของการศึกษาดังกล่าวประกอบกับกระแสท้องถิ่นนิยมช่วง พ.ศ. 2530 ได้ส่งผลต่อพัฒนาการความรู้ดนตรีล้านนาอีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การอธิบายความรู้ดนตรีล้านนายังคงเป็นแบบ “เชิงใหม่” เป็นสำคัญ ก่อนที่หลังช่วง พ.ศ. 2550 จะมีการขยายพื้นที่การศึกษาไปยังกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาอื่น ๆ มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การสร้างความรู้ดนตรีล้านนาก่อน “ศูนย์กลาง” เชิงใหม่นั้น โดยมากมักสร้างขึ้นโดยนักวิชาการจาก “ศูนย์กลาง” หรือกรุงเทพฯ โดยเฉพาะความคิดในการมอง “ดนตรีส่วนภูมิภาค” ว่าเป็นดนตรีพื้นบ้าน

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง ดนตรีล้านนา : มานุษยวิทยาดนตรีของนักมานุษยวิทยาดนตรี

¹ This article was conducted as part of the research project entitled Lanna Music: Ethnomusicology of the Ethnomusicologist.

* 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

ที่ยังไม่ถึงขั้นดนตรีแบบแผนหรือคลาสสิกได้ อีกทั้งการใช้แนวคิดดนตรีวิทยาดนตรีไทยซึ่งอาจเรียกได้ว่า เป็น อาณานิคมภายใน ยังคงเป็นประเด็นในการอภิปรายเกี่ยวกับสถานภาพความรู้ของดนตรีล้านนาโดยเฉพาะ การใช้ทฤษฎีมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาร่วมสมัยในการอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าว

คำสำคัญ : มานุษยวิทยาดนตรี/ นักมานุษยวิทยาดนตรี/ ดนตรีล้านนา/ การสร้างความรู้

Abstract

This research aims to study the concept and factor of the Lanna musical epistemology by the ethnomusicologists. The musicological and ethnomusicological method was conducted based on documents between 2500-2550 BE, interviews the music scholars who studied Lanna music at that time.

The contributing to Lanna musical knowledge as well as academically was influenced by the rise of anthropological studies in the Cold War period. The American's ethnomusicologists began their studied the music of northern Thailand with anthropological views. The regions musical studies were influenced by American's educational concepts especially folklore-a studies music as a local wisdom. The data collecting, also the province's cultural center was established and organized the musical seminars. However, the studies music with ethnomusicological views was began by music scholars who graduated from oversea universities. Before the establishment of ethnomusicology program in Thailand, they conducted research with regionalism, musical characteristic.

The growing of music education program in the Teacher Colleges (currently, Rajabhat University), the College of Dramatic Arts, and the rise of localism in 2530 B.E. was influenced to the successfully of the Lanna musical knowledge making. Although, Lanna's musical knowledge concentrating on the Chiang Mai musical culture area, and distributes to other cultural areas since 2550 B.E. However, the central scholars who studied Lanna music outside Chiang Mai, views on regional music as folk music-not according to classical music. Utilizing the concept of Thai musicology which can be referred to as an internal colony. It's still a question of discussing the status of Lanna musical knowledge, in particular the use of contemporary anthropological and sociological theories to explain this phenomenon.

Keywords: Ethnomusicology/ Ethnomusicologist/ Lanna Music/ Epistemology

บทนำ

มานุษยวิทยาดนตรี (ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้ที่ศึกษาและผลิตผลงานในสาขาวิชานี้เรียกว่า นักมานุษยวิทยาดนตรี (ethnomusicologist) นักมานุษยวิทยาดนตรีใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการมองกระบวนการทางสังคมเพื่อทำความเข้าใจ โดยเฉพาะคำว่าดนตรีคืออะไร หากแต่พิจารณาต่อไปว่าเหตุใดดนตรีจึงเป็นเช่นนั้น² การศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมจึงเป็นการนำนักดนตรีออกจากพื้นที่เฉพาะของตน (comfort zone) ไปสู่ประเด็นที่ท้าทายตัวดนตรี มานุษยวิทยาดนตรีจึงเป็นแนวทางการศึกษาที่ทำให้ตัวดนตรีได้มีบทสนทนากับศาสตร์อื่น ๆ และได้ส่งผลต่อการศึกษาดนตรีในสังคมไทยมากขึ้น ดังปรากฏว่าดนตรีล้านนาได้รับอานิสงส์จากการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีเช่นกันตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2510 เช่น ผลงานการศึกษาของเจอร์ลด์ ไดค์ (Gerald P. Dyck) นักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกันที่ได้นำเสนอบทความการศึกษาด้านดนตรีล้านนาจำนวน 3 เรื่อง ในวารสารมานุษยวิทยาดนตรีของมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ส่วนหนึ่งในบทความของไดค์ได้เป็นแรงบันดาลใจในการรื้อฟื้นพิณเปียะเครื่องดนตรีล้านนาโบราณโดยนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวไทยในระยะเวลาต่อมา

อาจกล่าวได้ว่าช่วง พ.ศ. 2520 เป็นช่วงระยะเวลาที่นักวิชาการกลับมาให้ความสนใจในศิลปวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น ผสมกับพัฒนาการของการผลิตครูของกรมการฝึกหัดครูที่ขยายวิชาเอกดนตรีศึกษาออกไปในหัวเมืองสำคัญของแต่ละภูมิภาค มีการศึกษาทั้งภาคส่วนของดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้านแฝงอยู่ในหลักสูตร ตลอดจนความเจริญเติบโตของการศึกษาทางด้านคติชนวิทยา (folklore) ในหลักสูตรภาษาไทย ได้ส่งผลต่อกระบวนการมองดนตรีในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น นำไปสู่ข้อเสนอการศึกษาด้านดนตรีในเชิงมานุษยวิทยาของปราณี วงษ์เทศ ในนามของมานุษยวิทยาดนตรี³ ตัวอย่างการขยายตัวของการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นดังกล่าวเห็นได้ชัดเจนกรณีของดนตรีล้านนา ที่มีการจัดประชุมอย่างเป็นทางการครั้งแรกในปี พ.ศ. 2524 เรื่อง “เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย” จัดโดยศูนย์ส่งเสริมและศึกษาวัฒนธรรมล้านนาไทยวิทยาลัยครูเชียงใหม่ กล่าวได้ว่าเป็นการเปิดศักราชใหม่ของการศึกษาดนตรีล้านนาอย่างเป็นทางการนำไปสู่การขยายพรมแดนการศึกษาดนตรีล้านนา ทั้งการสืบค้น แสวงหารากเหง้าความเป็นมา ตลอดจนไปสู่การขยายขยายเข้าเป็นวิชาหนึ่งของระบบการศึกษาสมัยใหม่ ทศวรรษดังกล่าวจึงเป็นจุดเริ่มต้นของ “ผลงานทางวิชาการดนตรีล้านนา” พร้อมกันกับการสร้างพื้นที่ทางวิชาการและหล่อหลอมตัวตนของนักวิชาการดนตรีล้านนาไปพร้อมกัน

แม้ว่าปัจจุบันจะมีการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาออกมาจำนวนหนึ่ง แต่วิธีวิทยาว่าด้วยการสร้างความรู้ของดนตรีล้านนานั้น อาจทำให้เรามองเป็นมิติของพัฒนาการของการสร้างความรู้ที่สัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ กล่าวคือ ดนตรีเป็นเครื่องสะท้อนสังคม และในขณะเดียวกันวิธีการสร้างความรู้ในเชิงวิชาการของดนตรีล้านนาก็เป็นภาพสะท้อนที่สำคัญของสังคมในแต่ละช่วงสมัยด้วย นักมานุษยวิทยาดนตรีผู้สร้างความรู้ทางดนตรีล้านนามีสำนึกหรือวิธีคิดอย่างไรในการสถาปนาความรู้ดนตรี จึงเป็นโจทย์สำคัญที่เมื่อคลี่คลายขยายประเด็นออกมาแล้ว จะนำไปสู่ความเข้าใจในเงื่อนไขของแต่ละบริบทช่วงสมัยได้

² “About Ethnomusicology,” The Society for Ethnomusicology, March 12, 2022, <https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol>.

³ ปราณี วงษ์เทศ, “แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา,” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย*, 21-23 มกราคม 2524 (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524).

ซึ่งการศึกษาในแนวทางดังกล่าวคือการศึกษาผ่านประวัติศาสตร์นิพนธ์หรือการศึกษาผ่านตัวตนของผู้สร้างผลงาน สำหรับในสาขาวิชาอื่น ๆ ที่ไม่ใช่สาขาวิชาดนตรีนั้น มีการศึกษาอย่างกว้างขวาง เช่น งานวิจัยเรื่องประวัติศาสตร์วิถีคิดเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมไทยของปัญญาชน ของสายชล สัตยานุรักษ์⁴ บทความเรื่อง 60 ปี ธนศวร เจริญเมือง : ล้านนาอุไทยเปียกับเส้นขอบฟ้าของสำนักท้องถิ่นนิยม ของภิญญพันธ์ พจนะลาวัณย์⁵ งานวิจัยเรื่อง พิริยะ ไกรฤกษ์ ตัวตนความคิด : มองผ่านประวัติศาสตร์นิพนธ์ ของเกษรา ศรีนาคา⁶ เป็นต้น

งานวิจัยนี้ จึงเป็นการศึกษาเรื่องราววิถีคิดของบุคคลผู้สถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาเหล่านั้น ทั้งในเชิงวิวิธวิทยาการสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาผ่านผลงานประวัติศาสตร์นิพนธ์และในเชิงพัฒนาการของวิถีคิดหรือความคิดที่สัมพันธ์กับพัฒนาการของคนตรืล้านนาในช่วงสมัยใหม่ผ่านการสัมภาษณ์ แม้ว่าผู้สร้างความรู้หลายท่านมิได้สำเร็จการศึกษาในด้านมานุษยวิทยาดนตรี และวิถีวิทยาของการศึกษาของท่านเหล่านั้นได้ใช้วิธีการแบบนักมานุษยวิทยาดนตรีอย่างตั้งใจหรือไม่ได้ตั้งใจก็ตาม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของนักวิชาการผู้สร้างความรู้ดนตรีล้านนา
2. เพื่อศึกษาปัจจัยและแนวคิดในการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาทางมานุษยวิทยาดนตรี

วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้แนวทางปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ (interpretive phenomenology) ดังที่ชาย โพธิ์สิตา กล่าวถึงวิธีการศึกษาดังกล่าวว่า “บุคคลสร้างความหมายให้แก่สิ่งต่าง ๆ บนฐานของความรู้ที่เขามีอยู่กับสิ่งเหล่านั้น และบนฐานของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เขาดำรงอยู่”⁷ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกศึกษานักวิชาการผู้สร้างความรู้ดนตรีล้านนาโดยใช้เกณฑ์การพิจารณาจากผลงานทางวิชาการที่ผลิตขึ้นตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2520-2550 แบบเจาะจง จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ (1) อาจารย์ยงยุทธ ธีรศิลป์ ผู้ก่อตั้งและหัวหน้าภาควิชาดนตรีศึกษาคนแรกของวิทยาลัยครูเชียงใหม่ (2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิตีธรรม ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง และ (4) อาจารย์สนั่น ธรรมิณี นักวิชาการด้านล้านนาคดี สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกและวิเคราะห์ร่วมกับผลงานวิชาการทางดนตรีล้านนาที่ท่านเหล่านั้นผลิตขึ้นตลอดจนปัจจัยทางสังคมอื่น ๆ ในช่วงระยะเวลาเดียวกัน แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น (1) สถานภาพของการศึกษาดนตรีล้านนาทางมานุษยวิทยาดนตรีก่อนช่วง พ.ศ. 2520 (2) มานุษยวิทยาดนตรีของ

⁴ สายชล สัตยานุรักษ์, “ประวัติศาสตร์วิถีคิดเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมไทยของปัญญาชน (พ.ศ. 2435-2535)” (รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550).

⁵ “60 ปี ธนศวร เจริญเมือง : ล้านนาอุไทยเปียกับเส้นขอบฟ้าของสำนักท้องถิ่นนิยม,” ภิญญพันธ์ พจนะลาวัณย์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 22 ธันวาคม 2554, <https://prachatai.com/journal/2011/12/38437>.

⁶ เกษรา ศรีนาคา, “พิริยะ ไกรฤกษ์ ตัวตนความคิด : มองผ่านประวัติศาสตร์นิพนธ์,” *วารสารวิจัยศิลป* ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563), 163-184.

⁷ ชาย โพธิ์สิตา, *ศาสตร์และศิลป์การวิจัยเชิงคุณภาพ* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562), 113-114.

นักมานุษยวิทยาดนตรี : ว่าด้วยชีวิตและผลงาน และ (3) ปัจจัยและแนวคิดในการสร้างความรู้ดนตรีล้านนา
เชิงมานุษยวิทยาดนตรี ทั้งนี้ ได้รับการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัย
ราชภัฏเชียงใหม่ หมายเลขการรับรอง IRBCMRU 2021.131.19.10

ผลการวิจัย

1. สถานภาพของการศึกษาดนตรีล้านนาทางมานุษยวิทยาดนตรีก่อนช่วง พ.ศ. 2520

การศึกษาดนตรีล้านนาในที่นี้ หมายถึง การศึกษาทางวิชาการว่าด้วยดนตรีล้านนา โดยผลิตผลงาน
ออกมาเป็นงานเขียนรูปแบบต่าง ๆ อาจกล่าวได้ว่า สถานภาพของการสร้างผลงานวิชาการดนตรีล้านนาก่อน
ช่วง พ.ศ. 2520 แบ่งเป็นสามกลุ่มใหญ่ กลุ่มแรก คือ งานวิชาการจากส่วนกลางหรือกรุงเทพฯ กลุ่มที่สอง
คือ งานวิชาการโดยชาวต่างชาติ และกลุ่มที่สาม คือ งานวิชาการจากผู้เขียนในส่วนภูมิภาค โดยที่วิธีวิทยา
ในการศึกษายังคงเป็นการมุ่งอธิบายถึงความเป็นมาหรือลักษณะทางกายภาพเป็นสำคัญ ทั้งนี้ งานวิชาการ
สองกลุ่มแรกนั้นผู้ที่เขียนมักมีประสบการณ์จากการเดินทางมายังพื้นที่วัฒนธรรมล้านนามาก่อน พบว่า
ผลงานหลายชิ้นเป็นการสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูลในท้องถิ่น ประกอบกันกับการศึกษาทางด้านเอกสาร จึง
ปรากฏงานเขียนทางวิชาการเกี่ยวกับดนตรีล้านนาจำนวนหนึ่งโดยเฉพาะงานวิชาการจากนักวิชาการส่วนกลาง

สำหรับงานวิชาการดนตรีจากส่วนกลางหรือกรุงเทพฯ นั้น ดนตรีล้านนาเป็นที่สนใจของชนชั้นนำ
กรุงเทพฯ มาตั้งแต่ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 แล้ว ภายหลังการปฏิรูปการปกครองในรูปแบบมณฑลเทศาภิบาล
ทำให้เกิดความสนใจในพื้นที่ล้านนามากขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่การตั้งมณฑลลาวเฉียง พัฒนามาเป็นมณฑล
พายัพ กระทั่งเป็นจังหวัดในปัจจุบัน ทั้งนี้ การรับรู้ความเป็นล้านนาของชนชั้นนำภาคกลางถูกซึมซับผ่าน
วรรณกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนและเรื่องพระลอ มีการนำวรรณกรรมเหล่านั้นมา “ทำซ้ำ”
โดยบรรจุเป็นเนื้อร้องในบทเพลงต่าง ๆ จากความสนใจดังกล่าวเพิ่มขึ้นตามลำดับโดยเฉพาะด้านดนตรี
ดังเช่นการส่งช่างปีและช่างซอจากล้านนาร่วมกับนักดนตรีไทยเพื่อเดินทางไปร่วมงานมหรหรรคมการช่างและ
เครื่องดนตรีนานาชาติที่ประเทศอังกฤษในปี พ.ศ. 2428⁸ (แต่ไม่ได้เดินทางไปอังกฤษ เนื่องจากเดินทางลง
มาถึงกรุงเทพฯ ล่าช้า) ตลอดจนผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงลาวต่าง ๆ ของหม่อมหลวงถ้วนศรี วรวรรณ⁹

ความสนใจดนตรีล้านนาเชิงวิชาการ เริ่มปรากฏชัดเจนขึ้นจากผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์
เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระองค์ทรงพระนิพนธ์หนังสือตำนานมโหรีปีพาทย์ในปี พ.ศ. 2471 ใน
หนังสือเล่มดังกล่าว ท่านได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับปี่ซอหรือปี่จุมไว้ด้วย โดยทรงสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นต้นเค้า
เครื่องดนตรีของไทยมาแต่เดิม¹⁰ นับว่าเป็นงานชิ้นแรกที่กล่าวถึงดนตรีภาคเหนือในเชิงวิชาการ ผลงานใน
ระยะต่อมาได้แก่งานเขียนของครูมนตรี ตราโมท ท่านเป็นครูดนตรีไทยคนสำคัญอีกท่านหนึ่งที่ได้เขียนอธิบาย
เรื่องราวของดนตรีไทยในเชิงวิชาการเป็นจำนวนมาก ตลอดจนเริ่มเรียบเรียงตำราดนตรีไทยเพื่อใช้ประกอบ
การเรียนการสอนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ ในปัจจุบัน) นอกเหนือไปจาก

⁸ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค 19
(พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2484), 40.

⁹ ราชบัณฑิตยสถาน, สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2550), 53-54.

¹⁰ พูนพิศ อมาตยกุล, บ.ก., เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จพระ (นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552), 401.

สาระความรู้ดนตรีไทยส่วนกลาง ท่านยังได้เรียบเรียงความรู้ดนตรีส่วนภูมิภาคในหลายโอกาสด้วยกัน โดยเฉพาะดนตรีล้านนาจากการที่ท่านเดินทางขึ้นมาเที่ยวเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2476 และได้ร่วมบรรเลงดนตรีกับครูดอ อักษรทับ ประกอบการแสดงในคุ้มด้วย¹¹ จากประสบการณ์ดังกล่าวน่าจะส่งผลต่อความเข้าใจทางดนตรีล้านนาของท่าน ดังเช่นการอธิบายเรื่องเพลงพ่อนม่านมุยเชียงตองในวารสารศิลปากรในปี พ.ศ. 2491¹² ตลอดจนการอธิบายเรื่องกลองสะบัดชัยลงในหนังสือสมบัติศิลปะจากเขื่อนภูมิพลในปี พ.ศ. 2503¹³ เป็นต้น

นอกเหนือไปจากสองท่านแล้ว ยังปรากฏผลงานวิชาการโดยหัวหน้าหน่วยงานราชการ คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ในขณะที่เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ได้เขียนหนังสือเครื่องดนตรีไทยขึ้นในปี พ.ศ. 2500¹⁴ หนังสือดังกล่าวนอกจากจะกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยแล้ว ก็ยังกล่าวถึงเครื่องดนตรีท้องถิ่นซึ่งรวมถึงดนตรีล้านนาด้วย ซึ่งมีลักษณะเด่น คือ การอธิบายลักษณะทางกายภาพ ตลอดจนการเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ เพื่อทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจมากขึ้น นอกจากนี้ยังปรากฏการอธิบายที่ไปที่มาของเครื่องดนตรีว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากชาติใดด้วย อันเป็นผลมาจากกระแสการศึกษาในช่วงระยะเวลาดังกล่าวที่มักมุ่งค้นหาที่มา (origin) ของสิ่งต่าง ๆ ดังตัวอย่างเช่น คนไทยมาจากไหน เป็นต้น หนังสือเล่มนี้ภายหลังได้มีการแปลเป็นภาษาอังกฤษ โดยเดวิด มอร์ตัน (David Morton)¹⁵ นักมานุษยวิทยาดนตรีที่เข้ามาทำวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเกี่ยวกับดนตรีไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2501 ภายหลังเมื่อสำเร็จการศึกษาได้ทำงานเป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส (University of California Los Angeles) และเป็นหนึ่งในนักวิชาการดนตรีที่ทำให้ดนตรีไทยเป็นที่รู้จักในการศึกษาดนตรีของโลกเมื่อกว่า 5 ทศวรรษก่อน

กลุ่มนักวิชาการกลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มนักวิชาการชาวต่างชาติ แม้ว่าก่อนหน้านี้จะปรากฏบันทึกการสำรวจพื้นที่ล้านนาของชาวตะวันตกที่กล่าวถึงบริบททางดนตรีบ้าง แต่การศึกษาโดยใช้วิธีวิทยาทางมานุษยวิทยากล่าวได้ว่าได้รับอิทธิพลจากการศึกษาในช่วงสงครามเย็น ตลอดจนแนวนโยบายของสหรัฐอเมริกาในประเทศไทย¹⁶ สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีล้านนานั้น อาจกล่าวได้ว่าเริ่มปรากฏจากการศึกษาของอาจารย์เจอร์ลด์ ไค้ ในปี ค.ศ. 1975 หรือ พ.ศ. 2518 โดยระหว่างระหว่าง พ.ศ. 2510-2514 ไค้เป็นอาจารย์สอนดนตรีที่วิทยาลัยพระคริสต์ธรรมแมคกิลวารี ก่อนจะมีการตั้งมหาวิทยาลัยพายัพ ช่วงระยะเวลาดังกล่าวไค้เดินทางศึกษาดนตรีในภาคเหนือของประเทศไทย โดยเฉพาะพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน ภายหลังเมื่อเดินทางกลับประเทศสหรัฐอเมริกา จึงได้เขียนบทความลงในวารสาร *Selected report in Ethnomusicology*¹⁷ ของมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส จากการชักชวนของเดวิด มอร์ตัน บทความที่ไค้ตีพิมพ์ในวารสารดังกล่าวจำนวน 3 เรื่อง เป็นบทความเกี่ยวกับดนตรีล้านนาโดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีชิ้นแรก ๆ ได้แก่ Lung Noi Na Kampan Makes a Drumhead for a

¹¹ มนตรี ตราโมท, “เพลงโหมโรงเอื้องคำ,” ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 9* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2518), 70-72.

¹² มนตรี ตราโมท, “พ่อนมุยเชียงตอง,” *วารสารศิลปากร* ปีที่ 2, ฉบับที่ 1 (มิถุนายน 2491): 26-28.

¹³ มนตรี ตราโมท, “กลองสะบัดชัย,” ใน *สมบัติศิลปะจากบริเวณเขื่อนภูมิพล* (พระนคร : กรมศิลปากร, 2503), 39-40.

¹⁴ ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทย* (พระนคร : กรมศิลปากร, 2500).

¹⁵ Dhanit Yupho, *Thai Musical Instruments*, trans. David Morton (Bangkok: Department of Fine Arts, 1960).

¹⁶ เก่งกิจ กิดเรียงลาภ, *เขียนชนบทให้เป็นชาติ กำเนิดมานุษยวิทยาไทยในยุคสงครามเย็น* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2562).

¹⁷ David Morton, ed., *Selected Reports in Ethnomusicology* (Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975).

Northern Thai Long Drum¹⁸ ที่เขียนขึ้นจากการเก็บข้อมูลการเปลี่ยนหนังหน้ากลองของสล่าทำกลองในเมืองเชียงใหม่ บทความ They Also Serv¹⁹ เป็นบทความแรก ๆ ของสังคมไทยกล่าวถึงนักดนตรีวินพก ส่วนอีกเรื่องหนึ่งที่นำมาสู่กระบวนการรื้อฟื้นพิณเปี้ยะคือ The Vanishing Pin Pia²⁰ จากกระแสดูการศึกษาทางมานุษยวิทยาในช่วงสงครามเย็นดังกล่าว นอกจากได้ค้แล้ว ยังปรากฏนักวิชาการชาวต่างชาติอีกท่านหนึ่งคือ โรเบิร์ต การ์เฟียส (Robert Garfias) ได้เดินทางศึกษาเกี่ยวกับดนตรีล้านนาในปี ค.ศ. 1973 โดยได้รับความช่วยเหลือจากชาลส์ เอฟ. คายส์ (Charles F. Keyes)²¹ ซึ่งช่วงระยะเวลาดังกล่าวได้ทำหน้าที่เป็นอาจารย์รุ่นแรกของคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สำหรับอาจารย์การ์เฟียสภายหลังได้ก่อตั้งภาควิชามานุษยวิทยาดนตรีที่มหาวิทยาลัยวอชิงตัน (University of Washington) ส่วนท่านที่ 3 คือ ฌาคส์ บรูเน็ต (Jacques Brunet) ได้บันทึกเสียงดนตรีที่เชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2517 ริเริ่มโดย องค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือยูเนสโก (UNESCO) ซึ่งเป็นความร่วมมือระหว่างอแลง ดานีลู (Alain Daniélou) นักดนตรีวิทยาชาวฝรั่งเศส และสมาคมดนตรีนานาชาติ (International Music Council: IMC) ซึ่งต่อมาคือ สมาคมดนตรีแบบแผนนานาชาติ (International Council for Traditional Music: ICTM) ซึ่งอยู่ในชุด UNESCO Collection of Traditional Music งานบันทึกเสียงนี้ เป็นการบันทึกเสียงดนตรีจากทั่วโลก รวมจำนวน 127 อัลบั้ม จาก 70 ประเทศ จัดเก็บและจัดกระทำโดย สถาบันสมิธโซเนียน ประเทศสหรัฐอเมริกา (Smithsonian Folkways Recordings)²²

ส่วนนักวิชาการกลุ่มที่สาม คือ ส่วนภูมิภาคหรือในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา ก่อนปี พ.ศ. 2520 ยังไม่ปรากฏผลงานวิชาการดนตรีล้านนาด้วยวิธีการทางมานุษยวิทยาดนตรีโดยนักวิชาการส่วนภูมิภาค แม้ว่าก่อนหน้านี้จะมีผู้เขียนในส่วนภูมิภาคพยายามบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีล้านนาบ้าง เช่น การใช้ดนตรีประกอบการบวงสรวงผีนา จากความทรงจำของนายแก้วมงคล ชัยสุริยนต์ เมื่อปี พ.ศ. 2460²³ หนังสือเนื้อเพลงสำหรับการขับร้องเพลงไทยของพ่อครูอินทร์หล่อ สรรพศรี²⁴ ที่มีการแทรกบทเพลงพื้นเมืองอย่างไรก็ตาม การเขียนการอธิบายดนตรีล้านนาโดยสังเขปอาจกล่าวได้ว่า บทความเรื่องลำนนำเพลงดนตรี

¹⁸ Gerald P. Dyck, "Lung Noi Na Kampan Makes a Drumhead for a Northern Thai Long Drum," In *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975), 183-204.

¹⁹ Gerald P. Dyck, "They Also Serve," In *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975), 205-216.

²⁰ Gerald P. Dyck, "The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story," In *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975), 217-229.

²¹ "Robert Garfias field recordings (Laos, Thailand, Burma and Bali)," Archives West, March 12, 2022, <https://archiveswest.orbiscascade.org/ark:80444/xv76751>.

²² "Thailand: The Music of Chiang Mai," Smithsonian Folk Ways Recordings, March 12, 2022, <https://folkways.si.edu/thailand-the-music-of-chieng-mai/world/music/album/smithsonian>.

²³ แก้วมงคล ชัยสุริยนต์, *ผีของชาวลานนาไทยโบราณ*, พิมพ์แจกในงานศพ นางถนอม อินทรังสี (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2486).

²⁴ อินทร์หล่อ สรรพศรี, *สมุดเพลงไทยเดิม ตามหลักสูตรชั้นประถมปีที่ 1 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3* (พระนคร : อักษรสาสน์, 2507).

และการฟ้อนรำของลานนาไทย²⁵ ของไพโรจน์ บุญผูก²⁶ นักศึกษาเก่ามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผู้ซึ่งเคยเรียนดนตรีกับครูดอด อักษรทัต และครูอัญชลี ปิ่นทอง บทความดังกล่าวเป็นความพยายามแรก ๆ ในการอธิบายดนตรีล้านนา โดยอ้างอิงจากงานวิชาการดนตรีไทยส่วนกลางขณะนั้น คือ การอธิบายว่า มีความเป็นมาลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีอย่างไรบ้าง ตลอดจนบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง ทั้งนี้การศึกษาดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากสยามสมาคม

ผลงานวิชาการดนตรีล้านนาก่อน พ.ศ. 2520 ได้เป็นรากฐานสำคัญสำหรับการศึกษาดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา โดยเฉพาะเมื่อมีการเรียนการสอนและการวิจัยอย่างจริงจังทางด้านมานุษยวิทยาดนตรี ทำให้ดนตรีในท้องถิ่นโดยเฉพาะดนตรีล้านนานั้นมีพื้นที่ในสังคมไทย ตลอดจนกลายเป็นประเด็นศึกษาวิจัยทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ ในระยะเวลาต่อมา

2. มานุษยวิทยาดนตรีของนักมานุษยวิทยาดนตรี

เมื่อพิจารณาจากประวัติศาสตร์การศึกษาของชาติในช่วง พ.ศ. 2520 เกิดความเปลี่ยนแปลงในระบบการศึกษาหลายด้าน มีการประกาศใช้แผนการศึกษาชาติ พ.ศ. 2520 ที่มีความก้าวหน้า อันเป็นผลมาจากหลังเหตุการณ์ทางการเมือง ทั้ง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และการรัฐประหารหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519²⁷ ในส่วนของการจัดการเรียนการสอนดนตรีนั้น แม้ว่าจะเริ่มต้นขึ้นในหลากหลายสถาบัน เช่น โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ ในปัจจุบัน) หรือหลักสูตรดนตรีศึกษาที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา แต่การขยายตัวของการศึกษาดนตรีในประเทศนั้น อาจกล่าวได้ว่า ส่วนหนึ่งเกิดจากการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรในกระทรวงศึกษาธิการ ทั้งในส่วนของหลักสูตรประถมศึกษาและหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น พ.ศ. 2521 และหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พ.ศ. 2524 รวมถึงหลักสูตรการฝึกหัดครูของสภาการฝึกหัดครู พ.ศ. 2519 และ พ.ศ. 2524 ด้วย ดังปรากฏว่า ในหลักสูตรการฝึกหัดครู วิชาเอกดนตรีศึกษา ปรากฏรายวิชาดนตรีพื้นเมืองของไทย²⁸ ตลอดจนในส่วนของกรมวิชาการก็มีการจัดทำคู่มือครูศิลปศึกษา²⁹ เพื่อจัดการเรียนการสอนดนตรีพื้นเมืองในสถานศึกษาด้วย

จากพัฒนาการของวิชาดนตรีดังกล่าว ทำให้นักวิชาการจากสถาบันการศึกษาในแต่ละท้องถิ่นเริ่มผลิตผลงานวิชาการเพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอน ตลอดจนการเกิดเวทีการประชุมทางวิชาการ ทั้งที่เกิดขึ้นในวิทยาลัยครูและสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ได้ส่งผลต่อการตื่นตัวในการศึกษาเรื่องราวของท้องถิ่นมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นผลส่วนหนึ่งจากการเรียนการสอนวิชาคติชนวิทยาในวิทยาลัยครู สำหรับในพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาช่วง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา ปรากฏนักวิชาการจากสถาบันการศึกษาในท้องถิ่นที่สร้างผลงานทาง

²⁵ ผลงานวิชาการในอดีตมักเขียนว่า “ลานนา” โดยอ้างอิงพระบรมราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภายหลังเมื่อมีการค้นพบจารึกวัดเชียงสา พ.ศ. 2096 นักวิชาการจึงสรุปว่า การใช้คำว่า “ล้านนา” นั้นเป็นคำที่ถูกดัดแปลง ทำให้ผลงานวิชาการหลัง พ.ศ. 2530 จะใช้คำว่าล้านนา ในงานวิจัยนี้จะใช้ชื่อเรียกตามต้นฉบับเพื่อแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการดังกล่าว

²⁶ ไพโรจน์ บุญผูก, “ลำน่านเพลงดนตรีและการฟ้อนรำของลานนาไทย,” ใน *กมลราพิงและดนตรีไทย อนุสรณ์ในการมาปณกิจศพ จำเอก กมล มาลัยมัลย์* (กรุงเทพฯ : พิมพ์สวรรค์, 2517), 37-48

²⁷ ภิญญพันธ์ พจนนลาวัลย์, “ประวัติศาสตร์การศึกษาไทยภายใต้การรวมศูนย์อำนาจของรัฐ (พ.ศ. 2490-2562),” *วารสารไทยคดีศึกษา* ปีที่ 19, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2565): 74-108.

²⁸ สภาการฝึกหัดครู, *หลักสูตรการฝึกหัดครู ระดับปริญญาตรี (ฉบับปรับปรุง)* (กรุงเทพฯ : สภาการฝึกหัดครู, 2524), 88.

²⁹ กรมวิชาการ, *คู่มือครูศิลปศึกษา ศ 0215 ศ 0216 ดนตรีพื้นเมือง 1-2* (กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2528).

วิชาการด้านดนตรีจำนวนมาก ที่โดดเด่นและกลายเป็นต้นทางสำหรับการอ้างอิงทางวิชาการ จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ อาจารย์ยงยุทธ ธีรศิลป์ ผู้ก่อตั้งและหัวหน้าภาควิชาดนตรีศึกษาคนแรกของวิทยาลัยครูเชียงใหม่ (มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์ นักวิชาการดนตรีและข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิตีธรรม นักวิชาการดนตรีและข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง และอาจารย์สนั่น ธรรมธิ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 ยงยุทธ ธีรศิลป์

อาจารย์ยงยุทธ ธีรศิลป์ ภูมิลำเนาเป็นชาวอำเภอชุมแสง จังหวัดนครสวรรค์ (เกิด พ.ศ. 2486) สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง วิชาเอกภาษาไทย-ประวัติศาสตร์ จากวิทยาลัยครูสวนสุนันทา ปริญญาการศึกษาบัณฑิต (ภาษาไทย) จากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร นอกจากนี้ ได้เข้าอบรมอาจารย์ดนตรี ตามหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

อาจารย์ยงยุทธเริ่มสอนภาษาไทยที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2512 ต่อมาพร้อมกับอาจารย์จันทาคต ทองเขียว เปิดวิชาโทดนตรีศึกษาขึ้นในหลักสูตรประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.สูง) ในปี พ.ศ. 2519 และก่อตั้งภาควิชาดนตรีศึกษาในปี พ.ศ. 2521 ต่อมาในปี พ.ศ. 2523 เมื่อธนาคารกรุงเทพได้จัดทำโครงการหนังสือลักษณะไทย ได้ติดต่อขอให้อาจารย์ยงยุทธเขียนเรื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ โดยร่วมกับอาจารย์ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง ซึ่งเป็นอาจารย์ภาควิชาดนตรีศึกษาเช่นกันเขียนเรื่องนาฏศิลป์พื้นเมืองเหนือ โครงการหนังสือชุดดังกล่าว มีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นประธาน³⁰ นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2524 เมื่อศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ จัดงานประชุมวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทยขึ้น อาจารย์ยงยุทธได้รายงานผลการศึกษาเรื่อง ดนตรีพื้นเมืองเหนือ ในงานประชุมวิชาการดังกล่าว³¹

จากการที่พื้นฐานเป็นอาจารย์สอนภาษาไทย การสร้างผลงานวิชาการดนตรีล้านนาของอาจารย์ธีรยุทธจึงมีลักษณะของโครงสร้าง-หน้าที่ จึงนำเสนอเรื่องราวของดนตรีล้านนาในลักษณะของวิชาคติชนวิทยา ตลอดจนได้รับอิทธิพลจากหนังสือเครื่องดนตรีไทยของชนิด อยู่โพธิ์ เช่น เครื่องดนตรีล้านนามีอะไรบ้าง มีบทบาทหน้าที่อย่างไร นอกเหนือไปจากบทความเรื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือที่นำเสนอในงานประชุมวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทยแล้ว ต่อมาอาจารย์ยงยุทธได้ตีพิมพ์หนังสือดนตรีพื้นเมืองเหนือขนาดเล็กที่เขียนร่วมกับอาจารย์ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง จัดพิมพ์ในปี พ.ศ. 2528 โดยโครงการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำริ ซึ่งต่อมาหนังสือเล่มนี้ได้ตีพิมพ์อีกครั้งหนึ่งเพื่อเป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ อาจารย์ไกรศรี นิมนานเหมินท์ นักวิชาการล้านนาคติคนสำคัญ ผู้จุดประกายการศึกษาด้าน “ล้านนาคติศึกษา” ในปี พ.ศ. 2535 โดยเปลี่ยนชื่อหนังสือเป็น “ดนตรีพื้นบ้านล้านนา” โดยการตีพิมพ์ในครั้งนี้มีการปรับปรุงเนื้อหาเพิ่มเติม เช่น เพิ่มเรื่อง “ซอพื้นเมือง” และบทความเรื่อง “ฟ้อนเทวดา” ของอาจารย์วิทย์ พานิชพันธ์ อย่างไรก็ตามจากโครงการหนังสือชุดลักษณะไทยที่เริ่มต้นเก็บข้อมูลในปี พ.ศ. 2523 ได้ตีพิมพ์เนื้อหาดนตรีและนาฏศิลป์

³⁰ คึกฤทธิ์ ปราโมช และคุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บ.ก. *ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2551).

³¹ ยงยุทธ ธีรศิลป์, “ดนตรีพื้นเมืองเหนือ,” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย*, 21-23 มกราคม 2524 (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524).

ล้านนาขนาดยาวในหนังสือลักษณะไทย ศิลปะการแสดง จัดพิมพ์โดยธนาคารกรุงเทพครั้งแรกในปี พ.ศ. 2541 ซึ่งกลายเป็นหลักฐานสำคัญแสดงให้เห็นถึงเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาในด้านต่าง ๆ

2.2 ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ เกิดที่จังหวัดลำพูน (พ.ศ. 2484) ภายหลังครอบครัวย้ายไปทำธุรกิจที่อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย สำเร็จการศึกษาปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ภาษาอังกฤษ) จากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา (Master of Music in Musicology) จากมหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ (University of the Philippines) นอกจากนี้ได้เข้าอบรมอาจารย์ดนตรีตามหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ในปี พ.ศ. 2522 อาจารย์ประสิทธิ์ได้ทำหน้าที่เป็นกรรมการของศูนย์วัฒนธรรมที่วิทยาลัยครูเชียงรายเป็นครั้งแรก นำไปสู่แนวคิดในการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวพื้นบ้าน ภายหลังจึงปรากฏผลงานเป็นจำนวนมาก ผลงานการศึกษาแรกเกี่ยวกับดนตรีล้านนาในปี พ.ศ. 2525 คือ การศึกษาเครื่องดนตรีล้านนาไทยเพื่อการพัฒนา กล่าวได้ว่า เป็นนักวิชาการดนตรีท้องถิ่นคนแรก ๆ ที่ศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรีจากต่างประเทศ โดยเขียนวิทยานิพนธ์เรื่อง The Saw Vocal Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand สำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2532 เมื่อย้ายมาสอนที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่แล้ว ยังคงเสนอบทความในเชิงมานุษยวิทยาดนตรีอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้จากการที่หลักสูตรวิทยาลัยครูปรากฏมีรายวิชาดนตรีพื้นบ้านโดยมีอาจารย์ประสิทธิ์เป็นผู้รับผิดชอบสอน ทำให้ในปี พ.ศ. 2540 ท่านเขียนตำรายิชาดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ โดยออกแบบรายวิชาให้มีทั้งส่วนที่เป็นเนื้อหาทางทฤษฎีดนตรีและส่วนที่เป็นการปฏิบัติ

ผลงานของอาจารย์ประสิทธิ์มีความเป็นงานทางมานุษยวิทยาดนตรี จากการที่ท่านศึกษาด้านนี้มาโดยตรง นอกเหนือไปจากรายงานการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีล้านนาไทยเพื่อการพัฒนา ซึ่งเป็นผลงานวิชาการชิ้นแรกในปี พ.ศ. 2525 แล้ว ตัวอย่างผลงานสำคัญในระยะต่อมา ได้แก่ บทความเรื่องช่างซอในสังคมเกษตรล้านนา นำเสนอในปี พ.ศ. 2533 ซึ่งเป็นบทความต่อยอดจากผลงานวิทยานิพนธ์ นอกจากนี้ในปีเดียวกันยังได้ตีพิมพ์บทความเรื่องปีและแนของชาวล้านนา อาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวอย่างการอธิบายในเชิงเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) ที่ครอบคลุมทั้งพัฒนาการของรูปลักษณะเครื่องดนตรี ลักษณะทางกายภาพ ตลอดจนระบบเสียง นอกจากนี้ รายงานผลการวิจัยเรื่องดนตรีไทใหญ่กับประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง เป็นผลการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในจังหวัดเชียงใหม่ครั้งแรก จนกระทั่งสามารถสังเคราะห์เป็นตำรายิชาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ ในปี พ.ศ. 2540 นอกจากนี้ ผลงานที่โดดเด่นของอาจารย์ประสิทธิ์อีกเรื่องหนึ่ง คือ การรื้อฟื้นพิณเปี้ยะ ภายหลังจากการอ่านบทความของโด็ค โดยเฉพาะเมื่อเห็นภาพของพ่ออยู่ต้น เี้ยวส่วสดี ในท้ายบทความดังกล่าว ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสืบค้นผู้ที่ยังสามารถตีพิณเปี้ยะได้ ทำให้พบกับพ่ออยู่แปง โนจา ในระยะเวลาต่อมา

2.3 ณรงค์ สมิตธิธรรม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิตธิธรรม เป็นชาวลำปาง (เกิด พ.ศ. 2484) เติบโตในบริบทแวดล้อมด้วยดนตรีพื้นเมืองลำปางจากการที่น้องชายของมารดาเป็นนักดนตรีพื้นเมือง บรรเลงกลองถึงถึงในชุมชนบ้านท่านาง สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรประโยคครูมัธยมเกษตรกรรม วิทยาลัยเกษตรกรรมเชียงใหม่

(มหาวิทยาลัยแม่โจ้) ปริญญาการศึกษาบัณฑิต (ชีววิทยา) จากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร และปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา) จากสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล อาจารย์ณรงค์เริ่มเรียนดนตรีล้านนาที่โรงเรียนบุญวาทย์วิทยาลัย เริ่มฝึกหัดดนตรีสากล ขณะมาศึกษาที่แม่โจ้ ภายหลังเมื่อเป็นอาจารย์สอนดนตรีแล้ว จึงเข้าร่วมอบรมอาจารย์ดนตรี ตามหลักสูตร ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

จากการที่มีภูมิลำเนาในจังหวัดลำปาง ตลอดจนสอนดนตรีที่วิทยาลัยครูลำปาง ในปี พ.ศ. 2532 อาจารย์ณรงค์ได้เริ่มเก็บข้อมูลและเขียนหนังสือชื่อ “ดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง” เผยแพร่ ในปี พ.ศ. 2534 กล่าวได้ว่าเป็นการศึกษาดนตรีพิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษในวัฒนธรรมล้านนาเป็นครั้งแรก นอกจากนี้ อาจารย์ณรงค์ยังเป็นนักวิชาการด้านดนตรีที่ชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายของดนตรีล้านนาว่า ไม่ได้มีเฉพาะรูปแบบวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่แต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีพื้นที่อื่น ๆ ที่มีลักษณะทางดนตรีที่แตกต่างไปจากเชียงใหม่ด้วย ดังปรากฏผลงานการนำเสนอเรื่องราวดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดลำปางจำนวนมากที่ระยะแรกได้เขียนเป็นบทความขนาดสั้นตีพิมพ์ในคอลัมน์ศิลปวัฒนธรรมไทยของหนังสือพิมพ์คนเมืองเหนือ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นในจังหวัดลำปาง ต่อมาได้รวมบทความกว่า 40 บทความ รวมเล่มตีพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ “ดนตรีพื้นบ้านคนเมืองเหนือ” ในปี พ.ศ. 2545 นอกจากนี้ อาจารย์ณรงค์ยังมีบทบาทในการรื้อฟื้นการบรรเลงพิณเป็ยะในจังหวัดลำปาง ตลอดจนนำเสนอวิธีการตีพิณเป็ยะสายเดียว ในการประชุมวิชาการทางด้านดนตรีหลายครั้ง

2.4 สนั่น ธรรมธิ

อาจารย์สนั่น ธรรมธิ เป็นชาวเชียงใหม่ (เกิด พ.ศ. 2502) เติบโตมากับการฟังรายการวิทยุ วปอ. 2 เชียงใหม่ สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต (ภาษาไทย) และศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ภาษาและวรรณกรรม ล้านนา) จากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยที่ในปี พ.ศ. 2527 เป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เมื่อสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีแล้ว ได้ทำงานเป็นนักวิชาการ ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

จากการที่เริ่มต้นศึกษาดนตรีล้านนาจากพ่อครูแม่ครูทั่วภาคเหนือตั้งแต่ยังเป็นนักศึกษา ทำให้ อาจารย์สนั่นสะสมความรู้เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมล้านนา ในปี พ.ศ. 2537 เมื่อมีการจัดงานครบรอบ 30 ปี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อาจารย์สนั่นได้เสนอการบรรเลงกลองสะบัดชัยเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในวาระดังกล่าว โดยที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่สนับสนุนงบประมาณในการสร้างกลองสะบัดชัย 50 ลูกเพื่อแจกจ่ายไปยังโรงเรียนต่าง ๆ ทั่วภาคเหนือ นอกจากนี้ ยังมีการจัดทำวีดิทัศน์ที่เป็น “คู่มือ” ประกอบการเรียนการสอนด้วย³² ซึ่งทำให้กลองสะบัดชัยมีการบรรเลงแพร่หลายจวบจนปัจจุบัน ตลอดจนได้เริ่มเขียนบทความทางด้านดนตรี ล้านนา คือ ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย เผยแพร่ในหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาที่มหาวิทยาลัย เชียงใหม่เป็นเจ้าภาพในปี พ.ศ. 2538³³ หลังจากนั้นได้ทำหน้าที่เป็นผู้ประสานงานสำหรับการจัดประกวด แข่งขันดนตรีล้านนา ร่วมเขียนเนื้อหาที่เกี่ยวกับดนตรีล้านนาในหนังสือสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ

³² ศิลปการตีกลองสะบัดชัย, กำกับโดย สนั่น ธรรมธิ (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และสมาคมนักศึกษาเก่า มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2537), วีดิทัศน์.

³³ สนั่น ธรรมธิ, “ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย,” ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538).

ที่มีศาสตราจารย์ ดร.อุดม รุ่งเรืองศรี เป็นหัวหน้าโครงการ³⁴ ภายหลังอาจารย์สนั่นได้เขียนบทความเกี่ยวกับดนตรีล้านนาในคอลัมน์นาฏดุริยางการล้านนาของหนังสือพิมพ์ไทยนิวส์ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นที่มีฐานในจังหวัดเชียงใหม่ ต่อมาได้รวมเล่มจัดพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ “นาฏดุริยางการล้านนา” จัดพิมพ์โดยสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2550³⁵ กล่าวได้ว่าเป็นหนังสือ “ชั้นนำ” สำหรับการศึกษาดนตรีล้านนา ทั้งเชิงประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี การประสมวง บทเพลง และสาระทางด้านนาฏศิลป์ล้านนาด้วย

3. ปัจจัยและแนวคิดในการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาเชิงมานุษยวิทยาดนตรี

จากพัฒนาการของระบบการศึกษาในสังคมไทยที่เปิดพื้นที่ให้ดนตรีพื้นบ้านได้มีบทบาทมากยิ่งขึ้น ตลอดจนนักวิชาการในท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลจากทั้งวิธีวิทยาการศึกษาแบบใหม่ ๆ โดยเฉพาะด้านดนตรี ได้ส่งผลต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาในทางมานุษยวิทยาดนตรี แม้ว่านักวิชาการบางท่านไม่ได้ศึกษาในด้านดังกล่าวมาโดยตรง แต่ด้วยวิธีวิทยาในการศึกษาที่มีการลงพื้นที่ศึกษาอย่างจริงจัง ตลอดจนการวิเคราะห์ร่วมกับเอกสารหลักฐานอื่น ๆ แล้วนำเสนอองค์ความรู้ดนตรีล้านนานั้น กล่าวได้ว่าเป็นผลงานที่ล้วนมีคุณูปการต่อการศึกษาดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา โดยที่ปัจจัยและแนวคิดดังกล่าวสามารถวิเคราะห์ได้เป็น 2 ประเด็น ดังนี้

3.1 การศึกษาดนตรีล้านนาในยุคสงครามเย็น

อาจกล่าวได้ว่า ตั้งแต่รัฐบาลสหรัฐอเมริกาได้มีแนวนโยบายต่อต้านการแพร่ขยายลัทธิคอมมิวนิสต์ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะประเทศไทย ได้ส่งผลต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยาตลอดจนดนตรีด้วย วิธีการศึกษาแบบชาติพันธุ์วรรณาโดยนักมานุษยวิทยาอเมริกัน ได้กลายเป็นวิธีวิทยาหลักที่ใช้ในการศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรี ดังตัวอย่างการศึกษาของ Gerald P. Dyck ระหว่าง พ.ศ. 2510-2514 แม้ว่าผลการเก็บข้อมูลทั้งหมดได้จะตีพิมพ์รวมเล่มภายหลังเกษียณอายุในปี พ.ศ. 2552³⁶ ทั้งนี้จากการศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงวิธีวิทยาที่น่าสนใจ การใช้คำเมืองในการสื่อสารกับนักดนตรีในท้องถิ่น ทำให้เกิดความไว้วางใจระหว่างผู้เก็บข้อมูลและผู้ให้ข้อมูล มีการบันทึกข้อมูลสนาม ใช้การอธิบายเครื่องดนตรีและการสร้างเครื่องดนตรีด้วยวิธีการทางเครื่องดนตรีวิทยา ตลอดจนการอธิบายเชิงตีความปรากฏการณ์ทางดนตรีที่ปรากฏระหว่างการศึกษาดังนั้น การศึกษาดนตรีและมานุษยวิทยาดนตรีในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2520 จึงเป็นการศึกษาที่เน้นหนักไปที่การทำความเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นสำคัญ

นอกจากนี้ การขับเคลื่อนของบุคคลในท้องถิ่นเองก็มีส่วนสำคัญต่อการศึกษาดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา ดังกรณีของอาจารย์ไกรศรี นิมนานเหมินท์ ที่ริเริ่มจัดเลี้ยงขันโตกดินเนอร์ในปี พ.ศ. 2496³⁷

³⁴ มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ* (กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542).

³⁵ สนั่น ธรรมธิ, *นาฏดุริยางการล้านนา* (เชียงใหม่ : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550)

³⁶ Gerald P. Dyck, *Musical Journeys in Northern Thailand* (Assonet: Minuteman Press of Fall River, 2009)

³⁷ Gerald P. Dyck, *Musical Journeys in Northern Thailand* (Assonet: Minuteman Press of Fall River, 2009)

กล่าวได้ว่าเป็นการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมล้านนารูปแบบใหม่ มีขบวนแห่ขันโตก พร้อมกับช่างฟ้อนและนักดนตรีล้านนา ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของวัฒนธรรมขันโตกดินเนอร์และร้านอาหารขันโตกในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ในระยะเวลาต่อมา นอกจากนี้ อาจารย์ไกรศรียังให้ความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้ลงพื้นที่บันทึกเสียงสัมภาษณ์ชาวบ้านและนักดนตรีล้านนาร่วมหนึ่ง ภายหลังในปี พ.ศ. 2511 ได้มอบให้คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ เผยแพร่³⁸ ความสนใจเกี่ยวกับดนตรีล้านนาในเชิงวิชาการเพิ่มขึ้นตามลำดับ เช่น การจัด A Northern Cultural Evening เมื่อวันที่ 17 มกราคม พ.ศ. 2517 ของสยามสมาคม โดยก่อนหน้านี้ได้ส่งนักวิชาการลงพื้นที่เก็บข้อมูลเกี่ยวกับวงดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และใกล้เคียงเป็นเวลา 3 สัปดาห์³⁹

ในขณะที่ระบบการศึกษาและระบบการผลิตครูขณะนั้นได้รับอิทธิพลจากการอุดมศึกษาแบบอเมริกัน ซึ่งเป็นผลมาจากปัจจัยทางการเมืองโดยเฉพาะสงครามเย็น ดังปรากฏว่าใน พ.ศ. 2513 มีการผลิตครูดนตรีขึ้นเป็นครั้งแรกอย่างจริงจังและกระจายไปยังส่วนภูมิภาค เริ่มต้นที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ต่อมาได้กระจายไปยังส่วนภูมิภาคแห่งแรก ๆ ในภาคเหนือ ได้แก่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ ตามมาด้วยวิทยาลัยครูลำปาง และวิทยาลัยครูอุตรดิตถ์ อีกทั้งในหลักสูตรของวิทยาลัยครูซึ่งมีวิชาคหิชาที่ให้ความสนใจกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งปรากฏอย่างเด่นชัดจากหนังสือคหิชาของหน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครูที่พิมพ์เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2519⁴⁰ อันเนื่องมาจากการที่อาจารย์ภาษาไทยได้ไปศึกษาต่อในประเทศสหรัฐอเมริกา โดยเฉพาะที่ Indiana University Bloomington ส่งผลต่อการ “ศึกษา-รวบรวม-จัดเก็บ-นำเสนอ” วัฒนธรรมท้องถิ่นรวมถึงดนตรีด้วย ดังการกล่าวถึงวัฒนธรรมมุขปาฐะ และพยายามนำแนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านมาใช้อธิบายดนตรีในแต่ละท้องถิ่น แม้ว่าวิทยาลัยครูในแต่ละภูมิภาคยังจะไม่ได้เปิดวิชาเอกดนตรีศึกษาก็ตาม

ทั้งปัจจัยจากการศึกษาของนักวิชาการต่างชาติและแรงขับเคลื่อนของบุคคลในท้องถิ่น ได้นำไปสู่การสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา โดยเฉพาะช่วงหลัง พ.ศ. 2520 มีการตั้งศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด ตลอดจนมีการประชุมวิชาการหลายครั้ง โดยมีการเสนอผลการศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่น เริ่มมีการเสนอวิธีวิทยาการศึกษาในแนวทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่างจริงจัง จนกระทั่งมีการเปิดสอนในระดับปริญญาโทในปี พ.ศ. 2532 อาจกล่าวได้ว่า เหล่านี้เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความคิดและการพัฒนาการของความรู้เกี่ยวกับดนตรีล้านนาที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

3.2 นักวิชาการกับการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาทางมานุษยวิทยาดนตรี

เมื่อสังคมไทยจัดการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษาอย่างจริงจังและแพร่กระจายไปยังแต่ละท้องถิ่นตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมานั้น ทำให้เกิดนักวิชาการผู้สนใจศึกษาดนตรีและร่วมกันสถาปนาความรู้ด้านวิชาการดนตรีขึ้น แม้ว่าในระยะแรกมีผู้สำเร็จการศึกษาทางด้านดนตรีในประเทศไทยน้อยมาก แต่จากอิทธิพลการศึกษาวิชาคหิชาที่ส่งผลทางความคิดของอาจารย์ผู้สอนวิชาภาษาไทยในระดับ

³⁸ คณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรมของคณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ. *ประเพณีพื้นเมืองและนิทานพื้นเมืองภาคเหนือ* (พระนคร : คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ, 2513)

³⁹ ไพโรจน์ บุญผูก, “ลำน่านเพลงดนตรีและการฟ้อนรำของล้านนาไทย,” ใน *กมลรำพึงและดนตรีไทย อนุสรณ์ในการสถาปนาโรงละคร กมล มาลัยมอลล์* (กรุงเทพฯ : พิษณุสวรรค์, 2517), 37.

⁴⁰ กิ่งแก้ว อัดถากร, *คหิชาวิทยา* (กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2519)

อุดมศึกษา จึงปรากฏว่า วิทยาลัยครูหลายแห่งช่วงระยะแรกที่อาจารย์ภาษาไทยแต่มีทักษะทางดนตรีนอกจากจะทำหน้าที่เป็นผู้สอนวิชาดนตรีไปด้วยแล้ว ก็ยังเป็นกลุ่มนักวิชาการที่พยายามอธิบายความรู้ทางดนตรีด้วย ดังนั้น ช่วงหลัง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา จึงปรากฏนักวิชาการที่สร้างความรู้ดนตรีล้านนาที่สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นกลุ่มนักวิชาการที่ได้รับอิทธิพลการศึกษาเชิงคติชนวิทยา ดังตัวอย่างผลงานการศึกษาของอาจารย์ยงยุทธ ธีรศิลป์ หัวหน้าภาควิชาดนตรีศึกษาคนแรกของวิทยาลัยครูเชียงใหม่ จากการทำนเป็นครูภาษาไทย แต่สามารถบรรเลงดนตรีได้ จึงได้รับการเชิญให้มาช่วยจัดการเรียนการสอนวิชาเอกดนตรีศึกษาตั้งแต่ พ.ศ. 2521 ผลงานวิชาการดนตรีล้านนาของอาจารย์ยงยุทธจึงมีลักษณะของการอธิบายว่า ดนตรีล้านนาประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีใดบ้าง มีการประสมวงอย่างไร บทบาทหน้าที่ในการบรรเลง ซึ่งเป็นลักษณะแรก ๆ ของผลงานวิชาการดนตรีล้านนาคือสถาปนาความรู้และเป็นรากฐานสำคัญในการศึกษาต่อยอดดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา ขณะเดียวกัน ผลงานดนตรีล้านนาเชิงวิชาการของอาจารย์สุรสิงห์ ส้ารวม ฉิมพะเนาว์ ได้เสนอผลการศึกษาในทางมานุษยวิทยาดนตรีมากกว่า แม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจากการศึกษาทางด้านคติชนวิทยาเช่นกัน เช่น บทความเรื่องพิณเป็ยะ การส่งดนตรีจากดวงใจ⁴¹

กลุ่มที่สอง เป็นกลุ่มนักวิชาการที่ได้รับอิทธิพลจากการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี โดยเฉพาะการได้ศึกษาโดยตรง ดังตัวอย่างผลงานวิชาการดนตรีล้านนาของผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ สำเร็จการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ จากการที่ได้เป็นลูกศิษย์ของ José Maceda ท่านได้กล่าวกับอาจารย์ประสิทธิ์ก่อนกลับประเทศไทยว่า “บ้านเมืองของคุณร่ำรวยด้วยมรดกทางวัฒนธรรม ผมกล้าพูดได้ว่าที่นั่นยังไม่มีใครลงไปศึกษาแบบที่เราเรียนกัน ประสิทธิ์ไปทำเสีย ถ้าทำเองไม่ไหวก็สอนลูกศิษย์ให้เขาทำ”⁴² ดังนั้น ผลงานวิชาการดนตรีล้านนาของอาจารย์ประสิทธิ์จึงมีทั้งข้อเสนอและวิธีวิทยาทางด้านมานุษยวิทยาดนตรี เช่น บทความเรื่องภาวะหัวเลี้ยวหัวต่อของขอล้านนาและบทความเรื่องช่างขอลในสังคมเกษตรล้านนาที่พยายามวิเคราะห์ปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมการขับขอลในช่วงระยะเวลาดังกล่าว นอกจากนี้ บทความเรื่องสวนศาสตร์ของเครื่องดนตรีโดยสังเขป เป็นบทความแรก ๆ ที่เสนอการอธิบายการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรีล้านนาตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ นอกเหนือไปจากอาจารย์ประสิทธิ์แล้ว ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิตธิธรรม เป็นนักวิชาการที่สร้างผลงานวิชาการดนตรีล้านนาอีกท่านหนึ่ง โดยเฉพาะในพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาลำปาง ดังปรากฏการผลิตผลงานจำนวนมากภายหลังจากที่ท่านเข้ารับการศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา วิชาเอกวัฒนธรรมการดนตรี ที่มหาวิทยาลัยมหิดล นอกเหนือไปจากผลงานเรื่องดนตรีประกอบการฟ้อนผีที่ท่านให้ความสนใจก่อนหน้านี้

กลุ่มที่สาม เป็นนักวิชาการที่ได้รับอิทธิพลจากกระบวนการศึกษาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นในช่วง พ.ศ. 2520 และเกิดการตั้งคำถามกับสถานภาพทางความรู้เกี่ยวกับดนตรีล้านนา นำไปสู่การศึกษาและนำเสนอความเป็นดนตรีล้านนาที่มีความหลากหลาย และในขณะเดียวกันก็พยายามสถาปนารูปแบบทางวัฒนธรรมล้านนาบางอย่างไปพร้อมกัน หรือเป็นอิทธิพลการศึกษาในยุคท้องถิ่นนิยมที่เริ่มต้นตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2530 จากหมุดหมายสำคัญคือ การเฉลิมฉลองเมืองเชียงใหม่ครบรอบ 700 ปี ในปี พ.ศ. 2539 ได้แก่ กรณีของ

⁴¹ สุรสิงห์ ส้ารวม ฉิมพะเนาว์, “การเล่นเป็ยะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ,” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย*, 21-23 มกราคม 2524 (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524).

⁴² ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์, สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 20 มกราคม 2565.

ผลงานการศึกษาด้านดนตรีล้านนาของอาจารย์สนั่น ธรรมธิ จากภูมิหลังการก่อตั้งชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ที่ตั้งคำถามว่า เหตุใดมหาวิทยาลัยในท้องถิ่นกลับสอนแต่เรื่องของ กรุงเทพฯ ไม่ปรากฏเรื่องของล้านนาเลย ผลงานวิชาการของอาจารย์สนั่นจึงกลับไปอธิบายเรื่องราวพื้นฐานเกี่ยวกับดนตรีล้านนาในมิติต่าง ๆ เพื่อเสนอว่าวัฒนธรรมล้านนามีที่มาอย่างไร เช่น การเสนอที่ไปที่มาของ กลองสะบัดชัยใหม่หลังจากที่มีการนำไปใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ เชิงธุรกิจการท่องเที่ยวว่า “การที่ทักเอาว่าเป็นกลองออกศึกบ้างหรือกลองที่ตีหน้ากองทัพบกที่เรียกว่า เริงหน้าทัพ ดูเหมือนจะอยู่ในลักษณะกู่ให้เกินความจริง”⁴³ ที่แสดงให้เห็นถึงการพยายามสืบหาที่มาของดนตรีล้านนา และเป็นหนึ่งในวิธีวิทยาสำคัญของช่วงระยะเวลาดังกล่าว

สรุปผลการวิจัย

ภายหลังจากปฏิรูปการปกครองในรูปแบบมณฑลเทศาภิบาลสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ส่งผลต่อความสนใจดนตรีล้านนาโดยเฉพาะจากชนชั้นนำกรุงเทพฯ มากขึ้น ก่อนการสถาปนาความรู้เชิงวิชาการในช่วงระยะเวลาต่อมา สถานภาพของการสร้างผลงานวิชาการดนตรีล้านนาก่อนช่วง พ.ศ. 2520 แบ่งเป็นสามกลุ่มใหญ่ กลุ่มแรก คือ งานวิชาการจากส่วนกลาง กลุ่มที่สอง คือ งานวิชาการโดยชาวต่างชาติ และกลุ่มที่สาม คือ งานวิชาการจากผู้เขียนในส่วนภูมิภาค อย่างไรก็ตาม จากความเปลี่ยนแปลงจากนโยบายการศึกษาและแนวนโยบายของสหรัฐอเมริกาที่มีต่อภูมิภาคในช่วงสงครามเย็น วิชาดนตรีได้ถูกพัฒนาจนสามารถจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา โดยที่ดนตรีในแต่ละท้องถิ่นได้เริ่มมีพื้นที่มากยิ่งขึ้นจากการปฏิรูปการศึกษาในปี พ.ศ. 2520 ระยะเวลาดังกล่าว ปรากฏรายวิชาดนตรีพื้นเมืองของไทยในหลักสูตรการฝึกหัดครู วิชาเอกดนตรีศึกษา และรายวิชาดนตรีพื้นเมืองสำหรับการจัดการเรียนการสอนดนตรีพื้นเมืองในระดับมัธยมศึกษาของกรมวิชาการ

ในขณะเดียวกัน เริ่มปรากฏนักวิชาการในส่วนท้องถิ่นพยายามสร้างความรู้ดนตรีล้านนาจากพัฒนาการของการศึกษาดังกล่าว ซึ่งในระยะแรกได้รับอิทธิพลจากวิชาคติชนวิทยา จึงมุ่งเน้นการอธิบายว่า ดนตรีล้านนามีลักษณะเช่นไร ต่อมาเมื่อนักวิชาการได้ใช้วิธีวิทยาการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี จึงปรากฏการอธิบายดนตรีล้านนาเชิงวิชาการหลากหลายแง่มุมมากขึ้น ทั้งส่วนที่เป็นตัวดนตรีและบริบททางดนตรี จากความสนใจศึกษาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มากขึ้นจากพัฒนาการของการศึกษาดังกล่าว เป็นจุดกำเนิดความเป็นท้องถิ่นนิยม นักวิชาการในทศวรรษต่อมาคือช่วง พ.ศ. 2530 พยายามศึกษาค้นคว้าหาที่ไปที่มาของ “ความเป็นดนตรีล้านนา” การศึกษาดังกล่าวได้เป็นหมุดหมายสำคัญสำหรับการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีปัจจุบันสำหรับการวิเคราะห์และตีความปรากฏการณ์ทางดนตรีล้านนาในแง่มุมต่าง ๆ นอกจากนี้ยังปรากฏการศึกษาดนตรีล้านนานอกเหนือไปจาก “เชียงใหม่” ที่ถูกสถาปนาให้เป็นศูนย์กลางความรู้ทางวัฒนธรรมล้านนา ดังผลการศึกษาดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดลำปางและขยายไปยังพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาอื่น ๆ ทั้งนี้ ดนตรีล้านนาในปัจจุบัน ต่างเป็นผลมาจากการศึกษาอย่างเข้มข้นของนักวิชาการในทศวรรษก่อนหน้า ที่แม้ว่าจะได้รับการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีหรือไม่ก็ตาม

⁴³ สนั่น ธรรมธิ, “ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย,” ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538), 136.

อภิปรายผลการวิจัย

ผลการวิจัยนี้พยายามเสนอว่า ดนตรีล้านนาได้รับความสนใจจากชนชั้นนำสยาม และนำมาสู่การศึกษาอย่างจริงจังจากความเปลี่ยนแปลงทางการศึกษา โดยเฉพาะอิทธิพลการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี โดยมีตัวนักวิชาการเป็นพลังขับเคลื่อนสำคัญที่นำไปสู่การสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนา อย่างไรก็ตาม การตั้งคำถามกับวาทกรรมและชุดความรู้เดิม รวมถึงการตระหนักถึงการเมืองของความรู้⁴⁴ จะช่วยให้เกิดกระบวนการตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ดนตรีล้านนา และนำไปสู่ความเข้าใจพลวัตของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีทั้งตัวดนตรีและวิธีการศึกษาดนตรี นอกจากนี้ ผลการวิจัยครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงงานวิชาการดนตรีล้านนาที่ผลิตจากชุดความรู้แบบ “ดนตรีล้านนาเชียงใหม่” เป็นจำนวนมาก จากการที่สถาบันอุดมศึกษาส่วนใหญ่ในภาคเหนือมีสถานที่ตั้งอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ กลายเป็นการศึกษากระแสหลัก และส่งผลต่อการสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาเชียงใหม่-ลำพูน ให้เป็นภาพแทนของความเป็นดนตรีล้านนาเพื่อแสดงสถานภาพทางวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ล้านนา อันยาวนานกับดนตรีจากศูนย์กลางหรือดนตรีกรุงเทพฯ ในขณะเดียวกัน การศึกษาดนตรีในท้องถิ่นอื่นไม่ว่าจะเป็นจังหวัดเชียงราย ลำปาง แพร่ น่าน ลำพูน หรือแม้แต่อุดรดิตถ์และวัฒนธรรมล้านนาชายขอบยังขาดความเข้มข้นในการศึกษาอย่างจริงจัง

ดังนั้น การมุ่งเน้นไปที่ดนตรีล้านนาในวัฒนธรรมเชียงใหม่ ย่อมส่งผลต่อการขาดความหลากหลายของการศึกษาดนตรีในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม ในของกรณีของผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม อาจเป็นความพยายามครั้งแรก ๆ ที่เริ่มอธิบายดนตรีล้านนาก่อนหนีไปจากพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่⁴⁵ ถ้าย้อนไปพิจารณาในงานของผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ ถึงแม้ท่านจะศึกษาเรื่องดนตรีไทใหญ่ แต่ก็เป็นดนตรีไทใหญ่พื้นที่บ้านกาด อำเภอมะนัง จังหวัดเชียงใหม่⁴⁶ แตกต่างไปจากปัจจุบันที่หากกล่าวถึงดนตรีไทใหญ่ มักจะเป็นการศึกษาดนตรีของชาวไทใหญ่ในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนหรือชุมชนพลัดถิ่นที่เดินทางเข้ามาทำงานในพื้นที่ภาคเหนือจากเหตุผลทางเศรษฐกิจหลังช่วง พ.ศ. 2540 ภายหลังจากขยายตัวของการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี ได้ส่งผลต่อการเกิดการศึกษาดนตรีล้านนาอื่น ๆ ในฐานะวัตถุทางการศึกษาเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นวงดกเส็ง⁴⁷ วงซอล่องน่าน⁴⁸ หรือแม้แต่วงดนตรีในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาอื่น ๆ จนกระทั่งในช่วงหลัง พ.ศ. 2550 จะสังเกตได้ว่าสถาบันการศึกษาจากส่วนกลางเริ่มมีอิทธิพลต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาอีกครั้ง เป็นความพยายามหรือไม่ในการสร้างศูนย์กลางดนตรีล้านนาใหม่ที่ไม่หนีออกจากจังหวัดเชียงใหม่-ลำพูน หรือเป็นเพียงปรากฏการณ์ของจินตกรรมอัตลักษณ์ (Imaginate

⁴⁴ ปิ่นกฤต สิริวิพันธ์, “สมมติว่ามี “ล้านนา” : พื้นที่ อำนาจ-ความรู้ และมรดกของอาณาจักรมณฑลสยาม,” *วารสารประวัติศาสตร์ ธรรมศาสตร์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 169-202.

⁴⁵ ณรงค์ สมิทธิธรรม, *ดนตรีประกอบภาพยนตร์ในจังหวัดลำปาง* (ลำปาง : วิทยาลัยครูลำปาง, 2534)

⁴⁶ ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์, “ดนตรีไทใหญ่กับประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง” (รายงานการวิจัย, มุลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน, 2533)

⁴⁷ ณรงค์ สมิทธิธรรม, “วงดกเส็ง : ดนตรีไทใหญ่ในชีวิตของชาวลำปาง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541).

⁴⁸ ตัวอย่างเช่น บุรณพันธุ์ ใจกล้า, “ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุบิง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545). และ ชุตินันท์ คงสันติยะ, “ซอล่องน่าน : พลวัตการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้านไทยภาคเหนือ” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2556).

Identity) ดนตรีล้านนา อาจกล่าวได้ว่า การศึกษาดนตรีล้านนาขณะนี้ เรากำลังออกนอกศูนย์กลาง (Decentralization) จากเชียงใหม่หรือเราจะสร้างศูนย์กลางล้านนาใหม่ (Recentralization) จากเชียงใหม่ อย่างไรก็ตาม การสร้างความรู้ดนตรีล้านนาจากนักวิชาการบางส่วนทั้งในและนอกเหนือพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาที่มองดนตรีในส่วนภูมิภาคว่าเป็นเพียงดนตรีพื้นบ้าน อีกทั้งการใช้แนวคิดดนตรีวิทยาดนตรีไทยซึ่งอาจเรียกได้ว่า เป็นอาณานิคมภายใน ยังคงเป็นประเด็นในการอภิปรายเกี่ยวกับสถานภาพความรู้ของดนตรีล้านนาโดยเฉพาะการใช้ทฤษฎีมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาาร่วมสมัยในการอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าว

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับนักมานุษยวิทยาดนตรีที่ศึกษาดนตรีล้านนาในบริบทร่วมสมัย เพื่อที่จะสามารถเชื่อมโยงหรือวิเคราะห์มุมมองการศึกษาเกี่ยวกับทศวรรษก่อนหน้าดังปรากฏในการศึกษานี้
2. ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ความคิดของนักมานุษยวิทยาดนตรีในพื้นที่ภูมิภาคอื่น ๆ หรือการศึกษาจากนักมานุษยวิทยาดนตรีส่วนกลาง เพื่อแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิด และสิ่งที่ควรศึกษาวิจัยทางมานุษยวิทยาดนตรีด้านต่าง ๆ

บรรณานุกรม

- กรมวิชาการ. *คู่มือครูศิลปศึกษา ศ 0215 ศ 0216 ดนตรีพื้นเมือง 1-2*. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2528.
- กิ่งแก้ว อุตถากร. *คติชนวิทยา*. กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2519.
- เก่งกิจ กิติเรียงลาภ. *เขียนชนบทให้เป็นชาติ กำเนิดมานุษยวิทยาไทยในยุคสงครามเย็น*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2562.
- เกษรา ศรีนาคา. “พิธียะ ไกรฤกษ์ ตัวตนความคิด : มองผ่านประวัติศาสตร์นิพนธ์.” *วารสารวิจัยศิลป* ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 163-184.
- แก้วมงคล ชัยสุริยันต์. *ผีของชาวลานนาไทยโบราณ*. พิมพ์แจกในงานศพ นางถมยา อินทร์สี. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2486.
- ไกรศรี นิมมานเหมินท์. “การเลี้ยงอาหารแบบขันโตก.” สัมภาษณ์โดย อาชว์ ชัยสวัสดิ์. 14 มกราคม 2524.
- คณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรมของคณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ. *ประเพณีพื้นเมืองและนิทานพื้นเมืองภาคเหนือ*. พระนคร : คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ, 2513.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช และคุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บ.ก. *ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2551.

- ชาย โพธิ์สิตา. *ศาสตร์และศิลป์การวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562.
- ชุดิพงศ์ คงสันเทียะ. “ซอล่องน่าน : พลวัตการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้านไทยภาคเหนือ.”
วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2556.
- ณรงค์ สมิตธิธรรม. *ดนตรีประกอบการพ้องผิวในจังหวัดลำปาง*. ลำปาง : วิทยาลัยครูลำปาง, 2534.
- ณรงค์ สมิตธิธรรม. “วงตกลี : ดนตรีแห่งวิถีชีวิตของชาวลำปาง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.
- ทินกฤต สิริรัตน์. “สมมุติว่ามี “ล้านนา” : พื้นที่ อำนาจ-ความรู้ และมรดกของอาณาจักรนพบุรีศรี
วารสารประวัติศาสตร์ ธรรมศาสตร์ ปีที่ 8, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 169-202.
- ธนิธ อยุ่โพธิ์. *เครื่องดนตรีไทย*. พระนคร : กรมศิลปากร, 2500.
- บุรณพันธ์ ใจกล้า. “ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำฝาย นุบิง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต,
มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. “ดนตรีไทใหญ่กับประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง.” รายงานการวิจัย,
มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน, 2533.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์, สัมภาษณ์โดย สงกรานต์ สมจันทร์, 20 มกราคม 2565.
- ปรานี วงษ์เทศ. “แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา.” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้าน
ล้านนาไทย*. 21-23 มกราคม 2524. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. *จดหมายเหตุพระราชนิพนธ์วัน ในพระบาทสมเด็จพระ
จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค 19*. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2484.
- พูนพิศ อมาตยกุล, บ.ก. *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จพระ*. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.
- ไพโรจน์ บุญผูก. “ลำน่านเพลงดนตรีและการพ้องผิวของล้านนาไทย.” ใน *กมลรำพึงและดนตรีไทย
อนุสรณ์ในการมาปณกิจศพ เจ้าเอก กมล มาลัยมัลย์*, 37-48. กรุงเทพฯ : พิมพ์สวรรค์, 2517.
- ภิญญพันธ์ พจนะลาวัณย์. “60 ปี ธเนศวร เจริญเมือง : ลำน่านโยไทยเปียกับเส้นขอบฟ้าของ
สำนักทองถิ่นนิยม.” <https://prachatai.com/journal/2011/12/38437>.
- ภิญญพันธ์ พจนะลาวัณย์. “ประวัติศาสตร์การศึกษาไทยภายใต้การรวมศูนย์อำนาจของรัฐ (พ.ศ.
2490-2562).” *วารสารไทยคดีศึกษา* ปีที่ 19, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2565): 74-108.
- มนตรี ตราโมท. “กลองสะบัดชัย.” ใน *สมบัติศิลปจากบริเวณเขื่อนภูมิพล*, 39-40. พระนคร :
กรมศิลปากร, 2503.
- มนตรี ตราโมท. “เพลงโหมโรงเอื้องคำ.” ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 9*, 70-72. เชียงใหม่ :
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2518.
- มนตรี ตราโมท. “พ็อนมุยเชียงตา.” *วารสารศิลปากร* ปีที่ 2, ฉบับที่ 1 (มิถุนายน 2491): 26-28.
- มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ :
มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

ยงยุทธ ธีรศิลป์. “ดนตรีพื้นเมืองเหนือ.” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้านลานนาไทย*. 21-23 มกราคม 2524. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2550.

สนั่น ธรรมธิ. “ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย.” ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26*, 133-136. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538.

สนั่น ธรรมธิ. *นาฏดุริการล้านนา*. เชียงใหม่ : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550.

สนั่น ธรรมธิ, กำกับ. *ศิลปการตีกลองสะบัดชัย*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และ สมาคมนักศึกษาเก่า มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2537. วีดิทัศน์.

สภาการฝึกหัดครู. *หลักสูตรการฝึกหัดครู ระดับปริญญาตรี (ฉบับปรับปรุง)*. กรุงเทพฯ : สภาการฝึกหัดครู, 2524.

สายชล สัตยานุรักษ์. “ประวัติศาสตร์วิธีคิดเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมไทยของปัญญาชน (พ.ศ. 2435-2535).” รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนา. “การเล่นเปียะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ.” ใน *งานประชุมวิชาการ เพลงพื้นบ้านลานนาไทย*. 21-23 มกราคม 2524. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

อินทร์หล่อ สรพศรี. *สมุดเพลงไทยเดิม ตามหลักสูตรชั้นประถมปีที่ 1 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3*. พระนคร : อักษรสาส์น, 2507.

Archives West. “Robert Garfias field recordings (Laos, Thailand, Burma and Bali).” <https://archiveswest.orbiscascade.org/ark:80444/xv76751>.

Dhanit Yupho. *Thai Musical Instruments*. Translated by David Morton. Bangkok: Department of Fine Arts, 1960.

Dyck, Gerald P. “Lung Noi Na Kampan Makes a Drumhead for a Northern Thai Long Drum.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, Edited by David Morton, 183-204. Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975.

Dyck, Gerald P. *Musical Journeys in Northern Thailand*. Assonet: Minuteman Press of Fall River, 2009.

Dyck, Gerald P. “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, Edited by David Morton, 217-229. Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975.

Dyck, Gerald P. “They Also Serve.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, Edited by David Morton, 205-216. Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975.

Morton, David, ed. *Selected Reports in Ethnomusicology*. Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975.

Smithsonian Folk Ways Recordings. "Thailand: The Music of Chiang Mai."

<https://folkways.si.edu/thailand-the-music-of-chiang-mai/world/music/album/smithsonian>.

The Society for Ethnomusicology. "About Ethnomusicology." [https://www.](https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol)

[ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol](https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol).



วิจิตรลักษณ์ในบทเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล

ELABORATE MUSICAL CHARACTERISTICS IN THE COMPOSITION BASED ON THE PERFORMING STYLE OF KHURU THONGDI SUTCHARITKUN

นิภา โสภาสัมฤทธิ์*, ดุษฎี มีป้อม**, สุพรรณี เหลือบบุญชู***

Nipha Sophasamlith*, Dussadee Meepom**, Supunnee Leauboonsho***

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง วิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีจากผลการวิจัยที่ค้นพบ โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย นำผลการศึกษารวบรวมวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์เป็นผลงานบทเพลง นำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรี โครงสร้างเพลง การสร้างสรรค์ทางจะเข้ และวิธีการบรรเลงบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง มีดังนี้ 1) เพลงไหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปัสสิทธิ ประพันธ์ขึ้นเพื่อบูชาพระคุณคุณครูทองดี สุจริตกุล ที่ประสิทธิประสาทความรู้และทักษะจะเข้ให้แก่ผู้วิจัยและศิษยานุศิษย์ 2) เพลงฟ้อนลีลาวดี ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงบรรเลงที่มีกลวิธีของจะเข้โดยเฉพาะและใช้เป็นเพลงบรรเลงประกอบการแสดง และ 3) ทางเดียวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงถึงกลวิธีต่าง ๆ ในการบรรเลงจะเข้และวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล โดยสอดแทรกกลวิธีขั้นสูงของการบรรเลงจะเข้และตกแต่งทำนองเป็นพิเศษอย่างวิจิตร บทประพันธ์ทั้ง 3 เพลง ผู้วิจัยใช้วิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ครูทองดี สุจริตกุล จำนวน

* บัณฑิตหลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, nipa.so2499@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, dusmeepom@gmail.com

*** รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, supunnee@yahoo.com

* D.F.A. Student, Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School Buditpatanasilpa Institute, nipa.so2499@gmail.com

** Assistant Professor Dr., Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School, Buditpatanasilpa Institute, dusmeepom@gmail.com

*** Associate Professor Dr., Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School, Buditpatanasilpa Institute, supunnee@yahoo.com

17 รูปแบบ ทำให้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมีความไพเราะ เรียบร้อย งดงามและมีความลุ่มลึกในการใช้สำนวนกลอนจะเข้ที่แสดงออกถึงทางจะเข้และวิถีตรลักษณ์ตำรับครูทองดี สุจริตกุล อย่างถ่องแท้

คำสำคัญ : วิจิตรลักษณ์/ บทเพลง/ ตำรับครูทองดี สุจริตกุล

Abstract

This research aims to create a brand-new Thai classical music composition from the research findings based on qualitative research methods with an in-depth interview with Thai classical music masters and use the research findings to make a brand-new composition presenting musical concepts and practices through the *chakhe* (Thai zither).

The concept and inspiration derived from Khru Thongdi Sutcharitkun stimulated the author to create a brand-new Thai classical musical composition including three pieces as follows: 1) *Hom Rong Sao-wa-mat* followed by *Thongdi Prasit* as to the praise of kind virtue of Khru Thongdi Sutcharitkun in terms of her generous teaching to all students, 2) *Fon Lilawadi* composed as a solo piece with special musical features of the *chakhe* to accompany Thai dance, and 3) the solo piece called *Wichitralak Sam Chan* to demonstrate the elaborate and advanced techniques of the *chakhe* with the influence of Khru Thongdi Sutcharitkun performing style. The three pieces are developed from elaborate instrumental performing techniques. There are 17 compositional techniques that make the piece beautiful, polite, and sophisticated in terms of the *chakhe* instrumental realization reflecting the elaborate musical characteristics of the *chakhe* by Khru Thongdi Sutcharitkun.

Keywords: Elaborate Musical Characteristic/ Composition/ Music Performance Style of Khru Thongdi Sutcharitkun

บทนำ

จากการศึกษาเรื่องกลวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ผู้วิจัยได้คัดเลือกประเภทเพลงทางพื้น คือ เพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ประเภทเพลงทางกรอ คือ เพลงเขมรปี่แก้ว ทางสักรา สามชั้น และประเภทเพลงเดี่ยวทางครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 4 เพลง คือ เดี่ยวจะเข้ เพลงกราวใน เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่ และเพลงแขกมอญ สามชั้น พบว่ากลวิธีการบรรเลงทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล มีการใช้กลวิธี 15 กลวิธี คือ 1) การติดเก็บ 2) การติดรัว 3) การติดสะบัดเสียงเดียว 4) การติดสะบัดสองเสียง 5) การติดสะบัดสามเสียง 6) การติดทิงน้อย 7) การติดโปรยเสียง 8) การติดรูดนัว 9) การติดรูตเสียง 10) การติดตบสาย 11) การติดกระทบสองสาย 12) การติดกระทบสามสาย 13) การติดกล้ำ

14) การติดบริบ และ 15) การติดขี้ และจากการศึกษาด้านวิถีตรลักษณ์ในทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล พบวิถีตรลักษณ์ของครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 22 รูปแบบ ได้แก่ 1) การติดสะบัดเสียงซำเป็นระบบ 2) การติดสะบัดเสียงเดียวต้นวรรค 3) การติดทิงนอย 4) การติดโปรยเสียง 5) การติดรวมกลวิธีพิเศษในรูปแบบทำนองโยน 6) การติดตบสายและการตีรูดสายลวด 7) การติดเปิดสายเปล่าประกอบเสียงลูกตก 8) การติดรูดสายลวดเพื่อพักกำลัง 9) การติดโปรยเสียงท้ายประโยค 10) การติดซำทำนองที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองเดิม 11) การติดกระทบสามสาย 12) การติดตบสายในสายเอก สายทุ้มและสายลวดอย่างนุ่มนวล 13) การติดสะบัดเสียงเดียวในการขึ้นต้นเพลง 14) การติดกระทบสามสาย (ฉ่าง) ในการกลับต้นเพลง 15) การติดกระทบสายประกอบการติดเก็บและการตีรูดสายลวด 16) การติดสะบัดเสียงเดียวประกอบ การติดสะบัดสามเสียง 17) การติดขี้ 18) การติดบริบ 19) การติดเก็บที่มีทำนองเรียงเสียงติดต่อกันอย่าง มีระเบียบ 20) การติดกระทบสองสายเสียงเดียวกัน 21) การติดซำหัวแล้วเปลี่ยนเสียงลูกตก และ 22) การติด เรียงเสียงวิธีขึ้นสามพยางค์และม้วนเสียงลงสู่ลูกตกเสียงต่ำ

ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะนำกลวิธีการบรรเลงจะเข้และวิถีตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ไปสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีตามแบบฉบับของครูทองดี สุจริตกุล อีกทั้งยังเป็นการบันทึกองค์ความรู้ ทางด้านดนตรีไทยที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา ซึ่งจะเกิดประโยชน์กับวงการดนตรีไทย เกิดบทเพลงที่มีความ ไพเราะ มีสุนทริยรส และเป็นบทเพลงแห่งทางจะเข้ที่แสดงถึงวิถีตรลักษณ์ของครูทองดี สุจริตกุล

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีจากผลการวิจัยที่ค้นพบ

วิธีการวิจัย

วิถีตรลักษณ์ในบทเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำผลการจากศึกษาเรื่องกลวิธีการบรรเลงและวิถีตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์เป็นผลงานจำนวน 3 บทเพลง ได้แก่ เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปัสสิทธิ เพลงพ่อนลิลาวดี และทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิถีตรลักษณ์ สามชั้น ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรี โครงสร้างเพลง การสร้างสรรค์ทางจะเข้ และการบรรเลงเพลงสร้างสรรค์ มีรายละเอียดดังนี้

1. สร้างสรรค์เพลงจากวิถีตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง
2. นำเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่มีความรู้ความสามารถในการ ประพันธ์เพลงไทยและมีผลงานการประพันธ์เพลงไทยตรวจสอบความถูกต้องของทำนองเพลง จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) นายไชยยะ ทางมีศรี 2) ดร.ศิริชัยชาญ พักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) และ 3) นายจิรพล เพชรสม
3. ตรวจสอบผลงานประพันธ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยทางด้านจะเข้ที่มีความรู้ ความสามารถในการบรรเลงและประพันธ์ทางจะเข้ ตรวจสอบความถูกต้องของทางจะเข้ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์ 2) รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และ 3) นายอภิชัย พงษ์ลีเลิศ
4. แสดงผลงานการประพันธ์เพลงด้วยวงวิถีตรลักษณ์สังคีต เครื่องดนตรีประกอบด้วย จะเข้ ระนาดทุ้ม

ห้องวงใหญ่ ซอด้ว ซอด้วเพียงออ กลองแขก ฉิ่ง และวงจะเข้หมู่ โดยถ่ายทอดผลงานให้แก่ลูกศิษย์ครูทองดี สุจริตกุล และครูอาจารย์สาขาดนตรีไทย แสดงผลงาน ณ ห้องประชุม คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำข้อค้นพบจากการวิจัยมาสร้างสรรค์ทำนองเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง

1. เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ
2. เพลงฟ้อนลีลาวดี
3. ทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น

แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรี

แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจากกลวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง มีรายละเอียดดังนี้

1. เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ

เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ จัดเป็นเพลงประเภทเพลงโหมโรงเพื่อบูชาพระคุณครูทองดี สุจริตกุล ที่ประสิทธิประสาทความรู้และทักษะการบรรเลงจะเข้ และสำนึกในพระคุณที่ทำให้ผู้วิจัยและบรรดาลูกศิษย์มีความเจริญก้าวหน้าในวิชาชีพทางดนตรีในปัจจุบัน โดยกำหนดลักษณะทำนองให้มีความผสมผสานกันระหว่างทางกรอ ลูกล่อลูกขัด และทางพื้น ให้สามารถแสดงกลวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ได้ชัดเจน อีกทั้งยังสอดคล้องกับลักษณะของเพลงโหมโรงที่วงเครื่องสายไทยนิยมนำไปใช้บรรเลง เช่น โหมโรงมหาฤกษ์ โหมโรงจอมสุรางค์ โหมโรงปฐมดุสิต เป็นต้น นอกจากนี้เพื่อให้เป็นไปตามขนบนิยมในการนำเพลงมาบรรเลงต่อท้ายเพลงโหมโรง เช่น โหมโรงมหาฤกษ์ ออกขยะแขยง โหมโรงจอมสุรางค์ ออกสะบัดสะบั้ง จึงมีแนวคิดในการนำเพลงสั้น ๆ มาต่อท้ายการบรรเลงเพลงโหมโรง และให้ชื่อเพลงว่า “เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ” คำว่า “เสาว” หมายถึง ดีงาม “มาศ” หมายถึง ทอง ส่วนคำว่า “ทองดีปสิทธิ” หมายถึง ความสำเร็จเกิดขึ้นได้เพราะครูทองดี ผู้วิจัยได้นำเพลงโหมโรงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงที่หมายถึงการน้อมบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อันมีพระรัตนตรัย เป็นต้น ของรองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประพันธ์ไว้เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2559 มาเป็นเค้าโครงในการประพันธ์

วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ

การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ ผู้วิจัยได้ใช้หลักในการประพันธ์เพลงไทยและการให้ชื่อเพลงตามแนวทางของครุมนตรี ตราโมท โดยนำข้อค้นพบในการศึกษากลวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์โดยใช้จินตนาการของผู้วิจัยซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของผู้วิจัย

มีดังนี้

1. ผู้วิจัยเลือกเพลงโหมโรงสารการของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ ที่ได้ประพันธ์ไว้สำหรับให้วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรีบรรเลง ซึ่งมีสำนวนเป็นทางพื้น มาสร้างสรรค์เป็นเพลงโหมโรงเสาวมาศที่มีสำนวนผสมผสานกันระหว่างทางกรอ ลูกล่อลูกชัด และทางพื้น และนำเพลงทองดีปสิทฺธิที่รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ แต่งโดยวิธีตัดทอนจากเพลงทเวาประสิทธิ์ สองชั้น เป็นอัตราชั้นเดียว และทำเทียวนเปลี่ยนอีก 2 เที้ยว เพื่อใช้ออกท้ายเพลงโหมโรงเสาวมาศ

2. ผู้วิจัยนำลูกตกเพลงโหมโรงสารการมาใช้เป็นลูกตกในการประพันธ์เพลงโหมโรงเสาวมาศ แบ่งโครงสร้างเพลงเป็น 2 ท่อน ท่อนละ 5 จังหวะ โดยท่อน 1 มีลักษณะเป็นทางพื้นสลับกับทางกรอ ส่วนท่อน 2 มีลักษณะเป็นทางพื้นและลูกล่อลูกชัด และสร้างสรรค์ให้มีสำนวนเป็นลักษณะของเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ทำนองหลัก

ประโยคที่ 1 ท่อน 1

--- ซ	-- ล ท	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	-- ทลซ	- ม - ร
--- ซ	--- ท	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ท	-- ทลซ	- ท - ล

ทางจะเข้

ประโยคที่ 1 ท่อน 1

--- ซ	-- ซลท	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	-- ทลซ	- ม - ร

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทฺธิ
ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างเพลง

เพลงโหมโรงเสาวมาศ สามชั้น เป็นเพลง 2 ท่อน ท่อน 1 มีจำนวน 6 จังหวะหน้าทับ ท่อน 2 มีจำนวน 4 จังหวะหน้าทับ และออกเพลงทองดีปสิทฺธิ ใช้หน้าทับปรบไ้เก้ดีประกอบเพลง

เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ

ท่อน 1
(6 จังหวะ)



ท่อน 2
(4 จังหวะ)



ออกเพลงทองดีปสิทธิ

การสร้างสรรค์ทางจะเข้เพลงโหมโรงเสาวมาศ สามชั้น ออกทองดีปสิทธิ

เพลงโหมโรงเสาวมาศ สามชั้น ออกทองดีปสิทธิ เป็นเพลงที่มีลักษณะสำนวนไพเราะ หลากหลาย มีทั้งสำนวนทางพื้น ทางกรอ ทางลูกล้อลูกซัด ผู้วิจัยได้นำกลวิธีการดีจะเข้และวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของ ครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์ทางจะเข้ ดังนี้



❖ โหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ ❖

ภาพที่ 1 คิวอาร์โคด (QR Code) ทางจะเข้เพลงโหมโรงเสาวมาศ สามชั้น ออกทองดีปสิทธิ
ที่มา : ผู้วิจัย

การบรรเลงเพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ

การบรรเลงเพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปสิทธิ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้บรรเลงด้วย “วงวิจิตรลักษณ์สังคีต” ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

- | | | | |
|-----------------|--------------|--------------|-------------|
| 1) จะเข้ | จำนวน 2 ตัว | 2) ระนาดทุ้ม | จำนวน 2 รวง |
| 3) ฆ้องวงใหญ่ | จำนวน 2 วง | 4) ซออู้ | จำนวน 2 คัน |
| 5) ขลุ่ยเพียงออ | จำนวน 2 เล้า | 6) กลองแขก | จำนวน 1 คู่ |
| 7) ฉิ่ง | จำนวน 1 คู่ | 8) โหม่ง | จำนวน 1 ใบ |
| 9) กรับพวง | จำนวน 1 คู่ | | |

เพื่อให้จะเข้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่กำหนดในการทำวิทยานิพนธ์เรื่องวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ได้รับครูทองดี สุจริตกุล ผู้สร้างสรรค์มีความโดดเด่นเป็นพวงนำ ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลและดำเนินทำนองลูกล่อลูกขัดเป็นพวงตาม มาประสมวงเป็นวงดนตรีชื่อ “วงวิจิตรลักษณ์สังคีต” ซึ่งมีความยากในการบรรเลงเนื่องจากใช้เครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงนั้นเป็นคู่ ๆ ได้แก่ ระนาดทุ้ม ซ้องวงใหญ่ ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ โดยเฉพาะระนาดทุ้ม ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ ที่ปกติจะมีอิสระในการบรรเลง ก็จะต้องบรรเลงตามทางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น และจะต้องบรรเลงให้เหมือนกันระหว่างระนาดทุ้ม 2 ราง ซออู้ 2 คัน และขลุ่ยเพียงออ 2 เล้า ผู้วิจัยออกแบบรูปแบบการจัดวงให้เครื่องดนตรีแต่ละคู่อยู่ใกล้กันเพื่อประโยชน์ในการสร้างพลังเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด มีเฉพาะซ้องวงใหญ่ที่ดำเนินทำนองเป็นหลักของวงเท่านั้นที่ผู้วิจัยจัดให้บรรเลงแยกกันข้างซ้ายและข้างขวาของวงเพื่อให้ซ้องวงใหญ่เป็นหลักให้แก่เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ รูปแบบการจัดวงวิจิตรลักษณ์สังคีตมีดังนี้



ภาพที่ 2 ผังรูปแบบการจัดวงวิจิตรลักษณ์สังคีต
ที่มา : ผู้วิจัย

2. เพลงฟ้อนลีลาวดี

เพลงฟ้อนลีลาวดี เป็นเพลงสองชั้นในรูปแบบของเพลงฟ้อน เพื่อเป็นการแสดงลักษณะสำคัญของเพลงที่เครื่องดนตรีจะเข้นิยมใช้บรรเลงเดี่ยวประกอบการแสดง เช่น ฟ้อนแพน ที่ใช้เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ในการบรรเลง ซึ่งเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนที่ใช้ประกอบการแสดงฟ้อนแพนนี้เป็นทางของครูทองดี สุจริตกุล ซึ่งมีลักษณะทำนองที่ไพเราะ มีการซ้ำของทำนองโดยใช้สำนวนเพลงที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองเดิม มีลักษณะเป็นคู่ มีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการประดิษฐ์เสียงเพื่อให้เพลงเกิดอรรถรสการฟังในหลากหลายมิติ ทำให้ทำนองเพลงเกิดความสะดุดหูน่าฟัง และยังเป็นการส่งเสริมให้ทำนองเพลงสื่อถึงสำเนียงภาษาของเพลงได้เป็นอย่างดี ทำให้ผู้แสดงจดจำทำนองง่าย อีกทั้งการประดิษฐ์ทำนองมีความสอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงนำลักษณะเด่นของฟ้อนแพนและเอกลักษณ์ของลูกศิษย์ครูทองดีทุกคนที่จะได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากครูทองดี สุจริตกุล มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีประกอบการแสดง โดยให้ชื่อว่า “ฟ้อนลีลาวดี” ซึ่งผู้วิจัยนำเพลงผกาภิรมย์ของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัศดิ์ ที่เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น สำเนียงลาว มี 2 ท่อน ประพันธ์ระหว่างวันที่ 17-25 มีนาคม พ.ศ. 2561 มาประพันธ์ในลักษณะทางเปลี่ยน และนำเพลงยวนเกล้า อัตราจังหวะชั้นเดียว มาบรรเลงต่อท้ายให้

มีลักษณะสอดคล้องกับซุ่มที่บรรเลงต่อท้ายจากเพลงลาวแพน ซึ่งเป็นไปตามลักษณะโครงสร้างของเพลงระบำที่มีองค์ประกอบ 4 ส่วน คือ ส่วนต้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว และทำนองท้ายสำหรับลงจบ

วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพลงฟ้อนลีลาวดี

เพลงฟ้อนลีลาวดี ผู้วิจัยได้ใช้หลักในการประพันธ์เพลงไทยและการให้ชื่อเพลงตามแนวทางของครุมนตรี トラโนท โดยนำข้อค้นพบในการศึกษาทฤษฎีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์ โดยใช้จินตนาการของผู้วิจัย ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ของรองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพลงฟ้อนลีลาวดี มีดังนี้

1. ผู้วิจัยได้นำเพลงผกาภิรมย์ของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ มาประพันธ์ในลักษณะทางเปลี่ยน และนำเพลงยวนเกล้า อัตราจังหวะชั้นเดียว ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาบรรเลงต่อท้าย
2. ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเกริ่นนำขึ้นต้นและประพันธ์ทำนองลงจบให้สอดคล้องกับทำนองขึ้นต้น ทำให้มีองค์ประกอบครบตามรูปแบบของเพลงระบำ คือ ส่วนต้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว และทำนองท้ายสำหรับลงจบ
3. ผู้วิจัยนำเพลงผกาภิรมย์มาสร้างสรรค์เป็นทางบรรเลงสำหรับจะเข้โดยไม่ต้องประพันธ์ทำนองหลักก่อน ซึ่งในการประพันธ์เพลงประเภทเครื่องสาย เพลงพื้นเมือง หรือเพลงทางกรอ พบว่า มีการประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ เช่น เพลงระบำโบราณคดี ฟ้อนมาลัย ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน เป็นต้น และเมื่อต้องบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ก็จะทำมือซ้องให้เหมือนกับทำนองบรรเลงมากที่สุด

ทางจะเข้

ทำนองเกริ่น

	- ล	- ด - ช	ลตชลตช	ลตชลตช	ลตชลตช	ลตชลตช	ล ด - ด
- - ม มม	- ช						

ทางจะเข้

ประโยคที่ 1 ท่อน 1

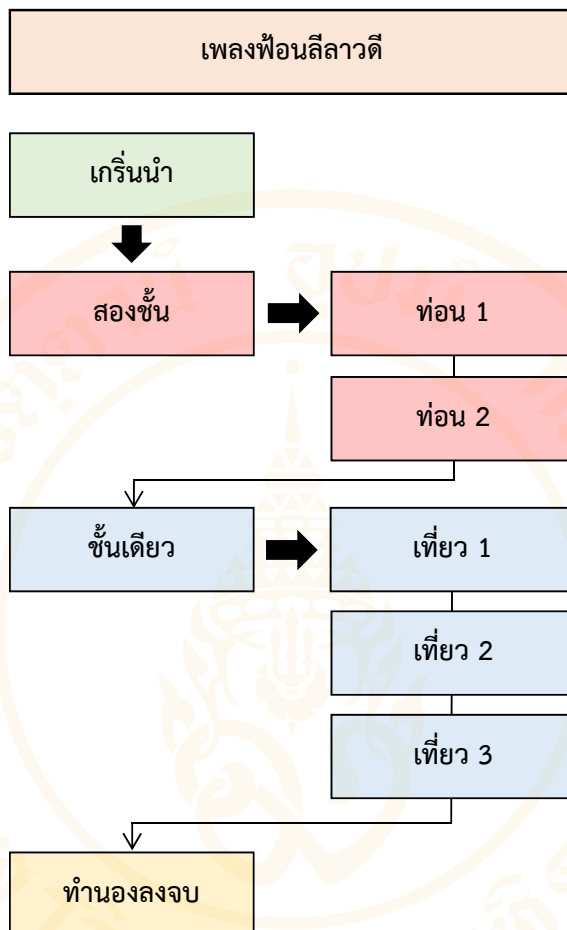
- - - ม	- - ช ต	- ล ช ^๑ ต	- ล ช ม	- ช ด ร	ด		
					ล - -	- ช - ล	ช ล ช ช

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองเพลงฟ้อนลีลาวดี

ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างเพลง

เพลงฟ้อนลีลาวดี มีองค์ประกอบ 4 ส่วน คือ ทำนองเกริ่นนำ ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว และทำนองท้ายสำหรับลงจบ ใช้หน้าทับลาวตีประกอบเพลง



การสร้างสรรค์ทางจะเข้เพลงฟ้อนลีลาวดี

เพลงฟ้อนลีลาวดี ผู้วิจัยได้นำกลวิธีการตีจะเข้และวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์ทางจะเข้ ดังนี้



ฟ้อนลีลาวดี

ภาพที่ 3 คิวอาร์โค้ด (QR Code) ทางจะเข้เพลงฟ้อนลีลาวดี

ที่มา : ผู้วิจัย

การบรรเลงเพลงพ็อนลีลาวดี

การบรรเลงเพลงพ็อนลีลาวดี ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้วงจะเข้หมู่ในการบรรเลง เนื่องจากผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงพ็อนลีลาวดีให้เป็นเพลงในลักษณะเพลงพ็อนที่มีลีลาและกลวิธีการบรรเลงของจะเข้โดยเฉพาะ ทำนองบางทำนองหากบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นก็ไม่สามารถบรรเลงได้ หรือบรรเลงได้แต่ทำให้ทำนองที่ควรจะเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนี้คลาดเคลื่อนไป เช่น ทำนองที่ต้องการเสียงกระทบสายของจะเข้ให้เกิดเสียงกังวาน และเพื่อให้เกิดความไพเราะและแสดงวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล ผู้วิจัยจึงกำหนดเครื่องดนตรีในวงจะเข้หมู่และรูปแบบการจัดวงจะเข้หมู่ดังนี้

- | | | | |
|------------|-------------|------------|-------------|
| 1) จะเข้ | จำนวน 8 ตัว | 2) กลองแขก | จำนวน 1 คู่ |
| 3) ฉิ่ง | จำนวน 1 คู่ | 4) ฉาบเล็ก | จำนวน 1 คู่ |
| 5) กรับพวง | จำนวน 1 คู่ | | |



ภาพที่ 4 ผังรูปแบบการจัดวงจะเข้หมู่
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ทำรำประกอบเพลงพ็อนลีลาวดี

การสร้างสรรค์ทำรำลักษณะประเภทรำบำประกอบการบรรเลงจะเข้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีชื่อว่า พ็อนลีลาวดี มีแนวคิดนำเสนอความงามของพันธุ์ไม้ที่มีดอก กิ่ง ก้าน ใบ ลักษณะสวยงามสะดุดตา มีกลิ่นหอมอ่อนละมุน ซึ่งนับว่าเป็นพันธุ์ไม้ที่มีความสมบูรณ์ในความงดงามและกลิ่นอันหอมหวาน โดยคำว่า “ลีลาวดี” หมายถึง ต้นไม้ที่มีท่วงท่าลีลาสวยงามอ่อนช้อย เป็นความรักในสายใยของที่มาวังหน้า ปรากฏปลูกบริเวณโดยรอบพระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส (วังหน้า)

พ็อนลีลาวดี เป็นการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบ “ระบำ” ใช้ทำทางนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับทำทางธรรมชาติ ซึ่งทำทางนาฏศิลป์ไทยนั้น นำมาประกอบรูปแบบใหม่โดยคงความเป็นนาฏยลักษณ์ไว้และผสมผสานเทคนิคการจัดรูปแบบแถว ใช้ความหลากหลายของทิศทางมือที่ทำทำรำ สามารถนำเสนอความโดดเด่นเชิงสัญลักษณ์ ผู้แสดงเป็นตัวแทนสตรีที่มักชื่นชอบความสวยงาม และเป็นตัวแทนของกิ่ง ก้าน ดอก ต้นลีลาวดี ประกอบการแปรแถวและการเคลื่อนไหว ประหนึ่งดอกลีลาวดีที่มีชีวิตปรากฏความงามอยู่บนเวที การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ขึ้นชมภิรมย์โฉม กระบวนท่ารำสื่อถึงความมั่นคงของลำต้น ความพลิ้วไหวแผ่ขยายของกิ่ง ก้าน ใบที่แตกออก สามารถให้ร่มเงาตลอดจนความร่มรื่น และแสดงถึงความงามเฉพาะของดอกลีลาวดีที่ปรากฏเป็นข้อเล็กใหญ่ เปรียบเสมือนความงดงามของรากฐานทางวัฒนธรรมที่แผ่กระจายทั่วทิศแผ่นดินไทย

ช่วงที่ 2 โนม์พฤษาสีลาวดี กระบวนท่ารำสื่อถึงการชื่นชมความงามของดอกลีลาวดี ที่มีลักษณะอากัปกริยาต่าง ๆ เช่น การโน้มกิ่งเพื่อดมดอกไม้ การก้มลงพื้นเพื่อเก็บดอกลีลาวดี อีกทั้งมีท่วงท่าที่แสดงถึงความงามของดอกลีลาวดีพลิ้วพลิ้วไหวหลุดออกจากข้อเมื่อต้องลม

ช่วงที่ 3 มารศรีหรรษามาลางาม กระบวนท่ารำสื่อถึงจิตความงามของสตรีขณะเก็บดอกลีลาวดี กริยาการสลัดน้ำยางออกจากฐานดอก แล้วจึงนำดอกไม้มาประดับเรือนร่างเพื่อความสวยงาม พร้อมทั้งนำเสนอกลิ่นหอมอบอวลของดอกลีลาวดีที่ชวนให้หลงใหลติดตาม

การแต่งกาย

ฟ้อนลีลาวดี มีแนวความคิดสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากลักษณะสีของดอกลีลาวดี ที่มีกลีบดอกเป็นสีขาวนวล ด้านในเป็นสีเหลือง การออกแบบเครื่องแต่งกายได้รับแรงบันดาลใจจากสตรีราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 3 ผสมผสานการสวมเสื้อผ้าลูกไม้อย่างบาง ห่มทับด้วยสไบกรองสีเหลืองทอง นุ่งผ้าถุงแบบจีบหน้านาง สวมถนิมพิมพาภรณ์เครื่องทอง ทัดดอกลีลาวดี และประดับปิ่นปักผม



ภาพที่ 5 การแต่งกายฟ้อนลีลาวดี
ที่มา : ผู้วิจัย

3. วิธีการสร้างสรรค์ทางเดียวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น

เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น เป็นเพลงที่มีลักษณะสำนวนมีความไพเราะ สำนวนมีสัมผัสระหว่างวรรคและระหว่างประโยค มีสำนวนซ้ำ และมีการเปลี่ยนระดับเสียงในท่อน วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของผู้วิจัยมีดังนี้

1. ผู้วิจัยเลือกเพลงทางพื้น ที่มีลักษณะการซ้ำทำนองอย่างเป็นระบบ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุขุฎี มีป้อม ประพันธ์ไว้เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2565 โดยนำเพลงเรื่องรำดาบมาขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

2. ผู้วิจัยนำทำนองหลักมาแปรทำนองเป็นทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น แบ่งเป็น 2 เที้ยว คือ เที้ยวแรกมีลักษณะเป็นทางกรอหรือทางหวาน และเที้ยวหลังมีลักษณะเป็นทางเก็บและได้ดัดแปลงทำนองเพลงให้มีสำเนียงมอญในตอนี่ 2

3. ตั้งชื่อเพลงตามหลักของครุมนตรี ตราโมท ให้ชื่อว่า “เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น”

ทำนองหลัก

ประโยคที่ 1 ท่อน 1 เที้ยวแรก

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

ทางเดี่ยวจะเข้

----	ลซฟ - ซ	--- ด	รมฟซฟมรด-ซ	-- ซซซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ
	ซ						

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น
ที่มา : ผู้วิจัย

ทางเดี่ยวจะเข้

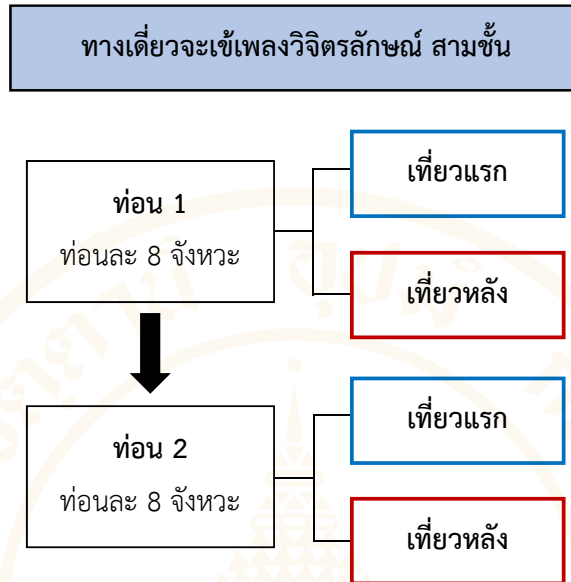
ประโยคที่ 2 ท่อน 2 เที้ยวแรก

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

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น ที่มีสำเนียงมอญ
ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างเพลง

ทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น เป็นเพลง 2 ท่อน แบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง ท่อนละ 8 จังหวะ ใช้หน้าทับปรบไก่ตีประกอบเพลง



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น

เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น เป็นเพลงที่ลักษณะสำนวนมีความไพเราะ สำนวนมีสัมผัสระหว่างวรรค และระหว่างประโยค มีสำนวนซ้ำกัน และมีการเปลี่ยนระดับเสียงในท่อนเพลง ผู้วิจัยได้นำกลวิธีการตีจะเข้ และวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาสร้างสรรค์เป็นทางสำหรับใช้เดี่ยวจะเข้ ดังนี้



❖ เดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ ❖

ภาพที่ 6 คิวอาร์โค้ด (QR Code) ทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น
ที่มา : ผู้วิจัย

การบรรเลงทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น

การบรรเลงทางเดี่ยวจะเข้เพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้วงจะเข้หมู่ จำนวน 3 ตัว เพื่อให้เสียงที่ออกมามีพลังเสียงที่หนักแน่น เพื่อแสดงกลวิธีของการบรรเลงจะเข้และวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล ตามเจตนาของผู้วิจัย รูปแบบการจัดวงจะเข้หมู่มีดังนี้



ภาพที่ 7 ผังรูปแบบการจัดวงจะเข้หมู่ 3 ตัว
ที่มา : ผู้วิจัย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล พบว่า มีการสร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่จำนวน 3 เพลง คือ

1. เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปัสสิทธิ เป็นเพลงโหมโรงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อบูชาพระคุณครูทองดี สุจริตกุล ที่ประสิทธิประสาทความรู้และทักษะจะเข้ให้แก่ผู้วิจัยและบรรดาลูกศิษย์ เพลงนี้มีลักษณะทำนองที่ผสมผสานกันระหว่างทางกรอ ลูกล่อลูกขัด และทางพื้น สามารถแสดงกลวิธีและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ได้ชัดเจน โดยการนำวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาใช้ จำนวน 4 วิจิตรลักษณ์ ได้แก่ วิจิตรลักษณ์ที่ 1 รูปแบบการติดสลับเสียงซ้ำเป็นระบบ วิจิตรลักษณ์ที่ 2 การติดสลับเสียงเดี่ยวต้นวรรค วิจิตรลักษณ์ที่ 3 การติดทิงนอย และวิจิตรลักษณ์ที่ 19 การติดเก็บที่มีทำนองเรียงเสียงติดต่อกันอย่างมีระเบียบ

2. เพลงพ่อนลิลาวดี เป็นเพลงพ่อนที่แสดงอัตลักษณ์ของจะเข้ ซึ่งนิยมใช้จะเข้ในการบรรเลงประกอบการแสดงพ่อน มีลักษณะโครงสร้างของเพลงระบำ ที่มีองค์ประกอบ 4 ส่วน คือ ส่วนต้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว และทำนองท้ายสำหรับลงจบ โดยนำวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้ของครูทองดี สุจริตกุล มาใช้ จำนวน 7 วิจิตรลักษณ์ ได้แก่ วิจิตรลักษณ์ที่ 2 การติดสลับเสียงเดี่ยวต้นวรรค วิจิตรลักษณ์ที่ 3 การติดทิงนอย วิจิตรลักษณ์ที่ 4 การติดโปรยเสียง วิจิตรลักษณ์ที่ 9 การติดโปรยเสียงท้ายประโยค วิจิตรลักษณ์ที่ 10 การติดซ้ำทำนองที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองเดิม วิจิตรลักษณ์ที่ 11 การติดกระทบสามสาย และวิจิตรลักษณ์ที่ 12 การติดตบสายในสายเอก สายทุ้มและสายลวดอย่างนุ่มนวล

3. ทางเดี่ยวจะเข้าเพลงวิจิตรลักษณ์ สามชั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงวิจิตรลักษณ์ เพื่อแสดงกลวิธีและวิจิตรลักษณ์ในเพลงเดี่ยวจะเข้าซึ่งเป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของเพลงไทย ทางเดี่ยวจะเข้าแบ่งเป็น 2 เที้ยว คือ เที้ยวแรกเป็นทางกรอหรือทางหวาน และเที้ยวหลังเป็นทางเก็บ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวจะเข้า ผู้วิจัยได้สอดแทรกกลเม็ดต่าง ๆ ทั้งไพเราะ ทั้งโลดโผน ตกแต่งเป็นพิเศษอย่างวิจิตรพิสดารโดยใช้กลวิธีและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้าของครูทองดี สุจริตกุล จำนวน 13 วิจิตรลักษณ์ ได้แก่ วิจิตรลักษณ์ที่ 2 การติดสะบัดเสียงเดี่ยวต้นวรรค วิจิตรลักษณ์ที่ 3 การติดทิงนอย วิจิตรลักษณ์ที่ 4 การติดโปรยเสียง วิจิตรลักษณ์ที่ 6 การติดตบสายและการตีตรุดสายลวด วิจิตรลักษณ์ที่ 11 การติดกระทบสามสาย วิจิตรลักษณ์ที่ 13 การติดสะบัดเสียงเดียวในการขึ้นต้นเพลง วิจิตรลักษณ์ที่ 15 การติดกระทบสายประกอบการติดเก็บและการตีตรุดสายลวด วิจิตรลักษณ์ที่ 16 การติดสะบัดเสียงเดียวประกอบการติดสะบัดสามเสียง วิจิตรลักษณ์ที่ 17 การติดขยี้ วิจิตรลักษณ์ที่ 18 การติดปรีบ วิจิตรลักษณ์ที่ 19 การติดเก็บที่มีทำนองเรียงเสียงติดต่อกันอย่างมีระเบียบ วิจิตรลักษณ์ที่ 20 การติดกระทบสองสายเสียงเดียวกัน และวิจิตรลักษณ์ที่ 21 การติดซ้ำหัวแล้วเปลี่ยนเสียงลูกตก

การสร้างสรรคเพลงจากวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้าของครูทองดี สุจริตกุล สอดคล้องกับข้อพิพาท ภูมิ¹ ทำวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์การประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้าของครูสุธาร บัวทั้ง” ผลการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวจะเข้าเปรียบเทียบกับทำนองเพลงหลักเพลงสารถิ 3 ชั้น พบว่ามีความสัมพันธ์กันทุกวรรคเพลง และมีการใช้เทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีจะเข้าได้อย่างเหมาะสม และการสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีจากกลวิธีการบรรเลงจะเข้าและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้าได้รับครูทองดี สุจริตกุล สอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ของณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์² เป็นแนวคิดและทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์ ที่นำไปสร้างสรรค์งานศิลปะกระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์ เกิดจากสติปัญญาของศิลปิน มีฐานข้อมูลขององค์ความรู้ มีประสบการณ์ มีบริบททางสังคมวัฒนธรรม และมีความเชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำซ้ำย้ำทวน แสดงให้เห็นถึงจินตนาการที่ผ่านการพิจารณาแล้วของศิลปิน และต่อยอดด้วยการวิจัยสู่มิติการสร้างสรรคศิลป์

การบรรเลงเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ทั้ง 3 เพลง ผู้วิจัยได้กำหนดวงดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่และเป็นไปตามเจตนาของผู้วิจัย ดังนี้ เพลงโหมโรงเสาวมาศ ออกทองดีปัสสิทธิ บรรเลงด้วยวงวิจิตรลักษณ์สังคีต เพลงฟ้อนลีลาวดี ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้วงจะเข้าหมู่ในการบรรเลงจำนวน 8 ตัว และการบรรเลงทางเดี่ยวจะเข้าเพลงวิจิตรลักษณ์ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้วงจะเข้าหมู่ จำนวน 3 ตัว ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความแนวคิดที่จะแสดงความโดดเด่นและลักษณะเฉพาะของจะเข้า แสดงกลวิธีการบรรเลงและวิจิตรลักษณ์ทางจะเข้าครูทองดี สุจริตกุล

สรุป

ผู้วิจัยเป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการติดจะเข้าจากครูทองดี สุจริตกุล เมื่อครั้งที่เข้าเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยเริ่มเรียนจะเข้ากับครูทองดีตั้งแต่ว่านั่ง ทำจับไม้ติด การพันไม้ติด การติดสายเปล่า การวางนิ้ว การติดจะเข้าของครูทองดี สุจริตกุล เป็นวิจิตรลักษณ์ที่มีคุณค่าทางความงามตามขนบทั้งภาพลักษณ์ที่

¹ ข้อพิพาท ภูมิ, “การศึกษาอัตลักษณ์การประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้าของครูสุธาร บัวทั้ง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2557).

² ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์, “ทฤษฎีความหวง ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์,” เอกสารประกอบการเรียนรู้ รายวิชาระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ รหัสวิชา 434-401 (หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562).

มองเห็นและเสียงที่ได้รับฟัง ลำดับการต่อเพลงของครูทองดี สุจริตกุล เริ่มต่อเพลงดับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เพลงสองชั้น เพลงสามชั้น เพลงดับ เพลงเถา และเพลงเดี่ยวตามลำดับ และผู้วิจัยได้พัฒนาแบบฝึกการติด จะเข้ขั้นพื้นฐานเพื่อให้ผู้เรียนติดจะเข้ได้ฝึกปฏิบัติทักษะอย่างถูกวิธี ซึ่งล้วนแต่เป็นองค์ความรู้ที่ตกผลึกจากการรับการถ่ายทอดจากครูทองดี สุจริตกุล ทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ซึมซับความรู้และทักษะการติด จะเข้จากครูทองดี สุจริตกุล เป็นเวลายาวนานกว่า 40 ปี ตั้งแต่เรียนจนกระทั่งเป็นครูสอนจะเข้ จึงทำให้เข้าใจกลวิธีและวิถีตรรกะทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ในด้านการประพันธ์เพลง พบว่าครูทองดี สุจริตกุล ไม่ได้ทำการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ แต่เน้นเป็นการถ่ายทอดและรักษาทางที่ได้การถ่ายทอดมา ครูจะเลือกถ่ายทอดเพลงตามความเหมาะสม ผู้วิจัยนำข้อค้นพบจากการศึกษากลวิธีการบรรเลงและ วิถีตรรกะทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ไปสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรี จำนวน 3 เพลง ในลักษณะเพลงโหมโรง เพลงฟ้อน และทางเดี่ยวจะเข้ เป็นการสร้างสรรค์สุนทรีย์แห่งทางจะเข้ตำรับของครูทองดี สุจริตกุล อย่างถ่องแท้ เป็นการสะท้อนวิถีตรรกะในบทเพลงตามแนวตำรับครูทองดี สุจริตกุล อนุรักษ์ สืบทอด สืบสานทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล ผ่านลูกศิษย์รุ่นต่อรุ่นจนถึงปัจจุบัน ควรค่าแก่การยกย่อง ครูทองดี สุจริตกุล ให้เป็นครูจะเข้สายหนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

บรรณานุกรม

- ช่อทิพย์ ภูมณี. “การศึกษาอัตลักษณ์การประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้ของครูสุธารณ์ บัวหัง.” วิทยานิพนธ์ ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2557.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์. “ทฤษฎีความหวัง ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์.” เอกสารประกอบการเรียนรู้ รายวิชา ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ รหัสวิชา 434-401. หลักสูตรศิลปดุขุฎิ บัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562.

การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี¹

THE DEVELOPMENT OF THAI MUSICAL INSTRUMENT (WOODWIND) CRAFTSMAN CURRICULUM OF NONTHABURI PROVINCE¹

พิณทิพย์ ขาวปลื้ม*, ณวัฒน์ หลาวทอง**
Pinthip Khaoplum*, Nawat Laothong**

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ช่างศิลป์ท้องถิ่น ประเภทงานช่างเครื่องดนตรีไทย นำเสนอผลการสังเคราะห์และวิเคราะห์องค์ความรู้ของช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี ผลของการวิจัยพบว่า จำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ เป็นช่างศิลป์ท้องถิ่นของจังหวัดนนทบุรีท่านหนึ่งที่มีความรู้ความสามารถด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยโดยเฉพาะเครื่องเป่า มีผลงานทางวิชาการและความเชี่ยวชาญในวิชาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยจนเป็นที่ยอมรับในระดับชุมชนท้องถิ่น ผลงานการสร้างเครื่องดนตรีไทยประเภทเป่าต่าง ๆ มีคุณภาพและอัตลักษณ์เป็นที่นิยมของนักดนตรีไทยกลุ่มเครื่องเป่าเป็นอย่างมาก การประกอบอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยของจำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ นั้นได้รับการถ่ายทอดความรู้แบบปากต่อปากจากครูดนตรีไทยและเพื่อนศิลปินที่มีความสามารถในการผลิตเป่า จากนั้นจึงนำความรู้ที่ได้มาทดลองด้วยตนเองจนประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานเป็นที่ยอมรับ จนได้สมญานามว่า “พญาเป่า” การผลิตเป่าในของจำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ มีกระบวนการที่ชัดเจน สามารถนำมาพัฒนาเป็นหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เป่า) เพื่อให้สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนหรือฝึกอบรมได้อย่าง

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี ได้รับทุนสนับสนุนจากงบประมาณของสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2564

¹ This article was conducted as part of the research project entitled The Development of Thai Musical Instrument (Woodwind) Craftsman curriculum of Nonthaburi Province. The project was funded by National Research Council of Thailand for fiscal year 2021.

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, sripairwa@gmail.com

** อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, bgzyber@gmail.com

* Lecturer, Music Education Program, College of Teacher Education, Phranakorn Rajabhat University, sripairwa@gmail.com

** Lecturer, Thai Music Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakorn Rajabhat University, bgzyber@gmail.com

มีประสิทธิภาพ โดยหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วย กรอบแนวคิดในการจัดทำหลักสูตรที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเครื่องดนตรีไทยและช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย วัตถุประสงค์ของหลักสูตรที่มุ่งเน้นให้ผู้อบรมสามารถผลิตเครื่องดนตรีได้จริง โครงสร้างและเนื้อหาของหลักสูตรที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้จากจำเริญ สุวรรณ ศาสนนันท์ ประกอบด้วยภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ กิจกรรมการฝึกอบรบ สื่อประกอบการอบรม และการวัดผลประเมินผล ซึ่งได้ผลความพึงพอใจในด้านการประเมินผลการฝึกอบรบโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.5$) ใช้กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่สังคมด้วยวิธีการเชิงระบบ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ ปัจจัยนำเข้า กระบวนการ ผลผลิต การควบคุม และข้อมูลย้อนกลับ ผลจากการทดลองหลักสูตรพบว่าผู้เข้าอบรมมีความสามารถในการผลิตปีโนได้ตามวัตถุประสงค์ของการอบรมและมีจำนวนหนึ่งสามารถนำองค์ความรู้ไปเผยแพร่ต่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : การพัฒนาหลักสูตร/ ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย/ ปีโน/ พญาปี/ รัชชา

Abstract

This research aims to study and compile knowledge of local Thai musical instrument craftsman, present synthesis and analysis of knowledge of Thai flute instrument craftsmen in Nonthaburi. The result of this research found that the Master Sergeant Suwan Sassananun, the former Thai Army musician, is one of Nonthaburi's local craftsmen, who has great knowledge and ability to make Thai musical instrument especially, woodwind. He is well recognized in the community and has academic theses and professional expertise in the field of Thai musical instruments. His Thai Flute instrument invention is of the best quality and uniqueness, which has been famous and being admired by Thai Flute players. His occupation in the traditional Thai instrument was acquired through the oral literature from many Thai traditional musical masters and from his friends who are skilled in Pi Nai crafting. Later on, he successfully applied the knowledge on his own trial. He has been known as "Phaya Pi". His Pi Nai invention process is clear and can be develop as the Thai Musical Instrument (Pi Nai) Craftsman Course for an effective teaching or training. The development of this study is initiated from the constructive thinking on the study that is to present the value of Thai traditional musical instrument and Thai musical instrument craftsman. The objective of the study is to emphasize on the practicable and achievable in crafting the Thai traditional musical instrument. The set and the study descriptions that was resulted from the study of Master Sergeant Suwan Sassananun's expertise, had been established both in Theoretical part and Practical part. Training activity, training material, evaluation, and assessment all resulted in the greatest level of satisfaction ($\bar{x} = 4.5$). The developed course includes course preparation mindset, course purpose, course structure and contents,

training activity, course training material, course measurement and evaluation. The course should have process of knowledge transfer from research to community with 5 elements of system approach which consists of input, process, output, control, and feedback. The result of course experiment found that the participants be able to make Pi Nai according to the purpose of Training. Moreover, some of participants can disseminate the knowledge effectively.

Keywords: Curriculum Development/ Thai Musical Instrument Craftsman/ Pi Nai (Thai Oboe)/ Phaya Pi/ TASSHA

บทนำ

ปัจจุบัน กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ได้จัดตั้งวิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย (Thailand Academy of Social Sciences, Humanities and Arts: TASSHA) หรือ “ธัชชา” ตามนโยบายขับเคลื่อนงานวิจัยและพัฒนาด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อศึกษาวิจัยเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมของชาติให้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องในมิติของการต่อยอดการอนุรักษ์ อีกทั้งเป็นการสร้างสมดุลขององค์ความรู้ การวิจัยและนวัตกรรมเพื่อการพัฒนาประเทศในศตวรรษที่ 21 ให้ครบทุกศาสตร์อย่างยั่งยืน วิทยสถานสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย หรือธัชชา (TASSHA) ประกอบด้วย 5 สถาบัน ได้แก่

1. สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา ขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยด้านประวัติศาสตร์ของไทยและภูมิภาค ย้อนหลังไปไม่น้อยกว่า 2,500 ปี ที่ครอบคลุมประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการค้า พาณิชยกรรมและบริการ การเดินทางท่องเที่ยว บนฐานและบริบททางภูมิศาสตร์ การแลกเปลี่ยนความสัมพันธ์และศิลปวัฒนธรรม ด้านภูมิศาสตร์ ทรัพยากร การตั้งถิ่นฐานและเริ่มรัฐ วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและการผลิต เป็นต้น

2. สถาบันเศรษฐกิจพอเพียง ขับเคลื่อนการศึกษาวิจัย รวบรวมและสร้างองค์ความรู้ใหม่ทางด้านการปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงที่ครอบคลุมทั้งวงจรธุรกิจ ได้แก่ การวางแผน ส่งเสริมการดำเนินการผลิต การใช้เทคโนโลยี การแปรรูป การผลิตทางการเกษตร และช่องทางการตลาด

3. สถาบันโลกคดีศึกษา ขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยการต่างประเทศและการทูตของไทยในแง่มุมต่าง ๆ ตลอดจนทำการสังเคราะห์ปัญหาระหว่างประเทศ นำเสนอนโยบายและกลยุทธ์ที่เหมาะสมต่อการสร้างสถานะแวดล้อมที่เอื้อต่อการรักษาความมั่นคงและพัฒนาความเจริญก้าวหน้าของประเทศ รวมทั้งการส่งเสริมให้นานาชาติมีความรู้ความเข้าใจประเทศไทยในแง่มุมต่าง ๆ เป็นต้น

4. สถาบันพิพิธภัณฑ์ศิลปกรรม พัฒนาและต่อยอดองค์ความรู้เชิงวิชาการและสุนทรียะด้านศิลปกรรมของไทย รวมถึงด้านศิลปะการออกแบบและศิลปวัฒนธรรมของประเทศ โดยครอบคลุมถึงวัฒนธรรมของกรุงรัตนโกสินทร์ ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย เอเชียอาคเนย์ เอเชียและโลก รวมถึงการใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร เป็นต้น

5. สถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น ขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยด้านช่างศิลป์ท้องถิ่น งานทางภูมิปัญญา ครอบคลุมองค์ความรู้และงานวิจัย ได้แก่ งานพุทธศิลป์และจิตรกรรมไทย งานไม้ งานเซรามิก งานผ้าทอ งานเครื่องดนตรีไทย งานเครื่องประดับทอง เงิน งานเครื่องจักสาน และรวมถึงงานของใช้และของเล่นในชีวิตประจำวัน เป็นต้น²

ในหน่วยงานย่อย 5 สถาบันนี้ ปรากฏภูมิปัญญาด้านงานสร้างและซ่อมเครื่องดนตรีไทยอยู่ในความรับผิดชอบของสถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น ซึ่งดนตรีไทยนับเป็นภูมิปัญญาแขนงหนึ่งที่มีคุณค่าต่อสังคมไทยในการปรุงแต่งชีวิตให้มีความสุข ผ่อนคลายความโศกเศร้า เป็นสื่อเสริมแต่งให้กิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมเกิดความสมบูรณ์ ในสังคมและวัฒนธรรมไทย ดนตรีไทยเป็นงานภูมิปัญญาและศิลปะที่บ่งบอกถึงความ เป็นชาติ คุณค่าของดนตรีไทยพิจารณาได้จากบทเพลงที่นักประพันธ์เพลงประพันธ์ขึ้น มีท่วงทำนองตาม โครงสร้างของระบบเสียง มีบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นอย่างสละสลวยตามลักษณะของวรรณกรรมไทย มีวิธีการ ขับร้องที่กลมกลืน มีนักดนตรีทำหน้าที่ถ่ายทอดบทเพลงโดยใช้ระเบียบวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี และ วงดนตรีที่มีความหลากหลายและอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีไทยที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นจากภูมิปัญญาเชิงช่าง จึงกล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้

เครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดจะมีรูปแบบเฉพาะที่สวยงามได้สัดส่วนจากกลวิธีในการผลิตที่เป็นภูมิปัญญา ตกทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น ถือได้ว่าเครื่องดนตรีที่ดีเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งในการบรรเลงดนตรีไทย เป็นอุปกรณ์ ในการสร้างเสียงที่สำคัญ เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่มีความแตกต่างทางด้านวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี ล้วนทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งความแตกต่างทางด้านสัดส่วน รูปร่าง และ ภูมิปัญญาในการผลิตของช่างแต่ละคนมีความประณีตและละเอียดอ่อน ถือได้ว่าเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญ หากไม่มีองค์ความรู้ในการผลิตเครื่องดนตรีไทยที่ดี นักดนตรีจะไม่สามารถสร้างสุนทรียะทางดนตรีไทยได้ อย่างสมบูรณ์

เครื่องดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด ได้แก่ พิณ ซึ่ง จะเข้ เป็นต้น เครื่องสี ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทขอ เช่น ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ เครื่องตี แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มย่อย เช่น ฆ้องวง กลองประเภทต่าง ๆ และเครื่องเป่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ เครื่องเป่ามีลิ้น ได้แก่ ปี่ประเภทต่าง ๆ และ เครื่องเป่าไม่มีลิ้น ได้แก่ ขลุ่ยประเภทต่าง ๆ โดยในวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีประเภท เครื่องเป่าในการเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กำหนดบันไดเสียงของวงดนตรีแต่ละวง เนื่องจากข้อจำกัดทางด้าน ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า แต่หากพิจารณาในด้านกลวิธีการบรรเลงแล้ว เครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องเป่ามีกลวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวไม่แพ้เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ

ในการกำหนดบันไดเสียงให้กับวงดนตรีไทยนั้น เครื่องเป่าประเภทปี่กำหนดบันไดเสียงของวงดนตรี ประเภทวงปี่พาทย์เป็นหลัก ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ เป็นต้น เครื่องเป่า ประเภทขลุ่ยกำหนดบันไดเสียงของวงดนตรีประเภทเครื่องสายและวงปี่พาทย์บางประเภท ได้แก่ วงเครื่องสายไทย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จากความสำคัญดังกล่าว เครื่องดนตรีประเภทเครื่อง เป่าจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยทั้งทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ เป็นเครื่องดนตรี ที่มีลีลาทำนองและกลวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี เกิดจากภูมิปัญญาของศิลปินและ

² สำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, “เหตุการณ์เล่าเรื่อง : วิชยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย,” *อนุสารอุดมศึกษา* ปีที่ 47, ฉบับที่ 513 (มีนาคม 2564): 12-14.

ครูดนตรีไทยที่มีความรู้ระดับแตกฉาน ซึ่งในปัจจุบันศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงเครื่องเป่าไทยมีอยู่หลายท่านด้วยกัน แต่ในมิติของช่างผลิตเครื่องเป่าไทยมีจำนวนที่น้อยกว่ามาก

จากเหตุผลที่กล่าวมาแล้ว องค์ความรู้เชิงช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยจึงถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่มีความสำคัญด้านหนึ่ง แสดงถึงอารยธรรมและความเจริญรุ่งเรืองทางด้านดนตรีไทย องค์ความรู้เหล่านี้มักจะอยู่ในตัวบุคคล (tacit knowledge) ของช่าง/ครูช่าง โดยบุคคลทั่วไปจะสามารถรับทราบหรือชื่นชมองค์ความรู้ของช่าง/ครูช่างเหล่านี้ได้จากผลงานเครื่องดนตรีไทยอันทรงคุณค่าที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ทริยรสให้แก่ผู้ที่ได้รับฟังบทเพลงต่าง ๆ

การศึกษาวิจัยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าจึงมีความสำคัญและประโยชน์ต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยเพื่อการอนุรักษ์ สืบสาน และพัฒนาต่อยอดในมิติต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ทั้งทางด้านการบรรเลง ด้านบทเพลง และโดยเฉพาะด้านการผลิตและพัฒนาคุณภาพของเครื่องเป่าซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์ทริยรสให้แก่ผู้ฟังในเบื้องต้น แต่ด้วยลักษณะของสังคมไทยที่เป็นแบบมุขปาฐะ ใช้การบอกเล่าต่อกันมาโดยมิได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรมากนัก องค์ความรู้มากมายมิได้บันทึกไว้เป็นเอกสาร ตำรา หนังสือ แต่จะฝังลึกอยู่ในตัวช่างผู้ผลิตเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก จึงมีเสี่ยงต่อการสูญหายไปพร้อมกับบุคคล ดังนั้นการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย จึงมีความสำคัญและจำเป็นที่จะต้องดำเนินการเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาอย่างเป็นระบบ เพื่อให้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของชาติและเป็นแบบอย่างในการทำการศึกษารวบรวมข้อมูลและสร้างหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ ให้แพร่หลายต่อไป

สถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น โดยมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครเล็งเห็นความสำคัญขององค์ความรู้ ภูมิปัญญาด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย จึงได้ดำเนินการเร่งด่วนเพื่อศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า โดยมุ่งศึกษาวิธีการผลิตเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ใน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงและกำหนดบันไดเสียงในวงดนตรีมาตรฐานของไทย ได้แก่ วงปี่พาทย์ เพื่อป้องกันการสูญหายหรือความบิดเบือนของข้อมูล สร้างระบบการฟื้นฟู อนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาสู่ชนรุ่นหลังอย่างยั่งยืน ยกย่องวิชาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยให้เป็นความภาคภูมิใจและรักษารากเหง้าทางวัฒนธรรมของชุมชนพื้นถิ่น โดยใช้พื้นที่การวิจัยจังหวัดนนทบุรีซึ่งมีช่างผลิตเครื่องเป่าไทยที่มีความเชี่ยวชาญในระดับแตกฉานทั้งทางด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยและเป็นนักเป่าปี่ที่มีชื่อเสียงคนสำคัญ คือ จำเริญ สุวรรณ ศาสนนันท์ หรือ “พญาปี่” การศึกษาครั้งนี้จึงมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการพัฒนาวัฒนธรรมดนตรีไทยให้เกิดความเข้มแข็ง อีกทั้งร่วมผลักดันให้ทุนทางวัฒนธรรมช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสามารถเป็นกลไกหนึ่งในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของชุมชน พื้นถิ่น เมือง และประเทศ นอกจากนี้เป็นการส่งเสริมให้เกิดการสร้างอาชีพอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี
2. เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้จากช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี
3. เพื่อพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า)
4. เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า)
5. เพื่อเผยแพร่หลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) สู่สังคม

วิธีการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยประยุกต์ (applied research) โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการ งานวิจัย การศึกษาภาคสนามโดยสัมภาษณ์และการสังเกตกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า เพื่อให้ได้ข้อมูลการผลิตปีโนของจำเอย สุวรรณ ศาสนนันท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการผลิตเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในจังหวัดนนทบุรี แล้วนำมาพัฒนาเป็นหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปีโน) โดยเน้นการวัดและประเมินผลหลักสูตรจากการทดลองด้วยกระบวนการฝึกอบรมและถ่ายทอดภูมิปัญญาแบบไทย ซึ่งแบ่งวิธีวิจัยเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้ทำการศึกษาไว้ในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานและแนวความคิดในการทำวิจัย ได้แก่ 1. ข้อมูลพื้นฐานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดนนทบุรี 2. ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า โดยเฉพาะปีโน 3. แนวคิดการถ่ายทอดภูมิปัญญา 4. แนวคิดและทฤษฎีการพัฒนาหลักสูตรการสอนและการฝึกอบรม และ 5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ขั้นที่ 2 กำหนดพื้นที่และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (key informants)

ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่และผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่มีความรู้และประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยการพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี ดังนี้

2.1 พื้นที่วิจัย ได้แก่ จังหวัดนนทบุรี โดยการลงพื้นที่สำรวจช่างศิลป์ท้องถิ่นดนตรีไทยด้านเครื่องเป่าไทย โดยอาศัยฐานข้อมูลที่ปรากฏอยู่ในเอกสารวิชาการ พบว่าพื้นที่จังหวัดนนทบุรีมีช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องเป่า 1 ท่าน ที่มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับจนได้สมญานามว่า “พญาปี”

2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ จำเอย สุวรรณ ศาสนนันท์ ช่างศิลป์ท้องถิ่นด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย จังหวัดนนทบุรี

2.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลรอง ได้แก่ ลูกศิษย์ของผู้ให้ข้อมูล นักดนตรีไทยทั่วไป และผู้เกี่ยวข้อง โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (purposive sampling)

ขั้นที่ 3 สร้างเครื่องมือในการวิจัย

เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

3.1 สร้างแบบวิเคราะห์เอกสาร บทความ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์เพื่อให้ได้คุณภาพ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยได้

3.2 สร้างแบบเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยช่างศิลป์ท้องถิ่น สำหรับใช้บันทึกข้อมูลด้านประวัติส่วนตัว ประวัติการประกอบอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย กระบวนการในการสร้างสรรค์งานช่าง จุดเด่นและอัตลักษณ์ของการสร้างสรรค์ชิ้นงาน คติ ความเชื่อ หลักการ จรรยาบรรณของช่างศิลป์ การสืบทอดองค์ความรู้ช่างศิลป์ และสถานภาพ/ความเสี่ยงต่อการคงอยู่ของงานช่างศิลป์

3.3 สร้างแบบบันทึกภาคสนาม

3.4 สร้างหลักสูตร/แบบประเมินหลักสูตร/แบบประเมินการอบรม

3.5 ตรวจสอบความตรงของเครื่องมือโดยผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นที่ 4 เก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 รวบรวมข้อมูลเอกสาร บทความ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชีวิตประวัติ ผลงาน และการสังเกตกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) ของจำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์

4.2 นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดกลุ่มข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ขั้นที่ 5 ทดลองหลักสูตร

นำข้อมูลจากการสังเกตและสัมภาษณ์ด้านกระบวนการการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) มาเรียบเรียงตามลำดับขั้นตอน แล้วจัดทำเป็นหลักสูตรฝึกอบรม โดยผ่านกระบวนการเชิงระบบ 5 องค์ประกอบ เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่สังคม

ขั้นที่ 6 วิเคราะห์ข้อมูล สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) ใช้การตีความสร้างข้อสรุป และนำเสนอเป็นความเรียง และข้อมูลเชิงปริมาณโดยใช้ภาพและตารางประกอบการอธิบาย

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนต่าง ๆ ได้ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ทั้ง 5 ข้อ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี

จากการศึกษาสำรวจช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าในจังหวัดนนทบุรีพบว่า ในจังหวัดนนทบุรี มีช่างศิลป์ท้องถิ่นที่มีความรู้ความสามารถด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องเป่า 1 ท่าน ได้แก่ จำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ เป็นผู้มีผลงานทางวิชาการ ความเชี่ยวชาญในวิชาชีพ สามารถประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์อย่างกว้างขวาง จนเป็นที่ยอมรับในระดับชุมชนท้องถิ่น ผลงานการสร้างเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องเป่าประเภทปี่ต่าง ๆ มีเอกลักษณ์และคุณลักษณะเฉพาะ จนได้รับสมญานามว่า “พญาปี่”

ปัจจุบัน จำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 73/12 หมู่ที่ 1 ตำบลปากเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี รหัสไปรษณีย์ 11120 นอกจากเป็นที่พักอาศัยของจำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ ยังเป็นแหล่งเรียนรู้ของชุมชน ใช้ชื่อว่า “แหล่งเรียนรู้และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม (ดนตรีไทย) บ้านพญาปี่” ได้รับการสนับสนุนจากเทศบาลนครปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี จากความเชี่ยวชาญทั้งทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทปี่และขลุ่ยต่าง ๆ ตลอดจนการผลิตเครื่องดนตรีไทยหลายชนิดโดยเฉพาะเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าที่มีคุณภาพและเอกลักษณ์ของตนเอง ทำให้องค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องเป่าไทยเป็นที่สนใจของสถานศึกษาระดับอนุปริญา อุดมศึกษา และบัณฑิตศึกษาหลายแห่งมาเก็บข้อมูลเพื่องานวิชาการ โดยมีการเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบเอกสารวิชาการ สารนิพนธ์ วิทยานิพนธ์ บทความวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า (ปี่และขลุ่ย) มากมาย

จุดเริ่มต้นของการทำงานช่างศิลป์ของจำเอก สุวรรณ ศาสนนันท์ เกิดจากความชื่นชอบในดนตรีไทย โดยได้เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ 10 ปี จนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ. 2526 ได้เข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือ

ในตำแหน่งคนปี และได้พบกับครูสุวิทย์ แก้วกระมล ครูปีที่มียี่ห้อเสียงและความสามารถท่านหนึ่ง ได้รับความรู้ทางดนตรีต่าง ๆ และครูสุวิทย์ แก้วกระมล ยังได้แนะนำวิธีการสร้างปีโนให้อีกด้วย จากจุดเริ่มต้นนี้ จำเริญ สุวรรณ ศาสสนันท์ จึงได้เริ่มฝึกหัดเป็นช่างสร้างปีโน โดยสอบถามจากครูผู้ใหญ่และช่างที่เคยสร้างปีโนหลายท่าน เช่น เรือตรี จรินทร์ ชอบชื่นสุข คุณธีรพันธ์ ธรรมานุกูล เป็นต้น ซึ่งความรู้ต่าง ๆ ที่ได้มาจะนำมาทดลองหัดทำเองที่บ้านหลายครั้งจนประสบผลสำเร็จ ในช่วงแรกจะนำปีโนที่ตนเองผลิตมาแจกให้นักดนตรีปีโนหลาย ๆ คนได้ทดลองเป่า พร้อมรับฟังคำติชมเพื่อมาปรับปรุงแก้ไขให้ดีขึ้น จนในระยะหลังจึงลาออกจากราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือ เพื่อหันมาประกอบอาชีพเป็นช่างสร้างปีโนได้เต็มตัวตอนอายุประมาณ 35 ปี มีอายุราชการได้เพียง 13 ปีเท่านั้น

2. เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้จากช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี

ตลอดระยะเวลาการทำงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย จำเริญ สุวรรณ ศาสสนันท์ ได้อุทิศตนในการมอบองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาการผลิตปีโนและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องต่าง ๆ ให้แก่ผู้ที่สนใจอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้องค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าถูกรวบรวมและบันทึกอย่างเป็นระบบ มีการเผยแพร่ในแวดวงวิชาการ ซึ่งจำเริญ สุวรรณ ศาสสนันท์ มีแนวความคิดที่จะให้สถานศึกษาเป็นหน่วยงานที่จะช่วยอนุรักษ์ สืบสาน และพัฒนาองค์ความรู้ของตนอย่างเป็นรูปธรรมสืบต่อไป

องค์ความรู้การผลิตปีโนของจำเริญ สุวรรณ ศาสสนันท์ เกิดจากการเรียนรู้และสั่งสมมาเป็นระยะเวลานาน มีการนำความรู้ที่ได้มาทดลองด้วยตนเองจนประสบความสำเร็จอย่างเช่นปัจจุบัน กระบวนการผลิตปีโนเริ่มจากการคัดเลือกไม้ โดยนิยมใช้ไม้ชิงชันในการผลิตปีโน นอกจากไม้ชิงชันแล้ว ยังสามารถนำไม้ชนิดอื่น ๆ มาใช้ในการผลิตปีโนได้ตามความต้องการของผู้ซื้อ หลังจากได้ไม้ที่จะผลิตปีโนแล้ว นำไม้มาผ่านกระบวนการผลิตตามขั้นตอน โดยผู้ที่สนใจเรียนรู้การผลิตปีโนในควรมีความรู้ในงานช่างไม้และการใช้เครื่องมือชนิดต่าง ๆ จะช่วยให้การผลิตปีโนในสมบูรณ์มีคุณภาพ

กระบวนการผลิตปีโนในขั้นตอนต่าง ๆ ล้วนมีความสำคัญที่จะทำให้ปีโนออกมาได้สัดส่วนและเสียงที่กังวานใสตามคุณลักษณะของเสียงปีโน ขั้นตอนการกลึงเลาปีโนเป็นขั้นตอนที่ทำให้ปีโนมีรูปทรงที่สวยงามตามความต้องการของช่าง การเจาะรูปีโนและรูนิ้วปีโนตลอดจนการใช้เหล็กกวาดกวาดรูปีโนจะทำให้เสียงของปีโนกังวานใสเมื่อได้เสียงตามต้องการแล้วนำมาเกลึงเส้นลวดให้สวยงามเป็นสัญลักษณ์ของช่างแต่ละคน จากนั้นขัดเงาเพื่อความสวยงามของเนื้อไม้

3. เพื่อพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า)

การศึกษารวบรวมองค์ความรู้ช่างศิลป์ท้องถิ่นประเภทงานช่างเครื่องดนตรีไทย มีการดำเนินงานที่สอดคล้องกับแผนงานที่ 3 (รูปแบบของการอนุรักษ์ พื้นฟูผลงานศิลปท้องถิ่น) เพื่อศึกษาและหารูปแบบการอนุรักษ์และฟื้นฟูผลงานศิลปท้องถิ่นแขนงต่าง ๆ รวบรวมข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องต่อการพัฒนาองค์ความรู้งานช่างศิลป์ท้องถิ่นอย่างยั่งยืน ศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อความสำเร็จของการอนุรักษ์ พื้นฟูและพัฒนาผลงานศิลปท้องถิ่นในแขนงต่าง ๆ หารูปแบบ แนวทางในการสร้างมาตรฐานวิชาชีพช่างศิลป์ท้องถิ่นเพื่ออนุรักษ์ พื้นฟูและพัฒนาองค์ความรู้ของครูช่างท้องถิ่นอย่างเป็นระบบ และพัฒนาเป็นหลักสูตรเพื่อการอนุรักษ์ สืบทอด และดำรงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงอย่างยั่งยืน โดยองค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์มานั้น นำมาพัฒนาเป็นหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปีโน) ตามขั้นตอนโดยสรุป ดังนี้

3.1 การพัฒนาหลักสูตร มีการดำเนินงานแบ่งออกได้เป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

3.1.1 การร่างหลักสูตร โดยนำข้อมูลการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) จากช่างศิลป์ท้องถิ่น มาดำเนินการศึกษากระบวนการการสร้างหลักสูตรตามขั้นตอน ดังนี้

1) ทบทวนข้อมูลเกี่ยวกับประเภทและลักษณะของหลักสูตร องค์ประกอบ ตลอดจนกระบวนการตามแนวคิดในการพัฒนาหลักสูตรให้เหมาะสมกับการใช้งานตามวัตถุประสงค์และผลผลิตของโครงการวิจัย

2) นำข้อมูลต่าง ๆ มาจัดกระทำเป็นร่างหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) โดยประกอบด้วยรายละเอียดโดยสังเขปดังต่อไปนี้

2.1) กรอบแนวคิดในการจัดทำหลักสูตร นำเสนอความสำคัญของงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยที่เป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สำคัญ เนื่องจากคุณภาพของเครื่องดนตรีส่งผลต่อสุนทรียะด้านการบรรเลงบทเพลงไทยเป็นอย่างมาก แต่ด้วยในปัจจุบันช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยมีจำนวนน้อย เครื่องดนตรีไทยบางชนิดขาดการสืบทอดและสุมเสี่ยงที่จะสูญหาย จึงควรได้รับการอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาเป็นหลักสูตร เพื่อให้ผู้ที่สนใจงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสามารถเข้าถึงองค์ความรู้ได้มากขึ้น เพื่อสืบทอดงานช่างศิลป์ผลิตเครื่องดนตรีไทยให้คงอยู่ต่อไป

2.2) หลักการของหลักสูตร การจัดทำหลักสูตรมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การจัดตั้งวิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย (Thailand Academy of Social Sciences, Humanities and Arts: TASSHA) หรือ “ธัชชา” ตามนโยบายขับเคลื่อนงานวิจัยและพัฒนาด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ ของกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม เน้นการฝึกปฏิบัติให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความรู้ด้านการผลิตปี่ในที่มีมาตรฐาน สามารถนำไปใช้งานได้จริง

2.3) วัตถุประสงค์ของหลักสูตร เมื่อเข้ารับการฝึกอบรมหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) แล้ว ผู้เข้าอบรมจะมีความรู้ความเข้าใจในเนื้อหาและขั้นตอนการผลิตปี่ใน มีความสามารถในการผลิตปี่ในที่มีมาตรฐาน และสามารถต่อยอดองค์ความรู้เพื่อการพัฒนาเชิงธุรกิจได้

2.4) โครงสร้างหลักสูตร ประกอบด้วยเนื้อหาภาคทฤษฎีและเนื้อหาภาคปฏิบัติตามองค์ความรู้และขั้นตอนจากภาคทฤษฎี โดยมีช่างภูมิปัญญาเป็นผู้ควบคุมและให้คำแนะนำจนสำเร็จได้ชิ้นงานที่มีคุณภาพ

2.5) สารของหลักสูตร ประกอบด้วยขั้นตอนการผลิตปี่ในที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้จากช่างภูมิปัญญาท้องถิ่นในพื้นที่จังหวัดนนทบุรี ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในการผลิตปี่ในเป็นที่ยอมรับในด้านคุณภาพของเครื่องดนตรีจากกลุ่มนักดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า

3.1.2 เมื่อได้ร่างหลักสูตรฯ แล้ว นำหลักสูตรผ่านการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ

3.1.3 นำผลการวิพากษ์หลักสูตรมาปรับปรุงตามคำแนะนำเพื่อนำไปทดลองใช้ต่อไป

3.2 การทดลองใช้หลักสูตร

ผู้วิจัยนำหลักสูตรที่ได้ปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่างจำนวน 10 คน ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสนใจในการเรียนรู้กรรมวิธีการผลิตปี่ใน ผลของการทดลอง ผู้เข้าอบรมสามารถนำองค์ความรู้ในหลักสูตรมาผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) ได้ตามวัตถุประสงค์

3.3 การประเมินผลหลักสูตร

ผลการประเมินความพึงพอใจการอบรมของผู้เข้าอบรมช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) ได้ผลความพึงพอใจในด้านการประเมินผลการฝึกอบรม โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.5$) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่าอยู่ในระดับมากที่สุดทุกข้อ โดยข้อที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุดคือข้อ (3) มีการประเมินความสามารถของผู้เข้ารับการฝึกอบรมทางปฏิบัติ ($\bar{x} = 4.54$) และข้อ (1) แบบทดสอบที่ใช้วัดตรงตามเนื้อหาที่เรียน ($\bar{x} = 4.5$) ข้อ (2) มีการประเมินความสามารถของผู้เข้ารับการฝึกอบรมทางทฤษฎี ($\bar{x} = 4.5$) ข้อ (4) มีการประเมินคุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี ($\bar{x} = 4.5$) ข้อ (5) มีการประเมินลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ($\bar{x} = 4.5$)

4. เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า)

ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เป่า) ผู้วิจัยใช้ศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาและดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ซึ่งจัดตั้งขึ้นจากงานวิจัยครั้งนี้ให้เป็นแหล่งเรียนรู้และอนุรักษ์ภูมิปัญญาด้านดนตรีไทย โดยใช้วิธีการเชิงระบบ (systematic approach) ในการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่สังคม ประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 5 องค์ประกอบ ดังนี้

4.1 ปัจจัยนำเข้า (input)

องค์ประกอบที่เป็นปัจจัยนำเข้าในกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยเรื่อง “การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี” สู่สังคม ได้แก่

4.1.1 การกำหนดเป้าหมายในการถ่ายทอดองค์ความรู้ โดยการสำรวจความต้องการจำเป็น (needs) ของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้ผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ มีความรู้ความเข้าใจ สามารถนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ได้ตรงกับความต้องการทั้งทางด้านความรู้ ด้านทักษะ และด้านเจตคติ

4.1.2 การวิเคราะห์ผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ เพื่อกำหนดวัตถุประสงค์ของเนื้อหาที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้ กำหนดเนื้อหา การแบ่งกลุ่มผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ตามข้อมูลพื้นฐานของผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ประกอบด้วย อายุ ความรู้พื้นฐานด้านดนตรี ความรู้พื้นฐานด้านช่างไม้ ประสพการณ์ด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1.3 การออกแบบเนื้อหาที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้ นำข้อมูลความต้องการของกลุ่มเป้าหมายโดยนำเนื้อหาแบ่งย่อยออกเป็นด้านความรู้และทักษะที่ต้องลงมือปฏิบัติให้เหมาะสมกับความรู้เดิมของผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้

4.1.4 การกำหนดกิจกรรมที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้

4.1.5 การพัฒนาและเลือกทรัพยากรในการถ่ายทอดองค์ความรู้ มีการใช้สื่อที่เหมาะสม เช่น พาวเวอร์พอยต์ วิดีทัศน์ วัสดุ อุปกรณ์ต่าง ๆ ตลอดจนผลสัมฤทธิ์ของกิจกรรมที่ผ่านมา ที่วิทยากร/นักวิจัยสามารถใช้ถ่ายทอดองค์ความรู้ นั้น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ของการอบรม

4.2 กระบวนการ (process)

องค์ประกอบของกระบวนการในการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่ชุมชน ได้แก่

4.2.1 การกำหนดบทบาทวิทยากร/นักวิจัย เป็นผู้ให้ความรู้/ทักษะ และควบคุมกิจกรรมให้ดำเนินไปตามแผน คอยให้คำปรึกษา แนะนำ ช่วยเหลือแก่ผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้

4.2.2 การสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้ จากการที่ผู้เข้าอบรมรู้ถึงเป้าหมายของการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ เห็นภาพสุดท้ายความสำเร็จขององค์ความรู้หรืองานวิจัยที่จะนำมาเผยแพร่ เช่น รายได้ที่จะเพิ่มขึ้น ผลผลิตที่เพิ่มขึ้น หรือคุณภาพของผลงานที่ดีกว่าที่เคยทำมาแบบเดิม ๆ เป็นต้น

- 4.2.3 การดำเนินกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้ ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ดังนี้
- ขั้นตอนที่ 1 ขั้นสร้างความสนใจ (generate interest)
 - ขั้นตอนที่ 2 ขั้นสอดแทรกความรู้ (interpolate knowledge)
 - ขั้นตอนที่ 3 ขั้นลงมือปฏิบัติ (practice)

4.3 ผลผลิต (output)

ผลผลิตของกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยเรื่อง “การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี” สู่สังคม ได้แก่

4.3.1 ประสิทธิภาพของผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ในการผลิตปีโนที่มีคุณภาพสามารถใช้บรรเลงได้จริง

4.3.2 ประสิทธิภาพของผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ในการเป็นผู้อนุรักษ์ สืบสาน และสามารถเผยแพร่องค์ความรู้จากงานวิจัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4.4 การควบคุม (control)

4.4.1 วิทยาการใช้การตรวจสอบด้วยการสอบถามเป็นระยะ ระหว่างดำเนินกิจกรรมอบรม เพื่อทวนสอบความเข้าใจในความรู้และทักษะที่ได้จากถ่ายทอดองค์ความรู้

4.4.2 มีการกำกับควบคุมการปฏิบัติงานของผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ในการลงมือฝึกปฏิบัติงานเพื่อเป็นการตรวจสอบ ควบคุม และติดตามความก้าวหน้าในการปฏิบัติงานของผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ให้เป็นไปตามขั้นตอน เพื่อให้ได้ผลผลิตตามวัตถุประสงค์ของการอบรม

4.5 ข้อมูลย้อนกลับ (feedback)

เป็นการนำข้อมูลจากความคิดเห็นของผู้เข้ารับการถ่ายทอดองค์ความรู้ รวมถึงผลผลิต (output) มาวิเคราะห์หาความบกพร่อง เพื่อปรับปรุงแก้ไขรูปแบบ/กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่สังคมให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5. เพื่อเผยแพร่หลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) สู่สังคม

การผลิตและพัฒนาคุณภาพของเครื่องเป่าซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการบรรเลงดนตรีไทยอย่างหนึ่ง การศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยจึงมีความสำคัญและจำเป็นที่จะต้องดำเนินการเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาอย่างเป็นระบบ เพื่อให้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของชาติและเป็นแบบอย่างในการทำการศึกษารวบรวมข้อมูลและสร้างหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งผู้วิจัยมีเป้าหมายในการเผยแพร่องค์ความรู้ให้ได้รับการยอมรับและถูกนำไปใช้ประโยชน์อย่างแพร่หลาย โดยกำหนดบุคคลในการเผยแพร่ไว้ ดังนี้

5.1 วิทยาการ/ผู้วิจัย

เป็นกลุ่มบุคคลหลักในการดำเนินการวิจัยและการเผยแพร่องค์ความรู้สู่กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ ผู้เข้ารับการอบรม และเพื่อให้การเผยแพร่องค์ความรู้ด้านช่างศิลป์ท้องถิ่นมีการดำเนินการเป็นรูปธรรม

อย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้จัดตั้ง “ศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาและดนตรีไทย” ณ หน่วยงานต้นสังกัด เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้และฝึกอบรมการผลิตเครื่องดนตรีไทยสู่สังคมอย่างต่อเนื่อง

5.2 ผู้เข้ารับการอบรม

เป็นกลุ่มบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากวิทยากร/ผู้วิจัยโดยตรง และเป็นกลไกหนึ่งในการนำองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดไปเผยแพร่สู่สังคมได้ต่อไป ผลของการวิจัย พบว่า ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปีโน) ในโครงการมีความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปีโน) ได้อย่างสมบูรณ์ จากจำนวนผู้เข้ารับการอบรมทั้งหมดนี้ มีผู้เข้ารับการอบรมจำนวนหนึ่งคิดเป็น 1-2 เปอร์เซ็นต์ มีความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีไทยและมีความสามารถในการถ่ายทอดองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปีโน) ได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี” เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินงานสถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น ในการขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยด้านช่างศิลป์ท้องถิ่น งานทางภูมิปัญญา ครอบคลุมองค์ความรู้และงานวิจัยต่าง ๆ ได้แก่ งานพุทธศิลป์และจิตรกรรมไทย งานไม้ งานเซรามิก งานผ้าทอ งานเครื่องดนตรีไทย งานเครื่องประดับทอง เงิน งานเครื่องจักสาน รวมถึงงานของใช้และของเล่นในชีวิตประจำวัน ฯลฯ ตามนโยบายขับเคลื่อนงานวิจัยและพัฒนาด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ ของกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม

จากการศึกษาข้อมูลช่างศิลป์เครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จังหวัดนนทบุรี จากจำเริญ สุวรรณศาสนนันท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงและการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า ได้ข้อมูลที่ตรงกับงานวิจัยของอนงค์ จิตรมณี³ พบว่า จุดเริ่มต้นชีวิตการเป็นช่างศิลป์เครื่องดนตรีไทยของจำเริญ สุวรรณศาสนนันท์ ได้แรงบันดาลใจมาจากครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งเป็นศิลปินที่มีความสามารถในการเป่าปี่และยังสามารถสร้างปี่โน้ดดีที่สุดในหนึ่ง หลังจากนั้นก็เริ่มหาความรู้ด้านการผลิตปี่โน้ดที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ในลักษณะการบอกเล่าจากครูดนตรีไทยและเพื่อนศิลปินที่สามารถผลิตปี่โน้ดได้ แล้วนำความรู้ที่ได้มาทดลองด้วยตนเองจนประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีไทยกลุ่มเครื่องเป่า จนได้รับฉายาว่า “พญาปี่”

การดำเนินงานช่างศิลป์เครื่องดนตรีไทยของจำเริญ สุวรรณศาสนนันท์ มีการดำเนินงานในลักษณะกิจการเจ้าของคนเดียว โดยตนเองเป็นเจ้าของกิจการและควบคุมการดำเนินงานเองทั้งหมด นอกจากประกอบอาชีพช่างศิลป์ผลิตเครื่องดนตรีไทยในการเลี้ยงชีพแล้ว ยังมีการถ่ายทอดองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าที่ตนเองมีความเชี่ยวชาญให้แก่ผู้ที่สนใจทั่วไป โดยใช้ที่พักอาศัยเป็นแหล่งเรียนรู้ในการถ่ายทอด ต่อมามีการเผยแพร่องค์ความรู้ของตนเองสู่สถาบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนวิชาชีพนครไทยหลายแห่ง โดยมีแนวคิดที่ว่าสถาบันการศึกษาเป็นหน่วยงานที่มีศักยภาพและการดำเนินงานที่เป็นรูปธรรมจะสามารถช่วยให้องค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยคงอยู่ได้ต่อไป ซึ่งแนวคิดนี้สอดคล้องกับ

³ อนงค์ จิตรมณี, “กรรมวิธีการสร้างปี่โน้ด” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), <https://tdc.thailis.or.th/tdc/>.

ประเสริฐ แยมกลิ่นฟุ้ง⁴ ที่ชี้ให้เห็นว่า การถ่ายทอดวัฒนธรรมนี้ได้เกิดขึ้นมาช้านานแล้ว จนอาจกล่าวได้ว่า นับตั้งแต่มนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นสังคมและได้สร้างวัฒนธรรมของตนเองขึ้นมา ผู้เยาว์หรือสมาชิกใหม่มักได้รับการอบรมพร่ำสอนจากผู้อาวุโสกว่าให้รู้จักวัฒนธรรมของสังคม การถ่ายทอดวัฒนธรรมในสมัยดั้งเดิมอาจถือได้ว่าเป็นการศึกษาอย่างไม่เป็นทางการ (informal education) ด้วยเช่นกัน ครั้นต่อมาเมื่อโครงสร้างของสังคมเปลี่ยนแปลงไป การศึกษาได้พัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง หรืออาจกล่าวได้ว่า การถ่ายทอดวัฒนธรรมเริ่มมีรูปแบบ มีแบบแผนมากขึ้น โรงเรียนได้กลายมาเป็นหน่วยงานสำคัญของสังคมในการทำหน้าที่ถ่ายทอดวัฒนธรรมของสังคมให้แก่สมาชิกรุ่นเยาว์ต่อไป

เมื่อกระบวนการอนุรักษ สืบสาน และถ่ายทอดองค์ความรู้ช่างศิลป์ เข้าสู่สถาบันการศึกษาที่มีรูปแบบการจัดการเรียนรู้อย่างเป็นกระบวนการแล้ว แนวคิดในการพัฒนาองค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จึงเกิดขึ้นในลักษณะของการพัฒนาเป็น “หลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย” เพื่อให้สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนหรือฝึกอบรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยหลักสูตรที่คณะผู้วิจัยพัฒนาขึ้นประกอบด้วย กรอบแนวคิดในการจัดทำหลักสูตร วัตถุประสงค์ของหลักสูตร โครงสร้างและเนื้อหาของหลักสูตร กิจกรรมการฝึกอบรม สื่อประกอบการอบรม และการวัดผลและประเมินผล ดังที่ วิชัย วงษ์ใหญ่⁵ กล่าวว่า หลักสูตรต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบใดหรือใช้กับกลุ่มเป้าหมายใด จะมีองค์ประกอบที่สำคัญ 4 ประการ ได้แก่ จุดมุ่งหมายของหลักสูตร เนื้อหาสาระ การจัดการเรียนรู้ และการวัดและประเมินผล

ด้านกระบวนการถ่ายทอดและเผยแพร่หลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เป่า) คณะผู้วิจัยใช้วิธีการเชิงระบบ (systematic approach) ในการสังเคราะห์รูปแบบ/กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากงานวิจัยสู่สังคมประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 5 องค์ประกอบ ได้แก่ ปัจจัยนำเข้า (input) กระบวนการ (process) ผลผลิต (output) การควบคุม (control) และข้อมูลย้อนกลับ (feedback) โดยในการเผยแพร่องค์ความรู้ให้ได้รับการยอมรับและถูกนำไปใช้ประโยชน์อย่างแพร่หลาย คณะผู้วิจัยกำหนดกลุ่มบุคคลสำคัญในการเผยแพร่ไว้ 2 กลุ่ม ได้แก่ 1. กลุ่มวิทยากร/ผู้วิจัย เป็นกลุ่มบุคคลหลักในการดำเนินการวิจัยและการเผยแพร่องค์ความรู้สู่กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ ผู้เข้ารับการอบรม 2. ผู้เข้ารับการอบรม เป็นกลุ่มบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากวิทยากร/ผู้วิจัยโดยตรง และเป็นกลไกหนึ่งในการนำองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดไปเผยแพร่สู่สังคมได้ต่อไป และเพื่อให้การเผยแพร่องค์ความรู้ด้านช่างศิลป์ท้องถิ่นมีการดำเนินการเป็นรูปธรรมอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้จัดตั้ง “ศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาและดนตรีไทย” ณ หน่วยงานต้นสังกัดด้วย การดำเนินงานตามกระบวนการดังกล่าว สอดคล้องกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ⁶ ที่ให้แนวความคิดในการถ่ายทอดทักษะที่มีลักษณะการสอนภาคปฏิบัติว่าควรมี 7 ส่วนสำคัญ คือ

1) บุคลากร (ผู้ถ่ายทอด) ถือเป็นผู้ที่มีความสำคัญมากที่สุด เพราะเป็นตัวกลางที่นำความรู้ต่าง ๆ สู่ผู้รับการถ่ายทอด

2) สื่อ เป็นเครื่องช่วยในการถ่ายทอดความรู้ให้ประสบผลสำเร็จตามเป้าหมาย โดยทั่วไปสื่อมีหลายประเภท ทั้งที่เป็นเอกสารและวัสดุอุปกรณ์ ผู้ถ่ายทอดจำเป็นต้องตระหนักถึงความสำคัญและความจำเป็นที่ต้องใช้สื่อประกอบ

⁴ ประเสริฐ แยมกลิ่นฟุ้ง, *สังคมชนบทไทย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์, 2536), 31.

⁵ วิชัย วงษ์ใหญ่, *การพัฒนาหลักสูตรระดับอุดมศึกษา* (กรุงเทพฯ : อาร์ แอนด์ ปรีน, 2554).

⁶ คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, *การใช้และการพัฒนากระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2537), 17.

- 3) กิจกรรม (วิธีการ) เป็นการนำความรู้ไปยังผู้รับการถ่ายทอด
- 4) อาคารสถานที่ ผู้ถ่ายทอดควรเลือกอาคารหรือพื้นที่ที่เหมาะสมกับเนื้อหาที่ถ่ายทอด
- 5) เนื้อหา เนื้อหาที่ถ่ายทอดอาจเป็นเรื่องเกี่ยวกับการดำรงชีวิต
- 6) บรรยากาศ (สภาพแวดล้อม) ผู้ถ่ายทอดควรเลือกให้สอดคล้องและเหมาะสมกับผู้รับการถ่ายทอด
- 7) การประเมินผล เป็นขั้นตอนที่สำคัญอย่างหนึ่ง เพราะเป็นการตรวจสอบผลสำเร็จ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

1.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัยนี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการผลิตเครื่องดนตรีไทยที่เกิดจากภูมิปัญญาของช่างศิลป์เครื่องดนตรีไทยที่ได้สั่งสมไว้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาช่างศิลป์ท้องถิ่นไทย คุณภาพของเครื่องดนตรีไทยที่เกิดจากกระบวนการผลิตที่เป็นขั้นตอนจนเกิดเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพช่วยสนับสนุนความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคม

1.2 ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ปี่ใน) ที่ถูกพัฒนาเป็นหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) สามารถนำไปเป็นแบบอย่างในการถ่ายทอดให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) ทั้งผู้ที่เรียนด้านสายวิชาชีพดนตรีไทยโดยตรง โดยเฉพาะผู้ที่ศึกษาทางด้านเครื่องดนตรีปี่ในและผู้ที่สนใจทั่วไป

1.3 หลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จะเป็นประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย เป็นแนวทางในการศึกษาการซ่อมและสร้างเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ ให้แก่นักดนตรีไทยได้

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการวิจัยและรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยเครื่องเป่าชนิดอื่น เพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยต่อไป

2.2 ควรมีการวิจัยและรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น เพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยต่อไป

2.3 ควรนำผลการวิจัย สร้างความร่วมมือกับหน่วยงานภาครัฐหรือเอกชน เพื่อสนับสนุนและส่งเสริมภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยให้คงอยู่และมีการเผยแพร่อย่างเป็นรูปธรรม

บรรณานุกรม

ประเสริฐ แยมกลิ่นฟุ้ง. *สังคมชนบทไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์, 2536.

วิชัย วงษ์ใหญ่. *การพัฒนาหลักสูตรระดับอุดมศึกษา*. กรุงเทพฯ : อาร์ แอนด์ ปรีน, 2554.

สำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม. “เหตุการณ์เล่าเรื่อง : วิทยสถาน
ด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย.” *อนุสารอุดมศึกษา* ปีที่
47, ฉบับที่ 513 (มีนาคม 2564): 12-14.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. *การใช้และการพัฒนากระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น*.
กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2537.

อนงค์ จิตรมณี. “กรรมวิธีการสร้างปี่ใน.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, 2543. <https://tdc.thailis.or.th/tdc/>.

ทิศทางการเติบโตของรถแห่หลังภาวะโรคระบาดโควิด-19¹

GROWING TREND OF ISAN ROD HAE AFTER COVID-19 PANDEMIC¹

จารุวรรณ ดวงคำจันทร์*
Jaruanwan Duangkhamchan*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้นำเสนอผลการศึกษารถแห่ ในช่วงสถานการณ์โรคระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 เพื่อให้เห็นถึงกิจกรรมทางสังคมของชาวรถแห่ จากที่เคยเฟื่องฟูและเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในช่วงประมาณ ปี พ.ศ. 2555 ถึง พ.ศ. 2562 ในช่วงสถานการณ์โรคระบาดนี้ ทำให้กิจกรรมของรถแห่เปลี่ยนไปเป็นอย่างยิ่ง การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยเข้าไปร่วมอยู่ในกลุ่มเฟซบุ๊กเพื่อสังเกตการณ์ ชมการแสดง และสัมภาษณ์เจ้าของ ผู้สร้าง และผู้แสดงบนรถแห่ ในจังหวัดมหาสารคามและจังหวัดชัยภูมิ จากการศึกษาพบว่า การเกิดโรคระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ทำให้สถานการณ์ของรถแห่อีสานเปลี่ยนแปลงไปมาก ทำให้ผู้ประกอบการรถแห่หลายคนไม่สามารถแบกรับภาระค่าใช้จ่ายได้ จำต้องขายรถแห่ในราคาที่ถูกกว่าต้นทุน ส่วนคนชมรถแห่ที่อยู่รอบนั้นพบว่าพวกเขามีการปรับตัวในสายอาชีพกันคนตรืออยู่หลากหลาย จนสามารถกลับมาแสดงได้อีกครั้ง แม้จะต้องเผชิญกับสถานการณ์วิกฤตมา

คำสำคัญ : รถแห่/ เชื้อไวรัสโควิด-19/ วัฒนธรรมสมัยนิยม/ ดนตรีอีสาน/ มานุษยวิทยาดนตรี

Abstract

This article shows the research findings of Isan Rod Hae (concert truck), in the situation of the COVID-19 epidemic. The article aims to present the social activities of Isan Rod Hae musician that used to be booming and be popular from late 2010 to mid 2019. The researcher used various methods including both online and offline ethnographic researches such as

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง รถแห่อีสาน : มหรสพสัญจรข้ามพรมแดนวัฒนธรรม ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ

¹ This article is a part of the thesis Isan Rod Hae: The concert truck across cultural borders. This research and innovation activity is funded by National Research Council of Thailand (NRCT).

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, jaruanwan.dkc@gmail.com

* Graduate student, Faculty of Sociology and Anthropology, Thammasat University, jaruanwan.dkc@gmail.com

entering Rod Hae Facebook groups, interviewing and observing Rod Hae owners, builders, and performers in Maha Sarakham and Chaiyaphum provinces. However, the significantly situation of the COVID-19 epidemic allows Isan Rod Hae to change their social activities. Many Isan Rod Hae entrepreneurs are not able to bear the cost, so that they have to sell Isan Rod Hae below cost price unwillingly. And even Isan Rod Hae entrepreneurs and musicians who can bear the difficult time have to make adjustments in their musical career too. Nowadays Rod Hae continues its vitality despite of various crises.

Keywords: Isan Rod Hae/ COVID-19/ Popular Culture/ Isan Music/ Anthropology of Music

บทนำ

รถแห่เป็นมหรสพสายเลือดอีสาน ที่ก่อร่างสร้างตัวจนมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 ถึงช่วงกลางทศวรรษ 2560 รถแห่มีการนำเสนอตนเองและถูกนำเสนอผ่านรูปแบบต่าง ๆ ทั้งออนไลน์และพื้นที่ที่แสดงสด จนสามารถกลายเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จากการรับงานบุญในหมู่บ้านเล็ก ๆ สู่งานมหรสพรถแห่เป็นคอนเสิร์ตขนาดใหญ่ที่เข้ามาทำการแสดงในเมืองหลวงได้ โดยรถแห่แต่ละคันนั้นสามารถรับงานได้มากกว่า 20 งานในหนึ่งเดือน อาจจะกล่าวได้ว่ารถแห่หนึ่งคันมีงานแทบจะทุกวัน สมาชิกวงดนตรีรถแห่มีรายได้ดีมากพอที่จะเลี้ยงดูครอบครัวและส่งเสียตนเองเรียนหนังสือในระดับอุดมศึกษาได้ จนเมื่อถึงเหตุการณ์สำคัญตั้งแต่ปี พ.ศ. 2563-2565 เป็นช่วงที่มีการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 สถานบริการต่าง ๆ เช่น ห้างสรรพสินค้า สถานบันเทิง แหล่งมหรสพต้องปิดลงชั่วคราว รวมถึงกิจกรรมที่มีการรวมกลุ่มของประชาชนต้องหยุดชะงักลงทันที² ส่งผลกระทบกับผู้คนทั่วทั้งโลก ทั้งในมิติทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม รถแห่ซึ่งเป็นกลุ่มคนดนตรีจึงได้รับผลกระทบนี้ด้วยไม่น้อย

ผู้วิจัยจึงได้เข้าไปศึกษารถแห่ ในสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ทั้งสังเกตการณ์บนพื้นที่ออนไลน์ในช่วงที่แสดงสดไม่ได้ และช่วงที่มีการแสดง เพื่อให้เห็นกิจกรรมทางสังคมและกระบวนการปรับตัวของชาวรถแห่ ที่มีผลมาจากมาตรการควบคุมโรคระบาดของรัฐบาลและผลกระทบทางเศรษฐกิจ สถานการณ์ดังกล่าวได้เผยให้เห็นถึงทิศทางรถแห่ที่ต่อสู้กับปัญหา จนผ่านพ้นวิกฤตในครั้งนี้และดำเนินกิจกรรมของรถแห่ต่อไปได้ในรูปแบบต่าง ๆ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษากิจกรรมทางสังคมและกระบวนการปรับตัวของชาวรถแห่ ในสภาวะโรคระบาดโควิด-19

² “การเว้นระยะห่างทางสังคม ระยะห่างทางชนชั้น” กับการกลายเป็นกลุ่มผู้มีสถานะรอง : กรณีศึกษาจากผู้ค้าในตลาดสดในเขตเทศบาลพิษณุโลก,” กมลศ พิชิตนิษฐ และธนรัตน์ ทรงสมบูรณ์, คลังข้อมูลจดหมายเหตุดิจิทัล โควิด-19, https://db.sac.or.th/covid-19/th/article-details.php?atc_id=102#.

วิธีการวิจัย

การศึกษานี้ได้ใช้การทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับดนตรีอีสาน เพื่อให้เห็นถึงรากฐานวัฒนธรรมดนตรีก่อนจะมาเป็นรณรงค์ อีกทั้งยังสัมภาษณ์และเข้าไปสังเกตการณ์ในบ้านพักของรณรงค์จำนวน 3 คนะ ในจังหวัดมหาสารคามและจังหวัดชัยภูมิ ทั้งในรูปแบบของการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ เพื่อเห็นถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และกิจกรรมที่ชาวรณรงค์ทำในขณะที่ไม่มีงานแสดง นอกจากนี้ยังได้เข้าไปสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในงานแสดงของรณรงค์ในพื้นที่อีสาน เพื่อเห็นถึงบทบาทของรณรงค์ในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ภาคอีสาน และเข้าร่วมงานแสดงของรณรงค์ในพื้นที่นอกอีสาน หรือที่เรียกกันว่า “งานมหกรรมรณรงค์” เพื่อเห็นถึงบทบาทของรณรงค์ที่ก้าวข้ามออกจากงานประเพณีพิธีกรรมในท้องถิ่นอีสาน

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาได้ดังต่อไปนี้ 1) รณรงค์มีกิจกรรมทางสังคมที่หลากหลายในช่วงสภาวะโรคระบาดโควิด-19 รณรงค์เริ่มเข้ามามีบทบาทนอกขอบเขตของประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้านอีสานมากขึ้น เช่น การสืบคลานเข้ามาเป็นมหรสพเพื่อการบันเทิง โดยเฉพาะในพื้นที่ออนไลน์ เนื่องจากในสถานการณ์ทางสังคมที่ไม่ปกติ ออกนอกบ้านไม่ได้ ทำให้รูปแบบของวัฒนธรรมบันเทิงต้องปรับเปลี่ยนตามบริบทดังกล่าว อีกทั้งการเป็นปากเป็นเสียงทางการเมือง ทั้งการเชิญชวน หาเสียงเลือกตั้งของนักการเมืองท้องถิ่น นอกจากนี้รณรงค์ยังเป็นกระบอกเสียงสำคัญของชาวบ้าน ที่บอกกล่าวความทุกข์ยากของประชาชนในช่วงเวลานั้น ดังนั้นแล้วจึงเห็นว่า สถานการณ์ของโรคระบาดโควิด-19 ชับเน้นหน้าที่ทางสังคมของรณรงค์ ที่หากเป็นสังคมสงบสุขปกติ ไม่สามารถเห็นบรรยากาศนี้ได้ชัดเจน และ 2) เห็นถึงกระบวนการปรับตัวของรณรงค์ที่มีอยู่อย่างหลากหลาย เช่น (1) การปรับตัวด้านธุรกิจ โดยมีบางคณะได้มีการปรับธุรกิจจากต้นทุนเดิม โดยการผลิตลำโพงและเครื่องเสียงขายในช่องทางออนไลน์ (2) การปรับตัวโดยใช้เทคโนโลยี โดยการปรับเปลี่ยนวิธีการแสดง จากพื้นที่การแสดงทางกายภาพ มาเป็นการเล่นดนตรีออนไลน์เป็นหลัก (3) ปรับตัวด้านสาธารณสุข โดยมีมาตรการบังคับใช้ในเวลาที่แสดง และ (4) การปรับตัวโดยการเคลื่อนไหวทางการเมือง ที่รณรงค์ยังคงทำหน้าที่ “สื่อสาร” ในฐานะมหรสพดนตรีของชาวบ้านอีสานที่สะท้อนสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองเสมอมา การปรับตัวดังกล่าวนำมาสู่วิถีทางใหม่ของรณรงค์ ที่เมื่อก้าวพ้นจากวิกฤตที่หนักหน่วงแล้ว รณรงค์เห็นทิศทางการเติบโตที่หลากหลาย จนสามารถกลับมาโลดแล่นในสังคมทั้งในและนอกอีสานได้ยิ่งใหญ่กว่าเดิม

พลวัตและหน้าที่ทางสังคมของรณรงค์

รณรงค์อีสานที่ก่อร่างสร้างตัวตนจนมีชื่อเสียงในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 ถึงช่วงกลางทศวรรษ 2560 รูปแบบการใช้งานของรณรงค์อีสานพบว่ามีการใช้งานอยู่ใน 2 ลักษณะหลัก คือ 1) ใช้ในการแห่ประกอบขบวนในพิธีกรรมต่าง ๆ ในท้องถิ่น 2) แบบจุดเล่น ที่เป็นทั้งการใช้งานเป็นเครื่องเสียงตามงานบุญ และเล่นเป็นวงดนตรีสดแบบหมอลำหรือวงดนตรี ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า “รณรงค์อีสาน” ที่ศึกษาอยู่นี้ มีความเป็นลูกผสม (hybrid) ที่ถูกพัฒนาการต่อยอดมาจากวงดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบก่อนนี้ใน 2 ทางด้วยกัน คือ 1) วงกลองยาวพื้นบ้านอีสาน และ 2) หมอลำซึ่งที่ผ่านการปรุงแต่งสำเร็จรูป เป็นมหรสพที่มีชื่อเสียงในอีสานอยู่ก่อนแล้ว

รณรงค์หนึ่งคันไม่ได้มีสมาชิกมากมายเป็นสิบเป็นร้อยอย่างหมอลำ มากสุดก็ประมาณ 7-12 คน ประกอบด้วย คนขับรถ (ที่มักเป็นเจ้าของรถหรือเจ้าของวงเอง) นักร้อง 2-4 คน มือกลอง 1 คน มือกีตาร์

1-2 คน มือเบส 1 คน มือคีย์บอร์ด 1 คน ผู้ควบคุมเสียงหลัก (เรียกในวงการว่ามือมิกซ์) 1 คน และผู้ติดตาม อาจจะเป็นตากล้องที่ตามบันทึกภาพและวิดีโอ ทั้งหมดแต่งกายเรียบง่าย กางเกงยีน เสื้อยืดที่เป็นเสื้อคอกระ สกรีนเป็นข้อความต่าง ๆ เมื่อแสดงเสร็จสามารถเคลื่อนย้ายออกจากพื้นที่ได้ทันที จึงทำให้รถแห่เป็นที่นิยม และเติบโตได้อย่างรวดเร็ว

รถแห่สามารถเติบโตข้ามพรมแดนอีสาน ออกมาสู่พื้นที่การแสดงในภาคกลางและภาคตะวันออก เรียกว่า “มหรหรรรถแห่” ปัจจัยสำคัญในการผลักดันให้งานดังกล่าวเติบโต คือการโหยหาวัฒนธรรมย่อย ของกลุ่มแรงงานอีสานพลัดถิ่น³ ที่มีสำเนียงร่วมกับดนตรีที่ผูกพันกับพื้นที่ ถิ่นฐานบ้านเกิดของตนเอง โดยเฉพาะเสียงดนตรีอีสานที่ปรากฏบนรถแห่ คือหนึ่งผลผลิตทางวัฒนธรรมที่มีการผสมผสานระหว่างรากฐาน วัฒนธรรมลาวแบบดั้งเดิมเข้ากับวัฒนธรรมสมัยใหม่ ประกอบสร้างโดยคนอีสานในปัจจุบัน เป็นรสนิยมทางเสียงของผู้คน ที่เกิดจากประสบการณ์ฝังลึกเข้าสู่ประสาทสัมผัส ประกอบไปด้วยภาษาที่เป็น คำร้องเป็นสำเนียง จังหวะ และดนตรี ที่ผูกพันกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวบ้าน สังคมและถ่ายทอดส่ง ต่อกันมาอย่างยาวนาน เพราะมนุษย์สร้างเสียงดนตรีขึ้นมาจากแวดล้อมทางธรรมชาติ และเสียงดนตรีก็นำพา ให้มนุษย์รู้สึกกลับไปใกล้ชิดกับธรรมชาติที่คุ้นชิน⁴ ดังนั้น แม้ว่ารถแห่จะเป็นกลุ่มคนดนตรีที่มีพลวัตมาไกล จากดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิม แต่รถแห่ยังมีกลิ่นอายของคนอีสานและสะท้อนความเป็นคนอีสานที่ สามารถเติบโตภายใต้สังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะในภาวะวิกฤตอย่างในสถานการณ์ ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ที่ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของวงการรถแห่ไปเลยก็ว่าได้

1. โควิด-19 โรคใหม่ที่รัฐไทยยังไม่รู้จักและความระส่ำระสายของวงการรถแห่

เมื่อวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2562 เกิดโรคระบาดขึ้นที่เมืองอู่ฮั่น ประเทศจีน ต่อมาเมื่อวันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2563 ทางจีนได้ประกาศว่า ไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่นั้นคือสาเหตุของโรคระบาด จนกระทั่งเมื่อ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2563 ประเทศไทยพบนักท่องเที่ยวจีนจากเมืองอู่ฮั่นและยืนยันว่าเป็นผู้ป่วยรายแรก ในประเทศไทย ณ ทำอากาศยานสุวรรณภูมิ สถานการณ์โรคระบาดโคโรนารุนแรงและส่งผลกระทบต่อ ประชาชนทั่วโลก จน WHO (World Health Organization) ได้ประกาศชื่ออย่างเป็นทางการของโรคระบาด นี้ว่า โควิด-19 (COVID-19) เมื่อวันที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 และเมื่อวันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2563 WHO (World Health Organization) จึงได้ประกาศภาวะการระบาดใหญ่ทั่วโลกอย่างเป็นทางการ⁵ ทางของไทย เริ่มตระหนักแล้วว่าภัยของโรคระบาดโควิด-19 เริ่มรุนแรงและส่งผลกระทบต่อประชาชน เพราะในขณะนั้น ยังไม่มีวัคซีนป้องกันโรคและไม่มียารักษาโรคโดยตรง รัฐบาล พลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา จึงประกาศ สถานการณ์ฉุกเฉิน โดยอาศัยอำนาจตามความในมาตรา 4 ของพระราชกำหนด การบริหารราชการใน สถานการณ์ฉุกเฉิน พ.ศ. 2548 ในทุกเขตท้องที่ทั่วราชอาณาจักร โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 26 มีนาคม

³ Charles F. Keyes, *Isan: Regionalism in Northeastern Thailand* (New York: Cornell University, 1967).

⁴ R. Murray Schafer, *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994).

⁵ วิรุฬห์ ลิ้มสวาท, บ.ก., *จดหมายเหตุ COVID-19 : รวมพลัง ร่วมใจฝ่าภัยวิกฤต (ระยะที่ 1 ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม - 30 มิถุนายน 2563)* (กรุงเทพฯ : องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์, 2563).

พ.ศ. 2563 ถึงวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2563⁶

สถานการณ์ฉุกเฉินที่รัฐบาลบังคับใช้ควบคุมโรคด้วยกฎหมายนั้น ทำให้สถานบริการต่าง ๆ เช่น ห้างสรรพสินค้า สถานบันเทิง และแหล่งมหรสพต้องปิดลงชั่วคราว รวมถึงยังมีคำสั่งให้หยุดกิจกรรมที่มีการรวมกลุ่มของประชาชน เสมือนเป็นการ “ปิดเมือง” หรือ “ปิดประเทศ” (lockdown) ทั้งนี้รัฐบาลส่วนกลางยังมีคำสั่งให้ท้องถิ่นจัดการตนเอง เช่น มีคำสั่งให้ผู้ว่าราชการจังหวัดสามารถสั่งปิดสถานที่ต่าง ๆ ที่เสี่ยงต่อการแพร่ระบาดของโรคได้และให้ประชาชนงดหรือหลีกเลี่ยงการเดินทางข้ามจังหวัด⁷

สิ่งที่รัฐบาลไทยทำต่อจากนี้คือการมีมาตรการบังคับให้ประชาชน “อยู่บ้าน หยุดเชื้อ เพื่อชาติ” โดยกระทรวงสาธารณสุขขอความร่วมมือให้ประชาชนกักกันตัวเองและเว้นระยะห่างทางสังคม (social distancing) เช่น การงดออกไปพื้นที่เสี่ยง งดไปพื้นที่คนหมู่มาก งดกิจกรรมต่าง ๆ ที่มีการรวมกลุ่ม ทั้งงานสังสรรค์และงานประเพณีต่าง ๆ และหากมีความจำเป็นต้องออกนอกบ้านให้เว้นระยะห่างจากผู้อื่นระยะ 2 เมตรขึ้นไป⁸ รวมถึงขอความร่วมมือจากประชาชนให้ทำงานอยู่ที่บ้าน (work from home) ทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน เพื่อลดความแออัดของการเดินทาง ที่อาจจะทำให้เกิดความเสี่ยงต่อการระบาดของโรคได้ การทำงานที่บ้านนั้นสามารถทำได้กับหลายอาชีพ แต่ไม่ใช่ว่าทุกอาชีพจะสามารถทำงานที่บ้านของตนเองได้ รถแท็กซี่เป็นหนึ่งในอาชีพที่ได้รับผลกระทบจากข้อกฎหมายที่รัฐบาลบังคับใช้ควบคุมโรคระบาดนี้ เนื่องจากรถแท็กซี่เป็นกลุ่มอาชีพที่ต้องทำงานในกิจกรรมที่มีการรวมกลุ่มของผู้คนจำนวนมาก งานเลี้ยงรื่นเริง สังสรรค์ และงานประเพณี จึงไม่สามารถทำงานภายใต้คำสั่งการและนโยบายที่รัฐบาลพยายามรณรงค์ ผลกระทบดังกล่าวทำให้ผู้ประกอบการรถแท็กซี่รายย่อยหลายรายต้องหยุดกิจการและประกาศขายรถในภาวะที่ขาดทุน เนื่องจากทนแบกรับภาระหนี้สินในการผ่อนรถและดูแลกิจการไม่ไหว ส่วนนักเรียนนักศึกษาต้องจำใจแยกย้ายกลับบ้านตนเองไปก่อน จนกว่าจะมีงานเข้ามา⁹

จนเมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม พ.ศ. 2563 ไม่ปรากฏยอดผู้ติดเชื้อรายใหม่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกในรอบ 65 วัน รัฐบาลจึงอนุญาตให้มีการผ่อนปรนสถานการณ์โรคระบาดเป็นระยะ โดยมีการประเมินผลในทุก 14 วัน ระยะที่ 1 เริ่ม 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2563¹⁰ ระยะที่ 2 เริ่ม 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2563 ผ่อนปรนกิจกรรมในสวนพฤกษศาสตร์ สวนดอกไม้พิพิธภัณฑ์ ศูนย์การเรียนรู้ แหล่งประวัติศาสตร์ โบราณสถาน ห้องสมุดสาธารณะ หอศิลป์ ฯลฯ¹¹ ระยะที่ 3 เริ่ม 1 มิถุนายน พ.ศ. 2563 เปิดศูนย์การค้า แหล่งจับจ่าย

⁶ “การประกาศสถานการณ์ฉุกเฉินตามพระราชกำหนดการบริหารราชการในสถานการณ์ฉุกเฉิน พ.ศ. 2548,” (25 มีนาคม 2563), *ราชกิจจานุเบกษา*, เล่ม 137 ตอนที่ 24 ก, หน้า 1.

⁷ “การเว้นระยะห่างทางสังคม ระยะห่างทางชนชั้น กับกรกลายเปลี่ยนกลุ่มผู้มีสถานะรอง : กรณีศึกษากลุ่มผู้ค้าในตลาดสดในเขตเทศบาลพิษณุโลก,” *กมลศ โทนิณัฐ และธนรัตน์ ทรงสมบูรณ์*, คลังข้อมูลจดหมายเหตุดิจิทัล โควิด-19, https://db.sac.or.th/covid-19/th/article-details.php?atc_id=102#.

⁸ กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, *ข้อมูลข่าวสารเพื่อสร้างการรับรู้สู่ชุมชน ครั้งที่ 13/2563 วันที่ 9 เมษายน 2563*, กลุ่มภารกิจด้านข่าวและสื่อมวลชนสัมพันธ์ สำนักสารนิเทศ, 2563. เอกสารอิเล็กทรอนิกส์.

⁹ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.

¹⁰ วิรุฬ ลิ้มสวาท, บ.ก., *จดหมายเหตุ COVID-19 : รวมพลัง ร่วมใจ ฝ่าภัยวิกฤต (ระยะที่ 1 ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม - 30 มิถุนายน 2563)* (กรุงเทพฯ : องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2563).

¹¹ “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 2 สำหรับสวนพฤกษศาสตร์ สวนดอกไม้ พิพิธภัณฑ์ ศูนย์การเรียนรู้ แหล่งประวัติศาสตร์ โบราณสถาน ห้องสมุดสาธารณะ หอศิลป์,” กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.

ใช้สอย และกิจกรรมมหรสพ อย่างไรก็ตามการผ่อนปรนด้านกิจกรรมมหรสพนี้สามารถทำได้เพียงมหรสพพื้นบ้าน เช่น ลิเก ลำตัด หรือการแสดงพื้นบ้านที่มีผู้ชมไม่เกินสองร้อยคนเท่านั้น ยังคงงดการแสดงที่มีลักษณะที่เป็นคอนเสิร์ตอยู่¹² ต่อมารัฐบาลได้ประกาศยกเลิกเคอร์ฟิวและมีการผ่อนปรนกิจกรรมที่มีความเสี่ยงสูงเป็นการผ่อนปรนในระยะที่ 4 ซึ่งเริ่ม 15 มิถุนายน พ.ศ. 2563 โดยผ่อนผันให้มีการใช้อาคารสถานที่ของโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา¹³ และในระยะที่ 5 ได้คลายข้อกำหนดในกิจกรรมต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น เช่น ห้างสรรพสินค้า ศูนย์การค้าหรือคอมมูนิตีมอลล์สามารถเปิดบริการได้ทุกส่วน แต่กำหนดเวลาปิดไม่เกินเวลา 22.00 น. และอนุญาตให้สถานเสริมความงาม ร้านตัดผม สามารถเปิดดำเนินการได้เช่นกัน¹⁴

แม้จะมีแถลงการณ์ถึงสถานการณ์ของโรคระบาดโควิด-19 อยู่เป็นระยะ แต่ประชาชนยังคงมีความสับสนจากข้อกำหนดต่าง ๆ ที่รัฐประกาศใช้ จากการผ่อนปรนสถานการณ์ในระยะที่ 3 ถึงแม้จะอนุญาตให้มีการแสดงมหรสพได้ แต่ก็สามารถทำได้เพียงแค่การแสดงมหรสพพื้นบ้านที่มีผู้ชมจำนวนน้อยไม่ถึงสองร้อยคน รถแห่จึงไม่สามารถแสดงเป็นงานคอนเสิร์ตแบบมหรสพรถแห่ที่ยิ่งใหญ่ได้ จึงทำได้เพียงการแสดงในงานบุญตามหมู่บ้านเล็ก ๆ ที่มีคนร่วมงานน้อยและผู้ปกครองในพื้นที่อนุญาตเท่านั้น

คำสั่งของรัฐบาลที่มีการเปลี่ยนแปลงบ่อย ตามสถานการณ์ที่ผันเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว ทำให้มหรสพแบบชาวบ้านอย่างรถแห่ตั้งตัวไม่ทัน นอกจากคำสั่งจากรัฐส่วนกลางแล้ว คำสั่งนายกรัฐมนตรียังจัดตั้งศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด-19) (ศบค.) เพิ่มเติม โดยผู้ว่าราชการจังหวัดมีอำนาจหน้าที่ควบคุมพื้นที่ของตนเองได้ คำสั่งการของพื้นที่แต่ละพื้นที่จึงมีข้อปฏิบัติที่แตกต่างกัน¹⁵ จากมาตรการนี้ได้ส่งผลทำให้เกิดความสับสนสำหรับคนดนตรีในท้องถิ่นเป็นอย่างมาก

“ช่วงโควิดสับสนอยู่เยอะ อย่างเช่นว่า ทางกรมไม่ห้ามจัด แต่จังหวัดไม่ให้จัด”¹⁶

ความไม่ชัดเจนของคำสั่งการรัฐ ส่งผลกระทบต่อชาวรถแห่และประชาชนทั่วไปเป็นอย่างมาก เนื่องจากไม่สามารถกำหนดทิศทางในการดำเนินชีวิตได้ รถแห่บางเจ้าที่รับมือกับสถานการณ์และผลกระทบทางเศรษฐกิจไม่ไหวต้องจำใจขายรถไปในราคาที่ขาดทุน ส่วนรถแห่ที่เหลือนั้นต้องดิ้นรนหาหนทางปรับตัวเพื่อความอยู่รอด ซึ่งแต่ละคณะมีวิถีทางการดำเนินงานที่แตกต่างกันออกไปอย่างน่าติดตาม

2. การปรับตัวของรถแห่ภายใต้เงื่อนไขของโรคระบาด

ในช่วงสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโควิด-19 วงการรถแห่ก็มีความระส่ำระสาย เนื่องจากมีคราวที่เล่นได้และเล่นไม่ได้อยู่ในหลายระลอกด้วยกัน ผู้วิจัยได้เฝ้าดูการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม

¹² “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 3 สำหรับโรงละคร โรงมหรสพ,” กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.

¹³ วิรุฬห์ ลิมสวาท, บ.ก., จดหมายเหตุ COVID-19 : รวมพลัง ร่วมใจ ฝ่าภัยวิกฤต (ระยะที่ 1 ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม - 30 มิถุนายน 2563) (กรุงเทพฯ : องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์, 2563).

¹⁴ “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 5 สำหรับห้างสรรพสินค้า ศูนย์การค้า คอมมูนิตีมอลล์,” กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.

¹⁵ “การจัดโครงสร้างของศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด-19) เพิ่มเติม (ฉบับที่ 5),” (25 ธันวาคม 2563), ราชกิจจานุเบกษา, เล่ม 137 ตอนพิเศษ 302 ง, หน้า 75-76

¹⁶ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.

ออนไลน์ของชาวรถแห่ในพื้นที่กลุ่มเฟซบุ๊กชื่อ “ชมรมรถแห่ มโหรี ดนตรีสด แห่งประเทศไทย” พบว่าในช่วงสถานการณ์ดังเคียด โดยเฉพาะช่วงการปิดเมืองหรือปิดประเทศ (lockdown) จากเดิมที่ภายในกลุ่มคึกคักเต็มไปด้วยบรรยากาศของการอวดฝีมือของรถแห่แต่ละวง ที่อัปโหลดให้ผู้ชมได้เห็นพร้อมประกาศรับงาน แต่ช่วงสถานการณ์การปิดเมือง รัฐบาลประกาศยกเลิกกิจกรรมการรวมกลุ่มทุกชนิด ในกลุ่มนี้ก็เงียบลงและมีข่าวการประกาศขายรถแห่มือสองออกมาเรื่อย ๆ อย่างต่อเนื่อง กระทั่งเมื่อช่วงต้นปี พ.ศ. 2565 สถานการณ์เริ่มคลายความตึงเครียดลง บรรยากาศในกลุ่มจึงเริ่มกลับมาคึกคักอีกครั้งตามลำดับ เพราะรถแห่สามารถรับงานได้ แต่ต้องปฏิบัติตามข้อกำหนดในการควบคุมโรคที่รัฐบาลหรือแต่ละท้องถิ่นกำหนด

นอกจากการเฝ้ามองรถแห่ในกลุ่มเฟซบุ๊กแล้ว ผู้วิจัยยังได้ลงพื้นที่เข้าร่วมชมการแสดงรถแห่ที่แสดงสดในช่วงสถานการณ์โรคระบาดอยู่ในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งมีความแตกต่างกันไปในแต่ละกรณี รวมถึงพูดคุยกับผู้ประกอบการรถแห่เพื่อให้เห็นถึงกระบวนการการปรับตัวในแต่ละรูปแบบ ได้แก่ 1) การปรับตัวทางด้านสาธารณสุข 2) การปรับตัวด้านธุรกิจ 3) การปรับตัวโดยใช้เทคโนโลยี และ 4) การปรับตัวโดยการเคลื่อนไหวทางการเมือง

2.1 การปรับตัวทางด้านสาธารณสุข

สถานการณ์ภายในกลุ่มของคนรถแห่ คงไม่ต่างกันมากกับกลุ่มอาชีพอื่น ๆ ในสังคมไทย ในแง่ของการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ที่ไม่อาจจะคาดเดาได้และไร้ซึ่งทิศทางอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น การแสดงของรถแห่ในช่วง 3 ปีของการระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา-19 จึงแตกต่างกันไปอยู่เสมอตามสถานการณ์ภายนอกที่มีความเปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะคำสั่งการของรัฐบาลมาตรการสาธารณสุข ฉะนั้น ในพื้นที่แสดงรถแห่หลังจากการเกิดโรคระบาดจึงมีบรรยากาศเปลี่ยนไป

เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 ผู้วิจัยได้เข้าร่วมชมการแสดงของรถแห่ในจังหวัดมหาสารคาม รถแห่คันนี้มาจากจังหวัดขอนแก่น ได้เล่นในงานแต่งงานซึ่งเป็นงานในช่วงเช้าของวัน ชาวคณะรถแห่ได้บอกกับผู้วิจัยว่าเป็นงานแสดงแรกหลังจากสถานการณ์ล็อกดาวน์โควิดที่ผ่านมา หน้าที่ของรถแห่คณะนี้นอกจากจะทำหน้าที่เป็นมหรสพบรรเลงหลังจากเสร็จสิ้นพิธีกรรมเข้าพาศวัญหรือสู่ขวัญเจ้าบ่าวเจ้าสาวแล้ว รถแห่ยังมีหน้าที่เป็นเครื่องขยายเสียงในช่วงพิธีกรรม ซึ่งมีการใช้เสียงตั้งแต่ช่วงประมาณ 9 โมงเช้าจนถึงเที่ยงวัน เดิมทีงานแต่งงานต้องมีการจ้างเครื่องเสียงแยกต่างหาก หรือหากใช้เป็นวงดนตรีขนาดเล็กก็สามารถใช้เครื่องเสียงจากวงดนตรีนั้นได้ แต่ความพิเศษของรถแห่คือไม่ต้องตั้งเวที ไม่ต้องเสียเวลาหลายชั่วโมงในการปรับเสียง และเมื่อเล่นเสร็จสามารถเคลื่อนย้ายออกจากพื้นที่เพื่อไปรับงานที่อื่นต่อได้ทันที รถแห่จึงสามารถรับงานได้มากกว่าสองงานต่อวันในพื้นที่ใกล้เคียงกัน และในมุมมองของเจ้าภาพก็มองว่าสะดวกไม่ต้องดูแลคณะมหรสพให้วุ่นวายอีกด้วย

รถแห่ยังคงทำหน้าที่เป็นมหรสพในงานบุญของชาวบ้านอีสาน แม้ผู้ชมต้องสวมหน้ากากอนามัยออกมาเดิน ความสนุกสนานที่ไม่ค่อยจะเต็มที่เท่าไรนัก เนื่องจากเจ้าภาพก็เกรงว่าจะมีการระบาดในงานของตนเอง ซึ่งตอนนั้นหากเกิดเหตุการณ์ดังกล่าว เจ้าภาพผู้จัดงานจะต้องโดนสังคมประณามต่อว่าอย่างหนัก หน่วงว่าไม่มีมาตรการควบคุมงานให้ดี แม้ต่างก็ทราบดีว่าไม่สามารถควบคุมอะไรได้จริงจึงก็ตาม ในงานรื่นเริงนี้พบนักเต้นหน้าอ่าน (หน้าเวที) อยู่บ้าง แม้จะมีจำนวนน้อยหากเทียบกับสถานการณ์ปกติ และเนื่องจากเป็นงานภายในชุมชนเล็ก ๆ ไม่ได้มีคนภายนอกเข้าร่วมมากนัก เจ้าภาพและรถแห่จึงสามารถควบคุมสถานการณ์

ในงานได้ดี แตกต่างจากงานที่เป็นงานมหรหรรรมรณแห่ที่มีคนมากหน้าหลายตาเข้าร่วมในงาน

การจัดงานมหรหรรรมรณแห่นอกอีสานภายใต้ภาวะโรคระบาดนี้ ผู้วิจัยได้มีโอกาสไปเข้าชมการแสดงอยู่หลายครั้ง ยกตัวอย่างงานที่ตลาดสามห่วง อำเภอบางปะ จัหวัดสมุทรปราการ เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 เป็นงานที่จัดขึ้นภายใต้การผ่อนปรนหลังการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ระลอกแรก ช่วงเริ่มเข้างานเวลาประมาณหนึ่งทุ่ม ทางคณะผู้จัดงานมีการวัดไข้ก่อนเข้างาน พร้อมกำชับให้ทุกคนใส่หน้ากากอนามัยในขณะชมการแสดง และต่อแถวซื้อตั๋วเข้างานในราคา 140 บาท รถแห่ที่เปิดการแสดงคือรถแห่คณะหนึ่งจากจังหวัดบุรีรัมย์ แสดงสตร่วมกับหนังกลางแปลงและการเปิดเพลงแดนซ์โดยมีดีเจ ขณะที่รถแห่แสดง บรรยายาศึกคักเป็นอย่างมาก แต่เมื่อเปลี่ยนช่วงเป็นการเปิดเพลงหรือแสดงภาพบนจอหนังบรรยาย ผู้คนจะเบาบางลง และดูเหมือนผู้ชมจะใช้โอกาสนี้ออกไปเข้าห้องน้ำและซื้ออาหารเครื่องดื่มมารับประทาน เห็นได้ชัดเจนว่าผู้ชมตั้งใจมาดูรถแห่มากกว่าการแสดงอื่น ๆ ที่ร่วมแสดงในงานเดียวกันนี้

สถานการณ์ต่อมาเมื่อวันที่ 31 ตุลาคม 2563 ในงานลอยกระทง ที่อำเภอบางปะกง จัหวัดฉะเชิงเทรา มีการจัดงานมหรหรรรมรณแห่ในพื้นที่ของตลาดนัดแห่งหนึ่งในชุมชนอุตสาหกรรม บัตรเข้างานราคา 140 บาท ในงานมีรถแห่สามคัน คันที่ 1 มาจากจัหวัดมหาสารคาม คันที่ 2 มาจากจัหวัดขอนแก่น และคันที่ 3 มาจากจัหวัดบุรีรัมย์ งานเริ่มตั้งแต่เวลา 1 ทุ่ม เป็นต้นไปจนถึงเที่ยงคืนเช่นเดียวกัน โดยแบ่งเวลาการเล่นวงละ 50 นาที วงละ 2 รอบ ผู้ชมทุกคนคือผู้แสดงด้วยเช่นกัน มีการเต้นกันอย่างสนุกสนานภายใต้หน้ากากอนามัยที่ใช้ป้องกันเชื้อโรค

สถานการณ์ทางสังคมในช่วงนั้น ถือว่าเป็นช่วงที่ผ่อนคลายจากความตึงเครียดของโรคระบาดก่อนหน้านี้ที่รัฐห้ามให้มีการจัดงาน เห็นได้ว่าในงานเป็นบรรยากาศการพักผ่อนที่ดีของหนุ่มสาวโรงงาน ถือเป็นการปลดปล่อยในคืนวันหยุดฤดูหนาวที่อากาศกำลังสบาย ทำให้เสียงเพลงที่ดังอยู่ต่อหน้านั้นมีความคึกคักมากขึ้นไปอีก

อย่างที่ไ้กล่าวไปข้างต้นว่า สถานการณ์ของโรคระบาดส่งผลกระทบต่อผู้คนทุกระดับทั่วประเทศ มหรสพต่าง ๆ จำเป็นต้องหยุดงานและผู้วิจัยได้รับผลกระทบนี้ในแง่ของการถูกบังคับให้หยุดเก็บข้อมูลภาคสนามเนื่องจากรถแห่ไม่มีการแสดงเช่นกัน ในสถานการณ์ดังกล่าวจึงทำได้เพียงแค้โทรศัพท์ไปถามไถ่คณะต่าง ๆ และเฝ้ามองอย่างห่าง ๆ ในสื่อออนไลน์ที่พวกเขาแสดงออก จนเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2564 ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ชมการแสดงรถแห่อีกครั้ง ท่ามกลางสภาวะการณ์ของโรคระบาดในพื้นที่จัหวัดมหาสารคาม เป็นงานแสดงรถแห่แบบจอดเล่นในโอกาสการเฉลิมฉลองวันส่งท้ายปีเก่าต้อนรับปีใหม่ ซึ่งจัดอยู่บริเวณลานทุ่งนาหน้าหมู่บ้าน เป็นพื้นที่โล่ง อากาศถ่ายเท แต่ทางเข้าออกงานนั้นมีเพียงทางเดียวและจะมีกลุ่มอาสาสมัครในหมู่บ้านมานั่งประจำจุด มีอุปกรณ์วัดไข้และเจลแอลกอฮอล์สำหรับล้างมือก่อนเข้าไปในงาน งานเลี้ยงที่มีรถแห่มาเปิดการแสดงในหมู่บ้านเล็ก ๆ ย่อมสามารถควบคุมได้ง่ายกว่างานมหรหรรรมนอกพื้นที่อีสานที่มีผู้ชมมากหน้าหลายตาและไม่คุ้นเคยกัน จึงไม่มีอาสาสมัครในหมู่บ้านมาคอยเตรียมงานและควบคุมความเรียบร้อย โดยเฉพาะมาตรการทางสาธารณสุขที่รัฐบาลกำชับให้ชาวบ้านช่วยกันดูแลตนเอง

กลับมาที่บรรยากาศของงานมหรหรรรมรณแห่นอกพื้นที่อีสานอีกครั้ง เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2565 ในเขตนิคมอุตสาหกรรม 304 อำเภอสรีมหาโพธิ์ จัหวัดปราจีนบุรี บัตรเข้างานราคา 120 บาท ซึ่งราคาถูกกว่างานอื่นที่ผู้วิจัยได้เข้าไปร่วมชมการแสดงที่จากเดิมราคา 140 บาท มีรถแห่จากอีสานเข้าร่วมแสดงจำนวน 3 คัน จากจัหวัดมหาสารคาม 2 คัน และจากจัหวัดบุรีรัมย์จำนวน 1 คัน โดยสลับกันเล่น

วงละ 40 นาที คั่นไต่เล่นก่อนจะเคลื่อนรถมาข้างหน้าที่เป็นศูนย์กลางของลานแสดง ภายในมีเครื่องดื่มขาย เช่น น้ำเปล่า น้ำอัดลม โดยปราศจากขวดแก้ว นอกจากนี้ยังพบว่ามีที่ให้เช่าเก้าอี้นั่งชมการแสดง ราคา ตัวละ 20 บาท งานนี้เริ่มให้เข้าชมได้ตั้งแต่ 1 ทุ่มเป็นต้นไป ผู้ชมสามารถเข้าชมรถแห่เตรียมการแสดงด้วยได้ เมื่อเวลาประมาณ 2 ทุ่ม มีกลุ่มเจ้าหน้าที่ของรัฐ เช่น ตำรวจและสาธารณสุขจังหวัดปราจีนบุรี เข้ามาตรวจเช็คความเรียบร้อย ภายใต้มาตรการและข้อบังคับในการเข้าชมการแสดงรถแห่ เพื่อป้องกันและควบคุมการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ดังนี้

1. จุดตรวจคัดกรองโควิด-19
2. ตรวจวัดอุณหภูมิก่อนเข้าชมงาน
3. แสดงบัตรประชาชนก่อนเข้าชมงาน
4. สแกนคิวอาร์โค้ดไทยชนะ
5. ตรวจและแสดงผล ATK พร้อมใบรับรองการฉีดวัคซีน 2 เข็ม (หมายเหตุ : หากยังไม่ได้รับวัคซีนและมีความเสี่ยง ต้องตรวจ ATK ก่อนเข้าชมงาน)
6. สวมใส่หน้ากากอนามัยตลอดระยะเวลาที่เข้าชมการแสดง
7. ล้างมือด้วยสเปรย์และเจลแอลกอฮอล์
8. นั่งและยืนโดยเว้นระยะห่าง 1 เมตร
9. งดถ่ายภาพ/วิดีโอ/ไลฟ์สด ลงโซเชียลมีเดียทุกช่องทาง

ในงานมหกรรมรถแห่ที่เขตนครอุตสาหกรรม 304 อำเภอศรีมหาโพธิ์ จังหวัดปราจีนบุรี มีการประกาศคุมเข้มในด้านมาตรการทางสาธารณสุขมากกว่าช่วงก่อนหน้านี้ เนื่องจากสังคมรับรู้เชื้อไวรัสโควิด-19 แพร่กระจายได้รวดเร็ว อีกทั้งเป็นช่วงที่รถแห่สามารถกลับคืนสู่พื้นที่การแสดงอีกครั้งอย่างเป็นทางการ จึงจำเป็นต้องทำตามมาตรการที่รัฐกำหนดอย่างเข้มงวด



ภาพที่ 1 ข้อกำหนดในการชมรถแห่ช่วงสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 (เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2565)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากกรณีศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น เป็นการเข้าร่วมสังเกตการณ์ ทั้งผ่านสื่อออนไลน์และสังเกตการณ์ช่วงที่มีการแสดงสดของรณแห่ในช่วงที่มีสถานการณ์ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ในช่วงสถานการณ์ความตึงเครียดที่แตกต่างกัน และมีการจัดการมาตรการทางด้านสาธารณสุขที่แตกต่างกัน งานที่จัดในหมู่บ้านเล็ก ๆ สามารถจัดการได้ดีกว่าเนื่องจากเป็นงานในชุมชนเดียวกัน รู้จักหน้าค่าตากัน ต่างจากงานมหกรรมคอนเสิร์ตกลางแจ้งนอกพื้นที่อีสาน ที่มีคนจำนวนมากที่ไม่รู้จักกัน การควบคุมโรคจึงต้องใช้เจ้าหน้าที่รัฐมาเป็นผู้ควบคุม รวมไปถึงงานในช่วงหลัง เหล่าคณะผู้จัดและรณแห่ได้มีประสบการณ์มากขึ้น การรับมือกับการควบคุมโรคและรับมือกับข้อกำหนดกฎเกณฑ์ของรัฐให้มาจึงมีทิศทางกว่าการแสดงในช่วงแรกที่มีโรคระบาด

การจัดงานที่มีรณแห่มาแสดงสดนั้น เป็นกิจกรรมที่ชาวรณแห่และผู้ชมต่างช่วยกันให้ความร่วมมือ แม้ว่ามาตรการการควบคุมโรคจะไม่ได้การันตีว่าจะปลอดภัยร้อยเปอร์เซ็นต์ แต่ชาวรณแห่และชาวบ้านก็มีความพยายามที่จะมีมาตรการควบคุมโรคระบาดตามที่รัฐบาลพยายามรณรงค์ เช่น มีอุปกรณ์วัดไข้ มีแอลกอฮอล์ และกำชับให้สวมหน้ากากตลอดเวลาที่ชมการแสดง (แม้จะไม่สามารถควบคุมได้) สิ่งต่าง ๆ นี้ทำขึ้นเพื่อให้กิจกรรมการแสดงของรณแห่สามารถดำเนินงานต่อไปได้ ภายใต้ความพยายามจะมีมาตรการควบคุมโรคตามที่รัฐกำหนด เพราะหากต้องหยุดการแสดงอีกครั้ง จะส่งผลกระทบทางลบกับธุรกิจรณแห่แน่นอน

2.2 การปรับตัวด้านธุรกิจรณแห่

“ไปต่อหรือพอแค่นี้” เป็นคำถามที่ชาวรณแห่แต่ละคนถามตัวเองอยู่เสมอ ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 นี้ เป็นยุครอยต่อและเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของธุรกิจรณแห่อีสาน รวมไปถึงภาพใหญ่ของมหรสพการแสดงพื้นบ้านทั่วประเทศไทยเลยทีเดียว รณแห่ถือเป็นมหรสพที่เป็นที่นิยมมากในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 ถึงช่วงกลางทศวรรษ 2560 บางวันมีงานทุกวัน และในหนึ่งวันหากมีการจัดเวลาได้ลงตัว สามารถรับได้มากกว่า 1 งาน ซึ่งไม่ได้มีเพียงงานมหรสพพิธีกรรมในพื้นที่อีสานเท่านั้น แต่รณแห่ยังสามารถรับงานได้หลากหลายข้ามภูมิภาคได้ แต่เมื่อเข้าสู่สถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 งานที่รับไว้ข้ามปีจำเป็นต้องถูกยกเลิกไปด้วย เนื่องจากทางภาครัฐได้ประกาศให้ยกเลิกกิจกรรมที่มีการชุมนุมของผู้คนเป็นจำนวนมาก จากการมีงานแสดงทุกวัน มีรายได้ดีที่มั่นคง เมื่อชาวรณแห่ต้องเผชิญกับวิกฤตที่ไม่คาดฝัน พวกเขาจึงต้องหาทางออก เพื่อให้กิจการรณแห่สามารถไปได้ รวมถึงระหว่างที่รอสถานการณ์คลี่คลายลง ผู้วิจัยก็ได้พบกิจกรรมต่าง ๆ ที่คนรณแห่ทำเพื่อความอยู่รอดตามเงื่อนไขที่แตกต่างกัน

สุวิทย์ ภาคบัว เจ้าของรณแห่ในจังหวัดมหาสารคาม กล่าวกับผู้วิจัยทางโทรศัพท์ว่า “น้องนักดนตรีบางคนต้องหันไปรับจ้าง ทำงานก่อสร้าง เพราะทุกคนมีภาระต้องเลี้ยงดูครอบครัว”¹⁷ เช่นเดียวกับภักจิราพร จันทร์รักษ์ นักร้องรณแห่คณะศิลปินอีสานที่ให้สัมภาษณ์กับข่าวสดออนไลน์

“นักดนตรีและทีมงานหลายคนต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นเพื่อเอาตัวรอด บางคนไปแบกถังก๊าซ หุงต้มส่ง ... บ้านพักนักร้องนักดนตรีในสำนักงานที่เคยฝึกซ้อมเวลาที่มีการซ้อมดนตรีก็กลายเป็นเงียบเหงา

¹⁷ สุวิทย์ ภาคบัว, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 24 กรกฎาคม 2564.

เพราะไม่มีงานมานานเกือบครึ่งปีแล้ว”¹⁸

รถแท็กซี่ที่เคยรับงานกันข้ามปีต้องยกเลิกไปทั้งหมด เจ้าภาพบางคนจ่ายค่ามัดจำเป็นที่เรียบร้อยแล้วก็ต้องยกเลิก เพราะไม่แน่ใจว่าจะสามารถจัดงานได้เมื่อไหร่ จากการพูดคุย ขวารถแห่มองว่าพวกเขา (อาชีพนักดนตรี) เป็นกลุ่มคนที่ไม่ได้รับการเหลียวแลจากภาครัฐ มีหน้าซ้ำถูกมองว่าการแสดงดนตรีสดมหรสพต่าง ๆ เป็นแหล่งแพร่เชื้อโรคระบาดเพราะมีการชุมนุมของผู้คนจำนวนมาก มีการดื่มสุรา และเป็นกิจกรรมที่มีการสังสรรค์ รื่นเริง ซึ่งก่อนหน้านี้รถแห่มักถูกโจมตีจากกลุ่มอนุรักษ์นิยมที่ไม่เข้าใจในวิถีวัฒนธรรมของคนทำดนตรีพื้นบ้านที่ต้องปรับเปลี่ยนและดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด เห็นได้จากข่าวเมื่อช่วงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563 ที่มีผู้ประสานงานเครือข่ายเยาวชนป้องกันนักดื่มหน้าใหม่ เครือข่ายเฝ้าระวังธุรกิจสุรา เครือข่ายนักกฎหมายเพื่อเด็กและเยาวชน และกลุ่มนักเรียนนักศึกษา ได้เดินทางไปอาคารรัฐสภาเพื่อเข้ายื่นหนังสือถึงประธานคณะกรรมการการพัฒนาสังคม และกิจการเด็ก เยาวชน สตรี ผู้สูงอายุ คนพิการและผู้ด้อยโอกาส โดยขอให้มีการตรวจสอบและขอให้มีการมาตรการป้องกันแก้ไขปัญหารถแห่ในพื้นที่ภาคอีสาน เนื่องจากเห็นว่ารถแห่เข้าข่ายเป็นการมอมเมาเยาวชนและมีการขายแอลกอฮอล์โดยไม่มีการควบคุม รวมถึงยังสร้างความเดือดร้อนรำคาญ เป็นเหตุแห่งการทะเลาะวิวาท อุบัติเหตุ คุกคามทางเพศ และก่อปัญหาอื่น ๆ จนเกิดความไม่ปลอดภัยกับชุมชน¹⁹

เห็นได้ว่าถึงแม้จะไม่ใช่สถานการณ์การระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 รถแห่ที่ในมุมมองหนึ่งถือว่าเป็นมหรสพที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ในการสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักในสังคม ในขณะที่เดียวกันรถแห่ก็ยังมีสถานะเป็น “bad music” หรือถูกมองว่าเป็นกลุ่มคนดนตรีที่สร้างความวุ่นวาย มีภาพของความไม่เรียบร้อยและเป็นภัยคุกคามในสังคมมาโดยตลอด เมื่อเผชิญหน้ากับวิกฤตโรคระบาดเช่นนี้ พวกเขาจึงต้องหาหนทางในการเอาตัวรอดโดยการพลิกแพลงเส้นทางอาชีพ เพื่อให้ธุรกิจของตนเองและผู้อยู่เบื้องหลังรอดพ้นจากภัยเศรษฐกิจที่ถาโถมอย่างไม่หยุดยั้ง

เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ เจ้าของโรงงานผลิตรถแห่ที่จังหวัดชัยภูมิ ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยว่า สถานการณ์การระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 มีผลกับธุรกิจของเขาเป็นอย่างมาก แต่ทางทีมงานก็ได้มีความพยายามที่จะคิดทำโปรเจกต์ใหม่ออกมาเรื่อย ๆ เช่น การผลิตลำโพงและเครื่องเสียงขายในช่องทางออนไลน์ เพื่อให้มีรายได้หลายทาง เนื่องจากต้องแบกรับค่าใช้จ่ายในบริษัทที่มีคนงานกว่าสี่สิบคน ซึ่งส่วนใหญ่แล้วพักอาศัยอยู่ในโรงงานผลิตเครื่องเสียงและรถแห่ เอกรินทร์กล่าวว่า เมื่อปรับเปลี่ยนมาขายออนไลน์เป็นหลักในช่วงที่ไม่มีงานรถแห่ ก็พบว่า เป็นอีกหนึ่งหนทางที่สร้างรายได้ได้ดีและรวดเร็วกว่าการทำรถแห่ เนื่องจากรถแห่หนึ่งคันใช้แรงงานช่างหลายคน และใช้ระยะเวลานานราว 3-4 เดือนกว่าจะเสร็จสักคัน แต่ลำโพงสามารถทำได้ตลอดและขายทางออนไลน์ได้ตลอดเช่นกัน ในช่วงที่ผู้คนไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์และรวมกลุ่มสังสรรค์กันได้ ผู้คนก็ต้องการคลายความเครียดจากสถานการณ์ที่ตึงเครียด การฟังเพลงจึงเป็นสิ่งที่สามารถทำได้ง่ายที่บ้าน ดังนั้นลำโพงของเอกรินทร์จึงเป็นที่ต้องการของตลาดในช่วงที่เกิดโรคระบาดนี้

¹⁸ “เสียงสะท้อนรถแห่ สงกรานต์คืนงานเป็นศูนย์ ศิลปินสาวเปิดใจ วอนรัฐกำหนดให้ชัด ทำยังงัยถึงแสดงได้,” ข่าวสดออนไลน์, https://www.khaosod.co.th/around-thailand/news_6996028.

¹⁹ “รถแห่งานเข้า! เครือข่ายเยาวชนฯ จี้สอบต่วน เหตุเข้าข่ายมอมเมาเยาวชน,” Wutt T, <https://news.mthai.com/general-news/776480.html>.

เอกรินทร์ถือเป็นเจ้าใหญ่ที่ผลิตรถแห่มากที่สุดในประเทศเลยก็ว่าได้ ช่วงที่รถแห่มีรายได้ดีและเป็นที่ยอมรับ มีรถมาต่อคิวเพื่อแปลงโฉมเป็นรถแห่กว่ายี่สิบคัน พร้อมประเมินสถานการณ์การเติบโตของรถแห่ว่า “หากไม่มีโควิด รายได้คงดีมากและคงทำงานกันไม่ทัน”²⁰ นอกจากนี้เอกรินทร์ยังกล่าวอีกว่า ช่วงสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 มีความสับสนอยู่มาก เช่น รัฐบาลกลางไม่ได้ห้ามจัดงาน แต่คำสั่งของพื้นที่ในแต่ละจังหวัดสั่งห้าม ทั้งชาวบ้านและชาวรถแห่จึงมีข้อสงสัยกับมาตรการการควบคุมโรคของรัฐ ทำให้ไม่กล้าที่จะว่าจ้างรถแห่เพราะกลัวว่าหากถึงวันงานแล้วจะเล่นไม่ได้

ในขณะที่สัญญา จุลชีพ ผู้ประกอบการรถแห่และผู้ผลิตเครื่องเสียงรถแห่ที่จังหวัดชัยภูมิ กลับมองว่า ช่วงสถานการณ์ของโรคระบาดแบบนี้ หากรวมกลุ่มกันไปเรียกร้องขอแสดงรถแห่แล้วมีคนติดโรคหรือเกิดมีผู้ติดเชื้อจำนวนมาก (cluster) ขึ้นในงาน จะรับผิดชอบกันอย่างไร นักดนตรีต้องหยุดงานถึง 14 วัน ซึ่งมองดูแล้วอาจจะไม่คุ้มค่าความเสียหายและคิดว่าควรอยู่แบบนี้ไปเรื่อย ๆ ดูสถานการณ์ไปก่อน และคนรถแห่ก็จะปลอดภัยด้วย²¹

ในส่วนของภาคจิราพร จันทักษ์ นักร้องรถแห่คณะศิลปินอีสาน ได้กล่าวว่า “เราไม่ได้ต้องการเงินเยียวยา แต่เราต้องการให้ภาครัฐออกมาตรการให้เราสามารถกลับมาทำอาชีพของเราได้”²² ในช่วงสถานการณ์ที่ยังไม่มีแววจะคลี่คลาย รวมถึงยังไม่มีทางออกที่ชัดเจนสำหรับอาชีพรถแห่และนักดนตรี ในหมู่ชาวรถแห่ก็ดูเหมือนว่าจะมีแนวทางความเห็นต่างกันออกไปแน่นอนว่าทุกคนอยากให้สถานการณ์กลับคืนสู่ปกติ อยากกลับมาเล่นดนตรีได้ ภายใต้มาตรการที่ชัดเจนที่รัฐบาลเป็นผู้กำหนดและอนุญาตอย่างถูกต้อง แต่ก็มีส่วนที่ยังเป็นกังวลว่า หากได้เล่นแล้วเกิดทำให้สถานการณ์แย่ลงและตนเองไม่ปลอดภัยก็อยากทำงานอย่างอื่นไปก่อน

“ตอนมีโควิดใหม่ ๆ ปีแรกพอทนได้ ปีที่สอง ปีที่สาม เริ่มไม่ไหวแล้ว อาชีพนี้ไม่มีการเยียวยา”²³

สถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ที่ยากจะคาดเดาได้ ส่งผลกระทบต่อนักดนตรีไปจนถึงผู้ประกอบการเป็นจำนวนมาก รายได้เดือนละหลายแสนบาทของรถแห่หลายคณะหายวับไปอย่างน่าใจหาย เหลือกลับคืนมาคือหนี้สินเป็นล้าน ที่กู้มาซื้อรถและดัดแปลง นอกจากนี้ยังพบว่ามียอดรถแห่จำนวนมากประกาศขายรถแห่ผ่านทางเฟซบุ๊กด้วยราคาที่ขาดทุนและบางเจ้ามีการนำรถแห่มาชำแหละแยกชิ้นส่วนขาย ซึ่งการจะขายรถแห่เมื่อสองให้ได้ราคาแบรนด์เครื่องเสียง เป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญในการตัดสินใจซื้อต่อของลูกค้า²⁴ ผู้ประกอบการรถแห่ที่รอดพ้นจากภัยเศรษฐกิจในภาวะโรคระบาด จึงต้องปรับตัวด้านธุรกิจและพัฒนาทักษะด้านเทคโนโลยีไปพร้อมกัน

2.3 การปรับตัวโดยใช้เทคโนโลยี

ผู้ประกอบการรถแห่ส่วนใหญ่เป็นผู้ประกอบการในท้องถิ่นอีสาน เริ่มเติบโตในทางเศรษฐกิจกับอาชีพรถแห่ หลายคนกู้ยืมเงินมาลงทุน ซึ่งรถแห่แต่ละคันใช้เงินทุนหลักล้าน ทั้งค่ารถ ค่าเครื่องเสียง อีกทั้ง

²⁰ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.

²¹ สัญญา จุลชีพ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 20 พฤศจิกายน 2564.

²² “เสียงสะท้อนรถแห่ สงกรานต์คืองานเป็นศูนย์ ศิลปินสาวเปิดใจ วอนรัฐกำหนดให้ชัด ทำยังไงถึงแสดงได้,” ข่าวสดออนไลน์, https://www.khaosod.co.th/around-thailand/news_6996028.

²³ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.

²⁴ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.

ยังมีรายจ่ายรายวันคือค่าจ้างทีมงาน นักร้อง นักดนตรี ฯลฯ การไม่มีงานหลายเดือนนำมาซึ่งสภาวะที่ขาดดุลทางการเงินของคณะ ผู้ประกอบการหลายเจ้าไม่สามารถแบกรับภาระค่าใช้จ่ายเหล่านี้ได้ ตัดสินใจขายไปในราคาถูกกว่าต้นทุน ส่วนบางเจ้าพยายามประคับประคองให้รอดแะทีมงานสามารถอยู่ได้ ถึงแม้จะมีรายได้น้อยกว่าการทำรถแห่ก็ตาม

งานรถแห่ถือเป็นงานที่มีรายได้ดีซึ่งมีกำไรอย่างน้อยหนึ่งหมื่นบาทต่อหนึ่งงาน หากมีรายงาาก็สามารถมีเงินล้านได้ กรณีอย่างช่วงเทศกาล รถแห่สามารถรับงานในราคาตัวสองเท่าได้ “ถ้าเล่นปีหนึ่งมีงานตลอด คืนทุนแน่นอน ได้กำไรด้วย”²⁵ การทำรถแห่จึงเป็นความหวังใหม่ของผู้ประกอบการรุ่นใหม่และนักลงทุนรายย่อยที่ชื่นชอบเสียงดนตรี จึงเห็นว่ารรถแห่เป็นงานใหม่ที่เกิดขึ้นและเติบโตอย่างก้าวกระโดดภายในเวลาไม่ถึงสิบปีก่อนการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19

เอกรินทร์ ผู้ประกอบการธุรกิจประกอบรถแห่และเครื่องเสียง กล่าวถึงสถานการณ์ภายใต้โรคระบาดโควิด-19 ที่ตนต้องจัดการว่า นักดนตรีและนักร้องของวงตนนั้นเดินทางมาจากหลายที่ ในช่วงสถานการณ์โควิด-19 ที่ไม่มีงานแสดง ตนได้ให้คนเหล่านี้มาทำงานในโรงงานประกอบเครื่องเสียง เพื่อให้มีรายได้ในการเลี้ยงชีพและครอบครัวไปก่อน แต่เมื่อปรับตัวได้จึงพบว่าการพัฒนาด้านเทคโนโลยีโดยเฉพาะด้านเครื่องเสียงเป็นอีกหนทางหนึ่งที่ทำให้ตนเองและทีมงานเติบโตในด้านเศรษฐกิจมากยิ่งขึ้น ภายในโรงงานของเอกรินทร์ประกอบไปด้วยส่วนต่าง ๆ เช่น ส่วนการผลิตรถแห่ ส่วนการทำตู้ลำโพงที่เป็นงานไม้ ส่วนการผลิตโต๊ะและประกอบอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ และส่วนของสำนักงานซึ่งเป็นสตูดิโอผลิตสื่อดิจิทัลและการเป็นแอดมินเพจ เพื่อขายของออนไลน์ให้แก่ลูกค้า

ในขณะที่สัญญาได้มีการให้สมาชิกอยู่บ้านตนเองไปก่อน ส่วนตนเองในฐานะเจ้าของรถนั้นก็ประกอบลำโพงบลูทูธขายเพื่อหาเงินส่งงวดรถรายเดือน สัญญากล่าวว่าการทำลำโพงของตนนั้นไม่ได้ทำเพื่อแค่ขายเอาตัวรอดในช่วงเวลาคับขันเท่านั้น เขาคิดการณ์ไกลไปถึงการเป็นเจ้าของแบรนด์ โดยการเข้าจดทะเบียนเครื่องหมายการค้าแบบถูกกฎหมาย จึงทำให้ลำโพงของสัญญาคูมีมาตรฐานสำหรับลูกค้า นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าในช่วงสถานการณ์โรคระบาดที่ซาวรถแห่ไม่มีงานนี้ สัญญายังสามารถใช้รถแห่ในการหาเสียงช่วงการเลือกตั้งท้องถิ่นในช่วงปลายปี พ.ศ. 2564 ซึ่งเป็นอีกหนทางในการสร้างรายได้ โดยการต่อยอดจากความรู้ด้านเครื่องเสียงที่ชำนาญกันมาอย่างยาวนาน

ทั้งสองเจ้าของกิจการรถแห่นี้เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านการผลิตเครื่องเสียงจึงสามารถสร้างรายได้จากการขายลำโพงเล็กในช่วงที่แสดงรถแห่ไม่ได้ ถึงแม้ว่าระดับการเติบโตของธุรกิจทั้งคู่จะไม่เท่ากัน ซึ่งทางเอกรินทร์เปิดเป็นบริษัทที่รับทำแบบครบวงจรและมีลูกมือจำนวนหลายสิบคน ในขณะที่สัญญาเป็นผู้ประกอบการรายย่อย รับงานเท่าที่ตนเองจะสามารถควบคุมได้ ในสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 นอกจากทั้งสองเจ้าจะมีรายได้จากการผลิตลำโพงเครื่องเสียงแล้ว ทั้งคู่ยังเป็นกระบอกเสียงสำหรับการเลือกตั้งการเมืองท้องถิ่นอีกด้วย กล่าวคือ สัญญาทำหน้าที่ในการรับเหมาเสียงรอบหมู่บ้านของผู้ลงสมัครการเมืองท้องถิ่นคนหนึ่ง ในส่วนของเอกรินทร์ไม่ได้รับงานเป็นรถแห่สำหรับหาเสียงแต่เป็นผู้รับงานติดตั้งเครื่องเสียงขนาดเล็กบนรถกระบะสำหรับผู้ลงสมัครในพื้นที่จังหวัดชัยภูมิและใกล้เคียงอยู่หลายคน ทั้งคู่จึงสามารถประคับประคองธุรกิจรถแห่และเครื่องเสียงให้ผ่านวิกฤตไปได้ ซึ่งแตกต่างจากหลายเจ้าที่ได้รับผลกระทบและพยายามดิ้นรนด้วยวิธีการอื่น ๆ ที่ต่างจากนี้

²⁵ เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ, สัมภาษณ์โดย จารวรรณ ดวงคำจันทร์, 18 พฤศจิกายน 2564.



ภาพที่ 2 โรงงานผลิตลำโพงและโรงงานทำรถแห่ จังหวัดชัยภูมิ (เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564)
ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงสถานการณ์การระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 หลายอาชีพมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบการทำมาหากินเพื่อความอยู่รอด ความปกติใหม่หรือฐานวิถีชีวิตใหม่ที่รัฐพยายามรณรงค์ให้ประชาชนถือปฏิบัติตามกำลังจะนำมาสู่การเปลี่ยนแปลงสำคัญในวงการอาชีพนักดนตรีพื้นบ้าน ขวารถแห่จากเดิมที่มีการพึ่งพาเทคโนโลยีในการแสดงอยู่แล้ว ในสถานการณ์โรคระบาดเช่นนี้ การใช้อินเทอร์เน็ตเป็นสิ่งสำคัญในการดำรงอยู่ของอาชีพพวกเขา ทั้งการแสดงซึ่งเครื่องดนตรีทุกชนิดบนรถแห่ต้องผ่านระบบดิจิทัล รวมถึงการทำโฆษณาช่วงชิงพื้นที่ในสังคมทั้งในออนไลน์และพื้นที่แสดงสด เพื่อเป็นที่รู้จักและความนิยมออนไลน์สามารถส่งผลต่องานแสดงของพวกเขาด้วย

การทำช่องยูทูบของขวารถแห่แม้ไม่ได้สร้างรายได้มากมายเมื่อเทียบกับการรับงานแสดงดนตรีสด แต่ในสถานการณ์แบบนี้ กลับดูเหมือนว่ายูทูบเป็นสิ่งที่สร้างรายได้เดียวสำหรับรถแห่ในยามที่ไม่มีงานรถแห่ไม่ได้มีช่องยูทูบทุกวง ขึ้นอยู่กับว่าวงไหนจะลงทุนกับการสร้างสื่อวิดีโอ (video content)

กรณีของสุวิทย์ ภาคบัว รถแห่ในจังหวัดมหาสารคาม ภายในบ้านพักประกอบไปด้วย 1) มุมหลับนอนและที่พักผ่อน 2) ห้องซ้อมที่ออกแบบในการเก็บเสียงเพื่อไม่ให้รบกวนเพื่อนบ้าน และ 3) ห้องตัดต่อ (ชื่อที่คนในวงเรียกกันเอง) ภายในห้องมีคอมพิวเตอร์และอุปกรณ์เสริมต่าง ๆ ในการผลิตสื่อ เมื่อคราวว่างเว้นจากการออกงาน พวกเขาจะใช้ห้องนี้พักผ่อนและตัดต่อวิดีโอสำหรับโพสต์ลงโซเชียลมีเดีย เมื่อเข้าสู่ภาวะโรคระบาดและไม่มีงานแสดง สุวิทย์ได้เปิดบ้านทำสตูดิโอเต็มขั้น เพื่อให้ให้นักดนตรีของตนมาถ่ายทอดสดเล่นดนตรีในเฟซบุ๊ก โดยมีผู้สนับสนุนซึ่งเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องดื่มวิตามินเจ้าหนึ่ง พร้อมเปิดรับบริจาค ถือเป็นการชักชวนและหารายได้ให้แก่กันดนตรีไปด้วย

กรณีของเอกรินทร์มีการใช้สื่อเป็นจุดสำคัญในการขายลำโพง ในช่วงที่มีโรคระบาดที่รายได้จากการทำรถแห่ลดลงแต่รายจ่ายยังคงเท่าเดิม สำหรับบริษัทเครื่องเสียงและรถแห่ของเอกรินทร์ให้ความสำคัญกับการใช้โซเชียลมีเดียเป็นอย่างมาก มีพนักงานเฉพาะการขายออนไลน์ภายในออฟฟิศจำนวน 5 คน โดยทำหน้าที่เป็นแอดมิน ตอบเพจ ขายออนไลน์ ทำวิดีโอและทำภาพ ฯลฯ ในเพจของเอกรินทร์จะโพสต์คลิปวิดีโอวันละ 2 คลิป ซึ่งเป็นทั้งการขายของตรง ๆ และให้ความรู้เกี่ยวกับเครื่องเสียง โดยในเพจของเอกรินทร์มีผู้ติดตามกว่าสี่แสนคน สิ่งที่เขากลัวคือกลัวการโดนแฮก เพราะถ้าสิ่งนี้เกิดขึ้นเมื่อใด เหมือนธุรกิจที่ทำมาจะต้องเริ่มใหม่ทันที ทางแก้คือพยายามเปลี่ยนรหัสทุกเดือน

กรณีสัญญา เจ้าของรถแห่ในจังหวัดชัยภูมิ ใช้สื่อในการเผยแพร่กิจกรรมของวงดนตรีรถแห่ของตนเอง เมื่อช่วงที่ไม่มีงานแสดง สัญญาได้ใช้พื้นที่เดียวกันนี้โพสต์ขายลำโพงที่ตนเองทำแบรนด์ขึ้นมา สำหรับรถแห่ของสัญญาไม่ได้มีช่องยูทูบเป็นของตนเอง เนื่องจากตนเองไม่ถนัดใช้สื่อนี้ การมีช่องต้องมีคนถ่ายวิดีโอคนตัดต่อ หรือมีแอดมินสำหรับทำงานด้านนี้โดยเฉพาะ หากในสถานการณ์ปกติ วงดนตรีรถแห่ของสัญญาก็มีงานทุกวันอยู่แล้ว เพราะค่อนข้างเป็นที่รู้จักในวงการ ซึ่งตนมองว่าหากมาทำงานสื่อเพิ่มจะไม่คุ้มค่า เพราะอย่างไรเวลาไปงานใหญ่จะมีทีมงานที่ผลิตสื่อด้านนี้โดยตรงมาขอถ่ายทำอยู่ดีและช่องที่ถ่ายทำได้ดีที่ตนชื่นชมคือ “อีสานรถแห่” ซึ่งเป็นช่องที่มีผู้ติดตามมากมาย

ยูทูบและเฟซบุ๊กถือเป็นแพลตฟอร์มที่ช่วยทำให้ธุรกิจรถแห่เติบโต ถึงแม้จะไม่มีการแสดงสด แต่ผลงานของพวกเขาก็เติบโตกันได้ทุกวันผ่านยอดวิวที่เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าติกต็อก (TikTok) ก็เป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้คนดนตรีอีสานเติบโต จากการสัมภาษณ์พลอยไพลิน แววศรี ศิลปินค่ายแข็งมิวสิก ได้เล่าว่า ตนเองนั้นก็คนหนึ่งคนโตและเริ่มเป็นที่รู้จักจากเฟซบุ๊ก ยูทูบ และสื่อสำคัญคือติกต็อก เพราะติกต็อกเป็นวิดีโอขนาดสั้น เข้าถึงง่าย และมีผู้ใช้งานอยู่มาก²⁶

ไม่เพียงแต่การเผยแพร่ตัวตนและผลงานลงผ่านโซเชียลมีเดียเท่านั้น การปรับปรุงระบบเครื่องเสียงและการอัปเดตความทันสมัยต่าง ๆ ของรถแห่จำเป็นต้องนำมาเผยแพร่ลงสื่อด้วย ในช่วงที่ไม่มีงานรถแห่หลายคันก็พักปรับปรุงรถเพื่อให้เกิดความเป็นสมัยใหม่เพื่อเอาใจลูกค้า และหาคอนเทนต์มาโพสต์เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวในโซเชียลมีเดีย เพื่อประกาศว่าตนพร้อมรับงานหากรัฐบาลอนุญาตให้มีการแสดง จึงทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เช่น รถแห่ได้มีการเพิ่มเครื่องเสียงจุดต่าง ๆ รถแห่ได้ทำสีใหม่ หรือ รถแห่ได้ทำให้สามารถเปิดข้างเดินบนรถได้แล้ว เป็นต้น

การปรับตัวเข้าหาเทคโนโลยีที่หมายถึงความทันสมัย เป็นสิ่งที่รถแห่ต้องหมั่นตรวจสอบตนเองอยู่ตลอด จึงได้พบบรรยากาศการอวดฝีมือและเครื่องมือต่าง ๆ ของรถแห่ผ่านทางเฟซบุ๊กอยู่เสมอ เพราะนี่ถือเป็นการแข่งขันของชาวรถแห่ อย่างน้อยก็ต้องเอาชนะใจผู้ชมในฐานะลูกค้าให้ได้ ขวณให้นึกถึงคำกล่าวของหมอลำซึ่งที่ว่า “หมอลำเป็นแบบนี้เพราะคนดูอยากให้เป็น”²⁷ รถแห่ก็เช่นกัน ที่รถแห่ปรับเปลี่ยนอยู่เสมอเพราะผู้ชมต้องการให้เปลี่ยนแปลง

ภายใต้การปรับตัวทางธุรกิจ เทคโนโลยี และการปรับตัวในภาวะโรคระบาดโควิด-19 แล้ว เหตุการณ์สำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้เห็นว่าการแสดงดนตรี มหรสพในอีสานยังคงอยู่ข้างและเห็นปัญหาร่วมกับ

²⁶ พลอยไพลิน แววศรี, สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์, 26 พฤษภาคม 2563.

²⁷ สุริยา สมทุพต์ และคณะ, คนชิงอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกชั้นในหมอลำชิงอีสาน (นครราชสีมา : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544)

ชาวบ้านอีสานเสมอมาคือ การเป็นปากเป็นเสียงและทวงถามถึงความเป็นธรรมจากอำนาจรัฐส่วนกลางอย่างที่เคยมีในอดีต



ภาพที่ 3 การถ่ายทอดสดรณรงค์ช่วงที่แสดงงานข้างนอกไม่ได้

ที่มา : “ย่องเบาLiveshow จ๊ะเอ๋ สุภัทรา นัท นานก X เอ๋ พลอยมณี เพชรบ้านแพง,” Fcรณห์ย่องเบา มหาสารคาม,
<https://www.facebook.com/100044474317745/videos/2498798240265395>.

2.4 การปรับตัวโดยการเคลื่อนไหวทางการเมือง

มหรสพดนตรีพื้นบ้านอีสานมีความสัมพันธ์กับการเมืองไทยมาโดยตลอด กรณีที่ชัดเจนในประวัติศาสตร์การเมืองอีสานคือ เหตุการณ์ผิบุญ หรือกบฏผิบุญ ที่ได้ใช้หมอลำในการสื่อสารทางการเมือง²⁸ หมอลำนอกจากจะเป็นปากเป็นเสียงให้ชาวบ้านอีสานเองแล้ว หมอลำยังเป็นสื่อให้รัฐบาลส่วนกลาง เพราะหมอลำถือว่าเป็นรากของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานและเชื่อว่ามหรสพพื้นบ้านจะสามารถสื่อสารกับชาวบ้านได้ง่ายกว่าคำประกาศตรง ๆ ของรัฐบาล มหรสพดนตรีจึงทำหน้าที่ “สื่อ” เพื่อสื่อสารกับทั้งทางชาวบ้านและทางรัฐบาลส่วนกลาง

จนกระทั่งมาในช่วงปี พ.ศ. 2564 ที่มีการวิพากษ์วิจารณ์การบริหารงานของรัฐบาลอยู่ต่อเนื่องในหลายจังหวัด โดยประชาชนผู้ได้รับผลกระทบจากการบริหารงานของรัฐบาล ภายใต้สถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ยิ่งเป็นตัวเร่งปฏิกิริยาเผยแพร่ปัญหาในทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และสถานการณ์โรคระบาดดังกล่าว การชุมนุมเป็นไปได้อย่างยากลำบากมากขึ้น เนื่องจากรัฐบาลประกาศใช้มาตรา 9 ของ พ.ร.ก.ฉุกเฉิน โดยระบุว่า “ห้ามมิให้มีการชุมนุม การทำกิจกรรม หรือการมั่วสุมกัน ณ ที่ใด ๆ ในสถานที่แออัดหรือกระทำการดังกล่าวอันเป็นการยุยงให้เกิดความไม่สงบเรียบร้อย ทั้งนี้ ภายในเขตพื้นที่ที่หัวหน้า

²⁸ ศศิธร คงจันทร์, “กบฏผิบุญในภาคอีสานระหว่าง พ.ศ. 2479-2502” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2558)

ผู้รับผิดชอบในการแก้ไขสถานการณ์ฉุกเฉินในส่วนที่เกี่ยวกับความมั่นคง ประกาศกำหนด”²⁹

เมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2564 “งานคาร์ม็อบ”³⁰ จังหวัดขอนแก่น ปรากฏว่ามีการนำรถแห่จำนวน 2 คัน เข้าร่วมการชุมนุม ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์ปรากฏการณ์ครั้งนี้ผ่านช่องทางสื่อออนไลน์พบว่า ในบรรยากาศของการชุมนุมเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐบาล โดยเฉพาะในช่วงสถานการณ์การระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 นอกจากนี้ยังมีนักร่อนนำวงกุ่มแคนใต้ขึ้นมาร้องหมอลำสะท้อนปัญหาจากการบริหารงานของรัฐบาล ประกอบการเล่นดนตรีของนักดนตรีบนรถแห่

รถแห่ทำหน้าที่เป็นรถบริการเครื่องขยายเสียงและไฟ ในช่วงสถานการณ์เช่นนี้ รถแห่น่าจะเป็นมหรสพที่มีความพร้อมสำหรับกิจกรรมดังกล่าว เนื่องจากความเป็นรถแห่คือคนดนตรีสมัยใหม่ที่สุดในอีสาน ครบครันทั้งระบบไฟฟ้า เครื่องเสียง และสามารถเคลื่อนที่ได้ เห็นได้ว่าการเคลื่อนไหวทางการเมืองครั้งนี้มีรถแห่เป็นกระบอกเสียงสำคัญที่ทำหน้าที่ “สื่อ” เพื่อสื่อสารกับประชาชนและผู้มีอำนาจทางการเมืองเช่นเดียวกับที่หมอลำเคยทำหน้าที่นั้นมาอย่างยาวนาน

จากการสังเกตการณ์ในบรรยากาศที่มีการถ่ายทอดสดแล้ว เห็นได้ว่าผู้ที่ออกมาชุมนุมไม่เพียงแต่จะเรียกร้องเรื่องปากท้องหรือสิทธิเสรีภาพในทางการเมืองเท่านั้น สิ่งที่น่าสนใจอย่างหนึ่งคือมีการร้องรำทำเพลง สนุกสนาน ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้ยังเป็นการปลดปล่อยความตึงเครียดผ่านวัฒนธรรม “หน้าฮ้าน” ที่เปลี่ยนจากวงหมอลำมาเป็นรถแห่ ในสมัยนิยมที่เปลี่ยนไป หากหมอลำซึ่งคือภาพแทนความทันสมัยของยุคก่อนหน้านี้ รถแห่ก็คือมหรสพแห่งยุคสมัยนี้ที่ถูกพัฒนามาจากความต้องการของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นทั้งความบันเทิงและ “สื่อ” ที่บอกต่อความทุกข์ยากของประชาชนในท้องถิ่นได้เช่นเดียวกัน

3. ผ่านวิกฤตจึงเห็นโอกาส

สถานการณ์ที่ไม่สู้ดีจากผลกระทบทางด้านโรคระบาด ส่งผลกระทบในด้านต่าง ๆ ทั้งการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม กับผู้คนทั่วทุกหัวระแหง รถแห่ก็เผชิญชะตากรรมร่วมกับผู้คนทั่วไปเช่นกัน ผู้ประกอบการรถแห่ที่มองไม่เห็นหนทางไปต่อกับธุรกิจด้านนี้ก็หันเหไปทำกิจการอย่างอื่น ส่วนผู้ประกอบการรถแห่ที่สามารถจัดการกับปัญหารุ่งรังที่เกี่ยวข้อกับงานรถแห่ก็กักฟันสู้และหาหนทางเผชิญโชคร่วมกันต่อไป กลับกลายเป็นว่า เมื่อผ่านวิกฤตที่ยากลำบากมากเกินแล้ว รถแห่ก็ได้พบทิศทางการไปต่อแบบที่ไม่หวนคืนกลับไปสู่จุดเดิม หลังจากต้นปี พ.ศ. 2565 เป็นช่วงที่สถานการณ์เริ่มคลี่คลาย ชาวรถแห่สามารถมีงานแสดงมากขึ้น ยิ่งทำให้เห็นว่ากระแสของรถแห่ที่เคยจะดับวูบกลับมามีพลังขึ้นอีกครั้ง ปรากฏการณ์ดังกล่าวเห็นได้จากกรณีงานบุญบั้งไฟ ที่อำเภอเบรือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2565 ที่มีรถแห่กว่าสิบคันมารวมอยู่ในงานเดียวกัน ภายหลังจากความอดอันของผู้คนที่ไม่ได้มีงานรื่นเริงสังสรรค์มาอย่างยาวนาน รถแห่ที่เสียงดัง สีสนสวยงาม สนุกสนาน คือการปลดปล่อยอารมณ์ความทุกข์ยากของชาวบ้านอีกทางจากการเข้าร่วมงานนี้พบว่ารถแห่ที่หายไปนั้นไม่ได้หายไปอย่างไร้ทิศทาง เมื่อสังคมคืนเวทีให้พวกเขาพวกเขาก็พร้อมจะผาดและกลับมายิ่งใหญ่อีกครั้ง เห็นได้จากการปรับปรุงรถแห่ให้มีหน้าตาที่ทันสมัยมากขึ้น เช่น รถแห่ของสุวิทย์ได้เข้าร่วมในงานนี้ ด้วยเห็นชัดเจนว่าสุวิทย์มีการแต่งรถแห่เพิ่ม โดยการเปิดข้างรถให้เป็นเวทีที่ทันสมัยมากกว่าที่เคยเป็นมา และเอกรินทร์ได้เข้ามาติดตามรถแห่คันใหม่ที่ตนเองสร้างขึ้นมาใน

²⁹ “Car Mob เคลื่อนไหวรูปแบบใหม่ ไม่เสี่ยงโรค แต่ไม่พ้นคดี,” iLaw, <http://freedom.ilaw.or.th/node/9757fbclid>.

³⁰ คาร์ม็อบ หมายถึง การนัดหมายจัดกิจกรรมชุมนุมทางการเมืองขับไล่และต่อต้านรัฐบาลโดยใช้รถทำหน้าที่ขับเคลื่อนขบวนของผู้ชุมนุม

ฐานะของเจ้าของธุรกิจรถแห่ผู้ยิ่งใหญ่ โดยเข้ามาปรับปรุงเครื่องเสียงในงานด้วยตัวเอง รถแห่คันดังกล่าวเป็นรถแห่รุ่นใหม่ที่มีหน้าตาโฉมเฉียวและใช้สีแดงเข้มตัดกับสีดำอย่างสวยงาม มีความทันสมัย

วิกฤตการณ์โรคระบาดทำให้ชาวรถแห่เสียชีวิตอย่างน่าใจหายในระยะเวลาหนึ่ง แต่เมื่อพวกเขาสามารถปรับตัวผ่านพ้นวิกฤตขึ้นมาได้ พวกเขาก็กลับมาโลดแล่นบนพื้นที่การแสดงต่าง ๆ ได้เช่นเดิม และยังคงแสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาที่ยากลำบาก พวกเขากลับไปทบทวน พัฒนาทั้งฝีมือและปรับปรุงรถ ประกาศในสื่อเสมอว่าพร้อมรับงานตลอดเมื่อมีโอกาส การเติบโตของรถแห่ที่มีผู้ประกอบการเป็นคนรุ่นใหม่ กล้าคิด กล้าทำ และพร้อมเปลี่ยนแปลงเสมอ ทำให้ธุรกิจรถแห่สามารถอยู่ต่อไปในสังคมอีสานและนอกอีสานได้ค่อนข้างมั่นคงมากขึ้น กระทั่งพบว่ามีศิลปินดังและคณะหมอลำดังในอีสานเริ่มสนใจที่จะมีรถแห่เป็นของตนเองเช่น ศิริพร อำไพพงษ์ และไผ่ พงศธร ดังในภาพที่ 4 ซึ่งเป็นรถแห่ที่ผลิตโดยทีมงานของเอกรินทร์ทั้งสิ้น ยิ่งย้าชัดว่าช่างฝีมือรถแห่จังหวัดชัยภูมิเป็นทีมงานที่มีคุณภาพจนทุนใหญ่ไว้วางใจร่วมงานด้วย



ภาพที่ 4 รถแห่ศิริพร อำไพพงษ์ และรถแห่ไผ่ พงศธร

ที่มา : “มทรรมรถแห่ไผ่พงศธร ปะทะรถแห่พีนางศิริพร,” Phongsathon Srijun,

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=615256483290954&set=pcb.615256519957617>.

รถแห่เริ่มแตกแขนงกลายเป็นรถเคลื่อนที่เล่นดนตรีสดหลากหลายแบบ หลากหลายขนาด ในหลายพื้นที่ ซึ่งเห็นได้ว่ามีตั้งแต่การเป็นรถแห่กระบะสี่ล้อ รถบรรทุกหกล้อ จนล่าสุดเริ่มปรากฏรถแห่ขนาดใหญ่สิบล้อ มีลักษณะคล้ายรถบัส มีการเล่นดนตรีและบรรเลงจุฬาลงกรณ์เป็นเวทีที่ใหญ่ขึ้น โดยเฉพาะของศิลปินลูกทุ่งหมอลำอีสานจากค่ายใหญ่ที่มีทุนทรัพย์ในการทำรถแห่ในราคาหลายล้าน ชื่อเสียงของศิลปินลูกอีสานโด่งดังพร้อมไปกับช่างทำเครื่องเสียงที่มีความรู้ เทคนิคอันเกิดขึ้นจากฐานทางวัฒนธรรมความมักม่วน (สนุกสนาน) ของวิถีอีสานมาตั้งแต่อดีต จนสามารถเติบโตทางธุรกิจ จนถึงขั้นการจัดทะเบียนบริษัทในกรณีของเอกรินทร์และการจดสิทธิบัตรยี่ห้อลำโพงเครื่องเสียงของสัญญา วิกฤตทางสังคมเศรษฐกิจที่รุนแรงในช่วงเกือบสามปีที่ผ่านมา ไม่สามารถทำให้คนดนตรีอีสานสูญเสียความรู้ความสามารถทางเทคนิควิธีเรื่องการแสดงและดนตรีลง

ไปได้ โควิด-19 ได้เผยให้เห็นว่ารถแท็กซี่ในฐานะมหรสพดนตรีแบบชาวบ้านอีสานสิ้นไหลได้ตลอดเวลาและมีหนทางใหม่ ๆ ให้เดินเสมอ เพราะพวกเขารู้จักปรับตัว

สรุปและอภิปรายผล

รถแท็กซี่เริ่มโด่งดังและเป็นที่รู้จักในสังคมช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 และเติบโตมากในช่วงกลางทศวรรษ 2560 ทั้งในพื้นที่ออนไลน์และพื้นที่แสดงสด จนเมื่อปี พ.ศ. 2563-2565 เกิดสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ทำให้สถานการณ์ของรถแท็กซี่อีสานถึงขั้นวิกฤต ทั้งผู้โดยสาร ผู้ประกอบการ นักร้อง นักดนตรี ฯลฯ ต้องหยุดงานกันไปหลายระลอก เนื่องจากสถานการณ์เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา รัฐประกาศใช้กฎหมายและข้อบังคับทำให้กิจกรรมและงานที่รับไว้ข้ามปีของคนรถแท็กซี่ต้องพักและยกเลิกไปในที่สุด เมื่อมีการปรับตัวหลากหลายวิธี เช่น การปรับตัวด้านธุรกิจ การปรับตัวโดยใช้เทคโนโลยี การปรับตัวด้านสาธารณสุข และการปรับตัวโดยการเคลื่อนไหวทางการเมือง เป็นต้น ทำให้รถแท็กซี่เห็นทิศทางการเติบโตมากยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

ผู้วิจัยได้ร่วมพูดคุยกับรถแท็กซี่และเข้าสังเกตการณ์ในกลุ่มเฟซบุ๊ก “ชมรมรถแท็กซี่ มโหรี ดนตรีสดแห่งประเทศไทย” และตามช่องทางของรถแท็กซี่คณะต่าง ๆ พบว่า ตลอดระยะเวลาที่มีโรคระบาดดังกล่าวนี้รถแท็กซี่ได้รับผลกระทบดังนี้

ประการที่ 1 ผู้ประกอบการ นักร้อง นักดนตรี รถแท็กซี่เป็นอาชีพที่ไม่สามารถทำงานที่บ้าน (work from home) และไม่ได้รับการเยียวยาจากทางภาครัฐ

ประการที่ 2 จากมาตรการและคำสั่งของภาครัฐที่ไม่ชัดเจน โดยเฉพาะการให้พื้นที่จัดการควบคุมโรคกันเอง ทำให้เกิดข้อกังวลสงสัยทั้งเจ้าภาพและคนรถแท็กซี่ว่าจะสามารถรับงานได้หรือไม่ เพราะกลัวว่าหากรับงานแล้วเมื่อถึงวันเล่นจะไม่สามารถเข้าพื้นที่ได้

เหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันนี้ทำให้รายได้มหาศาลที่กองอยู่ตรงหน้าแต่ไม่สามารถรับมาได้ของชาวรถแท็กซี่ต้องหายไปทันที งานที่รับมาแต่เจ้าภาพทั้งถูกเลื่อนไปหลายรอบและถูกยกเลิกไปในที่สุด เหลือเพียงแต่ภาระหนี้สินและรายจ่ายรายวันที่ยังคงอยู่เป็นจำนวนมาก บางรายจึงต้องตัดสินใจขายรถแท็กซี่ไปในราคาที่ต่ำกว่าต้นทุนหรือแยกชิ้นส่วนขาย และหลายรายก็พยายามหาวิธีแก้ปัญหาเฉพาะหน้า หาเงินจากเส้นทางอื่นเพื่อมาหล่อเลี้ยงทีมงานและส่งค่าวงจรต่อไป จนสามารถหาหนทางใหม่ที่จะทำให้กิจการรถแท็กซี่เดินไปข้างหน้าอย่างมั่นคงมากขึ้น

จากสภาวะสังคมและเศรษฐกิจที่ถาโถมเข้ามาในหลายด้าน ทำให้ได้พบว่าชาวรถแท็กซี่ได้มีวิธีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในภาวะที่คับขัน ซึ่งพบได้หลายวิธี คือ 1) ผู้ประกอบการรถแท็กซี่ที่มีความรู้ด้านเครื่องเสียงเป็นอย่างดี ได้มีการนำความรู้เรื่องเครื่องเสียงบนรถแท็กซี่มาช่วยส่วนทำชุดเครื่องเสียงบ้านขายทางออนไลน์ แม้รายได้จะไม่มากเท่ากับการออกแสดงดนตรีสดหรือการสร้างรถแท็กซี่ทั้งคัน แต่ก็สามารถพยุงให้ทีมงานและคณะอยู่รอดในสภาวะวิกฤตไปได้ 2) การเป็นยูทูบเบอร์นำผลงานเก่า ๆ ออกมาเผยแพร่เพื่อให้ช่องมีผู้ติดตาม แม้จะได้รายได้ได้น้อย แต่สำหรับบางวงนี่คือรายได้เดียวในขณะนั้น 3) เปิดการแสดงดนตรีสดผ่านช่องทางเฟซบุ๊กและยูทูบ หากรายได้เสริมให้แก่แก่นักร้องนักดนตรี และ 4) นำรถแท็กซี่ออกใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ในช่วง

ที่มีการเลือกตั้งท้องถิ่น

อาชีพรถแท็กซี่จะมีรายได้ที่ดี จากตารางรับงานที่จองคิวกันข้ามปี ซึ่งดูแล้วมันคงเพราะมีงานทุกวัน จึงทำให้ผู้ประกอบการรถแท็กซี่ได้กำไรเสีย ถ้าตัดสินใจปรับแต่งรถให้ทันสมัยอยู่เสมอ ซึ่งเป็นสิ่งที่ใช้ต้นทุนมาก แต่เมื่อถึงจุดวิกฤต หลายคณะไม่มีเงินทุนสำรองมากพอและไม่มีอาชีพเสริมให้แก่ทีมงาน จำต้องขายรถออกไปและประกาศยุบวงลง ประการสำคัญ นักร้องนักดนตรีถือเป็นอาชีพที่มีทักษะเฉพาะด้านที่ต้องใช้เวลาเรียนรู้และสั่งสมประสบการณ์มาอย่างยาวนาน จึงทำให้คนดนตรีปรับเปลี่ยนไปทำงานอย่างอื่นยาก แม้ไปทดลองทำอาชีพอื่นชั่วคราว ก็ต้องทำในราคาต่ำแรงถูก เพราะขาดทักษะ ทว่าผู้ประกอบการและคนรถแท็กซี่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนไปทำกิจการอย่างอื่นที่สามารถดำรงชีพได้ ซึ่งเป็นธรรมชาติของมหาสพชาบ้านที่ไม่ได้รับการดูแลเป็นพิเศษจากหน่วยงานใด จำต้องหาหนทางใหม่ ๆ เพื่อความอยู่รอดเสมอ

รถแท็กซี่รุ่นต่อสู้อันเองเพื่อให้พ้นวิกฤตดังกล่าว จนสามารถกลับมาผงาดโดดเด่นในพื้นที่แสดงได้อย่างเดิม สิ่งที่เห็นชัดเจนคือ คนรถแท็กซี่กลุ่มทุนรุ่นใหม่ในสังคมอีสาน เป็นตัวแทนอีสานใหม่ที่พร้อมเผชิญกับโลกภายนอกได้ทั้งปัญหาและโอกาส พวกเขาตื่นตัวกับสถานการณ์ภายนอกอยู่เสมอ จนสามารถพัฒนาผลงานและทักษะในด้านต่าง ๆ รถแท็กซี่คือความเป็น “อีสานใหม่” ทะลุทะลวงไปไกลเกินขอบเขตความเป็นไทยบ้านอีสาน จนสามารถทำให้กลุ่มทุนใหญ่ คือค่ายเพลงระดับประเทศให้ความสนใจ เปลี่ยนทิศทางการแสดงดนตรีของศิลปินดังระดับประเทศมาทำรถแท็กซี่ตามกลุ่มทุนขนาดเล็กที่ค่อย ๆ เติบโตในระดับท้องถิ่น ถือว่าคนรถแท็กซี่สร้างมาตรฐานรูปแบบการแสดงใหม่ จากการเป็นคนดนตรีแบบชาวบ้านเล็ก ๆ มาสู่การเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแบบใหม่ก็ว่าได้ จึงกล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงหลังการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ทำให้รถแท็กซี่พบทิศทางการเติบโตของตนเองชัดเจนและหลากหลายมากยิ่งขึ้น และทำให้รถแท็กซี่สามารถดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างมั่นคงยิ่งขึ้นไป

ข้อเสนอแนะ

บทความนี้ทำการศึกษารถแท็กซี่ในช่วงสถานการณ์โรคระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ช่วงปี พ.ศ. 2563-2565 ขณะทำการศึกษามีข้อจำกัดอยู่มาก เช่น ไม่สามารถลงพื้นที่เก็บข้อมูลได้อย่างเต็มที่เท่าที่ควร และหลังจากการศึกษาแล้วพบว่ารถแท็กซี่มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในแต่ละช่วงเวลา ดังนั้นหากจะมีการศึกษารถแท็กซี่หรือมหาสพ ดนตรีของชาวบ้าน ควรเข้าร่วมสังเกตการณ์อย่างใกล้ชิดเป็นระยะ เนื่องจากมีความเปลี่ยนแปลงตามสมัยนิยมกันอย่างรวดเร็ว

บรรณานุกรม

- กมลเศ โปธิกนิษฐ และธนรัตน์ ทรงสมบูรณ์. “การเว้นระยะห่างทางสังคม ระยะห่างทางชนชั้นกับการกลายเป็นกลุ่มผู้มีสถานะรอง : กรณีศึกษาในกลุ่มผู้ค้าในตลาดสดในเขตเทศบาลพิษณุโลก.” คลังข้อมูลจดหมายเหตุดิจิทัล โควิด-19. https://db.sac.or.th/covid-19/th/article-details.php?atc_id=102#.
- กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข. “New Normal ชีวิตวิถีใหม่.” <https://dmh.go.th/news/view.asp?id=2288>.
- กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. ข้อมูลข่าวสารเพื่อสร้างการรับรู้สู่ชุมชน ครั้งที่ 13/2563 วันที่ 9 เมษายน 2563. กลุ่มภารกิจด้านข่าวและสื่อมวลชนสัมพันธ์ สำนักสารนิเทศ, 2563. เอกสารอิเล็กทรอนิกส์.
- กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 2 สำหรับสวนพฤกษศาสตร์สวนดอกไม้ พิพิธภัณฑ์ ศูนย์การเรียนรู้ แหล่งประวัติศาสตร์ โบราณสถาน ห้องสมุดสาธารณะ หอศิลป์.” <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.
- กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 3 สำหรับโรงละคร โรงมหรสพ.” <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.
- กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. “แนวทางปฏิบัติด้านสาธารณสุข ตามการผ่อนคลายการบังคับใช้ตามมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ในระยะที่ 5 สำหรับห้างสรรพสินค้า ศูนย์การค้า คอมมูนิตี้มอลล์.” <https://covid19.anamai.moph.go.th/th/establishments/>.
- “การจัดโครงสร้างของศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด-19) เพิ่มเติม (ฉบับที่ 5).” (25 ธันวาคม 2563). *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 137 ตอนพิเศษ 302 ง. หน้า 75-76.
- “การประกาศสถานการณ์ฉุกเฉินตามพระราชกำหนดการบริหารราชการในสถานการณ์ฉุกเฉิน พ.ศ. 2548.” (25 มีนาคม 2563). *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 137 ตอนที่ 24 ก. หน้า 1.
- ข่าวสดออนไลน์. “เสียงสะท้อนรถแห่ สงกรานต์ดีงานเป็นศูนย์ ศิลปินสาวเปิดใจ วอนรัฐกำหนดให้ชัดทำยังไงถึงแสดงได้.” https://www.khaosod.co.th/around-thailand/news_6996028.
- “ประกาศสถานการณ์ฉุกเฉินในทุกเขตท้องที่ทั่วราชอาณาจักร.” (25 มีนาคม 2563). *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 137 ตอนพิเศษ 69 ง. หน้า 1.
- พลอยไพลิน แวศรี. สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดวงคำจันทร์. 26 พฤษภาคม 2563.
- วิรุฬ ลิ้มสวาท, บ.ก. *จดหมายเหตุ COVID-19 : รวมพลัง ร่วมใจ ฝ่าภัยวิกฤต (ระยะที่ 1 ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม - 30 มิถุนายน 2563)*. กรุงเทพฯ : องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์, 2563.

ศศิธร คงจันทร์. “กบฏผู้มีบุญในภาคอีสานระหว่าง พ.ศ. 2479-2502.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2558.

สัญญา จุลชีพ. สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดั่งคำจันทร์. 20 พฤศจิกายน 2564.

สุริยา สมุทคุปดี และคณะ. *คนชิงอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกชั้นใน
หมอลำชิงอีสาน*. นครราชสีมา : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544.

สุวิทย์ ภาควัว. สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดั่งคำจันทร์. 24 กรกฎาคม 2564.

เอกรินทร์ ทางชัยภูมิ. สัมภาษณ์โดย จารุวรรณ ดั่งคำจันทร์. 18 พฤศจิกายน 2564.

Fcรถแห่ย่องเบา มหาสารคาม. “ย่องเบาLiveshow จ๊ะเอ๋ สุภัทรา นัท นานก x เอ๋ พลอยมณี
เพชรบ้านแพง.” [https://www.facebook.com/100044474317745/
videos/2498798240265395](https://www.facebook.com/100044474317745/videos/2498798240265395).

iLaw. “Car Mob เคลื่อนไหวรูปแบบใหม่ ไม่เสี่ยงโรค แต่ไม่พ้นคดี.” [http://freedom.ilaw.or.th/
node/975?fbclid](http://freedom.ilaw.or.th/node/975?fbclid).

Keyes, Charles F. *Isan: Regionalism in Northeastern Thailand*. New York: Cornell
University, 1967.

Phongsathon Srijun. “มหรหรรถแห่ไฟ่พงศธร ปะทะรถแห่ฟีนางศิริพร.” [https://www.facebook.
com/photo/?fbid=615256483290954&set=pcb.615256519957617](https://www.facebook.com/photo/?fbid=615256483290954&set=pcb.615256519957617).

Schafer, R. Murray. *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the
World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

Wutt T. “รถแห่งานเข้า! เครือข่ายเยาวชนฯ จี้สอบด่วน เหตุเข้าข่ายมอมเมาเยาวชน.” [https://news.
mthai.com/general-news/776480.html](https://news.mthai.com/general-news/776480.html).

พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง¹

CULTURAL SPACE OF VINYL RECORDS¹

มุขธิดา เองนางรอง*
Mukthida Engnangrong*

บทคัดย่อ

ในสังคมมนุษย์มีกลุ่มทางสังคมมากมายแตกต่างกันออกไปตามโครงสร้างทางสังคม หน้าที่การงาน และความชื่นชอบหรือรสนิยม การเกิดขึ้นของสังคมคนเล่นแผ่นเสียงมาจากการที่พวกเขาเหล่านั้นชื่นชอบและหลงใหลในวัสดุบันทึกเสียงชนิดเดียวกัน ความชื่นชอบที่เหมือนกันจนอยากจะแบ่งปันต่อกันทั้งตัววัตถุและความรู้สึกจึงทำให้พวกเขามีปฏิสัมพันธ์กันเกิดขึ้น บทความนี้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน คือ แผ่นเสียงในพื้นที่กายภาพและแผ่นเสียงในพื้นที่ออนไลน์ เพื่อให้เห็นถึงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงในปัจจุบัน โดยการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและสัมภาษณ์พูดคุยกับคนเล่นแผ่นเสียงทั้งในพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ออนไลน์ รวมถึงศึกษาผ่านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาพบว่า แผ่นเสียงเป็นวัตถุที่ยึดโยงให้คนที่ชื่นชอบแผ่นเสียงเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กันจนเกิดเป็นความสัมพันธ์และสังคมเกิดขึ้น ในอดีตสังคมของคนเล่นแผ่นเสียงจะยึดติดกับพื้นที่ทางกายภาพที่ทำให้ผู้คนมาเผชิญหน้ากันโดยตรง แต่ในปัจจุบันนั้นได้เปลี่ยนไปด้วยบริบทของสังคมและเทคโนโลยีทำให้สังคมของคนเล่นแผ่นเสียงได้ขยายไปสู่พื้นที่ออนไลน์ที่เปิดกว้างและสร้างเครือข่ายของคนเล่นแผ่นเสียงได้กว้างออกไปมากขึ้น แต่ถึงอย่างไรร้านแผ่นเสียงที่เป็นพื้นที่ทางกายภาพก็ยังคงมีความสำคัญ เพราะการเล่นแผ่นเสียงต้องอาศัยการหยิบจับและการสัมผัสตัวแผ่น ซึ่งการขูดแผ่น (dig) หรือดิกแผ่นเป็นหนึ่งในพิธีกรรมที่สำคัญของการเล่นแผ่นเสียงและเสน่ห์ของการเล่นแผ่นเสียงก็คือการได้เข้าไปอยู่ในพื้นที่ร้านแผ่นเสียงเพื่อค้นหาแผ่น พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นความชอบกับคนในร้าน การได้ฟังเพลงร่วมกัน และยังเป็นการสร้างสุนทรีย์ทางผัสสะที่หลากหลายในพื้นที่เฉพาะอีกด้วย

คำสำคัญ : แผ่นเสียง/ ร้านแผ่นเสียง/ พื้นที่ทางวัฒนธรรม

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง สังคมคนเล่นแผ่นเสียงในยุคดิจิทัล ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ

¹ This article is a part of the thesis The Society of Vinyl Record Collectors in the Digital Age. This research and innovation activity is funded by National Research Council of Thailand (NRCT).

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, mukthida.eng@hotmail.com

* Graduate Student, Faculty of Sociology and Anthropology, Thammasat University, mukthida.eng@hotmail.com

Abstract

Many societal groups differ in social structure, function, and taste. Vinyl record collectors share an attraction to a recording material and long to share it through interaction by trading objects and expressing viewpoints. To inquire into today's vinyl record cultural space, physical space and online space must be distinguished. Data was gathered by in-depth interviews and observance of samples, all vinyl record collectors, in physical and online spaces as well as study of documents and published research. Results were that vinyl records connect collectors to interact with fellow enthusiasts, forming societal relationships. Previously, record collector organizations were associated with a physical space where people met, but technological society context has expanded record collecting groups to the online space. However, record stores remain significant insofar as playing vinyl records requires handling and touching them. Digging is important rituals of playing vinyl records. The allure of entering a record shop to locate a disc and purchase it, exchanging ideas and listening to music with others generates aesthetic sensual variety in a specific space.

Keywords: Vinyl Records/ Record Store/ Cultural Space

บทนำ

วัตถุมักประกอบไปด้วยบริบทและพื้นที่ แผ่นเสียงเป็นวัตถุหนึ่งที่อยู่ในพื้นที่เฉพาะไม่สามารถหาได้ทั่วไป สิ่งนี้ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่พิเศษของแผ่นเสียง เมื่อพูดถึงแผ่นเสียงมักจะนึกถึงร้านแผ่นเสียงที่เป็นร้านเก่า ๆ และร้านขายของเก่าที่บรรยากาศอบอุ่นไปด้วยฝุ่นและสีอิมครีเม ร้านแผ่นเสียงในปัจจุบันนั้นได้เปลี่ยนไปและมีรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งร้านใหม่ที่เพิ่งเปิดในช่วงที่แผ่นเสียงกลับมาเป็นที่นิยมและร้านที่เปิดมายาวนานตั้งแต่แผ่นเสียงได้หายจากไป รวมถึงร้านที่ขายเฉพาะแผ่นใหม่ ร้านที่ขายเฉพาะแผ่นเก่าแผ่นมือสอง และร้านที่ขายทั้งแผ่นใหม่และแผ่นเก่า ในปัจจุบันพื้นที่ของแผ่นเสียงได้ขยายออกไปสู่พื้นที่ออนไลน์มากขึ้น เกิดการตั้งเพจเฟซบุ๊ก กลุ่มเฟซบุ๊กและเว็บไซต์ต่าง ๆ เกี่ยวกับแผ่นเสียง พื้นที่เหล่านี้มีความน่าสนใจเพราะได้เชื่อมพื้นที่ทางกายภาพและออนไลน์ร่วมกัน และสามารถทลายความคิดที่ว่าแผ่นเสียงนั้นได้ยึดติดกับพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่พื้นที่ออนไลน์สามารถได้เห็นปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของคนเล่นแผ่นเสียงที่เกิดขึ้นในรูปแบบหนึ่ง ในบทความนี้แบ่งเนื้อหาหลักออกเป็น 2 ส่วน คือ แผ่นเสียงในพื้นที่กายภาพและแผ่นเสียงในพื้นที่ออนไลน์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงในปัจจุบัน ทั้งพื้นที่กายภาพและพื้นที่ออนไลน์

วิธีการวิจัย

งานศึกษาชิ้นนี้ใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยการลงพื้นที่ไปสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์พูดคุยกับเจ้าของร้านแผ่นเสียงจำนวน 5 คน และแอดมินชมรมคนรักแผ่นเสียงในเฟซบุ๊กจำนวน 1 คน สัมภาษณ์เจ้าของร้านแผ่นเสียงในพื้นที่กรุงเทพมหานครและสังเกตการณ์คนเล่นแผ่นเสียงทั้งในพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ออนไลน์ เพื่อให้เห็นถึงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงในปัจจุบัน รวมถึงทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่องพื้นที่แผ่นเสียงทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ เพื่อให้เห็นถึงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง

ผลการวิจัย

1. แผ่นเสียงในพื้นที่กายภาพ

การกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งของแผ่นเสียงในปัจจุบันได้สะท้อนให้เห็นว่า ผู้คนยังต้องการการสัมผัสและจับต้องวัตถุ แม้ว่าในปัจจุบันนี้เทคโนโลยีการฟังเพลงได้พัฒนาให้ผู้คนสามารถฟังเพลงผ่านอินเทอร์เน็ตได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่เลื่อนลอยและจับต้องไม่ได้ แต่แผ่นเสียงยังคงขายได้อย่างต่อเนื่อง จากการเก็บข้อมูลของ Nielsen Music พบว่า ในปี 2017 มียอดขายแผ่นเสียงในอเมริการวม 14.32 ล้านแผ่น ซึ่งสูงขึ้นถึง 9 เปอร์เซ็นต์จากปี 2016 ที่ขายได้ 13.1 ล้านแผ่น² แม้ว่าแผ่นเสียงจะไม่ใช่อุปกรณ์หลักในปัจจุบัน มีแค่เฉพาะบางคนบางกลุ่มเท่านั้นที่เลือกเล่นแผ่นเสียง แต่ร้านแผ่นเสียงก็สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมการบริโภคสื่อเพลงที่เปลี่ยนแปลงไป

1.1 ร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศ

จากทางด้านวัฒนธรรมและเศรษฐกิจของต่างประเทศ อย่างเช่น อเมริกา อังกฤษ เยอรมนี และญี่ปุ่น ประเทศเหล่านี้มีโรงงานผลิตแผ่นเสียงชื่อดังหลายแห่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและยังคงเป็นแหล่งผลิตแผ่นเสียงที่ค่ายเพลงต่าง ๆ ทั่วโลกมักจะส่งตัวมาสเตอร์ให้ผลิต อีกทั้งในเรื่องของวัฒนธรรมที่คนในประเทศมักจะชื่นชอบวัสดุบันทึกเพลงที่จับต้องได้ทำให้ร้านแผ่นเสียงยังคงอยู่ได้และเติบโตท่ามกลางกระแสการฟังเพลงผ่านสตรีมมิง (streaming)

ในตัวเมืองใหญ่อย่างโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น มีร้านแผ่นเสียงค่อนข้างมากและนักท่องเที่ยวหลายคนมักเดินทางไปเพื่อหาซื้อแผ่นเสียงโดยเฉพาะ นอกจากนี้แล้ว ไวนิลบาร์เป็นบาร์ฟังเพลง (listening bars) ก็มียุ่มากมาย เพราะพวกเขาให้ความสำคัญกับการฟังเสียงเพลงอย่างจริงจังและแผ่นเสียงที่ถูกผลิตในญี่ปุ่นก็มักจะได้รับการยกย่องว่าเป็นแผ่นที่มีคุณภาพ คนเล่นแผ่นเสียงหลายคนและเจ้าของร้านแผ่นเสียงมือสองก็มักจะเลือกแผ่นเสียงมือสองที่มาจากญี่ปุ่น³ ในช่อง YouTube “walk3000” คลิปวิดีโอ “TOKYO VINYL #9

² “เมื่อยอดขายแผ่นเสียงพุ่งขึ้นสูงที่สุดในรอบ 12 ปี,” ณัฐฤดี แสงชูวงศ์, GQ Thailand, 16 ตุลาคม 2562, <https://www.gqthailand.com/culture/article/vinyl-sales>.

³ เจ้าของร้าน M-Tanakorn records, “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง,” สัมภาษณ์โดย มุขธิดา เองนางรอง, 20 ธันวาคม 2563.

ELLA RECORDS in Shibuya”⁴ พูดถึงย่านชิบูยา (Shibuya) ประเทศญี่ปุ่น มีร้านขายแผ่นเสียง “Ella Records” ที่มีทั้งแผ่นเพลง rock, soul, jazz และ classic รวมถึง movie soundtracks เจ้าของร้านให้สัมภาษณ์ว่า “มันง่ายมากที่จะขายเป็นร้อยเป็นพันในออนไลน์ แต่วัตถุกายภาพมันถูกจำกัดอยู่ในพื้นที่ในร้าน” “แผ่นเสียงไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่มันเป็นความประทับใจที่ผู้คนจะได้รับจากมันซึ่งเป็นเหมือนสิ่งสดใหม่ทุกวัน” “มันอาจจะเป็นร้านขายแผ่นเสียงทั่วไป แต่ภายในร้านเราจะเห็นโลกเพราะผู้คนจากหลายประเทศมาเยือนและซื้อแผ่นเสียงของเรา”

ในบทความ Digging in Japan - a journey through the record shops of Tokyo and Osaka ของแอนตัน สไปซ์⁵ ได้พูดถึง การสำรวจร้านแผ่นเสียงเมืองโตเกียวและโอซากา ประเทศญี่ปุ่น ในต้นปี 2015 เขาค้นพบว่า ร้านแผ่นเสียงทั้งสองเมืองใหญ่นี้มีอยู่อย่างมากมายและบางร้านก็มีหลายสาขา เช่น ร้าน Disc Union มีสาขามากกว่า 20 สาขา นักซัดคีย์แผ่นเสียงในท้องถิ่นมองว่าเป็นซูเปอร์มาร์เก็ตสำหรับแผ่นเสียงมือสอง ซึ่งมักพบว่าแผ่นเสียงที่นั่นมีราคาถูกกว่าที่อื่น นอกจากนี้ยังพบว่า ร้านแผ่นเสียงไม่ได้เป็นเพียงร้านขายวัสดุบันทึกเพลงเท่านั้น แต่ร้านเหล่านี้ยังดึงดูดผู้คนให้เข้าไปทั้งร้านขายของเก่า ร้านพาสต้า คาเฟ่ และบาร์

ในปี 2017 ประเทศสหรัฐอเมริกา มีร้านขายแผ่นเสียงมากถึง 1,482 แห่ง⁶ เป็นหนึ่งในประเทศที่มีร้านแผ่นเสียงจำนวนมากและมีร้านแผ่นเสียงขนาดใหญ่ นักเล่นแผ่นเสียงหลาย ๆ คนมักเดินทางไปเพื่อที่จะซัดคีย์หาแผ่นเสียงตามร้านแผ่นเสียงเหล่านี้ทุกวัน เช่น ร้าน Reckless Records มีอยู่ 3 สาขาใน Chicago ร้าน Amoeba Music ร้านแผ่นเสียงขนาดเท่าโกดังใน Hollywood⁷ นอกจากนี้ ร้านแผ่นเสียงที่โดดเด่นที่สุดสองแห่งในแคลิฟอร์เนียตอนใต้และเป็นร้านที่เก่าแก่ที่สุด ได้แก่ Canterbury Records ใน Pasadena เปิดในปี 1956 และ Peacocks Record Bar ใน Oxnard เริ่มเปิดในปี 1906 แผ่นเสียงได้รับความนิยมสูงสุดทำให้ร้านค้าใน L.A. บางแห่ง โดยเฉพาะ VIP และ Penny Lane ได้มีสาขาขนาดเล็กที่มีมากถึง 10 แห่งกระจายอยู่ทั่วประเทศ

ในปี 2017 ประเทศเยอรมนีมีร้านแผ่นเสียงถึง 453 แห่ง⁸ และจากงาน Vinyl: The Analog in the Digital Age ของดอมินิก บาร์ทแมนสกี และเอียน วูดวาร์ด⁹ ได้พูดถึง สังคมคนเล่นแผ่นเสียงในย่านนอยคอลน์ (Neukölln) หรือครอยซ์แบร์ก (Kreuzberg) เป็นย่านที่มีชีวิตชีวาของในเมืองหลวงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ที่พวกเขาให้ความสำคัญกับแผ่นเสียงตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน แผ่นเสียงไม่ได้หายไปไหนแต่ยังถูกเล่นอยู่

⁴ “TOKYO VINYL #9 ELLA RECORDS in Shibuya,” walk3000, YouTube video, October 1, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=6fR3H7_F2Ok&list=PLGD1Y7zNoRktvpJnJPqGxlp2555a3mlyk&index=13.

⁵ “Digging in Japan - a journey through the record shops of Tokyo and Osaka,” Anton Spice, The Vinyl Factory, September 2, 2015, <https://thevinylfactory.com/features/digging-in-japan-record-shops-tokyo-osaka/>.

⁶ “US Tops World in Vinyl Record Shops Overall, The Island of Palau Leads Per Capita,” Kat Bein, Billboard, October 11, 2017, <https://www.billboard.com/music/music-news/most-vinyl-record-stores-world-countries-list-8031273/>.

⁷ “The 10 Great Record Stores In America,” Jolie Lash, Spin, June 12, 2021, <https://www.spin.com/2021/06/best-record-stores-in-united-states/>.

⁸ “The World’s Most Remote Record Store, And Other Cool Stats,” Discogs, October 23, 2017, <https://blog.discogs.com/en/most-remote-record-store-weird-stats/>.

⁹ Dominik Bartmanski, and Ian Woodward, *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age* (Bloomsbury Academic, 2015)

ในวัฒนธรรมย่อยหรือวัฒนธรรมใต้ดิน (subculture) นอกจากนี้โรงงานผลิตแผ่นเสียงที่เยอรมนีขึ้นชื่อว่าผลิตแผ่นเสียงได้มีคุณภาพ ค่ายเพลงและศิลปินหลายคนก็เลือกที่จะส่งเพลงของตัวเองไปให้โรงงานแผ่นเสียงในเยอรมนีผลิต ร้านขายแผ่นเสียงของเมืองนี้เป็นหนึ่งในร้านที่ดีที่สุดในยุโรป เป็นเมืองที่แผ่นเสียงมีคุณภาพดี ร้านค้าในเบอร์ลินมีความหลากหลายให้คนเล่นแผ่นเสียงได้เลือกเข้าค้นหา¹⁰

ร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศมีความคึกคัก มีอยู่หลายร้านและกระจายอยู่ทั่วเมือง อาจเป็นเพราะคนในพื้นที่เหล่านั้นให้ความสำคัญและความสนใจต่อวัสดุบันทึกเสียงที่จับต้องได้ รวมถึงโรงงานผลิตแผ่นเสียงเองก็ตั้งอยู่ในพื้นที่เหล่านั้น ในไทยอาจต้องใช้การนำเข้าที่มีค่าภาษีและค่าใช้จ่ายเพิ่มเติม รวมทั้งค่าครองชีพและรายได้ของคนไทยที่สวนทางกับค่าใช้จ่ายเพื่อเสพงานศิลปิน นอกจากนี้การผลิตแผ่นเสียงของศิลปินส่วนใหญ่ก็ยังคงถูกส่งไปผลิตในต่างประเทศ ส่งผลให้แผ่นเสียงในไทยมีราคาค่อนข้างสูงแม้ว่าจะเป็นแผ่นมือสองแล้วก็ตาม ดังนั้นร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศจึงมีมากมายและหลากหลาย ผู้คนในพื้นที่เหล่านั้นบริโภคกันอย่างจริงจัง พื้นที่แผ่นเสียงจึงเข้าถึงได้ง่าย อีกทั้งนักท่องเที่ยวต่างชาติมักเดินทางเพื่อไปค้นหาแผ่นเสียง อาจจะบอกได้ว่าร้านแผ่นเสียงเป็นพื้นที่ที่แสดงออกทางศิลปะดนตรีของคนท้องถิ่น อย่างเช่นชาวต่างชาติที่มาเลือกหาและซื้อมหาแผ่นเสียงในร้านแผ่นเสียงในไทยก็มักจะเลือกหาแผ่นเพลงหมอลำและลูกทุ่ง เพราะพวกเขามองว่าเป็นแนวเพลงที่มีความแปลกใหม่และมีจังหวะสนุกสนานที่พวกเขาไม่คุ้นเคย ทำให้เห็นว่าพื้นที่ร้านแผ่นเสียงทั้งในไทยและต่างประเทศก็เป็นพื้นที่ที่แสดงให้เห็นถึงสุนทรียศาสตร์และศิลปะของประเทศนั้น ๆ ในอีกด้านหนึ่งที่แผ่นเสียงเชื่อมโยงกับบริบทสังคมและผู้คนในพื้นที่ โดยตัวแผ่นเสียงก็เป็นวัตถุกลางให้ผู้คนจากต่างพื้นที่มาพบปะกันและพื้นที่ร้านแผ่นเสียงก็เป็นกรอบที่ครอบคลุมให้ผู้คนมาเชื่อมต่อกัน

1.2 ร้านแผ่นเสียงในไทย

ร้านแผ่นเสียงในไทยมีอยู่อย่างมากมายแต่ยังไม่ได้มีจำนวนมากเท่าในต่างประเทศเนื่องจากแผ่นเสียงยังไม่ได้ได้รับความนิยมมากนัก เพราะแผ่นเสียงมีราคาที่สูงเมื่อเทียบกับค่าครองชีพของคนไทย ทำให้เห็นว่าร้านแผ่นเสียงจะมีแค่เฉพาะตามเมืองใหญ่ ๆ และเมืองท่องเที่ยวอย่างกรุงเทพมหานคร เชียงใหม่ และภูเก็ต ผู้วิจัยได้จำแนกร้านแผ่นเสียงที่พบเห็นจากการสำรวจในพื้นที่กรุงเทพมหานครแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบได้แก่ ร้านขายเฉพาะแผ่นมือหนึ่ง ร้านขายแผ่นมือหนึ่งและมือสอง และร้านขายเฉพาะแผ่นมือสอง

1.2.1 ร้านขายเฉพาะแผ่นมือหนึ่ง ส่วนใหญ่เป็นร้านที่เกิดขึ้นมาใหม่ในช่วงที่แผ่นเสียงเริ่มกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง ร้านเหล่านี้ก็จะมีแผ่นของศิลปินรุ่นใหม่และแผ่นของศิลปินรุ่นเก่าที่ถูกนำมาผลิตซ้ำ (reissue) คนรุ่นใหม่ก็มักเลือกไปร้านเหล่านี้เพื่อไปเลือกซื้อและเก็บสะสมแผ่นของศิลปินรุ่นใหม่ที่พวกเขาชื่นชอบ ยกตัวอย่างเช่น ร้าน “Fat Black Records” ตั้งอยู่ที่ห้างสรรพสินค้า CDC เกิดขึ้นในช่วงเวลายุคที่แผ่นเสียงกำลังกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ร้านนี้เกือบทั้งหมดเป็นแผ่นเสียงอัลบั้มใหม่และผลิตใหม่และมีแผ่นทุกแนวดนตรี รวมถึงมีการขายเครื่องเล่นแผ่นเสียงรุ่นใหม่หลายยี่ห้อทั้ง Crosley, Lenco และ Rega

1.2.2 ร้านขายแผ่นมือหนึ่งและมือสอง ร้านเหล่านี้มีทั้งที่เกิดขึ้นมาใหม่และร้านที่เปิดมานานหลายสิบปีแต่มีการปรับตัวรับแผ่นเสียงมือหนึ่งเข้ามาจำหน่ายด้วย ทำให้มีแผ่นให้เลือกที่หลากหลายและดึงดูด

¹⁰ “A guide to Berlin’s best record shops,” Anton Spice, The Vinyl Factory, October 28, 2015, <https://thevinylfactory.com/features/a-definitive-guide-to-berlins-best-record-shops/>.

ลูกค้าได้ทั้งคนรุ่นใหม่และคนรุ่นเก่าให้มาเยี่ยมเยือน จะพบเห็นร้านแผ่นเสียงประเภทนี้อยู่อย่างมากมาย เพราะสามารถตอบโจทย์คนฟังเพลงได้หลายกลุ่มและหลายช่วงวัย ยกตัวอย่างเช่น “ร้านแผ่นเสียง” ในย่าน ประดิพัทธ์ กรุงเทพมหานคร แบ่งพื้นที่ร้านออกเป็นหลายพื้นที่ ทั้งพื้นที่สำหรับแผ่นเสียงที่มาใหม่ พื้นที่ สำหรับทดสอบเปิดแผ่นเสียง พื้นที่สำหรับแผ่นเสียงยุคเก่า 60-80 นอกจากนี้ยังมีพื้นที่จัดกิจกรรมสำหรับ ศิลปินบริเวณสนามหญ้าหน้าบ้านที่สามารถจัดโชว์เล็ก ๆ ของศิลปินได้ กลุ่มลูกค้าร้านนี้ส่วนใหญ่จะเป็นคน ไทยที่มีทั้งคนที่เป็ลูกค้าประจำติดตามมาเป็น 10 ปี และกลุ่มเด็กรุ่นใหม่ก็เริ่มเข้ามาเป็นลูกค้า

ร้าน “Recordoffee” ย่านตลาดน้อย กรุงเทพมหานคร ชื่อร้านเป็นการผสมคำที่มีความหมายจาก คำว่า “Record กับ Coffee” ร้านนี้เป็นตึกแถวสองคูหา มีพื้นที่กว้างขวางและเมื่อเปิดประตูเข้าไปจะคนละ บรรยากาศกับภายนอกเพราะในร้านค่อนข้างเก็บเสียง แผ่นเสียงในร้านเป็นแผ่นเสียงที่เจ้าของร้านซื้อสะสม มาตั้งแต่ยังวัยรุ่นซึ่งเมื่อก่อนราคาไม่แพง ซื้อได้คราวละหลายแผ่น เมื่อซื้อเก็บไว้จำนวนมากจนแทบไม่มีที่ เก็บแล้ว จึงคิดว่าถึงเวลาที่จะเปิดโอกาสให้คนที่อยากได้ประสบการณ์การฟังเพลงจากแผ่นเสียงได้รับช่วง ต่อไปหรือซื้อเก็บไว้เป็นที่ระลึก ภายในร้านมีโซนแผ่นเสียงให้เลือกไปหยิบมาฟังได้และมีราคาที่หลากหลาย จับต้องได้ แผ่นเสียงถูกจัดวางในชั้นวางและกล่องที่จัดเรียงตามประเภทและตามตัวอักษรภาษาอังกฤษของ ชื่อศิลปิน ส่วนใหญ่จะเป็นแผ่นมือสองสภาพดีและมีแผ่นมือหนึ่งอยู่บ้าง ในส่วนของการเป็นร้านกาแฟ เจ้าของ ร้านตัดสินใจเลือกทำในรูปแบบ Slow Bar ชื่อของเมนูกาแฟก็เป็นชื่อเพลงคลาสสิกมาตีโจทย์ให้เป็นจุดเด่น ของรสชาติเครื่องดื่ม พื้นที่นี้เจ้าของร้านอยากให้คนที่ชื่นชอบเพลงและแผ่นเสียงมาสามารถนั่งคุยกันสบาย ๆ และเป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนความสนใจของคนรักแผ่นเสียงเหมือนกัน



ภาพที่ 1 และภาพที่ 2 ร้านแผ่นเสียง “Recordoffee”
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.3 ร้านขายเฉพาะแผ่นมือสอง ส่วนใหญ่เป็นร้านที่เปิดมานาน อยู่คู่เมืองไทยมานานหลายสิบปี ยกตัวอย่างเช่น ร้าน “ตันฉบับ” ย่านพระนคร กรุงเทพมหานคร เปิดมานานกว่า 30 ปี ตั้งอยู่ถนนหลังกระทรวงฯ ซึ่งเป็นย่านขายของเก่าของมือสอง ร้านนี้ประกอบไปด้วยแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ท และซีดีที่ตั้งอยู่กันอย่างเรียงราย โดยเฉพาะแผ่นเสียงที่มีมากที่สุด จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัย ร้านนี้ได้รวบรวมแผ่นเสียงมือสองที่น่าใจและแผ่นเสียงหายาก มีทั้งแผ่นของศิลปินไทยและสากลทั่วโลก รวม ๆ แล้วมากกว่าห้าหมื่นแผ่น จัดวางไว้ตามแต่ละยุคเต็มผนังในร้านคล้ายกับวอลเปเปอร์ ทางร้านมักจะเลือกแผ่นเสียงมือสองที่ราคาไม่สูงมาขายอีกด้วย เริ่มต้นตั้งแต่ราคา 300 บาท เจ้าของร้านเล่าว่า “ร้านนี้ส่วนใหญ่จะมีแต่แผ่นเสียงไวนิล มีอยู่ประมาณห้าหมื่นแผ่น ร้านขายแผ่นเสียงมันไม่ใช่ธุรกิจที่ทำเงินได้มหาศาล เดียวนี้คนมาซื้อมีตั้งแต่เด็กจนวัยเกษียณ ผมก็ไม่อยากขายแพงเพราะอยากให้พวกเขาเข้าถึงได้ง่ายและใช้จ่ายน้อยที่สุด”¹¹

ร้าน “M-Tanakorn Record” ตั้งอยู่เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ร้านแผ่นเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว หน้าร้านมีปกแผ่นเสียงแปะอยู่มากมายและร้านอยู่ติดถนนใหญ่อยู่ตรงสี่แยกโรงพยาบาลกลางทำให้เดินทางสะดวก ประกอบกับในร้านมีแผ่นเสียงละลานตาทำให้มีลูกค้ามาแวะเวียนสม่ำเสมอ ซึ่งร้านนี้เป็นหนึ่งในร้านแผ่นเสียงในไทยที่เป็นที่นิยมขึ้นชอบของชาวต่างชาติผู้รักแผ่นเสียง กลุ่มลูกค้าอันดับต้น ๆ เป็นลูกค้าชาวต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็นญี่ปุ่น อเมริกา อิตาลี ฟิlippินส์ และฝรั่งเศส ซึ่งรู้จักร้านผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ต่าง ๆ เช่น เฟซบุ๊ก อินสตาแกรม และการบอกต่อของลูกค้า ในปัจจุบันลูกค้าหน้าใหม่เพิ่มขึ้นมาเรื่อย ๆ มีทั้งกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่สนใจแผ่นเสียงและคนรุ่นเก่าที่เป็นลูกค้าประจำ



ภาพที่ 3 ร้านแผ่นเสียง “ตันฉบับ”
ที่มา : ผู้วิจัย

ร้านแผ่นเสียงในเมืองไทยมีอยู่หลายประเภท ในปัจจุบันเห็นได้ว่าร้านแผ่นเสียงใหม่ ๆ มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นแสดงให้เห็นถึงผู้คนหันมาเลือกเสพวัสดุบันทึกเสียงที่จับต้องได้ คนรุ่นใหม่หลายคนก็เลือกที่จะใช้แผ่นเสียงในการฟังเพลงซึ่งเป็นสื่อทางเลือกหนึ่งของพวกเขา สื่อหลักจริง ๆ ที่พวกเขาใช้ในการฟังเพลงก็ยัง

¹¹ เจ้าของร้านตันฉบับ, “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง,” สัมภาษณ์โดย มุขิดา เองนารอง, 26 พฤศจิกายน 2564.

คงเป็นระบบสตรีมมิงแบบออนไลน์อยู่ คนรุ่นใหม่ส่วนมากมักเลือกซื้อแผ่นเสียงที่เป็นแผ่นมือหนึ่งและเป็นศิลปินในยุคของพวกเขาที่ออกแผ่นเสียงจึงทำให้ร้านแผ่นเสียงร้านใหม่ ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย รวมถึงการเลือกซื้อผ่านช่องทางออนไลน์อย่างในอินสตาแกรมและเฟซบุ๊กที่ง่ายต่อการซื้อของพวกเขา แผ่นมือสองและแผ่นของศิลปินยุคเก่า ๆ นั้นมีคนรุ่นใหม่สนใจน้อยมาก ส่วนใหญ่จะเป็นคนรุ่นเก่าและคนที่สนใจแนวเพลงนั้นจริง ๆ จัง ๆ ทำให้เห็นว่า ร้านที่ขายเฉพาะแผ่นเก่าและแผ่นมือสองนั้นก็ไม่ได้มีจำนวนเพิ่มขึ้น แต่ก็จะมีลูกค้าประจำที่เข้าไปแวะเวียนในร้านเหล่านั้น ร้านที่พบได้มากเป็นร้านประเภทที่ขายทั้งแผ่นมือหนึ่งและมือสองที่สามารถตอบใจพหุผู้คนได้หลากหลาย อีกทั้งยังทำให้เห็นว่าร้านแผ่นเสียงในไทยมีการผสมผสานเกิดขึ้นคล้าย ๆ กับในต่างประเทศ เช่น ร้านแผ่นเสียงที่มีร้านกาแฟภายในตัว ร้านแผ่นเสียงที่มีบาร์ ทำให้เห็นถึงความหลากหลายที่เกิดขึ้นแต่ก็ยังพบได้น้อย นอกจากนี้ร้านแผ่นเสียงก็ยังคงอยู่ในพื้นที่ในเมืองใหญ่และเมืองท่องเที่ยวอย่างกรุงเทพมหานคร ภูเก็ต และเชียงใหม่ ไม่ได้กระจายไปในหลายพื้นที่อย่างในญี่ปุ่นและอเมริกา ทำให้เห็นว่า แผ่นเสียงก็ยังคงตอบใจพหุกลุ่มคนที่มียารได้ดี เพราะร้านแผ่นเสียงมักอยู่ในพื้นที่ที่มีค่าครองชีพสูงและเป็นแหล่งท่องเที่ยว

1.3 ความสัมพันธ์ของผู้คนในร้านแผ่นเสียง

ในงาน Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case ของชูเฮอิ โฮซากาวา และฮิเดอากิ มัตซูกะ¹² ได้พูดถึง การค้นหาร้านแผ่นเสียงมีความสำคัญ นักสะสมมีร้านแผ่นเสียงเพื่อรับข่าวสารสถานการณ์ตลาดในปัจจุบัน การต่อรองราคาและการขาย การสนทนาพูดคุยกับเจ้าของร้านและพนักงานขายเป็นช่องทางที่จำเป็นสำหรับข้อมูลข่าวสาร ผู้สัมภาษณ์หลายคนยืนยันว่าการรู้จักผู้ดูแลร้านที่เชื่อถือได้หนึ่งหรือสองคนนั้นเป็นสิ่งที่จำเป็น ไม่เพียงแต่จะทำให้การสะสมแผ่นเสียงได้ครบสมบูรณ์แต่ยังเป็นการทลายความโดดเดี่ยวของนักสะสมอีกด้วย การรู้จักเจ้าของร้านจะช่วยให้นักสะสมสามารถค้นหาแผ่นเสียงที่อยากได้ได้เร็วขึ้น ทั้งมาจากการประมูลหรือมาจากนักสะสมคนอื่น ๆ

ร้านแผ่นเสียงเป็นพื้นที่ที่ผู้คนชื่นชอบสิ่งเดียวกันและรสนิยมเหมือนกันมาพบปะกัน พื้นที่นี้จึงเป็นพื้นที่เฉพาะที่มีสิ่งที่เรียกว่า แผ่นเสียง เป็นตัวเชื่อมโยงร้อยเรียงให้พวกเขามาเผชิญหน้ากัน บทสนทนามักจะเต็มไปด้วยเรื่องของเพลง ศิลปิน และเสียงที่พวกเขาจะพูดถึงอยู่บ่อย ๆ และบางครั้งก็จะมีการสอดแทรกคำถามและเรื่องเล่าในชีวิตมาบ้าง ยกตัวอย่างเช่น เมื่อ 3 ปีก่อนผู้วิจัยแทบจะไม่รู้เรื่องเกี่ยวกับแผ่นเสียงเลย เจ้าของร้านแห่งหนึ่งก็จะคอยบอกเรื่องราวและวิธีการเล่นเกี่ยวกับแผ่นเสียงให้ผู้วิจัยฟัง การเข้าไปสู่ร้านแผ่นเสียงไม่ได้เชื่อมต่อแค่เฉพาะผู้ซื้อกับเจ้าของร้านหรือคนขายเท่านั้น แต่ยังเชื่อมต่อไปถึงผู้คนหรือลูกค้าที่อยู่ในร้านนั้น ๆ ด้วย และจากสถานการณ์โควิด-19 ในช่วงหนึ่งที่รัฐบาลมีมาตรการล็อกดาวน์ทำให้ร้านค้าต่าง ๆ ปิดตัวลงชั่วคราว รวมถึงร้านแผ่นเสียงด้วย ทำให้ความสัมพันธ์ของผู้คนและบรรยากาศในร้านแผ่นเสียงหยุดชะงัก ความสัมพันธ์ของพวกเขาที่ต้องการพูดคุยและสื่อสารเรื่องเพลงและแผ่นเสียงได้ถูกเปลี่ยนไปสู่พื้นที่ออนไลน์ อย่างเช่นตามเพจร้านขายแผ่นเสียงต่าง ๆ และกลุ่มชมรมคนรักแผ่นเสียงในเฟซบุ๊กที่มีสมาชิกเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องจากสถานการณ์นี้

กล่าวโดยสรุปเห็นได้ว่า ร้านแผ่นเสียงเป็นพื้นที่หนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการบริโภคเพลงของคนในสังคม อาจจะเป็นวัฒนธรรมย่อยในกระแสวัฒนธรรมหลักอย่างการบริโภคเพลงผ่านสตรีมมิง

¹² Shuhei Hosokawa, and Hideaki Matsuoka, "Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case," in *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan* (Albany, New York: State University of New York Press, 2004)

ความสัมพันธ์ของผู้คนที่เกิดขึ้นในพื้นที่นี้ได้ก่อร่างสร้างขึ้นภายใต้กรอบของแผ่นเสียง ความสัมพันธ์เหล่านี้มีทั้งเกิดขึ้นและจบไปในร้านแผ่นเสียง และยังมีความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นและสานต่อออกไปยังพื้นที่อื่น ๆ อีกด้วย

1.4 ปฏิบัติการในร้านแผ่นเสียงหรือการขุดคุ้ยหาแผ่นเสียง (dig)

คำว่า dig มักจะได้ยินบ่อย ๆ ในวงการคนเล่นแผ่นเสียง สำหรับคนไทยนั้นก็พูดทับศัพท์ว่า “ดิก” คำนี้แปลว่า การขุดคุ้ย สำหรับสังคมคนเล่นแผ่นเสียง คำนี้หมายถึง การขุดคุ้ยค้นหาแผ่นเสียงในลังหรือกองแผ่นเสียง ภาพบรรยากาศเหล่านี้มักจะพบได้จากร้านแผ่นเสียงโดยเฉพาะร้านที่ขายแผ่นเสียงมือสอง การดิกต้องอาศัยทั้งความตั้งใจและเวลาในการค้นหาแผ่นเสียงที่ถูกใจ คนเล่นแผ่นเสียงให้ความสำคัญกับการดิกเพราะเป็นหนึ่งในกิจกรรมของการเล่นแผ่นเสียงที่พวกเขาได้เสพสุนทรีย์ในอีกรูปแบบหนึ่งในพื้นที่ส่วนตัวของพวกเขา การดิกในแต่ละครั้งพวกเขาจะเลือกแผ่นที่น่าสนใจและนำมาลองเปิดฟังในร้านแผ่นเสียงเพื่อตรวจสอบคุณภาพของแผ่น ศิลปิน และเพลงที่ชอบ เพื่อให้แน่ใจว่าพวกเขาจะถือแผ่นพวกนี้กลับบ้านไป

จากงาน Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age ของดอมินิก บาร์ทแมนสกี และเอียน วูดวาร์ด¹³ ได้พูดถึง สัญลักษณ์ของแผ่นเสียงเกี่ยวข้องกับปฏิบัติการที่พวกเขาเรียกว่า การขุดคุ้ย (digging) เป็นการซื้อและการค้นหาแผ่นเสียงที่ชื่นชอบของผู้ที่รักแผ่นเสียง การค้นหาแผ่นมือสองสะท้อนให้เห็นถึงการพักผ่อนหย่อนใจที่เป็นความบันเทิงในวัฒนธรรมยุคใหม่ รูปแบบการขุดจะแตกต่างกันตามสิ่งที่แต่ละบุคคลปรารถนา ซึ่งความเจียบของการขุดเป็นการผจญภัยที่น่าสนใจที่ต้องใช้ความสนใจและความพยายามอย่างมาก ต่างจากไฟล์อิเล็กทรอนิกส์ที่เราสามารถหาได้ง่าย ดังนั้นแล้วการดิกแผ่นจึงเป็นปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่ต้องอาศัยความมุ่งมั่นและใช้การลงทุนหลากหลายประเภท เช่น เวลา เงิน เพื่อให้ได้มาซึ่งวัตถุทางกายภาพ ซึ่งจะทำให้เห็นถึงมิติทางสังคมของการขุดคุ้ยและการสร้างชุมชนของการขุดคุ้ยที่เกิดขึ้น พื้นที่แผ่นเสียงจึงเป็นพื้นที่ทางสังคม (social space) เพราะทำให้เกิดการติดต่อและการสื่อสารระหว่างผู้คน โดยแผ่นเสียงได้นำผู้คนให้มีการติดต่อกันโดยตรงและปฏิสัมพันธ์แบบตัวต่อตัวของผู้คนที่มีความชอบเหมือนกัน

นักขุดแผ่นเสียงชื่อดังในไทยอย่าง มนต์ชัย ศรีจริงใจ และหทัยชนก อรรถบุรณนธ์ แห่ง Olympic Digger ได้พูดถึง “ช่วงเวลา” คือสิ่งที่ทำให้พวกเขาสนุกกับการหาแผ่นเสียงจากถังไม้เก่า ๆ ในกรณีของหทัยชนก เธอเป็นคนที่ดีการดิกมาก แต่ก็จะไม่มีการมาคาดหวังมาก่อนว่าจะค้นพบแผ่นนั้นแผ่นนี้เพราะเป็นเรื่องธรรมดาามากที่จะมีวันที่ไม่เป็นใจ และความรู้สึกของเธอทุกครั้งที่ได้ดิกเธอบอกว่าเหมือนตัวเองได้อยู่ในจักรวาลอันกว้างใหญ่ที่ล่องไปทางไหนก็ได้ และมนต์ชัยบอกว่า 95 เปอร์เซ็นต์ของแผ่นทั้งหมดที่ได้มานั้นมาจากการดิก เขาชอบที่ได้สัมผัสแผ่น ปิดฝุ่น ถึงแม้ไม่ค่อยชอบในการส่งแผ่นออนไลน์สักเท่าไรแต่เขาก็ไม่ได้ปิดกั้น เพราะบางทีเขาก็ต้องยอมให้กับเทคโนโลยี และเขายกว่ามีหลายครั้งที่ไปร้านแผ่นเสียงแบบไปเดินเล่น ๆ เป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจโดยที่ไม่ได้คิดว่าจะได้หรือไม่ได้แผ่น จะให้อารมณ์เป็นตัวกำหนดทั้งสามคนเห็นตรงกันว่าข้อดีของการไปดิกที่ร้านแผ่นเสียง คือการได้ลองฟังเสียงจากแผ่นจริง ๆ นอกจากจะรู้ถึงสภาพการใช้งานของแผ่นแล้ว ยังได้เห็นของจริงเหมือนซื้อเสื้อผ้าต้องได้ลอง มนต์ชัยบอกว่าเขารู้สึกสนุกทุกครั้งในเวลาที่ได้หยิบแผ่นออกจากช่องและวางลงบนเครื่องเล่นแผ่นเสียงเพื่อที่จะฟังดนตรีทั้งหมดนี้เป็นมนตร์เสน่ห์ที่กล่อมเขาเคลิบเคลิ้มได้อย่างไม่รู้เบื่อ¹⁴

¹³ Dominik Bartmanski, and Ian Woodward, *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age* (Bloomsbury Academic, 2015)

¹⁴ “3 เทคนิคการล่าแผ่นเสียงขั้นเทพจากนักขุดเจ้าเหรียญทอง,” Kasidet Maleehom, WMinistry, 5 ธันวาคม 2563. <https://www.wministry.com/th/olympic-digger-crate-digging-vinyl/>.

นอกจากนี้การชุดแผ่นเสียงหรือการดิกแผ่นของคนเล่นแผ่นเสียงนั้นจะแตกต่างกันไปตามลักษณะการชุดแผ่นของแต่ละคน รวมถึงลักษณะและบรรยากาศของในร้านที่แตกต่างกันก็จะให้รูปแบบการชุดแผ่นที่แตกต่างกัน การชุดแผ่นมักพบในร้านขายแผ่นมือสองและร้านที่ขายทั้งแผ่นมือหนึ่งและมือสอง ร้านแต่ละประเภทก็จะให้บรรยากาศที่ต่างกัน อย่างร้านที่ขายเฉพาะแผ่นมือสองก็จะมีความเก่าไม่ได้ปรับปรุงให้ทันสมัยมาก เน้นขายแผ่นเสียงอย่างเดียว ร้านประเภทนี้มีแผ่นเสียงจำนวนมากซึ่งเป็นแผ่นมือสอง ยกตัวอย่างเช่น ร้าน M-tanakorn Record ร้านขายแผ่นเสียงมือสองที่มีแผ่นจำนวนมากหลากหลายประเภททั้งเพลงไทย เพลงสากล และแนวเพลงทุกแนวตั้งแต่ยุค 60 จนถึงยุค 2000 เจ้าของร้านนี้จะรับแผ่นที่ส่งจากญี่ปุ่นมาทุก ๆ วันเสาร์ในแต่ละสัปดาห์เพื่อมาคัดแยกประเภทและกำหนดราคา ทุกวันเสาร์จะมีกลุ่มลูกค้าประจำมาชุดแผ่นที่ร้านนี้ โดยมีเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้ลูกค้าลองเปิดแผ่นฟังเองหรือจะให้เจ้าของร้านเปิดให้ฟัง ส่วนร้านขายแผ่นเสียงทั้งมือหนึ่งและมือสอง ร้านประเภทนี้มีรูปแบบที่ค่อนข้างทันสมัยและมีแผ่นเสียงมือสองที่ถูกคัดมาแล้วอย่างดีวางตามหมวดหมู่และเกาท์ของแนวดนตรีและชื่อศิลปิน ส่วนใหญ่มีแผ่นจำนวนไม่มากเท่าร้านขายแผ่นเฉพาะมือสอง แต่ก็จะเป็นแผ่นของศิลปินที่ได้รับความนิยม การชุดแผ่นก็จะง่ายขึ้นและใช้เวลาไม่นานเพราะเขาได้แบ่งประเภทแผ่นไว้แล้ว เมื่อได้แผ่นที่ถูกใจทางร้านก็มีมุมเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้ลูกค้าสามารถลองเปิดฟังเองหรือจะให้เจ้าของร้านเปิดให้ฟัง

ร้านแผ่นเสียงยังคงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะร้านแผ่นเสียงเก่าแก่ที่มีอายุมายาวนาน รวมถึงร้านแผ่นเสียงจะอยู่ไม่ได้เลยถ้าไม่มีคนรักแผ่นเสียงที่ยังเล่นและเห็นคุณค่าของมัน และเลือกที่จะมาซื้อ เลือกสรรและค้นหาชุดคีย์เลือกกันที่ร้าน แม้คำว่า สังคม จะได้ถูกขยายออกไปสู่พื้นที่ออนไลน์มากขึ้น เห็นได้ว่าผู้คนสามารถเลือกซื้อแผ่นเสียงผ่านช่องทางออนไลน์ได้ง่ายและสะดวกอย่างมาก แต่พื้นที่ทางกายภาพอย่างร้านแผ่นเสียงก็ยังคงมีความสำคัญและคนรักแผ่นเสียงก็ยังเลือกที่จะเดินทางไปยังพื้นที่เหล่านั้นอยู่ ทำให้เห็นว่าตัววัตถุแผ่นเสียงนั้นได้ยึดโยงให้คนรักแผ่นเสียงได้เดินทางมาเยือน นอกจากนี้จะได้ทำกิจกรรมในการชุดคีย์หาแผ่นเสียงแล้ว ยังได้แลกเปลี่ยนรสนิยม ความชอบ ความรู้สึกร่วมกันกับคนในพื้นที่นั้น ไม่ว่าจะเป็นเจ้าของร้านแผ่นเสียงและลูกค้าที่มาซื้อแผ่นเสียง

2. แผ่นเสียงในพื้นที่ออนไลน์

พื้นที่ออนไลน์เป็นพื้นที่สำคัญอีกแห่งหนึ่งที่มีเรื่องราว สังคม และความสัมพันธ์ของผู้คนเกิดขึ้น เมื่อพูดถึงแผ่นเสียงอาจจะคิดว่าจะต้องฟังในพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น เช่น ในบ้านหรือในร้านแผ่นเสียง แต่จากการเก็บข้อมูลพบว่า พื้นที่ออนไลน์¹⁵ ไม่ว่าจะเป็นเฟซบุ๊กที่มีฟังก์ชันไลฟ์ (live) ก็จะมีเพจเกี่ยวกับแผ่นเสียงให้ติตใจไลฟ์ให้ชม และทวิตเตอร์ (twitter) ที่ออกฟังก์ชันสเปซ (spaces) การสนทนาด้วยเสียงและคลับเฮาส์ (clubhouse) ที่เป็นห้องสนทนาเสียงออนไลน์ที่มีคนจำนวนหนึ่งเข้ามาฟังดนตรีผ่านแผ่นเสียง ทำให้เห็นว่ารสนิยมในการเสพดนตรีผ่านแผ่นเสียงสามารถทำได้ในพื้นที่ออนไลน์และเป็นการแบ่งปันประสบการณ์ร่วมในรูปแบบหนึ่งอีกด้วย นอกจากนี้ยังพบว่า พื้นที่ออนไลน์ได้เกิดสังคมในอีกรูปแบบหนึ่งที่พวกเขาเหล่านั้นเป็นกลุ่มคนที่ชื่นชอบแผ่นเสียง

¹⁵ ผู้วิจัยได้เข้าไปสู่พื้นที่ออนไลน์เหล่านั้นทั้งจากคำแนะนำของเจ้าของแผ่นเสียงและคนเล่นแผ่นเสียง รวมถึงการลองค้นหาค้นหาพื้นที่ออนไลน์ด้วยตนเอง

2.1 ชมรมคนรักแผ่นเสียง

ช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดโควิด-19 ที่ลากยาวมาต่อเนื่องยาวนานหลายปีในไทยทำให้ในช่วงหนึ่งร้านค้าแผ่นเสียงและกิจการงานต่าง ๆ เกี่ยวกับแผ่นเสียงถูกปิดชั่วคราว บรรยากาศที่เคยคึกคักในพื้นที่ออฟไลน์ก็ถูกหยุดชะงักไว้ แต่กลับกันบรรยากาศในพื้นที่ออนไลน์กลับคึกคักมากขึ้น อย่าง “ชมรมคนรักแผ่นเสียง”¹⁶ เป็นกลุ่มในเฟซบุ๊กที่นำคนที่ชื่นชอบแผ่นเสียงมารวมตัวกัน ถูกสร้างเมื่อปี 2557 จากการสังเกตของผู้วิจัยช่วงก่อนสถานการณ์โควิดจะระบาดตอนนั้นภายในกลุ่มยังไม่ค่อยมีการพูดคุยกันมากนัก ส่วนใหญ่คนมักจะโพสต์โชว์ว่าตัวเองมีแผ่นอะไรและกำลังฟังเพลงของศิลปินคนไหน และนาน ๆ ครั้งจะมีคนมาโพสต์ให้ความรู้หรือโพสต์ขอคำแนะนำเกี่ยวกับแผ่นเสียงบ้าง ความต่อเนื่องในแต่ละวันค่อนข้างน้อย มีประมาณ 10 โพสต์ต่อวัน และมีจำนวนสมาชิกในกลุ่มทั้งหมดประมาณ 7,000 คน

ในช่วงเวลาที่เกิดการแพร่ระบาดโควิด-19 จากการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยพบว่า ชมรมคนรักแผ่นเสียงมีบรรยากาศที่คึกคักมากขึ้น สมาชิกหน้าใหม่ ๆ เริ่มเข้ามาจำนวนมากขึ้น และไม่ใช่เพียงผู้สูงอายุเท่านั้น ยังมีคนวัยหนุ่มสาวที่เข้ามาเป็นสมาชิกในกลุ่มนี้เพิ่มขึ้นอีกด้วย เนื้อหาที่โพสต์เริ่มมีเกร็ดความรู้ มีการให้คำแนะนำมากขึ้น จำนวนสมาชิกในปัจจุบันมีอยู่ประมาณ 9,000 คน จำนวนโพสต์ต่อวันประมาณ 35 โพสต์¹⁷



ภาพที่ 4 และภาพที่ 5 กลุ่มเฟซบุ๊ก “ชมรมคนรักแผ่นเสียง”
ที่มา : ผู้วิจัย

อย่างเช่น สมาชิกในกลุ่มคนหนึ่ง หลาย ๆ คนเรียกว่า พี่วินัย มักจะโพสต์เนื้อหาเกี่ยวกับความรู้เรื่องของแผ่นเสียง เช่น การเริ่มเล่นแผ่นเสียง การทดสอบระบบเครื่องเล่นแผ่นเสียง การทำความสะอาดเครื่องเล่นแผ่นเสียง และอื่น ๆ อีกมากมายที่ชวนให้สมาชิกในกลุ่มมาพูดคุยกันผ่านการโต้ตอบในคอมเมนต์ ยกตัวอย่างเช่น โพสต์วิธีการเลือกเครื่องเล่นแผ่นเสียง โดยแต่ละโพสต์ของพี่วินัยที่ให้ความรู้เกี่ยวกับแผ่นเสียงจะ

¹⁶ ชมรมคนรักแผ่นเสียง เป็นกลุ่มชมรมในเฟซบุ๊กที่เกิดขึ้นเพื่อให้คนเล่นแผ่นเสียงได้มาพูดคุยกันบนพื้นที่ออนไลน์ โดยมีกฎหมายห้ามในการซื้อขายแลกเปลี่ยน การเข้าสู่กลุ่มนี้จะมีคำถามที่ต้องตอบก่อนกดเข้าไปและมีแอดมินคอยคัดสมาชิกเข้ากลุ่ม

¹⁷ บันทึกเมื่อ 28 ตุลาคม 2564

ติดแฮชแท็ก “#เริ่มเล่นแผ่นเสียง” ลงไปในโพสต์ด้วย เพื่อให้สมาชิกใหม่หรือสมาชิกที่สนใจสามารถติดตามเนื้อหาในส่วนนี้ได้ง่ายขึ้น ส่วนบางคนนั้นก็จะมีมาเล่าเรื่องราวของที่มาที่ไปของการเข้าสู่วงการเล่นแผ่นเสียงของเขา และยังมีโพสต์ที่สะท้อนมุมมองของคนเล่นแผ่นเสียงที่มีต่อวัสดุบันทึกเพลงอื่น ๆ

การเข้ากลุ่มเฟซบุ๊กในกลุ่มชมรมคนรักแผ่นเสียงนั้นมีทั้งวัยรุ่นและผู้ใหญ่ที่อยู่ในกลุ่มนี้ การเข้ามาเป็นสมาชิกก็จะมีรูปแบบที่ต่างกัน จากการสัมภาษณ์แอดมินชมรมคนรักแผ่นเสียงและการสังเกตการณ์พบว่า สมาชิกที่เป็นเด็กและวัยรุ่นจะไม่โพสต์และไม่คอมเมนต์ แต่นาน ๆ ครั้งจะมาโพสต์สอบถามข้อมูลและความรู้เกี่ยวกับแผ่นเสียงก็จะมีที่ ๆ สมาชิกชมรมที่รู้เรื่องเหล่านี้มาคอมเมนต์ตอบกลับไป ในส่วนของผู้ใหญ่ที่อยู่ในวัยทำงานจนถึงวัยเกษียณมักจะเข้ามาเป็นสมาชิกกลุ่มเพื่อหาพื้นที่ในการแสดงแผ่นเสียงที่พวกเขาให้สมาชิกคนอื่น ๆ ได้ชมกันและมีการโต้ตอบกันผ่านคอมเมนต์ โพสต์ส่วนใหญ่ในกลุ่มก็จะเป็นโพสต์ที่มาจากสมาชิกวัยนี้ แอดมินกลุ่มนี้บอกว่า “สมาชิกมีตั้งแต่อายุ 18-70 ขึ้นไป รุ่นเก่า ๆ ที่เล่นก็มีมาก่อนที่จะมีเฟซบุ๊ก พอมีเฟซบุ๊กก็มีเวทีให้เราพูดคุยหรือนำแผ่นเสียงที่เราเก็บไว้สะสมไว้มาให้น้อง ๆ ได้ดู กลุ่มวัยรุ่นก็แอตเข้ามาในกลุ่มก็พอมิบ้างแต่ไม่ค่อยแสดงตัว ส่วนใหญ่เป็นแฟนคลับของนักร้องท่านั้น ๆ แฟนคลับก็ไม่จำเป็นต้องฟังแผ่นเสียงแต่เขาสะสมของที่ระลึกของวงดนตรีที่เขาชอบ เขาจะแอตมาแต่ไม่ได้โพสต์อะไร เขาเอาไว้ดูว่ามันมีแผ่นเสียงอะไรบ้างที่เขาควรสะสม”¹⁸

ชมรมคนรักแผ่นเสียงที่เป็นชุมชนออนไลน์ของคนเล่นแผ่นเสียงมีบทสนทนาและความสัมพันธ์ของผู้คนเกิดขึ้น การพูดคุยเกี่ยวกับแผ่นเสียงจึงไม่ได้อยู่แค่เฉพาะพื้นที่กายภาพ แต่ในพื้นที่ออนไลน์ก็สามารถทำได้เช่นกัน ในส่วนบรรยากาศร่วมกันในพื้นที่หนึ่งกับปฏิบัติการอื่น ๆ เช่น การดิกแผ่นเสียงก็ยังไม่สามารถทำได้ในพื้นที่ออนไลน์ ชุมชนออนไลน์จึงเป็นพื้นที่ที่เป็นส่วนเติมเต็มให้คนเล่นแผ่นเสียงได้เชื่อมต่อกันได้มากขึ้นและยังมีส่วนให้แผ่นเสียงดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน

2.2 ชุมชนออนไลน์เพจเฟซบุ๊กเกี่ยวกับแผ่นเสียง

เพจเฟซบุ๊กเกี่ยวกับแผ่นเสียงเกิดขึ้นมาหลายเพจในไทย ทำให้พบว่าแผ่นเสียงถูกพูดถึงมากขึ้น และกลุ่มคนที่ชื่นชอบก็มีขนาดใหญ่ขึ้น จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยได้พบเพจหลัก ๆ อยู่ 3 เพจ ได้แก่ Vinylfromhome, Olympic Digger และ City Boy¹⁹ แต่ละเพจก็จะเป็นพื้นที่แผ่นเสียงบนโลกออนไลน์ที่แตกต่างกัน

“Vinylfromhome” เป็นเพจที่สร้างขึ้นเพื่อไลฟ์เล่นแผ่นเสียงโดยคนในวงการเพลงที่มีชื่อเสียง เช่น ยุทธนา บุญอ้อม โดม ปรกรณ์ ลัม และอั้งค์ วรินทร์ เป็นต้น การไลฟ์นี้จัดทำขึ้นเพื่อให้ผู้ที่เข้าชมมาร่วมสนุกกับการฟังเพลงและร่วมบริจาคเงินเข้าสภาการศึกษาไทยเพื่อช่วยเหลือผู้คนที่ตกทุกข์ได้ในช่วงสถานการณ์โควิด-19 หลังจากสถานการณ์นี้ค่อย ๆ คลี่คลาย การไลฟ์เปิดแผ่นเสียงก็มีจำนวนลดลง และในช่วงหลังเนื้อหาในเพจจะเน้นไปที่การให้ความรู้และข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับแผ่นเสียง การไลฟ์ยังแสดงให้เห็นถึงปฏิบัติการและความสัมพันธ์ของคนที่เกิดขึ้นระหว่างดีเจและผู้ชม ยกตัวอย่างเช่น ไลฟ์ของเบล สุพล นักร้องคนไทยที่ชื่นชอบแผ่นเสียงและมีแผ่นเสียงสะสมค่อนข้างมาก ขณะดูระหว่างที่เขากำลังเปิดเพลงจากแผ่นเสียงผ่านไลฟ์เฟซบุ๊กนั้นก็มีบางช่วงที่ผู้ชมไม่สามารถได้ยินเสียงเพลงได้เนื่องจากติดลิขสิทธิ์เพลง ทำให้เห็นถึงการเข้า

¹⁸ แอดมินชมรมคนรักแผ่นเสียง, “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง,” สัมภาษณ์โดย มุขิตา เองนางรอง, 14 มิถุนายน 2565.

¹⁹ Vinylfromhome, Olympic Digger และ City Boy เป็นเพจเฟซบุ๊กพื้นที่สาธารณะที่ให้นคนที่สนใจแผ่นเสียงสามารถติดตามและเข้าไปชมเพจได้ทันที

ถึงเพลงผ่านช่องทางออนไลน์ที่ยังมีส่วนติดขัดอยู่ แต่ก็มีเทคนิคที่เลียงติดลิขสิทธิ์เรื่องการพูดระหว่างเพลง เล่นเขาก็จะบอกกับผู้ชมว่า “ช่วย ๆ เดือนผมให้พูดทับเพลงด้วยนะ เดี่ยวปลิว” บางครั้งก็มีผู้ชมมาเตือนว่า “ดีเจ อย่าลืมพูดทับเพลง”

อีกทั้งยังได้เห็นท่วงท่าของพีเบลในการเปิดแผ่นเสียงและหยิบจับแผ่นเสียงลงเครื่องเล่น ผู้ชมก็จะมาพิมพ์ในไลฟ์ว่า “ชอบตรงดีเจโยก” “ชอบ ๆ ร้องคลอไปด้วย” และการปิดแผ่นเสียงผ่านการบ่น ๆ ของดีเจว่า “แผ่นเพียบเลย”

พื้นที่ออนไลน์ทดแทนพื้นที่กายภาพจากคอมเมนต์ในไลฟ์ของผู้ชม “ชอบจังเหมือนได้นั่งฟังเพลง กับเบล สุกพล” “เหมือนนั่งอยู่ในคลับ”



ภาพที่ 6 เบล สุกพล ศิลปินไทยไลฟ์เปิดแผ่นเสียงในเพจเฟซบุ๊ก Vinylfromhome
ที่มา : ผู้วิจัย

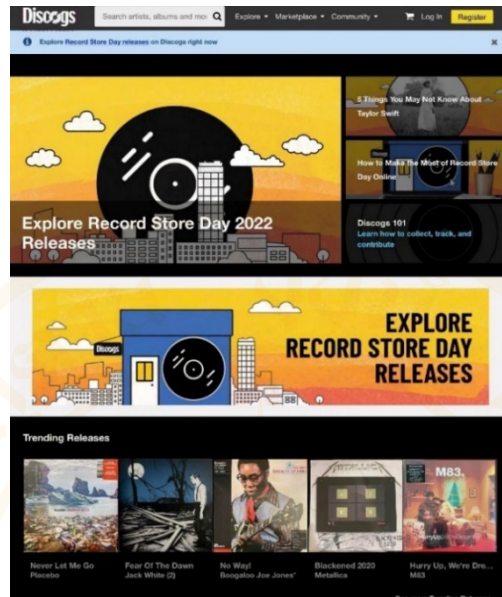
จากการไลฟ์ของดีเจผ่านเพจเฟซบุ๊กทำให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ชมและดีเจผ่านตัวกลางในการพูดถึงอย่างแผ่นเสียง นอกจากนี้ยังทำให้เห็นว่าพื้นที่ออนไลน์สามารถเป็นส่วนเติมเต็มและทดแทนพื้นที่ทางกายภาพของคนฟังเพลงได้อีกด้วย

เพลง “Olympic Digger” และ “City Boy” เป็นเพลงให้ข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับแผ่นเสียงและงานกิจกรรมที่จะเกิดขึ้นทั้งในประเทศและต่างประเทศ อย่างเช่น งาน Record Store Day Bangkok (RSD) งานสำหรับคนรักแผ่นเสียงที่ฉลองพร้อมกันทั่วโลกทุกวันเสาร์ของสัปดาห์ที่ 3 ในเดือนเมษายน แต่ Olympic Digger มีงานของพวกเขาเองที่จัดทั้งในไทยและต่างประเทศ เช่น สิงคโปร์ ฮองกง เป็นต้น โดยจะเป็นงานกิจกรรมประเภทให้คนเล่นแผ่นเสียงมาพบปะสังสรรค์และแลกเปลี่ยนแผ่นกัน

2.3 ตลาดแผ่นเสียงในพื้นที่ออนไลน์

ในปัจจุบันตลาดแผ่นเสียงในพื้นที่ออนไลน์ได้รับความนิยมและมีความคึกคักอย่างมาก เพราะผู้บริโภคสามารถเลือกซื้อได้ง่ายและสะดวกสบาย เว็บไซต์ซื้อขายแผ่นเสียงทั่วโลก ได้แก่ Amazon, ebay รวมถึง Discogs หนึ่งในแพลตฟอร์มขายแผ่นเสียงที่ใหญ่ที่สุดในโลกที่เหล่าคนเล่นแผ่นเสียงมักจะเข้าไปตรวจสอบราคาตลาด นอกจากจะมีแผ่นแทบทุกแผ่นบนโลกแล้ว ยังมีรายละเอียดของทุก ๆ แผ่น ซึ่งก็เป็น

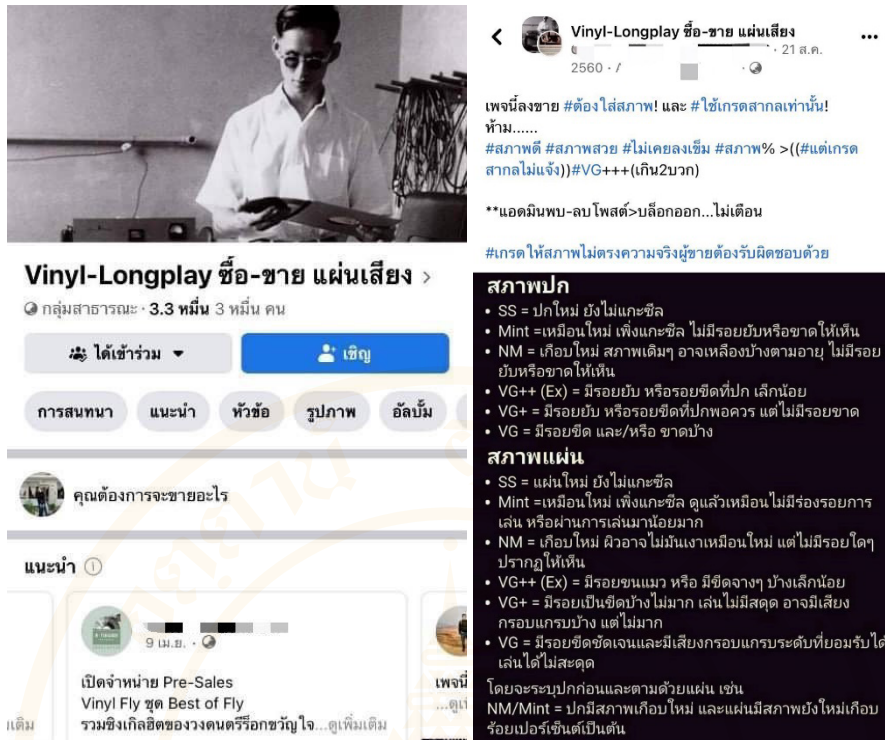
อีกช่องทางหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ตามล่าหาแผ่นเสียงได้ง่ายขึ้นและแผ่นนั้นไม่มีวางจำหน่ายในไทย โดยจะมีจำหน่ายทั้งแผ่นใหม่และแผ่นเก่าก็จะมีสินค้าตามสภาพหลายระดับให้เราได้เลือกซื้อ



ภาพที่ 7 เว็บไซต์ Discogs ตลาดแผ่นเสียงที่สำคัญบนโลกออนไลน์
ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนคนไทยมักเข้าไปซื้อขายกันในกลุ่ม “Vinyl-Longplay ซื้อ-ขาย แผ่นเสียง” ในเฟซบุ๊กมีสมาชิกประมาณ 30,000 คน²⁰ กลุ่มนี้มีความคึกคักเพราะจะมีผู้คนมาซื้อขายกันอย่างต่อเนื่อง ส่วนใหญ่จะเป็นแผ่นมือสองที่เอามาขายอหฺราคาขึ้นและแผ่นมือสองที่เอามาขายราคาถูก การขายแผ่นเสียงราคาเท่าไรนั้นขึ้นอยู่กับว่าเป็นแผ่นหายากหรือไม่และสภาพของแผ่นเป็นอย่างไร การโพสต์ส่วนใหญ่เป็นการลงรูปแผ่นเสียงและแจ้งรายละเอียดเกี่ยวกับแผ่นและราคา รวมถึงยังมีบทสนทนาในการต่อรองราคาอีกด้วย

²⁰ บันทึกเมื่อ 1 พฤษภาคม 2565



Vinyl-Longplay ชื่อ-ชาย แผ่นเสียง >

👤 ได้เข้าร่วม

📅 21 ส.ค.

👤 2560 · /

เพลงนี้ผู้ชาย #ต้องใส่สภาพ! และ #ใช้เกรดสากลเท่านั้น!
ห้าม.....
#สภาพดี #สภาพสวย #ไม่เคยลงเข็ม #สภาพ% > ((#แต่เกรดสากลไม่แจ้ง)) #VG+++ (เกิน2บวก)

**แอตมินพบ-ลบ โพสต์>บล็อกออก...ไม่เตือน

#เกรดให้สภาพไม่ตรงความจริงผู้ชายต้องรับผิดชอบด้วย

สภาพปก

- SS = ปกใหม่ ยังไม่แกะซีล
- Mint = เหมือนใหม่ เพิ่งแกะซีล ไม่มีรอยยับหรือขาดให้เห็น
- NM = เกือบใหม่ สภาพดีมาก อาจเหลือบางตามอายุ ไม่มีรอยยับหรือขาดให้เห็น
- VG++ (Ex) = มีรอยยับ หรือรอยขีดที่ปก เล็กน้อย
- VG+ = มีรอยยับ หรือรอยขีดที่ปกพอควร แต่ไม่มีรอยขาด
- VG = มีรอยขีด และ/หรือ ขาดบ้าง

สภาพแผ่น

- SS = แผ่นใหม่ ยังไม่แกะซีล
- Mint = เหมือนใหม่ เพิ่งแกะซีล ดูแล้วเหมือนไม่มีร่องรอยการเล่น หรือผ่านการเล่นมาไม่มาก
- NM = เกือบใหม่ ผิวอาจไม่มันเงาเหมือนใหม่ แต่ไม่มีรอยใดๆ ปรากฏให้เห็น
- VG++ (Ex) = มีรอยขนแมว หรือ มีขีดจางๆ บ้างเล็กน้อย
- VG+ = มีรอยเป็นขีดบ้าง ไม่มาก เล่นไม่สุด อาจมีเสียงกรอบแกรบบ้าง แต่ไม่มาก
- VG = มีรอยขีดชัดเจนและมีเสียงกรอบแกรบระดับที่บอมรับได้ เล่นได้ไม่สะดวก

โดยจะระบุปกก่อนและตามด้วยแผ่น เช่น
NM/Mint = ปกมีสภาพเกือบใหม่ และแผ่นมีสภาพยังใหม่เกือบร้อยเปอร์เซ็นต์เป็นต้น

ภาพที่ 8 และภาพที่ 9 กลุ่มเฟซบุ๊ก “Vinyl-Longplay ชื่อ-ชาย แผ่นเสียง”
ที่มา : ผู้วิจัย

พื้นที่ออนไลน์อย่างเฟซบุ๊กได้สร้างชุมชนออนไลน์ให้คนที่ชื่นชอบบางสิ่งเหมือนกันให้มาอยู่ร่วมกันอย่างกลุ่มชมรมคนรักแผ่นเสียง แม้ว่าเขาจะเล่นแผ่นเสียงหรือฟังแผ่นเสียงต่างสถานที่กัน แต่ก็สามารถมารวมกลุ่มกันและพูดคุยเรื่องแผ่นเสียงได้ แผ่นเสียงได้ผูกติดกับพื้นที่กายภาพ ไม่ว่าจะเป็นการเล่นของมันที่ต้องนั่งฟังอยู่ขณะเวลานั้น การเลือกหาต้องไปซื้อที่ร้านแผ่นเสียงแม้ว่าจะซื้อออนไลน์ได้ก็ตาม แต่ผู้คนที่เลือกที่จะซื้ดคุย หยิบจับหาแผ่นเสียงด้วยตัวเองมากกว่า ในอดีตผู้คนอาจมองว่ามันเป็นเรื่องยากที่จะให้คนที่ชอบแผ่นเสียงมารวมตัวกัน แต่ปัจจุบันนี้ง่ายขึ้นเพราะพื้นที่ออนไลน์ได้แพร่กระจายและเข้าถึงได้อย่างรวดเร็ว พื้นที่ชมรมคนเล่นแผ่นเสียงนี้แสดงให้เห็นว่าแผ่นเสียงกลับมามีชีวิตชีวามากขึ้น เพราะผู้คนสามารถตอบโต้และแลกเปลี่ยนความชอบร่วมกันได้ในพื้นที่ออนไลน์นี้ที่เข้าถึงง่าย และการรวมกลุ่มการฟังแผ่นเสียงไม่จำเป็นต้องผูกติดกับพื้นที่กายภาพเท่านั้น แม้ว่าอรรถรสในการฟังเพลงและการเผชิญหน้ากันจะน้อยลงก็ตาม การปรับตัวของคนที่เล่นแผ่นเสียงสู่พื้นที่ออนไลน์ก็ทำให้แผ่นเสียงกลับมามีตัวตนอีกครั้ง อีกทั้งการมีเพจเฟซบุ๊กเกี่ยวกับแผ่นเสียงเกิดขึ้นเพื่อบอกต่อเรื่องราว ข้อมูล และข่าวสารของแผ่นเสียง รวมถึงกิจกรรมเกี่ยวกับแผ่นเสียงนั้นก็มีส่วนช่วยให้ผู้คนสนใจแผ่นเสียงกันมากขึ้น มีกิจกรรมที่ทำให้ผู้ที่รักเล่นแผ่นเสียงหรือผู้เริ่มเล่นแผ่นเสียงได้เข้ามาทดลองเล่นและพูดคุยแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาพบว่า พื้นที่แผ่นเสียงในพื้นที่กายภาพและพื้นที่ออนไลน์มีความแตกต่างกัน ในพื้นที่กายภาพ (onsite) อย่างร้านแผ่นเสียง ให้ประสบการณ์เชิงผัสสะที่หลากหลาย ทั้งประสบการณ์แบบปัจเจก และประสบการณ์ร่วมกับผู้อื่น จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัย พบว่า ผู้คนที่เข้าไปร้านแผ่นเสียงนี้มักมีการพูดคุยและมีปฏิสัมพันธ์กับเจ้าของร้านแผ่นเสียงซึ่งพวกเขามักสนทนากับแผ่นเสียง เพลง ศิลปิน เทคนิคการเล่น และเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ประสบการณ์เชิงผัสสะในการเล่นแผ่นเสียงในพื้นที่นี้จะให้ผัสสะทั้ง 4 ด้าน ได้แก่ การได้ยิน การได้กลิ่น การได้เห็น และการสัมผัส โดยการได้ยินจะเป็นการที่เจ้าของร้านแผ่นเสียงได้เปิดแผ่นในร้านอยู่แล้วหรือลูกค้าหรือคนเล่นแผ่นเสียงอยากลองฟังแผ่นนี้เลยเอามาเปิดฟังในร้าน มีทั้งหยิบมาเปิดฟังเองและเจ้าของร้านเปิดให้ ดังนั้นเสียงเพลงที่ออกมาจากแผ่นเสียงทำให้ผู้คนที่อยู่ในพื้นที่นั้น ๆ ได้ยินร่วมกัน ในบางครั้งก็เกิดบทสนทนาขึ้น อย่างเช่น ผู้วิจัยได้ลองฟังแผ่นเสียงของศิลปิน Michael Franks ในร้าน Recordoffee ซึ่งในร้านมีทั้งแผ่นที่ผลิตจากญี่ปุ่นและแผ่นที่ผลิตจากอเมริกา เจ้าของร้านก็บอกว่าทั้งสองแผ่นนั้นให้เสียงที่ต่างกันและได้ลองฟังทั้งสองแผ่นร่วมกัน นอกจากนี้ยังมี Label และปกไวนิลที่แตกต่างกันอีกด้วย ผัสสะในการเล่นของผู้วิจัยกับเจ้าของร้านก็แตกต่างกัน เพราะเสียงที่เจ้าของร้านบอกว่ามันมี แต่ผู้วิจัยกลับไม่ได้ยินเสียงนั้น และในบางครั้งก็แยกไม่ออกว่าเสียงทั้งสองแผ่นต่างกันอย่างไร ดังนั้นแล้วทำให้เห็นว่าผัสสะในการเล่นเสียงดนตรีของแต่ละคนก็มีความแตกต่างกันแม้ว่าอยู่ในพื้นที่เดียวกัน และฟังเพลงเดียวกันก็ตาม แต่การมีผัสสะร่วมในการเล่นเสียงดนตรีและความรู้สึกเพลิดเพลินในการเล่นแผ่นเสียงในช่วงขณะนั้นก็สามารถมีร่วมกันได้

การมองเห็นก็สามารถแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมได้เช่นกัน การได้เห็นกระบวนการทำงานของแผ่นเสียงก็เป็นอีกหนึ่งสุนทรียะ การได้เห็นแผ่นเสียงที่หมุนอยู่บนเครื่องเล่นแผ่นเสียงแล้วมีหัวเข็มที่ขูดร่องแผ่นเสียงอยู่ รวมถึงหน้าปกและหลังปกแผ่นเสียงที่บอกรายละเอียดและเรื่องราวของแผ่นนั้นผ่านรูปภาพและตัวอักษร สิ่งเหล่านี้ก็สามารถนำพาให้ผู้คนมาสนทนากันได้ เช่น แผ่นของ Polycat ผลิตชุดแรกเป็นหน้าปกสีชมพูและเป็นแผ่นเสียงสีชมพู ส่วนแผ่นที่ผลิตชุดที่สองเป็นหน้าปกสีฟ้าและเป็นแผ่นสีฟ้า การพูดคุยก็เป็นในเรื่องของภาพหน้าปก ตัวสีของแผ่นเสียง ที่มีส่วนทำให้ราคาต่างกัน และการผลิตในชุดแรกมีราคาที่สูงกว่าชุดที่สองค่อนข้างมาก

ในส่วนของการได้กลิ่นและการได้สัมผัสนั้นยังสามารถเห็นบทสนทนาที่แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ร่วมกัน การได้กลิ่นของแผ่นเสียงมีความเป็นปัจเจกค่อนข้างมาก หลาย ๆ คนมักชื่นชอบการดมกลิ่นแผ่นเสียงใหม่และแผ่นเสียงเก่า การได้สัมผัสผ่านการหยิบจับแผ่นเสียงก็เป็นผัสสะที่เฉพาะปัจเจกของบุคคลนั้น ๆ ที่ต้องปฏิบัติผ่านร่างกายของพวกเขาเอง อย่างเช่น การขูดแผ่น (dig) จะเป็นผัสสะการสัมผัสที่ต้องใช้มือในการค้นหาแผ่นเสียง ซึ่งเป็นหนึ่งปฏิบัติการหรือกิจกรรมของคนเล่นแผ่นเสียง ดังนั้นแล้วการขูดแผ่นจึงได้อาศัยความเยิบและความมุ่งมั่นตั้งใจในการค้นหาในพื้นที่โลกส่วนตัวของพวกเขา แต่ในบางครั้งก็สามารถแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันได้โดยตรงและทันที

ร้านแผ่นเสียงจึงเป็นพื้นที่กายภาพที่ผู้คนเล่นแผ่นเสียงได้สร้างสุนทรียะทางผัสสะเฉพาะที่โดยต้องอยู่ในพื้นที่ร้านแผ่นเสียงเท่านั้นจึงจะได้บรรยากาศที่ไม่สามารถหาได้ในพื้นที่อื่น รวมถึงร้านแผ่นเสียงยังทำให้ผู้คนได้สร้างสุนทรียะทางผัสสะเฉพาะตัวและสามารถแบ่งปันร่วมกับผู้อื่นที่อยู่ในพื้นที่นั้นได้อีกด้วย

พื้นที่ออนไลน์ (online) ได้ให้ประสบการณ์เชิงผัสสะที่จำกัดทั้งประสบการณ์แบบปัจเจกและประสบการณ์ร่วมกับผู้อื่น เพราะผู้คนที่ไม่สามารถเผชิญหน้ากันโดยตรง ทำได้เพียงการสื่อสารผ่านช่องทางออนไลน์ ประสบการณ์เชิงผัสสะที่ได้มักจะเป็นประสบการณ์ในรูปแบบผัสสะด้านการได้ยินและการได้เห็นที่มีขีดจำกัด ยกตัวอย่างเช่น การไลฟ์ในเพจเฟซบุ๊ก Vinylfromhome มีดีเจที่เป็นศิลปินดาราเปิดแผ่นให้ผู้ชมที่บ้านได้ชมพร้อม ๆ กัน ซึ่งการรับชมนั้น ผู้ชมจะได้ยินเสียงจากไลฟ์และได้เห็นแผ่นเสียงรวมถึงท่วงท่าการเล่นแผ่นของดีเจพร้อม ๆ กัน ทำให้ผู้ชมที่อยู่หลากหลายพื้นที่และต่างพื้นที่สามารถได้รับผัสสะการได้ยินและการได้เห็นพร้อมกัน แต่ก็มีข้อจำกัดตรงที่การเล่นแผ่นเสียงผ่านสื่อออนไลน์ก็จะไม่สามารถได้ยินเสียงที่มาจากแผ่นเสียงจริง ๆ โดยตรง รวมทั้งการได้เห็นแผ่นเสียงก็ไม่สามารถมองเห็นได้โดยตรงจากของจริง ทำให้เห็นว่าแม้ว่าสื่อออนไลน์อย่างไลฟ์เฟซบุ๊กได้ช่วยให้ผู้คนจากต่างพื้นที่ได้มีประสบการณ์ร่วมพร้อมกัน แต่ประสบการณ์เหล่านั้นก็จะผ่านชั้นอีกชั้นอย่างสื่อออนไลน์อีกที

นอกจากนี้ ในกลุ่มเฟซบุ๊ก ชมรมคนรักแผ่นเสียง จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัย พบว่า สมาชิกในกลุ่มนี้มักโพสต์แผ่นเสียงที่ตัวเองมี ทั้งแบบถ่ายภาพและวิดีโอให้สมาชิกคนอื่น ๆ ได้เห็นและได้เข้ามาพูดคุยโต้ตอบกันผ่านช่องคอมเมนต์ เป็นการแบ่งปันประสบการณ์แต่อาจจะไม่ได้ทันทีและพร้อมกัน นอกจากนี้ในกลุ่มเฟซบุ๊กกลุ่มนี้ยังเป็นพื้นที่ที่สร้างความสัมพันธ์เฉพาะของมันเป็นเองผ่านรสนิยมและความชอบแผ่นเสียงเหมือนกัน ซึ่งสามารถสร้างเครือข่ายได้กว้างขวางมากในพื้นที่ที่มีสมาชิกมากกว่า 9,000 คนบนพื้นที่ออนไลน์ ซึ่งเป็นการเปิดพื้นที่ได้กว้างและขยายออกไปได้ไกลมากกว่าในพื้นที่กายภาพ

พื้นที่แผ่นเสียงเป็นพื้นที่ทางสังคม (social space) ลักษณะหนึ่ง เพราะแผ่นเสียงทำให้เกิดการติดต่อและการสื่อสารระหว่างผู้คน โดยแผ่นเสียงได้นำผู้คนให้มีการติดต่อกันโดยตรงและปฏิสัมพันธ์แบบตัวต่อตัวของผู้คนที่มีความชอบเหมือนกัน แผ่นเสียงเป็นสารทางวัฒนธรรม (cultural message)²¹ แต่ในบทความชิ้นนี้ของผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นเพิ่มเติมว่า พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงนอกจากสร้างพื้นที่กายภาพที่ทำให้ผู้คนมาปฏิสัมพันธ์ได้โดยตรงแล้ว พื้นที่ออนไลน์ก็เป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่ขยายขอบเขตของผู้คนที่มรสนิยมเดียวกันและความชอบเหมือนกันมาปฏิสัมพันธ์กันได้ผ่านช่องทางของสื่อออนไลน์ โดยมีวัตถุแผ่นเสียงเป็นตัวร้อยเรียงให้เกิดสังคมที่มีความเฉพาะเกิดขึ้นในอีกพื้นที่หนึ่ง

สรุป

พื้นที่กายภาพอย่างร้านแผ่นเสียงเป็นพื้นที่สำคัญของคนเล่นแผ่นเสียง นอกจากพวกเขาจะได้พูดคุยแลกเปลี่ยน และรู้จักกันแล้ว ยังเป็นพื้นที่ที่สร้างสุนทรีย์ทางผัสสะที่หลากหลายในพื้นที่เฉพาะ อีกทั้งยังมีกิจกรรมและปฏิบัติการอย่างการขุดคุ้ย (dig) หาแผ่นเสียงของคนเล่นแผ่นเสียงมักใช้เวลากับตัวเองและผู้อื่น ร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศมีความคึกคักและมีอยู่จำนวนมากเพราะด้วยบริบทของวัฒนธรรมและเศรษฐกิจที่พื้นที่เหล่านั้นมีโรงงานผลิตแผ่นเสียงขนาดใหญ่ และคนในพื้นที่เหล่านั้นก็ให้ความสำคัญและความสนใจต่อวัสดุบันทึกเสียงที่จับต้องได้ ทำให้ร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศมีความหลากหลายและมีจำนวนมาก อีกทั้งนักท่องเที่ยวต่างชาติมักเดินทางเพื่อไปขุดคุ้ยหาแผ่นเสียงตามประเทศที่มีโรงงานผลิตแผ่นเสียง เช่น อเมริกา ญี่ปุ่น และเยอรมนี เป็นต้น

²¹ Dominik Bartmanski, and Ian Woodward, *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age* (Bloomsbury Academic, 2015)

ในปัจจุบันร้านแผ่นเสียงในไทยมีจำนวนเพิ่มขึ้นแสดงให้เห็นถึงผู้คนหันมาเลือกเสพวัสดุบันทึกเสียงที่จับต้องได้มากขึ้น คนรุ่นใหม่หลายคนก็หันมาเลือกใช้แผ่นเสียงในการฟังเพลงซึ่งเป็นสื่อทางเลือกหนึ่งของพวกเขาทำให้ร้านขายแผ่นเสียงใหม่ ๆ เกิดขึ้น อีกทั้งยังทำให้เห็นว่าร้านแผ่นเสียงในไทยมีการผสมผสานคล้ายกับร้านแผ่นเสียงในต่างประเทศ เช่น ร้านแผ่นเสียงที่มีร้านกาแฟและบาร์ นอกจากนี้ร้านแผ่นเสียงก็ยังคงตั้งอยู่ในพื้นที่ในเมืองใหญ่และเมืองท่องเที่ยวอย่างกรุงเทพมหานคร ภูเก็ต และเชียงใหม่ นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติหลายคนมักจะเดินทางมาเพื่อเลือกหาแผ่นเสียงในไทยและจะเลือกหาแผ่นประเภทเพลงหมอลำและลูกทุ่ง พวกเขามองว่าเป็นแนวเพลงที่มีความแปลกใหม่และมีจังหวะสนุกสนานที่พวกเขาไม่คุ้นเคย ทำให้เห็นว่าร้านแผ่นเสียงยังเป็นพื้นที่ที่แสดงออกทางศิลปะศิลปวัฒนธรรมของคนท้องถิ่นอีกด้วย

พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงได้ขยายขอบเขตไปสู่พื้นที่ออนไลน์มากขึ้น ได้เกิดชุมชนออนไลน์อย่างชมรมคนรักแผ่นเสียงในเฟซบุ๊กที่ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางสังคมของคนชอบแผ่นเสียงในรูปแบบหนึ่งที่มีความสนุกสนานแต่แฝงไปด้วยความช่วยเหลือ เอื้อเฟื้อ และแบ่งปันความรู้ข้อมูลเกี่ยวกับแผ่นเสียง และการแลกเปลี่ยนความคิดและรสนิยมร่วมกัน รวมถึงการเกิดขึ้นของเพจเฟซบุ๊กต่าง ๆ เกี่ยวกับแผ่นเสียงก็ช่วยให้คนเล่นแผ่นเสียงและผู้สนใจได้รับรู้เรื่องราว ข่าวสาร และข้อมูลเกี่ยวกับแผ่นเสียงในการเปิดแผ่นเสียงผ่านการไลฟ์ในเฟซบุ๊กก็ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นของคนฟังเพลงในช่วงเวลานั้นและรูปแบบการฟังเพลงผ่านแผ่นเสียงที่สามารถกระจายไปยังคนที่อยู่ต่างที่ที่สามารถมาฟังร่วมกันได้

ทำให้เห็นว่า พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงในปัจจุบันไม่ได้ผูกติดกับพื้นที่ออฟไลน์หรือพื้นที่กายภาพเท่านั้น แต่การเปลี่ยนแปลงทางบริบทวัฒนธรรมและเทคโนโลยีดิจิทัลได้ทำให้พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียงได้ขยายสู่พื้นที่ออนไลน์อีกด้วยซึ่งเป็นพื้นที่เปิดกว้างออกไปมากขึ้นก็มีส่วนทำให้แผ่นเสียงกลับมามีตัวตนอีกครั้งในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

เจ้าของร้านต้นฉบับ. “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง.” สัมภาษณ์โดย มุขิตา เองนารอง.

26 พฤศจิกายน 2564.

เจ้าของร้าน M-Tanakorn records. “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง.” สัมภาษณ์โดย

มุขิตา เองนารอง. 20 ธันวาคม 2563.

ณัฐวุฒิ แสงชูวงษ์. “เมื่อยอดขายแผ่นเสียงพุ่งขึ้นสูงที่สุดในรอบ 12 ปี.” GQ Thailand. <https://www.gqthailand.com/culture/article/vinyl-sales>.

แอตมินชมรมคนรักแผ่นเสียง. “พื้นที่ทางวัฒนธรรมของแผ่นเสียง.” สัมภาษณ์โดย มุขิตา เองนารอง.

14 มิถุนายน 2565.

Bartmanski, Dominik, and Ian Woodward. *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*. Bloomsbury Academic, 2015.

Discogs. "The World's Most Remote Record Store, And Other Cool Stats." <https://blog.discogs.com/en/most-remote-record-store-weird-stats/>.

Hosokawa, Shuhei, and Hideaki Matsuoka. "Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case." in *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan*. 151-167. Albany, New York: State University of New York Press, 2004.

Kasidet Maleehom. "3 เทคนิคการล่าแผ่นเสียงชั้นเทพจากนักขุดเจ้าเหรียญทอง." WMinistry. <https://www.wministry.com/th/olympic-digger-crate-digging-vinyl/>.

Kat Bein. "US Tops World in Vinyl Record Shops Overall, The Island of Palau Leads Per Capita." Billboard. <https://www.billboard.com/music/music-news/most-vinyl-record-stores-world-countries-list-8031273/>.

Lash, Jolie. "The 10 Great Record Stores In America." Spin. <https://www.spin.com/2021/06/best-record-stores-in-united-states/>.

Spice, Anton. "A guide to Berlin's best record shops." The Vinyl Factory. <https://thevinylfactory.com/features/a-definitive-guide-to-berlins-best-record-shops/>.

Spice, Anton. "Digging in Japan - a journey through the record shops of Tokyo and Osaka." The Vinyl Factory. <https://thevinylfactory.com/features/digging-in-japan-record-shops-tokyo-osaka/>.

walk3000. "TOKYO VINYL #9 ELLA RECORDS in Shibuya." YouTube video, October 1, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=6fR3H7_F2Ok&list=PLGD1Y7zNoRktvpNJVPqGxlp2555a3mlyk&index=13.

การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม¹

THE INHERITANCE AND EXISTENCE OF THE TRAE WONG BAND IN BANG LEN DISTRICT NAKHON PATHOM PROVINCE¹

ธัญยาภรณ์ โพธิกาวิณ*
Dhanyaporn Phothikawin*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม 2) เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม 3) เพื่อศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้ให้สัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ คือ 1) ผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา สภาพและปัญหาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม 2) นักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ และมีความเกี่ยวข้องกับคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม จากนั้นนำเสนอผลการวิจัยในลักษณะการพรรณนาและพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ประวัติความเป็นมาของคณะแตง มาจากครูดนตรีและนักดนตรีใน 4 จังหวัดด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากครูทองดี เดชชานา ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดนครปฐม ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดราชบุรี ครูทวย ทัศนเนตร ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และครูบุญรอด ทองคำใส ครูประคอง วิสุทธิวงศ์ ครูธนู วิสุทธิวงศ์ ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งได้ถ่ายทอดความรู้ในการบรรเลงแตงให้แก่คณะแตง ดังต่อไปนี้ คณะแตงวิเชียรเอ็นเตอร์เทน คณะแตงบรรเทิงศิลป์ คณะแตงขวัญใจศิลามูล และคณะแตงสยามพวลศิลป์ 2) สภาพและปัญหาภายในคณะแตง เกิดจากการสืบทอดความรู้ของคณะแตงและการบริหารจัดการคณะแตง สภาพและปัญหานอกคณะแตง เกิดจากสภาพสังคมและวัฒนธรรม เทคโนโลยี เศรษฐกิจ และสุขภาพ

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ประจำปีงบประมาณ 2564

¹ This article is part of the research project The inheritance and existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province. Research grant was provided by College of Music, Mahidol University 2021.

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

* Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

3) การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม เกิดจากการสืบทอดความรู้ภายในครอบครัวและการสืบทอดความรู้จากภายนอก การปรับตัวของคณะแตรวง ด้านการประยุกต์เครื่องดนตรีและการนำบทเพลงสมัยใหม่มาบรรเลง การปรับตัวในด้านการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ การปรับตัวด้านตลาดและประชาสัมพันธ์และการได้รับการยอมรับ และการเห็นคุณค่าของคณะแตรวงในประเพณีและพิธีกรรม

คำสำคัญ : แตรวง/ การสืบทอด/ การดำรงอยู่

Abstract

This research aimed to 1) study the history of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province, 2) study the condition and problems of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province, and 3) study the inheritance and existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province. This research used the qualitative research method, which consisted of the key informants as follows: 1) people who had knowledge and understanding of the history, condition, problems, inheritance, and existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province. 2) Professional musicians who were related to the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province. The research results were presented in a descriptive research method.

The results found that 1) the history of the Trae Wong Band, started with music teachers and musicians in 4 Provinces: Teacher Thongdee Dechaona, teacher and musician from Nakhon Pathom Province; Teacher Dawei Tassananate, teacher and musician from Ratchaburi Province; teachers and musicians from Amphawa District, Samut Songkhram Province; and Teacher Boonrawd Thongkamsai, Teacher Prakong Wisuthiwong, and Teacher Thanu Wisuthiwong, teachers and musicians from Song Phi Nong District Suphanburi Province. They inherited their knowledge to the Trae Wong Band as follows: Wichian Entertain Band, Bantoengsilp Band, Kwanjai Silamull Band, and Siam Poolsilp Band. 2) The condition and problems of the Trae Wong Band, it was caused by the inheritance of knowledge and management. The external condition and problems of the Trae Wong Band, it was caused by social and cultural conditions, technology, economy, and health. 3) the inheritance and existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province, were caused by internal family knowledge and external knowledge inheritance. Adaptation of the Trae Wong Band consisted of the application of musical instruments and modern music performance, uniqueness creation, marketing; public relations; and recognition, and appreciation of the Trae Wong Band in terms of traditions and rituals.

Keywords: Trae Wong/ Inheritance/ Existence

ความเป็นมาและความสำคัญ

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัดเจน ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของไทยเอง แล้วสิ่งสมจกกลายเป็นรูปแบบที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน ด้วยเป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากการสั่งสมด้านการเรียนรู้และถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งร่วมกันใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด จนสามารถสอดแทรกเข้ากับวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มชนในสังคมได้เป็นอย่างดี² แตรวงชาวบ้านในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม เป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของกลุ่มชน เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาของชาวบ้านสอดแทรกอยู่ในวิถีของการดำเนินชีวิตทั้งใน การแสดงบทบาทในพิธีกรรมการเข้าร่วมประเพณีของท้องถิ่นหรือแม้กระทั่งใช้เพื่อความบันเทิง³

แตรวงชาวบ้านเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีแตรเป็นเครื่องดนตรีสำคัญเกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกโดยเริ่มจากรากฐานวัฒนธรรมตะวันออก มีหลักฐานเก่าที่สุดสมัยกรุงสุโขทัย แตรใช้เป็นเครื่องดนตรีในพระราชพิธีต่าง ๆ แตรในช่วงเริ่มแรกนั้นมีอิทธิพลต่อดนตรีในสังคมไทยในฐานะที่เป็นเครื่องดนตรีสำหรับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับองค์พระมหากษัตริย์เท่านั้น แต่ต่อมาในระยะหลังประเทศไทยได้มีการติดต่อสัมพันธ์กับชาวต่างชาติมากขึ้น โดยเฉพาะกับชาติตะวันตก ทำให้เกิดการหลั่งไหลถ่ายโอนวัฒนธรรม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม อย่างชัดเจน ในเวลาต่อมาแตรวงในสมัยอยุธยากลายเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยนั้น ทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบของแตรวงเรื่อยมาจนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 4 จนกลายเป็นแตรวงที่ใช้ในส่วนราชการหรือกองทัพไทยในที่สุด แตรวงของไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้นมีการจ้างครูต่างชาติเข้ามาสอนแตรวงในประเทศไทย และมีพัฒนาการในด้านการบรรเลงเรื่อยมา จนกระทั่งถึงในสมัยรัชกาลที่ 6-7 แตรวงในประเทศไทยได้พัฒนาออกสู่สังคมเกิดเป็นแตรวงชาวบ้านและสืบทอดต่อมาจนถึงในปัจจุบัน⁴

จากการศึกษาการประสมวงของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดนครปฐม ส่วนใหญ่บทเพลงที่นำมาบรรเลงจะเป็นเพลงไทยดั้งเดิม เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น หรือเพลงอื่น ๆ ที่เป็นที่นิยมในสมัยนั้น ต่อมาเมื่อสภาพสังคมและวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสวัฒนธรรมและทุนนิยมที่เข้ามา ส่งผลให้รสนิยมของการฟังเพลงมีการเปลี่ยนแปลงไป แตรวงชาวบ้านต้องพัฒนาเพื่อปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงให้เหมาะสมกับความนิยมของชาวบ้าน ซึ่งต่อมาทำให้แตรวงต้องปรับเปลี่ยนวิธีการแสดง ทั้งในด้านของบทเพลง การแต่ง และบางวงต้องปรับเปลี่ยนไปเป็นดนตรีลูกทุ่งแทน ส่งผลให้บทเพลงดั้งเดิมที่เป็นของแตรวงค่อย ๆ สูญหายไปจากสังคม จากกระแสความนิยมทางวัฒนธรรมดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามาอย่างไม่หยุดยั้ง อีกทั้งผลกระทบทางเศรษฐกิจ ทำให้ในปัจจุบันประชาชนชาวบ้านหมดความนิยมในการฟังแตรวง นอกจากนี้ การบรรเลงแตรวงในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานบวชงานศพ งานประเพณีศพ แตรวงค่อย ๆ ถูกลด

² ปรีชา ออกกิจวัตร, “แตรวงชาวบ้าน : กรณีศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของแตรวงในสมุทรสงคราม” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2548), 2.

³ กฤษดา นิยมทอง, “แตรวงชาวบ้าน : รูปแบบการพัฒนาการจัดการภูมิปัญญาเพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจชุมชนภาคกลาง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2555), 3.

⁴ นกัสนันท์ จุลเกษตร์, “บทบาทและหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา” (รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2551), 2.

บทบาททางด้านดนตรี และบรรเลงจะถูกนำไปใช้ในการแสดงที่เกิดขึ้นเฉพาะภายในชุมชนเท่านั้น ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีบรรเลงค่อย ๆ สูญหายไปจากสังคม⁵

ด้วยเหตุผลดังกล่าวมาข้างต้นทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาของบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม สภาพและปัญหาของบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม และการปรับตัวเพื่อให้คณะบรรเลงสามารถดำรงอยู่ในสังคมสมัยใหม่ ซึ่งผลการศึกษาที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ในด้านดนตรีวิทยาและก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจและตระหนักถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมแก่ผู้ที่สนใจที่จะศึกษาในเชิงวิชาการ นอกจากนี้ยังเป็นแนวทางการอนุรักษ์ให้คงอยู่สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม
2. เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาของคณะบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม
3. เพื่อศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) โดยการวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพและปัญหาของคณะบรรเลง และศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปตามระเบียบวิธีวิจัยและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

การเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก (key informants) ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย 1) ผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา สภาพและปัญหาของคณะบรรเลง 2) นักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ และมีความเกี่ยวข้องกับคณะบรรเลงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลแบบลูกบอลหิมะ (snow ball technique) ซึ่งเป็นการเลือกผู้ให้ข้อมูลในลักษณะแบบต่อเนื่อง โดยผู้ให้ข้อมูลรายแรกจะเป็นผู้ให้คำแนะนำในการเลือกผู้ให้ข้อมูลรายต่อไป จนกระทั่งผู้วิจัยได้กลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่สามารุให้ความรู้และข้อมูลที่ต้องการเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความสมบูรณ์มากที่สุด เพื่อที่จะเข้าใจถึงความหมายของปรากฏการณ์และบริบทที่เชื่อมโยงไปสู่การอธิบายสาเหตุของพฤติกรรมหรือความสัมพันธ์ทางสังคมต่าง ๆ อย่างถูกต้องตรงกับความหมายของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงได้

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างเครื่องมือ

การศึกษาในครั้งนี้ได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยการศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1) การสัมภาษณ์ (in depth interview) สำหรับการสร้างแนวคำถามการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวคำถาม (guideline) เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์และปัญหาการวิจัยรวมทั้งกรอบแนวคิดในการศึกษาเป็นพื้นฐาน แนวคำถามที่ใช้เป็นลักษณะคำถามปลายเปิดเพื่อให้โอกาสแก่ผู้ให้ข้อมูลได้แสดงทัศนะหรือมุมมองต่อคำถามมากที่สุด โดยผู้วิจัยอธิบายวัตถุประสงค์ของ

⁵ ศิริพร กรอบทอง, วัฒนธรรมการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย (กรุงเทพฯ : พิมพ์ลักษณ์, 2547), 12-22.

คำถามหรืออธิบายประเด็นคำถามที่คลุมเครือให้แก่ผู้ถูกสัมภาษณ์เพื่อให้เกิดความชัดเจนในประเด็นคำถามมากขึ้น นอกจากนี้ ในการสร้างแบบสัมภาษณ์เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้คำนึงถึงสิทธิ ศักดิ์ศรีในความเป็นมนุษย์ ความปลอดภัย ความเป็นอยู่ที่ดีของผู้เข้าร่วมการวิจัย และในการดำเนินการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงได้มีการขอการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน สถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล เพื่อพิทักษ์สิทธิและสวัสดิภาพของผู้เข้าร่วมการวิจัย

2) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) ผู้วิจัยได้จัดเตรียมแนวทางในการสังเกตเพื่อใช้เก็บข้อมูลที่ผู้ให้ข้อมูลหลักไม่สามารถอธิบายให้เห็นภาพที่ชัดเจนได้ หรือใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ถูกละเลยจากการสัมภาษณ์เพื่อให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลที่ครบถ้วนมากขึ้น นอกจากนี้ เพื่อให้การเข้าสู่สนามมีความเหมาะสมและมีประสิทธิภาพมากที่สุด ผู้วิจัยได้วางแผนและเตรียมการเกี่ยวกับการเก็บข้อมูล โดยทำการศึกษาข้อมูลทางกายภาพและประวัติชุมชน รวมทั้งสภาพบริบทต่าง ๆ

ขั้นตอนที่ 3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเข้าถึงผู้ให้ข้อมูลด้วยการสร้างความคุ้นเคยและสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกัน (rapport) เพื่อให้เกิดความไว้วางใจและสามารถชักจูงให้เห็นถึงประโยชน์ของการมีส่วนร่วมในการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามและใช้ตัวผู้วิจัยเองเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล และใช้การสังเกตสีหน้า ท่าทาง และแววตาของผู้ถูกสัมภาษณ์ จากนั้นผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ และได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลไปพร้อม ๆ กัน และเริ่มเขียนรายงาน

ขั้นตอนที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์สิ่งที่ได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ และการบันทึกข้อมูลไปพร้อม ๆ กันกับการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยจัดแยกเป็นหมวดหมู่ตามประเด็นต่าง ๆ โดยการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลการวิจัย และเขียนรายงานผลการศึกษา ในลักษณะการพรรณนาและพรรณนาวิเคราะห์ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะแตรวง สภาพและปัญหาของคณะแตรวง และการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

ผลการวิจัย

จากการศึกษาในครั้งนี้ สามารถสรุปผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาของคณะแตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะแตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม โดยวิธีการสัมภาษณ์เจ้าของคณะและนักดนตรีในคณะแตรวง สันนิษฐานว่า แตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม มีจุดเริ่มต้นมาจากครูดนตรีและนักดนตรี 4 จังหวัดด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากครูทองดี เดชชานา ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดนครปฐม ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดราชบุรี ครูทวย ทัศนเนตร ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภอมวกพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และครูบุญรอด ทองคำใส ครูประคอง วิสุทธีวงศ์ ครูธนู วิสุทธีวงศ์ ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งได้ถ่ายทอดความรู้ในการบรรเลงแตรวงให้แก่คณะแตรวง และแตรวงในอำเภอบางเลนจึงเริ่มก่อตั้งคณะเมื่อประมาณ พ.ศ. 2500 ได้แก่ คณะแตรวงวิเชียรเอ็นเตอร์เทน คณะแตรวงบรรเทิงศิลป์ คณะแตรวงขวัญใจศิลามูล และคณะแตรวงสยามพูลศิลป์ ซึ่งคณะแตรวงยังคงมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ดังนี้

การบรรเลงเครื่องประกอบประเพณีและพิธีกรรม

พิธีไหว้ครู เป็นพิธีกรรมที่สำคัญ คณะบรรเลงทุกคณะจะจัดขึ้นทุกปี พิธีดังกล่าวมีผลทางด้านจิตใจ เป็นการแสดงความกตัญญูระลึกถึงพระคุณของครู การจัดงานจะทำพิธีในช่วงเช้าของวันพฤหัสบดีหรือวันอาทิตย์ ประกอบพิธีการไหว้ครูโดยเชิญครูอาวุโสที่ทางคณะบรรเลงแต่ละคณะนับถือมาเป็นผู้อ่านโอองการ ในช่วงเช้าเริ่มพิธีสงฆ์ หัวหน้าคณะนิมนต์พระ 9 รูป พระสงฆ์จะทำพิธีสวดมนต์ แผ่ส่วนบุญส่วนกุศลแก่บรรพบุรุษ และครูที่ล่วงลับ จากนั้นเจ้าภาพจัดภัตตาหารถวายแด่พระสงฆ์ ดนตรีจะบรรเลงขับกล่อมไปด้วย สำหรับ การบรรเลงตอนพระฉันนั้นนิยมใช้เพลงสามชั้นและเพลงสองชั้นทั่วไป เมื่อพระสงฆ์ฉันภัตตาหารเสร็จเรียบร้อยแล้ว เจ้าภาพจึงถวายรูป เทียน ดอกไม้ พร้อมของจตุปัจจัยที่เตรียมไว้แด่พระสงฆ์ทุกรูป จากนั้นพระสงฆ์จึงเดินทางกลับ ในการประกอบพิธี หัวหน้าคณะจัดหาวงปีพาทย์มาบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรม จากนั้นกล่าวคำบูชาครูถวายเครื่องสังเวศครู เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้วก็มีพิธีการครอบครู ผู้ที่จะครอบครูจะ นำขันน้ำ ดอกไม้ รูป เทียน ผ้าเช็ดหน้า คำก่านลไสในขันเพื่อนำไปให้แก่ผู้ที่อ่านโอองการ ครูจะรับขันและนำ เสิร์ฟต่อแกว่งบนศีรษะของผู้ที่เข้ามารอบครู ท่องคาถา จากนั้นจะเป่าห้วและเจิมหน้าผากด้วยแป้งเป็น อันเสร็จพิธี หลังจากเสร็จพิธีการไหว้ครูแล้ว เจ้าภาพจะเชิญแขกร่วมรับประทานอาหารกลางวัน แขกที่มา ร่วมงานส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีที่ประจำอยู่ในวงและนักดนตรีอาชีพที่เคยร่วมในงานแสดง นอกจากนี้ อาจจะมีลูกศิษย์ที่เคารพนับถืออีกเป็นจำนวนมาก แล้วแต่ตามศรัทธา เมื่อเสร็จพิธีแยกย้ายกลับบ้าน

พิธีแต่งงาน เป็นอีกพิธีหนึ่งที่มีการนำเครื่องประกอบไปใช้ในการประกอบพิธี ในระหว่างการแห่ขันหมากและ ในช่วงการรับประทานอาหาร เพื่อความรื่นเริง สร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ร่วมงาน บทเพลงที่บรรเลง ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงตามยุคสมัย ทั้งบทเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง เน้นความสนุกสนาน ในปัจจุบันการบรรเลง บรรเลงได้มีการปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมมากขึ้น มีการนำเครื่องประกอบประยุกต์ รถแห่เข้ามาใช้ในพิธีการแห่ขันหมาก และในช่วงการรับประทานอาหารได้นำวงดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลง เพื่อความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

พิธีกรรมทางศาสนา

พิธีอุปสมบท เป็นอีกพิธีหนึ่งที่มีการนำเครื่องประกอบไปใช้ในการประกอบพิธี การบรรเลงเครื่องประกอบจะถูกนำไป ใช้ในการทำขวัญนาค พิธีแห่หน้าค และงานเลี้ยงรื่นเริงสังสรรค์ เพื่อความเป็นสิริมงคล ซึ่งนิยมใช้ดนตรีและ เพลงประกอบพิธีตามความเหมาะสม บทเพลงในการบรรเลงประกอบอาจเริ่มต้นด้วยเพลงสดุดีมหาราชา เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงมาร์ชประเภทต่าง ๆ และในส่วนของพิธีจะมีทั้งในส่วนของบทเพลงสงฆ์ เพลงพระคุณแม่ หรือเพลงที่เกี่ยวกับความกตัญญู เพลงนางนาค และเพลงอื่น ๆ การบรรเลงเครื่องประกอบจะบรรเลง ก่อนวันอุปสมบทหนึ่งวัน โดยจะเริ่มบรรเลงที่บ้านเจ้าภาพเพื่อสร้างบรรยากาศของงานให้ครึกครื้นสนุกสนาน จากนั้นจะเดินทางไปวัดเพื่อรับนาคกลับบ้าน ในระหว่างทางจะมีการแห่บรรเลงเพื่อความสนุกสนาน ในรุ่งเช้าของอีกวันจะเป็นการบรรเลงเพื่อแห่หน้าคจากบ้านไปวัด และแห่เพื่อวนรอบโบสถ์สามรอบ โดยผู้ร่วม งานร่วมรำรำประกอบการบรรเลงเครื่องประกอบ เมื่อส่งนาคเข้าอุโบสถเป็นอันเสร็จพิธี ในปัจจุบันการบรรเลง บรรเลงได้มีการปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมมากขึ้น มีการนำเครื่องประกอบประยุกต์ รถแห่เข้ามาใช้ในพิธีในการแห่หน้าค และในส่วนของงานเลี้ยงสังสรรค์ได้นำวงดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลง เพื่อความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

พิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย เป็นอีกพิธีหนึ่งที่มีการนำแตงวงไปใช้ในการประกอบพิธี การบรรเลงแตงวงจะถูกนำไปใช้ในการสวดพระอภิธรรมคืนสุดท้าย เพลงที่ใช้บรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสำเนียงมอญ เช่น เพลงมอญประจำบ้าน มอญประจำวัด เมื่อเสร็จพิธีบรรเลงส่งพระ ในวันรุ่งขึ้น แตงวงบรรเลงเพลงสองชั้นต่าง ๆ เพื่อรับพระและฉันภัตตาหารเพล จากนั้นจึงบรรเลงเพื่อแห่ศพไปประชุมเพลิง เป็นอันเสร็จพิธี ในปัจจุบันการบรรเลงแตงวงในพิธีกรรมเกี่ยวกับความตายค่อย ๆ สูญหายไป เนื่องจากการบรรเลงของคณะปี่พาทย์มอญที่เข้ามา จึงส่งผลให้การบรรเลงของคณะแตงวงในพิธีกรรมเกี่ยวกับความตายลดน้อยลง

2. สภาพและปัญหาของคณะแตงวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากการวิเคราะห์ข้อมูลสภาพและปัญหาของคณะแตงวง พบประเด็นที่เกี่ยวข้องดังนี้

1) สภาพและปัญหายภายในคณะแตงวง

การสืบทอดความรู้ของคณะแตงวง ในอดีตเป็นการสืบทอดความรู้ทางดนตรีจากครอบครัว ผู้ถ่ายทอดเป็นบุคคลในครอบครัว แล้วส่งต่อความรู้ให้แก่บุคคลในครอบครัวต่อเนื่องกันมา ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงการสืบทอดความรู้ให้แก่บุคคลที่สนใจในรูปแบบสำนักดนตรี แต่ก็พบกับสภาพปัญหา เนื่องจากเมื่อถ่ายทอดความรู้ให้แก่บุคคลที่สนใจก็ไม่ได้สืบทอดความรู้เหล่านั้นต่อ ในบางคณะจึงต้องรวบรวมนักดนตรีแตงวงที่มีประสบการณ์มาช่วยในการบรรเลง ทำให้รูปแบบของการบรรเลงในแบบดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสความนิยม ซึ่งส่งผลต่อการสืบทอดขนบธรรมเนียมการบรรเลงในรูปแบบเดิม บทเพลงดั้งเดิมที่อาจสูญหายไป และอาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตงวงในอนาคต

การบริหารจัดการคณะแตงวง เป็นกระบวนการสำคัญที่จะสามารถทำให้คณะดำเนินการต่อไปได้ ทั้งการพัฒนาคณะ ในเรื่องของคน เงินทุน เครื่องดนตรี และอุปกรณ์ต่าง ๆ แต่ด้วยการบริหารจัดการคณะในอดีตที่ผ่านมา เป็นการบริหารจากผู้ก่อตั้งคณะ ซึ่งเป็นบุคคลในครอบครัว แล้วส่งต่อการบริหารให้จัดการต่อ ดังนั้น การบริหารจัดการบางอย่างจึงต้องใช้เวลาในการพัฒนา แต่ด้วยในสถานการณ์ปัจจุบันสภาพสังคมและวัฒนธรรมทางดนตรีเปลี่ยนไป รูปแบบของดนตรีเป็นแบบสมัยใหม่ จึงต้องมีการพัฒนาอุปกรณ์อื่น ๆ ขึ้นมาทดแทน เช่น เครื่องเสียง รถแห่ เพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจในการจ้างงานมากยิ่งขึ้น แต่ด้วยจำนวนของงบประมาณที่ได้รับไม่เพียงพอต่อการพัฒนาคณะ ดังนั้นการบริหารจัดการคณะในด้านของงบประมาณเป็นปัญหาสำคัญในการพัฒนาคณะที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตงวง

2) สภาพและปัญหายนอกคณะแตงวง

สังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสสมัยใหม่ที่เข้ามาได้ส่งผลกระทบต่อประเพณีพิธีกรรม และวัฒนธรรมทางดนตรีเป็นอย่างมาก การไม่เห็นคุณค่าและประโยชน์ของวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นรากฐานของสังคม ย่อมส่งผลถึงคณะแตงวงด้วยเช่นกัน นอกจากนี้จากสภาพสังคมและวัฒนธรรมดังกล่าวทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนให้คล้อยตามกระแสความนิยมของชาวบ้านหรือเจ้าภาพ ทำให้รูปแบบของแตงวงในแบบดั้งเดิม บทเพลงดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา ไม่สามารถนำมาบรรเลงเพื่อรับใช้สังคมในด้านประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ได้อีกต่อไป และเกิดการสูญหายไปในส่วนที่สุด การเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงวงในอนาคต

ด้านเทคโนโลยีที่เข้ามาส่งผลกระทบต่อคณะแตงวง สื่อออนไลน์ในรูปแบบต่าง ๆ การเข้ามาของเทคโนโลยีที่มาพร้อมกับความสะดวกสบาย เข้าถึงได้ง่าย รับชมวัฒนธรรมดนตรีได้หลากหลายประเภทที่เป็นไปตามกระแสความนิยม ทำให้เกิดการใช้สื่อออนไลน์ในการรับชมมากกว่าที่จะใช้การแสดงจริง ส่งผล

ให้คณะแตรงไม่ได้รับการว่าจ้าง ซึ่งเป็นปัญหาที่สำคัญส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตรงในอนาคต

ด้านเศรษฐกิจ คณะแตรงได้รับผลกระทบในด้านการแข่งขันทางธุรกิจ จากคณะแตรงในจังหวัดอื่น ๆ ที่เข้ามารับงาน และเกิดการแข่งขันในเรื่องของราคาค่าจ้าง การเสนอการแสดงที่หลากหลาย การโฆษณา การจัดแพ็คเกจนำเสนอสินค้าดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ที่น่าสนใจ ส่งผลกระทบต่อการได้รับการว่าจ้างงานของคณะแตรงที่อยู่ในจังหวัด และอาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ของแตรง

ด้านสุขภาพ ด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ได้มีมาตรการของรัฐบาลในการป้องกันโรคระบาดที่เกิดขึ้น จึงได้ออกมาตรการไม่ให้มีการแสดงดนตรีทุกประเภท ซึ่งมาตรการนั้นได้ส่งผลกระทบต่อคณะแตรง เมื่อไม่มีงานแสดง ไม่มีรายได้ นักดนตรีในคณะจึงต้องไปประกอบอาชีพอื่น ๆ ที่สามารถเลี้ยงครอบครัวได้ ซึ่งทำให้คณะแตรงขาดการดำเนินงานที่ต่อเนื่อง ส่งผลต่อการบริหารจัดการคณะ และยังส่งผลต่อการสืบทอดคณะแตรง สถานการณ์ดังกล่าวอาจเป็นสาเหตุสำคัญที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตรง

3. การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากการวิเคราะห์การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรง พบประเด็นที่เกี่ยวข้องดังนี้

1) การสืบทอดความรู้ภายในครอบครัวและการสืบทอดความรู้จากภายนอก

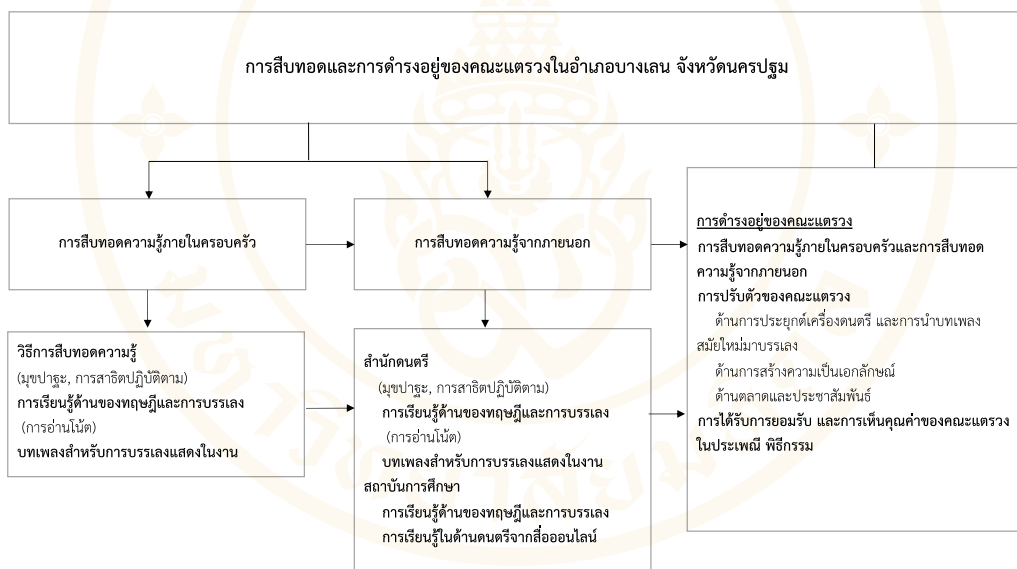
การสืบทอดความรู้ภายในครอบครัว เกิดจากสภาพแวดล้อมที่มีพ่อแม่พี่น้องหรือญาติผู้ใหญ่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี และมีบุตรหลานและญาติพี่น้องที่อยู่ในครอบครัวเป็นผู้รับการถ่ายทอด วิธีการสืบทอดความรู้ของบุคคลในครอบครัว โดยส่วนใหญ่เป็นการสืบทอดโดยมุขปาฐะ การปฏิบัติแบบตัวต่อตัว สาคิดให้ดูและให้ปฏิบัติตาม โดยมีขั้นตอนลำดับและเป็นบทเพลงในระดับขั้นต้นไปจนถึงขั้นสูงในการฝึกปฏิบัติ ดังนั้นการสืบทอดภายในครอบครัว จึงเป็นกระบวนการที่สำคัญในการดำรงอยู่ของคณะแตรง นอกจากนี้ การสืบทอดความรู้ภายนอกคณะแตรง สำนักดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการสืบทอดความรู้ทางดนตรี เป็นการถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูกับลูกศิษย์ที่เป็นคณะแตรงด้วยกัน โดยมีวิธีการสืบทอดความรู้จากครูที่ถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ สาคิด ปฏิบัติให้ดูเป็นแบบอย่าง เมื่อปฏิบัติได้จนชำนาญจะส่งต่อความรู้ไปรุ่นต่อรุ่น เป็นระบบของพี่สอนน้องแบ่งปันความรู้ เพื่อปลูกฝังความรักความสามัคคีให้เกิดขึ้นในสำนักดนตรี และยังมีวิธีการในการเรียนรู้ในเรื่องของการอ่านโน้ต การเขียนโน้ต เพื่อให้สามารถอ่าน เข้าใจ และบรรเลงบทเพลงในสมัยใหม่และบทเพลงที่ได้รับความนิยมในยุคสมัยนั้นได้ด้วย นอกจากนี้ การสืบทอดความรู้จากภายนอก จากการเป็นสำนักดนตรียังทำให้ได้เรียนรู้บทเพลงเพิ่มเติมจากการออกแสดงงานในประเภทต่าง ๆ ทั้งในจังหวัดและนอกจังหวัด ทำให้เกิดการเรียนรู้ในบทเพลงจากคณะแตรงคณะอื่น ๆ และจากการสืบทอดภายในสถาบันการศึกษา ซึ่งเป็นสถานที่อีกแห่งหนึ่งที่มีบทบาทหน้าที่ในการจัดการเรียนการสอนดนตรี ที่จะช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรี ทั้งในด้านการเรียนทฤษฎี การบรรเลงบทเพลง เพื่อนำไปสู่การปรับประยุกต์ใช้ในการดำรงชีวิต นอกจากนี้ สถาบันการศึกษายังปลูกฝังให้เกิดการเรียนรู้ในด้านดนตรีจากสื่อออนไลน์เพื่อให้เท่าทันต่อกระแสของความนิยมทางดนตรีในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งอาจเป็นการพัฒนาที่สำคัญที่จะพัฒนาคณะแตรงต่อไปในอนาคต

2) การปรับตัวของคณะแตรง ด้านการประยุกต์เครื่องดนตรีและการนำบทเพลงสมัยใหม่มาบรรเลง เป็นกระบวนการของการปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่เข้ามา ซึ่งคณะแตรงได้มีการนำเครื่องดนตรี บทเพลงดั้งเดิม มาผสมผสานกับเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่และ

บทเพลงที่มีความทันสมัย เพื่อบรรเลงไปควบคู่กัน นอกจากนี้คณะแดรวงยังมีการปรับตัวในด้านการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ เป็นกระบวนการในการนำความโดดเด่นในแต่ละคณะของตนเองออกมาทำการแสดง ทั้งการแสดงแดรวง ลูกทุ่ง ลูกกรุง นำมาผสมผสานเพื่อสร้างจุดขายให้คณะแดรวง ซึ่งการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ เป็นการสร้างโอกาสในการได้รับการว่าจ้างเพื่อทำการแสดง นอกจากนี้ยังมีการปรับตัวด้านตลาดและประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นกระบวนการในการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์คณะให้เป็นที่รู้จัก รวมไปถึงการสร้างฐานลูกค้าที่ให้ความสนใจ เพื่อเป็นโอกาสในการได้รับการว่าจ้างงานในอนาคตที่อาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแดรวง

3) การได้รับการยอมรับและการเห็นคุณค่าของคณะแดรวงในประเพณีและพิธีกรรม

เป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำให้คณะแดรวงสามารถดำรงอยู่ได้ตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลง จากการปรับตัวของคณะแดรวง และการบรรเลงทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบสมัยใหม่ ส่งผลให้คณะแดรวงได้กลับมามีบทบาทในการรับใช้สังคม ได้รับความนิยมนอกจากผู้ว่าจ้างมากขึ้น ทั้งประชาชนทั่วไปหรือหน่วยงานต่าง ๆ และได้รับการว่าจ้างบรรเลงในงานประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ที่สำคัญของชุมชน เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้คณะแดรวงได้รับการยอมรับและชุมชนมองเห็นความสำคัญของคณะแดรวง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นกระบวนการสำคัญของการดำรงอยู่ของคณะแดรวง สรุปได้ตามภาพที่ 1



ภาพที่ 1 การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแดรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้น การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแดรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม ทั้งในด้าน 1) การสืบทอดความรู้ภายในครอบครัวและการสืบทอดความรู้จากภายนอก 2) การปรับตัวของคณะแดรวงด้านการประยุกต์เครื่องดนตรีและการนำบทเพลงสมัยใหม่มาบรรเลง และ 3) การได้รับการยอมรับและการเห็นคุณค่าของคณะแดรวงในประเพณีและพิธีกรรม นำไปสู่การแก้ปัญหาภายในและภายนอกคณะแดรวง ส่งผลให้คณะแดรวงสามารถดำรงอยู่ได้ตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์ การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรงง สามารถอภิปรายผล ได้ดังนี้

1. ประวัติคณะแตรงงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากผลการศึกษาประวัติของคณะแตรงงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม พบว่า แตรงงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม มีจุดเริ่มต้นมาจากครูดนตรีและนักดนตรี 4 จังหวัดด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากครูทองดี เดชชานา ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดนครปฐม ครูดนตรีและนักดนตรีในจังหวัดราชบุรี ครูทวย ทัศนเนตร ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภอมอพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และครูบุญรอด ทองคำใส ครูประครอง วิสุทธีวงศ์ ครูบุญ วิสุทธีวงศ์ ครูดนตรีและนักดนตรีในอำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ที่ได้ถ่ายทอดความรู้ในการบรรเลงแตรงงให้แก่คณะแตรงงทั้ง 4 คณะ และแตรงงในอำเภอบางเลนจึงเริ่มก่อตั้งคณะเมื่อประมาณ พ.ศ. 2500 ได้แก่ คณะแตรงงวิเชียรเอ็นเตอร์เทน คณะแตรงงบรรเทิงศิลป์ คณะแตรงงขวัญใจศิลามูล และคณะแตรงงสยามพลศิลป์ สอดคล้องกับผลการวิจัยของปรีชา ออกกิจวัตร (2548: 82-83)⁶ แตรงงชาวบ้านในจังหวัดสมุทรสงครามเริ่มในยุคพระราชญาดิรักษาพ่อเมืองจังหวัดสมุทรสงคราม พ.ศ. 2460 และยังเป็นถิ่นกำเนิดของครูดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน มีสำนักดนตรีที่ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีและเผยแพร่ความรู้ทางแตรงงในจังหวัดใกล้เคียงทั้งในจังหวัดราชบุรีและนครปฐม สอดคล้องกับผลการวิจัยของจุฑามาส หิรัญกุล (2554: 23)⁷ คณะแตรงงชาวบ้านที่มีอยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นนักดนตรีที่เคยเล่นอยู่วงปี่พาทย์มาก่อน และส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากครูดนตรีและถ่ายทอดความรู้ให้แก่นักดนตรีด้วยกัน จากการศึกษาประวัติคณะแตรงงในอำเภอบางเลน จึงเป็นข้อสันนิษฐานได้ว่า คณะแตรงงอาจได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากครูในจังหวัดสมุทรสงคราม ราชบุรี และในจังหวัดนครปฐม

บทบาทของคณะแตรงงในสภาพสังคมและวัฒนธรรมในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

คณะแตรงงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม ยังคงมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ทั้งการบรรเลงแตรงงประกอบประเพณีและพิธีกรรม สอดคล้องกับผลการวิจัยของกฤษฎา นิยมทอง (2550: 2)⁸ แตรงงเป็นวงดนตรีพื้นบ้านของไทยที่เกิดขึ้นจากการนำเอาเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกมาบรรเลงเพลงมาร์ชตามแบบอย่างแตรงงทหาร และได้พัฒนาบรรเลงเพลงไทยเดิมตามอย่างวงดนตรีไทย แตรงงได้เข้ามามีบทบาทในกิจกรรมประเพณีวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวบ้าน ทั้งในพิธีไหว้ครู พิธีแต่งงาน พิธีกรรมทางศาสนา พิธีอุปสมบท และพิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย ด้วยปัจจัยเหล่านี้ทำให้แตรงงเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมและตอบรับจากสังคมชาวบ้านในท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นอย่างดี สอดคล้องกับผลการวิจัยของจักษ์ จินดาวัฒน์ (2551: 40-42)⁹ แตรงงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่รับใช้สังคมปรากฏควบคู่มากับสังคมมนุษย์สืบทอดต่อ ๆ กันมาอย่างต่อเนื่อง โดยส่วนใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงเพื่อ

⁶ ปรีชา ออกกิจวัตร, “แตรงงชาวบ้าน : กรณีศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของแตรงงในสมุทรสงคราม” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2548), 82-83.

⁷ จุฑามาส หิรัญกุล, “การศึกษาแตรงงชาวบ้านในสุพรรณบุรี” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554), 23.

⁸ กฤษฎา นิยมทอง, “แตรงงพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, 2550), 2.

⁹ จักษ์ จินดาวัฒน์, “พัฒนาการและการดำรงอยู่ของแตรงงในอำเภอมอพวา จังหวัดสมุทรสงคราม” (รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2551), 40-42.

ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต ทั้งการบรรเลงเครื่องดนตรีในพิธีโกนผมไฟ พิธีโกนจุก พิธีอุปสมบท พิธีมงคลสมรส พิธีศพ และการบรรเลงเครื่องดนตรีในเทศกาลประเพณีที่สำคัญ ๆ ดังนั้น เครื่องดนตรีจึงยังคงมีบทบาททางสังคมและวัฒนธรรมมาจนถึงปัจจุบัน

2. สภาพและปัญหาของคณะเครื่องดนตรีในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากการวิเคราะห์ข้อมูลสภาพและปัญหาภายในและภายนอกคณะเครื่องดนตรี พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นลักษณะของการเปลี่ยนกระบวนการ แบบแผน โครงสร้างต่าง ๆ ทางสังคม การเปลี่ยนแปลงนี้อาจจะทำให้สังคมเจริญก้าวหน้าหรือล้าหลัง ซึ่งส่งผลกระทบต่อระบบสังคมหรือความสัมพันธ์ต่าง ๆ (Fairchild, 1955: 277)¹⁰ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่เสมอในสังคม และเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นย่อมส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมที่เคยเป็นมา เพื่อให้เข้ากับสภาพใหม่ที่เกิดขึ้น (Davis, 1964: 622)¹¹ ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (ยศ สันตสมบัติ, 2542: 234)¹² ด้วยเหตุนี้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดสภาพและปัญหาภายในและภายนอกคณะเครื่องดนตรี

จากการวิเคราะห์ผลการสืบทอดความรู้ของคณะเครื่องดนตรี ในอดีตเป็นการสืบทอดความรู้ทางดนตรีจากครอบครัว ผู้ถ่ายทอดเป็นบุคคลในครอบครัว แล้วส่งต่อความรู้ให้แก่บุคคลในครอบครัวต่อเนื่องกันมา ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงการสืบทอดความรู้ให้แก่บุคคลที่สนใจในรูปแบบสำนักดนตรี แต่ก็พบกับสภาพปัญหาเนื่องจากเมื่อถ่ายทอดความรู้ให้แก่บุคคลที่สนใจก็ไม่ได้สืบทอดความรู้เหล่านั้นต่อ ในคณะจึงต้องรวบรวมนักดนตรีเครื่องดนตรีที่มีประสบการณ์จากภายนอกคณะมาช่วยบรรเลง ทำให้รูปแบบของการบรรเลงในแบบดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสความนิยม ซึ่งส่งผลต่อการสืบทอดขนบธรรมเนียมการบรรเลงในรูปแบบเดิม บทเพลงดั้งเดิมที่อาจสูญหายไป สอดคล้องกับผลการวิจัยของอิทธิพล สวัสดิ์รักษา (2558: ง)¹³ เครื่องดนตรีรับใช้ความเชื่อประเพณีทางสังคมอย่างยาวนานและต่อเนื่อง เครื่องดนตรีชาวบ้านในปัจจุบันโดยส่วนใหญ่เป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหลายอย่างตามกระแสความนิยมของชาวบ้านหรือเจ้าภาพ ซึ่งการปรับเปลี่ยนดังกล่าวอาจส่งผลต่อการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะเครื่องดนตรีในแบบดั้งเดิม

ในด้านของการบริหารจัดการคณะเครื่องดนตรี เป็นกระบวนการสำคัญที่จะสามารถทำให้คณะดำเนินการต่อไปได้ ทั้งการพัฒนาคณะในเรื่องของคน เงินทุน เครื่องดนตรี และอุปกรณ์ต่าง ๆ แต่ด้วยการบริหารจัดการคณะในอดีตที่ผ่านมา เป็นการบริหารจากผู้ก่อตั้งคณะ ซึ่งเป็นบุคคลในครอบครัว แล้วส่งต่อการบริหารให้จัดการต่อ ดังนั้น การบริหารจัดการบางอย่างจึงต้องใช้เวลาในการพัฒนา แต่ด้วยสภาพสังคมและวัฒนธรรมทางดนตรีเปลี่ยนไป รูปแบบของดนตรีเป็นแบบสมัยใหม่ จึงต้องมีการพัฒนาอุปกรณ์อื่น ๆ ขึ้นมาทดแทน เช่น เครื่องเสียง รถแห่ เพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจในการจ้างงานมากยิ่งขึ้น แต่ด้วยจำนวนของงบประมาณที่ได้รับไม่เพียงพอต่อการพัฒนาคณะ ดังนั้นการบริหารจัดการคณะในด้านของงบประมาณเป็นปัญหาสำคัญในการพัฒนาคณะที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะเครื่องดนตรี สอดคล้องกับผลการวิจัยของกฤษดา นิยมทอง

¹⁰ Henry Pratt Fairchild, *Dictionary of Sociology* (Ames, Iowa: Littlefield, Adams & Co., 1955), 277.

¹¹ Kingsley Davis, *Human Society* (New York: The Macmillan Company, 1964), 622.

¹² ยศ สันตสมบัติ, *มนุษย์กับวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542), 234.

¹³ อิทธิพล สวัสดิ์รักษา, “การปรับตัวของเครื่องดนตรีชาวบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2558), ง.

(2555: 71)¹⁴ แตรวงชาวบ้านมีประวัติการสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน มีการพัฒนารูปแบบและวิธีการบรรเลงที่ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมและวิถีชีวิตของชุมชนในปัจจุบัน แตรวงชาวบ้านมีการบริหารจัดการที่ไม่เป็นระบบ ขาดเงินทุน จัดหาอุปกรณ์ และแนวทางการอนุรักษ์สืบทอด ตลอดจนการประชาสัมพันธ์ที่ยังไม่ดีพอ จึงเป็นปัญหาที่สำคัญในการพัฒนาคณะแตรวงให้สามารถดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบัน

นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เข้ามาในสังคม ได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงประเพณี พิธีกรรม และวัฒนธรรมทางดนตรี สอดคล้องกับ Davis (1964: 622)¹⁵ กล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เข้ามาในสังคม ได้ส่งผลให้ระบบสังคมหรือความสัมพันธ์ต่าง ๆ ทางสังคมเปลี่ยนแปลงไป ดังเช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลกระทบต่อคณะแตรวง ในด้านประเพณี พิธีกรรม ทำให้ความสำคัญคุณค่าหรือความนิยมของคณะแตรวงในบทบาทของการรับใช้สังคมลดน้อยลงจากสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนให้คล้อยตามกระแสความนิยมของชาวบ้าน หรือเจ้าภาพ ทำให้รูปแบบของแตรวงในแบบดั้งเดิม บทเพลงดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา ไม่สามารถนำมาบรรเลงเพื่อรับใช้สังคมในด้านประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ได้อีกต่อไป และอาจสูญหายไปในที่สุด

ความก้าวหน้าทันสมัยของเทคโนโลยีที่เข้ามาส่งผลกระทบต่อคณะแตรวง สื่อออนไลน์ในรูปแบบต่าง ๆ การเข้ามาของเทคโนโลยีที่มาพร้อมกับความสะดวกสบาย เข้าถึงได้ง่าย รับชมวัฒนธรรมดนตรีได้หลากหลายประเภทที่เป็นไปตามกระแสความนิยม ทำให้เกิดการใช้สื่อออนไลน์ในการรับชมมากกว่าที่จะใช้การแสดงจริง สอดคล้องกับยศ สันตสมบัติ (2542: 234)¹⁶ ได้อธิบายการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เข้ามาพร้อมกับความคิด ความเชื่อ หรือเทคโนโลยี ในยุคสมัยใหม่ อาจมีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางวัฒนธรรม สอดคล้องกับผลการวิจัยของฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์ (2559: 49-63)¹⁷ ความทันสมัยของเทคโนโลยีที่เข้ามามีส่วนสำคัญทำให้ต้องหากวิธีในการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดง ในด้านเศรษฐกิจ คณะแตรวงได้รับผลกระทบในด้านการแข่งขันทางธุรกิจจากคณะแตรวงในจังหวัดอื่น ๆ ที่เข้ามารับงาน และเกิดการแข่งขันในเรื่องของราคาค่าจ้าง การเสนอการแสดงที่หลากหลาย การโฆษณา การจัดแพ็คเกจงานเสนอสินค้าดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ที่น่าสนใจ ส่งผลกระทบต่อ การได้รับการว่าจ้างงานของคณะแตรวง และอาจส่งผลกระทบต่อดำรงอยู่ของแตรวง สอดคล้องกับผลการวิจัยธัญยาภรณ์ โพธิกาวิณ (2565: 13)¹⁸ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ด้านการแข่งขันทางธุรกิจ พบว่า คณะปี่พาทย์เกิดการแข่งขันกันระหว่างคณะปี่พาทย์ด้วยกันเอง ทั้งในจังหวัดราชบุรีและจังหวัดใกล้เคียงที่เข้ามารับงาน ทำให้เกิดการแข่งขันกันในทางธุรกิจ ส่งผลให้รายได้ลดน้อยลง

นอกจากนี้ ด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 รัฐบาลได้มีมาตรการในการป้องกันโรคระบาดนี้ จึงได้ออกมาตรการไม่ให้มีการแสดงดนตรีทุกประเภท ซึ่งมาตรการดังกล่าวได้ส่ง

¹⁴ ฤชดา นิยมทอง, “แตรวงชาวบ้าน : รูปแบบการพัฒนาการจัดการภูมิปัญญาเพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจชุมชนภาคกลาง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท) ภาควิชาศิลปวัฒนธรรม, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2555), 71.

¹⁵ Kingsley Davis, *Human Society* (New York: The Macmillan Company, 1964), 622.

¹⁶ ยศ สันตสมบัติ, *มนุษย์กับวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542), 234.

¹⁷ ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์, “การปรับเปลี่ยนทางดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ในพื้นที่จังหวัดภาคใต้,” *วารสารจันทร์เกษมสาร* ปีที่ 22, ฉบับที่ 43 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559): 49-63.

¹⁸ ธัญยาภรณ์ โพธิกาวิณ, “การปรับตัวของวงปี่พาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีท่ามกลางบริบทสังคมไทยร่วมสมัย,” *วารสารวิชาการ สถาบันวิทยาการจัดการแห่งแปซิฟิก สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-เมษายน 2565): 1-18.

ผลกระทบต่อคณะแถว ทำให้ไม่สามารถรับงานได้ ขาดรายได้ในการเลี้ยงดูครอบครัว นักดนตรีจึงเปลี่ยนแปลงไปประกอบอาชีพอื่น ๆ ที่สามารถเลี้ยงดูครอบครัวได้ ซึ่งทำให้คณะแถวขาดการดำเนินงานที่ต่อเนื่อง ส่งผลต่อการสืบทอด การบริหารจัดการคณะ และความเป็นอยู่ของนักดนตรีของคณะแถว สอดคล้องกับผลการวิจัยของณัฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร (2564: 45-59)¹⁹ การดำรงอยู่ของแถวมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องคือ จำนวนสมาชิกในวงและอัตราค่าจ้าง หากคณะแถวไม่มีนักดนตรีที่เพียงพอต่อการบรรเลง ทำให้ไม่สามารถรับงานแสดงได้ และหากอัตราค่าจ้างไม่เพียงพอส่งผลให้ไม่สามารถเลี้ยงดูครอบครัว ปัจจัยเหล่านี้อาจเป็นสาเหตุสำคัญที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแถว

3. การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแถวในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

จากการวิเคราะห์การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแถวในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม พบประเด็นดังนี้

1) การสืบทอดความรู้ภายในครอบครัวและการสืบทอดความรู้จากภายนอก

การสืบทอดความรู้ภายในครอบครัว เกิดจากสภาพแวดล้อมที่มีพ่อแม่พี่น้องหรือญาติผู้ใหญ่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี และมีบุตรหลานและญาติพี่น้องที่อยู่ในครอบครัวเป็นผู้รับการถ่ายทอด วิธีการสืบทอดความรู้ของบุคคลในครอบครัว โดยส่วนใหญ่เป็นการสืบทอดโดยมุขปาฐะ การปฏิบัติแบบตัวต่อตัว สาสิตให้ดูและให้ปฏิบัติตาม โดยมีขั้นตอนลำดับและเป็นบทเพลงในระดับขั้นต้นไปจนถึงขั้นสูงในการฝึกปฏิบัติ ดังนั้นการสืบทอดภายในครอบครัวจึงเป็นกระบวนการที่สำคัญในการดำรงอยู่ของคณะแถว สอดคล้องกับแนวคิดของกรมการศึกษานอกโรงเรียน (2542: 3)²⁰ ได้อธิบายไว้ว่า สถาบันครอบครัวนับเป็นจุดเริ่มต้นของสังคมในการถ่ายทอด ปลูกฝัง อบรม ความรู้ให้บุคคลในครอบครัว ให้เกิดการเรียนรู้และเข้าใจคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม

นอกจากนี้ คณะแถวยังได้สืบทอดความรู้จากภายนอกคณะแถว สำนักดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการสืบทอดความรู้ทางดนตรี เป็นการถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูกับลูกศิษย์ที่เป็นคณะแถวด้วยกัน โดยมีวิธีการสืบทอดความรู้ จากครูที่ถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ สาสิต ปฏิบัติให้ดูเป็นแบบอย่าง เมื่อปฏิบัติได้จนชำนาญจะส่งต่อความรู้ไปรุ่นต่อรุ่น การเป็นสำนักดนตรียังทำให้ได้เรียนรู้บทเพลงเพิ่มเติมจากการออกแสดงงานในประเภทต่าง ๆ ทั้งในจังหวัดและนอกจังหวัด ทำให้เกิดการเรียนรู้ในบทเพลงจากคณะแถวคณะอื่น ๆ ในขณะที่สถาบันการศึกษาเป็นสถานที่อีกแห่งหนึ่งในการสืบทอดความรู้ทางดนตรีของคณะแถว โดยมีบทบาทหน้าที่ในการจัดการเรียนการสอนดนตรี ที่จะช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีทั้งในด้านของเรียนทฤษฎี การบรรเลงบทเพลง เพื่อนำไปสู่การปรับประยุกต์ใช้ในการดำรงชีวิต สอดคล้องกับปฐม นิคมานนท์ (2535: 279-281 อ้างถึงใน ธันยาภรณ์ โพธิ์กาวิณ, 2560: 5)²¹ กล่าวถึง การเรียนรู้และการถ่ายทอดที่ส่งต่อกันมา จนกลายเป็นการสืบทอดความรู้ ที่มีลักษณะทั้งทางตรงและทางอ้อม จากการสืบทอดความรู้ภายในครัวเรือน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดความชำนาญที่มีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือเป็นความสามารถเฉพาะบุคคลหรือ

¹⁹ ณัฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร, “แถวในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก,” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 45-59.

²⁰ กรมการศึกษานอกโรงเรียน, *วิวัฒนาการการศึกษานอกโรงเรียนของไทย* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542), 3.

²¹ ธันยาภรณ์ โพธิ์กาวิณ, “การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม” (รายงานการวิจัย, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2560), 5.

เฉพาะครอบครัว จนถึงกระทั่งกระบวนการสืบทอดได้เผยแพร่ไปในชุมชนและเป็นแหล่งการเผยแพร่ความรู้ภายในชุมชนหรือการเรียนรู้ภายในสถาบันการศึกษา สอดคล้องกับผลการวิจัยของณัฏฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร (2564: 45-59)²² การสืบทอดแตรงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก มีการสืบทอด 2 ส่วน ประกอบด้วย 1) การสืบทอดด้านองค์ความรู้ของแตรง คือ การสืบทอดภายในครอบครัวและการสืบทอดภายนอกครอบครัว 2) การสืบทอดด้านองค์ประกอบของแตรง ได้แก่ เครื่องดนตรี รูปแบบการจัดวง บทเพลง และพิธีไหว้ครู ดังนั้น การสืบทอดความรู้ของคณะแตรงจึงเป็นกระบวนการสำคัญที่ทำให้เกิดการดำรงอยู่ สอดคล้องกับอมรา พงศาพิชญ์ (2540: 23-34)²³ การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมเกิดขึ้นต่อเมื่อได้รับการยอมรับของคนในสังคมมาช่วงระยะเวลาหนึ่ง และต้องมีการสืบทอดผ่านคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มจากกระบวนการเรียนรู้จากครอบครัว ก่อนเผยแพร่ความรู้ไปสู่ชุมชน จึงจะสามารถดำรงอยู่ในสภาพสังคมนั้นได้ ด้วยเหตุนี้ การสืบทอดความรู้ของคณะแตรงทั้งภายในและภายนอกเป็นส่วนหนึ่งของการรักษา อนุรักษ์ และเป็นปัจจัยที่สำคัญนำไปสู่การดำรงอยู่ของคณะแตรงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม

2) การปรับตัวของคณะแตรง ด้านการประยุกต์เครื่องดนตรีและการนำบทเพลงสมัยใหม่มาบรรเลง เป็นกระบวนการของการปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่เข้ามา ซึ่งคณะแตรงได้มีการนำเครื่องดนตรีมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่และบทเพลงที่มีความทันสมัย เพื่อบรรเลงไปควบคู่กัน นอกจากนี้คณะแตรงยังมีการปรับตัวในด้านการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ เป็นกระบวนการในการนำความโดดเด่นในแต่ละคณะของตนเองออกมาทำการแสดง ทั้งการแสดงแตรง ลูกทุ่ง ลูกกรุง นำมาผสมผสานเพื่อสร้างจุดขายให้คณะแตรง ซึ่งการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ เป็นการสร้างโอกาสในการได้รับการว่าจ้าง และคณะแตรงยังมีการปรับตัวด้านตลาดและประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นกระบวนการในการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์คณะให้เป็นที่รู้จัก รวมไปถึงการสร้างฐานลูกค้าที่ให้ความสนใจ เพื่อเป็นโอกาสในการได้รับการว่าจ้างงานในอนาคตที่อาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตรง สอดคล้องกับจำนงค์ อติวัฒนสิทธิ์ และคณะ (2540: 22-23)²⁴ การดำรงอยู่ของวัฒนธรรม ต้องประกอบด้วย การปรับปรุง ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับสภาพปัจจุบันหรือยุคสมัย และวัฒนธรรมต้องได้รับการถ่ายทอด เพื่อให้คนรุ่นต่อไปได้รับช่วงการสืบทอดและเผยแผ่ให้แพร่หลายเพื่อให้วัฒนธรรมนั้นสืบทอดต่อเนื่องและคงอยู่ในสังคม เช่นเดียวกับการปรับตัวในด้านต่าง ๆ ของคณะแตรง สอดคล้องกับผลการวิจัยของอิทธิพล สวัสดิ์รักษา (2558: ง)²⁵ แตรงชาวบ้านในปัจจุบันมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง ทั้งสภาพทั่วไปและลักษณะทางดนตรี ในประเด็นเครื่องดนตรีมีการเพิ่มเครื่องดนตรีไฟฟ้า เช่น เบส คีย์บอร์ด การใช้รถเข็นร่วมในขบวนแห่ บทเพลงมีการเพิ่มบทบาทของเพลงลูกทุ่งเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อสร้างความโดดเด่น และเป็นเอกลักษณ์ให้กับคณะส่งผลให้ได้รับการว่าจ้างงานที่มากขึ้น ซึ่งการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงในเชิง

²² ณัฏฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร, “แตรงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก,” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 45-59.

²³ อมรา พงศาพิชญ์, *การถ่ายทอดและรับวัฒนธรรมในสังคมและวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2540), 23-34.

²⁴ จำนงค์ อติวัฒนสิทธิ์ และคณะ, *สังคมวิทยา*, พิมพ์ครั้งที่ 8 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2540), 22-23.

²⁵ อิทธิพล สวัสดิ์รักษา, “การปรับตัวของแตรงชาวบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2558), ง.

การปรับปรุงเพิ่มเติมเพื่อความอยู่รอดให้เข้ากับยุคสมัย ปัจจัยสำคัญที่ทำให้แตรวงชาวบ้านเกิดการปรับตัวจากปัจจัยภายใน คือการสร้างรายได้เพื่อความอยู่รอดของแตรวง และการนำเสนอประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อเทคโนโลยีที่มีความทันสมัยขึ้น และจากปัจจัยภายนอก คือสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การแข่งขันที่มีมากขึ้น ความนิยมทางด้านดนตรีที่เปลี่ยนไปของผู้ชมและผู้ว่าจ้าง จึงต้องมีการปรับตัวเพื่อการดำรงอยู่ของคณะแตรวง

3) การได้รับการยอมรับและการเห็นคุณค่าของคณะแตรวงในประเพณีและพิธีกรรม เป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำให้คณะแตรวงสามารถดำรงอยู่ได้ตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงจากการปรับตัวของคณะแตรวงและการบรรเลงทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบสมัยใหม่ ส่งผลให้คณะแตรวงได้กลับมามีบทบาทในการรับใช้สังคม ได้รับความนิยมจากผู้ว่าจ้างมากขึ้นทั้งประชาชนทั่วไปหรือหน่วยงานต่าง ๆ และได้รับการว่าจ้างบรรเลงในงานประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ที่สำคัญของชุมชน สอดคล้องกับงานอดิวิวัฒน์สิทธิ์ และคณะ (2540: 22-23)²⁶ และผลการวิจัยของกฤษฎา นิยมทอง (2555: 71-73)²⁷ กล่าวว่าวัฒนธรรมนั้นได้รับการยกย่องว่าเป็นมรดกทางสังคมที่มีคุณค่า มีประโยชน์กับคนในสังคม สอดคล้องกับวิถีชีวิตหรือแนวทางในการปฏิบัติ และต้องมีการปรับตัวตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรม และจากกระบวนการได้รับการยอมรับและการเห็นคุณค่าของคณะแตรวงส่งผลให้คณะแตรวงได้รับการว่าจ้างบรรเลงในงานประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ของชุมชน หรือของหน่วยงาน ทำให้คณะแตรวงได้รับการยอมรับและชุมชนมองเห็นความสำคัญของคณะแตรวง ทำให้เกิดการขยายตัวพัฒนาและเห็นคุณค่า เป็นกระบวนการสำคัญในการสืบทอดคณะแตรวง สอดคล้องกับผลการวิจัยของณัฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร (2564: 45-59)²⁸ การดำรงอยู่ของแตรวงในอำเภอเมืองจังหวัดพิษณุโลกมีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง การบริหารจัดการ จำนวนสมาชิกในวง การได้รับการยอมรับในการว่าจ้าง และอัตราค่าจ้างที่ได้รับ ซึ่งหากได้รับการว่าจ้างในการแสดง ด้วยปัจจัยจะทำให้แตรวงชาวบ้านเกิดการได้รับการยอมรับและการเห็นคุณค่า ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญต่อการดำรงอยู่ของคณะแตรวงในปัจจุบัน ดังนั้น การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม นำไปสู่การแก้ปัญหาภายในและภายนอกคณะแตรวง ส่งผลให้คณะแตรวงสามารถดำรงอยู่ได้ตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

จากการศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตรวง นำไปสู่การพัฒนาที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะแตรวงในอนาคต ดังนี้

1. การสืบทอดความรู้ของคณะแตรวงโดยการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นในระบบโรงเรียน

จากการผลการวิเคราะห์ การสืบทอดและดำรงอยู่ของคณะแตรวง พบว่า สถาบันการศึกษาเป็นกระบวนการที่สำคัญในการพัฒนาให้มีการถ่ายทอดและสืบทอดความรู้ให้เกิดขึ้นได้ในชุมชน หากมีการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นโดยการนำดนตรีแตรวงซึ่งเป็นรากฐานของวัฒนธรรมชุมชนเข้าไปในระบบของโรงเรียน จะช่วยส่งเสริมให้เกิดการเห็นคุณค่าและอนุรักษ์แตรวง ซึ่งเป็นรากฐานที่สำคัญในการรักษาไว้ซึ่งประเพณี

²⁶ จานงค์ อดิวิวัฒน์สิทธิ์ และคณะ, *สังคมวิทยา*, พิมพ์ครั้งที่ 8 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2540), 22-23.

²⁷ กฤษฎา นิยมทอง, “แตรวงชาวบ้าน : รูปแบบการพัฒนาการจัดการภูมิปัญญาเพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจชุมชนภาคกลาง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2555), 71-73.

²⁸ ณัฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร, “แตรวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก,” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 45-59.

และวัฒนธรรมในชุมชน สอดคล้องกับปฐม นิคมานนท์ (2535: 279-281 อ้างถึงใน ฉันทยาภรณ์ โพธิภาวิน, 2560: 5)²⁹ กล่าวถึง สถาบันการศึกษาควรมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่ความรู้ โดยการปรับหลักสูตรที่สอดคล้องกับท้องถิ่น หรือการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมของท้องถิ่นเข้าไปในกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ความรู้ให้คนในชุมชนเกิดความเข้าใจ เห็นคุณค่า และประโยชน์ เพื่อร่วมกันสืบทอดและอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่ในชุมชนของตนเอง สอดคล้องกับผลการวิจัยของไพศาล กาญจนวงศ์ (2562: 28-51)³⁰ ได้นำตารางเข้าไปสู่การเรียนในระบบโรงเรียน และมีการขั้นตอนการเรียนรู้นดนตรี เน้นการสอนด้วยผู้ถ่ายทอดเพียงผู้เดียว และใช้แนวการสอนแบบเดียวกับการสอนดนตรีไทย ดังนั้น สถาบันการศึกษา มีบทบาทที่สำคัญในการขับเคลื่อนการถ่ายทอดและสืบทอดความรู้ตาราง โดยการพัฒนาให้ตารางอยู่ในหลักสูตรเพื่อเผยแพร่ความรู้ทางดนตรีตารางให้สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคม

2. การบรรเลงในรูปแบบของสื่อออนไลน์

จากการผลการวิเคราะห์ การสืบทอดและดำรงอยู่ของคณะตาราง การปรับตัวของคณะตาราง ด้านการประยุกต์เครื่องดนตรีและการนำบทเพลงสมัยใหม่มาบรรเลง การปรับตัวในด้านการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ การปรับตัวด้านตลาดและประชาสัมพันธ์ พบว่า การบรรเลงในรูปแบบของสื่อออนไลน์ เป็นเรื่องที่สำคัญในยุคปัจจุบันที่เทคโนโลยีต่าง ๆ สามารถเข้าถึงได้อย่างสะดวกรวดเร็ว คณะตารางบางคณะได้เริ่มนำรูปแบบการนำเสนอแบบออนไลน์นี้มาใช้ในการประชาสัมพันธ์ ซึ่งได้รับผลการตอบรับในด้านของการตลาดและธุรกิจที่ดี แต่ในขณะเดียวกัน ควรได้รับการสนับสนุนจากทุกภาคส่วนในการพัฒนารูปแบบของสื่อออนไลน์ ให้มีความทันสมัย หรือการพัฒนาเป็นคลังข้อมูลของชุมชน เพื่อการอนุรักษ์และการเผยแพร่ข้อมูลในการพัฒนาคณะตารางในอนาคต สอดคล้องกับผลการวิจัยของอิทธิพล สวัสดิ์รักษา (2558: ง)³¹ ตารางต้องมีการปรับเป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงตาราง ทั้งสภาพทั่วไปและลักษณะทางดนตรีที่ทันสมัย และเทคโนโลยีที่มีความทันสมัยมากขึ้นเพื่อให้สามารถเข้าถึงได้ง่าย ดึงดูดความสนใจ เพื่อเป็นจุดขายในการสร้างฐานลูกค้าในอนาคต นอกจากนี้ยังเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีตารางให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น ดังนั้น การนำเสนอในรูปแบบของสื่อออนไลน์ จึงมีความสำคัญในการพัฒนาคณะตารางให้สามารถดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

จากการศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะตารางในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม พบแนวทางหรือประเด็นที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ดังนี้

1. ควรศึกษาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นที่นำตารางเข้าไปใช้ในการเรียนการสอนในระบบโรงเรียน เพื่อเป็นการประโยชน์ทางการศึกษาและเพื่อสืบทอดคณะตารางให้ดำรงอยู่คู่กับสังคมและประเทศไทยต่อไป

²⁹ ฉันทยาภรณ์ โพธิภาวิน, “การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม” (รายงานการวิจัย, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2560), 5.

³⁰ ไพศาล กาญจนวงศ์, “กระบวนการเรียนรู้นดนตรีจากคณะตารางสู่ักดนตรีรุ่นเยาว์ กรณีศึกษาการร่วมบรรเลงตารางของนักเรียนโรงเรียนช่องพระนาวิทยาในอำเภไธราธรรม จังหวัดราชบุรี,” วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 28-51.

³¹ อิทธิพล สวัสดิ์รักษา, “การปรับตัวของตารางชาวบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2558), ง.

2. ควรศึกษาเกี่ยวกับทำนองและสำเนียงของเพลงที่ใช้ในคณะแตงวงในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม ทั้งในบทเพลงแบบดั้งเดิมและในแบบสมัยใหม่ เพื่อเป็นการรักษา อนุรักษ์ เพื่อการพัฒนารูปแบบการบรรเลง ให้สอดคล้องกับกระแสของสังคมในยุคสมัยใหม่ ที่อาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ในอนาคต

บรรณานุกรม

- กรมการศึกษานอกโรงเรียน. *วิวัฒนาการการศึกษานอกโรงเรียนของไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542.
- กฤษดา นิยมทอง. “แตงวงพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, 2550.
- กฤษดา นิยมทอง. “แตงวงชาวบ้าน : รูปแบบการพัฒนาการจัดการภูมิปัญญาเพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจชุมชนภาคกลาง.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2555.
- จักร์ จินดาวัฒน์. “พัฒนาการและการดำรงอยู่ของแตงวงในอำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.” *รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา*, 2551.
- จำนงค์ อติวัฒน์สิทธิ์ และคณะ. *สังคมวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2540.
- จุฑามาส หิรัญกุล. “การศึกษาแตงวงชาวบ้านในสุพรรณบุรี.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554.
- จิตติวุฒิ สุขศิริวัฒน์. “การปรับเปลี่ยนทางดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ในพื้นที่จังหวัดภาคใต้.” *วารสารจันทร์เกษมสาร* ปีที่ 22, ฉบับที่ 43 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559): 49-63.
- ณัฐฐนิช นักปี และกมลธรรม เกื้อบุตร. “แตงวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก.” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2564): 45-59.
- ธันยาภรณ์ โพธิกาวิ. “การปรับตัวของวงปี่พาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีท่ามกลางบริบทสังคมไทยร่วมสมัย.” *วารสารวิชาการ สถาบันวิทยาการจัดการแห่งแปซิฟิก สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-เมษายน 2565): 1-18.
- ธันยาภรณ์ โพธิกาวิ. “การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม.” *รายงานการวิจัย, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล*, 2560.
- นภัสนันท์ จุลลเกษตร. “บทบาทและหน้าที่ของแตงวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา.” *รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา*, 2551.
- ปรีชา ออกกิจวัตร. “แตงวงชาวบ้าน : กรณีศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของแตงวงในสมุทรสงคราม.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2548.

ไพศาล กาญจนวงศ์. “กระบวนการเรียนรู้ดนตรีจากคณะเครื่องดนตรีรุ่นเยาว์ กรณีศึกษาการร่วมบรรเลงเครื่องดนตรีของนักเรียนโรงเรียนช่อพรวนวิทยาในอำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* ปีที่ 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 28-51.

ยศ สันตสมบัติ. *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542.

ศิริพร กรอบทอง. *วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : พิมพ์ลักษณ์, 2547.

อมรา พงศาพิชญ์. *การถ่ายทอดและรับวัฒนธรรมในสังคมและวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2540.

อิทธิพล สวัสดิ์รักษา. “การปรับตัวของเครื่องดนตรีชาวบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 2558.

Davis, Kingsley. *Human Society*. New York: The Macmillan Company, 1964.

Fairchild, Henry Pratt. *Dictionary of Sociology*. Ames, Iowa: Littlefield, Adams & Co., 1955.

“หนังสัตว์” หวีไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิต และวัตถุดิบธรรมชาติ

“ANIMAL LEATHERS” KONG WONG YAI’S LEATHER STICKS
EXPLANATORY REMARK OF SOUND QUALITY RELATED TO
PRODUCTION PROCESS AND NATURAL MATERIALS

พิชชาณัฐ ตูจินดา*
Pitchanat Toojinda*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เสนอเนื้อหาเกี่ยวกับไม้หนังฆ้องวงใหญ่ โดยเฉพาะกล่าวถึงหนังสัตว์ที่ใช้ทำหัวไม้ ทั้งคุณภาพจากวัตถุดิบธรรมชาติและขั้นตอนผลิต จากการศึกษาพบว่า หนังสัตว์ที่ใช้ผลิตหัวไม้ ได้แก่ หนังควายและหนังช้าง ซึ่งหนังทั้งสองชนิดมีขั้นตอนผลิตต่างกัน แต่ที่นับว่าเป็นหัวใจหลักที่ช่างผลิตต้องใส่ใจ มากกว่าขั้นตอนอื่น ๆ ได้แก่ 1. ขั้นตอนหนังแช่น้ำ 2. ขั้นตอนหรือนวดหนัง 3. ขั้นตอนหนังสวมเข้ากับก้านไม้ตี ที่เตรียมไว้ ซึ่งขนาดและน้ำหนักไม้หนังฆ้องวงใหญ่ควรสัมพันธ์กับลักษณะสัณฐานของลูกฆ้องที่ใช้ด้วย ปัจจุบัน ไม้หนังฆ้องวงใหญ่สนนราคาซื้อขายอยู่ที่คู่ละประมาณ 1,000-3,500 บาท ตัวแปรสำคัญที่เป็นปัจจัยต่อราคา ขึ้นอยู่กับชนิดและคุณภาพหนัง รวมถึงชนิดและคุณภาพที่ใช้ทำก้านไม้ตี กอปรกับจำนวนช่างผลิตที่เกิดขึ้น และเป็นตัวเลือกหลากหลายในปัจจุบัน จึงทำให้เห็นว่าจำนวนซื้อขายไม้หนังฆ้องวงใหญ่ในสังคมดนตรีไทย โดยรวมและแต่ละช่างผู้ผลิตอาจไม่สูงมากนัก

คำสำคัญ : หนังสัตว์/ ไม้หนังฆ้องวงใหญ่/ ฆ้องวงใหญ่

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, tle_kongyai@hotmail.com

* Assistant Professor, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, tle_kongyai@hotmail.com

Abstract

This academic article presents information about the Kong Wong Yai's leather sticks. It especially refers to the leather that makes the head of the Kong Wong Yai's sticks, and the quality of the Kong Wong Yai sticks in its production process using leather, and natural materials. This study found that the leather most commonly used for the Kong Wong Yai stick are buffalo leather and elephant leathers. The steps which instrument makers must pay attention to are 1. Process of bringing leather in water 2. Process of thrashing and kneading the leather 3. Process of attaching the leather on the Kong Wong Yai sticks. The size and weight of Kong Wong Yai should be relative to the size of the bump of the bowl. At present, Kong Wong Yai's leather sticks are selling around 1,000-3,500 baht per pair. The key factors in price depend on type and quality of the leather and the type and quality of Kong Wong Yai's sticks and also the number of instrument makers also have an influence on the price. It can be seen that the marketing of Kong Wong Yai's leather sticks in Thai music society and among individual instrument makers is not very high.

Keywords: Animal Leathers/ Kong Wong Yai's Leather Sticks/ Kong Wong Yai

บทนำ

เป็นเหตุผลสำคัญหากจะอ้างถึงระเบียบข้อกำหนดเวทีประกวดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทุกระดับทั่วประเทศ แม้กระทั่งเวทีประชันปีพาทย์ภาคประชาชน ที่ระบุชัดเป็นที่หมายรู้โดยทั่วไปว่า ฆ้องวงใหญ่ต้องตีเพลงเดี่ยว รวมถึงรวมวงปีพาทย์ไม้แข็งด้วย “ไม้หนังฆ้องวงใหญ่” ภาษาปากบ้างเรียก “ไม้หนัง” หรือ “ไม้แข็ง” สาเหตุเพราะฆ้องวงใหญ่ไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีที่มีหางเสียงยาวกังวานจากการตีเท่านั้น แต่สามารถผลิตเสียงพิเศษจากการกระทบและเสียดสีกันระหว่างหนังสัตว์จากหัวไม้ตีกับลูกฆ้องที่ผลิตจากโลหะสำริด เป็นเสียงเฉพาะที่เครื่องดนตรีผลิตจากไม้อย่างระนาดเอกหรือระนาดทุ้มทำไม่ได้

โดยเฉพาะหนังสัตว์ที่มีคุณลักษณะตามธรรมชาติผสมผสานกันระหว่างความแข็งกับความยืดหยุ่น จึงเกิดแรงต้านสั่นสะเทือนเมื่อหนังสัตว์จากหัวไม้ตีกระทบกับปมฆ้องด้วยความถี่จากการตีทำนองเพลง เป็นเหตุผลให้ผู้ตีต้องฝึกกำลักรัดแน่นเนื้อแขน ข้อมือและนิ้วมือทั้งห้าให้แข็งแรงและคุ้นเคยกับไม้หนังฆ้องวงใหญ่ เพื่อควบคุมบังคับแรงต้านสั่นสะเทือนนั้นให้ประดิษฐ์เสียงฆ้องวงใหญ่ตามที่ต้องการอย่างมีคุณภาพโดยไม่ “เขย่งมือ” ทั้งยังต้องประคองกำลักรัดแน่นส่วนต่าง ๆ เพื่อประคบบเสียงฆ้องให้พอดีกับความแข็งแรงของหนังสัตว์ ระมัดระวังไม่ให้หนังสัตว์จากหัวไม้ตีตีพลาดจากปมฆ้องไปกระทบฉัตรบน หรือที่เรียก “ตกฉัตร” เพราะอาจทำให้ฆ้องลูกนั้นแตกเกิดความเสียหาย ไม้หนังฆ้องวงใหญ่จึงดีที่ยากกว่าไม้ نرمที่หัวไม้ผลิตจากผ้าพันด้ายเป็นชั้น ๆ ทบกัน

สำคัญมากตรงแรงบันดาลใจที่กระตุ้น เพราะอาจเป็นจุดที่ทำให้เกิดความคิดพัฒนากลวิธีตีฆ้องวงใหญ่ลักษณะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น กรอด ที่ต้องอาศัยความสั่นสะเทือนเพื่อให้เกิดจำนวนความถี่จากการใช้กำลังกล้ามเนื้อในการตีเพียงครั้งเดียว เช่นเดียวกับตีเปิดตีปิด สะเดาะ เป็นต้น ฆ้องวงใหญ่จึงเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้ตีต้องทำความเข้าใจและใส่ใจรายละเอียด เพราะฆ้องแต่ละเสียงที่เปล่งเสียงออกมาล้วนมีผลมาจากความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเชื่อมโยงถึงกันและกัน ไม่ว่าจะเป็น ฆ้องวงใหญ่ ที่มีส่วนประกอบหลัก ได้แก่ ร้านฆ้อง ลูกฆ้อง ไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ที่มีส่วนประกอบหลัก ได้แก่ แป้นหัวไม้ตีจากหนังสัตว์ ก้านไม้ตี รวมถึงผู้ตีและกลวิธีตี เมื่อแต่ละส่วนสมบูรณ์มีคุณภาพตามมาตรฐานก็จะทำให้เสียงฆ้องที่เปล่งเสียงออกมามีคุณภาพดีตามไปด้วย



ภาพที่ 1 ไม้หนังฆ้องวงใหญ่ของหลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาตนะวิลัย) หัวไม้ทำจาก “หนังกระทิง”
ปัจจุบันเก็บรักษาไว้โดยครูฐานิสร์ พรรณรายณ์
ข้าราชการครูโรงเรียนวัดจันทราวาส (ศุขประสารราษฎร์) จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ผู้เขียน

ปัญหาหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ผู้ใช้พบมาก แหล่งที่มาของ “หนังสัตว์”

ก่อนกล่าวถึงขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติที่ใช้ผลิตหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงฆ้องที่ดี ปัญหาส่วนใหญ่ที่ผู้ใช้พบมากก็เกิดขึ้นจากขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติของหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ เช่นเดียวกัน มีดังนี้ เช่น คุณภาพหนังสัตว์และขั้นตอนการผลิต

- คุณภาพหนังสัตว์ ได้แก่ 1. หนังฝ่อ คือหนังที่มีการยึดเกาะของเซลล์ไม่สมบูรณ์ เป็นโพรงพรุนและสวกด้านใน นิ่มและล่อนเป็นชั้น ๆ ทำให้มีน้ำหนักเบาและตีไม่เกิดเสียง 2. หนังเน่า คือหนังที่ต้นทางจากโรงฟอกหนังชูดน้ำเอาชิ้นไขมันหรือฟักฝังด้านในออกไม่สะอาด เมื่ออากาศชื้นหรือได้รับความร้อนจากแสงแดดก็อาจทำให้ชิ้นไขมันนิ่ม เหลวและหรือละลายส่งกลิ่นเหม็น 3. หนังเ็นหรือหนังแแก้ว คือหนังควายที่มีลักษณะแข็งเป็นวุ้นใสและทำให้มีนํ้าหนักมาก เมื่อตีกับฆ้องมักแตกร่วงเป็นขุย 4. หนังแช่เกลือ คือหนังควายที่ผ่านกรรมวิธีแช่หนังด้วยเกลือจากต้นทางโรงงาน หนังชนิดนี้จะอมความชื้นของเกลือและคลายนํ้าเมื่ออากาศชื้นจึงไม่เหมาะสำหรับนำมาทำหัวไม้หนัง 5. โดยรอบหน้าตัดของหนังหัวไม้ฆ้องที่ใช้สัมผัสปมฆ้องมีความแข็งแรงไม่เสมอกัน บางจุดตีไม่เกิดเสียงเพราะความด้อยของเซลล์บริเวณดังกล่าว กรณีนี้เกิดขึ้นได้ทั้งจากคุณภาพหนังสัตว์และขั้นตอนการผลิตอย่างใดอย่างหนึ่ง

- ขั้นตอนการผลิต ได้แก่ 1. ความแข็งแรงของหนังจากหัวไม้ตีไม่พอดีกับเสียงฆ้องที่ผู้ใช้งานต้องการ เพราะผ่านขั้นตอนการผลิตที่เรียกว่า “ทุบ” น้อยหรือมากเกินไปจนความพืด 2. ความแข็งแรงของหนังจากหัวไม้ตีทั้งสองข้างไม่เสมอกัน เกิดขึ้นได้จากขั้นตอนการผลิตทั้งในขั้นตอนการตีหนัง ขั้นตอนการทุบหนัง และขั้นตอนการขึ้นรูปหนัง อย่างใดอย่างหนึ่ง 3. หัวไม้ไม่ตรงศูนย์ ทำให้ผู้ตีบังคับไม้หนังฆ้องวงใหญ่ไม่ได้ตามต้องการหรือทำได้ด้วยความลำบาก เพราะส่วนที่มีน้ำหนักมากกว่าส่วนอื่น ๆ ของหนังจากหัวไม้ตีจะทิ้งน้ำหนักลงตามแรงโน้มถ่วง กรณีนี้เกิดขึ้นได้จากขั้นตอนการผลิตทั้งในขั้นตอนการทุบหนัง ขั้นตอนการขึ้นรูปหนัง หรือขั้นตอนการขึ้นรูปฆ้องวง อย่างใดอย่างหนึ่ง

นอกจากนี้ ยังรวมถึงปัญหาน้ำหนักหนังจากหัวไม้ตีหนักเบาไม่พืดมีผู้ใช้ ปัญหาหนังหลุดจากก้านไม้ตีขณะผู้ใช้งานทำการบรรเลง เกิดขึ้นได้จากขั้นตอนการผลิตในขั้นตอนการขึ้นรูปหนัง ที่วิธีสุมหรืออัดดิบที่ใช้สุมระหว่างหนังสัตว์กับก้านไม้ตีไม่แข็งแรงคงทนพอที่จะรับแรงกระแทกและแรงดันสั่นสะเทือนจากการตีได้ รวมถึงปัญหาคอก้านไม้ตีหักหรือฉีก เกิดขึ้นได้ทั้งจากคุณภาพของก้านไม้ตีหรือน้ำหนักหนังจากหัวไม้ตีไม่พืดกับขนาดคอก้านไม้ตี ข้างผลิตบางคนจึงแก้ปัญหาเบื้องต้นด้วยวิธีผลิตตามรูปแบบต้องการที่ผู้ใช้งานกำหนด ไม่ว่าจะเป็น เรื่องความแข็งแรงหรือน้ำหนักหนังของหนัง หรือเรื่องรูปทรงก้านไม้ตี ข้างผลิตจึงเป็นคนกลางระหว่างต้นทางวัตถุดิบกับปลายทางผู้ใช้ ที่แม้ข้างจะไม่สามารถกำหนดความเที่ยงตรงของคุณภาพหนังสัตว์ได้ตามต้องการจากแหล่งที่มาทุกครั้ง เพราะเป็นของธรรมชาติและขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย หากแต่ข้างผลิตต้องเอาชนะได้ด้วยประสบการณ์ความรู้ ขั้นตอนวิธีการ ประณีตใส่ใจและเลือกเฟ้น กระทั่งแปรรูปหนังสัตว์จากธรรมชาติให้เป็นไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่มีคุณภาพมาตรฐานพร้อมใช้งานและคงทน

ทุกวันนี้หนังสัตว์ที่นิยมใช้ผลิตหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ได้แก่ หนังข้างกับหนังควาย แม้หนังสองชนิดนี้จะแยกแยะประเภทลำบากด้วยตาเปล่าเมื่อผลิตเสร็จเป็นไม้หนังแล้วก็ตาม แต่จุดสังเกตหลักคือผิวสัมผัสหน้าตัดโดยรอบของหนังข้างกับหนังควายต่างกัน หนังข้างลักษณะหนังเส้นใยหยาบ (คล้ายข้อผมรัดกันเป็นก้อน) การยึดเกาะของเซลล์จับตัวกันอย่างหลวม ๆ ยืดหยุ่น หนังควายลักษณะหนังเส้นใยละเอียดนุ่ม การยึดเกาะของเซลล์จับตัวกันแน่น ข้อได้เปรียบหนังข้างคือความหนาของหนัง ข้างผลิตผลิตน้ำหนักหัวไม้ฆ้องได้ตามต้องการผู้ใช้ แต่เสียเปรียบที่มีขั้นตอนการผลิตยุ่งยากมากกว่า เพราะวัตถุดิบหนังข้างได้มาเป็นแผ่นไม่เรียบ แข็ง เป็นคลื่นขรุขระ กลับกันที่หนังควายได้วัตถุดิบมาเป็นแผ่นเรียบตั้งพร้อมผลิต แต่เสียเปรียบเพราะหนังควายมักบาง หานำหนักยาก



ภาพที่ 2 หนังควาย (ด้านบน) และหนังข้าง (ด้านล่าง)

ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 3 หนังส้างกับหนังควายจะแยกแยะประเภทลำบากด้วยตาเปล่าเมื่อผลิตสำเร็จเป็นไม้หนังแล้ว
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 4 หนังส้าง ลักษณะหนังเส้นใยหยาบ (คล้ายข้อมมรดกันเป็นก้อน)
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 5 หนังส้างตากแห้งจากจังหวัดแพร่ (ส่วนด้านนอกผิวหนัง)
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 6 หนังช้างตากแห้งจากจังหวัดแพร่ (ส่วนด้านในผิวหนัง)
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 7 ช่างนิทัศน์ แปลงรัตน์
ที่มา : ผู้เขียน

รายละเอียดแหล่งที่มาและการเดินทางของ “หนังสือ” วัตถุตีพิมพ์หัวไม้หนังสือวงใหญ่ ให้สัมภาษณ์ประสบการณ์รู้เห็นสถานที่จริงและติดต่อซื้อขายกับคนในแวดวงโรงงานทำหนังสือโดยตรง โดยช่างนิทัศน์ แผลงรัตน์¹ หนึ่งในช่างผลิตไม้หนังสือวงใหญ่ที่ได้มาตรฐานคุณภาพ เล่าว่า

“หนังสือที่ได้มาเป็นช่างตายธรรมชาติ ช่างเลี้ยงมีตัวถูกกฎหมาย แหล่งใหญ่แรกเริ่มมาจากสุรินทร์ ช่างล้มหนึ่งเชือกมีเครือข่ายซื้อขายเชื่อมโยงไปถึงภาคเหนือ ทางโน้นจะลงมาฆ่าและเอาเนื้อไปบริโภค กรณีที่ไม่ได้ซื้อทั้งตัว ทางสุรินทร์จะตัดหนึ่งชิ้นไม่ใหญ่ อีกแหล่งคือจังหวัดแพร่ ที่แพร่ผมซื้อหนังสือสดแล้วจ้างเขาทำเสร็จ มีมีดสไลด์เอาไขมันฝรั่งผัดออกสะอาด ทางสุรินทร์ไม่เช่นนั้น กลับมาต้องเอามาแช่น้ำแล้วลอกเอง เคยสั่งล็อตใหญ่เก้าหมื่นกว่าบาท ตอนนั้นหนังสือราคาขายปลีกกรัมละหลายบาท ถามว่าคุ้มไหม ให้นึกอย่างนี้ก่อนว่า วัตถุตีพิมพ์บางที่จะหาทำแล้วไม่มีก็ต้องยอมจ่ายเงิน

“หนังสือควายได้มาจากแพร่เหมือนกัน พวกนี้ทำหนังสือส่งป่าโมก ส่งร้านหนังสือที่เขาตัดหนังสือ ทางลำปางก็มีแหล่ง ทางใต้พัทลุงเรียกควายเล เลี้ยงอยู่ในน้ำทะเลสาบ กับทางสมุทรปราการเป็นโรงงานฟอกหนังโบราณบอกหนังสือควายมีส่วนหนอยุ่แค่คอกับสะโพกสองขาหลัง ซื้อขายหนังสือควายไม่มีโอกาสเลือก ได้แต่สั่งว่าเอาหนา ๆ เขาไม่ได้บอกกว่าหนา ๆ ที่ได้คือส่วนไหน นอกจากไปดูแล้วสั่งตัดที่เขาจึงเฟรมตากขายทั้งตัว หนังสือที่ได้ก็ไม่รู้ว่าส่วนไหนเหมือนกัน อีกอย่างคือหนังสือช้างไม่ซึ่งเฟรมตากเหมือนหนังสือควาย มันหนา เขาใช้วิธีแลตากบนตะแกรงเหล็ก ยิ่งตากแดดหนังสือช้างยิ่งบิดงอ ทำยาก ต้องให้เขาอัดมูมึงไว้ไม่ให้มันห่อ”²

หัวใจขั้นตอนการผลิตไม้หนังสือวงใหญ่

ตัวแปรสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพเสียงของ

รายละเอียดต่อไปคือสรุปขั้นตอนการผลิตที่จะกล่าวถึงเฉพาะหัวไม้หนังสือวงใหญ่ที่ผลิตจากหนังสือช่างก่อน ได้แก่ 1. ชี้นำหนังสือช่างแช่น้ำเพื่อขจัดทำความสะอาดด้วยแปรงขนทองเหลืองและบีบอัดหนังสือให้เป็นแผ่นเรียบ 2. ชี้นัดหนังสือช่างให้เป็นแผ่นวงกลมขนาดเท่าหัวไม้หนังสือวงใหญ่³ 3. ชี้นัดด้วยเครื่องลูกหมูไฟฟ้าหรือเข้าเครื่องกลึงเพื่อตกแต่งความหนาบางให้น้ำหนักหนังสือพอดีตามต้องการ 4. ชี้นำหนังสือช่าง

¹ ช่างนิทัศน์ แผลงรัตน์ คนจังหวัดนครราชสีมา คลุกคลีกับบ้านคูริยประณีตตั้งแต่เรียนดนตรีชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย เคยได้รับรางวัลจะเข้ยอดเยี่ยม งานประกวดดนตรีไทย 14 จังหวัดภาคใต้ จัดโดยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตสงขลา เป็นศิษย์ในบ้านเรียนของไทยกับไม้กลองแขกกับหม่อมหลวงสุริย์ สวัสดิ์กุล (หม่อมตู่) จนจบปริญญาตรีเครื่องมืองเอกจะเข้ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก่อนเข้าสู่งานประมูลเครื่องดนตรีไทยเมื่อกว่า 20 ปีที่แล้ว ตั้งแต่เรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายและปริญญาตรีเคยขึ้นล่องเข้าออกหาซื้อส่งซ่อมเครื่องดนตรีจากหลายร้าน ไม่ว่าจะเป็น สิทธิการดนตรี พัฒนาศิลปการดนตรีและละคร ดุริยบรรณ บ้านช่างเสน่ห์ พักตร์ผ่อง กระทั่งทุกวันนี้ซื้อขายเครื่องดนตรีภายใต้ชื่อผู้ค้า หจก.พี เค มิวสิค เฮาส์ เปิดเพจเฟซบุ๊ก ชื่อ “หัตถกรรมดนตรี” นอกจากประสานจัดหาวัตถุดิบจนถึงรับส่งสินค้าจากโรงงานช่างเฉพาะทาง ที่ผลิตจำหน่ายเองทุกชิ้นตอนกับมือ ได้แก่ ไม้หนังสือวงใหญ่ ไม้หนังสือวงเล็ก ไม้กลองแขก

² นิทัศน์ แผลงรัตน์, “หนังสือ” หัวไม้หนังสือวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุตีพิมพ์ธรรมชาติ,” สัมภาษณ์โดย พิษชาณัฐ ผู้จินดา, 11 มีนาคม 2565.

³ ตัดโดยใช้เครื่องเลื่อยฉลุไฟฟ้า แต่ปัจจุบันบางช่างผลิตใช้เครื่องตัดกดใบมีดไฟฟ้าสำเร็จรูปออกมาเป็นแผ่นวงกลมขนาดเท่าหัวไม้หนังสือวงใหญ่ พร้อมกับกดสว่านเจาะรูศูนย์กลางเพื่อสวมก้านในตัวเครื่องเดียวกัน (สว่านเจาะรูศูนย์กลางจากเครื่องตัดกดใบมีดไฟฟ้าดังกล่าวแก้ปัญหาหัวไม้ไม่ตรงศูนย์ที่เกิดขึ้นจากขันเจาะรูสวมก้านได้อีกด้วย) นอกจากนี้ บางช่างผลิตเมื่อนัดหนังสือช่างเป็นแผ่นวงกลมขนาดเท่าหัวไม้หนังสือวงใหญ่แล้ว ยังนำหนังสือช่างแช่น้ำเพื่อขจัดทำความสะอาดด้วยแปรงขนทองเหลืองแล้วบีบอัดหนังสือให้เป็นแผ่นเรียบอีกครั้งด้วย

แช่น้ำเพื่อบีบอัดประกบด้วยบล็อกแผ่นเหล็ก⁴ 5. ขึ้นทุบหรือนวดหนัง 6. ขึ้นเจาะรูสวมก้านแล้วจับคู่หน้าหนัง
หนังกับขนาดให้พอดีกันทั้งสองข้าง 7. ขึ้นนำหนังสวมเข้ากับก้านไม้ตีที่เตรียมไว้ 8. ขึ้นทาน้ำยางรัก⁵
พร้อมกับเก็บรายละเอียดความเรียบร้อยของงาน

หากแต่หัวใจหลักที่ช่างผลิตต้องใส่ใจมากกว่าขั้นตอนอื่น ๆ ได้แก่ ขึ้นนำหนังข้างแช่น้ำ ขึ้นทุบหรือ
นวดหนัง ขึ้นนำหนังสวมเข้ากับก้านไม้ตีที่เตรียมไว้ โดยเฉพาะความแกร่งแข็งแรงกระด้างของหนังข้างที่ต้อง
แช่น้ำเท่านั้นจึงจะทำให้หนังนิ่มตัวลงได้ ดังนั้น การที่ช่างผลิตหลายคนมักพูดถึงเรื่องความแห้งหรือไม่แห้ง
ของหนัง นอกจากจะหมายถึงหนังข้างสด ๆ ที่ต้องใช้เวลาผึ่งให้แห้งสนิทเป็นปีในความหมายแรกแล้ว
ยังหมายถึงหนังข้างที่ยังไม่แห้งจากการแช่น้ำทั้งสองขั้นตอนตามกล่าวด้านบนเป็นความหมายที่สอง ดังที่
ช่างสมชาย ลัดดาอ่อน⁶ อีกหนึ่งในช่างผลิตไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ได้มาตรฐานคุณภาพ เล่าว่า

“หนังที่เอามาตัดเป็นแผ่นวงกลม เป็นหนังที่แช่น้ำรอบแรกแล้วค่อนข้างหมาด ไม่อย่างนั้นตัดไม่ลง
ขัดสะอาดแล้วก็เอามาเชือกกรอบเพื่อทุบ ถ้าไม่แช่น้ำมันแข็งทุบไม่ไหว อัดประกบบล็อกแผ่นเหล็กสองข้าง
ขึ้นนวดให้แน่น หมาดแล้วก็ค่อย ๆ ทุบไป หนังพวกนี้ต้องผึ่งลมให้แห้งอย่างเดียว ถ้าโดนแดดแล้วบิดเลย
บางช่วงตอนทุบเขาทุบแห้ง หมายความว่าไม่ได้แช่น้ำอย่างนี้ แล้วแต่วิธี หนังที่แช่ไม่ได้ใช้เวลาแช่เท่ากัน
ทุกผืน แช่ข้ามคืนยี่สิบสี่ชั่วโมงตื่นเข้ามาทำ บางแผ่นไม่อย่างนั้น หนังปกติถ้าแช่พอใช้ได้จะเหมือนมะขามแช่
อิม คือพองขึ้นหน่อย แต่แห้งแล้วจะหดลง หนังจากที่เป็นไต้ลิ้มแข็ง ๆ จะเปลี่ยนเป็นผ้าออกสีขาว ๆ แสดง
ว่าน้ำซึมเข้าไปอิมได้ที่”

“หนังควายแช่แล้วกระด้างทุบไม่ลงก็มี บางแผ่นแช่เป็นคืนสองคืนก็ยังไม่อิม เป็นไต้ทุบไม่ยอม
แยกออกอยู่อย่างนั้น น้ำที่แช่จะให้หนังนิ่มเร็วอันนี้ไม่รู้เกี่ยวหรือเปล่า ทางป่าโมกเขาไม่เปลี่ยนน้ำที่ใช้เลย
คือน้ำที่มีเชื้อแบคทีเรียจะทำให้หนังเปลี่ยนสภาพเร็ว ถ้าเปลี่ยนน้ำสะอาดมันจะไม่ยอมนิ่มให้ เราต้องการ
สะอาดใจ น้ำดี ๆ เปลี่ยนใหม่ ที่นี้ทุบแล้วทุบอีกก็ไม่ลง ส่วนหนังข้าง ถ้าน้ำหนักหนังมันมากเกินไปพอตีก็ต้อง
ขัดด้านในออกให้เรียบ คือด้านส่วนที่อยู่ในตัวมัน ส่วนด้านนอกที่เป็นผิวหนัง ถ้าขรุขระเป็นร่องลึกมากก็ต้อง
ขัดออก บางทีอาจมีลายผิวหนังเหลืออยู่บ้าง เพื่อให้เห็นว่านี่คือหนังข้าง”⁷

⁴ บางช่างผลิตอาจข้ามขั้นตอนส่วนนี้ไปหาขึ้นทุบเลย

⁵ ทาน้ำยางรักทั่วบริเวณหนังด้านนอกและด้านใน ยกเว้นหน้าตัดโดยรอบของหนังที่ใช้สัมผัสปุ่มฆ้อง ประโยชน์เพื่อกันลมและรักษาสภาพ
หนัง ป้องกันความชื้น แผลงกัดเจาะ ปัจจุบันช่างผลิตนิยมผสมน้ำมันและสารเร่งแข็ง (ยูรีเทน) เพิ่มความมันวาวและเร่งให้น้ำยางรักแห้งและ
แข็งเร็วยิ่งขึ้นเพื่อทันเวลาใช้งาน

⁶ ช่างสมชาย ลัดดาอ่อน คนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ชาวราชการบ้านนาญวิทยาลัยเทคนิคจังหวัดน่าน ทุกวันนี้เปิดร้านขายเครื่องดนตรี ชื่อ
“สมชายการดนตรี” อยู่หมู่บ้านห้วยส้มป่อย ตำบลไชยสถาน อำเภอเมือง จังหวัดน่าน จำหน่ายสินค้าเครื่องดนตรีไทยผลิตเอง ที่ได้รับความนิยม
มากคืออุปกรณ์ไม้ตีทุกชนิด เรียนรู้ดนตรีปี่พาทย์จากครอบครัว ก่อนจับงานช่างจริงจึงตั้งต้นเมื่อประมาณ 20 ปีที่แล้ว อดีตเคยเป็นคน
ฆ้องมืออาชีพสังกัดวงปี่พาทย์ท่าหลวง (วงวัดไก่อัน) จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ต่อมาโรงกลางวันกับเพลงหน้าพาทย์จากครูสอน วงฆ้อง
กระทั่งครูสอนกล่าวว่า “สมชายเธอไปทำโขนที่ไหนไม่จนเพลงแล้ว” เคยฝากฝีมือตีเดี่ยวฆ้องมอญเพลงแขกมอญ เถา (ย้อนเกล็ด) ประชัน
ปี่พาทย์ต่างวง เวทีวัดปางอศุภ จังหวัดนครราชสีมา ตีเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงจีนซิมใหญ่ เวทีวัดพระพิเรนทร์ กรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2516

⁷ สมชาย ลัดดาอ่อน, “หนังสัตว์ หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ,” สัมภาษณ์
โดย พิษณุณัฐ ตูจินดา, 16 มีนาคม 2565.



ภาพที่ 8 ช่างสมชาย ลัดดาอ่อน
ที่มา : ผู้เขียน

นอกจากนี้ ขั้นตอนผลิตที่เป็นตัวแปรสำคัญส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพเสียงของหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ได้แก่ ขั้นตอนหรือขนาดหนัง เป็นขั้นที่ทำให้เสียงร้องเปล่งออกมาพอดีกับความต้องการผู้ใช้หรือไม่ขึ้นอยู่กับความแข็งอ่อนของหนังจากหัวไม้ตี เพราะขั้นตอนหรือขนาดหนังเป็นขั้นที่ทำให้การยึดเกาะของเซลล์และเส้นใยหน้าตัดโดยรอบของหนังที่ใช้สัสมัสปุ่มฆ้องคลายหรือแตกตัวออกจากกัน หากทุบมากหรือน้อยเกินไปพอดีก็จะส่งผลทำให้หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่นิ่มหรือแข็งเกินไปพอดีเช่นกัน อีกจุดประสงค์หนึ่งของขั้นตอนโดยเฉพะกับหนังควายที่มีความหนาของหนังไม่มาก ยังเพื่อขยายพื้นที่หน้าตัดโดยรอบของหนังให้แผ่กว้างหนาขึ้นอีกด้วย⁸

บันทึกข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า คำว่า “ขนาด” ที่ใช้พูดสื่อความหมายถึงวิธีที่ทำให้หัวไม้หนังนิ่มลงโดยช่างผลิต ไม้หนังฆ้องวงใหญ่เสร็จใหม่ที่ใช้มีความเห็นว่ายังแข็งเกินไปพอดีกับเสียงร้อง ระยะแรกที่ใช้ไม้หนังคู่ดังกล่าวตีฆ้องวงใหญ่ก็ยังคงเรียกการตีนั้นว่า “ขนาด” อยู่ กระทั่งการยึดเกาะของเซลล์และเส้นใยหน้าตัดโดยรอบของหนังคลายหรือแตกตัวพอดีกับระดับเสียงร้องที่ผู้ใช้ต้องการ พร้อมกับพื้นที่หน้าตัดโดยรอบ

⁸ ตัวอย่างที่ช่างนิทัศน์ แปลงรัตน์ ให้สัมภาษณ์คือ หนังข้างตัดเป็นแผ่นวงกลมขนาดเท่าหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ จากเดิมหนา 11 มิลลิเมตร เส้นผ่านศูนย์กลาง 83 มิลลิเมตร เมื่อผ่านขั้นตอนแล้วทำให้หน้าตัดโดยรอบของหนังที่ใช้สัสมัสปุ่มฆ้องหนาเพิ่มเป็น 21 มิลลิเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางยุบลงเหลือ 73 มิลลิเมตร หรือหนังควายตัดเป็นแผ่นวงกลมขนาดเท่าหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ จากเดิมหนา 6 มิลลิเมตร เส้นผ่านศูนย์กลาง 98 มิลลิเมตร เมื่อผ่านขั้นตอนแล้วทำให้หน้าตัดโดยรอบของหนังที่ใช้สัสมัสปุ่มฆ้องหนาเพิ่มเป็น 19 มิลลิเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางยุบลงเหลือ 89 มิลลิเมตร

เริ่มบานออกจากการตี จึงไม่เรียกการตีนั้นว่านวดอีกต่อไป⁹ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ช่างชโล ใจชื้น¹⁰ ครูช่างเครื่องดนตรีไทยอาวุโส สังคมประสบการณ์ ผลิตและจำหน่ายไม้หนังฆ้องวงใหญ่มากกว่า 70 ปี ถึงปัจจุบัน จึงคิดขั้นตอนผลิตก่อนถึงมือผู้ใช้ด้วยวิธี “รุ่ม” หมายความว่า นำไม้หนังฆ้องวงใหญ่เสร็จใหม่ตีหรือฟาดกับขอนไม้เพื่อให้การยึดเกาะของเซลล์และเส้นใยหน้าตัดโดยรอบแตกตัวพอดีกับเสียงฆ้อง โดยที่ผู้ใช้ไม่จำเป็นต้องนำไปนวดเองอีก

ขั้นตอนและวิธีทุบหนังหัวไม้ฆ้อง ให้สัมภาษณ์โดยช่างนิทัศน์ แผลงรัตน์ ว่า

“หัวค้อนที่ใช้ทุบหนังคือค้อนหัวมน ทุบย่ำจุดได้ ทุบแผ่ก็ได้ น้ำหนักลงแรงที่ทุบขอบต้องเสมอกัน ไม่ใช่ว่าตรงนี้หัวที่ตรงนี้สองที ไม่อย่างนั้นหัวไม้หนังสองข้างจะแข็งอ่อนไม่เท่ากัน ทุบในบล็อกเหล็กขอบหนังสวยจริง แต่ต้องระวังปัญหาคุนยไม้ได้ เพราะเนื้อที่ใช้ขันยึดบล็อกกับรูหนังอาจกระแทกทำให้คุนยเขยื้อนอย่าลืมนะว่าหนังมีความยืดหยุ่นเหมือนวัน ผมแก้ปัญหาด้วยวิธีทุบสดหรือทุบนอกบล็อก ทุบเสร็จแล้วจึงค่อยเจาะรูสวมก้าน

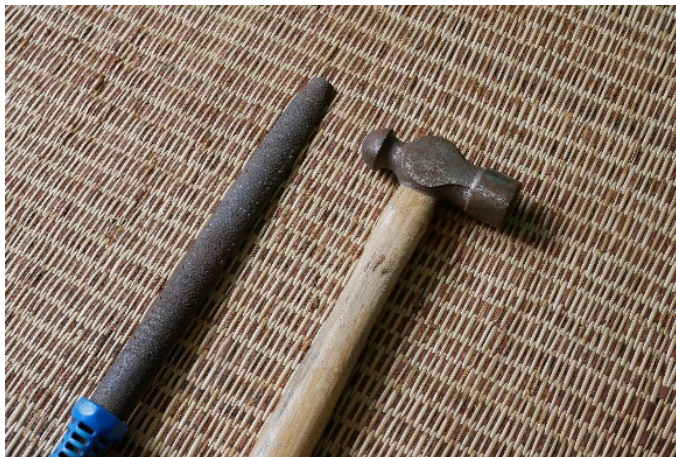
“ทีนี้จำได้ว่าหม่อมตู่ (หม่อมหลวงสุรักษ์ สุวัติกุล - ผู้เขียน) เคยพูดว่า ครูชโล (ช่างชโล ใจชื้น - ผู้เขียน) ใช้บั้ง รุ่งเช้าลงเลย คือเอาบั้งคมหยาบ ๆ มาถูหน้าตัดหนัง ให้นึกถึงเส้นผมที่ผูกเป็นข้อ พอโดนหวีสางออกก็คล้ายตัว จากหนังที่ทุบแล้วยังไม่นิ่มมาก พอใช้บั้งก็มีส่วนที่ถูกถากหลุดออก หนังจะฟูขึ้นคล้ายพรมอัด ไปตีกับลูกฆ้องมันก็นิ่ม เพราะหน้าสัมผัสไม่จับตัวแน่นเหมือนเดิม แต่พอดีกับฆ้องไปแล้วก็เหมือนเราอดมันเข้าไปอีก ทีนี้จะแน่นขึ้นหน่อย เพราะหนังที่พุ่มนยไปเจอชั้นหนังที่เราทุบไว้

“เสร็จสวยแล้วจะให้ตีต้องอัดบล็อกทิ้งไว้ไม่ให้หนังเปื่อย ทั้ง ๆ ที่ไม่ได้ตากแดด จากหนังกลม ๆ บางที่ย้วยเลย เพราะแห้งแล้วหนังจะหดตัว แก้ปัญหาดังนี้อีกอย่างคือต้องเอาก้านไม้สวมรูค้างไว้ ค้ำไม่ให้บิดเท่าที่ทำได้ ทุบหนังเสร็จแล้วต้องจับคู่ใหม่ พิจารณาขนาด ความหนา น้ำหนักซึ่งเครื่องซึ่งสองข้างต้องให้ใกล้เคียงกัน จับคู่สวมก้านแล้วต้องจับน้ำหนักรีกครั้ง น้ำหนักต้องดี ความรู้สึกต้องได้ว่าเข้ามือ ลองแล้วถ้าเกิดรู้สึกได้ว่าไม่ใช้ก็ต้องเปลี่ยนก้าน เพราะน้ำหนักก้านกับน้ำหนักหนังควรเฉลี่ยไปด้วยกัน ยากนะกว่าจะเสร็จแต่ละคู่ หยุ่มหยุ่มมาก”¹¹

⁹ สำหรับหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากหนังช้าง หากนวดด้วยวิธีการตีกับฆ้องอย่างสม่ำเสมอจะใช้เวลาประมาณ 1 เดือน ความแข็งแรงของหัวไม้หนังจึงจะพอดีกับเสียงฆ้อง นอกจากนี้ นักดนตรีไทยหลายท่านยังทดลองทำให้หนังหัวไม้ฆ้องนิ่มตัวเร็วด้วยวิธีหลากหลายรูปแบบไม่ว่าเป็น 1. ใช้มีดสับบริเวณหน้าตัดโดยรอบของหนัง 2. ใช้น้ำมันงูเหลือม น้ำมันมะกอก กะทิ หรือครีมทาผิวชนิดเหลว ขโลมบริเวณหน้าตัดโดยรอบของหนัง หรือ 3. ใช้ผ้าขาวตัดขนาดกว้างพอดีกับหน้าตัดหนัง ชุบน้ำบิดหมาดๆ พันบริเวณหน้าตัดโดยรอบของหนัง แล้วหุ้มพลาสติกทิ้งไว้เพื่อรักษาความชื้นเป็นเวลา 1 คืน ก่อนการใช้งาน

¹⁰ ช่างชโล ใจชื้น คนจังหวัดสุพรรณบุรี ข้าราชการบำนาญสำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร ตำแหน่งดุริยางคศิลป์ 5 เป็นลูกศิษย์รำเรียนดนตรีปีพญาและนับว่าปัจจุบันเป็นคนเก่าแก่ของบ้านดุริยประณีต มีความรู้ประสบการณ์ด้านซ่อมสร้างเทียบเคียงเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะผลิตและจำหน่ายอุปกรณ์ไม้ตีเครื่องดนตรีไทยถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังให้ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับขั้นตอนวิธีผลิตและชุดแต่งเสียงลูกฆ้องที่ผลิตจากโลหะสำริดด้วยกรรมวิธีแบบโบราณได้เป็นอย่างดี เพราะรู้เห็นเข้าออกสถานที่ผลิตจริงอย่างโรงทุบฆ้องสกุลช่างแม่ทองคำลงมือปฏิบัติเป็นผู้ช่วยผลิตและติดต่อซื้อขายกับคนในแวดวงโรงทุบฆ้องตลอดช่วงชีวิต

¹¹ นิทัศน์ แผลงรัตน์, “หนังสัตว์ หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ,” สัมภาษณ์ โดย พิษขามันธุ์ ตูจินดา, 11 มีนาคม 2565.



ภาพที่ 9 บั้งและค้อนที่ใช้ถากและทุบหนังหัวไม้ซ้อย
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 10 บล็อกแผ่นเหล็กที่ใช้อัดประกบหนังสำหรับชั้นทุบหรือนวดหนัง
ที่มา : ผู้เขียน

ช่างสมชาย ลัดดาอ่อน ให้สัมภาษณ์เสริมถึงขั้นตอนและวิธีทุบหนังหัวไม้ซ้อยตามแบบที่ตนทดลองขึ้นใหม่ว่า

“เป็นวิธีที่คิดขึ้นเองโดยใช้เทคโนโลยีเข้าช่วย คือเอาหนังสวมแกนแท่นกลิ้งแล้วขันเกลียวน็อตให้แน่น ช่วงที่เครื่องกลิ้งจับหนังหมุน ก็ใช้ใบมีดที่เอามาจากเครื่องกลิ้งหนัง ทำให้น้องหนังอ่อนแทนการทุบด้วยค้อน เสร็จแล้วใช้กระดาษทรายจ่อขัดหนังให้เรียบ แต่งขอบเป็นสันอย่างไรแล้วแต่ชอบ หน้าตัดหนังโค้งเขาเรียกท้องปลิง ข้อดีข้อเสียมีอยู่ หน้าตัดหนังตรงแบบข้อนี้จะล้มผิบลูกหนังได้เต็มป็นมากกว่า ข้อดีของท้องปลิงคือตึงง่าย กวาดง่าย คล่องตัว

“ถ้าทำชนิดที่ว่าขายไปที่ก็พอได้ คือทรงได้ ปั้นได้ แต่ถ้าจะทำให้ดีจริง ๆ เราจะรู้แก่ใจตัวเอง การที่เราตีหนังเป็นมันได้เปรียบ ขณะที่คนวาดก็ต้องลองตีกับหนังอยู่เรื่อย ถอดออกมาเคาะลองดูว่าพอดีไหม ใส่ก้านเสร็จแล้วไม้ตีก็ต้องถอดมากคนวาดใหม่ กลัวจะหลุดจากเส้นพอดี ช่วงขนาดหมาด ๆ ต้องเผื่อไว้

เพราะแห้งแล้วหนังจะแข็งขึ้นอีก บางทีนิ้วอ่อนไปแต่ทิ้งไว้ 2-3 วันกลับแข็งพอดี หนังข้างไมใช้ว่าจะดีทั้งผืน ตัดเป็นแผ่นวงกลมแช่น้ำพร้อมกัน บางส่วนได้ที่ที่จะนวด แต่ต้องรออีกส่วนที่ยังแข็งให้นิ่มพอดี ส่วนที่ได้ที่แล้วแช่เกินไปก็จะละลาย บางครั้งมีจุดบางนิดหน่อยก็ต้องแต่งแก้ไข ถ้าแข็งก็ต้องนวดจุดนั้นให้มาก ถ้านิ่มอาจต้องใช้การร่อนหยอดผืนไว้”¹²

ทั้งนี้ แม้ว่าจะได้หนังสัตว์ที่มีคุณภาพดี ทั้งผ่านขั้นตอนผลิตตั้งแต่ตั้งต้นที่ช่างให้ความประณีตใส่ใจ และเลือกเฟ้น หากแต่ถ้าขั้นนำหนังสวมเข้ากับก้านไม้ตีที่เตรียมไว้ไม่ผสานสองส่วนเข้ากันได้อย่างแน่นหนา โอกาสปัญหาหนังหัวไม้ฉีกหลุดขณะผู้ใช้ทำการบรรเลงย่อมเกิดขึ้นได้และก่อให้เกิดความเสียหาย เพราะต้องทำความเข้าใจก่อนว่า รุหนังสำหรับสวมก้านไม้ตีจะเจาะหนังเป็นรูด้วยคมความร้อน ผิวสัมผัสภายในจึงเรียบมัน ผนวกกับก้านไม้ตีที่เหลากลมผิวเรียบมันและขนาดพอดีรูสวมก้านด้วยแล้ว วัตถุดิบที่ใช้สมานจึงไม่สามารถซึมแทรกผ่านเข้าไปยังบริเวณชั้นในได้¹³ ทั้งความเรียบมันของผิวสัมผัสทั้งสองส่วนยังทำให้เกิดโอกาสฉีกหลุดได้มากอีกด้วย

วิธีเข้าก้านไม้ฉีกแบบเก่าที่เรียก “เป้งหมา” ได้รับความนิยมจากช่างผลิตไม้หนังฆ้องวงใหญ่หลายคน ไม่ว่าจะเป็น ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง หรือช่างเสนห์ พักตร์ผ่อง รายละเอียดขั้นตอนให้สัมภาษณ์โดยช่างนิทัศน์ แผลงรัตน์ เล่าว่า

“สังเกตไหมว่าไม้ฉีกเก่า ๆ หัวมันคลอนจริง แต่พอดึงออกกลับดึงไม่หลุด เพราะโบราณเจาะหนังเป็นรูวงกลม แต่หัวไม้เป็นทรงสี่เหลี่ยม หรือถ้าหัวไม้เป็นทรงกลม รุหนังก็ต้องเจาะเหลี่ยมอย่างใดอย่างหนึ่งจะได้กินกัน วิธีที่ผมใช้ปัจจุบันคือเข้าก้านด้วยน้ำ ที่สำคัญต้องบากหัวไม้เป็นซิดยาวแนวขวาง สองถึงสามแถวทั้งสามด้าน รุหนังต้องหยอดน้ำให้ชุ่มพอให้หนังนิ่มตัว สำคัญอย่างไร เพราะหนังมันจะได้พองเข้าไปเติมในส่วนที่เราบากหัวไม้แล้วเนื้อไม้มันหายไป พอหนังแห้งมันก็จะเข้าไปรัดหัวไม้ อย่าลืมนะว่าหนังยังแห้งยังหดตัวแล้วยังแข็ง ลงกาวด้วย ข้อดีอีกอย่างคือ ช่วงที่หนังยังนิ่มเราสามารถปรับหนังกับก้านไม้ให้ได้ระนาบไม่เอียง

“ถ้าไม่ใช้น้ำ แล้วขนาดก้านไม้ใหญ่กว่ารู ตกลงไปไม้จะลู่ออก เพราะหนังมันแข็ง ปัญหาที่เกิดขึ้นตามมาก็คือเราไม่สามารถปรับแก้อะไรได้ เพราะแน่นไปหมด สุดท้ายต้องกระแทกออก วิธีเข้าน้ำนี้ดีมาก การรัดตัวของหนังกับก้านจะแน่นหนา”¹⁴

¹² สมชาย ลัดดาอ่อน, “หนังสัตว์ หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ,” สัมภาษณ์โดย พิษณุ ฐิตินดา, 16 มีนาคม 2565.

¹³ ช่างสมชาย ลัดดาอ่อน จึงแก้ปัญหาดังกล่าวด้วยวิธีเจาะรูหนังให้ด้านนอกกว้างกว่าด้านในเล็กน้อย (คล้ายรูปทรงกรวย) ทั้งยังเหลาก้านไม้ตีให้หัวก้านมีความยาวยื่นเกินออกมาจากหนังเล็กน้อยด้วยเช่นกัน เพื่ออุดวัตถุดิบที่ใช้สมาน ได้แก่ ผงไม้ผสมกาวร้อน เข้าไป จะได้มีพื้นที่มากพอและเป็นตัวยึดเกาะทำให้หนังหัวไม้ฉีกกับก้านไม้ตีผสานเข้ากันได้แน่นหนา ทดลองด้วยวิธีออกแรงตอกก้านให้หลุดจากหัวไม้ฉีก ความแข็งแรงด้วยวิธีแก้ปัญหาดังกล่าวไม่สามารถทำให้หัวไม้ฉีกหลุดจากก้านไม้ตีได้ นอกจากนี้ วิธีการยิงตะปูเพื่อยึดเกาะสองส่วนให้ไม่หลุดออกจากกัน แม้มีความแน่นหนาแต่จะเกิดผลเสียทำให้ก้านไม้ตีชำรุดเสียหายได้

¹⁴ นิทัศน์ แผลงรัตน์, “หนังสัตว์ หัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ,” สัมภาษณ์โดย พิษณุ ฐิตินดา, 11 มีนาคม 2565.

ย้อนกลับมาที่ขั้นตอนการผลิตหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากหนังควาย ตามที่อธิบายข้างต้น แม้หนังควายจะได้เปรียบหนังช้างเรื่องวัตถุดิบที่เป็นแผ่นเรียบตึง จึงข้ามขั้นนำหนังแช่น้ำเพื่อบีบอัดหนังให้เป็นแผ่นเรียบ หรือขึ้นขัดด้วยเครื่องลูกหมูไฟฟ้าเพื่อตกแต่งความหนาบางให้น้ำหนักหนังพอดีตามต้องการ แต่ข้อเสียเปรียบของหนังควายที่มักบาง หาด้านหนายาก บางขั้นตอนจึงถูกเพิ่มเติมขึ้นมาเพื่อทดแทนความบกพร่อง ได้แก่ ขึ้นตีหรือโรยตะกั่ว¹⁵ โดยเฉพาะสิ่งที่ช่างหล่อ ใจชื่น คิดทดลองขึ้นใหม่และใช้งานได้ผลอย่างประสบความสำเร็จ คือ 1. การนำหนังควายปิดทับหน้าหัวไม้หนังอีกชั้นหลังตีหรือโรยตะกั่วแล้ว เพื่อเพิ่มความหนา น้ำหนัก และแก้ปัญหาหนังบิดตัวเนื่องจากความบางของหนังจากหัวไม้ตี 2. ผลิตหัวไม้ตีจากหนังควายหลายแผ่นอัดเข้าด้วยกัน หรือเรียก “หนังอัด” เพื่อทดแทนไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่หัวไม้ประกบหนังควายหลายแผ่นด้วยวิธีการใช้ตะปูตอก¹⁶

ช่างหล่อ ใจชื่น เล่าว่า

“โบราณไม่มีช่างทำขายไม้หนังอย่างปัจจุบัน การตกแต่งมาทำกันที่หลัง ดีไม่ดีอีกเรื่อง ตั้งแต่เด็ก ๆ ที่เห็นเขาซื้อฆ้องมาจากกรุงเทพฯ คนขายจะแถมไม้ให้คนละคู่ ตัดหนังเรียบ ๆ เป็นแผ่นวงกลมใส่ก้านให้ไปตัดพอดีได้ ก้านก็ดูเป็นก้าน เพราะเจ้าของวงเขาไม่ได้สนใจเท่าไร สมัยก่อนที่ทาดินแดงหนังเยอะ หน้าตลาดเขาเอาหนังมาตากเป็นสนาม เพราะโกดังมันอยู่ที่ว่างแถวนั้น ที่ครูทำคือย่อนยุคไปถึงโน่นเลย ไปหาคนเก่าที่เขาทำไว้ดี ๆ ไม้แข็งเสียงจะแข็งนวล แต่ไม้ نرمพ่นฝ้ามั่นแข็งแล้วแข็งเลย ถ้าเราใช้บ่อย ๆ ไม้หนังมันจะรัดแน่นเข้าไปอีกหน่อย เด็กรุ่นใหม่มาฟังไม้อย่างนี้จะบอกว่าแข็ง ดินมีเสียงก็ไม่ออกสิ เวลาตีเดียวความคมชัดก็ไม่มี

“ถ่วงตะกั่วนี้โบราณเขามีมาอยู่แล้ว แต่ถ้าครูถ่วงตะกั่วครูจะใช้หนังปิดข้างหน้าอีกทบ ปิดให้เป็นเนื้อเดียวกัน เพราะโอกาสข้างหน้าเราไม่รู้ว่าจะถ่วงมันจะกอดกันได้ดีมากน้อย ตี ๆ ไปอาจจะทะลุออกได้ ส่วนหนังอัดทำให้รู้ว่าต่อไปหนังแผ่นเดียวหนา ๆ จะหายากแล้ว ทำหนังแผ่นเดียวยังใช้ความคิดไม่มากเท่า นี่ คนไม่รู้ถือว่าง่าย ได้หนังควายมาแล้วต้องฟาดให้หนังนิ่ม ให้มันแน่นเกาะตัวกัน ตัดหนังแล้วต้องนวดหนังก่อนถึงจะไปอัด แต่นวดวิธีครูไม่ได้ใช้น้ำ นวดเสร็จแล้วเอาใส่ก้านเพื่อนวดอีก ก้านสำรองไม่ใช่ก้านจริง ใส่ก้านจริงทาร์กแล้วต้องนวดอีกที ถึงจะได้อย่างที่เห็น”¹⁷

¹⁵ สืบเนื่องจากความบางของหนังควาย จุดประสงค์เพื่อใช้ตะกั่วเพิ่มน้ำหนักให้ความหนักเบาของหัวไม้ตีทั้งสองข้างเท่ากัน นอกจากนี้ยังใช้ตะกั่วโรยผิวสัมผัสด้านหน้าของหนังที่มีความขรุขระให้เรียบอีกด้วย (ปัจจุบันบางช่างผลิตเปลี่ยนมาใช้สีปิวรอนต์แทน) ทั้งนี้ ขึ้นตีหรือโรยตะกั่วอาจทำให้เกิดปัญหาน้ำหนักหัวไม้ตีไปด้านใดด้านหนึ่งมากหรือน้อยเกินไป หากช่างผลิตโรยตะกั่วเฉลี่ยทั่วพื้นที่หนังไม่เท่ากัน.

¹⁶ ไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่หัวไม้ประกบหนังหลายแผ่นด้วยวิธีการใช้ตะปูตอก หากใช้ไปนาน ๆ เมื่อหนังเริ่มบานออกจนกระทั่งถึงตัวตะปู ความแข็งแรงของตะปูอาจดีกระเทาะทำให้ลูกฆ้องเกิดความเสียหายได้

¹⁷ ชลอ ใจชื่น, “หนังสือหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ,” สัมภาษณ์โดยพิชชาณัฐ ตูจินดา, 18 มีนาคม 2565.



ภาพที่ 11 ช่างชลอ ใจชื้น
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 12 การนำหนังควายปิดทับหน้าหัวไม้หนังอีกชั้นหลังตีหรือรอยตะกั่วแล้ว
เพื่อเพิ่มความหนา น้ำหนัก และแก้ปัญหาน้ำหนังบิดตัวเนื่องจากความบางของหนังจากหัวไม้ตี
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 13 หัวไม้ตีจากหนังควายหลายแผ่นอัดเข้าด้วยกัน หรือเรียก “หนังอัด”
เพื่อทดแทนไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่หัวไม้ประกบหนังควายหลายแผ่นด้วยวิธีการใช้ตะปูตอก
ที่มา : ผู้เขียน

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ปัจจุบันไม้หนังฆ้องวงใหญ่สนนราคาซื้อขายอยู่ที่คู่ละประมาณ 1,000-3,500 บาท ตัวแปรสำคัญที่เป็นปัจจัยต่อราคาสูงมากน้อยขึ้นอยู่กับชนิดและคุณภาพหนัง รวมถึงชนิดและคุณภาพที่ใช้ทำก้านไม้ดีด้วย ทั้งยังเป็นที่น่าสังเกตว่า ปริมาณและกำลังผู้ซื้อมีความสัมพันธ์กับ 1. ชมรมดนตรีไทยในโรงเรียน 2. สถาบันอุดมศึกษาที่เปิดทำการเรียนการสอนดนตรีไทย 3. ผู้เรียนฆ้องวงใหญ่เป็นวิชาเอกในระดับอุดมศึกษา 4. วงดนตรีภาคประชาชน แต่ด้วยความคงทนในการใช้งาน ความถี่ในการซื้อของผู้ใช้อาจทิ้งระยะเป็นเวลานานหลายปี ทั้งยังไม่ได้หมายความว่า ทุกชมรมดนตรีไทย สถาบันอุดมศึกษา ผู้เรียนฆ้องวงใหญ่ หรือ วงดนตรีภาคประชาชน จะเล็งเห็นความสำคัญหรือความจำเป็นที่ต้องซื้อไม้หนังฆ้องวงใหญ่เพื่อการใช้งานของแต่ละหน่วยงานหรือของส่วนบุคคล กอปรกับจำนวนช่างผลิตที่เกิดขึ้นและเป็นตัวเลือกหลากหลายในปัจจุบัน จึงทำให้เห็นว่าจำนวนซื้อขายไม้หนังฆ้องวงใหญ่ในสังคมดนตรีไทยโดยรวมและแต่ละช่างผู้ผลิตอาจไม่สูงมากนัก

ตามที่กล่าวแล้วข้างต้นว่า ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้ตีต้องทำความเข้าใจและใส่ใจรายละเอียด เพราะฆ้องแต่ละเสียงที่เปล่งออกมาล้วนมีผลมาจากความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเชื่อมโยงถึงกันและกัน โดยเฉพาะนอกจากวัตถุดิบธรรมชาติและขั้นตอนผลิตของไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงฆ้องแล้ว สิ่งสำคัญที่ทั้งผู้ตีและช่างผลิตควรคำนึงถึง คือขนาดความใหญ่ ความหนาบาง น้ำหนัก และความแข็งอ่อนของหัวไม้หนัง ควรมีความสัมพันธ์กับลักษณะสัณฐานของลูกฆ้องที่ใช้ ไม่ว่าจะเป็น ทั้งขนาดความใหญ่เล็กและหนาบางของลูกฆ้องและปุมลูกฆ้อง โลหะ (สำริดหรือทองเหลือง) และกรรมวิธีที่ใช้ผลิตลูกฆ้องด้วย (กรรมวิธีทุบแบบโบราณหรือกรรมวิธีหล่อแบบใหม่) ไม้หนังฆ้องวงใหญ่ที่ใช้จึงจะใช้งานได้ดีเต็มศักยภาพตามต้องการ

บรรณานุกรม

- ชลอ ใจชื่น. “หนังสือหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ.” สัมภาษณ์โดย พิชชาณัฐ ตู้อินดา. 18 มีนาคม 2565.
- นิทัศน์ แปลงรัตน์. “หนังสือหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ.” สัมภาษณ์โดย พิชชาณัฐ ตู้อินดา. 11 มีนาคม 2565.
- สมชาย ลัดดาอ่อน. “หนังสือหัวไม้หนังฆ้องวงใหญ่ ข้อสังเกตคุณภาพเสียงที่สัมพันธ์กับขั้นตอนผลิตและวัตถุดิบธรรมชาติ.” สัมภาษณ์โดย พิชชาณัฐ ตู้อินดา. 16 มีนาคม 2565.

“ธรรมานุกูล” : การสร้างสรรค์ชอไทยจากฐานทุนทางวัฒนธรรม

“THAMMANUKUL” : THAI FIDDLES CREATION FROM CULTURAL CAPITAL

วรารัตน์ สีขมนิม*
Wararat Seechomnim*

บทคัดย่อ

“ธรรมานุกูล” แบรินด์ชอไทยภายใต้แนวคิดการสร้างสรรคของธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ช่างชอผู้มีความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีไทย และภูมิปัญญาด้านงานช่างสร้างสรรค์ชอด้วง ชอู้ และชอสามสาย ซึ่งเกิดจากการสั่งสมทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ส่งผลต่อการพัฒนา “กระสวนชอไทย” ที่ยังคงรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมดั้งเดิม คือ “สัดส่วน” และ “เสียงนาสิก” โดยสร้างสรรค์ “แบบ” เพื่อเพิ่มมูลค่าและตอบสนองความต้องการของลูกค้าในกลุ่มนักดนตรี ครู อาจารย์ ตลอดจนนักเรียนนักศึกษาทางด้านดนตรีไทยที่ต้องการเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพ ก่อให้เกิดความสมดุลระหว่างคุณค่าทางวัฒนธรรมและมูลค่าทางเศรษฐกิจของกระบวนการสร้างสรรค์ชอไทยจากแนวคิดของธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล บทความนี้ชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานทุนทางวัฒนธรรมกับภูมิปัญญาด้านงานช่างจากประสบการณ์ของธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เพื่อการสร้างสรรคชอไทย

คำสำคัญ : ธรรมานุกูล/ ชอไทย/ ทุนทางวัฒนธรรม

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, wararat.s@cda.bpi.ac.th

* Lecturer, Department of Music Education, The College of Dramatic Arts, Bunditpatnasilpa Institute, wararat.s@cda.bpi.ac.th

Abstract

“Thammanukul” the brand of Thai fiddles under the creative idea and concept of Teerapan Thammanukul, the fiddle player who has knowledge and experiences in Thai traditional music. He also has wisdom to make Saw Duang, Saw U, and Saw Sam Sai which he collected from the Thai musical resources. This affected on the developing “Thai fiddles pattern” that still nurture the traditional culture value as “authentic proportion” and “Thai authentic sound” by created “Form” to increase value and respond the customer demand such as musicians, teachers, instructors and Thai traditional musical students who looking for the quality musical instruments. These created the balance between cultural value and economic value for creating Thai fiddles according to Teerapan Thammanukul’s idea. This article pointed out the merging of cultural capital and artisan wisdom of Teerapan Thammanukul to apply in Thai fiddles creation.

Keywords: Thammanukul/ Thai Fiddles/ Cultural Capital

บทนำ

เครื่องดนตรีไทย เป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่สำคัญในวัฒนธรรมดนตรีไทย เพราะนอกจากฝีมือของนักดนตรีแล้ว นักดนตรีจะคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพเสียงดีให้สามารถบรรเลงเพลงได้อย่างไพเราะ และถ่ายทอดคุณค่าทางสุนทรียะไปยังผู้ฟังได้ ช่วยให้ผู้เข้าใจอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น เครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพเสียงดีเกิดจากความรู้ ความเข้าใจ และความชำนาญของช่างทำเครื่องดนตรี โดยช่างแต่ละคนจะมีกรรมวิธีแตกต่างกัน ตั้งแต่การกำหนดสัดส่วนโครงสร้างของเครื่องดนตรี จนถึงการสร้างคุณลักษณะของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของช่างแต่ละคน เพื่อสร้างคุณค่าให้แก่เครื่องดนตรีที่ตนเองผลิต ขณะเดียวกันยังช่วยสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจได้อีกด้วย ดังนั้น เครื่องดนตรีไทยจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทย ถ่ายทอดความเป็นไทยผ่านรูปแบบ เนื้อหา ลวดลายที่ปรากฏอยู่บนโครงสร้าง และเสียงของเครื่องดนตรี

“ธรรมานุกูล” เป็นแบรนด์ชื่อไทยผลงานของช่างฉัตรพันธุ์ ธรรมานุกูล บุคคลหนึ่งซึ่งมีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทย นักดนตรีไทยหลายคนให้การยอมรับในเรื่องของการสร้างสรรค์ชื่อไทย โดยสิ่งที่ทำให้ชื่อไทยภายใต้ชื่อ “ธรรมานุกูล” มีเอกลักษณ์และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยนั่นคือ กระสวน ได้แก่ รูปร่าง โครงสร้างสัดส่วน และเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งช่างฉัตรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ (creativity) ผสมกับความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีไทยนำไปสู่การพัฒนาการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีให้มีเอกลักษณ์และมีมาตรฐานคุณภาพ โดยยึดกระสวนขอแบบโบราณ แต่มีการพัฒนารูปทรงและสัดส่วนของตนเอง เพื่อให้ได้

เสียงซอที่มีรูปแบบเฉพาะตามแนวทางของช่าง มีคุณค่าทางศิลปะ โดยเฉพาะเรื่องเสียงที่เรียกว่า “เสียงนาสิก”¹ ซึ่งในทัศนะของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มองว่าเป็นลักษณะเสียงซอแบบภาคกลางที่สอดคล้องกับสำเนียงการพูดของคนภาคกลาง และเป็นลักษณะเสียงของซอไทย (Thai authentics) โดยเป็นการให้ความหมายจากความเข้าใจและสุนทรียภาพของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ซอไทยของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เกิดจากการสั่งสมทุนทางวัฒนธรรม คือความรู้ทางดนตรีไทย ภูมิปัญญาด้านงานช่าง ตลอดจนความพึงพอใจในทางสุนทรียะ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ซอไทยให้มีมาตรฐานคุณภาพ มีคุณค่าทางศิลปะ บทความนี้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดในการผสมผสานทุนทางวัฒนธรรมทั้งจากในแง่ของผู้เล่นและผู้สร้างของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ซอไทยเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีความโดดเด่น สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจและคุณค่าทางวัฒนธรรมได้ภายใต้ชื่อ “ธรรมานุกูล”

ประวัติช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล

ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล หรือช่างต้อย ช่างซอที่มีชื่อเสียงในหมู่นักดนตรีไทย ผู้มีบทบาทเป็นทั้งนักดนตรีไทย ครูดนตรีไทย และช่างผู้สร้างสรรค์ซอไทยจากการผสมผสานภูมิปัญญาความรู้ ความเข้าใจทางวัฒนธรรมดนตรีไทย และทักษะการประกอบการ (entrepreneurship skill) จนมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทย



ภาพที่ 1 ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล

ที่มา : ผู้เขียน

¹ ลักษณะเฉพาะของเสียงซอไทยที่ดีตามทัศนะคติของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล คือ มีความคมชัด ดังกังวาน สามารถออกเสียงสระได้ชัดเจน เหมาะสำหรับการสืบทอดร้องตามบทบาทหน้าที่ของซอไทย ทั้งนี้ช่างแต่ละคนอาจให้ความหมายของเสียงซอไทยในวัฒนธรรมแตกต่างกัน

ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เกิดเมื่อวันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2503 ณ ตำบลอินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี เป็นบุตรคนที่ 3 ของนายอิสระ และนางคุณิ ธรรมานุกูล มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน ในด้านการศึกษาเข้าศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดโบสถ์ จนกระทั่งจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 และศึกษาต่อในระดับ มศ.1 - มศ.5 ณ โรงเรียนสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี จากนั้นเข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยเริ่มเรียนในคณะวิทยาศาสตร์ สาขาวิชาเคมี แต่ด้วยความรู้สึกที่ว่าสาขานี้ไม่เหมาะกับตนเองจึงย้ายไปเรียนคณะมนุษยศาสตร์ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง เมื่อ พ.ศ. 2526^{2, 3}

ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีความสนใจในดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็ก โดยเริ่มฝึกหัดสีซอตั้งแต่อายุราว 13 ปี จากนายน้อย อ่อนดุ่ม ผู้เป็นลุง หลังสำเร็จการศึกษาระดับ มศ.5 จากโรงเรียนสิงห์บุรี ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้ย้ายเข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยรามคำแหง ระหว่างนั้นได้พบกับครูเฉลิม ม่วงแพศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย และประมาณปี พ.ศ. 2522 ได้ฝากตัวเป็นศิษย์เรียนซอด้วงและซอสามสายกับครูเฉลิม ม่วงแพศรี ทำให้มีความรู้ทางดนตรีไทยเพิ่มมากขึ้นโดยเฉพาะเรื่องกลวิธีการบรรเลงและทางเพลง หลังจากนั้นไม่นานได้มีโอกาสเรียนจะเข้กับครูนิภา อภัยวงศ์ ครูดนตรีไทยอาวุโสอีกท่านหนึ่ง และพักอาศัยอยู่ที่บ้านของครูเช่นเดียวกับลูกศิษย์คนอื่น ๆ ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ใช้ชีวิตอยู่บ้านครูเปรียบเสมือนบุคคลหนึ่งในครอบครัว ทำให้ได้รับความรู้ทางด้านดนตรีไทยและมีเครือข่ายในกลุ่มนักดนตรีจำนวนมาก โดยระหว่างการใช้ชีวิตช่วงเป็นนักศึกษา ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้รับสอนพิเศษดนตรีไทยและทำขอควบคู่กับการเรียนเรื่อยมา จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะมนุษยศาสตร์ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง ลูกค้ำส่วนใหญ่เป็นกลุ่มนักดนตรีที่รู้จักกัน กระทั่งในปี พ.ศ. 2529 ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีโอกาสเข้าทำงานที่ธนาคารกรุงเทพฯ พาณิชยการ แต่ด้วยปัญหาทางเศรษฐกิจ ธนาคารจำเป็นต้องปิดกิจการลงในปี พ.ศ. 2539 กลุ่มนักดนตรีที่ทราบข่าวจึงส่งขอเข้ามาเป็นจำนวนมาก จนเป็นแรงจูงใจให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ผันตัวจากนักดนตรี/ครูดนตรีไทยเป็นช่างทำซอไทยอย่างเต็มตัว กลายเป็นอาชีพสร้างรายได้ให้แก่ตนเองและครอบครัวเรื่อยมา

จากประสบการณ์การเรียนรู้จากครูผู้เชี่ยวชาญ การสอนดนตรีไทย และความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีไทยในฐานะผู้เล่น ส่งผลให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เกิดความเข้าใจและตกผลึกทางความคิดนำไปสู่แนวทางการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ซอไทยตามทัศนะของตนเอง โดยยึดถือคำสอนของครูและการอนุรักษ์เสียงซอไทยแบบโบราณตามทัศนะของตนเองที่ควรมีความคมชัด มีความใกล้เคียงกับเสียงร้องของมนุษย์เพื่อตอบสนองต่อบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงของซอไทย โดยเฉพาะการสีคลอร้องของซออู้และซอสามสาย ขณะเดียวกันยังเป็นการสร้างรายได้จากการประกอบอาชีพช่าง ผู้สร้างสรรค์ซอไทย โดยคำนึงถึงความพึงพอใจของตนเอง ลูกค้ำ และเครือข่ายช่าง เพื่อความสมดุลระหว่างคุณค่าทางวัฒนธรรมดนตรีไทยและการสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ

² อวรัช ชลวาสิน, “ซอสามสาย : การศึกษากรรมวิธีการสร้างและความอยู่รอดในสังคมไทยปัจจุบัน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546), 28.

³ ตั้งปณิธาน อารีย์, “กรรมวิธีการสร้างซออู้ของครูธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 9.

การพัฒนากระสวนขอไทยจากฐานทุนทางวัฒนธรรม

ในทัศนะของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ดนตรี คือ ศิลปะประเภทหนึ่ง เครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ รวมถึงขอไทยเปรียบเสมือนเครื่องมือสื่อสารในทางศิลปะเพื่อถ่ายทอดอารมณ์เพลงไปสู่ผู้ฟัง มีสิ่งสำคัญคือเสียงที่แสดงออกถึงความเป็นไทย โดยช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล กล่าวว่า “คำว่าดนตรีไทย ไม่ได้หมายความว่าเครื่องดนตรีนี้มีรูปร่างเหมือนไทย ดนตรีรูปร่างจะเป็นอย่างไรก็ได้แต่เสียงเป็นไทยเราถึงจะเรียกว่าดนตรีไทย คำว่าดนตรีไม่ใช่เครื่องดนตรี แต่เป็นเสียง เครื่องดนตรีมันแยกออกไปจากดนตรีอีกทีหนึ่ง...ของที่นี่เสียงต้องมินาลิก”⁴

คำว่า “เสียงนาลิก” ในความหมายของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล คือ ลักษณะเสียงที่คมชัดและดังกังวาน เป็นเสียงที่มีความใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์ ด้วยบทบาทของขอไทยอย่างซอสามสายและซออู้ ทำหน้าที่ในการสืบทอดร้อง ฉะนั้นเสียงนาลิกจึงมีความสำคัญในการบรรเลง สามารถออกเสียงสระได้อย่างชัดเจนเพื่อทำหน้าที่สืบทอดร้อง หรือแม้แต่ซอด้วงที่ต้องมีเสียงสระชัดเจน เพื่อการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์เพลง ขณะเดียวกันยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นไทยและความเป็นท้องถิ่นภาคกลาง ดังนั้น การสร้างสรรค์ขอไทยในมุมมองของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เสียงนาลิกมีความสำคัญต่อขอไทยทำให้สามารถแสดงศักยภาพในการบรรเลงทั้งรูปแบบเดี่ยวและรวมวงได้อย่างเต็มที่ตามความพึงพอใจของตนเอง มีความกลมกลืนและไพเราะสามารถสื่อสารอารมณ์เพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นได้อย่างครบรส อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะเสียงขอไทยประยุกต์ใช้เครื่องมือວິວາວິທະຍາສາດສຽງຂອງເສີງ ທັງນີ້ການວັດແລະວິເຄາະພື້ນຖານຂໍ້ມູນບໍ່ສາມາດອະທິບາຍສຽງນາລິກດ້ວຍຫຼັກການທາງວິທະຍາສາດສຽງເທິງດ້ວຍເດີມໄດ້ ເນື່ອງຈາກລັກສະນະພິເສດຂອງສຽງດັ່ງກ່າວເປັນການໃຫ້ຄວາມໝາຍຈາກການເຂົ້າໃຈແລະສຸນທຽມພາບຂອງຄົນໃນວັດທະນະທຳດນຕຣີໄທຍ

ประสบการณ์จากการคลุกคลีอยู่ในวงการดนตรีไทย ความรู้ความสามารถและทักษะการบรรเลงดนตรีไทย นับว่าเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่หล่อหลอมทัศนคติของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ส่งผลให้มองเห็นถึงความแตกต่างจากแนวทางการบรรเลงของครูดนตรีไทยแต่ละท่าน แต่ละสำนัก และยึดมั่นในค่านิยมและระเบียบแบบแผนวัฒนธรรมดนตรีไทย เนื่องจากวัฒนธรรมดนตรีไทยมีกรอบและขนบธรรมเนียมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะการให้ความเคารพและความเชื่อมั่นกับครูทั้งครูมนุษย์ ครูเทพ และครูผู้ล่วงลับ ส่งผลต่อทัศนคติในการอนุรักษ์แนวทางการบรรเลงและลักษณะเสียงเครื่องดนตรีแบบโบราณ ซึ่งมีความคมชัด ดังกังวาน และเป็นหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ขอไทยของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล โดยมีต้นแบบจากขอของครูหลวงไพเราะเสียงขอ (อุน ดุริยชีวิน) ครูประเวช กุมุท รวมไปถึงการรับฟังความคิดเห็นจากครูเฉลิม ม่วงแพร่ศรี ซึ่งได้ศึกษาเรียนรู้และถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านทักษะการปฏิบัติขอไทยให้แก่ช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล โดยนำมาปรับและพัฒนากระสวนขออย่างต่อเนื่อง ซึ่งช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้ให้สัมภาษณ์ถึงแนวทางในการพัฒนากระสวนขอไทยของตนเองว่า “ยึดตามแนวทางของหลวงไพเราะฯ และครูประเวช แล้วเอามาปรับตามคนเล่น เน้นว่า ‘ควบคุม บังคับง่ายต่อผู้เล่น’...แล้วก็ได้รับคำแนะนำจากอาจารย์เฉลิมว่าต้องปรับอะไร”⁵ ดังนั้น การเปลี่ยนผ่านจากผู้เล่นมาเป็นผู้สร้างของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงเกิดจากฐานทุนทางวัฒนธรรมที่ได้รับการหล่อหลอมจากสังคมดนตรีไทย ทั้งจากประสบการณ์ของการเป็นนักดนตรี ครูดนตรีไทย และ

⁴ ฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “แนวคิดในการสร้างสรรค์ขอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขมนิม, 20 เมษายน 2560.

⁵ ฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “การพัฒนากระสวนขอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขมนิม, 28 มีนาคม 2561.

ผู้ฟัง ส่งผลต่อทัศนคติในการสร้างสรรค์ของไทยของช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของคนในวัฒนธรรม และรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรม

กระสวน เป็นหัวใจสำคัญสำหรับกระบวนการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีทุกประเภท ประกอบด้วย โครงสร้างสัดส่วน รูปทรง รวมไปถึงคุณลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ การพัฒนากระสวนของไทยของช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เกิดจากการสังสมแนวคิดและประสบการณ์ คือ ทักษะภูมิปัญญา ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ที่นำไปสู่การพัฒนากระสวนซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง โดยเริ่มต้นจากการถอดแบบกระสวนซอด้วงและซออู้ของดริยบรรณ เนื่องจากดริยบรรณเป็นแหล่งผลิตและจำหน่ายเครื่องดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง ทั้งยังได้รับการยอมรับด้านคุณภาพของเครื่องดนตรีไทยจากกลุ่มนักดนตรีไทยในอดีต ส่วนซอสามสาย ใช้กระสวนจาก 2 แห่ง คือ เริ่มจากกระสวนของช่างผิง (ไม่ทราบนามสกุล) เนื่องจากเป็นซอที่เสียงดัง คุณภาพเสียงดี และมีความสวยงาม ต่อมาจึงได้ใช้กระสวนของดริยบรรณเช่นเดียวกับซอด้วงและซออู้

นอกจากความรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีไทยแล้ว ช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ยังใช้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ในการคัดเลือกวัสดุซึ่งมีความสำคัญอย่างมากต่อคุณภาพของเครื่องดนตรี เนื่องจากวัสดุที่นำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ซอไทยส่วนใหญ่เป็นวัสดุธรรมชาติซึ่งไม่สามารถกำหนดความแน่นอนของวัสดุได้ วัสดุหลักสำหรับการสร้างสรรค์ซอไทยมีอยู่ด้วยกัน 3 ชนิด คือ ไม้ ไหม และหางม้า ซึ่งล้วนส่งผลต่อการปรับกระสวนซอไทยให้สอดคล้องกับคุณสมบัติของวัสดุแต่ละชนิด เพื่อรักษาคุณภาพเสียงและความคงทนของซอไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ไม้ การสร้างสรรค์ซอไทยต้องใช้ไม้เนื้อแข็ง อาทิ ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือ ไม้พะยูน โดยเลือกใช้แก่นของไม้หรือางข้าง ขณะเดียวกันสามารถใช้ไม้เนื้ออ่อนบางชนิดได้ตามค่านิยมของสังคมนักดนตรีไทย คือ ไม้แก้ว ไม้เนื้ออ่อนสีขาวนวลใกล้เคียงกับวัสดุราคาแพงอย่างางข้าง โดยช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ต้องมีความเข้าใจในการคัดเลือกไม้และมีทักษะการจัดการกับไม้แต่ละชนิด ทั้งนี้ การคัดเลือกไม้มาใช้ในการสร้างสรรค์ซอไทยจะต้องแห่งสนทไม่ว่าจะเป็นไม้เนื้อแข็งหรือไม้เนื้ออ่อน เพื่อให้เกิดความคงทนและไม่ยุบตัวของเนื้อไม้

คุณภาพของเนื้อไม้แต่ละชนิดจะส่งผลต่อคุณภาพเสียง เนื่องจากมวลของไม้แต่ละชนิดมีความหนาแน่นแตกต่างกัน ซึ่งส่งผลให้คุณภาพเสียงย่อมแตกต่างกันไปด้วย เช่น ความคมชัด ความดังกังวาน จากการสัมผัส ช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ของเนื้อไม้และกระสวนซอ พร้อมทั้งยกตัวอย่างความแตกต่างของเนื้อไม้แต่ละชนิดว่า “ยกตัวอย่างความแตกต่างระหว่างชิงชันกับมะเกลือ ความใส ความกังวาน มะเกลือกังวานกว่า ใสมากกว่า เนื้อแน่นกว่า มีน้ำหนักมากกว่า พอน้ำหนักมากกว่า เราสามารถที่จะกลึงให้บางกว่าได้ ปริมาตรเท่ากัน สัดส่วนเท่ากัน มะเกลือเสียงไม่ออก ต้องให้กว้างกว่า ที่นี้พอกว้างกว่า บุป เสียงจะโล่งและจะเพราะกว่าชิงชัน ในขณะที่ชิงชันถ้าทำบางเท่ามะเกลือ แรงขั้มน้น้อย ไม่มีแรงพุ่งแรงส่งไม่มี”⁶ แสดงให้เห็นได้ว่า คุณสมบัติวัสดุต่างชนิดกัน น้ำหนักต่างกัน ส่งผลให้ลักษณะเสียงแตกต่างกัน ฉะนั้นในการสร้างสรรค์ซอไทย ช่างีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะปรับกระสวนภายในกระบอกบางประการให้สอดคล้องกับคุณภาพของเนื้อไม้แต่ละชนิด และยังคงรักษาแนวเสียงที่ต้องการเอาไว้

2) ไหม สำหรับการทำสายซอสามสายสามารถใช้ไหมได้ 2 ชนิด คือ ไหมต่างประเทศ มีลักษณะเป็นสีเขาว มีความยืดหยุ่นมาก และไหมไทย มีลักษณะเป็นสีเหลือง ไม่ยืดหยุ่นนัก ในการสร้างสรรค์ซอไทย

⁶ ชีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “วัสดุที่ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ซอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สิชฌนัม, 16 กุมภาพันธ์ 2561.

ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เลือกใช้ไหมไทย เนื่องจากความไม่ยืดหยุ่นของเส้นไหม ทำให้เสียงซอมีน้ำหนักดีกว่า การใช้ไหมที่มีความยืดหยุ่นสูง

3) ทางมามี 2 ลักษณะ ได้แก่ ทางม้าสีขาวและทางม้าสีดำ นอกจากนี้โดยทั่วไปจะพบการใช้เส้นเอ็นหรือไนลอนขนาดเล็กแทน ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าทางม้าแท้ เนื่องจากต้นทุนต่ำ แต่คุณภาพในการใช้งานมีความสิ้น กินยางสนได้น้อยเมื่อเทียบกับทางม้าแท้ การคัดเลือกทางม้าของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงใช้ทางม้าแท้สีขาว เนื่องจากเส้นทางม้ามีความเรียบกว่าทางม้าสีดำ อีกประการหนึ่งคือ ขนาดเส้นที่โตกว่า และความหยาบของทางม้าสีดำส่งผลให้คุณภาพเสียงมีความหยาบ

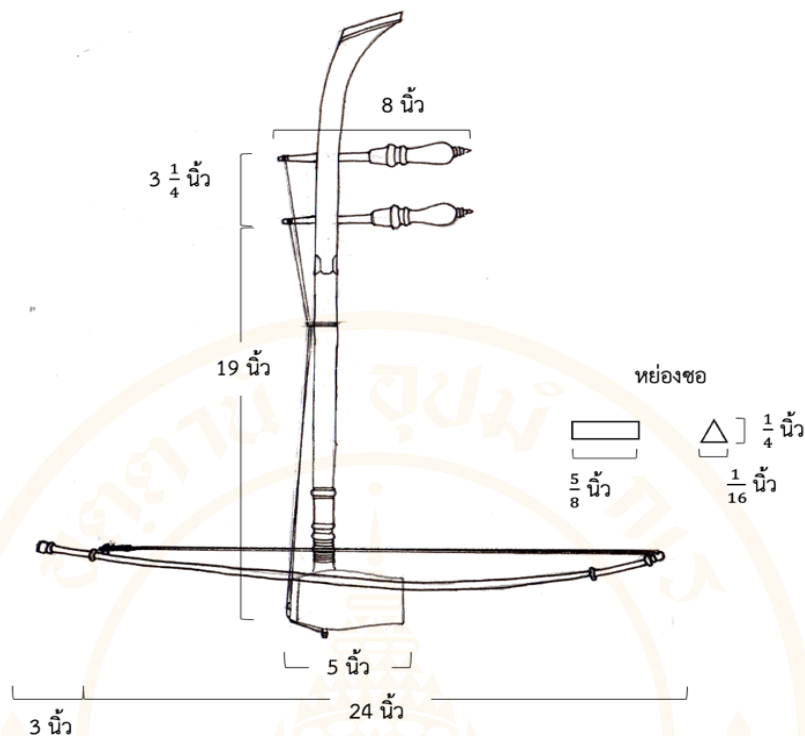
จะเห็นได้ว่า คุณสมบัติของวัสดุหลักอย่างไม้ ไหม และทางม้า มีความสำคัญต่อคุณภาพเสียง ทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ต้องปรับกระสวนซอไทยให้สอดคล้องกับวัสดุแต่ละชนิด แต่ยังคงอยู่ภายใต้การกำหนดโครงสร้างสัดส่วนหลักของซอแต่ละชนิด

ฉะนั้น การสั่งสมทุนทางวัฒนธรรมของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล คือ ความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ รสนิยม ตลอดจนการรับฟังความคิดเห็นจากครูอาวุโสและกลุ่มนักดนตรีไทยหรือลูกค้ำ รวมไปถึงช่างทำเครื่องดนตรีอีกหลายท่าน นำไปสู่การพัฒนากระสวนซอไทยเพื่อการแก้ปัญหา มุ่งเน้นการสร้างสรรคซอไทยที่มีคุณภาพเสียงดีและมีรูปลักษณะสวยงาม มีคุณค่าในทางศิลปะ โดยมีรายละเอียดดังนี้

การพัฒนาต้นแบบกระสวนซอด้วง

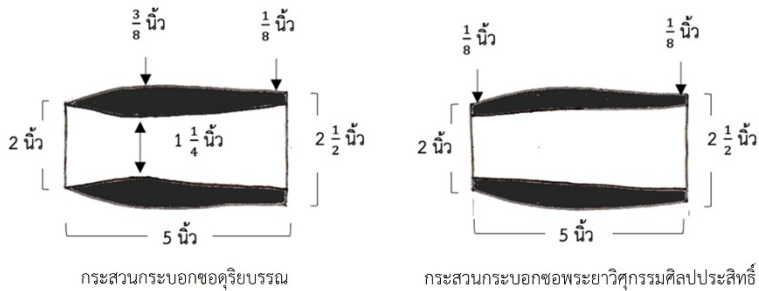
การสร้างสรรคซอด้วงของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีที่มาจากการถอดแบบกระสวนซอ 2 กระสวน ได้แก่ กระสวนซอด้วงดุริยบรรณและกระสวนซอด้วงพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์ ซึ่งกระสวนซอด้วงร้านดุริยบรรณ เป็นกระสวนแรกที่ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล นำมาเป็นต้นแบบตั้งแต่ราวปี พ.ศ. 2514 ผ่านการเรียนรู้ด้วยตนเองจากภูมิปัญญาด้านงานช่างที่มีอยู่ เพื่อสร้างสรรคซอด้วงไว้ใช้เอง

การประสบปัญหาด้านวัสดุส่งผลให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล คิดปรับกระสวนใหม่ เนื่องจากกระสวนเดิมของดุริยบรรณส่งผลให้ประสบปัญหาวัสดุไม่เพียงพอต่อการทำซอด้วง 1 คัน เหตุเพราะกระสวนของดุริยบรรณมีการกำหนดระยะสัดส่วนทั้งหมดเอาไว้อย่างชัดเจน ซึ่งส่งผลต่อคุณภาพเสียงโดยตรง หากไม่เป็นไปตามสัดส่วนที่วางไว้จะทำให้คุณภาพเสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม ทำให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ตัดสินใจทดลองทำตามกระสวนซอโบราณ และเป็นต้นแบบของร้านดุริยบรรณ นั่นคือ กระสวนซอด้วงของพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์ เพื่อลดการใช้ทรัพยากรให้สามารถใช้ทรัพยากรที่มีอยู่จำกัดได้อย่างมีประสิทธิภาพ ส่งผลให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ค้นพบกระสวนใหม่ที่มีคุณภาพเสียงดังกังวาน มีความคมชัด และนำไปสู่การสร้างทางเลือกใหม่ให้แก่ลูกค้ำ โดยกระสวนดุริยบรรณและกระสวนพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์มีการกำหนดกระสวน ดังนี้



ภาพที่ 2 กระสวนขอด้วงตามแบบของกระสวนดุริยบรรณ และกระสวนพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพ่อคำ

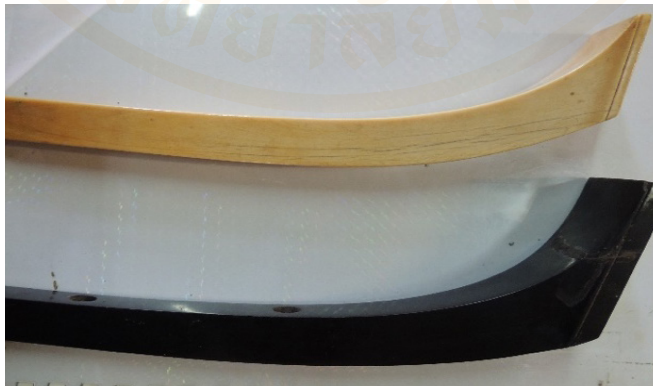
ความแตกต่างของทั้ง 2 กระสวนคือ กระสวนขอของพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์ จะทำตามความจำกัดของวัสดุ เนื่องจากพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์เป็นนายช่างใหญ่ของราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 6 การสร้างเครื่องดนตรีของราชสำนักโดยส่วนใหญ่จะใช้งาช้าง ซึ่งเป็นวัสดุธรรมชาติที่ไม่สามารถกำหนดน้ำหนักและความยาวได้ จึงต้องปรับกระสวนให้สอดคล้องกับข้อจำกัดของวัสดุ แต่คุณภาพเสียงขอยังคงเดิม โดยประยุกต์ใช้ความรู้ทางวิศวกรรมศาสตร์และความสามารถทางดนตรีไทยในการคิดปรับสัดส่วนของขอแต่ละคันให้เกิดความลงตัวทั้งรูปลักษณ์และคุณภาพเสียงไม่ผิดเพี้ยนไปจากเดิม ดังนั้น โครงสร้างภายในกระบอกขอของทั้ง 2 กระสวนจึงมีความแตกต่างกัน ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 3 ความแตกต่างของโครงสร้างสัดส่วนกระบอกสอด
ตามกระสวนดुरิยบรรณและกระสวนพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพ้อคำ

จากภาพข้างต้น กระบอกสอดตัวตามกระสวนดुरิยบรรณ กำหนดความยาวของกระบอก 5 นิ้ว เส้นผ่านศูนย์กลางของด้านหน้ากระบอกเท่ากับ 2 นิ้ว และเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกระบอกเท่ากับ 2 นิ้ว 4 หุน หรือ 2 1/2 นิ้ว ลักษณะภายในกระบอกสอดตรงกลางมีความกว้าง 1 นิ้ว 2 หุน หรือ 1 1/4 นิ้ว ขณะที่กระบอกสอดตัวตามกระสวนพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์นั้นไม่ได้กำหนดความยาวที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับน้ำหนักและความยาวของวัสดุ โดยทั่วไปความยาวที่สามารถใช้ได้คือประมาณ 4 1/2 นิ้ว หรือ 5 นิ้ว นำไปสู่การกำหนดระยะเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกระบอกสอดและด้านหน้าของกระบอกสอดที่แตกต่างกัน ตามข้อจำกัดของวัสดุ ภายในกระบอกคว้านตรง

ความแตกต่างระหว่าง 2 กระสวน คือ รูปทรงภายนอก ซึ่งเห็นได้ชัดจากลักษณะโขนและการตกแต่ง โดยกระสวนพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์มีความยาวโขนสั้นกว่า และลักษณะลูกบิดเรียกว่ากระสวนของ ดुरิยบรรณ ซึ่งลักษณะความยาวโขนที่สั้นกว่า เมื่อเกิดการสั่นสะเทือนของสายนั้นส่งผลให้มีการถ่วงน้ำหนัก ทำให้ข้อมีแรงสปริงได้ดีและช่วยให้เสียงดังขึ้น ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวก ไม่ต้องออกแรงในการสีมากนัก ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 4 ความแตกต่างระหว่างโขนสอดตามกระสวนของพระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์ (บน)
และกระสวนของดुरิยบรรณ (ล่าง)
ที่มา : ผู้เขียน

การพัฒนากระสวนขลุ่ย เพื่อแก้ปัญหาคุณภาพเสียง

การพัฒนากระสวนขลุ่ย มีวัตถุประสงค์เพื่อการแก้ปัญหาด้านคุณภาพเสียง โดยประยุกต์ใช้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์และประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีไทยของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ในการสร้างสรรค์ขลุ่ยที่มีคุณภาพเสียงดีสอดคล้องกับลักษณะของกะโหลกขลุ่ย ซึ่งไม่สามารถกำหนดขนาดหรือรูปร่างได้ ส่งผลให้คุณภาพเสียงของขลุ่ยแต่ละคันจึงมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของกะโหลกขลุ่ย เนื่องจากทำจากกะลามะพร้าวชนิดพิเศษเรียกว่า “มะพร้าวขลุ่ย” แบ่งออกเป็น 3 ทรง ได้แก่ ทรงมะพร้าวแกง⁷ ทรงมวยพราหมณ์⁸ และทรงหัวช้าง⁹ ซึ่งให้ลักษณะเสียงต่างกัน โดยช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล เลือกใช้กะโหลกขลุ่ยทรงมวยพราหมณ์ ซึ่งเหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ทั้งขลุ่ยและขลุ่ยสามสาย เป็นกะโหลกทรงหายาก ราคาค่อนข้างสูง มีคุณภาพเสียงดังกังวาน ขณะเดียวกันจะให้เสียงคมชัดหรือมีเสียงนาสิก คือ เสียงขึ้นจมูกเมื่อเทียบกับเสียงร้องของมนุษย์มากกว่าทรงมะพร้าวแกงและทรงหัวช้าง ซึ่งเกิดจากส่วนเว้าของกะลามะพร้าว ทั้งนี้ระดับความดังและความคมชัดของเสียงนั้นขึ้นอยู่กับขนาดและส่วนเว้าหรือพูของกะลามะพร้าว โดยช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล กล่าวว่า “มวยพราหมณ์ มีเอวคอด ลักษณะเป็นสามเหลี่ยม พวกนี้แต่งเสียงค่อนข้างยาก แต่เสียงจะเพราะ เสียงจะมีนาสิก สระเออ ออกเยอะ”¹⁰ คุณลักษณะเสียงของกะโหลกขลุ่ยทรงมวยพราหมณ์จึงเหมาะสำหรับการสืบทอดร้องตามหน้าที่ของขลุ่ย ทั้งนี้ การเลือกกะโหลกขลุ่ยแต่ละทรงเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ขลุ่ยนั้นขึ้นอยู่กับประเพณีและวัตถุประสงค์สำหรับการนำไปใช้ของแต่ละบุคคลที่แตกต่างกัน อาทิ การสืบทอดร้อง การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงในวงเครื่องสาย

ความแตกต่างของกะโหลกขลุ่ยแต่ละใบทำให้ประสบปัญหาการควบคุมคุณภาพเสียงให้คงที่ เนื่องจากกะลามะพร้าวแต่ละใบแตกต่างกันทั้งรูปร่าง ขนาด รวมถึงความหนาของกะลามะพร้าว ไม่สามารถควบคุมมาตรฐานเสียงได้แน่นอน ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงต้องแก้ปัญหาวิสัยทัศน์จากธรรมชาติอย่างกะโหลกขลุ่ยให้มีคุณภาพเสียงดี กล่าวคือ เสียงดังและมีความคมชัด โดยอาศัยประสบการณ์ของช่างในการปรับองค์ประกอบต่าง ๆ ของกะโหลกขลุ่ยซึ่งมีความสัมพันธ์กัน ดังนั้น การผสมความรู้ทางวิทยาศาสตร์และภูมิปัญญาผนวกกับประสบการณ์ของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ทำให้เล็งเห็นแนวทาง การพัฒนากระสวนขลุ่ย เพื่อแก้ปัญหาด้านคุณภาพเสียงและสร้างความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง และสามารถใช้ทรัพยากรธรรมชาติได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบของกะโหลกขลุ่ยหลายส่วนที่สัมพันธ์กัน ได้แก่ การตัดหน้าขลุ่ย การกำหนดวงฉลุลาย และการขึ้นหนังหน้าขลุ่ย โดยมีรายละเอียดดังนี้

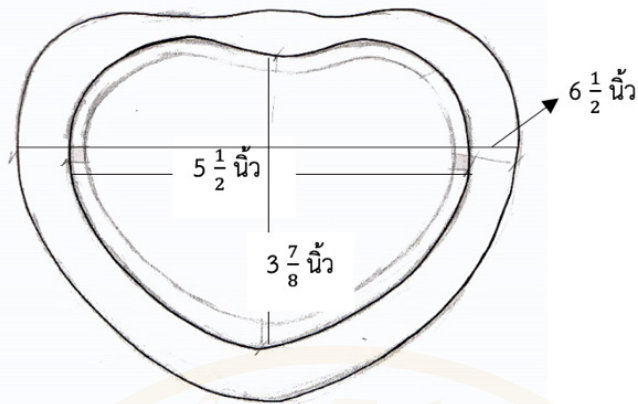
1) การตัดหน้าขลุ่ยนั้นจะต้องคำนึงถึงพื้นที่หรือปริมาตรภายในของกะโหลกขลุ่ยแต่ละใบ โดยพิจารณาจากกระพุ้งหรือพูของกะโหลกขลุ่ยเป็นพื้นที่ในการอุ้มเสียง ทำให้เกิดแรงอัดภายในกะโหลกขลุ่ยและแปลงเสียงออกมาบริเวณที่ฉลุลาย ส่งผลให้มีคุณภาพคมชัดหรือเกิดเสียงนาสิก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดและลักษณะของกะโหลกขลุ่ยแต่ละใบ ดังที่ ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล สามารถแสดงตัวอย่างได้ดังภาพ

⁷ ลักษณะกะลามะพร้าวทั่วไป

⁸ กะลามะพร้าวที่ขึ้นพูหรือปุ่มสามเส้าชัด คือ ปุ่มด้านข้าง 2 ปุ่ม และปุ่มด้านหลังลักษณะคล้ายมวยพราหมณ์อีก 1 ปุ่ม มีส่วนเว้าของกะลามะพร้าว ด้านหน้ามีลักษณะคล้ายรูปหัวใจ

⁹ ลักษณะใกล้เคียงกับกะโหลกขลุ่ยทรงมะพร้าวทั่วไป แต่ขณะเดียวกันมีพูหรือปุ่มสามเส้าเล็กน้อย ซึ่งให้คุณภาพเสียงดังมากกว่าความคมชัด

¹⁰ ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “การพัฒนากระสวนขลุ่ยไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขนิม, 28 มีนาคม 2561.



ภาพที่ 5 ตัวอย่างการตัดหน้ากะโหลกซอฮู้ของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพ่อคำ

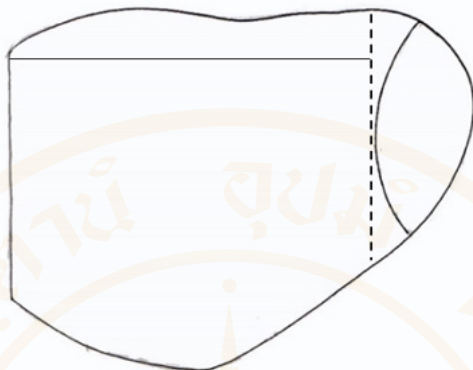
จากภาพตัวอย่างข้างต้น เมื่อวัดขนาดกะโหลกซอแล้ว บริเวณที่มีความกว้างของกระพุ้งหรือพูของกะโหลกซอกว้างที่สุดมีขนาด $6 \frac{1}{2}$ นิ้ว การตัดหน้าซอจะต้องให้คงเหลือพื้นที่ของกระพุ้งในการเกิดแรงอัดภายในกะโหลกซอ โดยวัดตัดเข้ามาข้างละประมาณ $\frac{1}{2}$ นิ้ว ดังนั้น การตัดหน้าซอใบนี้จึงมีระยะความกว้างอยู่ที่ $5 \frac{1}{2}$ นิ้ว ขณะที่กะโหลกซอความลึกของกะโหลกซอ หรือที่เรียกว่า “ท้องน้ำ” ลึกประมาณ $3 \frac{7}{8}$ นิ้ว หรือ 3 นิ้ว 7 หุน ซึ่งช่วยให้กะโหลกซอมีปริมาตรภายในและก่อให้เกิดแรงอัดภายในกะโหลกซอเพิ่มขึ้น ส่งผลให้เกิดเสียงดังกังวาน ซึ่งช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้กล่าวว่า “ถ้าท้องน้ำลึก ย่อก็เพิ่มปริมาตรทำให้มีปริมาตรแรงอัดเยอะด้านในกะโหลกก่อนที่เสียงจะพุ่งออกมา เพราะฉะนั้นความกังวานก็มีมากกว่าดังกว่า เพราะฉะนั้นถ้ากะโหลกเล็กหน่อยแต่มีท้องน้ำย้อยลงมาก็มีปริมาตรใกล้เคียงกับกะโหลกใบใหญ่”¹¹ อย่างไรก็ตาม การตัดหน้าซอยังส่งผลต่อการกำหนดวงในการฉลุลาย เพื่อเป็นการควบคุมคุณภาพเสียงอีกทางหนึ่ง โดยต้องอาศัยทักษะความชำนาญและความร่วมมือกันของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล กับเครือข่ายช่าง

2) การกำหนดวงฉลุลาย เป็นขั้นตอนหนึ่งที่ต้องใช้ประโยชน์จากเครือข่ายทางวัฒนธรรมอย่างช่างแกะกะโหลกซอ ผสานระหว่างทักษะความชำนาญจากประสบการณ์ มุมมองทางศิลปะของช่างแกะกะโหลกซอ และความเข้าใจในวัสดุของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล รวมถึงการพูดคุยแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน ซึ่งการทำงานร่วมกันในระยะแรก ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะเป็นผู้กำหนดขนาดวงในการฉลุลายให้ช่างแกะกะโหลกซอ เพื่อเป็นการควบคุมมาตรฐานคุณภาพ ภายหลังจึงมีการพูดคุยแลกเปลี่ยนกันเพื่อให้ช่างแกะกะโหลกซอเกิดความเข้าใจและสามารถทำตามความต้องการของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล

การกำหนดวงสำหรับฉลุลายมีความไม่แน่นอนเช่นเดียวกับการตัดหน้าซอ เนื่องจากขนาดและความสูงด้านหลังของกะโหลกซอแต่ละใบไม่เท่ากัน การกำหนดวงในการฉลุลายจึงเป็นสูตรที่ไม่แน่นอน แต่สำหรับช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล การกำหนดวงในการฉลุลายเน้นให้อยู่ในแนวตั้ง เพื่อให้มีพื้นที่ในการเกิดแรงอัดภายในกะโหลกก่อนจะเปล่งเสียงออกมาที่รูแรกของการฉลุลาย หากมีการแกะลายขึ้นมามากเกินไปจะ

¹¹ ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “การพัฒนาระสวณซอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สิมขันธ์, 28 มีนาคม 2561.

ส่งผลให้คุณภาพเสียงไม่มีความคมชัดหรือไม่ดังเท่าที่ควร ดังนั้น การกำหนดวงในการฉลุสายจะสัมพันธ์กับกระพุ้งหรือพูของกะโหลกขอกจากการตัดหน้าซอซึ่งเป็นตัวกำหนดขนาดวงในการฉลุสาย โดยขอบวงในการฉลุสายต้องอยู่ในแนวตั้งขนานกับกระพุ้ง เพื่อให้มีพื้นที่ในการเกิดแรงอัดภายในกะโหลกขอ ส่งผลให้ขนาดวงในการฉลุสายของกะโหลกขอแต่ละใบมีความแตกต่างกัน ดังภาพตัวอย่าง

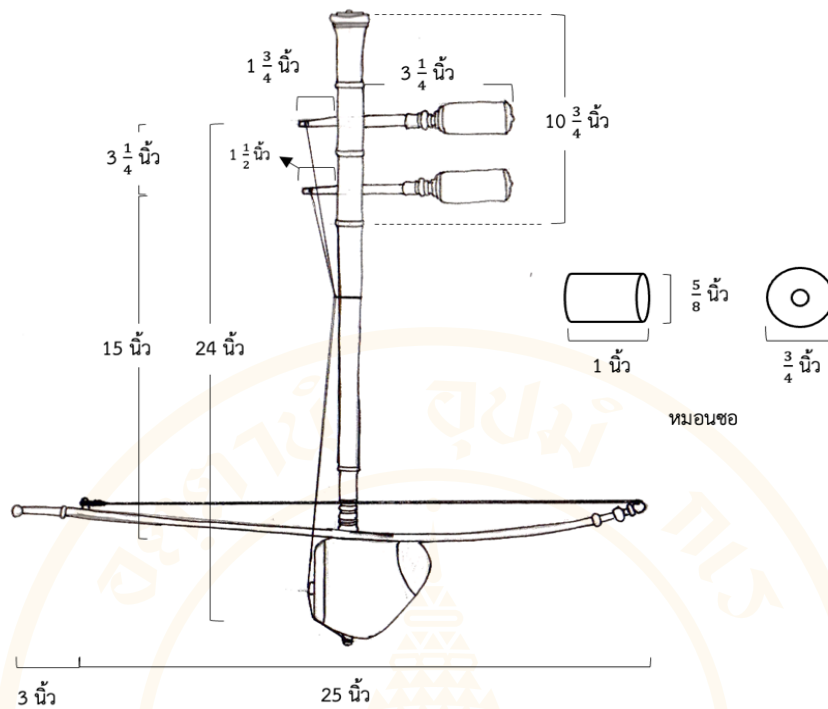


ภาพที่ 6 ตัวอย่างการกำหนดวงฉลุสายซึ่งสัมพันธ์กับกระพุ้งของกะโหลกขอของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพอดำ

การกำหนดขอบวงจะต้องอยู่ในแนวตั้งขนานกับกระพุ้งซอด้านหน้าตามแนวเส้นประ แล้วจึงได้รัศมีวงในการฉลุสายซึ่งเป็นไปตามแนวขนานที่กำหนดไว้ โดยระยะของแนวขนานนั้นจะต้องไม่อยู่ใกล้หรือใกล้กับกระพุ้งมากเกินไป เพื่อให้มีระยะเพียงพอต่อการเกิดแรงอัดภายในกะโหลกขอ ทำให้เกิดเสียงดังกังวาน ทั้งนี้ต้องอาศัยทักษะความชำนาญและความเข้าใจในวัสดุของช่างในการสร้างสรรค์กะโหลกขอแต่ละใบ

3) การขึ้นหนังหน้าซอ บริเวณหน้าซอทำหน้าที่รับแรงสั่นสะเทือนจากสายซอและเกิดแรงสั่นสะเทือนของหนังหน้าซอ ซึ่งความหนาของหนังจะส่งผลต่อระดับความดังกังวานของกะโหลกขอ ดังนั้น การเลือกใช้หนังในการขึ้นหน้าซอจึงต้องมีความสอดคล้องกับขนาดของกะโหลกขอซึ่งมีความกว้างแตกต่างกัน เพื่อให้หนังสามารถสั่นสะเทือนได้มากที่สุดทำให้คุณภาพเสียงดังกังวาน โดยคุณภาพหนังที่เหมาะสมสำหรับการขึ้นหน้าซออยู่มากที่สุดคือ หนังแพะ เนื่องจากหนังแพะมีความบางและยืดหยุ่นได้ดีกว่าเมื่อเทียบกับหนังวัว ทำให้เสียงซอมีความดัง

การสร้างสรรค์ซอแต่ละครั้ง ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ต้องปรับสัดส่วนระยะของคันทวนให้สอดคล้องกับขนาดของกะโหลกขอแต่ละใบ โดยหากกำหนดระยะของคันทวนแน่นอนไม่สอดคล้องกับขนาดของกะโหลกขอจะส่งผลต่อแรงดึงของสายซอ และส่งผลต่อคุณภาพเสียงในการบรรเลง โดยมีต้นแบบจากกระสวนของดุริยบรรณ การกำหนดกระสวนซอสามารถแสดงเป็นภาพได้ดังนี้



ภาพที่ 7 กระสวนขอ
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพ่อคำ

จากภาพข้างต้นสามารถอธิบายโครงสร้างสัดส่วนกระสวนขอได้ดังนี้

1) กระสวนหลักของระยะสัดส่วนขอ คือ การกำหนดระยะจากลูกบิดบน (สายทุ้ม) ถึงขอบกะโหลกซอด้านล่างมีความยาว 24 นิ้ว ขนาดกะโหลกซอที่แตกต่างกันจึงส่งผลให้ระยะคันหนวดต้องมีการปรับอยู่เสมอ จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าระยะความยาวของคันหนวดจากลูกบิดล่าง (สายเอก) จนถึงขอบกะโหลกซอด้านบนอยู่ในระยะประมาณ 15 นิ้ว ซึ่งช่างฉัตรพันธุ์ ธรรมานุกุล กล่าวว่า ระยะจากลูกบิดล่าง (สายเอก) จนถึงขอบกะโหลกซอด้านบนไม่ควรยาวเกิน 15 นิ้ว เนื่องจากระยะดังกล่าวจะส่งผลต่อแรงตึงสายและการควบคุมคุณภาพเสียงในการบรรเลง ซึ่งหากระยะความยาวมากเกินไป ทำให้เวลาตั้งเสียงจะต้องบิดลูกบิดขึ้นมากเพื่อให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ และทำให้เกิดแรงตึงสายมาก ผู้บรรเลงจำเป็นต้องใช้กำลังในการกดนิ้วและควบคุมคันชักมากขึ้น ขณะเดียวกันหากเกิดแรงตึงสายมากเกินไปอาจส่งผลให้คันหนวดคดงอภายหลัง

2) คันหนวดบนเหนือลูกบิดมีมาตรฐานระยะจากลูกแกวจนถึงด้านบนสุด คือ 10 3/4 หรือ 10 นิ้ว 6 หุน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสวยงามเพื่อให้รับกันทั้งคัน

3) ระยะระหว่างลูกบิด 3 1/4 นิ้ว หรือ 3 นิ้ว 2 หุน ส่วนก้านลูกบิดบน 1 3/4 นิ้ว หรือ 1 นิ้ว 6 หุน ลูกบิดล่าง 1 1/2 นิ้ว เพื่อให้สายตั้งในระดับที่เหมาะสม ทั้งนี้ความยาวโดยรวมของลูกบิดบน (สายทุ้ม) คือ 7 นิ้ว 2 หุน และลูกบิดล่าง (สายเอก) 7 นิ้ว

4) คันทัก ความยาวโดยรวมประมาณ 28 นิ้ว กำหนดเป็นระยะหางม้า 25 นิ้ว

5) หมอนซอ ความยาวประมาณ 1 นิ้ว สูง 3/4 นิ้ว หรือ 5 หุน กว้าง 5/8 นิ้ว หรือ 6 หุน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม เพื่อช่วยในการแก้ปัญหาเรื่องคุณภาพเสียงของซออู้ สามารถทำได้จำกัวัสดุหลากหลายชนิด โดยทั่วไปนิยมทำจากไม้หรือกระดาศ ซึ่งความหนาแน่นของวัสดุแต่ละชนิดย่อมส่งผลให้คุณภาพเสียงต่างกัน เนื่องจากเสียงซึ่งเกิดจากแรงสั่นสะเทือนของสายซอสามารถเดินทางผ่านวัสดุแต่ละชนิดได้แตกต่างกัน การเลือกใช้วัสดุ รวมถึงการกำหนดระดับความสูงของหมอนซอจึงต้องมีความเหมาะสมกับหนังหน้าซอ เพื่อให้สามารถรับแรงสั่นสะเทือนของสายได้มากที่สุด ทำให้เสียงดังกังวาน

การเลือกใช้ขนาดสายมีความสัมพันธ์กับระยะสัดส่วนของคันทวน เนื่องจากส่งผลต่อแรงดึงของสาย โดยยึดขนาดสายของร้านดุริยบรรณ ได้แก่ สายทุ้มเบอร์ 4-5 และสายเอกเบอร์ 6-7 ซึ่งช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล กล่าวว่า “ช่วงคันทวนสั้นจะใช้สายเบอร์ใหญ่ สายทุ้มเบอร์ 4 สายเอกเบอร์ 6 จะดังมาก สายทุ้มมีเบอร์ 4-5 สายเอกมีเบอร์ 6-7 แล้วแต่ระยะซอ...บางทีช่วงยาวขึ้นก็กินกำลังสาย แทนที่จะใช้สายใหญ่ขึ้นจะต้องใช้สายเล็กลง เพราะถ้าใช้สายใหญ่ขึ้น ด้วยระยะที่ยาวขึ้น ทำให้บิดขึ้นเสียงไม่ถึง ถ้าไม่ใช้สายเล็กลงจะทำให้ลูกบิดรับไม่ไหวและคันทวนจะโก่ง พอสายเล็กลง สายก็เบา”¹²

จะเห็นได้ว่า ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ใช้ต้นแบบกระสวนซออู้ของดุริยบรรณ โดยกำหนดระยะของการตัดหน้าซอและการกำหนดวงในการฉลุสายกะโหลกซอ ซึ่งช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะเลือกกะโหลกซอทรงมวยพราหมณ์ เนื่องจากมีพูหรือปุ่มสามเส้นของกะโหลกทำให้เกิดเสียงนาสิก เป็นคุณลักษณะเสียงใกล้เคียงกับเสียงคนร้อง สอดคล้องกับหน้าที่การบรรเลงซออู้ในการสืบลร้อง

การพัฒนากระสวนซอสามสาย

การเรียนรู้จากประสบการณ์ด้านงานช่างและด้านการบรรเลงดนตรีไทย ทำให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล พบปัญหาของซอสามสายหลายประการ ทั้งระยะสัดส่วน น้ำหนัก ส่งผลให้มีการพัฒนากระสวนตามแนวคิดของตนเอง โดยมีที่มาจากกระสวนซอสามสายของดุริยบรรณซึ่งใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ซอสามสายประมาณ 20 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2521 ถึง พ.ศ. 2541 การศึกษาปัญหากระสวนซอสามสายของดุริยบรรณ ทำให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล คิดพัฒนากระสวนซอสามสายขึ้นใหม่ โดยอาศัยความรู้และประสบการณ์ของตนเองในการพัฒนากระสวน มีจุดมุ่งหมายเพื่อแก้ปัญหาข้อบกพร่องของกระสวนเดิม เริ่มจากเน้นให้คุณภาพเสียงดังกังวาน โดยลองผิดลองถูก รับฟังคำแนะนำของครูดนตรีไทย ผนวกกับรับฟังความคิดเห็นและความต้องการของลูกค้า ซึ่งแนวคิดและข้อคิดเห็นจากครูดนตรีไทยและลูกค้า ทำให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล พัฒนากระสวนซอสามสายกลายเป็น “กระสวนเฉพาะบุคคล” เพื่อให้สัมพันธ์กับสรีระและแนวทางการบรรเลงของลูกค้าแต่ละบุคคล โดยเน้นให้ซอสามสายมีน้ำหนักเบา ผู้บรรเลงสามารถควบคุมซอได้ดี มีรูปลักษณะทั้งตามรวมถึงคุณภาพเสียงดังและมีคุณลักษณะเสียงที่เหมาะสมกับแนวทางการบรรเลงของแต่ละบุคคล กระสวนนี้จึงสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการของลูกค้า โดยช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ยึดตามแนวทางการบรรเลงของสำนักดนตรีไทยหรือครูโบราณเป็นต้นแบบ ได้แก่ แนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน คุรุยชีวิน) แนวทางของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และแนวทางของครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ทั้งนี้ แนวทาง

¹² ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “การพัฒนากระสวนซอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สิมขันธ์, 28 มีนาคม 2561.

ของแต่ละสำนักจะมีความแตกต่างกันในวิธีการบรรเลง อาทิ กลอนเพลง กลวิธีในการบรรเลง ซึ่งช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล กล่าวถึงแนวทางการบรรเลงของแต่ละสำนักว่า “เสียงของครูแต่ละคนก็มีเอกลักษณ์เฉพาะ อย่างครูเทวาท์ ลักษณะนิ้วของครูเทวาท์ จะพรมลึก กลอนจะไม่ซับซ้อนเหมือนหลวงไพเราะๆ และอย่าง หลวงไพเราะๆ จะเอาซอครูเทวาท์ มาลีเดินกลอน เสียงก็ไม่ออก เพราะซอเสียงมันลึก ครูเทวาท์ จะเดินกลอนพื้น ๆ ธรรมดา นอกจากคลอกับตอนเดี่ยวจะใช้นิ้วที่มีเทคนิค ก็ไม่ได้เทคนิคหรอก แต่ว่าลักษณะ การพรม ประโยค การแบ่งวรรคแบ่งตอนนี่ไม่เหมือนคนอื่น พรมลึกมาก ถ้าฟังปี่คู้หนูก็จะแบ่งคั่นซอกครูเทวาท์ ได้ แบ่งลมหายใจเหมือนเป่าปี่ ซึ่งไม่เหมือนกับคั่นซอกทั่วไป”¹³ จะเห็นได้ว่า แนวคิดในการพัฒนากระบวนการ สร้างสรรค์ซอสามสายของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีพื้นฐานมาจากการศึกษาปัญหาของกระสวนเดิมผนวก กับความเข้าใจในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ความเป็นสำนักเหล่านี้ส่งผลให้มีความต้องการคุณลักษณะ เสียงซอที่แตกต่างกัน ในการสร้างสรรค์ซอสามสายแต่ละครั้งจึงมีความแตกต่างกันไปตามความต้องการของ ลูกค้ำ ทั้งนี้ ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ยังคงยึดถือกระสวนหลักจากภูมิปัญญาดั้งเดิม เพื่อให้ได้คุณภาพเสียง ที่ดีและรักษาคูณค่าของวัฒนธรรมดนตรีไทย

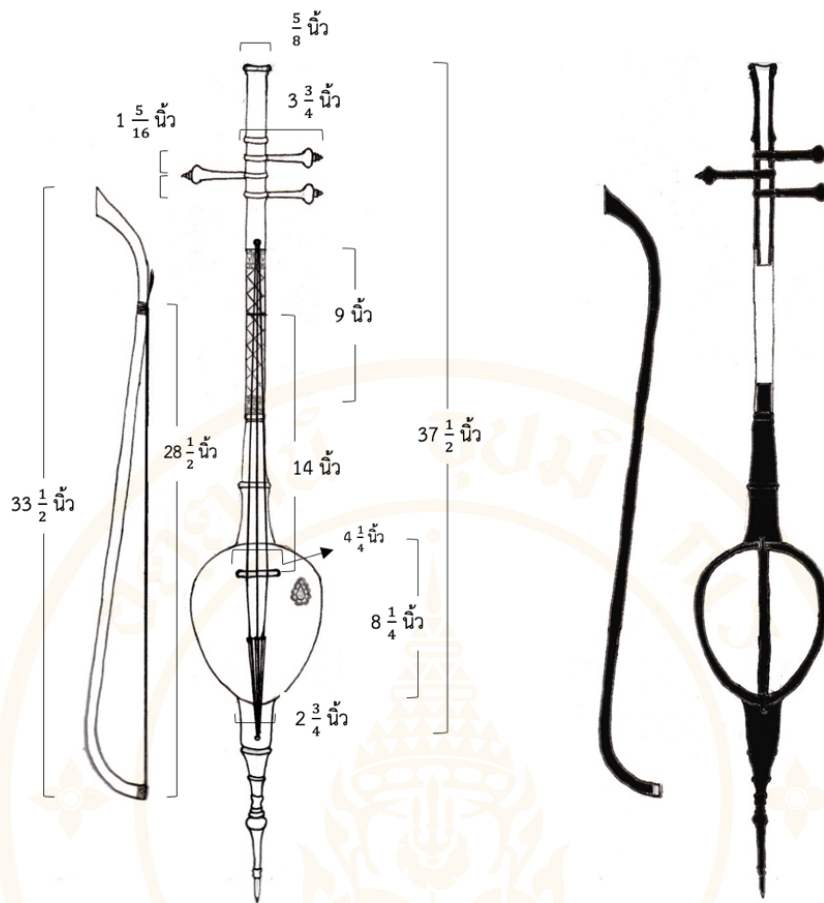
ภูมิปัญญาด้านงานช่างเป็นส่วนสำคัญในการแก้ปัญหาเรื่องวัสดุ คือ การปรับหน้าซอสามสาย เนื่องจาก ลักษณะโครงสร้างของกะโหลกซอสามสายไม่สามารถกำหนดขนาดและลักษณะของกะลามะพร้าวซอได้เช่นเดียวกับซออู้ ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงจำเป็นต้องปรับหน้าซอสามสายให้มีหลายขนาดให้รับกับขนาด กะโหลกแต่ละใบ เพื่อให้สามารถใช้ประโยชน์จากวัสดุธรรมชาติได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปทรง ได้แก่ หน้าพระและหน้านาง ความแตกต่างระหว่างกะโหลกหน้าพระและหน้านาง สามารถอธิบาย ได้ดังนี้

- 1) หน้าพระ หน้าซอจะมีความเรียวยาว ทำให้คุณลักษณะเสียงดังคมชัดและระดับเสียงสูง
- 2) หน้านาง หน้าซอด้านล่างจะมีความกว้างกว่าเมื่อเทียบกับหน้าพระ ทำให้คุณลักษณะเสียงมีความ ดังกังวานและระดับเสียงทุ้ม

ขนาด ความลึก และส่วนเว้าของกะโหลก เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณลักษณะเสียง เนื่องจากความกว้าง ของกระพุ้งทำให้ภายในกะโหลกซอแต่ละใบมีพื้นที่ในการเกิดแรงอัดภายในกะโหลกไม่เท่ากัน โดยกะโหลก ที่มีขนาดใหญ่คุณภาพเสียงจะไม่ดังเท่าที่ควรเมื่อเปรียบเทียบกับกะโหลกซอที่มีขนาดเล็กกว่า ก่อนจะสะท้อน เสียงขึ้นมาหน้าซอ ผนวกกับความลึกและส่วนเว้าของกะโหลกซอ ทำให้เกิดการสะท้อนเสียงภายในแตกต่างกัน ไปด้วย ส่งผลให้ซอแต่ละคันมีเสียงสระที่แตกต่างกัน

ดังนั้น การสร้างสรรค์กะโหลกซอสามสายนั้น ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงมีทางเลือกให้ลูกค้ำที่ หลากหลายเพื่อให้คุณลักษณะเสียงซอสามสายสัมพันธ์กับสรีระ วัตถุประสงค์ และแนวทางการบรรเลงของ ลูกค้ำมากที่สุด แต่ขณะเดียวกันก็มีการกำหนดกระสวนหลัก ซึ่งเป็นระยะสัดส่วนที่ส่งผลต่อเสียงโดยตรง เพื่อรักษาคูณภาพเสียงให้มีประสิทธิภาพและเป็นไปตามแนวเสียงแบบโบราณ การกำหนดกระสวนหลัก ซอสามสายของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล สามารถแสดงเป็นภาพได้ดังนี้

¹³ ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, “การพัฒนากะสวนซอไทย,” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขนิม, 28 มีนาคม 2561.



ภาพที่ 8 การกำหนดระยะสัดส่วนของสามสาย (ซ้าย) และโครงสร้างภายใน (ขวา)
ที่มา : สุพิชญ์ กิจพอคำ

จากภาพข้างต้นสามารถอธิบายโครงสร้างสัดส่วนกระสวนของสามสายได้ดังนี้

- 1) กระสวนหลักของระยะสัดส่วนของสามสาย คือ การกำหนดระยะความยาวจากทวนบนจนถึงรูร้อย หนวดพราหมณ์ โดยมีความยาว $37 \frac{1}{2}$ นิ้ว กรณีขอเล็กจะกำหนดความยาวประมาณ 34 นิ้ว จากการกำหนดระยะสัดส่วนข้างต้น ส่งผลให้ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ต้องปรับสัดส่วนภายในเสมอให้สอดคล้องกับขนาดของกะโหลกและสรีระของผู้บรรเลง โดยเฉพาะปากข้างบนและปากข้างล่าง เนื่องจากระยะดังกล่าว จะส่งผลต่อแรงตึงสาย และการควบคุมซอของผู้บรรเลง
- 2) ความยาวจากรัดอกถึงหย่องซอต้องไม่เกิน 14 นิ้ว และไม่ควรสั้นเกินกว่า 13 นิ้ว เนื่องจากระยะความยาวดังกล่าวจะส่งผลต่อแรงตึงของสาย และระดับความดังของเสียง
- 3) ทวนบนเจาะรูคว้านบาน ด้านในกลวง เส้นผ่าศูนย์กลาง $\frac{5}{8}$ นิ้ว หรือ 5 หุน เพื่อให้มีน้ำหนักเบา
- 4) ลูกบิดยาวไม่เกิน 6 นิ้ว ระยะระหว่างลูกบิด $1 \frac{5}{16}$ นิ้ว หรือ 1 นิ้ว 2 หุนครึ่ง โดยลูกบิดในตำแหน่งล่างสุดจะต่อจากทวนกลางขึ้นไปประมาณ $2 \frac{1}{2}$ นิ้ว
- 5) ทวนกลางกำหนดระยะความยาวประมาณ 9 - $9 \frac{1}{2}$ นิ้ว ด้านในกลวง

6) ขนาดกะโหลกซอสสามสาย ช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะมีการกำหนดมาตรฐานความยาวของหน้ากะโหลกประมาณ 8 1/4 นิ้ว หรือ 8 นิ้ว 2 หุน ถึง 8 1/2 นิ้ว ความลึกประมาณ 2 1/2 - 2 3/4 นิ้ว หรือ 2 นิ้ว 6 หุน ขึ้นอยู่กับขนาดของหน้าและความต้องการเรื่องคุณภาพเสียง ขึ้นหน้าด้วยหนังแพะ

ภายในกะโหลกซอสสามสายจะต้องมีไม้ค้ำด้านล่างและด้านบนของกะโหลกซอไว้ โดยมีลักษณะโค้งเพื่อถ่าน้ำหนัก และสามารถรับแรงกดทับจากการขึ้นสายเพื่อรับแรงกดของปากข้าง ป้องกันการยุบของหนังหน้าซอและไม่ให้คันท่อเกิดการคดงอ ขณะเดียวกันพื้นผิวภายในต้องเรียบ เพื่อให้สามารถสะท้อนเสียงได้ดีและเกิดความดังกังวาน เนื่องจากเสียงซอสสามสายจะสะท้อนผ่านหน้าซอ

7) หย่อง ทำจากไม้ไผ่ ฐานกว้าง 2 1/4 นิ้ว หรือ 2 นิ้ว 2 หุน สูงประมาณ 15-17 มิลลิเมตร ทั้งนี้ความหนาขึ้นอยู่กับกรทดลองเสียงให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม

8) คันชักความยาวประมาณ 33 1/2 นิ้ว หนา 3 นิ้ว กำหนดเป็นระยะที่ผูกหางม้า 28 1/2 นิ้ว กรณีเป็นซอหลิบความยาวคันชักจะสั้นลงลงมา 3 นิ้ว โดยขนาดของคันชักต้องไล่ระดับเรียวช่วงกลาง และกว้างขึ้นบริเวณหัวและท้ายของคันชัก เพื่อให้ถ่วงน้ำหนักพอดี ทั้งนี้ การขึ้นหางม้าคันชักซอสสามสายจะต้องอาศัยความชำนาญของช่าง เนื่องจากความตึงของหางม้าจะส่งผลต่อความคงทนของคันชักและคุณภาพเสียงในการบรรเลง

กระสวนข้างต้น คือกระสวนหลักที่ใช้ในการสร้างสรรค์ซอสสามสาย ทั้งนี้ ส่วนประกอบอื่น ๆ ของซอสสามสาย ช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะต้องปรับสัดส่วนอยู่เสมอเพื่อให้อยู่ในระยะที่กำหนดและให้สอดคล้องกับสรีระของผู้บรรเลง ได้แก่ ปากข้าง กำหนดความกว้างโดยประมาณเอาไว้และปรับตามกะโหลกซอ ทั้งนี้ความยาวของปากข้างบนและปากข้างล่างจะต้องปรับอยู่เสมอให้อยู่ในระยะโดยรวมที่กำหนดไว้ คือ ระยะจากทวนบนจนถึงรูร้อยหวดพราหมณ์ อีกส่วนหนึ่งคือ แท้ซอ จะปรับตามความสูงของผู้บรรเลงและสมส่วนรับกับองค์ประกอบอื่น ๆ ของคันซอ เพื่อให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม ผู้บรรเลงสามารถควบคุมซอได้ง่ายและมีความสวยงาม

สำหรับสายซอสสามสาย มีความยาวประมาณ 3 ฟุต โดยไม่มีเบอร์แน่นอน แต่จะมีความใกล้เคียงกับสายของซออู้ กล่าวคือ สาย 1 ซอสสามสาย จะเล็กกว่าสายเอกซออู้ สาย 2 เล็กกว่าสายทุ้มซออู้ และสาย 3 มีขนาดสายใหญ่กว่าสายทุ้มซออู้และเล็กกว่าสายทุ้มจะเข้ ดังนั้น การเลือกใช้สายจึงมีขนาดสายเฉพาะเพื่อให้หน้าหนักของสายกดลงบนหย่องซอในระดับที่เหมาะสม เพื่อคุณภาพเสียงที่ดีและสามารถควบคุมได้ง่าย

อย่างไรก็ตาม องค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ช่วยให้คุณภาพเสียงบ่งบอกถึงความเป็นซอสสามสายคือ ถ่วงหน้า ประดับด้วยพลอยโดยทั่วไปถ่วงหน้าจึงถูกให้ความหมายว่าเป็นเครื่องประดับสำหรับซอสสามสาย ทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ในการบ่งบอกฐานะของผู้บรรเลง แต่ความสำคัญของถ่วงหน้านั้น คือ ช่วยให้น้ำหนักหน้าซอ สั่นสะเทือนได้นานส่งผลให้เสียงยาวขึ้น และมีความดังกังวาน ทั้งนี้ตำแหน่งในการติดถ่วงหน้ายังมีผลทำให้คุณภาพเสียงมีความแตกต่างกัน

จะเห็นได้ว่าการพัฒนากระสวนซอสสามสายของช่างฉีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีวัตถุประสงค์เพื่อแก้ปัญหาจากกระสวนเดิมจนกลายเป็นกระสวนเฉพาะบุคคลให้สอดคล้องกับสรีระและวิธีการบรรเลงของแต่ละบุคคล โดยลูกค้าสามารถเลือกองค์ประกอบต่าง ๆ ได้ เช่น ไม้ รูปทรงกะโหลกซอ แบบของลูกบิดและแท้ซอ รวมไปถึงลักษณะเสียงให้สอดคล้องกับแนวทางการบรรเลง พร้อมทั้งสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงสำหรับรูปแบบวงดนตรีไทยที่หลากหลายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ ยังคงรักษาแนวเสียงตามทัศนคติของ

ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล นั่นคือ เสียงนาสิก เพื่อให้สามารถสืบทอดร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพตามบทบาทหน้าที่ของซอสามสาย

จากการศึกษากระบวนซอไทยทั้ง 3 ชนิด พบว่า การสร้างสรรค์ซอไทยของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มีต้นแบบกระบวนของดุริยบรรณและนำมาปรับปรุงแก้ไขจากความคิดสร้างสรรค์ ความสามารถในการแก้ปัญหา และความสามารถทางนวัตกรรมผนวกกับความกล้าเสี่ยงและความเชื่อมั่นในตนเองนำไปสู่การพัฒนากระบวนเดิมให้ดียิ่งขึ้น โดยยึดถือคุณภาพเสียงและความสะดวกในการบรรเลงเป็นสำคัญ มุ่งเน้นให้มีเสียงนาสิก เพื่อให้ออกเสียงสระได้ชัดเจนเปรียบเสมือนเสียงร้องของมนุษย์ ในการสร้างสรรค์ซอไทยช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จะเลือกวัสดุที่มีคุณภาพและมีความเหมาะสมกับการสร้างสรรค์ซอแต่ละชนิด เพื่อให้ซอมีประสิทธิภาพ พร้อมทั้งสร้างสรรค์ลวดลายการกลึงให้มีลักษณะเฉพาะของตนเอง

สรุป

การสร้างสรรค์ซอไทยของแบรนด์ “ธรรมานุกูล” มีความแตกต่างจากการผลิตเครื่องดนตรีไทยในระบบอุตสาหกรรมที่มุ่งผลิตสินค้าให้ได้จำนวนมากแต่อาจทำให้ขาดการใส่ใจรายละเอียดในการคัดเลือกวัสดุหรือการปรับสัดส่วนเพื่อให้สอดคล้องกับวัสดุที่มีความไม่แน่นอน เช่น เนื้อไม้ กะลามะพร้าว เป็นต้น ซึ่งจะส่งผลต่อคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีและอาจทำให้คุณค่าในทางสุนทรีย์ะถูกลดทอนลงซึ่งไม่สอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภคบางกลุ่ม อาทิ นักดนตรี ครูดนตรี หรือผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี เครื่องดนตรีไทยที่ถูกผลิตขึ้นในระบบอุตสาหกรรมจึงไม่ตอบสนองความต้องการของกลุ่มคนเหล่านี้ เนื่องจากระบบอุตสาหกรรมเป็นกระบวนการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า โดยเปลี่ยนเกณฑ์การวัดคุณค่าของวัฒนธรรม จากคุณค่าภายในมาสู่คุณค่าภายนอก ในทางดนตรีเป็นการเปลี่ยนคุณค่าในทางสุนทรีย์ไปสู่มูลค่าทางเศรษฐกิจ แต่สำหรับ “ธรรมานุกูล” ซอไทยซึ่งเกิดจากแนวคิดในการสร้างสรรค์ซอไทยของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล มุ่งเน้นการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีให้มีมาตรฐานคุณภาพ พร้อมทั้งรักษาคุณค่าในทางสุนทรีย์ โดยอาศัยทุนทางวัฒนธรรมจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีไทย ความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีไทย บทบาทของเครื่องดนตรี รวมไปถึงขนบของวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งให้ความสำคัญกับความเป็นสำนึกและมีความเชื่อมั่นในตัวครู ตลอดจนทักษะด้านงานช่าง ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญที่ส่งผลต่อแนวคิดในการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ซอไทยให้มีความเหมาะสมกับบทบาทหน้าที่และการแก้ปัญหาของซอแต่ละชนิด ขณะเดียวกันก็สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการของลูกค้า แต่ยังคงยึดโครงสร้าง “กระบวน” หลักไว้เพื่อให้ได้ซอที่มีคุณภาพเสียงสอดคล้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทยและทัศนคติของตนเอง โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับ “เสียงนาสิก” ที่สอดคล้องกับความต้องการของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย มีความลงตัวของศิลปะทั้งในด้านรูปลักษณ์และคุณภาพเสียงที่ดี

กระบวนการสร้างสรรค์ซอไทยของช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล จึงเป็นการผสมผสานแนวคิดทางวัฒนธรรมทั้งเก่าและใหม่ โดยใช้ฐานทุนทางวัฒนธรรมในการคิดต่อยอดวัฒนธรรมเดิมภายใต้ขนบทางวัฒนธรรม และทักษะการบรรเลงดนตรีไทย เพื่อรักษา “ความแท้” (authenticity) ของวัฒนธรรมดนตรีไทย สะท้อนให้เห็นการยึดมั่นในกรอบทางวัฒนธรรมมุ่งเน้นการอนุรักษ์สร้างสรรค์ซอไทยตามแบบโบราณในบริบทสังคมไทยร่วมสมัย ทำให้เกิดความสมดุลทั้งคุณค่าทางวัฒนธรรมและมูลค่าทางเศรษฐกิจ

บรรณานุกรม

- ตั้งปณิธาน อารีย์. “กรรมวิธีการสร้างซอฮู้ของครูธีรพันธุ์ ธรรมมานุกูล.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.
- ธีรพันธุ์ ธรรมมานุกูล. “แนวคิดในการสร้างสรรค์ซอไทย.” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขมนิม. 20 เมษายน
2560.
- ธีรพันธุ์ ธรรมมานุกูล. “วัสดุที่ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ซอไทย.” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขมนิม.
16 กุมภาพันธ์ 2561.
- ธีรพันธุ์ ธรรมมานุกูล. “การพัฒนากระสวนซอไทย.” สัมภาษณ์โดย วรรัตน์ สีขมนิม. 28 มีนาคม 2561.
- อวัรัช ชลวาสิน. “ซอสามสาย : การศึกษากรรมวิธีการสร้างและความอยู่รอดในสังคมไทยปัจจุบัน.”
วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546.

เพลงดนตรี ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดวชิรญาณ

MUSIC IN KHUN CHANG KHUN PHAEN LITERATURE
BY VAJIRAYANA LIBRARY VERSION

สนอง คลังพระศรี*
Sanong Klangprasri*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ นำเสนอเพลงดนตรีที่ปรากฏในหนังสือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ (ฉบับชำระใหม่) โดยมีวัตถุประสงค์ให้นักดนตรีไทยได้เข้ามาอ่าน เพื่อให้เข้าใจถึงสาระสำคัญของเพลงดนตรีจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ในฐานะดุริยวรรณกรรมเพลงไทย และสาระดนตรีเพื่อการอ้างอิงเชิงวิชาการ เนื้อหาในบทความประกอบด้วย (1) สารัตถะแห่งการขับเสภา (2) เพลงดนตรีในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

จากการศึกษาข้อมูล พบว่า ขุนช้างขุนแผน เดิมเป็นนิทานอิงพระราชนิพนธ์พงศาวดารสมัยอยุธยา ที่คน ชาวหรือเจ้าพนักงานที่เรียกว่า “เสภา” กรมพระสุรัสวดี นำมาเล่าขยายเป็นนิทานคำกลอน เพื่อขับลำนำเข้าจังหวะชัย “กรับคู่” (ช้างละคู่) กลายเป็นแบบแผน “การขับเสภา” ในเวลาต่อมา ภายหลังได้มีการแต่งเติมขึ้นใหม่อีกหลายตอนหลายสำนวน โดยเฉพาะช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้นำบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนมาร้องส่งให้วงปี่พาทย์บรรเลงรับ เกิดแบบแผนและการบรรเลง “วงปี่พาทย์เสภา” และนิยมนำบทเสภาไปบรรจุนำร้องขับร้อง เฉพาะที่พบในฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ จำนวน 73 บทร้อง/บทเพลง นอกจากนี้ ในแต่ละตอนยังพบสาระเพลงดนตรีอื่น ๆ สามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิง เพื่อขยายมุมมองด้านการศึกษาดนตรีไทยให้กว้างขวางและลุ่มลึกมากยิ่งขึ้นได้

คำสำคัญ : ขุนช้างขุนแผน/ เสภา/ ขับเสภา/ เพลงดนตรี/ ดนตรีไทย

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ms_kaen@hotmail.com

* Assistant Professor, College of Music, Mahidol University, ms_kaen@hotmail.com

Abstract

This article presents the music that appears in the Sepha Ballad book of “Khun Chang Khun Phaen” (Vajirayana Library edition/Revised edition). It is intended for Thai musicians to have a better understanding of the essence of the music in Khun Chang Khun Phaen from the perspectives of a Thai musical historian and provides music content for academic reference. The article’s contents consist of: (1) the essence of reciting a Thai musical verse; (2) the musical songs of Khun Chang Khun Phaen.

The study found that, originally, Khun Chang Khun Phaen is a Thai folk tale based on the annals of the Ayutthaya period which is later called “Sepha” by the officials. Krom Phra Surasawadi recited it into a fairy tale story that was sung along with the rhythm of “Krap Khu” (Both hands playing a pair of wooden sticks). This became a pattern of reciting “Sepha ballad,” after which several episodes of Khun Chang Khun Phaen were added. During the reign of King Buddhalertla Naphalai (King Rama II), the story of Khun Chang Khun Phaen was recited with the Pipat ensemble. This marked the Formation of “Pipat Sepha Ballad Band” and the popularization of singing the verse to the melody, as evident in the total of 73 lyrics/songs in the Vajirayana Library edition. Furthermore, in each episode, there are other musical contents which can be used as a reference to expanding the perspective of Thai music to be broad and more profound.

Keywords: Khun Chang Khun Phaen/ Sepha Ballad/ Reciting Sepha/ Musical Song/ Thai Music

บทนำ

ความไพเราะของเพลงไทย นอกจากทำนองอันวิจิตรของเครื่องดนตรีแล้ว บทกลอนที่นำมาใช้ขับร้อง นับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งที่ช่วยให้บทเพลงนั้น ๆ มีสาระความหมายเสริมส่งอารมณ์เพลงให้เกิดสัญลักษณ์ (Sign) ในทางอัตลักษณ์ (Identity) ที่ผู้ฟังสามารถจดจำบทเพลงที่ตนนิยมได้ การเลือกสรรบทกลอนที่นำมาบรรจุเป็นบทร้องจึงสะท้อนฐานคิดหรือภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ทั้งยังสะท้อนกระแสนิยม (Trend) ของสังคมในยุคสมัยหนึ่ง ว่ามุ่งไปยังเนื้อหาเรื่องใดเรื่องหนึ่งหรือไม่ จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่า บทร้องเพลงไทยส่วนมากนิยมนำบทกลอนจากวรรณคดี อาทิ พระราชนิพนธ์ กาพย์ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา พระลอ สามก๊ก นิราชากริต เจาะป่า พระร่วง ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ มาบรรจุทำนองเพื่อใช้ขับร้อง จึงกล่าวได้ว่า ดนตรีกับวรรณคดีมีความเกี่ยวข้องยากที่จะแยกออกจากกันได้ การศึกษาวรรณคดีจึงเป็นอีกทางหนึ่งที่จะช่วยเติมเต็มองค์ความรู้ให้แก่ดนตรีไทย โดยเฉพาะถ้อยคำเกี่ยวกับเพลงดนตรีที่สอดแทรกในวรรณคดี นับว่าช่วยขยายโลกทัศน์และใช้เป็นหลักฐานทางวิชาการได้อย่างดียิ่ง

เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน นับเป็นวรรณคดีเรื่องเอก ที่ครุดนตรีไทยนิยมนำมาบรรจุก่อนขับร้องจำนวนมาก และเรียกเป็นการเฉพาะว่า “บทเพลงประเภทเสภา” แต่ทว่า การเรียนการสอนดนตรีไทยปัจจุบัน มักมุ่งเน้นการปฏิบัติเพลงแบบแยกส่วน คือผู้ร้องอาจทราบความหมายหรือที่มาเฉพาะบทร้อง ส่วนผู้บรรเลงอาจมุ่งเน้นการปฏิบัติทำนองเพลงเป็นด้านหลัก การเชื่อมโยงองค์ความรู้ในเชิงดุริยวรรณกรรมเพลงไทย (Music Literature of Thai Music) จึงเข้าไม่ถึงความเป็นหนึ่ง (Unique) ของบทเพลงนั้น ๆ เฉพาะอย่างยิ่งการละเลงการอ่านหรือสืบทอดที่มาที่ไปของบทร้อง ว่าต้นบทเดิมนั้น ผู้ประพันธ์บรรยายบริบทของบทกลอนไว้อย่างไร นับว่ามีผลต่อความรู้ความเข้าใจและการตีความบทเพลงตามสาระของวรรณคดี ทำให้การปฏิบัติและวิชาการความรู้ด้านดุริยวรรณกรรมเพลงไทยไม่สอดคล้องรับกัน ด้วยขาดอารมณ์จินตนาการเชิงศิลปะลึกซึ้ง อันเป็นเป้าหมายสำคัญของดนตรีไทยในระดับชั้นเอก (Classical Music)

บทความนี้ จึงมุ่งเน้นให้ผู้อ่านได้รู้จักเพลงดนตรีในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนในทุกแง่มุม โดยใช้แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างนิยม (Structuralism) ซึ่งเน้นความสัมพันธ์เชิงคู่แย้งและเชิงเทียบเคียงในการวิเคราะห์¹ เพื่อแสดงให้เห็นว่า ด้วยลีลาเนื้อหากล่าวอย่างมีวรรคต สนุกจับใจคน ยิ่งกว่าเรื่องนิทานอื่น ๆ ทั้งสิ้น² นั้นเอง เสภาเรื่องนี้จึงถูกนำไปบรรจุก่อนขับร้องอย่างแพร่หลาย อีกทั้งยังแต่งเสียงหรือถ้อยคำเกี่ยวกับเพลงดนตรีที่ผู้ประพันธ์สอดแทรกไว้ในแต่ละตอน ยังช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจถึงบรรยากาศเนื้อหาหรือเรื่องราวของดนตรีกับสังคมว่าดำรงอยู่อย่างไร ทั้งในเชิงบทบาทหน้าที่และการนำไปใช้ในแต่ละสถานการณ์ นับว่ามีคุณค่าอย่างยิ่งทั้งด้านวรรณศิลป์และดุริยางคศิลป์ ควรอ่านศึกษาเพื่อเสริมสร้างทักษะวิชาการดนตรีไทยให้เป็นไปในทางกว้างขวางและลุ่มลึก เจริญออกงามมากยิ่งขึ้น

สารัตถะแห่งการขับเสภา

คำขับ/คำคล้องจองเสรี

“ขับ” คำไทย-ลาว พบในพงศาวดารล้านช้าง “เสพลำคำขับ” จารึกพ่อขุนรามคำแหง สมัยสุโขทัย พบคำว่า “ดั่งคังกลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับ” ในไตรภูมิภพของพญาสิทธิไทย ระบุว่า “จึงขับเสพลำแลพ่อนรำระบำด้วยคนธรรพ์นั้น” คำว่า ขับ จึงเป็นคำกริยานำหน้า อาทิ “ขับลำ” (ภาคอีสาน) “ขับซอ” (ภาคเหนือ) “ขับร้อง” (ภาคกลาง) “ขับบท” (ภาคใต้) หมายถึง การเปล่งเสียงเคลื่อนที่ด้วยคำคล้องจองเสรี ถ้อยคำและระดับเสียงสูง-ต่ำเป็นหลัก³ ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นแบบแผนสัมผัส เช่น ร่าย โคลง กาพย์ กลอน ฯลฯ

ขับอ่าน/อ่านหนังสือ : วรรณกรรมชาวดัต

ขับ แต่เดิมเป็น “คำตันกลอนสด” ด้วยไหวพริบปฏิภาณ ถือเป็นวรรณกรรม “มุขปาฐะ” (Oral Literature) จนเมื่อมีการคิดประดิษฐ์ตัวอักษร เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนถ้อยคำเสียงพูด โดยเฉพาะเนื่องในการเผยแพร่พระพุทธศาสนา จึงเกิดนวัตกรรม “หนังสือ” นำมาใช้ “อ่าน” (สวด/เทศน์) แทนการจำคำพูด

¹ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, “โครงสร้างนิยม กับไวยากรณ์ของเรื่องเล่า,” ใน *ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะ : ทศนะของนักวิชาการไทย*, บรรณาธิการโดย รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (ปทุมธานี : นาค, 2560), 480.

² ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่) (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559), 26.

³ สุนทรีย วังเขต, *ขับเสภา มาจากไหน?* (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 51.

สามารถบันทึกเพื่ออ่านเรื่องยาวหรืออ่านเป็นตอน ๆ ได้ ทั้งยังช่วยพัฒนาการอ่านให้มีความองอาจมากขึ้น อาทิ เทศน์มหาเวสสันดรชาดก หรือลำ/แหล่มหาชาติ การสวดพระอภิธรรม พระมาลัยคำหลวง พระมาลัยกลอนสวด และรูปแบบประเพณีดังกล่าวได้แพร่สู่สังคมชาวบ้าน ผ่านช่องทางการปรับเปลี่ยนเป็น มหรสพสมโภชในงานพิธี เช่น พิธีโกนจุก พิธีแต่งงาน และพิธีกรรมความตาย กระทั่งเสริมแต่งเป็นมหรสพทั่วไป มีทั้งต้นและอ่านท่อง ทั้งในด้านวรรณกรรมดนตรี (Music Literature) การดนตรีและการแสดง (Music and Performing Art)

การขับ/อ่าน คือ บทบาทของผู้ชายเป็นด้านหลัก ดังพบรายชื่อผู้มีชื่อเสียงด้านการขับร้องและการประพันธ์ เช่น ดอกสร้อย สักวา เหม่ ขับ อ่านหนังสือ แหล่ สวด ขับร้องเพลงไทย และเสภา ล้วนแต่มีความสัมพันธ์กับวงการแหล่เทศน์และสวดคฤหัสถ์ เช่น ครูแจ้ง (หลังวัดระฆัง) หลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่/หลวงเพ็ดฉลุ) จำเริญผดุงยิ่ง (โคม) หลวงพิศณุเสนี (กล่อม การะเวก) นายเจิม มหาพน นายขวาน นายดำ ขุนลิขิตสุนทรการ (หยิน มฤคะเวศ) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขชาติ) และนายไ้แปะ เหมรำไพ เป็นต้น⁴

กล่าวเฉพาะเสภา มีข้อสังเกตจากการศึกษาแผ่นเสียงเก่าและครูเสภารุ่นเก่า⁵ เห็นได้ชัดว่า ทางขับเสภาในยุครัชกาลที่ 5 ใกล้แหล่มาก แล้วก็ค่อย ๆ พัฒนาห่างจากแหล่ อ่อนหวานคมคายใกล้การร้องมากขึ้น แต่ยังมีจังหวะเสรีเป็นการขับอย่างชัดเจน

ขับเสภา มาจากไหน

สุจิตต์ วงษ์เทศ⁶ กล่าวว่า ขับเสภาอยู่ที่นี้ ไม่ได้มาจากไหน ไม่ได้มาจากอินเดีย เพราะประเพณีขับลำเป็นทำนอง คือรากเหง้าของเครือญาติชาติพันธุ์ตระกูลภาษาไทย-ลาว (บางที่เรียกตระกูลภาษาไท-กะได) ที่มีหลักแหล่งอยู่บริเวณลุ่มน้ำโขง ลุ่มน้ำเจ้าพระยา และดินแดนต่อเนื่อง

ที่มาของคำว่า “เสภา”

สุจิตต์ วงษ์เทศ⁷ อธิบายว่า “เสภา” มาจากคำสันสกฤตว่า “เสวา” หมายถึง ชาวพนักงานที่ทำงานรับใช้พระราชหรือเจ้านาย แต่ไม่ใช่ตีกับขับเสภาอย่างที่เข้าใจทุกวันนี้

เสวา (น.) การปฏิบัติ หรืองานรับใช้ การบูชา; service, worship.

เสวา ในภาษาสันสกฤต พวกเบงกอลออกเสียงเป็น เสบา (อ่านว่า เส-บา) คล้ายเสภาในภาษาไทย หากเสปามาจากเสวา ก็น่าจะผ่านเข้ามาถึงไทยทางเบงกอล

มนตรี ตราโมท⁸ กล่าวว่า เราได้แบบแผนจากอินเดีย โดยอ้างถึงพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือตำนานเสภา⁹ ว่า เสภา มาจากคำว่า “เสวา” และ

⁴ สนอง คลังพระศรี, “อ่านหนังสือ : เพลงขับในพิธีกรรมความตายสู่มิติบันเทิงของชีวิต,” ใน *สุริยวาทิต*, บรรณาธิการโดย พิชชาณัฐ ตูจันดา (นนทบุรี : หินทรายการพิมพ์, 2561), 32-39.

⁵ ถาวร ลิกขโกศล และศิริ วิชเวช, *เสภา เสนาะคำหวาน* (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), 20.

⁶ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ขับเสภา มาจากไหน?* (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 16.

⁷ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ขับเสภา มาจากไหน?* (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 24-27.

⁸ สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ขับเสภา มาจากไหน?* (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 26.

⁹ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, *ตำนานเสภา* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาราชวิทยาลัย, 2497), 2-3.

“เสวากากุ” ภาษาสันสกฤต และภาษาของชาวเมืองมัทราชฐ์ อินเดียได้ ว่า “เศรวา” หรือ “หริเศรวา” หมายถึง การสวดบูชาพระเป็นเจ้าหรือเทวดาองค์หนึ่งองค์ใด

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช¹⁰ กล่าวว่า สมัยต้นรัตนโกสินทร์ คำว่า เสภา แปลว่า “คุก” โดยมีหลักฐานแสดงถึงคุก ได้แก่ กลอนที่ว่า “จะไหว้ตาครูหรีชอบเฮฮา พันรักษาราดรีดีย์น” ในทำเนียบข้าราชการชั้นพระตำมหร หรือหัวหน้าผู้คุมในคุก มีอยู่สองตำแหน่ง มีบรรดาศักดิ์ชั้นพันและราชทินนามว่า พันพิทักษ์ทิวา 1 และพันรักษาราดรีดีย์ 1 คน

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้เขียนมีความเห็นคล้อยตาม สุจิตต์ วงษ์เทศ ที่กล่าวว่า เสภา มาจากคำสันสกฤตว่า เสวา หมายถึง ชาวพนักงานที่ทำงานรับใช้พระราชหรือเจ้านาย แต่ทว่าผู้เขียนมีความเห็นเพิ่มเติมว่า ชาวพนักงานในความหมาย เสภา น่าจะหมายถึง ชาวพนักงานในหน่วยงานเฉพาะ กล่าวคือ

เสภา หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี อันเกี่ยวเนื่องกับคนโทษ คดีความ หรือ บัญชีกำลังคน เนื่องจากพบคำว่า “เสภา” ปรากฏในพระราชกำหนดเก่า ความว่า

“กฎให้แก่พระสุรัสวดี ช้าย ขาว ใน นอก ให้กฎหมายบอกแก่เจ้าพญาแลพญาพระหลวงเมืองเจ้าราชินิกุลขุนหมื่นมหาดเลขาที่พันนายตัว 4 แลนายตำรวจและนายรองภูตาสเมียรผู้คุมซึ่งพิจารณาความทั้งปวง...แลพันพิทักษ์ทิวาพันรักษาราดรีดีย์นกรมวัง...แลขุนศรีคงยศพนักงานคนโทษชาวเสภาคลังในแลขุนคงยศพนักงานคนโทษคลังราชการ ขุนพิบุรณนาวาซึ่งเป็นพนักงานคนโทษเสภาวังไชย...ขุนศรีคงยศเสภาคลังใน ขุนคงยศเสภาคลังราชการขุนพิบุรณนาวาเสภาวังไชย...แลไพร่เบนโทษมีรับสั่งให้ส่งไปจำไว้เสภาเรียกเอาค่าลดเปนเงิน...ได้แก่ขุนศรีคงยศ...ได้แก่เสมียรชาวเสภากันเปนเงิน...แลเสภาคลังราชการคลังวังไชยได้ค่าลดเหมือนกันแต่ก่อน...”¹¹

เหตุที่กล่าวว่า “เสภา” หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดีโดยเฉพาะ เนื่องจากในกรมอื่น เช่น ท้าวนางพระสนม ในกฎหมายตราสามดวง¹² ใช้คำว่า “ขาว” เช่น ขาวพระคลัง ในกรมพระคลังมหาสมบัติ พบคำว่า “พนักงาน” เช่น พนักงานเงินเลว พนักงานทองเลว¹³ แต่คำว่า “เสภา” ปรากฏเฉพาะกรมพระสุรัสวดี

ที่สังเกตเพิ่มเติม ก็คือ ถ้อยคำในพระราชกำหนดเก่า ความว่า “...แลพันพิทักษ์ทิวาพันรักษาราดรีดีย์ราชมนักรมวัง...” สอดคล้องกับความเห็นของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่อ้างถึงคำไหว้ครูเสภาท่านหนึ่งที่มีตำแหน่ง “พันรักษาราดรีดีย์” คือ “พันรักษาราดรีดีย์น” ซึ่งเป็นตำแหน่ง “ราชมนั” หรือ “ราชมัล” หมายถึง เจ้าพนักงานผู้มีหน้าที่ทำโทษคน¹⁴ แต่ทว่า ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แปลคำ “เสภา” ว่า “คุก”

¹⁰ สุจิตต์ วงษ์เทศ, ขับเสภา มาจากไหน? (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 27.

¹¹ กฎหมายตราสามดวง เล่ม 5 (พระนคร : ศุภสภา, 2506), 45-54.

¹² กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่ เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2548), 120.

¹³ กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่ เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2548), 160.

¹⁴ “ราชมัล,” ราชบัณฑิตยสถาน, บันทึกข้อมูลเมื่อ 8 กรกฎาคม 2565, <https://dictionary.sanook.com>.

บทบาทหน้าที่ของกรมพระสุรัสวดี สมัยอยุธยา เป็นกรมใหญ่สังกัดฝ่ายพลเรือน ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์ มีหน้าที่ทำทะเบียนหรือบัญชีคนในพระราชอาณาจักรและรักษาบัญชีเพื่อกำกับการเบิกจ่ายเกณฑ์กำลังคนทั้งฝ่ายทหารและฝ่ายพลเรือน เปรื่องการเก็บส่วยและเงินแทนการเกณฑ์ คัดสำเนากฎหมายและประกาศทางราชการแจกจ่ายให้ทุกกรมทราบ รวมทั้งพิจารณาคดีความที่เกี่ยวกับการแบ่งสังกัดหมวดหมู่ไพร่พล¹⁵

เสภา หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี

ระยะแรกพบคำว่า “เสภาดนตรี” ในพระราชานุกิจ สมัยอยุธยา กำหนดไว้ว่า “6 ทูมเบิกเสภาดนตรี 7 ทูมเบิกนิยาย”¹⁶ น่าจะหมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงานดนตรีผู้หญิง กรมพระสุรัสวดี ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นเสภาคดีความ หากแต่เป็นเสภาตามธรรมเนียมประเพณีพราหมณ์ตามคัมภีร์มธุรธรรมศาสตร์ เพราะศาลหลวง (กรมพระสุรัสวดี) เกือบจะเป็นพราหมณ์ทั้งหมด¹⁷

คำว่า “เสภาดนตรี” และ “เสภามโหรี” สุนทรียะ¹⁸ อธิบายว่า เสภาดนตรี หมายถึง วงบรรเลงขับลำนำของพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดิน ส่วน เสภามโหรี หมายถึง วงบรรเลงร้องเนื้อเต็มเชิงสังวาสด้วยกลอนเพลงเล่านิทาน มีนิยาย

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนยังคงเห็นว่า เสภา โดยนัยทั้งดนตรีและมโหรี หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงานดนตรีผู้หญิงประจำราชสำนัก ขับลำทำเพลง ตามบทบาทหน้าที่เกี่ยวเนื่องกับกรมพระสุรัสวดี ผู้เบิกจ่ายเจ้าพนักงานกำลังคนไปยังสังกัดหมวดหมู่ต่าง ๆ

การพบคำว่า “แต่ก่อนเคยฟังแต่เสภา” ในบทละครเรื่องนางมโนราห์¹⁹ จึงอาจหมายถึงการฟังดนตรีบรรเลงในวัง ไม่ได้หมายถึงการขับเสภาเล่านิทานอย่างขุนช้างขุนแผน ทั้งมีการระบุชนิดของวงดนตรีในบทละครเรื่องสังข์ทอง²⁰ ว่า “เสภามโหรี” ความว่า “เวียนเอยเวียนเทียน ให้เวียนแต่ซ้ายมาขวา รับส่งต่อกันเป็นหลั่นมา เสภามโหรีมีไป”

ดังนั้น เสภา ที่ปรากฏในพระราชานุกิจ น่าจะหมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงานผู้หญิง กรมพระสุรัสวดี ทำหน้าที่ขับลำบรรเลงเพลงดนตรี/มโหรี ประเภทเครื่องสาย เครื่องเป่า อาจมีเครื่องจังหวะ เป็นหลัก

เสภา ในความหมายการขับเล่านิทานคำกลอน น่าจะมาพร้อมกับเรื่องขุนช้างขุนแผน

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ²¹ นิพนธ์ไว้ว่า “ประเพณีการขับเสภา มีแต่ครั้งกรุงเก่า แต่จะมีขึ้นเมื่อใด แลเหตุใดจึงเอาเรื่องขุนช้างขุนแผนมาแต่งเป็นกลอนขับเสภา ทั้ง 2 ข้อนี้ยังไม่พออธิบายปรากฏเป็นแน่ชัด”

¹⁵ “กรมพระสุรัสวดี,” ราชบัณฑิตยสถาน, บันทึกข้อมูลเมื่อ 8 กรกฎาคม 2565, <http://legacy.orst.go.th>.

¹⁶ “กฎหมายตราสามดวง: ประมวลกฎหมายไทยในฐานะมรดกโลก,” ใน *กฎหมายไทยโบราณ ฉบับเฉลิมพระเกียรติ 1*, บรรณาธิการโดย วินัย พงศ์ศรีเพียร (กรุงเทพฯ : ด้านสุทธาการพิมพ์, 2548), 145.

¹⁷ สุนทรียะ วงษ์เทศ, *ขุนช้าง ขุนแผน แสนสนุก* (กรุงเทพฯ : พิมพ์ครั้งที่ 3, 2545), 72.

¹⁸ สุนทรียะ วงษ์เทศ, *ขับเสภา มาจากไหน?* (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 32.

¹⁹ กรมศิลปากร, *บทละครครั้งกรุงเก่า เรื่องมโนราห์และสังข์ทอง ฉบับหอสมุดแห่งชาติ*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์, 2508), 54.

²⁰ กรมศิลปากร, *บทละครครั้งกรุงเก่า เรื่องมโนราห์และสังข์ทอง ฉบับหอสมุดแห่งชาติ*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์, 2508), 87.

²¹ *ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่)* (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559), 16.

แต่จากที่ผู้เขียนกล่าวมาข้างต้นว่า เสภา หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี อันเกี่ยวเนื่องกับคนโทหรือคติความโดยเฉพาะ พอทำให้เห็นเค้ามูลว่า หลักฐานเรื่องขุนช้างขุนแผนซึ่งปรากฏในหนังสือคำให้การชาวกรุงเก่า ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ²² มีความเห็นว่า “เป็นเรื่องจริง” แต่ทว่า สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวว่า ขุนช้างขุนแผนเป็นตำนาน ไม่มีตัวตนจริง อีกทั้งไม่เคยพบสมุดข่อยต้นฉบับยุคอยุธยา และขุนช้างขุนแผนในคำให้การชาวกรุงเก่าแทรกอยู่ในเรื่องสมเด็จพระพันวษา ไม่มีตัวละครสำคัญ เช่น ขุนช้างและนางวันทอง ฯลฯ เนื้อหาโครงเรื่องหลักมีอย่างเดียว คือ พระพันวษาโปรดให้ขุนแผนออกจากคุก แล้วยกทัพไปได้เมืองเชียงใหม่ เพราะมีของดีของวิเศษคู่บุญ คือ ดาบฟ้าฟื้นกับม้าสีหมอก²³

จากคำกล่าวของ สุจิตต์ วงษ์เทศ ที่ว่า พระพันวษาโปรดให้ขุนแผนออกจากคุก แล้วยกทัพไปได้เมืองเชียงใหม่ ผู้เขียนมีความเห็นว่า คำว่า “คุก” เป็นแก่นสำคัญเชื่อมโยงคำว่า “เสภา” ในความหมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี ในส่วน “คติความ” (คุก/ผู้ต้องโทษ) กับตำนานบรรพชนในคำให้การชาวกรุงเก่า ที่ถูกนำมาเล่าต่อเติมเป็นนิทานคำกลอน (ถึงตรงนี้น่าจะเป็นบทบาทของผู้ชาย) แล้วเรียกใหม่ว่า “เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน” และเป็นเสภาเรื่องเดียวที่นำมาขับ ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ²⁴ นิพนธ์ไว้ว่า “ขับเสภา...เนื่องมาจากเล่านิทาน ขับเสภาผัดกับเล่านิทาน แต่เอานิทานมาผูกเป็นกลอน สำเนียงที่เล่าใช้ขับเป็นสำนวน แลขับกันเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนเรื่องเดียว”

ทั้งนี้ โครงเรื่องหลักของขุนช้างขุนแผนในทัศนะผู้เขียน มีความเห็นว่า เป็นเรื่องของผู้มีวิชาอาคม (ขุนแผน ดาบฟ้าฟื้น ม้าสีหมอก) ขุนนางมั่งคั่ง (ขุนช้าง) คติความ (ฟ้องร้อง) การไปรบ (ปล่อยคนคุกออกไปรบ) การต้องอาญาแผ่นดิน (ติดคุก) รักสามเส้า (ขุนช้าง ขุนแผน นางพิม) สัมพันธสวาทแย่งชิง (จากรุ่นสู่รุ่น) การพิจารณาคติความ (พิธีดำน้ำพิสูจน์) สะท้อนคำถามใครผิดใครถูก สุดท้ายวันทองต้องโทษประหารชีวิต ฯลฯ

การพิจารณาคติความ อะไรถูกอะไรผิด ที่เชื่อมโยงถึงคำว่า “เสภา” ยังพบหลักฐานในวรรณกรรมสมุดข่อยโบราณของชาวบ้านจังหวัดตราด ที่นำมาใช้เป็นบทค้นเวลาการแสดง โดยเฉพาะการแสดงลิเก โดยเรียกตัวละคร 2 ฝ่ายที่ประลองปัญญาปุจฉา-วิสัชนา ถ้าม-ตอบ ว่า “เสภา” โดยฝ่ายหนึ่งจะเป็นผู้ตั้งกระทู้คำถาม อีกฝ่ายหนึ่งเป็นผู้ตอบ ด้วยคำประพันธ์คล้ายกลอน แต่เป็นกลอนแบบชาวบ้าน คือมีความยืดหยุ่นมากทั้งในเรื่องจำนวนคำในวรรคและสัมผัสบ้างไม่สัมผัสบ้าง เพื่อแสดงภูมิรู้ของตน²⁵

ด้วยเหตุนี้ การเล่านิทานเรื่องขุนช้างขุนแผน จึงถูกเรียกว่า “เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน” เนื่องด้วยมีที่มาหรือเชื่อมโยงกับบทบาทหน้าที่การพิจารณาคติความของ “เสภา” หมายถึง คน ขาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี นั่นเอง

²² ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่) (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559), 17.

²³ สุจิตต์ วงษ์เทศ, ขับเสภา มาจากไหน? (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558), 96-123.

²⁴ ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่) (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559), 17.

²⁵ “รู้จัก ‘เสภา’ แนว ‘อิคคิวซังแบบไทย ๆ’ จากสมุดข่อยโบราณที่เมืองตราด,” อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล, บันทึกข้อมูลเมื่อ 11 กรกฎาคม 2565, https://www.silpa-mag.com/culture/article_64741.

ต้นพัฒนาการบทเพลงประเภทเสภา และเพลงอัตราสามชั้น

สมัยอยุธยา เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนได้รับความนิยมมาก เฉพาะอย่างยิ่งการขับลำนำเข้าจังหวะขับ “กรับข้างละคร” กลายเป็นแบบแผน “การขับเสภา” ในเวลาต่อมา สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้มีการแต่งเติมเสริมต่อบทเสภาขึ้นใหม่หลายตอนหลายสำนวน ที่สำคัญคือ ช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้นำวงปี่พาทย์มาคั่นระหว่างการขับบท กระทั่งร้องลำส่งให้วงปี่พาทย์บรรเลงรับ เกิดแบบแผนการบรรเลง “วงปี่พาทย์เสภา” เพลงร้องส่งประเภท “เสภา” อัตราสามชั้น และพัฒนาเป็นเพลงเถาในที่สุด

เพลงดนตรีในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ

จากการสืบค้นสาระเพลงดนตรีในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พบว่า มีสาระ 2 ประการ ดังนี้

1. การนำบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดวชิรญาณ ไปใช้เป็นบทร้อง พบว่ามีจำนวน 73 บทร้อง/บทเพลง ดังนี้

ตอนที่ 2 พ้อขุนช้างขุนแผน (1) เทพหาเวร เถา (หน้า 118) ตอนที่ 4 พลายแก้วเป็นซู้กับนางพิม (2) นาคบริพันธ์ เถา (หน้า 166) (3) เคียงมอญรำดาบ เถา (หน้า 178) (4) เขมรพวง เถา (หน้า 183) ตอนที่ 6 พลายแก้วเข้าห้องนางสายทอง (5) เขมรพวง เถา (หน้า 227) (6) สนทอง 3 ชั้น (หน้า 227) ตอนที่ 8 พลายแก้วถูกเกณฑ์ทัพ (7) เขมรโพธิสัตว์ เถา (หน้า 259) (8) เขมรกำปอ เถา (หน้า 259) (9) นาคเกี้ยว 2 ชั้น (หน้า 259) ตอนที่ 9 พลายแก้วยกทัพ (10) ต่อยรูป 2 ชั้น (หน้า 270) (11) พม่าห้าท่อน 3 ชั้น (หน้า 271) ตอนที่ 10 พลายแก้วได้นางลาวทอง (12) ขะแมร์ธม (หน้า 281) ตอนที่ 11 นางพิมเปลี่ยนชื่อวันทอง ขุนช้างลงว่าตาย (13) ทอยยอญวน เถา (หน้า 308) ตอนที่ 13 พลายแก้วได้เป็นขุนแผน ขุนช้างได้นางวันทอง (14) ลมพัดชายเขา เถา (หน้า 337) ตอนที่ 14 ขุนแผนบอกกล่าว (15) พม่าห้าท่อน เถา (หน้า 351) ตอนที่ 16 ขุนแผนต้องพรากนางลาวทอง (16) ม้าย่อง เถา (หน้า 414-415) (17) ม้ารำ เถา (หน้า 415) ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ได้นางแก้วกิริยา (18) นกจาก เถา (หน้า 417) (19) พม่าห้าท่อน (หน้า 422) (20) พม่าห้าท่อน เถา (หน้า 424) (21) ชมสวนสวรรค์ เถา (หน้า 424) (22) จระเข้หางยาว เถา (หน้า 425) (23) แยกมอญบางขุนพรหม เถา (หน้า 427) (24) สารถิ เถา (หน้า 428) (25) สุดสงวน เถา (หน้า 428-429) (26) พระอาทิตย์ชิงดวง (หน้า 429) (27) แสนสุดสวาท เถา (หน้า 429-430) (28) แหวนประดับก้อย (หน้า 429-430) (29) สาวสอดแหวน 3 ชั้น (หน้า 429) (30) เขมรพวง เถา (หน้า 431) (31) สร้อยมยุรา เถา (หน้า 431-433) (32) เหราเล่นน้ำ เถา (หน้า 433) (33) สร้อยลำปาง เถา (หน้า 433-434) (34) เหราเล่นน้ำ เถา (หน้า 434) (35) แยกมอญ เถา (หน้า 436-437) (36) แยกพราหมณ์ เถา (หน้า 437) (37) พราหมณ์ตีดน้ำเต้า เถา (หน้า 437) (38) แยกมอญบางช้าง เถา (หน้า 438) (39) ทองย่อน เถา (หน้า 440) (40) พระยาโศก 3 ชั้น (หน้า 446) (41) นางครวญ เถา (หน้า 446) ตอนที่ 18 ขุนแผนพานางวันทองหนี (42) สุรางค์จำเรียง 3 ชั้น (หน้า 447) (43) แยกโอด เถา (หน้า 447-448) (44) ทอยยอนอก เถา (หน้า 447-448) (45) บังใบ (หน้า 448) (46) แยกลพบุรี เถา (หน้า 448) (47) ธรณีส้องไห้ 3 ชั้น (หน้า 448) (48) พราหมณ์ตีดน้ำเต้า เถา (หน้า 448) (49) ทองย่อน เถา (หน้า 449) (50) เชิดจิ้น (หน้า 449) (51) แยกประเทศ เถา (หน้า 449) (52) แยกวรเชษฐ์ เถา (หน้า 449) (53) ประพาสมฤตรา เถา (หน้า 452-453) (54) สาธิกาเขมร (หน้า 454) (55) มาลีหวน เถา (หน้า 454) (56) ดวงพระธาตุ เถา (หน้า 454) (57) นเรศวรชนช้าง 2 ชั้น

(หน้า 454) (58) บรรทมไพร (หน้า 458) (59) แสนคำนึง เถา (หน้า 459) **ตอนที่ 19** ขุนช้างตามนางวันทอง (60) เดือนหงายกลางป่า เถา (หน้า 473-474) (61) แขกมอญบางช้าง เถา (หน้า 474) (62) พวงร้อย เถา (หน้า 474) **ตอนที่ 20** ขุนช้างฟ้องว่าขุนแผนเป็นกบฏ (63) โอยเรศ เถา (หน้า 498-499) **ตอนที่ 21** ขุนแผน ลุแก่วโทะ (64) บุหลัน 3 ชั้น (หน้า 507) **ตอนที่ 24** กำเนิดพลายงาม (65) หรัม เถา (หน้า 558-559) **ตอนที่ 25** เจ้าล้านช้างถวายนางสร้อยทองแก่พระพันวษา (66) เอกบท เถา (หน้า 581-582) **ตอนที่ 28** พลายงามได้นางศรีมาลา (67) สาวสุดสวย เถา (หน้า 662) (68) สุรินทราหู (หน้า 666) (69) แขกมอญบางขุนพรหม เถา (หน้า 676) **ตอนที่ 31** ขุนแผนพลายงามยกทัพกลับ (70) มอญล่องเรือ เถา (หน้า 772-773) **ตอนที่ 40** พระไวยแตกทัพ (71) มอญล่องเรือ เถา (หน้า 772-773) (72) พระยาโศก (หน้า 978) **ตอนที่ 43** จระเข้ เถรวาด (73) จระเข้หางยาวทางสัควา เถา (หน้า 1038-1039)

จากที่กล่าวมา สรุปได้ว่า บทร้อง/บทเพลง พบมากที่สุดอยู่ในตอนที่ 17 จำนวน 24 บทร้อง/บทเพลง และตอนที่ 18 จำนวน 18 บทร้อง/บทเพลง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ²⁶ ทรงอธิบายไว้ว่า เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (บางส่วน) และเสภา 2 ตอนนี้ “เกือบจะนับถือกันว่าเป็นยอดของบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นตอนที่คนชอบฟังและชอบจำกันมากกว่าตอนอื่น ๆ เสภาที่ขับกันแพร่หลายมาก”

2. สารเพลงดนตรีอื่น ๆ พบ ถ้อยคำเกี่ยวกับเพลงดนตรีในบริบทต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ดุริยเทพ

กล่าวถึง เทพเจ้าผู้สอนให้มนุษย์รู้จักการประดิษฐ์เครื่องเล่น คือ “พระพิฆณกรรม” ดังนี้

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

ท่านชาคินนี้ข้าเจ้าฝัน

ว่าพระพิฆณกรรมนายช่างใหญ่

ถือแหวนประดับงามจับใจ

เอามาส่งให้ไว้กับเรา (หน้า 103)

2.2 เพลงกล่อมลูก/เพลงกล่อมเด็ก

กล่าวถึง ถ้อยคำที่มีนัยเกี่ยวกับเพลงกล่อมลูกหรือกล่อมเด็ก ดังนี้

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

อาบน้ำป้อนเข้าทุกเวลา

ไกวเปลให้เข้ามาทุกวัน (หน้า 104)

ตอนที่ 4 พลายแก้วเป็นคู่กับนางพิม

โละเห่โละข้าพ่อเฒ่าแก้ว

หลับแล้วฤสายทองจะนอนบ้าง (หน้า 164)

2.3 โขน

กล่าวถึง “โขน” ดังนี้

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

นางเทพทองร้องด่าอายยาก

ช่างเดินหยกหยกเหมือนตลกโขน (หน้า 105)

²⁶ ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่) (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559), 56.

2.4 ละคร

กล่าวถึง ละคร ดังนี้

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

พลากรับขวัญวันทอง ร้องละคร

เจ้าทุกซักรอนรำคาญประการใด (หน้า 557)

...

ครานั้นสมเด็จพระพันวษา

เหลือบเห็นหน้าพลายงามความสงสาร

จะออกโอษฐ์โปรดขุนแผนแสนสันทาน

แต่กรรมนั้นบันดาลดลพระทัย

ให้เคลิ้มพระองค์ทรงกลอน ละครนอก

นึกไม่ออกเวียงวนให้หลงไหล (หน้า 576)

2.5 ดนตรีในพิธีบายศรีสู่ขวัญ

กล่าวถึง ดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญ เช่น เสียงโหมและการบรรเลง

ดนตรี ดังนี้

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

ศรีศรีวันนีฤกษ์ดีแล้ว

เชิญขวัญพลายแก้วอย่าไปไหน

...

ครั้นแล้วก็ ให้อีกสามที

ดับอัคคีโบทควันเจิมพักตร์ให้ (หน้า 107)

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

ครั้นพลบค่ำย่าห้องทองประศรี

เรียกกายปลียายเปลเข้าเคหา

เย็บบายศรีนมแมวจอกแก้วมา

ใส่ข้าวปลาเปรี้ยวหวานเอาพานรอง

...

ให้สาวสาลวาวเวียงที่เสียงดี

มา ขอป้ออันทำขวัญ นาย

พ่อเมื่อเมืองดง

เอาพวงเป็นเหย้า

อืดปลาอืดข้าว

ขวัญเจ้าตกหาย

ขวัญอ่อนร่อนเร่

ว่าเหว่สู่กาย

อยู่ปลายยางยุง

ท้องฟุ้งท้องนา

ขวัญเผื่อเมื่อเมิน

ขอเชิญขวัญพ่อ

ฟังขอเสียงอ้อ

ขวัญพ่อเจ้าจำ

ข้าวเหนียวเต็มพ้อม

ข้าวป้อมเต็มป่า

ขวัญเจ้าจงมา

สู่กายพลายเอย

กลอนต่อไป เป็นบทเสภามอญ ครูศิริ วิชเวช (ศิลปินแห่งชาติ) ได้จากครูไสว ตาตะหวาติต²⁷

แล้วพวกมอญชวนขอเสียงอ้อแอ้

ร้องทะแยเย่องกระหนะยายเตาะเหย

ออร่น่ายพลายงามพ่อทรมเซย

ขวัญเอ๋ยกกระเนียงเกรียงเกลิง

ให้อยู่ดีกินดีมีเมียสาว

เนียงกระรวกนตะละเลิงเคลิง

มวยบามาขวัญจงบันเทิง

จะเปิงยี่อ๊ะกะปิปอน (หน้า 563-565)

²⁷ ถาวร ลิกขโกศล และศิริ วิชเวช, *เสภา เสนาะคำหวาน* (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), 90-100.

2.6 ดนตรีพิธีกรรม

กล่าวถึง ดนตรีทรงเจ้าเข้าผี ดังนี้

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

ปู่ตายายทั้งพ่อแม่

ต่างมาพร้อมกันในทันที

...

คว่ำเหล้าเข้าปากเคี้ยวหมากช้า

ชวนคเณรมาด้าปุกลูกโก้งโค้ง

ตอนที่ 37 นางสร้อยฟ้าทำเสน่ห์

มีงอแงมีงถึงดีเสียจริงจริง

ดังคนทรงผีลงอยู่เทาเทา

หมอคำแยแม่แมคที่ถือผี

พี่ป่าน้ำอาทั้งข้าไท

ลูกขึ้นเต็นร่าอยู่โหยงโหยง

ปะติโป่งเท่งโป่งร่าช้อยไป (หน้า 107)

เต็นเหยงเป็นเพลงฉิ่งไปเจียวเจ้า

นี่พ่อหลวงฤเข้าเจ้าปากคลอง (หน้า 911-912)

2.7 ดนตรีราชสำนัก

กล่าวถึง ดนตรีราชสำนัก ได้แก่ ดนตรีขับกล่อม/เห่กล่อม และดนตรีประกอบในพระราชพิธี

ตอนที่ 1 กำเนิดขุนช้างขุนแผน

ทั้งพวกจำเรียงเสียงดนตรี

เพลิดเพลินเจริญราชเหตุย

...

สนั่นเสียงแตรสังข์ประดังก้อง

ตำรวจหน้าข้าราชการนั้น

ก็เรื่อยรีขับประสานขานไช

นางในปฏิบัติเป็นอัตรา (ขับกล่อม)

ประกอบฆ้องกลองชนะคะครื้นครื้น

ต่างก้มเกล้าอภิวาทอัญชลี (ประกอบ) (หน้า 111)

ตอนที่ 25 เจ้าล้านช้างถวายนางสร้อยทองแก่พระพันวษา

พลบค่ำย่าฆ้องสนธยา

มโหรีปี่พาทย์ก็ขับกล่อม

...

พระทวารดาลลั่นกระทั่งแตร

กลองแขกปี่ชวาจำแจ้วไป

ประกอบฆ้องกลองปี่ไฉน

ขุนนางตกใจคึกคักกัน (ประกอบ) (หน้า 587)

ตอนที่ 40 พระไวยแตกทัพ

พัดชาข้าลูกหลวงหวนละห้อย

น้ำค้างย้อยตะวันตกกนไให้ (เห่กล่อม) (หน้า 982)

ตอนที่ 43 จระเข้เถรขวาด

สาวสุรางค์นางบำเรอเสนอนารถ

นางสำหรับขับเพลงบรรเลงพิณ

บำรุงราชู์เชิงบันเทิงถวิล

บำเรอปิ่นปลื้ให้ปรีดา (ขับกล่อม) (หน้า 1049)

2.8 เครื่องกระทบ

กล่าวถึง เครื่องกระทบให้เกิดเสียง ดังนี้

ตอนที่ 2 พ่อขุนช้างขุนแผน

เสียงกระดิ่งคอช้างดังโหม่งโหม่ง โหยงโหยงม้าวางควาย่างใหญ่ (หน้า 119)

ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยา

กระดิ่งพรวนล้วนสักลาดทับ ดาวประดับดวงเด่นดูสลอน (หน้า 424)

ตอนที่ 29 ขุนแผนแก้พระทัยน้ำ

ให้คนโทษตีเกราะเคาะไม้ นัγγามตามไฟไม้ันทรา (หน้า 694)

2.9 เครื่องตีสัญญาณ

กล่าวถึง เครื่องตีสัญญาณบอกเวลาและสถานที่ 4 ชนิด ได้แก่ ม้าพ้อ ฆ้อง กลอง และระฆัง

ตอนที่ 2 พ่อขุนช้างขุนแผน

ทั้งม้าพ้อฆ้องกลองตะขาบไฟ อื้ออึงคะนึงไปในไพรวัน (หน้า 121)

ตอนที่ 6 พลายแก้วเข้าห้องนางสายทอง

จวนรุ่งเสียงพระเคาะระฆัง ดูเหว่วังเวงไพรให้ใจหาย (หน้า 228)

ตอนที่ 9 พลายแก้วยกทัพ

ครั้นได้มหาพิชัยฤกษ์ เอิกเกริกเลิกทัพออกจากที่
โห่ร้องลั่นฆ้องกระแตตี กรูกรีเอิกเกริกระดมปืน (หน้า 276)

2.10 เพลงพื้นบ้าน

กล่าวถึง เพลงพื้นบ้าน ดังนี้

ตอนที่ 2 พ่อขุนช้างขุนแผน

จันศรวาพวกเราเอาตัวมา ให้ผู้หญิงมันว่าปรบไกวไป (หน้า 133)

ตอนที่ 4 พลายแก้วเป็นซู้กับนางพิม

อี่เฒ่าเต่าหับอี่พลับเทศ อี่ตานเปรตอี่ควายฟิงนายว่า

ฉวยกระบุงแบกไปพ้อไกลตา ก็ร้องเพลงไกวป่าเก็บฝ้ายพลาง (หน้า 170)

ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยา

ดื่มเหล้าเข้าปากแล้วรากเมา ถือถ้ายเหล้าล่อแล้วร้องพาดควาย (หน้า 422)

ตอนที่ 29 ขุนแผนแก้พระทัยน้ำ

ครั้นถึงท่ม่ม่งตรงลงขอบหนอง กำเรบร้องรำเคียวแล้วเกี่ยวหญ้า (หน้า 695)

ตอนที่ 43 จระเข้เถรขวาด

เป็นเทศกาลชาวบ้านมาไหว้พระ เสียงเอะอะเรือแพออกแออัด

แข่งกันไปมาอยู่หน้าวัด บ้างซัดเพลงปรบไกวใส่เพลงเรือ (หน้า 1041)

...

จระเข้ตรงเข้าในวงเพลงครึ่งท่อน ผู้หญิงทิ้งผ้าผ่อนลั่นนอนหงาย (1043)

ดังนี้

2.11 มหรสพสมโภช

กล่าวถึง มหรสพสมโภชในพิธีกรรมความตาย ดังนี้

ตอนที่ 36 ผ่านางวันทอง

มีทั้งโขนละครมอญรำ

ตีประโคมฆ้องกลองให้ก้องดัง

...

ยกศพใส่หีบพระราชทาน

ปี่ชวราำร้องกลองชนะ

...

ครั้นแสงสุริยันตะวันเย็น

มาใหม่โรงแต่คำย่าสนธยา

ครั้นรุ่งแสงสุริยานุปรมาณโมง

โขนละครมอญรำจำใจ

พวกหุ่นเชิดชักยักย้ายท่า

จำอวดเอาอ้ายค้อมเข้าด้อมเมียง

พวกจิ้งจอกถือนันแต่นางจ้าว

บ้างรบกูกลกลุกลิตตุ้มโมง

นายแจ่งก็มาเล่นเต้นปรบไก่อ

มวยปล้ำค่าลงจรมีหนัง

ให้หีบตั้งใส่ศพให้ครบครัน (หน้า 886)

เครื่องอาบแต่งตั้งเป็นจังหวะ

นิมนต์พระให้น้ำพระธรรมไป (หน้า 887)

พนักงานการเล่นทุกภาษา

สาละพาเฮโลให้เกรียวไป

ก็ลงโรงเล่นประชันอยู่หัวนั้

ร้องรับกับไม้นั้นพร้อมเพรียง

คนเจรจาสองข้างต่างถั่งเถียง

พูดจาฮาเสียงสนั่นโรง

หน้าขาวหน้าแดงแต่งโอโง่ง

บ้างเข้าโรงบ้างออกกลอกหน้าตา

ยกไหล่ใส่ทำนองร้องฉ่าฉ่า (หน้า 889)

2.12 ดนตรีงานบุญประเพณี

กล่าวถึง เทศน์มหาชาติและปี่พาทย์ประจำกัณฑ์เทศน์ ดังนี้

ตอนที่ 3 พลายแก้วบวชนเร

อยู่มาปีระกาสัปดาห์

ถึงเดือนสิบจวนสารทงชาวัน

พระมหาชาติทั้งสิบสามกัณฑ์

ตาปะขาวเฝ้าแก่แซ่กันมา

...

ครั้นพระสงฆ์เทศน์จบกัณฑ์กุมาร

ประเคนเครื่องกัณฑ์ในทันที

ทายกในเมืองสุพรรณนั้น

คิดกันจะมีเทศน์ด้วยศรัทธา

วัดป่าเลไลยก์นั้นวันพระหน้า

พร้อมกันนั่งปรึกษาที่วัดนั้น (หน้า 145-146)

เจ้าขรัวหัวล้านก็เร็วรี

ปี่พาทย์ก็ตีเป็นเพลงไป (หน้า 151)

2.13 คุณลักษณะเสียง

กล่าวถึง คำแสดงถึงคุณลักษณะของเสียง ดังนี้

ตอนที่ 3 พลายแก้วบวชนเร

ฟังเสียงเกลี้ยงกลมเมื่อเจ้าว่า

วาจาแจ้วเจื้อยแจ่มกระจ่าง (หน้า 155)

เสียงเกลี้ยงกลม เป็นอุตมคติเกี่ยวกับความไพเราะของเสียง พบในหลักกัณโณทภาษ ฎหมาย

ตราสามดวง²⁸ ความว่า “เมื่อสมเด็จอำรินทรมีทเวะบ้านชาดงนั้น ฝ่ายบุตรมหาอำมาตย์ฟังสระเสียงเกลี้ยง

²⁸ ฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่ เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2548), 36.

กลมไพละ

2.14 เครื่องดนตรี

กล่าวถึง เครื่องดนตรี ดังนี้

ตอนที่ 6 พลายแก้วเข้าห้องนางสายทอง

พูดเพราะดังเคาะฆ้องวงวน

ไม่รักเชื่อน้ำมนต์แล้วสืบไป (หน้า 227)

ตอนที่ 14 ขุนแผนบอกกล่าว

เมื่อรำกราก็ให้ทำกลองตะโพน

ครั้นรักโลนเล่นโลนให้คนดู (หน้า 369)

ตอนที่ 19 ขุนช้างตามนางวันทอง

ดึกสงัดสัตว์สิ่งไม่ส่งเสียง

ฟังจำเรียงจักจั่นสนั่นป่า

ดังสังคีตดีดสีปี่ชวา

ฟังฟังก็ยิ่งพาวังเวงใจ (หน้า 474)

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

ทั้งเป็ดผีปีแก้วแว่วแว่วหวีด

เสียงจิ้งหรีดกรีดแซ่ดดังแตรสังข์ (หน้า 554)

ตอนที่ 37 นางสร้อยฟ้าทำเสน่ห์

คนฟังเขานั่งอยู่ตาโหล

ยิ่งกว่ากรับเจ้าโตเสียอีกเหว (หน้า 904)

...

เดินหยอยลอยหน้าท่ามนต์

ถ้าเอ็งมาเป่าปี่จะตีโพน (หน้า 912)

2.15 ประเพณีดนตรีลาว

เล่าเรื่องขุนช้างขุนแผน เล่าถึงความสัมพันธ์ของ 3 อาณาจักรคือ สยาม ล้านนา และ ล้านช้าง โดยเฉพาะล้านนาและล้านช้างนั้น ชาวสยามเรียกว่า “ลาว” ดังนั้น จึงพบคำเกี่ยวกับประเพณี ดนตรีลาว ดังนี้

ตอนที่ 28 พลายงามได้นางศรีมลา

เมื่อถึงวันจะบรรลยให้บังเอิญ

เจ้าลูกเพลินรับขอพอรับแคน

โอหน่อเจ้าสาวคำเอ๋ย

ข้อยอยากเขยสาวเวียงที่เชียงแสน

ขอให้ข้อยเบ่งนางที่ต่างแดน

ข้อยแค้นใจตายแล้วแก้วฟ้า

เพียงเอ๋ยปู่เจ้าในเขาเงิน

ช่วยชักเชิญสาวเวียงมาเคียงข้า

เหล่าขี้มโกล่หมู่จะบูชา

จะเช่นส้าบวงสรวงเข้าแทรกใจ (หน้า 690)

ตอนที่ 31 ขุนแผนพลายงามยกทัพกลับ

แอ่ว

โอ้แสนวิตก

ระหกระเหิน

หาบคอนย่อนเย็น ดุ่มเดินเข้ารัก

บุกแฝกแหวกคา

ห่อหมกหญ้ากก

เหวี่ยงไคไคตกรรต

กินข้าวกะเกลือ

กินเหวี่ยงต่างน้ำ

กินเข้าต่อสาย

กินงายต่อคำ

หยุดบ้างก็ไ้ได้

บักไทยตีร่า

นั่งเยียวบั่นสุด

มันฉุดมันคลำ

ของหกตกคว่ำ

ลากร่าเข้าในรัก

มันทันมันก็ตี

วังหนึ่มมันก็ชัก

ริมลูริมทาง

อย่างย่ำหยกหยก

ขึ้นปกลงป

อกจะแตกตายเอย

แอ้ว

โอหนอออกกู	เมื่ออยู่เมืองเรา	กินค่ากินเช่า	กับข้าวบ่ขัด
สาวแก่แอ้วด	นัดกันออกทุ่ง	เที่ยวเก็บผักบุง	จับกุ้งจับปลา
หอยโข่งหอยชม	งมใส่ตะกร้า	ขึ้นบนคันนา	มองหารูปู
ขุนตุ่นขุดหนู	ขุดรูดักแย้	ฉวยด้วงดักแด้	เที่ยวแห่รูบั้ง
จับกบขาเหยียด	จับเขียดจับอึ่ง	สิ้นไต่ใบหนึ่ง	เป็นครึ่งค่อนคอง
เอามาแจ้วมาปลา	แจ้วห้าแจ้วบอง	จะไปเวียงใต้	ของไม่เคยทอง
กินเผ็ดกินจืด	ท้องปืดท้องป่อง	ท้องขึ้นท้องพอง	จะลงท้องตายเอ๋ย (หน้า 759)

ข้อสังเกต ซอรับแคน ไม่ปรากฏในการขอของชาวล้านนาปัจจุบัน หากใช้ข้อหรือป้อ้อ บรรเลงรับแทน ส่วนคำว่า “โอหนอ” เป็นแบบแผนการขับลำของชาวล้านช้าง อีกทั้งความตอนนี้นี้ยังสัมพันธ์ กับบทร้องเพลงลาวแพนที่ว่า “ฝ่ายพวงลาวเปาแคนแสนเสนาะ มาสอเพาะเข้ากับแคนแสนขยัน” การจำแนก เพลงดนตรีระหว่างลาวล้านนากับลาวล้านช้าง นับว่าเป็นปัญหาสับสนของคนไทยภาคกลางเรื่อยมา

2.16 มโหรี

กล่าวถึง มโหรี ในความหมายของวงดนตรี ดังนี้

ตอนที่ 12 นางศรีประจันยกนางวันทองให้ขุนช้าง

ให้หา <u>มโหรี</u> ที่ดียอด	ระนาดฆ้องหนังหอดแสนะลั่น
ได้ฤกษ์เอิกเกริกแล้วยกพลัน	เสียงสนั่นอื้ออึงคะนึงไป (หน้า 328)

...

ขุนช้างกริมีใจไม่ไคลคลา	หาเสามาขับรับ <u>มโหรี</u> (หน้า 329)
-------------------------	---------------------------------------

2.17 เสภา

กล่าวถึง เสภา ที่มีความหมายว่า การขับเพลงเสียงร้องเข้าจังหวะกรับ และรับกับวงมโหรี

ดังนี้

ตอนที่ 12 นางศรีประจันยกนางวันทองให้ขุนช้าง

ขุนช้างกริมีใจไม่ไคลคลา	หา <u>เสภา</u> มาขับรับมโหรี (หน้า 329)
-------------------------	---

...

ลุกขึ้นนั่ง <u>ติกรับขับเสภา</u>	โอว่าเจ้าสาวแท้แม่ฉิม (หน้า 330)
----------------------------------	----------------------------------

...

ศรีประจันได้ฟังนั่งชมเปาะ	เหมือนเจ้าเงาะ <u>ขับเสภา</u> เจ้าข้าเอ๋ย (หน้า 331)
---------------------------	--

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

สมภารรับกลับมายังอาวาส	เสียงพิณพาทย์พวกฟ้องทองประศรี
หา <u>เสภา</u> มาทั่วที่ตัวดี	ท่านตามีช่างประตัดถนักรบ (หน้า 571)

2.18 เพลงยาว

กล่าวถึง เพลงยาว สัมพันธ์กับดนตรีคือ ฉันทลักษณ์เป็นกลอนเพลง ซึ่งพัฒนาสืบต่อจากประเพณีเกี่ยวพาราสีของคนภาคกลาง ดังนี้

ตอนที่ 5 ขุนช้างขุนนางพิม

กล่าวถึง เพลงยาว กล่าวกระทบมา โอ้วาดวงดอกฟ้ามณฑาธาร (หน้า 193)

ตอนที่ 13 พลายแก้วได้เป็นขุนแผน ขุนช้างได้นางวันทอง

ลูกขึ้นอ่าน เพลงยาว กล่าวกลอน โอ้สมรทึนอนเย็นเป็นนักรด (หน้า 347)

2.19 การอุปมาอุปไมยดนตรีกับธรรมชาติ

กล่าวถึง การอุปมาอุปไมยดนตรีกับธรรมชาติ ดังนี้

ตอนที่ 20 ขุนช้างฟ้องว่าขุนแผนเป็นกบฏ

สกุณามารังระงมร้อง แสงซ้องปักษา ประสานเสียง

...

จิ้งหรีดกรีดกริ่งที่กิ่งไทร

เรไรหิ่งห้อยรับดัง ขับร้อง (หน้า 499)

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

ทั้งเป็ดผีปีแก้วแว่วแว่วหวีด

เสียงจิ้งหรีดกรีดแซ่ด แดรสังข์ (หน้า 554)

2.20 การละเล่น

กล่าวถึง การละเล่นสัควาและดอกสร้อย ดังนี้

ตอนที่ 40 พระไวยแตกทัพ

พัดชาข้าลูกหลวงหวนละห้อย

น้ำค้างย้อยตะวันตกกให้

สัควาดอกสร้อย ละห้อยใจ

เสียงหวานวิเวกในพนาลี (หน้า 982)

2.21 วงพิณพาทย์

กล่าวถึง วงพิณพาทย์ เพลงตระ เพลงสาธุการ ดังนี้

ตอนที่ 24 กำเนิดพลายงาม

ถึงวันดินมนต์ขวัญเกิดเฒ่า

อยู่วัดเขาชนไก่ใกล้กับบ้าน

พอ พิณพาทย์ คาค ตระสาธุการ

ท่านสมภารพาพระสงฆ์สืบบองค์มา (หน้า 570)

2.22 ดนตรีประกอบการต่อสู้

กล่าวถึง ดนตรีประกอบการร่ำอาวุธหรือต่อสู้ ดังนี้

ตอนที่ 27 พลายงามอาสา

เจ้าพลายงามขอภัยพ่อขุนแผน

แล้วจับทวนทอดแขนดูขบขัน

ขุนแผนดาบสองมือถ้อยยืนยัน

ชักทำทางวางหันเข้าสู่ทวน

กลองแขกตึงตึงเพลงรำ

ไม่เปลี่ยงพล้ำถ้อยที่ถ้าว้น

ขึ้นเชิงกริดกรายหลายกระบวน

สับสวนท่าทางสันทัดกัน (หน้า 645)

2.23 ดนตรีขอทาน

กล่าวถึง ภาพลักษณ์ดนตรีวิภพหรือดนตรีขอทาน ดังนี้

ตอนที่ 31 ขุนแผนพลายงามยกทัพกลับ

ที่ นักเลงขับร้อง ก็ตรงเตรียม

เคี่ยมเคี้ย เพ็ญแคน ทั้ง ป้อ

โทนทับกระจำปี่สีขอ

เตรียมไปขอทานเขาเอามา (หน้า 755)

2.24 เพลงฉิ่ง

กล่าวถึง เพลงฉิ่ง เพลงไทยประเภทหนึ่ง ดังนี้

ตอนที่ 37 นางสาวน้อยฟ้าทำเสน่ห์

มีงเอ๋ยมีงถึงดีเสียจริงจริง

เดินเหียงเป็น เพลงฉิ่ง ไปเจียวเจ้า (หน้า 911)

2.25 โมงครุ่ม

กล่าวถึง การเล่นของหลวงชนิดหนึ่ง เรียกว่า “โมงครุ่ม” แต่ในกลอนว่า “โปงครุ่ม” ดังนี้

ตอนที่ 41 พลายชุมพลจับเสน่ห์

ถือไม้คนละอันยืนหันง่า

ร้องอิหลักถักทา เห็นอยู่

โปงมา โปงครุ่ม เป็นกลุ่มพรู

อ้ายพ่อภูวนันสนุกใจ (หน้า 1000-1001)

บทสรุป

ขุนช้างขุนแผน เป็นวรรณคดีประเภทเสภา ใช้ขับลำนำเพื่อความบันเทิง เสภา แต่เดิมหมายถึง คน ชาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี มีหน้าที่เบิกจ่ายเจ้าพนักงานกำลังคนให้แก่สังกัดหมวดหมู่ต่าง ๆ จึงพบคำว่า เสภา ในพระราชกำหนดเก่าให้แก่เฉพาะกรมพระสุรัสวดี คำว่า “เสภาดนตรี” และ “เสภามโหรี” ในสมัยอยุธยา หมายถึง เจ้าพนักงานผู้เชิญประจำราชสำนัก มีหน้าที่ขับลำบรรเลงเพลงดนตรี/มโหรี ประเภท เครื่องสาย เครื่องเป่า อาจมีเครื่องจังหวะ เป็นหลัก ส่วน เสภา ในความหมายการขับเล่านิทานคำกลอน น่าจะมาพร้อมกับเรื่องขุนช้างขุนแผน เนื่องจากปรากฏในหนังสือคำให้การชาวกรุงเก่า กล่าวถึง พระพันวษา โปรดให้ขุนแผนออกจากคุก แล้วยกทัพไปได้เมืองเชียงใหม่ว่า “คุณ” คือแก่นประโยคเชื่อมโยงกับคำว่า “เสภา” ในความหมายถึง คน ชาว หรือเจ้าพนักงาน กรมพระสุรัสวดี ในส่วน “คติความ” แล้วถูกนำมาเล่า ต่อเติมขยายความเป็นนิทานคำกลอน เรียกใหม่ว่า “เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน” เป็นเสภาเรื่องเดียวที่ใช้ ขับลำนำ โครงเรื่องหลักเป็นเรื่องของผู้มีวิชาอาคม ขุนนางมั่งคั่ง คติความ การปล่อยคนคุกออกไปรบ การต้องอาญาแผ่นดิน รักสามเส้า สัมพันธสวาทแย่งชิง การพิจารณาคติความ สะท้อนคำถามใครผิดใครถูก สอดคล้องกับคำว่า “เสภา” ของชาวบ้านจังหวัดตราด ที่ตั้งกระทู้ถาม-ตอบกันด้วยบทกลอน เพื่อประลอง ภูมิรู้ของเสภาแต่ละฝ่าย การนำเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนมาขับลำนำประกอบการขับรับข้างละคร กลายเป็นแบบแผน “การขับเสภา” โดยเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการแต่งเติมบทเสภาขึ้นใหม่ หลายตอนหลายสำนวน แต่ละตอนมีอรรถรสเหมาะแก่การนำมาบรรจุก่อนขับร้อง เกิดเพลงร้องส่งอัตรา สามชั้น และพัฒนาเป็นเพลงเถาในที่สุด ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ พบมากถึง 73 บทร้อง/บทเพลง อีกทั้ง ยังสอดแทรกถ้อยคำเกี่ยวกับเพลงดนตรีในบริบทสังคมทุกชั้น ได้แก่ ดุริยเทพ เพลงกล่อมลูก/เพลงกล่อมเด็ก โขน ละคร ดนตรีในพิธีบายศรี ดนตรีพิธีกรรม ดนตรีราชสำนัก เครื่องกระทบ เครื่องดีสัญญาณ เพลงพื้นบ้าน

มหรสพสมโภช ดนตรีงานบุญประเพณี คุณลักษณะเสียง เครื่องดนตรี ดนตรีประเพณีลาว มโหรี เสภา เพลงยาว การอุปมาอุปไมยดนตรีกับธรรมชาติ การละเล่น วงพิณพาทย์ ดนตรีประกอบการต่อสู้ ดนตรีขอทาน เพลงฉิ่ง และโหม่งครุ่ม เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนจึงมีคุณค่าต่อพัฒนาการของดนตรีไทยในทุก ๆ ด้าน ดังสาระที่กล่าวมาทั้งหมด

บรรณานุกรม

- “กฎหมายตราสามดวง: ประมวลกฎหมายไทยในฐานะมรดกโลก.” ใน *กฎหมายไทยราบล ฉบับเฉลิมพระเกียรติ 1*, บรรณาธิการโดย วินัย พงศ์ศรีเพียร, 63-182. กรุงเทพฯ : ด้านสุทธาการพิมพ์, 2548.
- กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่ เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2548.
- กฎหมายตราสามดวง เล่ม 5*. พระนคร : ครุสภา, 2506.
- กรมศิลปากร. *บทละครครั้งกรุงเก่า เรื่องมโนห์ราและสังข์ทอง ฉบับหอสมุดแห่งชาติ*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์, 2508.
- ขุนช้าง ขุนแผน (ฉบับชำระใหม่). กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2559.
- ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช. “โครงสร้างนิยม กับไวยากรณ์ของเรื่องเล่า.” ใน *ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะ : ทศนะของนักวิชาการไทย*, บรรณาธิการโดย รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 480. ปทุมธานี : นาค, 2560.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ตำนานเสภา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2497.
- ถาวร สิกขโกศล และศิริ วิชเวช. *เสภา เสนาะคำหวาน*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.
- ประชุมเพลงสวรรค์ บทร้องส่งมะโหรี เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงดัด*. กรุงเทพฯ : พานิชศุภผล, 2467.
- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัมภ์. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเกษม, 2523.
- ราชบัณฑิตยสถาน. “กรมพระสุรัสวดี.” <http://legacy.orst.go.th>.
- ราชบัณฑิตยสถาน. “ราชมัลล.” <https://dictionary.sanook.com>.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2544.
- สนอง คลังพระศรี. “อ่านหนังสือ : เพลงขับในพิธีกรรมความตายสู่มิติบันเทิงของชีวิต.” ใน *สุริยวาที*, บรรณาธิการโดย พิษานันท์ ตูจันทา, 32-39. นนทบุรี : หินทรายการพิมพ์, 2561.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ขุนช้าง ขุนแผน แสนสนุก*. กรุงเทพฯ : พิษณุต พรินต์ติ้ง เซ็นเตอร์, 2545.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ขับเสภา มาจากไหน?*. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2558.
- อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล. “รู้จัก ‘เสภา’ แนว ‘อิคคิวซังแบบไทย ๆ’ จากสมุดข่อยโบราณที่เมืองตราด.” https://www.silpa-mag.com/culture/article_64741.

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณาก่อนการขอรับโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (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 ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นตัวค้นในระบบฐานข้อมูล
 - 3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
 - 3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
 - 3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
 - 3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้าย ได้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
 - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ได้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก 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 ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการขออนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ 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

