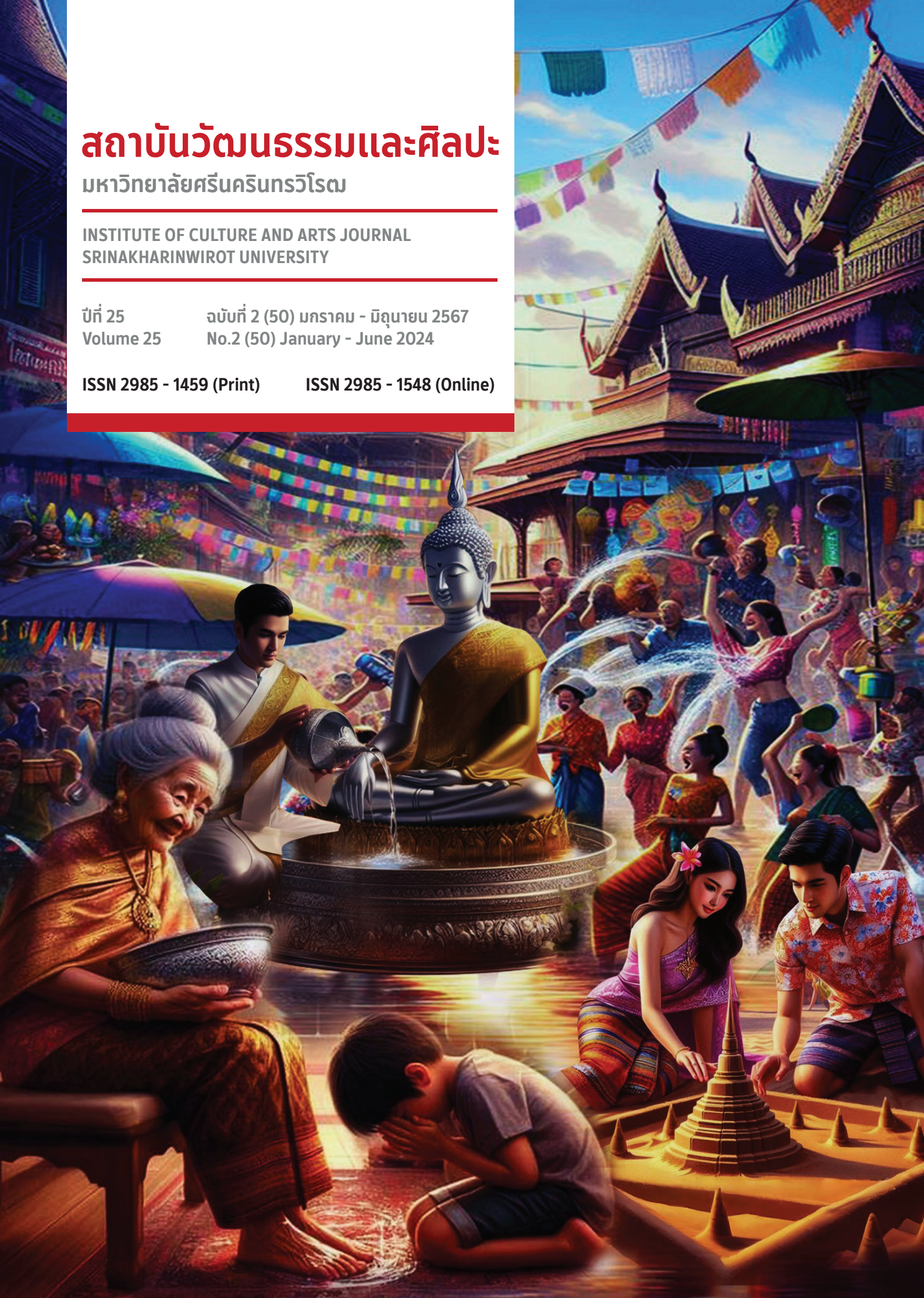
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS JOURNAL
SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 (50) มกราคม - มิถุนายน 2567
Volume 25 No.2 (50) January - June 2024

ISSN 2985 - 1459 (Print) ISSN 2985 - 1548 (Online)



วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS JOURNAL
SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 (50) มกราคม - มิถุนายน 2567
Vol.25 No.2 (50) January - June 2024
ISSN 2985 - 1459 (Print)
ISSN 2985 - 1548 (Online)

หลักการและเหตุผล

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะเป็นวารสารวิชาการสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่ดำเนินอย่างต่อเนื่องเป็นประจำทุกปี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 โดยจัดพิมพ์เป็นวารสารวิชาการรายครึ่งปี (ปีละ 2 ฉบับ) โดยพิจารณาเผยแพร่บทความที่มีเนื้อหา ดังต่อไปนี้

1. ชาติพันธุ์
2. ประวัติศาสตร์ - โบราณคดี
3. ปรัชญา - ศาสนา
4. แฟชั่น - เครื่องแต่งกาย - เครื่องประดับ
5. ภาษา - วรรณกรรม
6. ศิลปกรรม - สถาปัตยกรรม
7. วัฒนธรรม - สังคม
8. สารสนเทศ - การสื่อสาร
9. ศิลปะ - ศิลปศึกษา - ศิลปะการแสดง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมงานทำนุบำรุงวัฒนธรรมและศิลปะ และงานบริการวิชาการแก่สังคม
2. เพื่อเผยแพร่บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความรับเชิญ บทความปริทัศน์และบทความวิจารณ์หนังสือที่มีคุณภาพ
3. เพื่อส่งเสริมให้อาจารย์ นิสิตและผู้สนใจทั่วไปมีโอกาสเผยแพร่ผลงานวิชาการ
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นด้านวัฒนธรรมและศิลปะ

กำหนดการเผยแพร่

ปีละ 2 ฉบับ : ฉบับที่ 1 (กรกฎาคม - ธันวาคม) ฉบับที่ 2 (มกราคม - มิถุนายน)

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ (Institute of Culture and Arts Journal) ได้จัดทำเป็นรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ (online)

ภาพปก : ประเพณีสงกรานต์

ที่มา : Songkran Festival Thailand https://globefiesta.com/songkran-festival-thailand/
Pinterest https://www.pinterest.com
tip (mumumimi) https://www.pinterest.com/mumumimi/
Lek Nipat (leklek7733) https://www.pinterest.com/leklek7733/

ออกแบบ : นายภาณุมาศ พุกกลิ่น นักวิชาการโสตทัศนศึกษา
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

- บทความวิชาการและวิจัยทุกเรื่องได้รับการพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer reviewers) จากภายในและภายนอกมหาวิทยาลัย ไม่น้อยกว่า 2 ท่าน/บทความ
- บทความ ข้อความ ภาพประกอบและตารางที่ลงพิมพ์ในวารสารเป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป และไม่มีส่วนรับผิดชอบใด ๆ ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน แต่ผู้เดียว
- บทความจะต้องไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารฉบับอื่น หากตรวจสอบพบว่ามีการตีพิมพ์ซ้ำซ้อน ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว
- บทความใดที่ผู้อ่านเห็นว่าได้มีการลอกเลียนหรือแอบอ้างโดยปราศจากการอ้างอิงหรือทำให้เข้าใจผิดว่าเป็นผลงานของผู้เขียน กรุณาแจ้งให้กองบรรณาธิการวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะทราบจะเป็นพระคุณยิ่ง
- บทความที่ส่งถึงกองบรรณาธิการ ของสงวนลิขสิทธิ์ไม่ส่งคืน

กองบรรณาธิการวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 (50) มกราคม - มิถุนายน 2567 Vol. 25 No.2 (50) January – June 2024
ISSN: 2985 – 1459 (Print) ISSN: 2985 – 1548 (Online)

ที่ปรึกษา
อธิการบดีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ
รองอธิการบดีฝ่ายบริหารและทรัพยากรบุคคล
รองอธิการบดีฝ่ายวิเทศสัมพันธ์และสื่อสารองค์กร
รองอธิการบดีฝ่ายวินัยและกฎหมาย
รองอธิการบดีฝ่ายการคลังและทรัพย์สิน
รองอธิการบดีฝ่ายแผนและยุทธศาสตร์เพื่อสังคม
รองอธิการบดีฝ่ายองครักษ์และพัฒนากายภาพ
รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนาศักยภาพนิสิต

บรรณาธิการบริหาร
อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ
ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

บรรณาธิการ
อาจารย์ ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ
รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
อาจารย์ ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ
รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและวิจัย
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

บรรณาธิการ
ภายนอกมหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
อุปนายกราชบัณฑิตยสภา สำนักงานราชบัณฑิตยสภา
ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ดวงมน จิตร์จำนงค์
ข้าราชการบำนาญ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.รัฐไท พรเจริญ
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.วารุณี หวัง
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ สน สีมาตรัง
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ สุภาวดี โพธิเวชกุล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ เสาวภา ไพทยวัฒน์
สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล
ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ อริยะเครือ
คณะอุตสาหกรรมสิ่งทอและออกแบบแฟชั่น
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กุณฑลีย์ ไวทยะวณิช
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิพนธ์ คุณารักษ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โผน นามณี
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษบา สิทธิการ
สำนักวิชาการจัดการ การวางแผนและการจัดการท่องเที่ยว
การจัดการและการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงพื้นที่อย่างยั่งยืน
มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิสิทธิ์ กอบบุญ
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรากร ทรัพย์วิระปกรณ์
ภาควิชาวิจัยและจิตวิทยาประยุกต์
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุดสันต์ สุทธิพิศาล
คณะการจัดการการท่องเที่ยว
สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นุชนารถ รัตนสุวงศ์ชัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์
ประธานมูลนิธิมนตรี ตราโมท ในพระราชูปถัมภ์
สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และ
ประธานมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์และราชสกุลจิตรพงศ์
อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ
อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บรรณาธิการ
ภายในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร.จารุวรรณ ขำเพชร
คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภัค มหาวรากร
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาณุพงศ์ อุดมศิลป์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิอร พรอำไพสกุล
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ปิยวรรณ์ กุลมัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ฝ่ายพิสูจน์อักษร
รองศาสตราจารย์ ผกาศรี เย็นบุตร
คณะมนุษยศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภัค มหาวรากร
คณะมนุษยศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิอร พรอำไพสกุล
คณะมนุษยศาสตร์
อาจารย์ปิยวรรณ์ กุลมัย
คณะมนุษยศาสตร์

ฝ่ายจัดการวารสาร
นางสาวพรรณนารายณ์ เปรมตุ่น
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
นางสาวอรุณกมล มูลกลาง
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
นางสาวชนาพร กองจินดา
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
นายภาณุมาศ พุกกลิ่น
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

การติดต่อกองบรรณาธิการ
วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาคารประสานมิตร (อาคาร 3) ชั้น 2
114 สุขุมวิท 23 เขตวัฒนา กรุงเทพฯ 10110
โทรศัพท์ 02-649-5000 ต่อ 12062
โทรสาร 02-261-2096
E-mail: culture.artsjournal@gmail.com
เว็บไซต์: http://ica.swu.ac.th/
วารสารอิเล็กทรอนิกส์ในฐานข้อมูลวารสาร ThaiJO ของ TCI : http://www.tci-thaijo.org/index.php/jic
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 (50) มกราคม – มิถุนายน 2567 ได้รับการเผยแพร่แล้ว ผู้สนใจสามารถดาวน์โหลดบทความอ่านได้ที่ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jica/issue/view/17608

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิ คณาจารย์ นักวิชาการและศิลปิน ทั้งหน่วยงานภายในและภายนอกทุกท่าน ที่ทำให้วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะเป็นแหล่งองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมและศิลปะที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดสืบไป

บทบรรณาธิการ

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะมีพันธกิจสำคัญในการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมและศิลปะ และสาขาที่เกี่ยวข้อง โดยรวบรวมบทความวิชาการ บทความวิจัย จากนักวิชาการหลากหลายสถาบัน ซึ่งยังคงให้ความสำคัญในการคัดเลือกและประเมินคุณภาพบทความก่อนการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน เพื่อให้ได้บทความวิจัยและบทความทางวิชาการที่มีคุณภาพทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

บทความที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในฉบับนี้เกี่ยวข้องกับข้อมูลด้านศิลปวัฒนธรรมหลากหลายมิติ โดยมีแกนสำคัญคือการพัฒนาและการสร้างสรรค์เป็นหลัก ซึ่งทำให้กลุ่มข้อมูลด้านศิลปวัฒนธรรมเชื่อมโยงกับบริบทสังคมร่วมสมัย อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยพัฒนาศักยภาพของมนุษย์ตามบทบาทหน้าที่ของศิลปวัฒนธรรมด้วย ดังเช่นบทความเรื่องเงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด 19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น การพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย เป็นต้น

ทั้งนี้กองบรรณาธิการวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะจะเป็นแหล่งองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมและศิลปะที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดให้เกิดงานวิจัยในแขนงต่าง ๆ และจะได้รับบทความวิจัยและบทความวิชาการที่มีคุณภาพจากคณาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย และศิลปิน ทั้งหน่วยงานภายในและภายนอก ซึ่งทำให้วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะยังคงคุณภาพมาตรฐานของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) และสามารถพัฒนาคุณภาพของวารสารต่อไป

อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ
ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
บรรณาธิการบริหาร

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิผู้ประเมินบทความ

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 (50) มกราคม – มิถุนายน 2567

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ จรัญ กาญจนประดิษฐ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ยศวีร์ สายฟ้า	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รองศาสตราจารย์ ธรณัส หินอ่อน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดลฤทัย โกวรรธนะกุล	คณะบริหารธุรกิจและการบัญชี มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประกอบศิริ ภักดีพินิจ	คณะบริหารธุรกิจและนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีระ พันลูกท้าว	คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุวดี วิริยางกูร	นายกสมาคมครูการศึกษาพิเศษไทย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชัย เสวกงาม	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิภาวรรณ วงษ์สุวรรณ์ คงเผ่า	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรวรรณ เหมชะญาติ	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีรานันท์ ดำรงสกุล	คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรินทร์ เมทะนี	คณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อาทรี วณิชตระกูล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พรรัก อินทามระ	คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยสวนดุสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุมิดา อังศวานนท์	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สงกรานต์ สมจันทร์	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ผู้ทรงคุณวุฒิภายในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ	ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพาภรณ์ บุญประเสริฐ	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มาโนชญ์ อารีย์	คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรีรัตน์ จีนพงษ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รพินทร คงสมบูรณ์	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ ดร.วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สารบัญ

นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์: ทบทวนความสัมพันธ์ระหว่าง ETHNOMUSICOLOGY กับ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 10

MUSICIANS WHO ARE EXCITED ABOUT THE SOCIAL SCIENCES: ON INTERDISCIPLINARY RELATIONSHIPS BETWEEN ETHNOMUSICOLOGY, THE HUMANITIES, AND THE SOCIAL SCIENCES.

ณัฐพล วิสุทธิแพทย์ / NATTAPOL WISUTTIPAT

แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย 28

GUIDELINES FOR VOLUNTEER TOURISM MANAGEMENT FOR ENVIRONMENTAL CONSERVATION FOR THAI YOUTH

ไรวินท์ ลียวัฒนานุพงศ์ / RAIWIN LEEYAWATTANANUPONG

กฤติกา สายณะรัตร์ชัย / KRITTIKA SAYNARATCHAI

จุฑาธิปต์ จันทร์เอียด / JUTATIP JUNEAD

เงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาด โควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ 42

CONDITIONS FOR CREATING ILLUSTRATED STORYBOOK ON LEARNING COVID-19 FOR MUSLIM CHILDREN IN THREE SOUTHERN BORDER PROVINCES

อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง / ABDULLAH CHELONG

ปัญญา เทพสิงห์ / PUNYA TEPSING

เกษตรชัย และหีม / KASETCHAI LAEHEEM

การศึกษาความเป็นชาวกรุง ผ่านภาษาในคำร้องเพลงลูกกรุง ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526 57

THE STUDY OF THE CHAO KRUNG (THE PEOPLE OF BANGKOK) THROUGH LINGUISTIC ANALYSES OF THE LYRICS OF LUK KRUNG MUSIC DURING THE YEARS 1964 - 1983.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ / THANARAT YUSUKCHAROEN

จตุพร สีม่วง / JATUPORN SEEMUANG

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี / CHALERMSAK PIKULSRI

เรือมอันเร: นาฏกรรมพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย 72

REUAM AN-RE: FOLK DANCES IN THAI KHMER SONGKRAN FESTIVAL

พงศธร ยอดดำเนิน / PONGSATORN YODDUMNEAN

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม 85

THE CREATION OF A DANCE FROM PARADISE OF CHANDRAKASEM SONG

วิทวัส กรมณีโรจน์ / VITTAVAT KORNMANEEROJ

ดนตรี: กลไกในการสร้างและรักษาภาวะลื่นไหลสำหรับการแสดง ในละครเพลงอย่างสัมฤทธิ์ผล 98

MUSIC AS A SUCCESSFUL ENGINE FOR CREATING AND SUSTAINING THE FLOW STATE FOR ACTING IN MUSICAL THEATRES

วรรณ์ขวัญ พลจันทร์ / WANKWAN POLACHAN

แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น 107

CONCEPTS FOR DEVELOPING A TEACHING MODEL USING CREATIVE DRAMA TO DEVELOP ADVANCED THINKING FOR JUNIOR HIGH SCHOOL STUDENTS

โกมล ศรีทองสุข / KOMON SRITONGSUK

ปรวัน แพทยานนท์ / PORAWAN PATTAYANON

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ / KITTIKORN NOPUDOMPHAN

การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทาง สติปัญญาภาษาไทย 117

THE CREATION OF THE MUSICAL INSTRUMENT PLAYGROUND SET FOR THE CHILDREN WITH INTELLECTUAL DISABILITY

เทพิกา รอดสการ / TEPIKA RODSAKAN

การพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย 131

THE DEVELOPMENT OF CREATIVE DRAMA LEARNING ACTIVITIES FOR STIMULATING EXECUTIVE FUNCTION SKILL IN SELF CONTROL BEHAVIOR OF KINDERGARTEN STUDENTS

ชานนท์ บุตรพุ่ม / CHANON BUTPUM

นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์: ทบทวนความสัมพันธ์ระหว่าง ETHNOMUSICOLOGY กับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

MUSICIANS WHO ARE EXCITED ABOUT THE SOCIAL SCIENCES: ON INTERDISCIPLINARY RELATIONSHIPS BETWEEN ETHNOMUSICOLOGY, THE HUMANITIES, AND THE SOCIAL SCIENCES.

ณัฐพล วิสุทธิแพทย์ / NATTAPOL WISUTTIPAT
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
FACULTY OF SOCIOLOGY AND ANTHROPOLOGY, THAMMASAT UNIVERSITY

Received : October 17, 2023
Revised : December 19, 2023
Accepted : January 8, 2024

บทคัดย่อ

คำว่า Ethnomusicology เป็นสาขาวิชาที่รู้จักกันในภาษาไทยภายใต้ 3 ชื่อเป็นอย่างน้อย คือ มานุษยดนตรีวิทยา (หรือมานุษยวิทยาดนตรี) มานุษยดุริยางควิทยา และดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ทั้ง 3 ชื่อล้วนมีนิยามที่คล้ายคลึงกันคือการศึกษาดนตรีในบริบทสังคมและวัฒนธรรม อย่างไรก็ดีบทบาทของ ethnomusicology ในแวดวงมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ไทยนั้นมีอยู่จำกัด สวนทางกับทิศทางการข้ามศาสตร์ของ ethnomusicology ในเวทีมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ในระดับนานาชาติด้วยประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และบริบทเฉพาะทำให้เกิดช่องว่างและเส้นแบ่งของ ethnomusicology ในประเทศไทยกับกระแสวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ บทความนี้ต้องการจะเสนอแนวทางเพื่อสลายช่องว่างและเส้นแบ่งดังกล่าวด้วยข้อเสนอที่ว่า ethnomusicology มีส่วนร่วมต่อการเปลี่ยนแปลงของกระแสธารทางวิชาการในมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์และสาขาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องมาตลอดระยะเวลาเกือบ 70 ปีที่มีการสถาปนาสาขาวิชานี้ขึ้น ผู้เขียนได้สำรวจภาพรวมของวรรณกรรม ethnomusicology ในห้วงเวลาต่าง ๆ โดยเน้นถึงความสัมพันธ์ของ ethnomusicology กับแนวคิดทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่ขับเคลื่อนการสร้างความรู้ในช่วงเวลานั้น ๆ บทความนี้มีจุดประสงค์เพื่อจัดวางตำแหน่งของ ethnomusicology ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 และให้เป็นต้นทางในการทบทวนสถานะและตำแหน่งของของ ethnomusicology ในวงวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ไทย

คำสำคัญ: มานุษยดนตรีวิทยา, มานุษยวิทยาดนตรี, ข้ามศาสตร์, สังคมศาสตร์

Abstract

Ethnomusicology is widely known in Thai under at least three terms: maanutsayadontriiwitthayaa (ethnomusicology), used interchangeably with maanutsayawitthayaadontrii, maanutsayaduriyaangkhawitthayaa (anthropology of music), and dontriichaatphanwitthayaa (musical anthropology). While all the terms embrace the study of music in social and cultural contexts as their defining traits, ethnomusicology in Thailand plays a limited role within the Thai humanities and social sciences. As the situated history, developments, and contexts of localized Thai ethnomusicology do not align with contemporary trends in the humanities and social sciences, this leaves a major gap that prevents meaningful and mutual

contributions between these disciplines. In this study, I tackled this persistent issue by arguing that ethnomusicology significantly contributed to the humanities, social sciences, and other related disciplines since its official establishment seven decades ago. I explored the ethnomusicology literature during each "turn," focusing on how it swiftly responded to the dominant paradigm in the humanities and social science of the respective eras. This study is aimed at resituating ethnomusicology in Thailand as a part of the twenty-first century humanities and social sciences and at starting a discussion to bridge the ever-widening disciplinary gap that increasingly isolated ethnomusicology from its related fields of academic inquiry.

Keywords: ethnomusicology, anthropology of music, interdisciplinary, social sciences

บทนำ

ในงานประชุมวิชาการระดับชาติเกี่ยวกับสื่อ ศิลปะ และการออกแบบ ณ มหาวิทยาลัยชื่อนำแห่งหนึ่งในภาคเหนือ ผมได้มีโอกาสทำหน้าที่เป็นผู้นำเสนอร่วมกับกลุ่มนักวิชาการมีความสนใจเกี่ยวกับ ethnomusicology อีก 5 คน ภายใต้ชื่อ "เสียงในสนาม" ผมรู้สึกตื่นเต้นมากก่อนการนำเสนอและคิดว่างานนี้จะเป็นโอกาสที่ดีในการส่งสัญญาณให้วงการวิชาการสายมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ไทยได้ทราบถึงพรมแดนความรู้ของ ethnomusicology ในปัจจุบัน

ผมนำเสนอเป็นคนแรกในเรื่อง "เสียงศึกษากับการหันหลังให้ดนตรี" พูดถึงศักยภาพของกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเสียงศึกษาในการเปิดมุมมองใหม่ ๆ ให้กับการสำรวจตรวจสอบดนตรี เวลา 2 ชั่วโมงของกลุ่มเราผ่านไปอย่างรวดเร็ว ทุกคนมีแนวคิด วิสัยทัศน์และประสบการณ์ที่อยากจะนำเสนอจนต้องขยายเวลาออกไป ส่วนผู้ฟังก็มีคำถามที่น่าสนใจมากมายในช่วงถามตอบ จนกระทั่งมีผู้เข้าร่วมเสวนาท่านหนึ่งยืนขึ้นขอบคุณและชื่นชมการนำเสนอของพวกเราก่อนที่จะให้ข้อคิดเห็นในภาพรวมว่าเหมือนกับมาฟัง "นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์"

ข้อคิดเห็นของนักวิชาการท่านนี้ทำให้ผมอึ้งไปชั่วขณะ ด้วยระยะเวลาที่จำกัดทำให้ผมไม่สามารถจะเรียบเรียงความคิดของตัวเองให้เป็นคำพูดได้ทันเวลา และหลังจากเสร็จงานผมก็ไม่มีโอกาสที่จะไปพูดคุยกับท่านเป็นการส่วนตัวเพื่อขอคำปรึกษา แต่คำพูดของนักมานุษยวิทยาท่านนี้ยังก้องอยู่ในใจผมต่อไปอีกหลายวัน ผมเข้าใจดีว่าท่านแสดงทรรศนะด้วยความหวังดี แต่ก็อดไม่ได้ที่จะนึกถึงสถานะของ ethnomusicology ในเส้นทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ไทย ขณะที่ผมพยายามแสดงให้เห็นว่าคนที่ทำงานเกี่ยวกับ ethnomusicology ในประเทศไทยมีลักษณะข้ามศาสตร์ แต่ผมก็ยังคงสงสัยว่าแท้จริงแล้วสิ่งที่พวกเราทั้ง 6 คนนำเสนอนั้นสามารถเป็นตัวแทนของสาขาวิชานี้ได้มากน้อยแค่ไหน หรือพวกเราเป็นเพียง "ศิลปินรับเชิญ" ให้กับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เท่านั้น

ผู้เขียนทบทวนความทรงจำในเชิงชาติพันธุ์วรรณนาข้างต้นเพื่อสะท้อนย้อนคิดถึงช่องว่างระหว่างสาขาวิชา ethnomusicology และวงวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ในประเทศไทยภายใต้วลี "นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์" แม้ว่าความเข้าใจและความรู้เท่าทันถึงกรอบแนวคิดทฤษฎีสังคมศาสตร์เป็นสิ่งที่ไม่สามารถต่อรองได้สำหรับสาขาที่มุ่งเน้นการศึกษาดนตรีในบริบทสังคมวัฒนธรรมอย่าง ethnomusicology แต่ข้อคิดเห็นข้างต้นก็ชี้ให้เห็นถึงข้อจำกัดในการประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ของสาขาวิชาดังกล่าวในประเทศไทย ซึ่งสอดคล้องกับข้ออภิปรายของ พัฒนา กิติอาษา ที่ให้ไว้เมื่อกว่า 1 ทศวรรษที่แล้วเกี่ยวกับอุปสรรค 3 ประการของการศึกษาดนตรีเชิงมานุษยวิทยาในประเทศไทย ได้แก่ การวนเวียนอยู่กับงานวิชาการเชิงสรรเสริญเยินยอ การให้ความสำคัญกับความรู้เชิงเทคนิคมากกว่าการตีความและวิพากษ์ และความแห้งแล้งด้วยกรอบแนวคิดทฤษฎีของการศึกษาเชิงวิชาการ (พัฒนา กิติอาษา, 2553, น.148-152) รวมไปถึงข้อเรียกร้องจาก สงกรานต์ สมจันทร์ ให้นัก ethnomusicology ให้ความสนใจกับกรอบแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์มากขึ้นเพื่อ

ให้การศึกษาดนตรีมีความหลากหลาย สามารถ “คุย” กับคนอื่น ๆ ในสังคมวิชาการได้อย่างเข้าอกเข้าใจมากขึ้น และสามารถอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีได้อย่างลึกและรอบด้าน (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563, น. 144–145) คำว่า “นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์” อาจจะเป็นคำพูดที่ดูรุนแรงต่อคุณภาพงานวิชาการและนัก ethnomusicology แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าวลีนี้เปรียบเสมือนกระจกสะท้อนสถานภาพของสาขาวิชาในระดับปฏิบัติการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาถึงสัดส่วนของนักวิชาการจำนวนไม่น้อยในประเทศไทยที่ได้รับการฝึกฝนด้าน ethnomusicology จากสถาบันการศึกษาชั้นนำต่าง ๆ ทั่วโลก (อานันท์ นาคคง, 2553) กับงานวิชาการจำนวนจำกัดที่สร้างคุณูปการให้กับสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง

ช่องว่างระหว่าง ethnomusicology และสังคมศาสตร์ในประเทศไทยส่งผลให้ ethnomusicology ในประเทศไทยตกอยู่ในสภาวะที่ “ตามไม่ทัน” ทั้งสองแวดวงวิชาการ คือ ethnomusicology ในระดับนานาชาติและวงวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ บ่อยครั้งที่ผู้เขียนมักจะได้ยินนักวิชาการเพื่อนร่วมงานมาปรับทุกข์ให้ฟังว่างานวิชาการทางด้าน ethnomusicology ของพวกเขามักจะถูกค่อนขอดจากเหล่านักวิชาการสายสังคมศาสตร์ว่าไม่เข้มข้นและล้าสมัยในด้านกรอบแนวคิดทฤษฎี ไม่มีการวิพากษ์ที่มากพอ หรือขาดการนำเสนอในแง่มุมที่เป็นการเมือง (politicized) บางคนถึงกับถูกตำหนิว่าหากจะใช้แนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อย่างฉาบฉวยก็ควรกลับไปทำงานวิเคราะห์ดนตรีเพียงอย่างเดียวเสียดีกว่า มิหนำซ้ำสถานะของ ethnomusicology ในประเทศไทยยังคงเต็มไปด้วยเครื่องหมายคำถามมากมาย ตั้งแต่การที่สาขาวิชานี้ไม่สามารถหาข้อสรุปในการบัญญัติคำศัพท์ภาษาไทย ตั้งแต่คำว่า มานุษยดุริยางควิทยา มานุษยวิทยาดนตรี (หรือมานุษยดนตรีวิทยา) ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ ฯลฯ หรือแม้กระทั่งการละเลยถึงการปะทะสังสรรค์กันระหว่างชุดความรู้ “นำเข้า” ของ ethnomusicology ที่แฝงไว้ด้วยรากฐานแนวคิดเชิงอาณานิคมของฝั่งตะวันตกกับญาณวิทยาของการศึกษาดนตรีในประเทศไทย เมื่อการปะทะสังสรรค์ดังกล่าวไม่ได้รับการตรวจสอบอย่างจริงจัง พัฒนาการของ ethnomusicology ในประเทศไทยจึงมีทิศทางที่เป็นไปในเชิงการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีในประเทศไทยโดยเฉพาะ เกิด “เส้นแบ่ง” ที่ตัด ethnomusicology ในประเทศไทยจากการสนทนากับวรรณกรรมของสาขาวิชาตนเองทั้งในแง่ของประเด็นการศึกษา (issues) และอาณาบริเวณที่ศึกษา (areas) และยังออกห่างจากกระแสธารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มากขึ้น เมื่อความสำคัญของดนตรีกับกรอบแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ไม่ใช่สิ่งที่ถูกร้อยเรียงเป็นเนื้อเดียวกัน การศึกษาดนตรีกับการตีความบริบททางสังคมวัฒนธรรมจึงเปรียบเหมือนน้ำกับน้ำมันในการศึกษา ethnomusicology ของไทยที่แยกส่วนออกจากกันชัดเจน ในขณะเดียวกันหากนักวิชาการสังคมศาสตร์พยายามเชื่อมแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์กับปรากฏการณ์ทางดนตรีให้เป็นเนื้อเดียวกันก็มักจะถูกนักวิชาการดนตรีตั้งคำถามถึงความน่าเชื่อถือเพราะเป็นมุมมองที่ไม่ได้มาจาก “นักดนตรี” ความสนใจของนัก ethnomusicology ในผสานกรอบแนวคิดทฤษฎีให้เป็นเนื้อเดียวกันกับปรากฏการณ์ดนตรีจึงเปรียบเสมือนความตื่นเต้นของนักดนตรีที่เพิ่งค้นพบเครื่องมือที่นักสังคมศาสตร์ใช้กันมานานแล้ว

ในบทความวิชาการนี้ผู้เขียนจะใช้ช่องว่างและเส้นแบ่งที่ยังคงมีอิทธิพลต่อ ethnomusicology ในประเทศไทยเป็นจุดตั้งต้นในการทบทวนที่ไปที่มาของสาขาวิชานี้ท่ามกลางบริบททางวิชาการของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ในคริสต์ศตวรรษที่ 21 ข้อเสนอหลักของผู้เขียนในบทความนี้คือพัฒนาการของ ethnomusicology ตลอดเกือบ 7 ทศวรรษนับตั้งแต่การก่อตั้งสมาคมเพื่อ ethnomusicology (Society for Ethnomusicology หรือ SEM) ในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นเป็นการตอบสนองโดยตรงต่อกระแสธารทางวิชาการของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ความเกี่ยวข้องระหว่างดนตรีกับเศรษฐกิจการเมือง และระเบียบโลกตามช่วงเวลาต่าง ๆ ในขณะเดียวกัน ethnomusicology เองก็มีบทบาทไม่น้อยในการขับเคลื่อนมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เช่นกัน ทั้งหมดนี้เป็นการชี้ให้เห็นว่า ethnomusicology ณ ปัจจุบันไม่เพียงแต่เป็นพื้นที่ที่มีการข้ามศาสตร์ (interdisciplinary field) แต่กำลังค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนตัวตนของสาขาวิชาตัวเองให้มีสภาพข้ามศาสตร์ตั้งแต่ต้น (interdiscipline) โดยมีรากฐานมาจาก 2 ศาสตร์ตั้งต้น คือ ดนตรี และมานุษยวิทยา (Solis, 2012, p. 551)

สิ่งที่ผู้เขียนจะอภิปรายในบทความนี้เป็นการต่อยอดงานของสงกรานต์ สมจันทร์ และอานันท์ นาคคง ที่ได้

อภิปรายถึงพัฒนาการ ปัญหา ทางเลือก และทางรอดของมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ผู้เขียนจะเน้นไปที่ความเปลี่ยนแปลงของกระบวนทัศน์ที่คอยขับเคลื่อนการสร้างความรู้ของสาขาวิชาในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยอาศัยประสบการณ์ทางวิชาการของผู้เขียน ได้แก่ การเข้าร่วมประชุมวิชาการดังที่ได้ยกมาข้างต้น การพบปะพูดคุยกับนักวิชาการสายมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เป็น “สนาม” ในการรวบรวมข้อมูล บทความนี้ไม่ได้ต้องการตอกย้ำคู่ตรงข้ามทางความคิดระหว่าง ethnomusicology กับสังคมศาสตร์ผ่านวลี “นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์” แต่เป็นการตรวจสอบภาพรวมของวรรณกรรมปัจจุบันของ ethnomusicology เพื่อชี้ให้เห็นถึงความพยายามของนักวิชาการในการลดช่องว่างและสลายเส้นแบ่งภายใน ethnomusicology ที่คอยขัดขวางสภาวะข้ามศาสตร์ของสาขาวิชานี้ในประเทศไทย ท้ายที่สุดนี้ผู้เขียนต้องการจะเสนอแนวทางการศึกษาของ ethnomusicology ในประเทศไทยให้เป็นสาขาวิชาข้ามศาสตร์ที่ให้ความสนใจต่อพลวัตของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ไม่น้อยไปกว่าสาขาอื่น ๆ

Ethnomusicology ศาสตร์ที่ง่วนอยู่กับการนิยามตนเอง

ผู้อ่านคงจะรับรู้ได้ถึงความตั้งใจของผู้เขียนที่จะไม่เอ่ยถึงคำว่า ethnomusicology ด้วยคำศัพท์ภาษาไทย การกระทำเช่นนี้มิใช่การปฏิเสธความหมายของสาขาวิชานี้ในภาษาไทย แต่เพราะว่าคำแปลภาษาไทยไม่ว่าจะเป็นดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (ที่ไม่นิยมใช้กันแล้ว) มานุษยดุริยางควิทยา หรือ มานุษยวิทยาดนตรีนั้นไม่ใช่การแปลตามความหมายของคำศัพท์ภาษาอังกฤษ แต่เป็นการแปลตามวิธีการ (approach) หลักที่ขับเคลื่อนสาขาวิชานี้ได้แก่ ดนตรี และมานุษยวิทยา คำแปลทั้งหมดนี้เองก็ก่อให้เกิดประเด็นถกเถียงอีกชุดหนึ่งซึ่งผู้เขียนไม่สามารถอภิปรายได้อย่างละเอียดในพื้นที่ที่จำกัดนี้ ผู้เขียนเลือกใช้คำว่า ethnomusicology เพราะว่าคำนี้มีความหมายและนัยยะเฉพาะที่บ่งบอกถึง “ธรรมชาติ” ของสาขาวิชานี้ ซึ่งการทำความเข้าใจต่อปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม การเมือง ที่ส่งผลโดยตรงต่อการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของ ethnomusicology ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศที่เป็นศูนย์รวมความรู้อย่างสหรัฐอเมริกาเป็นสิ่งจำเป็นไม่แพ้กัน[1]

จุดเริ่มต้นในการสำรวจตรวจสอบสาขาวิชา ethnomusicology ที่ผู้เขียนจะใช้ในบทความนี้จะเริ่มตั้งแต่การก่อตั้งของ SEM ในปี ค.ศ. 1955 เพราะในห้วงเวลานี้องค์ประกอบต่าง ๆ ของสาขาวิชาดังกล่าวได้ตกผลึกจนเป็นที่ตกลงร่วมกันในหมู่นักวิชาการ ผู้เขียนจะไม่เน้นถึงพัฒนาการก่อนหน้า ได้แก่ comparative musicology ซึ่งเกิดขึ้นก่อนการก่อตั้ง SEM หรือที่นักวิชาการเรียกว่ายุคก่อน ethnomusicology (pre - ethnomusicology period) เนื่องจากประวัติศาสตร์ช่วงนี้มีการสำรวจโดยนักวิชาการหลายท่านมาก่อนหน้านี้แล้วภายใต้ชื่อที่แตกต่างกันดังที่กล่าวไปข้างต้น (สุกรี เจริญสุข, 2530; ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2537; ปัญญา รุ่งเรือง, 2546; ศรัณย์ นักรบ, 2557) สิ่งที่ผู้เขียนต้องการจะเสนอเป็นพิเศษในบทความนี้และเป็นสิ่งที่ไม่ได้รับการสำรวจอย่างจริงจังในงานเขียนลักษณะเดียวกันก่อนหน้านี้ คือ “ทำไม” การเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน SEM ตลอดเกือบ 7 ทศวรรษที่ผ่านมาจึงเกิดขึ้น เพื่อชี้ให้เห็นว่าพัฒนาการของ ethnomusicology มีความสัมพันธ์กับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ระดับโลกและระดับท้องถิ่นซึ่งไม่สามารถแยกออกจากกันได้

เมื่อพิจารณาถึงนิยามของคำว่า ethnomusicology ความสัมพันธ์อันสลับซับซ้อนระหว่างดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาก็จะค่อย ๆ ปรากฏขึ้นท่ามกลางความพยายามในการนำเสนอคำจำกัดความอันหลากหลายของ ethnomusicology ผู้เขียนขอยกตัวอย่างคำนิยามของทิโมธี ไรซ์ (Timothy Rice) ว่า ethnomusicology คือการศึกษาว่าทำไมมนุษย์จึงมีความเป็นดนตรีและมีได้อย่างไร (Rice, 2014, p. 9) ผู้เขียนเลือกคำจำกัดความนี้ไม่ใช่แค่เพราะความกระชับเพียงอย่างเดียว แต่คำนิยามนี้ยังจัดวางตำแหน่งสาขาวิชานี้ในมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ได้อย่างเหมาะสม อย่างไรก็ตามนิยามนี้ไม่ได้ระบุถึงขอบเขต วิธีการ หรือเป้า

1 อนึ่ง ethnomusicology ในฐานะที่เป็นสาขาวิชาการศึกษาในระดับบัณฑิตศึกษาในทวีปยุโรป รวมไปถึงรัฐชาติที่กลายเป็นถิ่นที่อยู่ของผู้ตั้งรกราก (settler states) อย่างประเทศออสเตรเลีย และนิวซีแลนด์ ก็มีประวัติศาสตร์เฉพาะในบริบทของตน และมีคุณูปการต่อพัฒนาการของ ethnomusicology ในภาพรวมเช่นกัน แต่ด้วยเหตุที่ผู้เขียนได้คลุกคลีอยู่กับแวดวง ethnomusicology ในประเทศสหรัฐอเมริกา ผู้เขียนจึงคิดว่าการยกตัวอย่างจากในประเทศสหรัฐฯ เป็นสิ่งที่เหมาะสมกับตำแหน่งแห่งที่ของตนเอง

หมาย ของ ethnomusicology แต่อย่างใด ครั้นจะกล่าวว่า ethnomusicology คือการศึกษาดนตรีทั่วโลก ก็จะเกิดข้อโต้แย้งจากนัยยะว่านัก ethnomusicology จำเป็นต้องมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีทั้งหมดของมนุษย์ซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ อันที่จริงคำจำกัดความของสาขาวิชานี้มีอยู่มากมาย แต่การเลือกคำจำกัดความใดก็ตามนั่นหมายความว่าเป็นการเน้นลักษณะหนึ่งและละเว้นลักษณะอื่น ๆ ที่สำคัญของสาขาวิชาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

เว็บไซต์ของ SEM ได้นิยาม ethnomusicology ว่าเป็น การศึกษาดนตรีและบริบททางสังคมวัฒนธรรมของดนตรี กล่าวถึงลักษณะของสาขาวิชาว่ามีความข้ามศาสตร์สูง ผู้ศึกษาในสาขาวิชานี้มีภูมิหลังทางวิชาการจากสาขาดนตรี เสียงศึกษา มานุษยวิทยาวัฒนธรรม คติชนวิทยา การแสดงศึกษา นาฏศิลป์ อาณาบริเวณศึกษา วัฒนธรรมศึกษา เพศภาวะศึกษา สีผิวและชาติพันธุ์ศึกษา หรือสาขาอื่น ๆ ในมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ผู้ที่สนใจใน ethnomusicology ต่างยึดถือแนวทางและวิธีปฏิบัติร่วมกัน 3 ข้อ ซึ่งครอบคลุมการศึกษาดนตรี (และเสียง) จากทุกภูมิภาคและทุกประเภทในโลก ทำความเข้าใจดนตรีในฐานะปฏิบัติการทางสังคม และใช้การภาคสนามแบบชาติพันธุ์วรรณนาและการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์เป็นเครื่องมือ ภายใต้ความข้ามศาสตร์ที่ปรากฏในนิยามข้างต้น (Society for Ethnomusicology, 2023) มานุษยวิทยายังคงมีบทบาทสำคัญในการก่อร่างตัวตนของ ethnomusicology โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาดนตรีในบริบททางวัฒนธรรมและในฐานะที่เป็นปฏิบัติการทางสังคม รวมไปถึงการใช้ชาติพันธุ์วรรณนาเป็นเครื่องมือหลักในการศึกษา แต่กว่าที่ ethnomusicology จะมีตัวตนที่มั่นคงและชัดเจนนั้น ระยะเวลาเกือบ 7 ทศวรรษไม่ได้ดำเนินไปอย่างราบรื่นแต่เต็มไปด้วยการเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย มีนัยยะทางการเมืองอันซับซ้อนเกินกว่าที่คำนิยามอย่างเป็นทางการได้ให้ไว้

ความซับซ้อนอย่างแรกคือการสถาปนา ethnomusicology ขึ้นเป็นสาขาวิชาอย่างเป็นทางการในคริสต์ทศวรรษ 1950 สะท้อนให้เห็นถึงความพยายาม ในการแยกตัวของสาขาวิชานี้ออกจากการเป็นส่วนหนึ่งของดุริยางคศาสตร์ซึ่งถูกขับเคลื่อนด้วยแนวคิดที่มาจากดนตรีแบบแผนของตะวันตก (Western art music) หรือที่คุ้นเคยกันในภาษาไทยว่าดนตรีคลาสสิค จุดเปลี่ยนที่เป็นสัญญาณที่ชัดเจนที่สุดของการเคลื่อนไหวนี้เกิดขึ้นเมื่อคำว่า ethno - musicology ซึ่งถูกบัญญัติขึ้นโดยยาป คุนส์ (Jaap Kunst)[2] ถูกนำมาใช้เป็นชื่อของสาขาวิชาแทนที่คำว่า comparative musicology[3] และหลังจากนั้นไม่นาน ก็มีการนำเครื่องหมายยัติภังค์ออกกลายเป็น ethnomusicology อย่างที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

เหตุผลของการนำเครื่องหมายยัติภังค์ออกจากคำว่า ethno - musicology ไม่ใช่เพื่อความสะดวกในการเขียน หากแต่เป็นการประกาศเชิงอุดมการณ์ถึงความเป็นเอกเทศต่อวิชาดนตรีวิทยา (musicology) ของดนตรีแบบแผนตะวันตกในขณะนั้น (Nettl, 2015, p. 4) กล่าวคือ ขอบเขตของ ethnomusicology ในช่วงเวลาดังกล่าวเน้นไปที่การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแบบแผน (traditional music) นอกทวีปยุโรปและอเมริกา รวมไปถึงวัฒนธรรมดนตรีที่ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (oral tradition) และวัฒนธรรมดนตรีของชาวบ้านทั่วไป (folk music) ในทวีปยุโรปและอเมริกา สิ่งที่ทำให้ ethnomusicology แตกต่างจากดนตรีวิทยาอีกประการหนึ่งคือการพิจารณาดนตรีที่ไม่ได้เป็นแค่วัตถุทางเสียงเพียงอย่างเดียว แต่ใช้กรอบแนวคิดทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาและการลงภาคสนามเป็นเครื่องมือหลักในการศึกษาเพื่อหาคำตอบว่าเพราะเหตุใดดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมจึงมีลักษณะ ความหมาย บทบาทและหน้าที่ เช่นนั้น สถานะของ ethnomusicology ในช่วงเวลานี้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่ชัดเจนมากขึ้นว่าสาขาวิชาดังกล่าวศึกษา “อะไร” และสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานกันระหว่างดนตรีวิทยากับมานุษยวิทยาในช่วงเริ่มต้น การง่วนอยู่กับการนิยามตนเองนี่เองส่งผลให้ ethnomusicology สถาปนาตนเองขึ้นมาได้ และทำให้สาขาวิชาเกิดการตรวจสอบและวิพากษ์ตนเองอย่างเข้มข้นอยู่ตลอดเวลา ในปัจจุบัน “วัตถุ” หรือ “หัวข้อ” ที่ศึกษาไม่ใช่สารัตถะของ ethnomusicology แต่เป็น “เครื่องมือ” และ “วิธีการ” ในการศึกษาดนตรีในบริบทสังคมวัฒนธรรมต่างหากที่นิยามตัวตนของ ethnomusicology ดังเห็นได้จากคำจำกัดความของที่ให้ไว้โดย SEM ข้างต้น

---

2 ถึงแม้ว่า ยาป คุนส์ จะถูกยอมรับโดยปริยายว่าเป็นผู้ที่ใช้คำว่า ethnomusicology เป็นคนแรก แต่คำว่า ethno - musicology ยังปรากฏอยู่ในงานวิชาการของนักเขียนยุโรปคนอื่น ๆ ในยุคไล่เลี่ยกันกับคุนส์ด้วย (โปรดดู Nettl, 2015, p. 7)

3 คำว่า comparative musicology ยังถูกใช้ควบคู่ไปกับคำว่า ethnomusicology และค่อย ๆ ถูกแทนที่ด้วยคำหลังในที่สุด

เส้นแบ่งที่เรียกว่าดนตรี

ตำราเกี่ยวกับ ethnomusicology ภาษาไทยที่มีอยู่ ณ ปัจจุบัน มักพูดถึงประวัติของ ethnomusicology ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เรื่อยมาจนถึงหลังการก่อตั้ง Society for Ethnomusicology ในปี ค.ศ. 1955 เพียงเล็กน้อย และยึดกรอบแนวคิดวิธีวิจัยที่ได้รับความนิยมในเกือบ 50 ปีก่อน ในปัจจุบันหากไม่นับถึงคุณประโยชน์ของการรวบรวมข้อมูลดนตรีตามวัฒนธรรมต่าง ๆ ในประเทศไทย รวมไปถึงข้อผิดพลาดด้านข้อมูลและด้านเทคนิคแล้ว ตำรา ethnomusicology ภาษาไทยส่วนใหญ่จะฉายภาพสาขาวิชาตัวเองว่าเป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก มีการระบุชุดทักษะ (skillset) ที่นัก ethnomusicology พึงมีได้แก่ความสามารถในการจำแนกเครื่องดนตรีตามแบบฮอร์นบอสเทล - ซาคส์ (Hornbostel - Sachs) และการบันทึกและถอดโน้ต (transcription) (ธนพชร นุตสาระ, 2555; เรวดี อึ้งโพธิ์, 2565) ถึงแม้ว่าตำราวิชาดังกล่าวในภาษาไทยจะเน้นย้ำถึงการเก็บข้อมูลภาคสนามและการฝังตัวร่วมกับบุคคลข้อมูลก็จริง แต่รูปแบบการนำเสนอข้อมูลนั้นเน้นเรื่องรายละเอียดเชิงเทคนิคเกี่ยวกับการแสดงดนตรีและพูดถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีในวัฒนธรรมเชิงโครงสร้างหน้าที่เพียงเท่านั้น กระบวนทัศน์ของ ethnomusicology ดังที่ปรากฏในตำราภาษาไทยนี้ล้วนเป็นมรดกตกทอดจากนักวิชาการในยุคเริ่มต้นของ ethnomusicology หรือก่อนหน้านั้น เช่น คาร์ล สตุมป์ฟ (Carl Stumpf) อเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ยาป คุนส์ (Jaap Kunst) อลัน เมร์เรียม (Alan Merriam) บรูโน เน็ตเติล (Bruno Nettl) และแมนเทิล ฮูด (Mantle Hood) หรือแม้แต่เดวิด มอร์ตัน (David Morton) พรมแดนความรู้ในสาขาวิชานี้ของประเทศไทยจึงถูกแช่แข็งอยู่ในยุคโครงสร้าง - หน้าที่นิยม ขาดการสำรวจตรวจสอบพัฒนาการของสาขาวิชาให้เป็นปัจจุบัน ข้อเสนอหลักของผู้เขียนในบทความนี้คือปรับปรุงและขยายพรมแดนความรู้นอกเหนือจากนักวิชาการที่ได้กล่าวมาข้างต้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของ ethnomusicology ในปัจจุบันที่ไม่ได้มีเพียงแต่การเก็บรวบรวม จำแนกแยกแยะ และพรรณนาข้อมูลดนตรีชาติพันธุ์แบบที่เรียกว่า “ไปดูแล้วมาเล่าให้ฟัง”

อีกสาเหตุหนึ่งที่ก่อให้เกิดช่องว่างระหว่าง ethnomusicology กับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์นั้นมาจากพัฒนาการของตัวสาขาวิชานี้ในประเทศไทยเอง ปฏิเสธไม่ได้ว่า ethnomusicology เป็นสาขาวิชาที่ต้องการความรู้เฉพาะทางทั้งในมุมมองทางด้านดนตรี มานุษยวิทยา และสาขาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง แต่การที่ดนตรีเป็นหัวข้อหลักในการศึกษาของ ethnomusicology กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการขีดเส้นแบ่งพรมแดนทางวิชาการระหว่างดนตรีกับมานุษยวิทยาโดยนำความรู้ความสามารถทางดนตรีเป็นตัวตั้ง บรูโน เน็ตเติล (Bruno Nettl) กล่าวว่าดนตรีและการแสดงดนตรีถูกมองว่าเป็นกิจกรรมที่ได้รับการยกระดับจากปฏิบัติการทางสังคมปกติทั่วไปตามแนวคิดแบบตะวันตกที่มองดนตรีเป็นศิลปะโดยแท้ (arts for art’s sake) เกิดทัศนคติว่าการพูดถึงดนตรีจำเป็นจะต้องอาศัยความเชี่ยวชาญทางดนตรี หรือภูมินักดนตรี (musicianship) เท่านั้น ด้วยเหตุนี้นักวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มักจะหลีกเลี่ยงที่จะแตะเรื่องหัวข้อดนตรีโดยอ้างว่าตัวเองไม่ใช่นักดนตรี (Nettl, 2010, p. 98) หากไม่นับเรื่องความแตกต่างในด้านมุมมองและวิธีการศึกษาดนตรีในบริบทสังคมและวัฒนธรรม นัก ethnomusicology มักจะยกความเป็นดนตรี (musicianship) ว่าเป็นตัวแบ่งสาขาวิชาตนเองจากนักมานุษยวิทยา ปฏิเสธไม่ได้ว่า ethnomusicology เองก็เคยใช้เส้นแบ่งว่าด้วยความเป็นดนตรีเช่นกัน เห็นได้จากนักวิชาการหลายท่านที่มีบทบาทสำคัญต่อการก่อตั้งหลักสูตร ethnomusicology ในประเทศไทยล้วนมีพื้นฐานทางดนตรีมาก่อน เช่น เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์ ปัญญา รุ่งเรือง มานพ วิสุทธิแพทย์ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ บุษกร บิณฑสันต์ อานันท์ นาคคง สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ และ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี เป็นต้น แต่ในปัจจุบันมีนักวิชาการจำนวนมากที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี สังคม และวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งด้วยกรอบแนวคิดที่แหลมคมและวิธีที่สร้างสรรค์ ถึงแม้ว่านักวิชาการเหล่านี้จะไม่เรียกตนเองว่าเป็นนัก ethnomusicology ก็ตาม (วิริยะ สว่างโชติ, 2562; ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว, 2562; จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์, 2565; วริณาฐ พิทักษ์วงศ์วาน และ กุลธีร์ บรรจุแก้ว 2565)

ผู้เขียนคิดว่าเส้นแบ่งที่แยก ethnomusicology ในประเทศไทยออกเป็นสำนักตามแนวทางการศึกษา (เน้นดนตรีกับเน้นมานุษยวิทยา) หรือแม้กระทั่งการแยก ethnomusicology ออกจากสังคมศาสตร์ด้วยว่าเป็น “เรื่องของนักดนตรี” เป็นสิ่งที่ควรต้องทบทวนอย่างเร่งด่วน ความสัมพันธ์ระหว่าง ethnomusicology และมานุษยวิทยาไม่

ควรเป็นในลักษณะคู่ตรงข้าม แต่ควรเป็นในลักษณะที่เป็นเนื้อเดียวกัน บรูโน เน็ตเติล (Bruno Nettl) ได้เรียกร้องให้นักวิชาการหลีกเลี่ยงการยกดนตรีและความเป็นดนตรีมาเป็นตัวกำหนดคุณสมบัติของ ethnomusicology เน็ตเติลกล่าวว่าหากจะมีใครต้องรับผิดชอบในเรื่องนี้ก็คงเป็นนัก ethnomusicology ที่ไม่สามารถจะหาวิธีโน้มน้าวเพื่อนร่วมงานสายมานุษยวิทยาว่า “คนธรรมดา” ก็สามารถพูดคุยอย่างลึกซึ้งหรือไม่ก็อย่างเชี่ยวชาญเกี่ยวกับดนตรีได้ (Nettl, 2010, p. 133) ในปัจจุบัน ethnomusicology นั้นมิได้ถูกนิยามตาม*สิ่งที่ศึกษา* (ซึ่งก็คือ ดนตรี) อีกต่อไป (*what* do ethnomusicologists study?) หากแต่เป็น*วิธีที่ทำการศึกษา*ต่างหาก (*how* do ethnomusicologists study?) และวิธีการศึกษาที่เป็นเอกลักษณ์ของ ethnomusicology นั่นก็คือการลงภาคสนามและชาติพันธุ์วรรณนาเกี่ยวกับดนตรี ซึ่งวิธีดังกล่าวเป็นมรดกตกทอดมาจากมานุษยวิทยาอีกทีหนึ่ง รวมไปถึงการประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์อื่น ๆ อีกด้วย

ผู้เขียนไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะด้อยค่างานวิชาการ ethnomusicology ในประเทศไทย แต่ต้องการส่งเสริมให้สาขาวิชาดังกล่าวก้าวข้ามผ่านเส้นแบ่งความเป็นดนตรีและลดช่องว่างกับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เพื่อให้บรรลุเป้าหมายนี้ผู้เขียนเห็นว่ามีความจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจกระแสทางวิชาการของ ethnomusicology ในภาพรวม และเพื่อฉายภาพให้เห็นถึงที่ไปที่มาและความเป็นไปได้อันหลากหลายของการศึกษา ethnomusicology ที่ไม่ได้ถูกจำกัดด้วยคู่ตรงข้ามระหว่างดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยา ผู้เขียนจะเริ่มจากการสำรวจการแบ่งสำนักของ ethnomusicology ซึ่งมีอิทธิพลอย่างสูงต่อการประกอบสร้างตัวตนของสาขาวิชาดังกล่าวในประเทศไทย

แตกแขนงเป็นสำนัก

ลักษณะเด่นของงานวิชาการใน ethnomusicology ส่วนหนึ่งในสมัยคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ถึง 1970 เป็นการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองที่ไม่ใช่ดนตรีแบบแผนตะวันตกเพื่อพยายามทำความเข้าใจความหมาย บทบาท และหน้าที่ของดนตรีในวัฒนธรรมนั้น ซึ่งเป็นต้นแบบการศึกษา ethnomusicology แบบไตรภาคที่ถูกวางไว้โดย อลัน เมร์เรียม (Merriam, 1964) ได้แก่ ดนตรี - พฤติกรรม - มโนทัศน์ (music - behavior - conceptualization) เช่น การศึกษาดนตรีของชนเผ่าอเมริกันพื้นเมืองแฟลตเฮด (Flathead Indians) ของเมร์เรียมเอง การศึกษาดนตรีของชนเผ่าอเมริกันพื้นเมืองนาวาโฮ (Navajo Indians) ของเดวิด แมคอัลลิสเตอร์ (David McAllester) (McAllester, 1954) และการศึกษาดนตรีราชสำนักญี่ปุ่นของวิลเลียม มาล์ม (William Malm) (Malm, 1959) เป็นที่น่าสังเกตว่าวิธีการศึกษาของนัก ethnomusicology กลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแนวคิดทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมที่มองวัฒนธรรมเป็นส่วนรวมทั้งหมดอันสลับซับซ้อน (complex whole) (Tylor, 1871, p. 1) และดนตรีก็เป็นหนึ่งในองค์ประกอบของส่วนร่วมทั้งหมดนี้ รวมไปถึงการลงภาคสนามโดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมที่ถูกผลักดันโดย ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) ผู้บุกเบิกมานุษยวิทยาในประเทศสหรัฐอเมริกา

ในขณะที่การศึกษา ethnomusicology เริ่มนำแนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและสังคมวิทยามาประยุกต์ใช้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น แนวคิดเรื่องการศึกษาดนตรีเพื่อทำความเข้าใจลักษณะทางกายภาพทางเสียงและสุนทรียศาสตร์ของการแสดงดนตรีก็ได้รับการพัฒนาให้มีความลุ่มลึกมากขึ้นเช่นกัน การศึกษาเชิงจำแนกแยกแยะลักษณะนี้มีมาตั้งแต่การศึกษาระดับของดนตรีจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ของ อเล็กซานเดอร์ เอลลิส (Elexander Ellis) (Ellis, 1885) การศึกษาเครื่องดนตรี (organology) (Hornbostel and Sachs, 1961) พัฒนาการที่โดดเด่นที่สุดในแขนงนี้คือแนวคิด bi - musicality ของ แมนเทิล ฮูด (Mantle Hood) ที่เสนอว่าผู้ศึกษา ethnomusicology ควรจะมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงดนตรีที่ตนเองศึกษาในระดับหนึ่งจึงจะสามารถทำความเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีนั้น ๆ ได้อย่าง “คนใน” (Hood, 1960) ฮูด ผู้อุทิศชีวิตการทำงานให้กับการศึกษากาเมลันชวา ได้ก่อตั้งสาขา ethnomusicology แห่งแรกในมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอส แอนเจลิส (University of California, Los Angeles หรือ UCLA) ในปี ค.ศ. 1960 จุดเด่นของหลักสูตรวิชา ethnomusicology ที่ UCLA คือการกำหนดให้นักศึกษาต้องเรียนดนตรีนอกวัฒนธรรมตะวันตกอย่างน้อย 1 อย่าง ซึ่งดนตรีไทยเดิมก็เป็นหนึ่งในตัวเลือกนั้น การฝึกฝนเคี่ยวกรำทางด้านวิชาการและการแสดงดนตรีกลายเป็นต้นแบบให้กับหลักสูตร ethnomusicology ทั่วโลกในเวลาต่อมา

การก่อตั้งหลักสูตร ethnomusicology ของ UCLA ที่เน้นเรื่องทักษะการแสดงดนตรีทำให้เส้นแบ่งความ

เป็นสำนักของ ethnomusicology นี้ชัดเจนยิ่งขึ้นจาก ethnomusicology อีกสำนักหนึ่งนำโดย Alan Merriam ณ มหาวิทยาลัยอินเดียนา (Indiana University) ที่เน้นการศึกษาแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาเป็นหลัก อย่างไรก็ดีผลผลิตทางวิชาการของสำนัก UCLA ได้สร้างแรงกระเพื่อมแรกให้กับการศึกษา ethnomusicology ในประเทศไทยโดยตรงผ่านการศึกษาดนตรีไทยภาคกลางโดยเดวิด มอร์ตัน (David Morton) นักศึกษาปริญญาเอกโดยมีแมนเทิล ฮูด (Mantle Hood) เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา ภายหลังวิทยานิพนธ์ของมอร์ตันได้รับการเสนอตีพิมพ์เป็นหนังสือในชื่อ *The Traditional Music of Thailand* (Morton, 1976) การที่มอร์ตันสามารถอ่าน เขียนภาษาไทยและเล่นดนตรีไทยได้ เป็นผลสัมฤทธิ์ที่ทำให้แนวคิดเรื่อง bi - musicality ของฮูด เป็นที่นิยมมากขึ้น นอกจากนี้มอร์ตันยังได้ก่อตั้งวงดนตรีไทยเพื่อเปิดสอนนักศึกษาในสาขาวิชา ethnomusicology ที่ UCLA ด้วย[4]

น่าสังเกตว่า *The Traditional Music of Thailand* มีกลิ่นอายของการวิเคราะห์ตัวดนตรีเชิงสถิติและคณิตศาสตร์ตามยุคสมัยค่อนข้างชัดเจน การกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ ของดนตรีไทยเดิมถูกวางไว้ในช่วงต้นของหนังสือแยกออกจากการวิเคราะห์ตัวดนตรี มิได้ร้อยเรียงเป็นหนึ่งเดียวกับตัวบท แม้ว่าการอภิปรายถึงลักษณะต่าง ๆ ของเพลงไทยครอบคลุมประเด็นที่ซับซ้อนโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องอัตราจังหวะ การแปรทำนอง และทาง แต่กรอบการอ้างอิงที่มอร์ตันใช้นั้นยังคงอิงตามแนวคิดของดนตรีแบบแผนตะวันตก กล่าวคือเป็นการทำความเข้าใจลักษณะของดนตรีไทยผ่านการนำเสนอในรูปแบบดนตรีตะวันตก แม้ว่าผลการศึกษาของ Morton เกิดจากการฝังตัวอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นเวลานาน แต่ประสบการณ์และการพบเจอในสนามเชิงชาติพันธุ์วรรณนา (ethnographic encounter) นั้นไม่ได้ถูกถ่ายทอดออกมาในงานของมอร์ตัน ด้วยเหตุที่การศึกษาของมอร์ตันเป็นตัวแทนงานวิชาการ ethnomusicology ชิ้นแรกที่วิเคราะห์แนวคิด (concept) และวิธีการ (performance practice) ของดนตรีไทยอย่างเป็นระบบ ทำให้งานของมอร์ตันกลายเป็นต้นแบบของการศึกษา ethnomusicology ในประเทศไทย ส่งผลให้สาขาวิชาดังกล่าวเป็นตัวเลือกสำหรับการศึกษาต่อในระดับบัณฑิตศึกษาสำหรับนักดนตรีไทย สาขา ethnomusicology ในประเทศไทยจึงสามารถดึงดูดนักศึกษาที่มีพื้นฐานด้านดนตรีไทยเป็นทุนเดิมมากกว่าผู้ที่ได้รับการฝึกฝนด้านมานุษยวิทยาหรือสาขาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง หากจะเปรียบเทียบแบบคร่าว ๆ แล้ว ethnomusicology ในประเทศไทยในช่วง 3 ทศวรรษที่ผ่านมามีลักษณะคล้ายกับสำนักของ UCLA คือเน้นทักษะการแสดง แต่ถึงกระนั้น ethnomusicology ในประเทศไทยยังเป็นรองทั้งสองสำนักในฝั่งสหรัฐอเมริกาในเรื่องความเข้มข้นของกรอบแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์

การพรรณนาอย่าง “หนา”

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 1970 กระแสแนวคิดการตีความ (interpretive turn) จากทางมานุษยวิทยา นำโดยคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ (Clifford Geertz) มีบทบาทสำคัญในการยกระดับวิธีวิทยาเกี่ยวกับดนตรีในฐานะที่เป็นเครื่องแสดงความสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม การเคลื่อนไหวดังกล่าวก่อให้เกิดการประสานบริบทสังคมวัฒนธรรมกับการศึกษาดนตรีใน ethnomusicology ให้กลมกลืนเป็นเนื้อเดียว นักวิชาการต่างให้ความสำคัญกับการพรรณนาอย่าง “หนา” (thick description) (Geertz, 1973, p. 6 - 10) ได้แก่ การเก็บและนำเสนอรายละเอียดของสิ่งที่เกิดขึ้นในสนามรวมไปถึงความหมาย นัยยะเบื้องหลัง และบริบทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น การศึกษาดนตรีในเชิงวัตถุวิสัย เช่นการเก็บรวบรวม จำแนกแยกแยะเครื่องดนตรี และการวิเคราะห์บทเพลงค่อย ๆ กลายเป็นความสนใจสำหรับภัณฑารักษ์และค่อย ๆ ถูกแทนที่ด้วยการตีความดนตรีในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ในช่วงเวลาเดียวกันนี้แนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างนิยม นำโดย โคลด เลวี - สเตราส์ (Claude Lévi - Strauss) ก็ได้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ใน ethnomusicology อย่างแพร่หลาย นักวิชาการพยายามหาคำตอบเกี่ยวกับโครงสร้างพื้นฐานหลักทางสังคมวัฒนธรรมที่คอยขับเคลื่อนวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ เช่น งานของแอนโธนี ซีเกอร์ (Anthony Seeger) ที่ศึกษาการขับร้องของชาวซูยา (Suya) (Seeger, 1979, 1980) ในลุ่มแม่น้ำแอมะซอนในประเทศบราซิล จอห์น แบลคกิง (John Blacking) ที่ศึกษาโครงสร้างหน่วยเล็กที่สุดที่ทำให้ดนตรีมีความหมายต่อมนุษย์โดยอิงจาก

4 สำนัก ethnomusicology ของเมร์เรียมเองก็ให้ความสำคัญถึงการเข้าถึงความรู้อย่างคนในไม่แพ้กันกับสำนัก UCLA ของฮูด โดยเฉพาะเรื่องการสื่อสารด้วยภาษาของผู้คนที่อยู่นอกวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก แต่สิ่งที่ทำให้สำนัก UCLA โดดเด่นขึ้นมาคือการเน้นหนักในเรื่องทักษะการแสดงดนตรีในฐานะที่เป็นคุณลักษณะสำคัญของนัก ethnomusicology

ประสบการณ์สนามร่วมกับชาวเวนดา (Venda) ในประเทศแอฟริกาใต้ในหนังสือชื่อ *How Musical is Man* (Blacking, 1973) และความหมายของดนตรีที่แบลคกิงได้ให้ไว้ในหนังสือเล่มนี้ ได้แก่ เสียงที่ถูกจัดระบบอย่างเป็นมนุษย์ (“humanly organized sound”) ก็ได้ถูกนำมาอ้างอิงอย่างแพร่หลายในเวลาต่อมา รวมไปถึงการศึกษาโครงสร้างทางสังคมโดยอ้างอิงจากลักษณะการร้องเพลงของอลัน โลแมกซ์ (Alan Lomax) ที่รู้จักกันในชื่อคันโตเมตทริกซ์ (cantometrics) (Lomax, 1962) แม้คันโตเมตทริกซ์จะมีประโยชน์ในแง่ของการรวบรวมข้อมูล แต่แนวคิดนี้ก็ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักว่าเป็นสารัตถะนิยม มีการลดทอนความละเอียดอ่อนของสังคมและวัฒนธรรมมนุษย์โยงเข้ากับวิธีการร้องเพลงโดยปราศจากหลักฐานมารองรับที่เพียงพอ (Savage, 2018) การเข้ามาของโครงสร้างนิยมก่อให้เกิดการแตกแขนงของแนวคิดในการศึกษา ethnomusicology มากขึ้น เช่น การหยิบยืมแนวคิดจากทางภาษาศาสตร์ในการอธิบายความหมายของดนตรีแม้ว่าจะไม่สามารถบูรณาการกันได้อย่างแนบสนิทก็ตาม (Feld, 1974) และการใช้สัญญะวิทยา (semiotics) ในการศึกษาดนตรีโดยมีโธมัส ทูรีโน (Thomas Turino) เป็นผู้ผลักดันแนวคิดในด้านดังกล่าวอย่างจริงจัง (Turino, 1999)

หมุดหมายสำคัญของ ethnomusicology ในช่วงเวลานี้คือหนังสือชื่อ *Sound and Sentiment* โดยสตีเฟน เฟลด์ (Steven Feld) (Feld, 2012) ที่ศึกษาความสัมพันธ์ของการร้องเพลงของชาวกาลูลี (Kaluli) ในปาปัวนิวกินีกับความรู้ท้องถิ่นทางปักษาวิทยา การตีพิมพ์ครั้งที่ 2 และ 3 ของ *Sound and Sentiment* ในปี ค.ศ. 1990 และปี 2012 ได้กลายเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ของจุดเปลี่ยนอีกจุดหนึ่งของ ethnomusicology นั่นก็คือการก่อตัวขึ้นของวิกฤตของการนำเสนอภาพแทน (crisis of representation) ในทางมานุษยวิทยา ที่เริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนและความสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้วิจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ในสนาม ซึ่งเป็นมรดกจากการศึกษามานุษยวิทยาในยุคล่าอาณานิคม ผลกระทบของการนำเสนอวัฒนธรรมต่อผู้คนที่กำลังถูกศึกษา ความยุ่งเหยิงและความไม่สมบูรณ์ของการบันทึกแบบชาติพันธุ์วรรณนา (Clifford, 1986) ช่วงเวลานี้เป็นจุดเปลี่ยนที่มีความสำคัญมากเพราะ ethnomusicology เริ่มละทิ้งความพยายามที่จะทำให้การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเป็นวิทยาศาสตร์และหันหลังให้กับการค้นหาโครงสร้างเอกภาพ (unified structure) ที่อยู่ภายใต้ปรากฏการณ์ทางดนตรีของเหล่ามวลมนุษย์ นัก ethnomusicology เริ่มพิจารณาวัฒนธรรมดนตรีในลักษณะที่เป็นพลวัตปัจเจก หลีกเลี่ยงการแช่แข็งวัฒนธรรมราวกับว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงผ่านการนำเสนอในงานเขียน มีการพิจารณาถึงตัวตนของผู้วิจัยในฐานะที่เป็นตัวละครหนึ่งในสนาม และมีการให้โอกาสผู้ที่ถูกทำการศึกษามีสิทธิ์ในการวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่ผู้วิจัยได้นำเสนอออกไป เฟลด์ได้กล่าวถึงกระแสทางวิชาการนี้อย่างชัดเจนใน *Sound and Sentiment* เมื่อคราวตีพิมพ์ครั้งที่ 3 (30 ปีหลังจากการตีพิมพ์ครั้งแรก) ณ จุดนี้ เฟลด์ยังได้อภิปรายถึง “ลมหายใจเฮือกสุดท้าย” ของการถอดรหัสวัฒนธรรมออกเป็นหน่วยย่อย ๆ ตามแนวคิดโครงสร้างนิยมพร้อมกันกับการเริ่มโอบรับข้อมูลจากประสบการณ์ตามแนวคิดปรากฏการณ์วิทยาในหนังสือของเขา (Feld, 2012, p. xxx)

งานวิชาการด้าน ethnomusicology ที่สำคัญเกี่ยวกับดนตรีไทยในช่วงเวลานี้ได้แก่หนังสือชื่อ *Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok* โดยพาเมลา ไมเยอร์ส - โมโร (Pamela Myers - Moro) (Myers - Moro, 1993) งานชิ้นนี้มีจุดเด่นเรื่องการบรรยายอย่างละเอียด นับเป็นงานชาติพันธุ์วรรณนาชิ้นแรกเกี่ยวกับดนตรีไทยภาคกลางที่เติมเต็มการศึกษาดนตรีแบบวัตถุวิสัยของมอร์ตัน[5] ส่วนงานของเทอร์รี มิลเลอร์ (Terry Miller) ที่ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแคนในประเทศไทยและประเทศลาว (Miller, 1985) ก็ได้เปิดพื้นที่การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีนอกราชสำนัก แม้ว่างานของนักวิชาการทั้งสองจะมีความทันสมัยในแง่ของกรอบแนวคิดทฤษฎี ณ เวลานั้น แต่ก็ไม่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงมากนักต่อวงการ ethnomusicology ในประเทศไทยที่ยังคงยึดถือวิธีการวิเคราะห์ดนตรีประกอบกับการพรรณนาถึงบริบททางวัฒนธรรมตามแนวของมอร์ตัน นี่เป็นช่วงเวลาที่กล่าวได้ว่าเส้นแบ่งและช่องว่างของ ethnomusicology ในประเทศไทยนั้นก่อตั้วขึ้นอย่างชัดเจน

ในส่วนต่อไปนี้ผู้เขียนจะทบทวนวรรณกรรมของ ethnomusicology ตั้งแต่ยุคปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20

5 เป็นที่น่าสังเกตว่าชาติพันธุ์วรรณนาของไมเยอร์ส - โมโร ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและมีสถานะทางสังคม สามารถกล่าวได้ว่าภาพแทนของความรู้ในดนตรีเดิมที่ถูกนำเสนอโดยไมเยอร์ส - โมโรนั้นเป็นลักษณะบนลงล่าง (top - down) อยู่

เป็นต้นมา เพื่อชี้ให้เห็นถึงช่องว่างระหว่าง ethnomusicology ในประเทศไทยกับวงวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ และเพื่อเคลื่อนกระบวนทัศน์ของ ethnomusicology ในไทยให้เท่าทันกระแสทางวิชาการในภาพรวม

ไล่ให้ทัน: วิกฤตการเป็นภาพแทน ชาติพันธุ์วรรณนา และยุคหลังโครงสร้างนิยม

Ethnomusicology ตอบสนองต่อวิกฤตการนำเสนอภาพแทนอย่างกระฉับกระเฉง การเขียนชาติพันธุ์วรรณนาในงานวิชาการช่วงเวลานี้มีความละเอียดลึกซึ้ง สะท้อนอารมณ์ของปัจเจกมนุษย์มากขึ้น กล่าวคือมีการพูดถึงเรื่องราว ความรู้สึกนึกคิดของผู้เขียน การนำตัวผู้เขียนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของชาติพันธุ์วรรณนา มีการเปิดเผยถึงตำแหน่งแห่งที่ (positionality) และความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ศึกษากับผู้ให้ข้อมูล ผลงานที่โดดเด่นในช่วงเวลานี้ได้แก่การศึกษาการร้องเพลงและการเต้นของชนเผ่าเบียกา (BaAka) ในแถบทวีปแอฟริกากลางของมิเชล คิสลิยุค (Michelle Kisliuk) (Kisliuk, 1998) การศึกษากาเมลันบาหลีของไมเคิล บากาน (Michael Bakan) (Bakan, 1999) ซึ่งงานเขียนทั้งสองชิ้นนี้มีการเขียนชาติพันธุ์วรรณนาที่อุดมสมบูรณ์ เต็มไปด้วยประสบการณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่ปรากฏราวกับว่าเป็นวรรณกรรมเรื่องแต่ง (fiction) แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งการวิเคราะห์ตีความทางสังคมอย่างลึกซึ้ง ในส่วนของสาขาวิชา ethnomusicology ก็ได้รวบรวมข้อคิดเกี่ยวกับวิธีวิทยาและการลงภาคสนามเอาไว้ในหนังสือบทบรรณาธิการชื่อ *Shadows in the Field* (Barz and Cooley, 2008) เช่น ความลื่นไหลของสถานะคู่ตรงข้ามคนใน - คนนอก (insider - outsider หรือ emic - etic) เพศภาวะกับการลงภาคสนาม ความลักลั่นระหว่างความเป็นกลางทางการเมืองกับนักกิจกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ศึกษาและผู้ให้ข้อมูล และการลงภาคสนามในวัฒนธรรมของตัวเอง นอกจากนี้ยังมีการรวบรวมประเด็นปัญหาเกี่ยวกับการเป็นภาพแทนของการเปิดการเรียนการสอนวงดนตรีนอกวัฒนธรรมตะวันตกในหลักสูตร ethnomusicology เป็นครั้งแรกในหนังสือบทบรรณาธิการชื่อ *Performing Ethnomusicology* (Solís, 2004) ซึ่งประเด็นทางวิธีวิทยาเหล่านี้แทบจะไม่ถูกพูดถึงในการศึกษา ethnomusicology ในประเทศไทยเลย

เมื่อมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เดินหน้าเข้าสู่ยุคหลังโครงสร้างนิยม (poststructuralism) อย่างเต็มตัวตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 แนวคิดจากนักคิดผู้ยิ่งใหญ่อย่าง เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) เอริค ฮอบส์บอว์ม (Eric Hobsbawm) มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ปิแอร์ บูดิเยอร์ (Pierre Bourdieu) อันโตนิโอ กรัมชี (Antonio Gramsci) จูดิธ บัตเลอร์ (Judith Butler) คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) กายาตรี สปิวัค (Gayatri Spivak) อรชุน อัปปาดูรัย (Arjun Appadurai) ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodore Adorno) วอลเตอร์ เบนญามีน (Walter Benjamin) พอล กิลรอย (Paul Gilroy) สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) ฯลฯ ค่อย ๆ ถูกนำมาหลอมรวมกับงานวิชาการใน ethnomusicology อย่างเป็นเนื้อเดียวกันมากขึ้น นักวิชาในสาขาวิชานี้เริ่มมุ่งความสนใจไปที่ดนตรีไม่ว่าจะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมหรือเป็นวัฒนธรรมในตัวเองว่าเป็นกระจกส่องถึงกลไกความสัมพันธ์ทางอำนาจที่แผ่ขยายไปทั้งระดับจุลภาคและมหภาค งานศึกษา ethnomusicology ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 คาบเกี่ยวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 จึงเต็มไปด้วยการอภิปรายถึงคำว่า “อำนาจ” (Wong, 2006, p. 264) ความสนใจต่อนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและสถานะทางสังคมเริ่มลดลงในขณะที่เสียงนักดนตรีหรือการแสดงดนตรีของกลุ่มคนที่ถูกกดขี่ในลักษณะต่าง ๆ ถูกพูดถึงมากขึ้น นัก ethnomusicology เริ่มคำนึงถึงวัฒนธรรมดนตรีในสังคมเมืองหรือวัฒนธรรมสมัยนิยมว่าเป็นหัวข้อที่ควรค่าแก่การศึกษาไม่แพ้กันกับการดั้นด้นไปฝังตัวอยู่ในพื้นที่ห่างไกลเพื่อศึกษาวัฒนธรรมที่ไม่มีใครรู้จักมาก่อนเช่นกัน เช่นการศึกษาการบทบาทของเทปคาสเซ็ตในการปฏิวัติการผูกขาดวัฒนธรรมบันเทิงของประเทศอินเดีย (Manuel, 1993) การศึกษาอุดมการณ์ชาตินิยมและความขัดแย้งทางการเมืองในการประกวด Eurovision (Bohlman, 2011) การศึกษาดนตรีและเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัตน์ (Meintjes, 2009; Roseman, 2000) และการศึกษาดนตรีสมัยนิยมกับระบอบทุนนิยมและเสรีนิยมใหม่ (Taylor, 1997, 2016) การศึกษาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในประเทศไทยที่สะท้อนกระแสวิชาการในห้วงนี้คืองานชาติพันธุ์วรรณนาของ เดบอราห์ ห่วง (Deborah Wong) ที่ตรวจสอบอำนาจและความชอบธรรมในการส่งต่อความรู้ผ่านพิธีกรรมไหว้ครูในฐานะที่เป็นอภิการแสดง (meta - performance) (Wong, 2001) นับเป็นงานวิจัย

ใน ethnomusicology ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยชิ้นแรกที่ใช้ชาติพันธุ์วรรณนาเป็นเครื่องมือหลักและมีการวิเคราะห์ตัวบทดนตรีเพียงเล็กน้อย ซึ่งต่างกันสิ้นเชิงกับงานของมอร์ตัน

กล่าวได้ว่าศตวรรษที่ 21 เป็นช่วงเวลาที่ ethnomusicology ได้เริ่มสลายสำนักและเดินหน้าข้ามศาสตร์อย่างเต็มตัว การเปลี่ยนแปลงนี้ถูกเร่งด้วยกระแสของสาขาดุริยางคศาสตร์ใหม่ (new musicology) ที่เริ่มบูรณาการปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม การเมือง เข้ากับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีมากขึ้น และให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ปรากฏอยู่ในอัตลักษณ์บุคคลของคีตกวีมากขึ้น เช่นงานของซูซาน แมคแคลรี (Susan McClary) (McClary, 1991) และจอร์จีนา บอร์น (Georgina Born) (Born, 2010) ด้วยแนวคิดและวิธีการที่ค่อย ๆ มาบรรจบกันมากขึ้นระหว่างดนตรีวิทยา และ ethnomusicology ทำให้เกิดกระแสที่จะรวมทั้งสองสาขาวิชานี้เข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวภายใต้เหตุผลที่ว่าสาขาทั้งสองนี้ไม่ได้แบ่งแยกหรือนิยามตนเองด้วยตัวบทหัวข้ออีกต่อไป หากแต่มีการคำนึงถึงดนตรีในฐานะที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมมากขึ้น ดังเห็นได้จากหนังสือบทบรรณาธิการชื่อ *The New (ethno) Musicologies* อย่างไรก็ตามความพยายามในการรวมทั้งสองสาขานี้ให้เป็นหนึ่งเดียวนั้นยังไม่ประสบผลสำเร็จ เนื่องจากโครงสร้างที่ของทั้งสองสาขาวิชาที่ยังมีความแตกต่างด้านอุดมการณ์และวาทกรรมมากเกินกว่าที่จะคลี่คลายได้ อิทธิพลของกระแสทางวิชาการนี้ได้ทำให้สภาวะความเป็นสำนักภายใน ethnomusicology เอง รวมไปถึง ethnomusicology กับดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาจางลง “วิธีที่ศึกษาดนตรี” เป็นสิ่งที่สะท้อนไม่เพียงแต่ตัวตนของ ethnomusicology อย่างแท้จริง แต่ยังตอกย้ำถึงการโอบรับแนวคิดทฤษฎีทางสังคมศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของสาขาวิชาอีกด้วย และเนื่องจากการแผ่ขยายสาขาที่กว้างขวางและลึกซึ้ง ผู้เขียนจะสำรวจประเด็นต่าง ๆ ที่นัก ethnomusicology ได้ก้าวเข้าไปสำรวจพร้อมกับยกตัวอย่างพอสังเขปต่อจากนี้

การเมืองอัตลักษณ์ จากสำนักสู่การข้ามศาสตร์

อำนาจทับซ้อน (intersectionality) ที่เกิดจากการบรรจบกันของการเมืองอัตลักษณ์ (identity politics) ไม่ว่าจะเป็นทางเชื้อชาติ เพศภาวะ เพศวิถี ฯลฯ กลายเป็นกระบวนทัศน์หลักในการศึกษา ethnomusicology ในยุคหลังโครงสร้างนิยม บทบาทอันจำกัดของสตรีใน ethnomusicology เริ่มถูกพูดถึงในแวดวงวิชาการมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นบทบาทหน้าที่ของสตรีในฐานะที่เป็นนักวิชาการและนักดนตรี (Koskoff, 1987) นำไปสู่การตั้งคำถามถึงวาทกรรมที่ครอบงำบทบาทและการประกอบสร้างเพศภาวะที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีและพื้นที่ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ (Moisala and Diamond, 2000; Sugarman, 1997) ในแวดวงวิชาการ ethnomusicology ในประเทศสหรัฐอเมริกา การค้าทาสและการเหยียดผิวเป็นสิ่งที่นักวิชาการคอยย้ำเตือนถึงด้านมืดของประเทศที่เรียกตัวเองว่าเป็นดินแดนแห่งอิสรภาพ แต่หนังสือเล่มแรกที่ตรวจสอบจินตกรรมเรื่องเชื้อชาติ (race) หรือวาทกรรมทำให้กลายเป็นเชื้อชาติ (racializing discourses) ในดนตรีได้แก่ *Music and the Racial Imagination* นั้นถูกตีพิมพ์ใน ค.ศ. 2000 (Radano and Bohlman, 2000) ทว่าหลังจากนั้นการศึกษาที่เน้นการวิพากษ์แนวคิดคนขาวเป็นใหญ่ (White supremacy) ก็ช่วยขยายพรมแดนความรู้ทั้งในด้านดนตรีและด้านเชื้อชาติศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาดนตรีจากคนอเมริกาเชื้อสายแอฟริกา (Jones, 2020; Mahon, 2004) กลุ่มคนฮิสแปนิค (Hispanic) ซึ่งหมายถึงกลุ่มคนที่มีเชื้อสายมาจากประเทศในแถบอเมริกากลางและอเมริกาใต้ (Chavez, 2017) และกลุ่มคนอเมริกาเชื้อสายเอเชีย (Ahlgren, 2018; Wong, 2019) รวมไปถึงงานวิชาการของ ethnomusicology กับคนพลัดถิ่น (diaspora) ที่ชี้ให้เห็นว่าการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานส่งผลอย่างไรต่อวัฒนธรรมดนตรีและบทบาทของวัฒนธรรมดนตรีในการประกอบสร้างสถานะของบ้านเกิดไม่ว่าจะเป็นทางกายภาพหรือจินตภาพก็ตาม (Ramnarine, 2016; Reyes, 1999; Slobin, 2012)

ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ที่ไม่เสมอภาคระหว่างเพศภาวะกับการแสดงดนตรีได้กลายเป็นประเด็นพื้นฐานที่ถูกสำรวจในการศึกษา ethnomusicology ตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1980 แต่บทบาทและความสำคัญของเพศวิถีกับดนตรีนั้นยังไม่ได้รับการพิจารณาอย่างจริงจัง ที่จริงแล้วการศึกษาที่พาดพิงถึงประเด็นเรื่องเพศวิถี และมีกลิ่นอายของแนวคิดแบบเควียร์ (queer) นั้นปรากฏใน ethnomusicology ตั้งแต่ช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1980 (Moon, 2020) แต่การศึกษาลักษณะนี้มักจะเชื่อมโยงกับประเด็นเรื่องเพศภาวะ เช่น การแสดงดนตรีของบุคคลข้ามเพศที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ธรรมชาติ” หรือบรรทัดฐาน

ของเพศภาวะ แต่ไม่ได้มุ่งประเด็นไปที่ความปรารถนาและกามารมณ์ที่คอยขับเคลื่อนบรรทัดฐานเพศคู่ตรงข้ามแต่อย่างใด ประเด็นเหล่านี้เริ่มสุกงอมและกลายเป็นพื้นที่วิจัยสำคัญของงาน ethnomusicology ในช่วงหลังคริสต์ทศวรรษที่ 2020 หมุดหมายที่สำคัญของการศึกษาในลักษณะนี้คือหนังสือที่มีบทบรรณาธิการเกี่ยวกับการแสดงดนตรีและเพศวิถีชื่อ *Queering the Field* (Barz et al., 2019) ชื่อหนังสือเล่มนี้เป็นการล้อกับหนังสือประเภทเดียวกันของสาขาดุริยางคศาสตร์ที่ตรวจสอบประเด็นเรื่องเพศวิถีในดนตรีแบบแผนตะวันตกชื่อ *Queering the Pitch* (Brett et al., 1994) หากแต่หนังสือเล่มหลังถูกตีพิมพ์ก่อนหน้าเกือบ 30 ปี การศึกษาในด้านนี้มองความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและเพศวิถีออกเป็น 2 ลักษณะกว้าง ๆ คือ การแสดงดนตรีที่เป็นพื้นที่สำหรับการต่อต้าน หรือตั้งคำถามเกี่ยวกับบรรทัดฐานเพศคู่ตรงข้าม (Roy, 2017) และการตรวจสอบข้อจำกัด การต่อรอง หรือปฏิบัติการของผู้มีส่วนร่วมในวัฒนธรรมดนตรีที่มีอัตลักษณ์ไม่เป็นไปตามบรรทัดฐานปกติ (nonconformity) นั้น ๆ (Slominski, 2020) อย่างไรก็ตามการศึกษาทั้ง 2 ลักษณะนี้มักจะคาบเกี่ยวกันและเชื่อมโยงไปถึงโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย

การก่อตัวของแนวคิดมานุษยวิทยาผัสสะ (sensory anthropology) สร้างแรงกระเพื่อมระลอกใหม่ไม่เพียงต่อ ethnomusicology แต่รวมไปถึงศาสตร์ของการศึกษาดนตรีแทบทั้งหมด แนวคิดดังกล่าวถูกพัฒนาต่อไปจนกลายเป็นสาขาย่อยอีกมากมายและหนึ่งในนั้นคือเสียงศึกษา (sound studies) เสียงศึกษามีบทบาทหลักในการให้ความสำคัญเกี่ยวกับเสียงและในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของผัสสะรวมไปถึงการประยุกต์ทฤษฎีที่เกี่ยวกับผัสสะในการทบทวนวิธีวิทยาและข้อมูลที่เคยถูกละเลยในงานวิชาการ (Pink, 2010) สตีเฟน เฟลด์ (Steven Feld) นับเป็นผู้ที่บุกเบิกเรื่องเสียงศึกษาให้กับ ethnomusicology ด้วยแนวคิดสวนญาณวิทยา (acoustemology) ซึ่งหมายถึงการประกอบสร้างญาณวิทยาจากโสตทัศน์ แน่นอนว่าเสียงศึกษาไม่สามารถแยกออกจากแนวคิดเรื่องการประสานกาย (embodiment) และปรากฏการณ์วิทยาซึ่งมุ่งเน้นเกี่ยวกับประสบการณ์และการรวมกันเป็นหนึ่งเดียวของการรับรู้ (จิต) และกายได้ แต่สิ่งที่ทำให้เสียงศึกษากลายเป็นแขนงที่เติบโตอย่างรวดเร็วใน ethnomusicology คือการให้ความสำคัญกับการฟังและการทบทวนตั้งคำถามญาณวิทยาที่ครอบงำกรอบแนวคิดดนตรีแบบเดิม งานด้านเสียงศึกษาอย่าง *Aurality* ของอนา มาเรีย โอโชอา กอเทียร์ (Ana María Ochoa Gautier) (Gautier, 2014) และการรับรู้ชาติพันธุ์วรรณนาผ่านหู (ethnographic ear) โดยไวท์ เอิร์ลมาน (Veit Erlmann) (Erlmann, 2004) ได้เข้ามาทลายคู่ตรงข้ามทางการรับรู้ดนตรีได้แก่ความสามารถในการอ่านเขียนดนตรีกับการส่งต่อดนตรีแบบมุขปาฐะ (musical literacy VS oral transmission of music) ที่มีมาอย่างยาวนาน เสียงศึกษาใน ethnomusicology กลายเป็นพื้นที่ที่น่าสนใจในแง่ของการสำรวจตรวจสอบเสียงในบริบทต่าง ๆ หนึ่งในงานที่ควรพูดถึงได้แก่การศึกษาเรื่องการเคลื่อนที่ของเสียงที่ถูกจำกัดด้วยการเคลื่อนที่ทางการเมืองในการชุมนุมของคนเสื้อแดงโดยเบนจามิน เทาสิค (Benjamin Tausig) (Tausig, 2019) ซึ่งเป็นงานที่ขยายพรมแดนของ ethnomusicology ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในประเทศไทยอย่างทรงคุณค่าเพราะดนตรีกลายเป็นหนึ่งในทัศนียภาพของเสียงแทนที่จะเป็นศูนย์กลางในการศึกษา

พัฒนาการอีกด้านหนึ่งที่เป็นผลของการผลักดัน ethnomusicology ให้รับใช้สังคมและประชาคมมากขึ้นคือการก่อตัวของ ethnomusicology ประยุกต์ (applied ethnomusicology) หรือ ethnomusicology สาธารณะ (public ethnomusicology) ซึ่งเน้นการใช้งานวิชาการช่วยเหลือด้านมนุษยธรรมต่อชุมชนหรือบุคคลที่เกี่ยวข้องอย่างเป็นรูปธรรม แม้ว่าจะมีข้อโต้แย้งว่า ethnomusicology นั้นเป็นการศึกษาที่เป็นการประยุกต์และเพื่อชุมชนอยู่แล้วโดยธรรมชาติ แต่สิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญของงาน ethnomusicology ในแขนงนี้คือการเปลี่ยนงานวิชาการบนหอคอยงาช้างให้มีผลสัมฤทธิ์ด้านมนุษยธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาบทบาทของดนตรีและเสียงในวิกฤติการณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์ เช่นการศึกษาการตอบสนองของอุตสาหกรรมดนตรีของสหรัฐอเมริกาต่อนโยบายของรัฐบาลและผลกระทบทางสังคมวัฒนธรรมหลังเหตุการณ์ 9/11 (Ritter and Daughtry, 2007) การศึกษาเรื่องบทบาทของดนตรีบทเพลงในการเสริมพลัง เผยแพร่ข้อมูลสำคัญ และเพิ่มความตระหนักรู้เกี่ยวกับปัญหา HIV และโรคเอดส์ หลังจากความล้มเหลวของสถาบันทางการแพทย์และรัฐบาลภายใต้ความขัดแย้งในประเทศยูกันดา (Barz, 2006) และการตรวจสอบบทบาทการแสดงดนตรีในฐานะเครื่องมือทาง

วัฒนธรรมในกระบวนการสร้างชุมชนหลังเหตุการณ์สึนามิทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศญี่ปุ่นเมื่อ ค.ศ. 2011 (Kaneko, 2017)

ผลพวงของกระแสธารของ ethnomusicology ที่แสดงออกถึงจิตวิญญาณของการเข้าร่วมกิจกรรมเพื่อการเปลี่ยนแปลง (activist spirit) คือการถอนรากอาณานิคม (decolonization) ซึ่งไม่ใช่เพียงแค่การตรวจสอบโครงสร้างและอำนาจทางสังคมเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการตั้งคำถามต้นทางของชุดความจริงที่เป็นมรดกจากยุคอาณานิคมที่ยังคงครอบงำการสร้างความรู้ในปัจจุบันอยู่แม้ว่าการล่าอาณานิคมจะจบไปนานแล้วก็ตาม การถอนรากอาณานิคมใน ethnomusicology มีความเข้มข้นอย่างมากในการศึกษาความสามารถในการกระทำการหรือเจตจำนงของคนพื้นเมืองในรัฐที่ถูกยึดครองโดยคนที่เข้ามาตั้งรกราก (settler states) เช่นประเทศสหรัฐอเมริกา แคนาดา และออสเตรเลีย และในภูมิภาคละตินอเมริกาซึ่งเคยตกเป็นอาณานิคมของประเทศในทวีปยุโรปมาก่อน ข้อเสนอสำคัญของการศึกษา ethnomusicology สาขานี้คือคนพื้นเมืองดั้งเดิมในรัฐเหล่านี้พบเจอกับปัญหาการถูกกดขี่ที่แตกต่างกันกับการเหยียดผิว เหยียดเพศ เป็นต้น ปัญหาที่เป็นผลพวงจากการล่าอาณานิคมไม่ได้จบลงไปพร้อมกับการคืนเอกราช แต่ยังคงฝังรากลึกกลายเป็นโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมที่คอยกดขี่คนพื้นเมืองดั้งเดิมอยู่ตลอดเวลา (Kauanui, 2016) และปัญหาเหล่านี้ไม่สามารถถูกแก้ได้ด้วยทางออกที่ใช้ตอบโต้การกดขี่แบบอื่น ดนตรีและการแสดงได้กลายเป็นเครื่องมือสำหรับชนพื้นเมืองในการยืนหยัดถึงอธิปไตยของตนเอง หักล้างชุดความรู้ยุคอาณานิคมที่สร้างความชอบธรรมให้กับผู้ย้ายถิ่นฐานมาตั้งรกราก (settlers) ในการกวาดล้างชนพื้นเมืองให้หมดไป และจัดวางตำแหน่งของคนพื้นเมืองในสภาพสังคมและการเมืองปัจจุบัน เช่น งานของ ดีแลน โรบินสัน (Dylan Robinson) และ ลิซ ชีบิลสกี (Liz Przybylski) (Robinson, 2020; Przybylski, 2023)

กระแสแนวคิดพ้นมนุษย์ (posthumanism) การหันเข้าสู่นิเวศวิทยาและสิ่งแวดล้อม รวมไปถึงการมาถึงของยุคแอนโธรโปซีน (anthropocene) ในสังคมศาสตร์ ก่อให้เกิดแรงกระเพื่อมทางวิชาการในสายมนุษยศาสตร์มากมายในการขยายพรมแดนความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับมนุษย์ในลักษณะที่มีความเกี่ยวข้องทางสังคมกับวัตถุและสิ่งแวดล้อมรอบตัว กระแสดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนย้ายของกระบวนทัศน์ในการศึกษามนุษย์โดยใช้สิ่งที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์เป็นศูนย์กลางแทนที่จะเป็นเพียงส่วนประกอบ ethnomusicology ได้อานิสงส์จากกระแสดังกล่าวในการขยายขอบเขตมโนทัศน์แบบเดิม ได้แก่ดนตรีในบริบทวัฒนธรรม ให้กว้างขึ้น นัก ethnomusicology ไม่ได้เพิ่งให้ความสำคัญกับการศึกษาความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างการแสดงดนตรีกับธรรมชาติ ดังให้เห็นได้จากงานของเฟลด์ที่ยกมาข้างต้น แต่ยังมีนักวิชาการอีกหลายคนที่ให้ความสนใจกับความสัมพันธ์ร่วมกันของการเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศกับการแสดงดนตรี และมองดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความหลากหลายทางชีววัฒนธรรม เช่นไมเคิล ซิลเวอร์ส (Michael Silvers) ที่ได้ขยายแนวคิดของเฟล์ด ให้เป็นรูปร่างชัดเจนขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดหลากหลายสายพันธุ์ (multispecies) ใน ethnomusicology (Silvers, 2020) เจฟ ทอดด์ ไททัน (Jeff Todd Titon) ที่เป็นผู้นำในเรื่องประเด็นของนิเวศวิทยาดนตรี (ecomusicology) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมที่ต้องแลกมาด้วยการจัดฉากความจริงแท้ (staged authenticities) (Titon, 2009) รีเบ็คกา เดิร์คเซ็น (Rebecca Dirksen) ที่ศึกษาการปรับตัวของนักดนตรีต่อการตัดไม้ทำลายป่าซึ่งส่งผลให้เกิดความขาดแคลนของพันธุ์ไม้ศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ทำกลองตันบู (tanbou) เครื่องดนตรีนี้เป็นประตูสู่โลกแห่งวิญญาณและเอกภพของชาวเฮติ (Dirksen, 2019) และเดวิด ฮาร์นิช (David Harnish) ที่การศึกษาปัจจัยทางเศรษฐกิจการท่องเที่ยว สังคม และการเมือง ที่ส่งผลกระทบต่อวิธีคิดเกี่ยวกับประเพณีและ “ความทันสมัย” ของเทศกาลในวัดลิงซาร์ (Lingsar) ที่เกาะลมบก ประเทศอินโดนีเซีย (Harnish, 2005)

กระแสหลังมนุษย์นิยมทำให้การศึกษาด้านเครื่องดนตรีวิทยา (organology) กลับมามีความสำคัญใน ethnomusicology ขึ้นอีกครั้ง หลังจากที่พื้นที่ของงานศึกษาแขนงนี้ค่อย ๆ ลดลงไปเพราะการจัดจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีมักจะยึดโยงกับงานด้านภัณฑารักษ์มากกว่าการตอบคำถามเกี่ยวกับดนตรีในเชิงสังคมศาสตร์มนุษยศาสตร์ในยุคหลังโครงสร้างนิยม เอเลียท เบทส์ (Eliot Bates) นับเป็นนัก ethnomusicology ร่วมสมัยที่ได้นำทฤษฎีเครือข่าย - ผู้กระทำ (actor - network theory) ของบรูโน ลาตูร์ (Bruno Latour) ในการศึกษาชีวิตสังคมของเครื่องดนตรี (the social life of musical instruments)

โดยเน้นไปที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งของ และสิ่งของกับสิ่งของ ที่ประกอบสร้างความหมายและคุณค่าของ ซาส (saz) เครื่องดนตรีประเภทดีดมีคอ (plucked lute) จากประเทศตุรกี (Bates, 2012) นับเป็นบทความที่สำคัญในการจุดประกายการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในมุมมองใหม่ให้กลับมามีความสำคัญอีกครั้งใน ethnomusicology แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าความสำคัญของเครื่องดนตรีวิทยาจะสูญหายไปจากงานพิพิธภัณฑ์เสียทีเดียว เจนนิเฟอร์ โพสท์ (Jennifer Post) ได้นำแนวคิดของชีวิตสังคมมาประยุกต์ใช้ในการ “ชุบชีวิต” และเล่าเรื่องราวให้กับเครื่องดนตรีโดยใช้ข้อมูลจากคลังเอกสารภาคสนามอันมากมายมหาศาลของจอห์น แบลคกิง (John Blacking) นัก ethnomusicology ชาวอังกฤษ ในช่วงที่เขาได้ใช้ชีวิตอยู่ในประเทศแอฟริกาใต้ในระหว่างคริสต์ทศวรรษที่ 1950 และ 1960 ข้อมูลจากคลังนี้มีความสำคัญอย่างมากในการเสริมสร้างบริบท ภูมิหลัง และมอบสถานะผู้กระทำการ (agency) ให้กับนักดนตรี ช่างทำเครื่องดนตรี เป็นการทำให้เครื่องดนตรีที่ในพิพิธภัณฑ์เป็นมากกว่าแค่วัตถุจัดแสดง (Post, 2015)

บทส่งท้าย

การสำรวจวรรณกรรมด้าน ethnomusicology และชุดความคิดที่คอยขับเคลื่อนวรรณกรรมในสาขาดังกล่าวตลอดเกือบ 7 ทศวรรษที่ผ่านมาที่ผู้เขียนได้นำเสนอข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการเติบโตที่ ethnomusicology ค่อย ๆ แตกแขนงออกตามกระแสธารทางวิชาการและระเบียบโลกในช่วงเวลาต่าง ๆ ยังมีสาขาย่อยของ ethnomusicology ที่กำลังสร้างแรงกระเพื่อมทางวิชาการอีกมากมายที่ผู้เขียนไม่ได้สำรวจในบทความนี้เนื่องด้วยข้อจำกัดของเนื้อที่สำหรับการเขียนบทความ แต่สิ่งที่ผู้เขียนได้ไล่เรียงมาคงจะเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ethnomusicology ได้ให้การตอบรับกับกระแสธารทางวิชาการทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เรื่อยมา แม้ว่าส่วนใหญ่ ethnomusicology อาจจะเป็นผู้ตามในร่มใหญ่ของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่คอยรับแนวคิดมาประยุกต์ใช้ แต่ ethnomusicology ก็ได้สร้างคุณูปการต่อสาขาวิชาที่มีความเกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน หลักฐานทั้งหมดนี้คงจะเพียงพอที่จะแสดงให้เห็นว่า ethnomusicology มิใช่เป็นเพียงแค่นักดนตรีที่ตื่นเต้นกับสังคมศาสตร์ แต่ ethnomusicology นั้นมีบทบาทสำคัญในการผลักดันการเชื่อมพรมแดนทางวิชาการระหว่างดนตรีกับสังคมศาสตร์ให้แนบสนิทมากขึ้นต่างหาก แม้ว่าผู้เขียนจะไม่สามารถปฏิเสธถึงความสับสนและข้อข้องใจที่ตัวเองมีเกี่ยวกับทัศนคติต่อ ethnomusicology แต่ประเด็นที่ผู้เขียนคิดว่าสำคัญกว่าทัศคตินี้ คือ “เหตุใด” ethnomusicology ในไทยจึงมีสถานะเป็นเพียงผู้ที่มีความตื่นเต้นเป็นครั้งคราวเมื่อเผชิญกับสังคมศาสตร์ ในขณะที่เส้นแบ่งตามความชอบธรรมทางวิชาการของ “นักดนตรี” ก็ยังคงถูกผลิตซ้ำอยู่ในแวดวงสังคมศาสตร์ เหตุใดทัศนคตินี้ยังคงไม่มีทีท่าว่าจะจางหายไป ทั้ง ๆ ที่วรรณกรรม ethnomusicology และมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ในระดับนานาชาติได้ก้าวข้ามคู่ตรงข้ามเหล่านี้ไปหมดแล้ว

ผู้เขียนคิดว่ามีความจำเป็นต้องศึกษาเส้นทางของ ethnomusicology ในประเทศไทยอย่างจริงจังว่าตำแหน่งและความหมายของ ethnomusicology ที่ถูกทำให้กลายเป็นวิชาท้องถิ่นในไทยเป็นอย่างไร จุดร่วมและจุดต่างในวงวิชาการ ethnomusicology รวมไปถึงนักวิชาการที่ทำงานเกี่ยวกับ ethnomusicology ในประเทศไทยที่ผู้เขียนไม่สามารถยกมาแสดงให้เห็นได้หมดในบทความนี้นั้นตั้งอยู่บนฐานแนวคิดเชิงวิชาการการเมืองแบบใดทั้งในด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ แน่นอนว่ามีนักวิชาการหลายท่านสำรวจถึงความไม่ลงรอยกันหรือแม้แต่ความ “ล้าหลัง” ของ ethnomusicology “แบบไทย ๆ” แล้ว ดังเช่นข้ออภิปรายของพัฒนา กิติอาษา อานันท์ นาคคง และสงกรานต์ สมจันทร์ ที่ผู้เขียนได้กล่าวมาข้างต้น แต่ผู้เขียนคิดว่าการระบุให้เห็นถึงอุปสรรคนั้นจะมีประโยชน์สูงสุดเมื่อเราในฐานะนักวิชาการสามารถชี้ให้เห็นถึงเหตุผล ที่ไปที่มาของช่องว่างและจุดต่างที่ก่อให้เกิดอุปสรรคนั้น ๆ รวมไปถึงให้ข้อเสนอแนะหรือข้อหักล้างข้อมูลเดิมด้วยข้อเสนอที่มีเหตุผลรองรับ เพื่อให้นักวิชาการรุ่นหลังไม่ว่าจะเป็น ethnomusicology หรือไม่ก็ตามได้ตระหนักถึงอุปสรรคเหล่านี้และไม่ตกไปสู่วังวนแห่งการผลิตซ้ำเส้นแบ่งและช่องว่างภายใน ethnomusicology และระหว่าง ethnomusicology กับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานเขียนชิ้นนี้จะเป็นสารตั้งต้นให้เกิดการถกเถียงและการศึกษาเกี่ยวกับการประกอบสร้างความรู้และความจริงของ ethnomusicology ในประเทศไทยในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์. (2565). “ทิศทางการเติบโตของรถแห่หลังภาวะโรคระบาดโควิด - 19.” *Mahidol Music Journal* 5 (2), 71 - 92.

ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว. (2562). “ดนตรี: การประกอบสร้างความจริงทางสังคม.” *วารสารมนุษยสังคมศิลปาสาร* 1 (1), 58 - 71.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2537). “มานุษยดนตรีวิทยา.” *ปาริชาต* 8 (1), 5 - 11.

ธนพชร นุตสาระ. (2555). *มานุษยวิทยาดนตรี*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา*. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พัฒนา กิติอาษา. (2553). “ดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ และคนพลัดถิ่น.” *ผู้คน ดนตรี ชีวิต เล่ม 2 เสียงของประเทศไทย*, สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, สรินยา คำเมือง, กมลทิพย์ จ่างกมล, และ อลงกต วรรณวิชัยกุล บรรณาธิการ (141 - 224). กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

เรวดี อึ้งโพธิ์. (2565). *วิถีดนตรีชาติพันธุ์*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

วริณาฐ พิทักษ์วงศ์วาน และ กุลธีร์ บรรจุแก้ว. (2565). “มุมมองสตรีนิยมกับสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี.” *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ* 16 (2), 27 - 39.

วิริยะ สว่างโชติ. (2562). *ร็อกศึกษา: สุนทรียะ - การเมือง - พื้นที่*. กรุงเทพฯ : คอมม่อนบุคส์.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). *ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). “พัฒนาการของแนวคิดมานุษยวิทยาดนตรีในสังคมไทย.” *วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่* 32 (1), 120 - 49.

สุกรี เจริญสุข. (2530). “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์.” *ถนนดนตรี* 1 (12), 38 - 41.

อานันท์ นาคคง. (2553). “เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย.” *ผู้คน ดนตรี ชีวิต เล่ม 1 เสียงโลก*, สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, สรินยา คำเมือง, กมลทิพย์ จ่างกมล, และ อลงกต วรรณวิชัยกุล บรรณาธิการ (15 - 128). กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

Ahlgren, A.K. (2018). *Drumming Asian America: Taiko, Performance, and Cultural Politics*. NY: Oxford University Press.

Bakan, M.B. (1999). *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press.

Barz, G., & Cheng, W., eds. (2019). *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Barz, G.F. (2006). *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*. New York: Routledge.

Barz, G.F., & Cooley, T.J., eds. (2008). *Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. NY: Oxford University Press.

Bates, E. (2012). “The Social Life of Musical Instruments.” *Ethnomusicology* 56 (3), 363 - 395.

Blacking, J. (1973). *How Musical Is Man?* Seattle, WA: University of Washington Press.

Bohlman, P.V. (2011). *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. New York: Routledge.

Born, G. (2010). “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn.” *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2), 205 - 243.

Brett, P., Wood E., & Thomas, G.C., eds. (1994). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.

Chavez, A.E. (2017). *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*. Durham, NC: Duke University Press.

Clifford, J. (1986). “Introduction: Partial Truths.” in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edited by J. Clifford and G. E. Marcus (1 - 26). Berkeley: University of California Press.

Dirksen, R. (2019). “Haiti’s Drums and Trees: Facing Loss of the Sacred.” *Ethnomusicology* 63 (1), 43 - 77.

Ellis, A.J. (1885). “On the Musical Scales of Various Nations.” *Journal of the Society of Arts* 33, 485 - 527.

Erlmann, V. (2004). “But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses.” in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, edited by V. Erlmann (1 - 20). Oxford: Berg.

Feld, S. (1974). “Linguistic Models in Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 18 (2), 197 - 217.

Feld, S. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3rd ed. Durham, NC: Duke University Press.

Gautier, A.M.O. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth - Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.

Harnish, D. (2005). “New Lines, Shifting Identities: Interpreting Change at the Lingsar Festival in Lombok, Indonesia.” *Ethnomusicology* 49 (1), 1 - 24.

Hood, M. (1960). “The Challenge of ‘Bi - Musicality.’” *Ethnomusicology* 4 (2), 55 - 59.

Hornbostel, E.M., & Sachs, C. (1961). “Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann.” *The Galpin Society Journal* 14, 3 - 29.

Jones, A.L. (2020). *Flaming? The Peculiar Theopolitics of Fire and Desire in Black Male Gospel Performance*. New York: Oxford University Press.

Kaneko, N. (2017). *Performing Recovery: Music and Disaster Relief in Post - 3.11 Japan* (Doctoral Dissertation). UC Riverside, California.

Kauanui, J.K. (2016). “ “A Structure, Not an Event” : Settler Colonialism and Enduring Indigeneity.” *Lateral* 5 (1).

Kisliuk, M. (1998). *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. New York: Oxford University Press.

Koskoff, E, ed. (1987). *Women and Music in Cross - Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press.

Lomax, A. (1962). “Song Structure and Social Structure.” *Ethnology* 1 (4), 425 - 451.

Mahon, M. (2004). *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*. Durham, NC: Duke University Press.

Malm, W.P. (1959). *Japanese Music & Musical Instruments*. Tokyo, Japan: Tuttle Publishing.

Manuel, P. (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.

McAllester, D.P. (1954). *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*. Cambridge, MA: Peabody Museum Press.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Meintjes, L. (2009). “The Politics of the Recording Studio: A Case Study from South Africa.” in *The Cambridge Companion to Recorded Music*, edited by N. Cook, E. Clark, D. Leech - Wilkinson, and J. Rink (84 - 101). New York: Cambridge University Press.

Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Miller, T.E. (1985). *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand*. Westport, CT: Greenwood Press.

Moisala, P., & Diamond, B., eds. (2000). *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.

Moon, S. (2020). "Queer Theory, Ethno/Musicology, and the Disorientation of the Field." *Current Musicology* 106, 9 - 33.

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

Myers - Moro, P. (1993). *Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok*. Berkeley, CA: Centers for South and Southeast Asia Studies, University of California at Berkeley.

Nettl, B. (2010). *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty - Three Discussions*. 3rd ed. IL: University of Illinois Press.

Pink, S. (2010). "The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses." *Social Anthropology* 18 (3), 331 - 333.

Post, J.C. (2015). "Reviewing, Reconstructing and Reinterpreting Ethnographic Data on Musical Instruments in Archives and Museums." in *Research, Records and Responsibility: Ten Years of PARADISEC*, edited by Amanda Harris, Nick Thieberger, and Linda Barwick (133 - 160). Sydney: Sydney University Press.

Przybylski, L. (2023). *Sonic Sovereignty: Hip Hop, Indigeneity, and Shifting Popular Music Mainstreams*. New York: New York University Press.

Radano, R.M., & Bohlman, P.V., eds. (2000). *Music and the Racial Imagination*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Ramnarine, T.K., ed. (2016). *Musical Performance in the Diaspora*. NY: Routledge.

Reyes, A. (1999). *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.

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

Ritter, J., & Daughtry, J.M., eds. (2007). *Music in the Post - 9/11 World*. New York: Routledge.

Robinson, D. (2020). *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Roseman, M. (2000). "The Canned Sardine Spirit Takes the Mic." *The World of Music* 42 (2), 115 - 136.

Roy, J. (2017). "From Jalsah to Jalsā: Music, Identity, and (Gender) Transitioning at a Hījṛā Rite of Initiation." *Ethnomusicology* 61 (3), 389 - 418.

Savage, P.E. (2018). "Alan Lomax's Cantometrics Project: A Comprehensive Review." *Music & Science*

Seeger, A. (1979). "What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil." *Ethnomusicology* 23 (3), 373 - 394.

Seeger, A. (1980). "Sing for Your Sister: The Structure and Performance of Suya Akia." in *The Ethnography of Musical Performance*, edited by N. McLeod and M. Herndon (7 - 42). Norwood, PA: Norwood Editions.

Silvers, M. (2020). “Attending to the Nightingale: On a Multispecies Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 64 (2), 199 - 224.

Slobin, M. (2012). “The Destiny of ‘Diaspora’ in Ethnomusicology.” in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by M. Clayton, T. Herbert, and R. Middleton (96 - 106). NY: Routledge.

Slominski, T. (2020). *Trad Nation: Gender, Sexuality, and Race in Irish Traditional Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Society for Ethnomusicology. (2023). “About Ethnomusicology.” *Society for Ethnomusicology*. Retrieved September 11, 2023 (https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol).

Solis, G. (2012). “Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 56 (3), 530 - 554.

Solís, T. (2004). *Performing Ethnomusicology Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley, CA: University of California Press.

Sugarman, J.C. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press.

Tausig, B. (2019). *Bangkok Is Ringing: Sound, Protest, and Constraint*. New York: Oxford University Press.

Taylor, T.D. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.

Taylor, T.D. (2016). *Music and Capitalism: A History of the Present*. Chicago: The University of Chicago Press.

Titon, J.T. (2009). “Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint.” *The World of Music* 51 (1), 119 - 137.

Turino, T. (1999). “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music.” *Ethnomusicology* 43 (2), 221 - 255.

Tylor, E.B. (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: John Murray.

Wong, D.A. (2001). *Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance*. Chicago: University of Chicago Press.

Wong, D.A. (2006). “Ethnomusicology and Difference.” *Ethnomusicology* 50 (2), 259 - 279.

Wong, D.A. (2019). *Louder and Faster: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko*. California: University of California Press.

แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

GUIDELINES FOR VOLUNTEER TOURISM MANAGEMENT FOR ENVIRONMENTAL CONSERVATION FOR THAI YOUTH

ไรวินท์ ลียวัฒนานุพงศ์ / RAIWIN LEEYAWATTANANUPONG
หลักสูตรการจัดการการท่องเที่ยวแบบบูรณาการ คณะวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อมและการท่องเที่ยวเชิงนิเวศ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
INTEGRATED TOURISM MANAGEMENT, FACULTY OF ENVIRONMENTAL CULTURE AND ECOTOURISM, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

กฤติกา สายณะรัตร์ชัย / KRITTIKA SAYNARATCHAI
หลักสูตรการจัดการการท่องเที่ยวแบบบูรณาการ คณะวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อมและการท่องเที่ยวเชิงนิเวศ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
INTEGRATED TOURISM MANAGEMENT, FACULTY OF ENVIRONMENTAL CULTURE AND ECOTOURISM, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

จุฑาธิปต์ จันทร์เอียด / JUTATIP JUNEAD
หลักสูตรการจัดการการท่องเที่ยวแบบบูรณาการ คณะวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อมและการท่องเที่ยวเชิงนิเวศ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
INTEGRATED TOURISM MANAGEMENT, FACULTY OF ENVIRONMENTAL CULTURE AND ECOTOURISM, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received : October 4, 2022
Revised : August 25, 2023
Accepted : September 4, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพฤติกรรมและการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม และเพื่อสร้างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย วิธีการดำเนินการวิจัยมีทั้งหมด 3 ระยะ ระยะที่ 1 คือ การศึกษาพฤติกรรมและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร โดยมีกลุ่มตัวอย่างเชิงปริมาณ คือ นักศึกษาที่เคยเข้าร่วมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร รวม 402 คน ใช้การวิเคราะห์ความถี่ ร้อยละ และค่าเฉลี่ย กลุ่มตัวอย่างเชิงคุณภาพ คือ ผู้เชี่ยวชาญจากภาครัฐ ภาคเอกชน และกลุ่มเยาวชนที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมรวม 12 คน ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา ระยะที่ 2 คือ การร่างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร และระยะที่ 3 คือ การยืนยันแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครจากผู้เชี่ยวชาญจากภาครัฐ ภาคเอกชนที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมรวม 5 คน ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา

ผลการวิจัยพบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เคยร่วมกิจกรรมอาสาสมัคร 2 - 3 ครั้ง ในช่วงกุมภาพันธ์ - พฤษภาคม โดยเป็นกิจกรรม 3 วัน 2 คืน เดินทางร่วมกับกลุ่มเพื่อน มีค่าใช้จ่ายในการเข้าร่วมและราคาที่จะจ่ายในอนาคตไม่เกิน 1,000 บาท รับข้อมูลจากโซเชียลมีเดียเป็นหลัก ความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวอยู่ในระดับมากทุกด้าน โดยแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทยคือ ควรออกแบบกิจกรรมให้มีความหลากหลายสอดคล้องกับความต้องการของชุมชนและนักท่องเที่ยว มีระยะเวลาและช่วงเวลาในการจัดการท่องเที่ยวที่เหมาะสมกับกลุ่มเยาวชน แหล่งท่องเที่ยวมีความหลากหลายของทรัพยากรธรรมชาติและมีที่พักแรมรองรับ สามารถเข้าถึงได้ง่าย ปลอดภัย ทั้งในช่วงกลางวันและกลางคืน และมีสิ่งอำนวยความสะดวกรองรับ โดยเฉพาะสัญญาณโทรศัพท์ และไฟฟ้า

คำสำคัญ: แนวทางการจัดการการท่องเที่ยว, การท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร, เยาวชนไทย, การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

Abstract

This study aimed to study tourism behavior and volunteer tourism management for environmental conservation by Thai youths, and to create guidelines for volunteer tourism management for environmental conservation of Thai youth. There were 3 phases in the research methodology. The first phase was the study of behavior and opinions on volunteer tourism management. The quantitative samples were 402 students who participated in volunteer tourism. The data analysis was conducted using the analysis of frequency, percentage, and mean. The qualitative samples were experts and eminent people from the public, the private sector, and youth groups involved in environmental conservation tourism management with 12 people. The data analysis was conducted using content analysis. The second phase was the drafting of the Volunteer Tourism Management Guidelines, and the third phase was the confirmation of the Volunteer Tourism Management Guidelines. from the public, and the private sector involved in environmental tourism, a total of 5 people, using content analysis.

The results revealed that they participated in volunteer activities 2 or 3 times from February to May. The activities were for 3 days and 2 nights. They traveled with a group of friends, paid an activity admission fee and future admission fees would not be higher than 1,000 Baht. They received information from social media and their opinions about tourism management were at a high level in all dimensions. The guidelines for volunteer tourism management among Thai youth and environmental conservation were as follows: activities should be designed with diversity to meet local requirements and tourists. In terms of time and period of tourism management, trips should be organized with an appropriate schedule for youth, selecting the most prominent tourist attractions with a variety of natural resources, and accommodations in the tourist attraction areas. The accommodation should be easy to access, convenient, safe during the day and night, offer basic facilities especially the phone signal and electricity for tourists.

Keywords: Tourism Management Guidelines, Volunteer Tourism, Thai Youth, Environmental Conservation

บทนำ

การท่องเที่ยวเป็นอุตสาหกรรมหนึ่งของประเทศไทยที่มีแนวโน้มการเติบโตสูงขึ้น และเป็นอุตสาหกรรมหนึ่งที่สร้างรายได้มหาศาลให้กับประเทศ ในขณะเดียวกันรูปแบบการท่องเที่ยวที่ทุกคนคุ้นเคยเป็นอย่างดีอย่าง Mass Tourism หรือการท่องเที่ยวแบบมวลชน ซึ่งเป็นการท่องเที่ยวของกลุ่มนักท่องเที่ยวจำนวนมาก ก็ได้สร้างผลกระทบทางลบให้กับทรัพยากรธรรมชาติอย่างมากมาย จนแหล่งท่องเที่ยวบางแห่งต้องปิดพื้นที่ชั่วคราวเพื่อฟื้นฟูทรัพยากรธรรมชาติเหล่านั้นให้ดีขึ้น แต่การแก้ปัญหาดังกล่าวไม่ได้ก่อให้เกิดความยั่งยืนในระยะยาว เพราะไม่ได้รับการแก้ไขที่ตรงจุด จากปัญหาดังกล่าวทำให้ใน

ปัจจุบันเริ่มมีแนวคิดการท่องเที่ยวในลักษณะอื่น ๆ ที่มีความเฉพาะเจาะจง ใส่ใจในชุมชน สิ่งแวดล้อม และสามารถชะลอผลกระทบต่อทรัพยากรธรรมชาติมากขึ้น เช่น การท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ การท่องเที่ยวเชิงนิเวศ หรือการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน ซึ่งเป็นรูปแบบการท่องเที่ยวที่เน้นการสร้างจิตสำนึกด้านการรักษาสิ่งแวดล้อมให้กับนักท่องเที่ยว หรือมีการออกแบบกิจกรรมที่สร้างผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมอย่างน้อยที่สุด เพื่อลดการทำลายทรัพยากรการท่องเที่ยวในพื้นที่ที่ตนได้ไปเยือน รวมถึงนักท่องเที่ยวยุคใหม่ที่มักจะท่องเที่ยวตามความสนใจพิเศษของตัวเองมากขึ้น และมีเป้าหมายในการท่องเที่ยวที่มากกว่าการแค่เที่ยวเล่นหรือพักผ่อนหย่อนใจ นั่นคือการสร้างประโยชน์กลับคืนให้แก่แหล่งท่องเที่ยวนั้นด้วย หรือที่เรียกกันในปัจจุบันว่า การท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร (Volunteer Tourism)

การท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร มีความนิยมมาอย่างยาวนานจากประเทศในฝั่งตะวันตก โดยเฉพาะในทวีปยุโรป ซึ่งเริ่มมาจากการช่วยเหลือกันในยามทุกข์ยากจากภัยพิบัติทางธรรมชาติต่าง ๆ ซึ่งก่อให้เกิดความเสียหายมากมาย ทำให้ผู้คนจำนวนมากออกมาร่วมตัวกันเพื่อช่วยเหลือผู้ประสบเหตุดังกล่าวในรูปแบบของการเดินทางไปเป็นอาสาสมัครในพื้นที่ต่าง ๆ สำหรับประเทศไทยจุดเริ่มต้นของการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครที่เห็นได้ชัดคือเหตุการณ์สึนามิที่ภาคใต้ฝั่งตะวันตก เมื่อปี พ.ศ. 2547 ที่กินพื้นที่ถึง 6 จังหวัดของไทย ทำให้ทั้งคนไทยและคนต่างชาติออกมาให้ความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ ทั้งการบริจาคเงิน สิ่งของ อาหาร น้ำดื่ม รวมถึงเป็นอาสาสมัครในการกู้ชีพ เก็บศพ (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2559) หรือบางกลุ่มก็ใช้ความรู้ความสามารถตัวเองในการช่วยเหลือผู้คนจากเหตุการณ์ดังกล่าว

ความนิยมของการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครในประเทศไทยเริ่มมีมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดมากขึ้น ควบคู่ไปกับจิตสำนึกด้านการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมของเยาวชนไทย เนื่องจากการเล็งเห็นปัญหาเกี่ยวกับทรัพยากรธรรมชาติที่เสื่อมโทรมลง ตั้งแต่อดีตทั้งการทำสัมปทานป่าไม้ การล่าสัตว์อย่างถูกกฎหมาย หรือการตัดไม้ทำลายป่าจนถึงปัจจุบัน และเนื่องจากกลุ่มเยาวชนเหล่านี้เป็นกลุ่มที่อาจจะได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมมากที่สุด เยาวชนรุ่นใหม่หลายพันคนทั่วโลกจึงตระหนักถึงปัญหาดังกล่าว (กนกพร กลิ่นเกลา, 2563) จนทำให้เกิดองค์กรต่าง ๆ ที่มีแนวคิดด้านการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมขึ้น เช่น กลุ่มใบไม้ กลุ่มรักษ์เขาใหญ่ มูลนิธิสืบนาคะเสถียร มูลนิธิต้นไม้สีเขียว หรือกลุ่มเยาวชนที่จัดตั้งชมรมหรือชุมนุมด้านการอนุรักษ์ธรรมชาติภายใต้การกำกับดูแลของมหาวิทยาลัย ที่รวมตัวกันเพื่อทำกิจกรรมอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์ธรรมชาติในรูปแบบต่าง ๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อฟื้นฟูธรรมชาติ ควบคู่ไปกับการปลูกจิตสำนึกด้านการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

จากปัญหาด้านสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่บางครั้งก็ได้รับการแก้ไขอย่างไม่ตรงจุด ส่งผลให้การทำกิจกรรมอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมในระหว่างการท่องเที่ยวเริ่มถูกพูดถึงและให้ความสำคัญมากขึ้นจนกลายเป็นกระแสการท่องเที่ยวรูปแบบหนึ่งที่กำลังเป็นที่ความนิยมในกลุ่มวัยรุ่นชาวไทย ซึ่งการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครนี้เกิดขึ้นมาในสังคมไทยอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น และไม่ใช่เรื่องล้าสมัย แต่กิจกรรมเหล่านี้กำลังกลายเป็นเรื่องที่เป็นที่นิยมและแผ่ขยายไปในวงกว้างในสังคมขึ้น ซึ่งการขยายตัวของการท่องเที่ยวในลักษณะนี้นั้นเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่นักศึกษา ที่ใช้วันหยุดยาวในช่วงปิดเทอมไปสร้างประโยชน์แก่ผู้อื่นเพื่อความสุขของตนเอง (อิสระพงษ์ พลธาน, 2559) โดยผลสำรวจจากเว็บไซต์บุ๊คกิ้งดอทคอมพบว่าวัยรุ่น Gen Z ได้แก่ ผู้ที่เกิดหลัง พ.ศ. 2540 มีความสนใจในการทำกิจกรรมอาสาสมัครในระหว่างท่องเที่ยว และมีความใส่ใจเรื่องสิ่งแวดล้อมมากกว่าคนรุ่นก่อน ๆ โดยวัยรุ่นกลุ่มนี้มีความตั้งใจที่จะเป็นนักท่องเที่ยวที่มีจิตสำนึก มีความต้องการที่จะ “ให้กลับคืน” สู่พื้นที่ที่ไปเยือน และตัดสินใจที่จะช่วยปกป้องทรัพยากรธรรมชาติมากขึ้น (บีแอลที แบงคอก, 2562) นอกจากนี้การได้เป็นนักท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์ธรรมชาติ ยังทำให้นักท่องเที่ยวรู้สึกมีคุณค่าในตนเองมากกว่าการท่องเที่ยวทั่วไป (Caissie et al, 2001: 38 - 50) โดยกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่กลุ่มเยาวชนในพื้นที่กรุงเทพมหานคร เนื่องจากเป็นกลุ่มเยาวชนที่อาศัยอยู่ในชุมชนเมือง ซึ่งห่างไกลพื้นที่ที่ต้องการให้กิจกรรมอาสาสมัครให้เข้าถึง แม้ว่าผลการสำรวจพบว่าวัยรุ่น Gen Z มีความสนใจในด้านกิจกรรมอาสาสมัครเพิ่มขึ้น แต่ในทางกลับกันพบว่าเยาวชนในกรุงเทพมหานครมีจิตอาสาน้อยกว่าเยาวชนในพื้นที่อื่น ๆ (ไทยพีบีเอส, 2553) ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความต้องการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพฤติกรรมการท่องเที่ยวและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์

สิ่งแวดล้อมในกลุ่มเยาวชนไทย และเพื่อสร้างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวในรูปแบบดังกล่าว เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครสำหรับเยาวชนไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการท่องเที่ยวและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

2. เพื่อสร้างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย เป็นการวิจัยแบบผสมผสานทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ โดยใช้ข้อมูลเชิงปริมาณนำคุณภาพ ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยทั้งหมด 3 ระยะดังต่อไปนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาพฤติกรรมการท่องเที่ยวและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมของเยาวชนไทย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถาม

1.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ศึกษาครั้งนี้เป็นเยาวชนที่ศึกษาอยู่ในสถาบันอุดมศึกษาในกำกับของรัฐขนาดใหญ่ในพื้นที่กรุงเทพมหานครที่เคยท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มแบบหลายขั้นตอน จาก สถาบันอุดมศึกษาในกำกับของรัฐขนาดใหญ่ในพื้นที่กรุงเทพมหานคร ได้แก่ มหาวิทยาลัยที่ได้รับจัดสรรงบดำเนินการ และงบลงทุน (ครุภัณฑ์และสิ่งก่อสร้างปีเดียว ไม่รวมสิ่งก่อสร้างผูกพัน) ในปีงบประมาณ พ.ศ. 2551 มากกว่า 1,000 ล้านบาทขึ้น ประกอบด้วย นักศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยมหิดล นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยรามคำแหง มีจำนวนนักศึกษาทั้งสิ้น 151,313 คน จากนั้นผู้วิจัยใช้การหาขนาดของกลุ่มตัวอย่างจากสูตรของทาโร่ ยามาเน่ (Yamane, 1967) พบว่าได้ขนาดของตัวอย่างเท่ากับ 400 คน ซึ่งในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการเก็บข้อมูลในแต่ละมหาวิทยาลัยให้มีจำนวนเท่ากัน โดยใช้การสุ่มแบบโควตา (Quota sampling) เป็นมหาวิทยาลัยละ 67 คน รวมทั้งสิ้น 402 คน โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบบังเอิญ จากนักศึกษาที่เคยเข้าร่วมกิจกรรมอาสาสมัคร

1.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสอบถามพฤติกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัครในกลุ่มเยาวชน และความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

1.3 การสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เพื่อร่างแบบสอบถาม และนำร่างแบบสอบถามไปปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษา และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมเพื่อสร้างแบบสอบถาม ให้มีความตรงตามเนื้อหามากที่สุด

2) นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นให้ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง จำนวน 5 ท่าน พิจารณาค่าความตรงของแบบสอบถามด้วยวิธีตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (IOC) โดยแบบสอบถามได้ค่าความตรงเท่ากับ 0.87 หลังจากนั้นดำเนินการปรับปรุงให้มีความสมบูรณ์ก่อนนำไปทดลองใช้

3) นำแบบสอบถามไปทดลองใช้กับกลุ่มที่มีคุณสมบัติคล้ายกับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงของแบบสอบถาม ด้วยวิธีหาค่าสัมประสิทธิ์อัลฟาของครอนบาค (Cronbach's alpha coefficient) โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูป โดยได้ค่าความเที่ยงเท่ากับ 0.961 หลังจากนั้นนำมาปรับปรุงด้านสำนวนภาษาให้ชัดเจนก่อนนำแบบสอบถามนี้ไปใช้ในการวิจัยต่อไป

1.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลแบบสอบถามในรูปแบบออนไลน์ โดยใช้ Google Forms ระหว่างวันที่ 5 มกราคม 2564 ถึง 24 กุมภาพันธ์ 2564

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์

2.1 ประชากรและผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ประชากรที่ใช้ในการสัมภาษณ์ คือ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และกลุ่มเยาวชนที่เกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และกลุ่มเยาวชนที่เกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection Sampling) จำนวนทั้งสิ้น 12 คนที่เต็มใจตอบแบบสัมภาษณ์ หรือจนกว่าข้อมูลจะอิ่มตัว โดยมีการกำหนดคุณสมบัติดังนี้

1) ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ในหน่วยงานภาครัฐที่ทำงานเกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมท่องเที่ยวประเทศไทย ไม่น้อยกว่า 3 ปี จำนวน 2 คน

2) ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ในหน่วยงานภาคเอกชนที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร ไม่น้อยกว่า 3 ปี จำนวน 2 คน

3) ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ไม่น้อยกว่า 3 ปี จำนวน 2 คน

4) กลุ่มเยาวชนผู้นำที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับการจัดกิจกรรมอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ไม่น้อยกว่า 2 ปี จำนวน 6 คน

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครและส่วนประสมทางการตลาดของการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร

2.3 การสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร เพื่อร่างแบบสัมภาษณ์ และนำแบบสัมภาษณ์ไปปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างแบบสัมภาษณ์ให้มีความตรงตามเนื้อหา โดยให้เนื้อหาครอบคลุมถึงแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

2.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลระหว่างวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2564 ถึง 3 เมษายน 2564 ทั้งรูปแบบออนไลน์และไปสัมภาษณ์แบบต่อหน้ายังสถานที่ทำงานของผู้ให้สัมภาษณ์

ระยะที่ 2 การร่างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่ได้รับจากวิธีดำเนินการวิจัยระยะที่ 1 ได้แก่ ข้อมูลจากแบบสอบถามนักศึกษาที่เข้าร่วมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และกลุ่มเยาวชนผู้นำที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม นำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ออกมาเป็นร่างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย เพื่อให้ตรงกับความต้องการ และความคิดเห็นของผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยมากที่สุด

ระยะที่ 3 การยืนยันแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

3.1 ประชากรและผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ประชากรที่ใช้ในการสัมภาษณ์ คือ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) เป็นผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง จำนวนทั้งสิ้น 5 คนที่เต็มใจตอบแบบสัมภาษณ์ โดยมีการกำหนดคุณสมบัติ คือ เป็นกลุ่มที่มีประสบการณ์และมีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมอาสาสมัครไม่น้อยกว่า 3 ปี คือ ผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้งภาครัฐและเอกชนที่มีเกี่ยวข้องกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม และเอกสารประกอบการยืนยันแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลระหว่างวันที่ 18 - 20 พฤษภาคม 2564 โดยสัมภาษณ์ผ่านทางโทรศัพท์

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้แบ่งการวิเคราะห์และการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาพฤติกรรมการท่องเที่ยวและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมของเยาวชนไทย

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บแบบสอบถามมาวิเคราะห์หาค่าสถิติโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูป ดังต่อไปนี้

1.1 แบบสอบถามพฤติกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัครในกลุ่มเยาวชน ผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยการแจกแจงความถี่ และการหาค่าร้อยละ นำเสนอในรูปตารางประกอบความเรียง

1.2 แบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ลักษณะคำถามเป็นแบบให้เลือกตอบ ผู้วิจัยจึงมีเกณฑ์ในการกำหนดน้ำหนักคะแนนของข้อคำถามแบบมาตรประมาณค่าระดับความคิดเห็นมากน้อย 5 ระดับ (Likert scale) โดยมีการกำหนดค่าของคะแนนดังต่อไปนี้

คะแนน	ระดับความคิดเห็น	
คะแนน 5	หมายถึง	ระดับความคิดเห็นมากที่สุด
คะแนน 4	หมายถึง	ระดับความคิดเห็นมาก
คะแนน 3	หมายถึง	ระดับความคิดเห็นปานกลาง
คะแนน 2	หมายถึง	ระดับความคิดเห็นน้อย
คะแนน 1	หมายถึง	ความคิดเห็นน้อยที่สุด

จากการแบ่งระดับการประเมินเป็น 5 ระดับ สามารถนำมาวิเคราะห์เกณฑ์เทียบระดับความคิดเห็น ดังนี้

ค่าเฉลี่ย	ระดับความคิดเห็น
ค่าเฉลี่ย 4.50 - 5.00	หมายถึง ระดับความคิดเห็นมากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.50 - 4.49	หมายถึง ระดับความคิดเห็นมาก
ค่าเฉลี่ย 2.50 - 3.49	หมายถึง ระดับความคิดเห็นปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.50 - 2.49	หมายถึง ระดับความคิดเห็นน้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00 - 1.49	หมายถึง ระดับความคิดเห็นน้อยที่สุด

ผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยหาค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน นำเสนอในรูปตารางประกอบความเรียง

2. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์กึ่งมีโครงสร้าง ที่ใช้ในการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ซึ่งมีลักษณะเป็นความคิดเห็นมาถอดความ โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา โดยวิเคราะห์ความคิดเห็นในประเด็นที่เหมือนกันหรือสอดคล้องกัน และจัดลำดับความสำคัญตามข้อคิดเห็นตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย เพื่อนำไปสร้างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทยต่อไป

ระยะที่ 2 การร่างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

ผู้วิจัยวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากผลการวิจัยระยะที่ 1 เพื่อนำมาร่างแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย ที่ตรงกับความต้องการ และความคิดเห็นของผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยมากที่สุด

ระยะที่ 3 การยืนยันแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ โดยใช้การถอดความ การวิเคราะห์เนื้อหา โดยวิเคราะห์ความคิดเห็นในประเด็นที่เหมือนกันหรือสอดคล้องกัน และจัดลำดับความสำคัญตามข้อคิดเห็นตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย เพื่อยืนยันแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องแนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครสำหรับเยาวชนไทย สามารถสรุปและอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. พฤติกรรมการท่องเที่ยวและความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

ตารางที่ 1 แบบสอบถามพฤติกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัครในกลุ่มเยาวชน

พฤติกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัคร		จำนวน (คน)	ร้อยละ
1. ความถี่ในการเข้าร่วมกิจกรรม	ครั้งแรก	80	19.90
	2 - 3 ครั้ง	142	35.30
	4 - 5 ครั้ง	125	31.10
	6 ครั้งขึ้นไป	55	13.70
2. วัตถุประสงค์ในการเข้าร่วมกิจกรรม*	เพื่อการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม	355	30.30
	เพื่อการศึกษาเรียนรู้	220	18.80
	เพื่อสัมผัสวัฒนธรรมกับคนในท้องถิ่น	169	14.40
	เพื่อหลบหนีจากชีวิตประจำวัน	179	15.20
	เพื่อพักผ่อนหย่อนใจ	166	14.10
	เพื่อทำตามข้อบังคับของมหาวิทยาลัย	84	7.20
3. หน่วยงานที่เข้าร่วมกิจกรรม*	มหาวิทยาลัยที่กำลังศึกษาอยู่	383	51.80
	บริษัททัวร์	72	9.70
	สถาบันการศึกษา	112	15.20
	หน่วยงานภาครัฐ	104	14.10
	หน่วยงานภาคเอกชน	68	9.20
4. ลักษณะกิจกรรม*	กิจกรรมปลูกป่า	281	29.10
	กิจกรรมสร้างฝายชะลอน้ำ	150	15.60
	กิจกรรมทำแนวกันไฟ	135	14.00
	กิจกรรมเพาะพันธุ์สัตว์/ พืช	127	13.20
	กิจกรรมสื่อความหมายทางธรรมชาติ	226	23.40
	กิจกรรมอื่น ๆ	45	4.70
5. กิจกรรมที่ชื่นชอบ	กิจกรรมปลูกป่า	161	40.00
	กิจกรรมสร้างฝายชะลอน้ำ	63	15.70
	กิจกรรมทำแนวกันไฟ	20	5.00
	กิจกรรมเพาะพันธุ์สัตว์/ พืช	20	5.00
	กิจกรรมสื่อความหมายทางธรรมชาติ	121	30.10
	กิจกรรมอื่น ๆ	17	4.20
6. ช่วงเวลาในการเข้าร่วมกิจกรรม*	กุมภาพันธ์ - พฤษภาคม	254	44.50
	มิถุนายน - ตุลาคม	147	25.70
	พฤศจิกายน - มกราคม	170	29.80

พฤติกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัคร		จำนวน (คน)	ร้อยละ
7. ระยะเวลาในการเข้าร่วมกิจกรรม*	กิจกรรม 1 วัน ไม่ค้างคืน	99	17.60
	กิจกรรม 2 วัน ค้าง 1 คืน	126	22.30
	กิจกรรม 3 วัน ค้าง 2 คืน	177	31.40
	กิจกรรม 4 วัน ค้าง 3 คืนขึ้นไป	162	28.70
8. ผู้ร่วมกิจกรรม*	ด้วยตนเอง	201	29.40
	ครอบครัว	109	15.90
	กลุ่มเพื่อน	316	46.20
	บริษัททัวร์	32	4.70
	คณะดูงาน	26	3.80
9. ค่าใช้จ่ายโดยเฉลี่ยในการเข้าร่วมกิจกรรม	ไม่เสียค่าใช้จ่าย	175	43.50
	ต่ำกว่า 1,000 บาท	201	50.00
	1,000 - 2,000 บาท	26	6.50
	2,001 - 3,000 บาท	0	0.00
	3,001 บาทขึ้นไป	0	0.00
10. ค่าใช้จ่ายที่พอใจจะจ่ายในครั้งต่อไป	ต่ำกว่า 1,000 บาท	130	32.30
	1,000 - 2,000 บาท	124	30.80
	2,001 - 3,000 บาท	87	21.60
	3,001 - 4,000 บาท	38	9.60
	4,001 บาทขึ้นไป	23	5.70
11. ช่องทางการรับข้อมูล*	สื่อโซเชียลมีเดีย	332	31.20
	รายการโทรทัศน์	130	12.20
	หนังสือ	121	11.40
	เพื่อนหรือคนรู้จักแนะนำ	249	23.40
	มหาวิทยาลัย	159	14.80
	หน่วยงานภาครัฐ	47	4.40
	หน่วยงานภาคเอกชน	21	2.00
	อื่น ๆ	6	0.60

หมายเหตุ * เลือกตอบได้มากกว่า 1 ข้อ

ที่มา : ไรวินท์ ลียวัฒนานุพงศ์

เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม 2564

จากตารางที่ 1 พบว่านักท่องเที่ยวส่วนใหญ่เคยท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม 2 - 3 ครั้ง มีวัตถุประสงค์เพื่อการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นหลัก นิยมเข้าร่วมกิจกรรมปลูกป่ากับมหาวิทยาลัยที่ศึกษาอยู่มากที่สุด ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่านักท่องเที่ยวกลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่จะมีความใส่ใจเรื่องสังคมสิ่งแวดล้อมมากขึ้น อาจเพราะนักท่องเที่ยวกลุ่มนี้สามารถเข้าถึงข้อมูลผลกระทบทางลบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อมและเป็นผู้ที่จะได้รับผลกระทบจากทรัพยากรธรรมชาติที่กำลังถูกทำลายอย่างหนักในปัจจุบัน (กนกพร กลิ่นเกลา, 2563) จึงทำให้ตระหนักและมีความสนใจเข้าร่วมกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่ออนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมมากขึ้น สอดคล้องกับผลการสำรวจของเว็บไซต์บุกกิงดอทคอมที่พบว่า นักท่องเที่ยว Gen Z (คนที่มีอายุระหว่าง 16 - 24 ปี) เป็นกลุ่มนักท่องเที่ยวที่คำนึงถึงเรื่องผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยสำคัญที่ต้องพิจารณาเมื่อออกเดินทาง ทั้งการลดคาร์บอนฟุตพริ้นท์ระหว่างการเดินทาง การเลือกที่พักที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม (บีแอลที แบงคอก, 2562) โดยนักท่องเที่ยวส่วนใหญ่นิยมท่องเที่ยวในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนพฤษภาคม โดยเป็นกิจกรรม 3 วัน 2 คืน และเดินทางร่วมกับกลุ่มเพื่อนเป็นหลัก ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครของกลุ่มเยาวชนมักเดินทางพร้อมกับกลุ่มเพื่อน เนื่องจากเป็นกลุ่มวัยที่ใกล้เคียงกันทำให้มีทัศนคติหรือความชอบคล้ายกัน โดยส่วนใหญ่มักใช้เวลาในการท่องเที่ยวช่วงปิดเทอม หรือมีระยะเวลาที่ไม่นานจนเกินไป สอดคล้องกับงานวิจัยของ ชัชนันท์ เปลี่ยนดี (2542) ที่พบว่าพฤติกรรมการท่องเที่ยวของนักศึกษา นิยมเดินทางโดยการไปกันเองกับกลุ่มเพื่อน โดยใช้เวลาประมาณ 3 วัน โดยการท่องเที่ยวแต่ละครั้งของนักท่องเที่ยวกลุ่มเยาวชนจะมีงบประมาณไม่เกิน 1,000 บาท ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่านักท่องเที่ยวเยาวชนจะใช้งบประมาณอย่างจำกัด และคำนึงถึงความคุ้มค่าของราคาที่ต้องจ่ายไป เนื่องจากส่วนใหญ่ยังไม่สามารถหารายได้ด้วยตนเอง มีรายได้จะมาจากผู้ปกครองเป็นหลัก สอดคล้องกับงานวิจัยของจารุเนตร วิเศษสิงห์ (2551) ที่พบว่าเยาวชนมีงบประมาณในการท่องเที่ยวแต่ละครั้งต่ำกว่า 1,000 บาท เนื่องจากส่วนใหญ่ยังเป็นนักศึกษาที่ยังไม่มีรายได้เป็นของตัวเอง นักท่องเที่ยวกลุ่มนี้รับรู้ข้อมูลการประชาสัมพันธ์จากสื่อโซเชียลมีเดียมากที่สุด ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าสื่อประชาสัมพันธ์ผ่านช่องทางออนไลน์เป็นช่องทางที่นักท่องเที่ยวเยาวชนรุ่นใหม่สามารถเข้าถึงได้ง่ายมากที่สุด และเป็นช่องทางที่มีอัตราการใช้งานที่เพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสอดคล้องกับผลการสำรวจการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารในครัวเรือน ที่พบว่า เยาวชนไทยส่วนมากใช้โทรศัพท์สมาร์ทโฟน และมีอัตราการใช้อินเทอร์เน็ตเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 91.4 โดยเป็นสัดส่วนที่สูงที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับประชากรในกลุ่มอายุอื่น โดยนิยมเพื่อรับข้อมูลการประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ จากสื่อออนไลน์มากที่สุด (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, 2561)

ตารางที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

ความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม		S.D.	ระดับความคิดเห็น
1. ด้านสิ่งดึงดูดใจ	4.18	0.45	มาก
2. ด้านความสะดวกในการเดินทางเข้าถึง	4.04	0.55	มาก
3. ด้านที่พักแรม	4.06	0.51	มาก
4. ด้านกิจกรรมการท่องเที่ยว	4.37	0.45	มาก
5. ด้านสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ	3.75	0.64	มาก
6. ด้านโปรแกรมการท่องเที่ยวสำเร็จรูป	4.27	0.62	มาก
รวม	**4.11**	**0.33**	**มาก**

ที่มา : ไรวินท์ ลียวัฒนานุพงศ์
เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม 2564

จากตารางที่ 2 พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามมีความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมอยู่ในระดับมากทุกด้าน ได้แก่ ด้านกิจกรรมการท่องเที่ยว (= 4.37) ด้านโปรแกรมการท่องเที่ยวสำเร็จรูป (= 4.27) ด้านสิ่งดึงดูดใจ (= 4.18) ด้านที่พักแรม (= 4.06) ด้านความสะดวกในการเดินทางเข้าถึง (= 4.04) และด้านสิ่งอำนวยความสะดวก (= 3.75) ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครยังเป็นรูปแบบการท่องเที่ยวที่เฉพาะกลุ่ม ยังไม่แพร่หลายในประเทศไทยมากนัก ทำให้การบริหารจัดการต่าง ๆ ยังไม่อยู่ในระดับที่ดีมาก แต่อย่างไรก็ตามองค์ประกอบที่นักท่องเที่ยวให้ความสำคัญมากที่สุดคือด้านกิจกรรมการท่องเที่ยวโดยให้ความสำคัญกับกิจกรรมที่มีความเหมาะสมทั้งกับชุมชนและนักท่องเที่ยว เพื่อให้เกิดประโยชน์และสอดคล้องกับความต้องการของทั้งสองฝ่ายอย่างสูงสุด ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของมาศศุภา นิ่มบุญจาช (2558) ที่พบว่า ระดับความคิดเห็นของนักท่องเที่ยวที่มีต่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน พบว่า นักท่องเที่ยวเชิงนิเวศมีระดับมีความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ประกอบทางการท่องเที่ยว โดยรวมอยู่ในระดับมาก ด้านที่มีความสำคัญมากที่สุด คือ ด้านกิจกรรม โดยรูปแบบกิจกรรมมีความเหมาะสม เป็นด้านที่มีความสำคัญมากที่สุด และยังสอดคล้องกับแนวคิดของ เรย์มอนด์ และฮอลล์ (Raymond & Hall, 2008: 530 - 543) ที่ได้อธิบายกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร ว่าเป็นการผสมผสานระหว่างการท่องเที่ยวและความสมัครใจไปทำกิจกรรมที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชน สังคม และสิ่งแวดล้อม ซึ่งกิจกรรมดังกล่าวจะต้องเอื้อประโยชน์ให้กับทั้งนักท่องเที่ยวและชุมชนท้องถิ่นให้ได้รับประโยชน์ทั้งสองฝ่าย

จากผลการวิจัยเชิงปริมาณที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ยังเป็นไปในทางเดียวกันกับผลการวิจัยเชิงคุณภาพ กล่าวคือ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้งภาครัฐและเอกชน ผู้เชี่ยวชาญด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม และกลุ่มเยาวชนผู้นำที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับการจัดกิจกรรมอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ได้ให้ความเห็นว่า กิจกรรมการท่องเที่ยวเป็นปัจจัยสำคัญในการจัดการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร ผู้จัดการท่องเที่ยวควรจัดกิจกรรมที่หลากหลายให้นักท่องเที่ยวได้เข้าร่วมอย่างทั่วถึง และกิจกรรมนั้นต้องเกิดประโยชน์กับพื้นที่นั้น โดยมีการประเมินผลกระทบทั้งเชิงบวกและลบของกิจกรรมอย่างละเอียด เพื่อไม่ให้การทำกิจกรรมในแต่ละครั้งเกิดผลกระทบเชิงลบหรือสร้างความเสียหายให้กับทรัพยากรในพื้นที่นั้น ปัจจัยถัดมาคือการออกโปรแกรมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร โดยผู้จัดการท่องเที่ยวจะต้องออกแบบให้มีความสมดุลกันระหว่างการท่องเที่ยวเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ และการทำกิจกรรมอาสาสมัคร โดยมีระยะเวลาที่เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อสร้างความประทับใจให้กับนักท่องเที่ยว และเพื่อตอบโจทย์ทุกความต้องการของนักท่องเที่ยว ปัจจัยถัดมาคือด้านสิ่งดึงดูดใจ หรือแหล่งท่องเที่ยว โดยนักท่องเที่ยวส่วนมากจะคำนึงถึงเอกลักษณ์ของแหล่งท่องเที่ยว เช่น พืชพรรณที่เป็นจุดเด่นของพื้นที่ สัตว์ป่าที่สามารถหาชมได้ในพื้นที่เป็นหลัก

2. แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทย

ประเด็นที่ 1 การจัดการด้านกิจกรรมการท่องเที่ยว

แนวทางที่ 1.1 ควรออกแบบกิจกรรมให้มีความหลากหลายสอดคล้องกับความต้องการของพื้นที่และนักท่องเที่ยว เพื่อให้กิจกรรมนั้นเกิดประโยชน์ต่อทั้งสองฝ่ายอย่างสูงสุด โดยเน้นการให้ความรู้และสร้างจิตสำนึกด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมควบคู่กัน

แนวทางที่ 1.2 ควรจัดเตรียมสถานที่ อุปกรณ์ สิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ให้เพียงพอต่อความต้องการ และอยู่ในสภาพที่พร้อมใช้งาน เพื่อให้นักท่องเที่ยวสามารถเข้าร่วมได้อย่างทั่วถึง

แนวทางที่ 1.3 ควรมีการตรวจสอบผลกระทบทางด้านบวกและด้านลบจากการทำกิจกรรมการท่องเที่ยวทั้งก่อนการทำกิจกรรมและหลังการทำกิจกรรมซึ่งสอดคล้องกับ แนวคิดของ กาญจนา สมมิตร (2556) ที่กล่าวว่า การจัดกิจกรรมการท่องเที่ยวอาสาสมัครควรมีการส่งเสริมให้ชุมชนเจ้าของพื้นที่ได้มีส่วนรวมในการแสดงความคิดเห็นในประเด็นต่าง ๆ มากขึ้น เพื่อให้กิจกรรมนั้นตรงกับความต้องการของชุมชนมากที่สุด และเพื่อป้องกันผลกระทบทางลบที่จะเกิดขึ้น และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์หน่วยงานภาครัฐ ที่กล่าวถึงการจัดกิจกรรมว่า ผู้จัดการท่องเที่ยวควรจัดกิจกรรมที่หลากหลาย เพื่อให้นักท่องเที่ยวเข้าร่วมได้อย่างทั่วถึง โดยกิจกรรมนั้นต้องเกิดประโยชน์และตรงกับความต้องการของแหล่งท่องเที่ยวและนักท่องเที่ยวนั้นอย่างแท้จริง

ประเด็นที่ 2 การจัดการด้านโปรแกรมการท่องเที่ยวสำเร็จรูป

แนวทางที่ 2.1 ควรออกแบบโปรแกรมการท่องเที่ยวระยะสั้นประมาณ และอยู่ในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ - พฤษภาคม หรือช่วงเดือนพฤศจิกายน - มกราคม

แนวทางที่ 2.2 ควรเพิ่มการประชาสัมพันธ์โปรแกรมการท่องเที่ยวผ่านช่องทางออนไลน์ ควบคู่ไปกับการส่งเสริมการตลาด โดยการจัดทำโปรโมชั่นสำหรับการท่องเที่ยวเป็นหมู่คณะ และมีการกำหนดราคาของโปรแกรมการท่องเที่ยวให้เหมาะและสมสอดคล้องกับความต้องการของนักท่องเที่ยว ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชนพัฒน์ ช่วยครุฑ (2563: 187 - 202) ที่พบว่า เยาวชนไทยส่วนใหญ่ได้รับข้อมูลข่าวสารจากอินเทอร์เน็ตมากถึงร้อยละ 72.4 และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์เยาวชนผู้นำที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดกิจกรรมอาสาสมัคร ที่กล่าวถึง ช่วงเวลาและรูปแบบกิจกรรมไว้ว่า ในการทำโปรแกรมการท่องเที่ยวจะต้องคำนึงถึงช่วงเวลาที่เหมาะสม โดยต้องเป็นช่วงเวลาที่สั้นและไม่ชนกับช่วงสอบ หรือวันที่มีการเรียนการสอนที่ทำให้ผู้เข้าร่วมโครงการต้องขาดเรียน และเยาวชนส่วนมากนิยมท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครกับกลุ่มเพื่อนมากที่สุด

ประเด็นที่ 3 การจัดการด้านสิ่งดึงดูดใจ

แนวทางที่ 3.1 ควรพัฒนาการจัดการแหล่งท่องเที่ยวให้มีมาตรฐานมากขึ้น ทั้งด้านความปลอดภัยและความสะอาดของพื้นที่

แนวทางที่ 3.2 ควรพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวให้มีความโดดเด่น และมีความหลากหลายของทรัพยากรธรรมชาติ

แนวทางที่ 3.3 ควรมีการกำหนดขีดความสามารถในการรองรับนักท่องเที่ยว (Carrying Capacity) และควรมีการกำหนดพื้นที่สำหรับการทำกิจกรรมอย่างชัดเจน

แนวทางที่ 3.4 ควรให้ความสำคัญกับการให้ความรู้ ความเข้าใจด้านการอนุรักษ์ และการจัดการการท่องเที่ยวให้กับผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในแหล่งท่องเที่ยวและชุมชนใกล้เคียง

ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของเปรม ถาวรประภาสวัสดิ์ (2562) ที่กล่าวว่าการพัฒนาด้านความปลอดภัยในการท่องเที่ยวให้มีมาตรฐาน และสร้างจิตสำนึกให้คนในท้องถิ่นในแหล่งท่องเที่ยวช่วยกันดูแลความปลอดภัยให้กับนักท่องเที่ยว จะช่วยรักษาภาพลักษณ์การท่องเที่ยวของไทย ทำให้ได้รับความเชื่อมั่นในความปลอดภัยระหว่างการเดินทางท่องเที่ยว และเดินทางท่องเที่ยวในประเทศไทยอย่างยั่งยืนต่อไป และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์หน่วยงานด้านการอนุรักษ์ ที่กล่าวถึงประเด็นความปลอดภัยของแหล่งท่องเที่ยว ว่าเป็นสิ่งที่ผู้ปกครองของกลุ่มเยาวชนที่เดินทางมาทำกิจกรรมอาสาสมัครคำนึงถึงเช่นกัน โดยมักจะเลือกแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียง หรือมีมาตรฐานในการดูแลความปลอดภัยเป็นหลัก

ประเด็นที่ 4 การจัดการด้านที่พักแรม

แนวทางที่ 4.1 ควรเลือกแหล่งท่องเที่ยวที่มีที่พักแรมรองรับ เพื่อลดการเคลื่อนย้ายนักท่องเที่ยว และลดเวลาการเดินทางระหว่างสถานที่พักแรมและสถานที่ทำกิจกรรม

แนวทางที่ 4.2 ควรเลือกที่พักแรมที่มีสิ่งอำนวยความสะดวกขั้นพื้นฐานให้บริการนักท่องเที่ยว เช่น ระบบน้ำ ระบบไฟฟ้า และมีมาตรฐานด้านความสะอาด

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของภาสกรณ์ อักกะโชติกุล (2557) ที่ศึกษาเกี่ยวกับปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเข้าพักโรงแรมของนักท่องเที่ยวชาวไทย พบว่าปัจจัยมีผลต่อการตัดสินใจเข้าพักมากที่สุด คือปัจจัยด้านความสะอาดของห้องพัก และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์หน่วยงานภาคเอกชน ที่กล่าวว่าลักษณะการท่องเที่ยวอาสาสมัคร มักจะทำกิจกรรมที่ใช้เวลามากกว่า 1 วัน ดังนั้นปัจจัยในการเลือกที่พักแรมของนักท่องเที่ยวกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะเน้นเรื่องมาตรฐานด้านความสะอาดและปลอดภัยเป็นหลัก โดยไม่ได้คำนึงถึงเรื่องความสะดวกสบายมากนัก

ประเด็นที่ 5 การจัดการด้านความสะดวกในการเดินทางเข้าถึง

แนวทางที่ 5.1 แหล่งท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครควรมีเส้นทางการเข้าถึงได้ง่ายและสะดวก มีป้ายบอกทางที่ชัดเจน มีมาตรฐาน และมีไฟส่องสว่าง เพื่อความปลอดภัยของนักท่องเที่ยว

แนวทางที่ 5.2 แหล่งท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครควรมีที่จอดรถที่เพียงพอ และปลอดภัยให้กับนักท่องเที่ยว

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ราณี อิสิชัยกุล (2547) ที่พบว่า การจัดการด้านจราจรในการเข้าถึงแหล่งท่องเที่ยวที่ดี มีป้ายจราจรที่ชัดเจนในการเข้าถึงแหล่งท่องเที่ยว และมีการจัดหาที่จอดรถอย่างเพียงพอให้กับนักท่องเที่ยว เป็นสิ่งที่สามารถอำนวยความสะดวกให้กับนักท่องเที่ยวได้ และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์หน่วยงานภาคเอกชน ที่กล่าวถึงลักษณะการเดินทางของกลุ่มนักท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครว่า เป็นกลุ่มที่เดินทางด้วยรถส่วนตัวหรือเช่ารถตู้ในการเดินทาง จึงคำนึงถึงความสะดวกในด้านการมีป้ายบอกทางต่าง ๆ อย่างชัดเจน และการอำนวยความสะดวกเรื่องที่จอดรถรองรับที่เพียงพอและปลอดภัย

ประเด็นที่ 6 การจัดการด้านสิ่งอำนวยความสะดวกอื่น ๆ

แนวทางที่ 6.1 ควรพัฒนาสิ่งอำนวยความสะดวกขึ้นพื้นฐานในแหล่งท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครให้มีมาตรฐานและเพียงพอต่อความต้องการของนักท่องเที่ยว เช่น สัญญาณอินเทอร์เน็ต ระบบ Wi - fi

แนวทางที่ 6.2 ควรมีเจ้าหน้าที่คอยดูแลให้ข้อมูลเกี่ยวกับการทำกิจกรรม และการบริการต่าง ๆ ในแหล่งท่องเที่ยว รวมไปถึงควรมีการพัฒนาศักยภาพบุคลากรให้สามารถถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ให้กับนักท่องเที่ยวได้

แนวทางที่ 6.3 ควรมีการดูแลความปลอดภัยให้กับนักท่องเที่ยวอย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งความปลอดภัยระหว่างการพักแรม และความปลอดภัยระหว่างการทำกิจกรรม

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของจีณัสมา ศรีหิรัญ และคณะ (2563: 32 - 50) ที่พบว่า ปัจจัยด้านสิ่งอำนวยความสะดวกที่นักท่องเที่ยว Gen Z คำนึงถึงมากที่สุด คือสิ่งอำนวยความสะดวกด้านเทคโนโลยี เช่น สัญญาณอินเทอร์เน็ต ระบบ Wi - fi เพื่อใช้ในการรับและส่งต่อข้อมูลต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว และยังสอดคล้องกับผลการสัมภาษณ์หน่วยงานภาคเอกชน ที่กล่าวว่า สิ่งอำนวยความสะดวกที่นักท่องเที่ยวมักจะเน้นย้ำ นอกจากด้านความปลอดภัยและความสะอาดของแหล่งท่องเที่ยวแล้วคือ เรื่องสัญญาณโทรศัพท์สำหรับการติดต่อสื่อสารการรับรู้ข้อมูลต่าง ๆ ระหว่างการท่องเที่ยว

แนวทางการจัดการการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับเยาวชนไทยดังกล่าว จะสามารถนำไปเป็นแนวทางให้ผู้จัดการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัคร หรือผู้จัดกิจกรรมในสถานศึกษาสำหรับเยาวชนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรมอาสาสมัครอย่างมีประสิทธิภาพ โดยคำนึงถึงประเด็นในการจัดการการท่องเที่ยวทั้ง 6 ประเด็น เพื่อให้เกิดกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครมากขึ้นในกลุ่มเยาวชนไทย และสร้างประโยชน์แก่เยาวชนและแหล่งท่องเที่ยวอย่างยั่งยืนสืบไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

1. ควรพัฒนาโปรแกรมการท่องเที่ยวอาสาสมัครร่วมกับคนในชุมชน โดยออกแบบให้มีความหลากหลายและเหมาะสมกับนักท่องเที่ยวกลุ่มเยาวชน ทั้งด้านระยะเวลา จำนวนวันในการท่องเที่ยว ช่วงเวลาในการจัดการท่องเที่ยว และด้านราคาให้เหมาะสม

2. ควรสนับสนุนให้ชุมชนมีส่วนร่วมในท่องเที่ยวมากขึ้น เพื่อสร้างเครือข่ายการทำงานร่วมกัน และสร้างความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการจัดการการท่องเที่ยวให้เกิดการพัฒนาอย่างมั่นคงและยั่งยืน

3. ควรมีการจัดการด้านการเดินทางเข้าถึงแหล่งท่องเที่ยวให้มีมาตรฐาน โดยพัฒนาเส้นทางให้มีมาตรฐานปลอดภัย และมีความพร้อมในการรองรับนักท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครมากขึ้น

ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

1. ภาครัฐและภาคเอกชนที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะกระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ควรพัฒนาบุคลากรทางการท่องเที่ยวให้มีความสามารถในการถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้แก่ชุมชน และนักท่องเที่ยวได้อย่างชัดเจน รวมไปถึงพัฒนาความสามารถทางด้านภาษา เพื่อรองรับนักท่องเที่ยวต่างชาติ

2. ภาครัฐและภาคเอกชนที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะกระทรวงคมนาคม และกรมการท่องเที่ยว ควรพัฒนาโครงสร้างพื้นที่ในการอำนวยความสะดวกให้แก่นักท่องเที่ยว และการให้บริการที่มีมาตรฐาน เพื่อผลักดันให้เกิดการท่องเที่ยวเชิงอาสาสมัครที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

กนกพร กลิ่นเกลา. (2563). *จุดยืนของ Gen Z - อนาคตโลกคืออนาคตเรา.* สืบค้นเมื่อ 4 มีนาคม 2565, จาก http://www.salforest.com/blog/generationz - and - sustainability

กาญจนา สมมิตร และคณะ. (2556). *โครงการการวิจัยเพื่อการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงบำเพ็ญประโยชน์ในเขตจังหวัดภาคเหนือตอนบน.* ปริญญานิพนธ์. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยฟาร์อีสเทอร์น. ถ่ายเอกสาร

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. (2559). *Voluntourism สร้างสรรค์ ห่วงใย ใส่ใจแบ่งปัน.* สืบค้นเมื่อ 25 เมษายน 2563, จาก http://www.etatjournal.com/web/menu - read - tat/menu - 2016/menu - 22016/718 - 22016 - voluntourism

จารุเนตร วิเศษสิงห์. (2551). *ปัจจัยที่มีผลต่อการท่องเที่ยวเชิงนิเวศของเยาวชนไทย.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร

จีณัสมา ศรีหิรัญ, กมนภา หวังเขื่อนกลาง, รวิภา ในเถา และสมศักดิ์ ตลาดทรัพย์. (2563, มกราคม - มิถุนายน). การจูงใจนักท่องเที่ยวเจเนอเรชันแซดด้วยองค์ประกอบทางการท่องเที่ยว เพื่อเข้าร่วมประเพณียีตสิบสองใน. *วารสารบัณฑิตแสงโคมคำ, 5* (1) : 32 - 50.

ชัชนันท์ เปลี่ยนดี. (2542). *พฤติกรรมการท่องเที่ยวเชิงนิเวศของนิสิต/นักศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร.* การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ชนพัฒน์ ช่วยครุฑ. (2563, กันยายน - ธันวาคม). ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรมการท่องเที่ยวของเยาวชนไทยหลังยุคโควิด-19. *วารสารวิชาการและวิจัย มหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.* 10 (3) : 187 - 202.

ไทยพีบีเอส. (2553). *เยาวชนไทยจิตอาสาลดลง.* สืบค้นเมื่อ 25 สิงหาคม 2566, จากdhttps://www.thaipbs .or.th/news/content/215152

บีแอลที แบงคอก. (2562). *Lifestyle.* สืบค้นเมื่อ 25 มกราคม 2563, จาก https://www.bltbangkok.com/ lifestyle/travelers - list/5110/

เปรม ถาวรประภาสวัสดิ์. (2562). *มาตรการความปลอดภัยทางการท่องเที่ยว.* สืบค้นเมื่อ 16 มีนาคม 2565, จาก https://dl.parliament.go.th/backoffice/viewer2300/web/viewer.php

ภาสกรณ์ อักกะโชติกุล. (2557). *ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจในการเลือกใช้บริการที่พักประเภท โรงแรมรายวันของนักท่องเที่ยวชาวไทย ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่.* คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มาศศุภา นิ่มบุญจาช. (2558). *การศึกษาองค์ประกอบทางการท่องเที่ยวและการมีส่วนร่วมของชุมชนที่มี ผลต่อความยั่งยืนทางการท่องเที่ยวเชิงนิเวศเขาสันหนอกวัว (อุทยานแห่งชาติเขาแหลม).* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร.

ราณี อิสิชัยกุล. (2547***).*** *การจัดการทรัพยากรมนุษย์เพื่ออุตสาหกรรมการท่องเที่ยว.* กรุงเทพมหานคร: เกษตรศาสตร์

สำนักงานสถิติแห่งชาติ. (2561). *สื่อสังคมออนไลน์.* สืบค้นเมื่อ 16 มีนาคม 2564, จาก https://www.hiso.or.th/hiso/picture/reportHealth/ThaiHealth2020/thai2020_11.pdf.

อิสระพงษ์ พลธาน. (2559). การท่องเที่ยวอาสาสมัคร ทางเลือกหรือสิ่งที่ควรเลือก สำหรับคนรุ่นใหม่. ใน*เอกสารการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 13 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน.* หน้า 1037 - 1042. นครปฐม: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Caissie, L. T., Halpenny, E. A. (2001). Volunteering for nature: Motivations for participating in a biodiversity conservation volunteer program. *World Leisure Journal,* 45 (2) : 38 - 50. Retrieved May 5, 2021, from https://doi.org/10.1080/04419057.2003.9674315

Raymond, E. M., & Hall, C. M. (2008). The development of cross - cultural (mis) understanding through volunteer tourism. *Journal of sustainable tourism,* 16 (5) : 530 - 543.

Yamane, Taro. (1967). *Statistics, An Introductory Analysis.* (2nd Ed.), New York: Harper and Row.

เงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้[1]

CONDITIONS FOR CREATING ILLUSTRATED STORYBOOK ON LEARNING COVID-19 FOR MUSLIM CHILDREN IN THREE SOUTHERN BORDER PROVINCES

อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง / ABDULLAH CHELONG
สาขาวิชาสังคม วัฒนธรรม และการพัฒนามนุษย์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
DEPARTMENT OF SOCIETY, CULTURE, AND HUMAN DEVELOPMENT, FACULTY OF LIBERAL ARTS, PRINCE OF SONGKLA UNIVERSITY

ปัญญา เทพสิงห์ / PUNYA TEPSING
ศูนย์วิจัยความเป็นเลิศด้านภาษา วัฒนธรรม และการพัฒนามนุษย์ในอาเซียนตอนล่าง คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
RESEARCH CENTER FOR LANGUAGE, CULTURE, AND HUMAN DEVELOPMENT IN LOWER ASEAN, FACULTY OF LIBERAL ARTS, PRINCE OF SONGKLA UNIVERSITY

เกษตรชัย และหีม / KASETCHAI LAEHEEM
ศูนย์วิจัยความเป็นเลิศด้านภาษา วัฒนธรรม และการพัฒนามนุษย์ในอาเซียนตอนล่าง คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
RESEARCH CENTER FOR LANGUAGE, CULTURE, AND HUMAN DEVELOPMENT IN LOWER ASEAN, FACULTY OF LIBERAL ARTS, PRINCE OF SONGKLA UNIVERSITY

Received : August 22, 2023
Revised : November 3, 2023
Accepted : November 7, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเชิงคุณภาพนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ รวบรวมข้อมูลโดยการสนทนากลุ่ม และการสัมภาษณ์เชิงลึก กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อหลัก 6 กลุ่มโดยการเลือกแบบเจาะจง ได้แก่ 1) แกนนำชุมชนมุสลิม 2) ผู้นำศาสนาอิสลาม 3) นักวิชาการมุสลิม 4) นักสาธารณสุขมุสลิม 5) ประชาชนมุสลิม และ 6) เยาวชนมุสลิม รวมทั้งสิ้น 18 คน ตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) วิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างบทสรุป นำเสนอผลการวิเคราะห์ในรูปแบบรายงานเชิงพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า เงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีเงื่อนไขสำคัญ 5 ประการ 1) เงื่อนไขด้านศาสนาและบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิม การสร้างนิทานควรใช้อักษรยาวี ชื่อและตัวละครควรแสดงอัตลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่น ตัวละครสามารถแสดงให้เห็นถึง

1 งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยบริหารและจัดการทุนด้านการพัฒนากำลังคน และทุนด้านการพัฒนาสถาบันอุดมศึกษา การวิจัย และการสร้างนวัตกรรม (บพค.)

ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวมุสลิมที่เชื่อมโยงกับหลักศาสนาอิสลาม 2) เงื่อนไขด้านเนื้อหา ควรนำเสนอทั้งด้านบวกและด้านลบ เนื้อหามีความพอดี ระมัดระวังการนำเสนอประเด็นความเชื่อ ควรสะท้อนความเชื่อในศาสนา วิถีวัฒนธรรมมลายู และเนื้อหาควรถูกกำหนดโดยชุมชน 3) เงื่อนไขด้านภาษา ควรเลือกใช้ภาษาที่สอดคล้องกับท้องถิ่น โดยเฉพาะภาษามลายูท้องถิ่น มลายูกลาง รวมถึงควรใช้ภาษาไทยร่วมด้วย 4) เงื่อนไขด้านภาพประกอบ ควรแสดงถึงสภาพภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม ทรัพยากรในชุมชน วัฒนธรรม ความรู้ และความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับอัตลักษณ์ชาวมลายูมุสลิม 5) เงื่อนไขด้านการเผยแพร่ต้องคำนึงถึงกระบวนการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมโดยชุมชนเข้ามามีบทบาทสำคัญ ทั้งนี้ช่องทางการสื่อสาร ผู้รับสาร ผลของการสื่อสารเป็นสิ่งที่ต้องตระหนักและให้ความสำคัญ

คำสำคัญ: การถอดบทเรียน, นิทานประกอบภาพ, โรคระบาดโควิด-19, มุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

Abstract

The purpose of this research was to examine the conditions for the creation of illustrated storybook about Covid-19 for Muslim children in the three southern border provinces. Purposive sampling was used for participants selection. Data were collected through focus group discussion and in-depth interviews. Eighteen participants consisted of Muslim community leaders, religious leaders, academicians, public health professionals, citizens, and youths. To ensure data validity, triangulation methods were employed. The data were analyzed, concluded, and presented and through descriptive analysis.

Research identified five key conditions for creating illustrated storybooks about Covid-19 for Muslim children in Thailand's three southern border provinces. Firstly, considering both religious sensitivities and the context of Malay Muslim culture, creating these fairy tales should utilize the Melayu language, or the Yawee dialect. The character's clothing should incorporate elements that showcase the local culture's identity. The character's Malay name is chosen to represent their locality. The characters can serve as representations of Muslim traditions that connect to Islamic principles. Secondly, content conditions should present both positive and negative aspects. The content, while carefully addressing the issue of beliefs, should ultimately reflect religious perspectives. Malay culture and content should be authentically represented by the Malay community. Next, language use should reflect the local context, prioritizing local Malay dialects, Middle Malay, and Thai as appropriate. Also, illustrations should depict the geographic setting, highlighting the environment, community resources, cultural practices, knowledge systems, and faith traditions that shape Muslim Malay identity. Lastly, participatory communication processes play a significant role in shaping children's learning outcomes.

Keywords: Lessons Learned, Illustrated Storybook, Covid - 19, and Muslim in Three Southern Border Provinces

บทนำ

ภายใต้ความเสี่ยงในการติดเชื้อและผลกระทบที่เกิดจากการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019 หรือ โควิด-19 ทำให้ผู้คนจำนวนมากต้องปรับเปลี่ยนพฤติกรรมและวิถีชีวิตอย่างที่ไม่เคยทำมาก่อน แต่อาจจะปฏิเสธไม่ได้ว่าในบริบทของความเป็นชุมชน ยังมีสิ่งที่สามารถดำเนินขึ้นและปฏิบัติตามสืบเนื่องกันมาเป็นชั่วอายุจนกระทั่งกลายเป็นระบบค่านิยมของชุมชน อันหมายถึงความเชื่อในทางศาสนาหรือจิตวิญญาณ ค่านิยมเหล่านี้กลายเป็นปัจจัยกำหนดคุณค่า ความเชื่อ และกิจกรรมของชุมชนทั้งหมด ไม่ว่าในด้านเศรษฐกิจ การศึกษา ความสัมพันธ์ของบุคคล ทัศนคติ ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมไปถึงโครงสร้าง

ทางสังคมในชุมชน มีผลให้ชุมชนธำรงรักษาความเป็นปึกแผ่นทางกายภาพและจิตวิญญาณ ตลอดจนลักษณะความเข้มแข็งอื่น ๆ ไว้ได้อย่างกลมกลืน และหากพิจารณาสังคมมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยมีลักษณะเฉพาะในความเป็นชุมชน ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีที่ผูกพันกับข้อปฏิบัติทางศาสนาอิสลามอย่างใกล้ชิดและเคร่งครัด เพราะหลักปฏิบัติทางศาสนาได้กำหนดข้อปฏิบัติไว้เกือบทุกประการ อาจกล่าวได้ว่าข้อบัญญัติทางศาสนาอิสลามเป็นธรรมนูญแห่งชีวิตหรือวิถีชีวิตของสังคม (อภิวัฒน์ รัตวราหะ, 2563; อรศรี งามวิทยา, 2549; วินัย ครุวรรณพัฒน์, 2523) ทั้งนี้การระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019 ได้กลายเป็นโรคระบาดใหญ่ที่กระจายไปทุกที่ การเตรียมความพร้อมเพื่อรับมือกับสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคตจึงยิ่งสำคัญมากขึ้นกว่าเดิม ชุมชนมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีการตั้งคำถามถึงวิธีการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมเพื่อการรับมือกับการระบาด โดยเฉพาะการให้ความสนใจในช่วงเริ่มต้นการแพร่ระบาด ที่ผู้คนต้องการทราบถึงสาเหตุ จุดเริ่มต้น แนวทางในการจัดการที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตและความเชื่อของชุมชน โดยเฉพาะการสร้างการรับรู้และการจัดการเรียนรู้เกี่ยวกับโรคระบาดโควิด-19 ในชุมชนมุสลิมที่เป็นไปตามหลักการอิสลาม (ผาสุก แก้วเจริญตา และคณะ, 2566; ยุทธนา เกื้อกูล, 2566; อดัม คูชาร์สกี้, 2563; เกษตรชัย และหีม, 2560)

สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นการสร้างสรรค์นวัตกรรมการเรียนรู้เกี่ยวกับโรคระบาดโควิด-19 โดยการมีส่วนร่วมของประชาชนในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา และจังหวัดปัตตานี ผ่านการศึกษาวิจัยอย่างเป็นระบบ อันเป็นความพยายามในการสร้างการรับรู้ ทัศนคติ และพฤติกรรมที่ดีในการปฏิบัติตัวในสถานการณ์การแพร่ระบาดของโควิด-19 โดยการนำความรู้และใช้ความรู้ที่แฝงฝังอยู่ในสังคมมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่สอดคล้องกับวิถีอิสลาม มาประกอบสร้างสื่อนิทานประกอบภาพ อย่างไรก็ตามเพื่อประโยชน์สูงสุดในการพัฒนาการเรียนรู้ดังกล่าว มีความจำเป็นอย่างยิ่งยวดที่ต้องนำเอาระบบค่านิยม คุณค่า ความเชื่อที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของสังคมมุสลิมอันเป็นฐานความคิดความเชื่อที่อยู่เบื้องหลังของการเรียนรู้ของสังคมมุสลิมมาเป็นแนวทางสำคัญในการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพ ซึ่งสอดคล้องกับเกศราพร ทองพุ่มพฤกษา (2566) ที่นำเสนอประเด็นเด็กกับนิทานภาพว่า นิทานภาพเป็นตัวกลางที่สำคัญในการส่งผ่านบรรทัดฐานทางวัฒนธรรมของสังคมและชุมชนไปยังเด็ก สิ่งที่ถ่ายทอดและสื่อสารไปล้วนพัฒนาการเรียนรู้ของเด็กทั้งสิ้น ทั้งนี้ นีนนิมมาน ยอดเมือง (2566) กล่าวได้น่าสนใจว่านิทานสำหรับเด็กต้องวางโครงสร้าง เรียบเรียงเนื้อหา และเลือกใช้ภาษาที่สอดคล้องกับเด็ก รวมถึงบริบทวิถีชีวิตร่วมด้วย บทความวิจัยฉบับนี้จึงฉายภาพให้เห็นถึงฐานความคิดความเชื่อที่ได้จากการศึกษาเงื่อนไขของการสร้างสรรค์นิทานประกอบภาพในสังคมมุสลิมพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อนำมาเป็นเงื่อนไขสำคัญในการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อันเป็นสังคมที่มีลักษณะเฉพาะด้านความเชื่อที่สังคมส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม ทั้งนี้ชุดความรู้ที่ได้จากการศึกษานี้เป็นผลของการจัดการความรู้ก่อนริเริ่มดำเนินการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพ เพื่อนำความรู้และเรื่องราวที่ได้จากประสบการณ์ที่มีอยู่ในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ภูมิปัญญา องค์ความรู้ขององค์กรและกลุ่ม ออกมาเป็นบทเรียนที่เป็นความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit Knowledge) อันนำมาซึ่งการตกผลึกเป็นชุดภาพอนาคตที่นำไปสู่การสร้างสรรค์สื่อนิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ต่อไป (นิคม สุวพงษ์, 2565; อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง และคณะ, 2563)

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาเงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลในพื้นที่ภาคสนามโดยการสนทนากลุ่ม (Focus group) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In - depth interview) ในประเด็นที่ยังไม่ชัดเจนร่วมด้วย เลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Key informants) หรือกลุ่มเป้าหมายแบบเจาะจง จำนวน 6 กลุ่ม จำนวน 18 คน ในพื้นที่ชุมชนเขตอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เนื่องจากเป็นศูนย์กลางของการศึกษาด้านอิสลามศึกษาใน

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ 1) แกนนำชุมชนมุสลิม 2) ผู้นำศาสนาอิสลาม 3) นักวิชาการมุสลิม 4) นักสาธารณสุขมุสลิม 5) ประชาชนมุสลิม และ 6) เยาวชนมุสลิมที่มีอายุระหว่าง 15 - 18 ปี โดยเลือกวิธีการเจาะจงไปยังผู้ที่มีข้อมูลมากตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

การตรวจสอบข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้รับจากการการสนทนากลุ่มและการสัมภาษณ์มาทำการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) โดยการถามซ้ำตัวบุคคลแต่ต่างเวลา สถานที่และหลายบุคคลในประเด็นคำถามเดียวกัน จากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างบทสรุป สุดท้ายเป็นการรายงานผลเชิงวิเคราะห์พรรณนา

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่อง เงื่อนไขการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1) เงื่อนไขด้านศาสนาและบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิม

ศาสนาอิสลามและบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิมกลายเป็นเงื่อนไขสำคัญในการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพ เมื่อมีมุสลิมบางกลุ่มเห็นว่า การสร้างนิทานประกอบภาพหมิ่นเหม่ต่อหลักศาสนาอิสลาม หากนิทานนั้นเขียนภาพประกอบที่มีลักษณะเป็นรูปร่างของของมนุษย์ร่วมด้วย อย่างไรก็ตามจากการระดมความคิดจากนักวิชาการมุสลิมที่มาจากหลากหลายสาขาพบว่า ศาสนาอิสลามมิได้มีเงื่อนไขต่อการสร้างนิทานประกอบภาพมากนัก ผู้นำศาสนาที่ร่วมเวทีเห็นว่าจากการพบผู้นำศาสนาคนอื่น ๆ ยังไม่มีใครต่อต้าน หากการสร้างนิทานประกอบภาพนั้นสร้างเพื่อการเรียนรู้ โดยมิได้ตั้งภาคีกับพระเจ้าในอิสลาม (อัลลอฮฺ) การไม่ให้นำภาพที่มีลักษณะรูปร่างคล้ายมนุษย์เข้ามาในบริเวณบ้านก็เพื่อไม่ให้ตั้งภาคีกับพระเจ้า หากเป็นการสมมติรูปบุคคลจะเป็นสิ่งต้องห้าม การสร้างลักษณะนี้ทำมิได้เด็ดขาด มิฉะนั้นอาจทำให้เข้าใจไขว้เขวจนนำไปสู่การเคารพบูชา การเขียนภาพประกอบถ้าใช้ประโยชน์เพื่อการเรียนการสอน เพื่อเสริมความรู้ ไม่ใช่เป็นการตั้งภาคีกับพระเจ้าก็สามารถกระทำได้ แม้จะวาดภาพประกอบเป็นรูปคนก็ตาม มีหลายหน่วยงาน เช่น สสม.ใช้ภาพประกอบที่มีลักษณะรูปคนเป็นสื่อการเรียนรู้ไม่พบว่ามีกลุ่มใดต่อต้าน มุสลิมส่วนใหญ่เข้าใจในเจตนารมณ์ของผู้วาดหรือผู้ผลิตสื่อ แม้ในหนังสือด้านอิสลามศึกษามีหลายเล่มที่มีรูปภาพคนเป็นสื่อประกอบ ซึ่งถือว่าไม่มีเจตนาใด ๆ นอกเหนือจากการให้ความรู้ การใช้ภาพคนเป็นส่วนหนึ่งของนิทานประกอบภาพเพื่อผลิตสื่อด้านโควิด-19 ถือเป็นการสร้างประโยชน์ในการป้องกันแก้ไขปัญหาสังคม

ศาสนาอิสลามมีความเชื่อมโยงกับบริบทสังคมมลายูมุสลิมในพื้นที่หลายลักษณะ จนเห็นเป็นอัตลักษณ์ประจำถิ่น วัฒนธรรมมลายูมุสลิมที่ควรปรากฏในเนื้อหานิทานตามทัศนะของผู้ร่วมประชุม **ประการแรก**คือ การใช้อักษรยาวี ซึ่งมีภูมิหลังการแปลงจากอักษรอาหรับในคัมภีร์อัลกุรอาน อันเป็นเหตุให้ผู้ปกครองยอมรับหากหนังสือที่บุตรหลานอ่านมีภาษายาวีประกอบด้วย อักษรที่สอดรับกับสิ่งคุ้นเคยจะทำให้ผู้ปกครองยอมรับที่จะนำหนังสือนิทานเข้าบ้าน ฉะนั้นการผลิตนิทานประกอบภาพที่ใช้อักษรยาวีร่วมด้วย จะยิ่งทำให้เกิดการเรียนรู้ประเด็นโรคระบาดของโควิด-19 ได้ง่ายยิ่งขึ้น รวมไปถึงเป็นการพัฒนาการใช้ภาษาท้องถิ่นสำหรับเด็กอีกด้วย **ประการที่สอง**การแต่งกายของตัวละคร ควรแสดงอัตลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่น ที่ชี้ให้เห็นถึงวัฒนธรรมในชีวิตประจำวันของสังคมมุสลิมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อาทิเช่น ผ้าโสร่ง หมวกกะปิเยาะ ชุดกูรุง ชุดฮิญาบ เป็นต้น **ประการที่สาม**ชื่อของตัวละครควรใช้ชื่อที่ชุมชนมุสลิมใช้กันอย่างแพร่หลาย เพื่อสร้างความคุ้นเคยและไม่แยกส่วนไปจากชีวิตประจำวันของเด็ก รวมถึงเป็นการสร้างความดึงดูดใจในเรื่องราวมากขึ้น **ประการที่สี่** ประเพณีของตัวละคร ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวมุสลิมที่เชื่อมโยงกับหลักศาสนาอิสลาม เช่น การถือศีลอดการละหมาด หากสามารถสอดแทรกเข้าไปในบทละคร จะยิ่งทำให้เกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้สำหรับเด็กมุสลิมได้อีกด้วย ทั้งนี้ถือเป็นการส่งเสริมคุณธรรมจริยธรรมในชีวิตประจำวันสำหรับเด็กมุสลิมร่วมด้วย **ประการที่ห้า** ในการสร้างนิทานประกอบภาพควรสะท้อนปรัชญาชีวิต หรือสอดแทรกหลักคำสอนในถิ่นมลายู เพื่อให้เด็กมุสลิมสำนึกรักบ้านเกิด รวมถึงอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมที่มีอยู่รอบ ๆ ชุมชน อย่างไรก็ตามหากต้องสร้างสื่อนิทานประกอบภาพสำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ควรรับฟังความคิดเห็น ความต้องการของชาวมุสลิม ทั้งนี้เพื่อให้การสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพดำเนินขึ้นอย่างมีส่วนร่วม อันเนื่องจากบริบทในพื้นที่มีความซับซ้อนในทางชาติพันธุ์

การเมือง วัฒนธรรมความเชื่อ หากการผลิตสื่อนิทานประกอบภาพส่งผลกระทบต่อความเป็นมนุษย์ อาจจะก่อให้เกิดความขัดแย้งในอนาคตได้อีกด้วย

2) เงื่อนไขด้านเนื้อหา

การสร้างนิทานประกอบภาพเพื่อเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกำหนดแนวคิด ผลการวิจัยพบว่า เงื่อนไขด้านเนื้อหาต้องให้ความสำคัญกับ **ประการแรก** คือ เนื้อหาต้องมีความเป็นไปเพื่อส่งเสริมการดำรงอยู่อย่างสันติ และมุ่งส่งเสริมให้เยาวชนให้ความสำคัญกับการรับผิดชอบต่อสังคม โดยเฉพาะสถานการณ์ที่มีภัยพิบัติ เด็กมุสลิมต้องให้ความร่วมมือในการดูแลตนเอง ครอบครัว ชุมชน รวมถึงการมององค์รวมไปถึงระดับชาติ อย่างไรก็ตามเนื้อหาอาจจะเพิ่มสถานการณ์เชิงลบได้ แต่อาจจะต้องพิจารณาว่าไม่ส่งผลต่อการคุกคาม ความไม่เป็นธรรม และความไม่ปลอดภัยทางความคิดของเด็ก **ประการที่สอง** การดำเนินเรื่องของบทละครควรกำหนดตัวละครที่ชัดเจน เช่น พระเอก นางเอก ตัวหลัก ตัวรอง และตัวประกอบฉากอื่น ๆ ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ผู้รับสารจากสื่อนิทานประกอบภาพมีความสับสน ยากต่อการทำความเข้าใจ โดยเฉพาะในกลุ่มเด็กที่มีข้อจำกัดด้านการเรียนรู้ **ประการที่สาม**เนื้อหาอาจมีตัวละครเป็นคนหรือสัตว์ ทั้งนี้เพื่อสร้างความหลากหลายของตัวละคร อย่างไรก็ตามในมุมมองของสังคมมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มิได้มองว่าการนำสัตว์มาใช้เพื่อประกอบฉากผิดหลักศาสนาแต่อย่างใด หากเนื้อหานั้นไม่ได้นำเสนอข้อมูลเพื่อตั้งภาคีกับพระเจ้า อนึ่งการนำเสนอเนื้อหาเพื่อป้องกันปัญหาทางสังคม โดยเฉพาะสถานการณ์การแพร่ระบาดของโควิด-19 ถือเป็นการดูแลสังคมในมิติอิสลาม สังคมควรให้ความร่วมมือในการป้องกันก่อนที่จะมีการแก้ไขปัญหา **ประการที่สี่** เนื้อหาควรสะท้อนมุมมองทัศนคติ และปรากฏการณ์ในช่วงการแพร่ระบาดของโควิด-19 เพื่อให้เด็กมุสลิมเข้าใจถึงสถานการณ์และสามารถจินตนาการในการให้ความช่วยเหลือสังคมได้ด้วย โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นข้อถกเถียงเรื่องการรับหรือไม่รับวัคซีนของประชาชาชน ความผิดพลาดของการสื่อสารที่จะส่งผลกระทบต่อชีวิตของประชาชน ทั้งนี้เนื้อหาต้องส่งเสริมความรู้ที่จะให้เด็กมุสลิมนำไปปฏิบัติได้จริงอีกด้วย **ประการที่ห้า** การนำเสนอเนื้อหาต้องมีการกำหนดโครงสร้างของประโยคให้ชัด ไม่แน่นจนเกินไป ใช้คำที่อ่านแล้วเข้าใจง่าย ทั้งนี้เพื่อให้เด็กในฐานะผู้รับสารสามารถอ่านนิทานประกอบภาพได้อย่างต่อเนื่องไม่น่าเบื่อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารเพื่อการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับโรคระบาดสำหรับเด็ก ควรนำเสนอให้เข้าใจได้ง่าย สามารถนำข้อมูลไปใช้ได้อย่างท่วงที **ประการที่หก** ในการแต่งเรื่องต้องพึงระวังในประเด็นที่ละเอียดอ่อน เช่น ประเด็นความเห็นต่างกับภาครัฐ ประเด็นความเชื่อที่เกี่ยวโยงกับศาสนา ความขัดแย้งในทางชาติพันธุ์ ซึ่งผู้แต่งเรื่องอาจต้องศึกษาอย่างลุ่มลึก สามารถอธิบายถึงที่มาของข้อมูลได้ ทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงความเอนเอียงของเนื้อหาที่เกิดจากผู้แต่งเรื่องเอง **ประการที่เจ็ด** เนื้อหาควรสะท้อนบริบทเชิงพื้นที่ ความเชื่อในศาสนา วิถีวัฒนธรรมมลายู ทั้งนี้ประเด็นความเชื่อทางศาสนาอาจต้องสร้างความสัมพันธ์กับโรคระบาดที่แสดงให้เห็นว่า โรคระบาดในมิติศาสนาเป็นอย่างไร เนื้อหาเรื่องราวถ้าสอดคล้องกับบริบททางศาสนากับบริบทในพื้นที่จะทำให้เข้าถึงผู้รับสารได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้การสร้างนิทานประกอบภาพเพื่อเด็กควรให้ความสำคัญในการพัฒนาทักษะการดำเนินชีวิต การเพิ่มความรู้ที่ส่งผลต่อทัศนคติในทางที่ดี อันเป็นเงื่อนไขสำคัญอีกประการในการสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพ **ประการที่แปด**เนื้อหาต้องแสดงแก่นเรื่อง หรือข้อคิดอย่างใดอย่างหนึ่ง แนวทางสำหรับสร้างนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สามารถเรียนรู้ได้จากนิทานสองเรื่อง คือ เรื่องที่หนึ่งลูกลิงเข้าใจโควิด เป็นนิทานภาษาไทย ที่พูดถึงเนื้อหาการป้องกันตัวเอง แม่ลิงจะเล่าเรื่องที่มาของโควิดให้ลูกลิงฟัง แล้วเขาจะต้องป้องกันอย่างไร ยกตัวอย่างคำพูดในนิทาน *“แม่ลิงทำความเข้าใจโควิด ติดง่ายถึงตายเชียวนะไวรัสระบาดเสียชีวิตหลายรายแล้วล่ะ ทั้งติดทางน้ำมูกน้ำลาย หน้ากากปิดไว้นะจ๊ะ ที่ต้องล้างมือบ่อย ๆ เพราะมือน้อย ๆ ใช้จับ”* ถ้าเป็นเนื้อหาสำหรับเด็กแล้วต้องการให้เด็กเข้าถึงเรื่องนี้ ถ้าเป็นช่วงเด็กปฐมวัยหรือเด็กเล็กอาจเป็นเนื้อหาเบา ๆ ที่สามารถเข้าใจได้ง่าย ผ่านคนเล่าที่เด็กเชื่อใจและไว้ใจที่สุด อาจเป็นพ่อแม่ผู้ปกครอง ครูปฐมวัย ถ้าประสงค์ให้เล่มนี้ไปอยู่ในมือของคนใช้งานที่บ้านหรือโรงเรียนก็ได้ เล่มนี้เนื้อหาจบลงไม่ถึงกับว่าเศร้าหรือสุขมาก แต่ทำให้เข้าใจกระบวนการของโควิด-19 เข้าใจทั้งแม่และเข้าใจทั้งลูกว่าถ้าเกิดขึ้นจะเป็นอย่างไร แล้วจะป้องกันได้อย่างไร ในตัวเนื้อหามีในฉากของคนที่เสียชีวิต เป็นฉากที่คุณหมอพารถปอเต็กตึ๊งมารับลูกลิงตัวอื่นไปโรงพยาบาลเนื่องจากไม่ได้ป้องกัน ซึ่งลูกลิงตัวแรกเห็นแล้วว่าถ้าไม่ได้ป้องกันโรคโควิดจะเป็นแบบนี้ ลูกลิงตัวนี้ก็จะป้องกันตัวเอง

เป็นเนื้อหาแบบเบา ๆ สำหรับเด็กปฐมวัย เข้าใจง่ายมีกระบวนการป้องกันตัวเองทั้งหมด ซึ่งอาจเป็นเพราะต้องการให้เด็กวัยนี้มีพฤติกรรมในการป้องกันตนเอง เช่น ก่อนจะออกจากบ้านหยิบหน้ากากอนามัยมาใส่ทุกครั้ง หรือว่าหมั่นล้างมือเสมอ ๆ หรือเข้าใจว่าทำไมไม่สามารถใกล้ชิดกับเพื่อนเวลาไปโรงเรียนได้ ก็อาจจะเป็นเนื้อหาง่าย ๆ แบบนี้ อย่างไรก็ตามยังมีกระบวนการป้องกันอีกหลายรูปแบบ ผู้ร่วมประชุมให้ความเห็นในเชิงเนื้อหาที่ต้องการเจาะจงเฉพาะโรคโควิด ถ้าต้องการให้ได้ประโยชน์ ไม่ใช่เพียงปฏิบัติตามที่หมอบอก ไม่เพียงจบเฉพาะโควิด ไม่ต้องไปเจาะจงว่าอันนี้ทำแบบนี้ โควิดจะไม่มาแล้ว ทำตามที่หมอบอกก็จะรอด อย่างอื่นต้องแสดงให้เห็นด้วยเพื่อเขาจะได้ประโยชน์

เรื่องที่สอง เรื่องฮีโร่ของฉันคือเธอ เป็นภาษาไทยภาษาเดียวเช่นกัน ผู้ร่วมประชุมให้ความเห็นว่า นิทานนี้มีแรงบันดาลใจจากการใส่บทบาทหน้าที่ของตัวละคร คือการมีอามานะห์ (การที่บุคคลหนึ่งต้องประพฤติปฏิบัติหน้าที่รับผิดชอบให้สมบูรณ์และดีที่สุด) กล่าวคือต้องทำให้คุณสามารถเป็นฮีโร่ได้ เนื้อหามี 19 หน้า เนื้อหาสื่อให้เห็นว่าทุกคนสามารถเป็นฮีโร่ได้ เป็นการจบที่ไม่ใช่ความสุข (Happy ending) แต่เป็นการจบแบบมีที่ความหมายลึกซึ้ง แก่นของเนื้อหาต้องการสื่อให้เห็นว่าเป็นหน้าที่ของทุกคนที่จะช่วยเรื่องนี้ ส่วนที่เกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้นำศาสนาได้ยกบทบาทเพิ่มเติม ชี้ให้เห็นถึงมนุษย์คนหนึ่งที่อัลลอฮฺส่งมา มนุษย์สามารถช่วยอะไรได้บ้าง ถ้าช่วยได้แล้วทุกคนสามารถเป็นฮีโร่ได้ ผู้นำศาสนายังระบุว่า ถ้าหมดจากโควิด แล้วมีโรคอื่น ในอนาคตการมีอามานะห์ต่อตัวเองและต่อครอบครัวต่อสังคมเป็นเรื่องจำเป็น เพราะทำให้เด็กได้ความรู้อย่างยั่งยืนไม่ว่าจะเกิดอะไรก็ตามเด็กสามารถดูแลตัวเอง การสร้างเนื้อหาที่แสดงความเป็นฮีโร่ ถ้าเด็กรู้สึกมีคุณค่าในตัวเอง เด็กจะรู้สึกรักตัวเอง รักสังคมและคนรอบข้าง เมื่อเกิดโรคระบาดเด็กอาจจะเสียคนที่เขารัก นิทานที่มีเนื้อหาแบบนี้มีจุดขายเช่นกัน นิทานเสนอถ้าเราสร้างให้เด็กรู้จักคุณค่าในตัวเอง สร้างความหมายว่าเพียงเขาสวมหน้ากากอนามัยหรือเด็ก ๆ ปฏิบัติตามแบบนี้ พวกเขาก็สามารถเป็นฮีโร่ได้แล้ว

นิทานสามารถสร้างความเป็นฮีโร่หรือสร้างความเป็นต้นแบบว่านี่คือสิ่งที่เขาสามารถช่วยสังคมได้เสมอ อาจจะเพิ่มเติมเรื่องหลักการศาสนาในเรื่องของการยอมรับบ้าง อิสลามกล่าวถึงเรื่องการยอมรับต่อกฎสภาวการณ์ที่ถูกทำให้เกิดขึ้น สอนให้เด็กรู้จักการมองโลกในแง่บวกหรือการยอมรับจุดนี้ด้วย เพราะปัจจุบันเราจะเห็นแต่เรื่องลบ ๆ เห็นแต่การบ่น การด่า การไม่ยอมรับความจริง ในเนื้อหาถ้าสอดแทรกเรื่องของการตระหนักรู้ เขาต้องรู้ว่าเขาเป็นอะไร ถ้าเกิดเหตุการณ์ เขาจะต้องทำอย่างไรบ้าง ควรนำเนื้อหาเหล่านี้สอดแทรกในการรับรู้ตนเอง นิทานนี้เป็นตัวอย่างที่ดีทำให้เด็กรู้สึกว่าการเป็นต้นแบบที่ดีของสังคมไม่ใช่เรื่องยาก เมื่ออ่านทุกคนให้ค่าของตนเอง สามารถเป็นฮีโร่ได้ ต้องการให้มีนิทานที่อ่านจบแล้วแล้วสามารถสร้างความท้าทายให้กับเด็ก ทั้งนี้อาจมีกิจกรรมอื่น ๆ อีกต่อยอดขึ้นมาได้ เช่น อ่านจบแล้วคุณสามารถทำอะไรเพื่อสังคม หรือน้อง ๆ จะบอกอะไรกับพ่อแม่หรือคนใกล้ตัว หรือจะปฏิบัติตัวอย่างไรจะช่วยเหลืออย่างไรบ้างกับคนรอบข้าง

ประการที่เก้าการวางแผนสร้างเนื้อหา เนื้อหาเป็นอย่างไรควรถูกกำหนดโดยชุมชน ดังนั้นต้องแจ้งเป้าหมายให้ชุมชนรับทราบ เป้าหมายของโครงการวิจัยกับเนื้อหาควรสอดคล้องกัน ที่ประชุมชี้นำถึงกระบวนการสร้างสรรค์ที่ชุมชนจะร่วม วางแผนเพื่อให้บรรลุเป้าหมายอย่างไร จะดำเนินเรื่องนี้แบบไหน วิธีการของแผนปฏิบัติการ (Action plan) คืออะไร สิ่งที่ผู้ร่วมประชุมกังวลในการผลิตเนื้อหา คือข้อมูลเชิงทฤษฎีในการประกอบข้อมูล และระยะเวลาทำโครงการที่ต้องใช้เวลา นับตั้งแต่การเขียนสตอรี่บอร์ด ทำตัวเรื่อง ภาพประกอบขึ้นมา รวมถึงคำแปลจากตัวนิทานที่เด็กวาดขึ้นมา ควบคุมเป้าให้แคบลงถึงภาพสองมิติ แล้วมองเป้าในเรื่องกับสิ่งที่เป็นสาระสำคัญ ผู้นำศาสนาระบุชุมชนเน้นมากด้านการสื่อสารโควิด ภาครัฐสื่อสารกับชาวบ้านมากมาย หากชุมชนปรับตัวตอบสนองตามวิถีชีวิตใหม่เพียงใด ศิลปะไหลไปตามเทรนด์ถ้ากลับไปย้อนหลังโควิดทุกคนรู้อยู่แล้วในเรื่องการรักษา กระบวนการวัคซีน หากปัจจุบันต้องปรับเนื้อหาที่ทันสมัย ปรับตัวอย่างไรกับวิถีชีวิตใหม่ เล่าเรื่องสิ่งที่เป็นการปรับตัว ผู้ร่วมประชุมหลายท่านพูดถึงการปรับตัวหรืออามานะห์ของตนเอง หากเป็นเช่นนั้นเนื้อหาโควิด-19 ไม่จำเป็นต้องกล่าวซ้ำหรืออธิบายอีกแล้ว ควรเห็นภาพในจุดของการปรับตัวในวิถีชีวิตใหม่ ที่ชาวบ้านจะเดินหลังจากนี้ นิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิดจะต่างจากนิทานคนอื่นที่ผ่านมา โควิดกับสาธารณสุขเรื่องนี้เดินทางมานานแล้ว ควรวางแผนให้นิทานเป็นวิธีคิดแบบใหม่ที่สื่อสารให้กับคนในพื้นที่มีการปรับตัวมากกว่า

เนื้อหาเกิดจากแผนคิดชุมชน สร้างแรงจูงใจให้เด็กในชุมชนคิด ผูกเรื่องร่วมกับผู้ปกครอง ในการแต่งเรื่องส่วนใหญ่เด็กจะเล่าเหตุการณ์ที่เขารับรู้ เล่าเรื่องของความทรงจำหรือเล่าเรื่องจากแรงบันดาลใจ ซึ่งสัมพันธ์กับความเป็นฮีโร่ของเขา เด็กบางคนเล่าเรื่องของความทรงจำจากภาพที่เขาเห็น ครอบครัว คนในหมู่บ้าน ในชุมชน หรือเด็กเล่าตัวละครในโลกของการ์ตูน ถ้าเป็นเช่นนี้ควรตีโจทย์ชัดเจนแล้วกลั่นกรองอีกครั้ง เพื่อเอาเรื่องนี้ไปวางเป็นแก่นเรื่อง กล่าวคือเนื้อหานี้มีตัวแรงบันดาลใจ หรือความทรงจำของเด็กเป็นหลัก จะเล่าเรื่องของความจริง เหตุการณ์ หรือว่าสิ่งมหัศจรรย์ เป็นการเล่าตามเส้นทางแต่ละตอน หลังจากนั้นเข้ามาในกรอบคิด พูดประเด็นเรื่องของนิทาน เป็นประเด็นนิทานที่ผู้ปกครองยอมรับ แล้วนำเอาด้านจิตวิทยาส่งเสริมการอ่าน มาพิจารณาตัวเด็กกับการมีส่วนร่วมกับหนังสือครอบครัว สร้างเอกลักษณ์ของหนังสือ การวางแผนนี้เป็นทางเลือกหนึ่งที่สามารถนำมาปรับใช้กับนิทานที่จะสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 เมื่อได้เนื้อหาหนังสือนิทานที่เด็กคิดมาแล้ว จากนั้นแปลงเป็นกระบวนการสร้างภาพประกอบเพื่อเพิ่มผลสัมฤทธิ์ในการสื่อสาร ภาพคงต้องมีลายเส้น ที่มีความคมชัด ความละเอียดพอประมาณ

ประการที่สิบการเติมเต็มเนื้อหา เนื้อหาอาจปรากฏอยู่ในสองส่วน คือส่วนที่เกิดจากการเดินเรื่องในแต่ละหน้า และส่วนที่เกิดจากข้อความในกรอบพูดเฉพาะตัวละคร ข้อความอาจแบ่งส่วนมาอยู่ในเครื่องหมายกรอบคำพูด เพราะเด็กสนใจที่ตัวภาพตัวละครมากกว่า นิทานบางเล่มเดินเรื่องอยู่ในคำพูด บางเล่มเล่าเรื่องเสียเองแล้วมีคำพูดขยาย เช่น แม่พูดแบบนี้ ลูกพูดแบบนี้ มีเครื่องหมายเป็นเส้นกลม ๆ มีข้อความข้างใน บางเรื่องมีการแต่งให้สัมผัสคำแบบสำนวน ที่ประชุมอ้างอิงมีบางเล่มสร้างเนื้อหาโดยแทรกความรู้เข้าไปอยู่ในเนื้อหา บางเล่มแยกต่างหาก หากจะนำเรื่องราวของโควิด-19 แทรกไปจะอยู่คนละหน้ากับเรื่องเล่าเขาก็แทรกส่วนนี้เข้าไปในเรื่อง เพิ่มเติมหน้าเกร็ดความรู้ การรักษามีอะไรบ้าง ใส่ข้อความเข้าไป มีลักษณะกึ่งวิชาการ ลักษณะนี้ปัญหาอยู่ที่ว่าเหมาะสมกับหนังสือเด็กหรือไม่ อย่างไรก็ตามการเติมเต็มลักษณะนี้ ผู้ร่วมประชุมบางท่านเห็นว่าไม่มีเทคนิคตายตัวว่าจะต้องแยกคำพูดหรือใส่เนื้อหาเลย เนื้อหาอาจมีลักษณะผสมปะปนกัน ขึ้นอยู่กับว่าการดำเนินเรื่องที่ตั้งใจจะให้ออกมาเป็นแบบไหน อาจเกริ่นนำแล้วมีคำพูดระหว่างทาง อยู่ที่ลีลาการเล่าเรื่อง

เนื้อหาถ้าผสมหลาย ๆแบบ ควรคำนึงความสามารถในการเรียนรู้ของเด็กด้วย แต่ถ้าเด็กประถมศึกษาตอนปลาย การรับสารคงไม่กระทบมากนัก ยกตัวอย่างเล่มหนึ่งโดยมีเนื้อหาทางวิชาการสอดแทรกเข้ามาด้วย เพื่อที่จะอธิบายขยายการเล่าเรื่องข้างบน ถ้าต้องการเพิ่มเติมให้เกิดความสนุกสนานในช่วงจังหวะการได้อ่านบางตอนก็อาจเพิ่มตัวละครที่มีบทพูด มีการถามตอบก็ได้ ผู้ประชุมคนหนึ่งตั้งข้อสังเกตว่าเมื่อทำงานกับแม่และเด็ก เราสร้างหนังสือนิทานให้คุณแม่ สอนการใช้หนังสือนิทานให้กับแม่เพื่อไปใช้กับเด็ก นั่นคือกำลังทำงานแข่งขันกับเครื่องมือสื่อสาร ถ้าเป็นเช่นนั้นหากต้องการให้เด็กวางมือถือแล้วมาถือหนังสือ อารมณ์ของเด็กจะต้องนำมาก่อน เช่น อารมณ์ความสุข อารมณ์ความสนุก อารมณ์ความเบิกบาน อารมณ์ที่อยากจะรู้ ถ้าผู้แต่งนิทานใส่เนื้อหาเหล่านี้ นอกจากเสริมวิชาการเข้าไปเติมเต็มแล้ว จะได้ความรู้ที่มีอารมณ์ร่วม เป็นการผสมผสานเนื้อหากับสุนทรียภาพในหนังสือที่ลงตัว

ประการที่สิบเอ็ด เนื้อหาถ้ามีการสอดแทรกกิจกรรม คำถาม เกมแสดงไหวพริบก็จะเห็นผลสัมฤทธิ์ชัดเจน ตอนท้ายของเนื้อหาถ้ามีกิจกรรมให้เด็กโต้ตอบ หรือร่วมสนุกหรือแสดงผลสะท้อนกลับ จะช่วยให้นิทานดึงดูดความสนใจมากขึ้น ดังที่ประชุมยกตัวอย่างหนังสือนิทานเด็กของมาเลเซียจะมี 3 คำถาม 2 คำถาม เมื่ออ่านเสร็จ เล่านิทานเสร็จ เรื่องนี้เขาสอนอะไรบ้าง หรือตัวอะไรที่มาเจอกับอะไร หรือจะย้อนความจำของเขาที่ได้อ่านมา เมื่อสร้างหนังสือนิทานของเด็ก ๆ ส่วนใหญ่จะมีคำถาม นิทานเกร็ดประวัติศาสตร์เมื่ออ่านเสร็จก็จะมีคำถาม เมื่ออ่านจบผู้ปกครองที่เอาใจใส่จะตั้งคำถามจะได้จดจำ คำถามอยู่ท้ายเล่ม เป็นคำถามง่าย ๆ เช่น ในเรื่องปรากฏตัวอะไรบ้าง เป็นคำถามที่มีในเนื้อหาเพื่อย้อนความจำ แนวคิดนี้เป็นข้อดีเพราะถ้านิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิดจะแทรกคำถามก็จัดประเภทได้ตามที่กำหนดไว้ห้าด้าน

3) เงื่อนไขด้านภาษา

การสร้างนิทานประกอบภาพสำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ควรเป็นไปในรูปแบบทวิภาษา คือ ควรนำเสนอทั้งภาษาไทยและภาษามลายู อันเป็นเงื่อนไขด้านภาษาที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน กล่าวคือ **ประการแรก** การเลือกใช้คำภาษามลายูที่เป็นภาษาถิ่นกับภาษามลายูกลางต้องมีความชัดเจนและต่อเนื่องทั้งเล่ม เช่น คำว่า “กิน” ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ใช้ภาษามลายู

ถิ่นเรียกว่า “มาแก” ซึ่งต่างจากในภาษามลายูกลางที่เรียกว่า “มากัน” ซึ่งทั้งสองคำถึงแม้ว่าจะมีความหมายที่เหมือนกัน ก็ควรตัดสินใจที่จะเลือกใช้คำที่ถูกต้องตลอดทั้งเล่มนิทาน ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ผู้รับสารเกิดความสับสนในความหมาย

อย่างไรก็ตาม ในเชิงพื้นที่แล้วพบว่าส่วนใหญ่ใช้ภาษาถิ่น หากจะให้นิทานมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและตอบโจทย์กับกลุ่มเป้าหมายแล้ว ควรใช้ภาษามลายูท้องถิ่น อนึ่งหากใช้เพื่อการเรียนรู้ในระบบการศึกษาควรใช้เป็นภาษามาลายู อย่างไรก็ตามนิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 มุ่งสร้างขึ้นเพื่อการรับรู้ให้กับเด็กมุสลิมทั้งในระบบการศึกษาและนอกระบบการศึกษา การใช้ภาษามลายูกลางจึงเป็นทางเลือกสำคัญในการสร้างนิทานในครั้งนี้ ทั้งนี้เพื่อรักษามาตรฐานของภาษาให้ถูกต้อง

ประการที่สองการเลือกใช้อักษรยาวีหรืออักษรรูมีสำหรับเขียนภาษามลายู ผลสืบเนื่องจากภาษามลายูยังเป็นที่ถกเถียงด้านอักษรที่นำมาใช้แทนเสียง จากการสำรวจความต้องการด้านภาษาเขียน หากเป็นแถบชุมชนที่ติดชายแดนมาเลเซีย เช่น ชุมชนมูโนะ ชุมชนแว้งส่วนใหญ่ต้องการอักษรรูมี เนื่องจากชาวมาเลเซียนิยมเขียนอ่านอักษรรูมีสื่อสารสาธารณะ และคนแถบนี้เดินทางข้ามแดนไปมาหาสู่กันเสมอ โดยเฉพาะกลุ่มนักเรียนเห็นว่าพวกเขาสามารถอ่านแล้วแปลความหมายได้ง่ายกว่า เพราะมีพื้นฐานด้านภาษาอังกฤษด้วยแล้ว แต่หากเป็นพื้นที่ห่างชายแดนไทยมาเลเซีย เช่น ชุมชนบาราเฮาะเห็นชอบกับอักษรยาวี เหตุผลเป็นเพราะมีสถานะเป็นโรงเรียนสอนศาสนาอิสลามแบบเข้ม ซึ่งเน้นพื้นฐานการอ่านอักษรยาวี ซึ่งมีฐานจากอักษรอาหรับในคัมภีร์อัลกุรอาน อีกประการหนึ่งเป็นอักษรซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้และดำรงรักษาอัตลักษณ์ของความเป็นมลายูมุสลิมในพื้นที่ไว้ ผู้ร่วมประชุมบางคนนำประสบการณ์สร้างสื่อภาษามลายู โดยเห็นว่าหนังสือภาษามลายูจะพบการกำกับอักษรด้วยยาวี ดังการทำหนังสือของมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา ซึ่งผลิตมาแล้วจำนวนมากก็ล้วนเป็นภาษายาวี ยกเว้นที่เป็น ภาพเคลื่อนไหว (Animation) ยังไม่พบมากนัก ผู้ปกครองนักเรียนส่วนหนึ่งในอำเภอเมืองนราธิวาสเสนอแนะนำให้เป็นภาษายาวี เพราะรู้สึกถึงความเป็นมลายูปัตตานี เพราะว่าถ้าเป็นมลายูฝั่งมาเลเซียจะเป็นภาษารูมี จึงต้องทำให้เห็นความแตกต่าง ผู้ปกครองต้องการให้เป็นภาษายาวีเพื่อรักษาอัตลักษณ์วัฒนธรรม ถ้าอักษรรูมีเป็นของตัวแทนของความเป็นมาเลเซีย อักษรยาวีก็ควรแสดงความเป็นมลายูมุสลิมปัตตานี

อย่างไรก็ตามการสร้างหนังสือเด็กยังมีสิ่งที่ควรคำนึงมากกว่าการเลือกอักษร กล่าวคือการทำงานด้านเด็กมีหลักการที่ค่อนข้างละเอียดอ่อน หนังสือเด็กมีหลักการอยู่ว่า 1 หน้ากระดาษต้องมีข้อความกี่ส่วน สำหรับเด็กปฐมวัยควรกำหนดจำนวนคำไม่เกิน 20 คำ คำพูดคำเขียนไม่ควรเกิน 20 คำหรืออัตราส่วนของตัวหนังสือกับภาพต้องไม่เกิน 1 ใน 4 นั่นคือภาพเป็น 3 ส่วน ตัวหนังสือ 1 ส่วน หลักการการเขียนวรรณกรรม ถ้าเป็นเด็กประถมศึกษายิ่งโตคำยิ่งมากขึ้นเรื่อย ๆ อาจเขียนเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง คำกลอนที่มีเสียงสัมผัสทำให้จำง่ายขึ้น โดยเฉพาะภาษาที่ใช้เพื่อสื่อถึงวัคซีน ถ้าพยายามทำให้เป็นคำกลอนเชื่อมโยงอาจตระหนักรู้ถึงความสำคัญมากขึ้น การสร้างนิทานเพื่อเสริมความรู้จะเหมาะกับเด็กประถมศึกษาตอนปลาย เพราะมีทักษะการอ่านบ้างแล้ว กลุ่มเป้าหมายของหนังสือเน้นอะไร อย่างไร คำนึงความเหมาะสมของขนาด รูปแบบอักษรแต่ละช่วงวัย การใช้อักษรกับภาษายังคำนึงถึงสีอักษรกับพื้นหลัง เด็ก ๆ จะโฟกัสที่สีอักษรด้วย ถ้าสีสันสะดุดตาจะน่าอ่านมากขึ้น

4) เงื่อนไขด้านภาพประกอบ

การสร้างนิทานประกอบภาพ เพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 ให้ความสำคัญกับภาพประกอบ เพราะถ้าไม่มีภาพประกอบจะจูงใจให้อ่านนิทานไม่มากนัก ขณะเดียวกันถ้ามีภาพประกอบจะเสริมให้นิทานน่าสนใจ สะดุดตา จดจำได้ง่าย โดยเฉพาะกลุ่มเด็ก ๆ ที่จะสื่อไปยังพ่อแม่ผู้ปกครอง ในการสร้างภาพประกอบมีเงื่อนไขสำคัญ 3 ประการ ดังนี้

ประการแรกคือรูปลักษณ์ของภาพประกอบถ้าแสดงถึงวิถีอัตลักษณ์ชาวมลายูมุสลิมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้จะเร้าใจได้มากกว่าแสดงวิถีชีวิตทั่วไปหรือตามกระแสหลัก ดังเช่น หญิงใส่ฮิญาบ ชายใส่โสร่ง มีบรรยากาศแบบมุสลิม ที่ประชุมยกตัวอย่างนิทานเรื่องหนึ่งทำออกมาเป็นรูปแบบการ์ตูนรูปแรคคูน รูปกระต่ายใส่ผ้าคลุม ใส่โสร่งดูเป็นวัฒนธรรมมุสลิม ดูเป็นตัวอย่างที่ดีเล่มนี้ใช้หลักการศาสนาประกอบการวาดคือหลีกเลี่ยงรูปคน อย่างไรก็ตามถ้าเป็นเรื่องจำเป็น แม้เป็นสิ่งต้องห้ามทางศาสนายังสามารถผ่อนปรนได้ บางเล่มเมื่อสื่อถึงคนฉีดวัคซีนพยายามทำให้บิดเบือนจากสรีระของมนุษย์ เพราะถ้าเหมือนจะผิดศาสนา แต่อาจขยายความเข้าใจด้วยคำกลอนที่เชื่อม

โยง ภาพประกอบนิทานส่วนใหญ่สลายความเหมือนจริงออกเป็นกึ่งนามธรรม แต่ก็พยายามเล่าเรื่องแบบยึดบุคลิกลักษณะ แม้ใบหน้า ผม ท่าทางเปลี่ยนไปก็จำได้ ใส่สีให้เหมือนผิวมนุษย์ การวาดภาพอาจมีการเปลี่ยนแปลงรูปทรงได้ การใช้รูปสัตว์ถ้ามองในแง่ของงานออกแบบนิทาน เราสามารถวาดสัตว์เชิงสัญลักษณ์ ภาพสัตว์สามารถนำมาแทนตัวคนได้ เหมือนหนูมีพี่น้อง 4 คน พ่อแม่ลูกก็จะเป็นภาพหนูแต่ใช้ชีวิตเหมือนคน การเล่าพ่อ แม่ ลูก ครอบครัวเป็นสัตว์ดึงดูดใจเด็กได้มาก แต่ถ้าสะท้อนออกมาในรูปแบบของสัญลักษณ์ บุคลิกตัวละครต้องทำให้เด็กเข้าใจความหมาย ภาษาภาพที่ดีจะทำให้เข้าถึงกลุ่มเด็กไม่ว่าที่ใดไม่ต่างกัน มีเด็กนักศึกษาเขียนภาพตัวละครสัตว์ใส่ผ้าโสร่งแต่งเป็นภาพสามมิติหรือประติมามากรรมก็มาก ทั้งนี้ควรมองที่เจตนาและการรับรู้ ผู้ออกแบบภาพประกอบไม่ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบหรือวิธีคิด หากต้องการใช้ภาษาภาพสะท้อนในการเล่าเรื่อง ที่ประชุมมีการอภิปรายการวาดภาพคนประกอบนิทานอย่างหลากหลาย

ในหนังสืออิสลามหลาย ๆ เล่ม มีภาพคนเป็นภาพประกอบเนื้อหา (Content) มีรูปที่สะท้อนอารมณ์เวลาโกรธ เวลาโมโห หนังสือภาษาต่าง ๆ เล่มอื่น ๆ ก็มีการใช้กันปกติ แต่มีมุสลิมบางกลุ่มวิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสมตามวิถีอัตลักษณ์ของชาวมลายูมุสลิม บางกลุ่มที่ค่อนข้างเคร่งครัดในหลักการจะชี้ว่าไม่สามารถทำได้เลย ผิดหลักศาสนาก็มีไม่น้อย อย่างไรก็ตามมีผู้ร่วมประชุมบางคนเล่าประสบการณ์ทำงานสื่อกับชุมชนถึงการยอมรับหรือไม่ยอมรับที่จะให้นำภาพวาดที่มีลักษณะรูปร่างคล้ายคนเข้าไปในบ้าน หลังทีมเยาวชนลงไปยังหมู่บ้านก็พบความจริงที่ว่าบางกลุ่มจะไม่อนุญาตให้เอาหนังสือนิทานที่มีภาพประกอบเป็นลักษณะของมนุษย์เข้าไปในบ้าน เพราะบาป ทำให้ผู้นำศาสนาที่ประชุมต้องเสริมเรื่องหลักศาสนา โดยชี้ว่าการวาดภาพเลียนแบบมนุษย์ก็เพื่อป้องกันไม่ให้ตั้งภาคีกับพระองค์ เป็นจุดประสงค์ในการห้ามมีรูป ถ้ามีเจตนารมณ์ในการสร้างเพื่อไปถึง ณ จุดนั้นจุดนี้ไม่สามารถทำได้เด็ดขาด นี่คือจุดประสงค์ในการห้าม ไม่ว่าจะเป็นรูปสัตว์หรือรูปอะไรก็ตามที่มีชีวิตเป็นข้อห้ามโดยเด็ดขาด ถ้ามีใจเจตนารมณ์ที่จะบูชาอันนี้ผิดหลักการศาสนาแน่นอน แต่ถ้ามีเจตนารมณ์สร้างขึ้นมาเพื่อประโยชน์ในสื่อสารเพื่อการเรียนรู้ การเรียนการสอน การที่ทำมานี้ไม่ได้เกิดผลทำให้กลายเป็นสิ่งเคารพบูชาตั้งภาคีกับพระองค์ก็ถือว่าศาสนายอมรับได้ ในหนังสือตาฎีกามีหลายเล่มที่ใช้ภาพคนเป็นสื่อภาพประกอบ มีตัวอย่างภาพคนในนิทานประกอบภาพของ สสม. ซึ่งทำเกี่ยวกับการรณรงค์ไม่ให้สูบบุหรี่ มีลักษณะการสื่อ 2 ภาษาคือภาษาไทย - มลายูเช่นกัน เขาทำภาพบุคคลเกี่ยวกับครอบครัวด้านการต่อต้านการสูบบุหรี่ในบ้าน ซึ่งสามารถดูเป็นตัวอย่างได้ มีหลักการศาสนาถ้าเป็นความจำเป็นมีผลทำให้สิ่งที่ฮารอมอาจกลายเป็นฮาลาลได้ ทั้งนี้อ้างจากคัมภีร์อัลกุรอาน โดยมีคำอธิบายเพิ่มเติมด้านหลัง ไม่ว่าเป็นคนหรือสัตว์ การเติมเต็มอัตลักษณ์ท้องถิ่นจำเป็นยิ่งกว่า ฉะนั้นจะไม่เป็นปัญหาต่อผู้วาดภาพประกอบ ถ้ามีเจตนาเพื่อต้องการสร้างการเรียนรู้ในการห่างไกลโรคระบาดโควิด-19 เพราะเป็นสิ่งสำคัญในแง่ของการเข้าถึงชุมชน โดยความเข้าใจถ้ามีการใช้เพื่อการเรียนรู้ ไม่ได้เอามาโชว์หรือเอามาให้เป็นสัญลักษณ์อะไรต่าง ๆ ที่เสื่อมเสียศีลธรรมยังอนุญาตให้อยู่ในหนังสือ จอภาพ ในพิพิธภัณฑ์ ดังนั้นหากเสริมการเรียนรู้จะไม่มีปัญหา ชุมชนเองก็ไม่มีการโต้แย้งใด ๆ รวมไปถึงที่ปรากฏในเอกสาร ตำราเรียน การสื่อด้วยภาพวาดคน องค์กรรัฐ เอกชนทำสำเร็จแล้วก็มีให้เห็น ถ้าทำต่อได้ก็คิดว่าน่าจะไม่เกิดปัญหา ถ้ามีมุมมองเชิงปัญหาทำนองนี้คงนำมาถกเถียงในสื่อสาธารณะมามากแล้ว

รูปลักษณ์ของภาพประกอบจะต้องสะท้อนเหตุผล 3 ส่วนคือ 1) การช่วยให้หนังสือน่าสนใจข้อมูลหรือภาพที่จะสร้างขึ้นมา พิจารณาว่าตั้งอยู่บนเงื่อนไขอะไร มีความจำเป็นที่จะสร้างกระบวนการเรียนรู้ โดยเฉพาะเรื่องโควิดมีความจำเป็นใช้ภาพขยายความรู้ กระตุ้นการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ และพฤติกรรม 2) เป็นเรื่องของเจตนารมณ์เป้าประสงค์ เราจะสร้างภาพอย่างไรให้เป็นสิ่งที่น่าสนใจของกลุ่มเป้าหมาย 3) อัตลักษณ์หรือความเป็นสัญลักษณ์ของคนในพื้นที่ เมื่อไหร่ที่เป็นตัวตนของตัวเอง ส่วนนี้จะเข้าถึงได้มากขึ้น

ประการที่สองคือกระบวนการสร้างภาพประกอบถ้าเป็นนิทานด้านโควิด-19 ต้องเริ่มจากจุดมุ่งหมายของการสร้างคืออะไร มีกลุ่มเป้าหมายเป็นคนกลุ่มใด ที่ประชุมยกตัวอย่างนักศึกษาสาขาวิชาศิลปะประยุกต์ ถ้าเป็นกระบวนการการทำงานศิลปะมองในเรื่องของงานออกแบบเป็นลำดับแรก เมื่อหลายคนพูดถึงสื่อด้านภาษาหรือมองในแง่ของภาษาคือการเล่าภาพ ก็พบว่ากลุ่มเป้าหมายของเด็กไม่ว่าอายุ 2 - 4 ปีถึง 7 ปีหรืออายุถึง 10 ปีล้วนเป้าหมายเดียวกันคือการรับรู้ ความงามในงานศิลปะ เมื่อไหร่ที่ภาษาถูกสื่อสาร

ออกมาผ่านศิลปะแล้วย่อมมีความเข้าใจข้างต้น แปลภาษาภาพในงานศิลปะจะเข้าใจได้ง่ายกว่า เนื่องจากเป็นกระบวนการที่มีทั้งรูปทรง มีทั้งสัญลักษณ์ คาแรคเตอร์ของตัวละครที่ถูกนำมาใช้เล่าเนื้อหาเรื่องราว

ในงานออกแบบมีกระบวนการ (Process) คร่าว ๆ กล่าวคือการทำหนังสือนิทานเล่มหนึ่ง ควรพิจารณารูปแบบจะผลิต 2 มิติหรือ 3 มิติ ถ้า 2 มิติจะกลับมาในลักษณะการออกแบบต้นฉบับ (Artwork design) โดยการเล่าเป็นฉาก ๆ (Story shot) เป็นฉาก 1 2 3 4 เล่ารายละเอียดทุกอย่างเป็นภาพวาดลายเส้นหรือไม่ ใช้ฝีมือมือคนล้วนหรือคอมพิวเตอร์กราฟิก กระบวนการวาดลายเส้นมีไปถึงเรื่องการออกแบบเช่นกัน หากเป็นคอมพิวเตอร์กราฟิกองค์ประกอบนี้ต้องผ่านโปรแกรมและความเชี่ยวชาญทางด้านคอมพิวเตอร์ของผู้ผลิต ปัญหาท้าทายคือภาพที่สื่อสารออกมาทำอย่างไรให้มีอัตลักษณ์ของท้องถิ่นที่สามารถสื่อสารออกมาเป็นภาษาภาพ ที่ประชุมยกตัวอย่างการสร้างนิทานเรื่องหนึ่ง มีการเสาะหาวรรณกรรมจากคณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ ให้เรื่องเล่าออกมาเป็น 2 ภาษาสอดรับกับขีดความสามารถรับสารของท้องถิ่น ปรับให้เข้าใจง่าย เด็กมุสลิมส่วนใหญ่รับรู้ อ่านได้มากกว่า 1 ภาษา ที่จะทำให้นิทานเล่มนี้บรรลุผลสัมฤทธิ์ วรรณกรรรมถูกแบ่งส่วนผ่านกระบวนการเล่าทีละฉาก ทีละเรื่อง โดยใช้เทคนิคสีน้ำเป็นภาพประกอบ ก่อนที่จะได้ผลผลิตนี้ สตอรี่บอร์ดจะต้องแน่นมาก ตั้งแต่ ฉาก ตัวละคร ไปจนถึงจุดจบข้อคิดการแสดงออกของตัวละครแต่ละอย่าง สัญลักษณ์ที่แสดงออกมาในรูปแบบของ 2 มิติเล่ามาเป็นภาษาภาพ ตอนที่ทำได้มีการทำในลักษณะเชิงสื่อดิจิตอล มีการสแกนเล่าฉาก สื่อผ่านทางด้านไอแพค (IPad) มีการตั้งสมมติฐานว่าอนาคตเด็กมุสลิมชนบทอาจไม่สามารถอ่านภาษาไทย แต่เมื่อประกอบเป็นภาษาภาพ เมื่อเขาเห็นภาพ หรือฟังจากผู้ปกครองก็สามารถรับรู้ได้ นับเป็นส่วนที่ดีของนิทานที่เน้นภาพประกอบ

ประการที่สามคือองค์ประกอบทางศิลปะ เมื่อภาพประกอบเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ จึงต้องออกแบบให้มีความสวยงาม มีหลักการจัดองค์ประกอบศิลปะที่คำนึงถึงดุลยภาพ สัดส่วน ความกลมกลืน เอกภาพ และการใช้สีจิตวิทยาการให้สีมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของผู้อ่าน ถ้าหากว่าฉากนั้นเป็นความเศร้า แล้วไปใช้สีเขียว สีเหลืองย่อมไม่สอดคล้องกัน ถ้าเรื่องออกมาในแนวอารมณ์ความรู้สึกเศร้า โทนสีภาพที่เหมาะสมควรเป็นสีเทา สีดำ สีม่วง นอกจากสีเส้นมีอิทธิพลต่อความรู้สึกเช่นกัน เส้นตรง เส้นโค้ง เส้นซิกแซกให้อารมณ์ต่างกัน เส้นแต่ละเส้นที่กลมกลืนและขัดกันเร้าอารมณ์ความรู้สึกได้เช่นเดียวกัน สิ่งที่ต้องคำนึงอีกเรื่องคือ การใช้เส้นสีกับตัวละครเพื่อให้โดดเด่น และมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดังที่พบในนิยายหรือละครทั่วไป คนดูมักค้นหาได้ว่าพระเอกมีจุดเด่นและเอกลักษณ์อย่างไร แต่ละฉากต้องรักษาภาพเหมือนกันหรือไม่ ถ้าเป็นนิทานตัวเอกต้องใส่ชุดเดิมตลอดเรื่องไหม ตัวเอกต้องเป็นอย่างไร มิฉะนั้นคนอ่านจำไม่ได้

ผู้วาดภาพประกอบควรเข้าใจอารมณ์ของสีและเส้นแต่ละฉาก พอเวลาตื่นเต้นฉากจะเป็นอย่างไร ถ้ามีความสุขสีจะเป็นรูปแบบไหน อิทธิพลของสีส่งความรู้สึกต่อฉากแต่ละฉาก ช่วยแยกตัวแสดง วัตถุสิ่งของได้ดี นอกจากนี้หากระบายสีสวยงามยังช่วยให้เด็กที่อ่านสามารถจดจำสิ่งที่นิทานต้องการสื่อความหมายออกมาได้มากขึ้น การใช้สียังพิจารณาได้จากชนิดของสี คุณสมบัติของสีแตกต่างกัน เช่น สีน้ำ สีไม้ สีเทียน ที่มีผลต่อความสวยงามและเก็บรายละเอียดของภาพ โดยเฉพาะภาพประกอบ ชื่อเรื่องบนหน้าปก ภาพประกอบอาจกลายเป็นเรื่องเดียวกับภาพตัวละคร ถ้ามีการเขียนลายเส้นแบบตัดทอน บิดผันจากรูปทรงธรรมชาติ ด้านโควิด-19 มีสื่อเผยแพร่ออกมาเป็นหนังสือนิทานมากมาย แต่หากเป็นนิทานสองภาษา ที่เหมาะสมกับวิถีชีวิตมุสลิมในพื้นที่ชายแดนภาคใต้ การเขียนภาพตัวละครเป็นเรื่องละเอียดอ่อนมาก แม้สร้างให้สวยงาม มีชีวิตชีวาอย่างไร ถ้าคนในชุมชนไม่ต้องการแล้วอาจทำให้นิทานไม่บรรลุผลการเรียนรู้ตามที่คาดหวัง เรื่องนี้สำคัญที่จะต้องคำนึงถึงเวลาวาดภาพตัวละครขึ้นมา

5) เงื่อนไขด้านการเผยแพร่

การเผยแพร่นิทานไปสู่กลุ่มเป้าหมาย ถ้าไม่คำนึงถึงความสนใจ ความต้องการตามวัยก็อาจส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ตามที่กล่าวข้างต้นจำเป็นต้องใช้หลายปัจจัย บริบทของกลุ่มเป้าหมายหรือผู้รับสารเป็นตัวตั้ง อย่างน้อยคือค่านิยมของผู้รับสารหรือผู้อ่าน ในประเด็นด้านวัฒนธรรมการอ่านของชาวมุสลิม นักวิชาการอิสลามศึกษาในที่ประชุมได้ยกวิถีการอ่านหนังสือของเด็กในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จากตัวอย่างผลการวิจัยด้านหนังสือนิทานเรื่องหนึ่งซึ่งพบว่าเงื่อนไขที่มีอิทธิพลต่อการอ่านหรือไม่อ่านหนังสือนิทาน มีดังนี้ หากหนังสือนิทานมีการออกแบบ รูปภาพสวยงามและน่าสนใจจะทำให้น่าอ่านอย่างมากมีถึงร้อยละ 56.1 ที่ตอบ

ด้านนี้ รองลงมาคือนิทานมีการแปลเป็นภาษายาวี มีอยู่ร้อยละ 39.5) จากผลวิจัยนี้สะท้อนว่า การเผยแพร่นิทานที่มีภาพประกอบสวยงามสอดคล้องกับวิถีท้องถิ่น และการแปลเป็นภาษายาวีซึ่งเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่น ยังคงเป็นเงื่อนไขสำคัญและเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้มากในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้ยังระบุถึงประเด็นอื่น ๆ ที่นำมาเป็นหลักพิจารณาในการเผยแพร่นิทาน เพื่อให้การอ่านนิทานมีประสิทธิผลมากที่สุด เกี่ยวกับช่วงเวลาในการอ่านหนังสือนิทาน ส่วนใหญ่อ่านหนังสือนิทานในช่วงค่ำก่อนนอนหรือหลังเสร็จกิจกรรมต่าง ๆ มีอยู่ร้อยละ 44.9 รองลงมาคือไม่กำหนดช่วงเวลา แล้วแต่โอกาสและเวลาว่างมีร้อยละ 34.1 สำหรับปัญหาอุปสรรคในการใช้หนังสือนิทานที่มากที่สุดคือไม่มีเวลาอ่านร้อยละ 38.5 รองลงมาคือ ไม่มีหนังสือให้อ่านร้อยละ 25.9 ด้านเวลาในการอ่านหนังสือนิทาน 2 - 3 วันต่อครั้งมีร้อยละ 52.2 รองลงมาอ่านทุกวันมีร้อยละ 29.8 อ่านสัปดาห์ละครั้งมีร้อยละ 13.7 และอ่าน 1 ครั้งต่อหนึ่งเดือนร้อยละ 4.4 ดังนั้นหากเผยแพร่นิทานยังมีโอกาสที่คนในชุมชนจะอ่าน จากผลการศึกษาเกือบครึ่งหนึ่งนิยมอ่านก่อนนอน นิทานเป็นทางเลือกที่ดีเพราะการอ่านนิทานร่วมกันหรือเด็กฟังนิทานก่อนนอน จะช่วยให้เพลิดเพลินและหลับได้ง่ายขึ้น บางครั้งนิทานจะเป็นสื่อที่ดีช่วยให้เด็กจดจำจนหลับ ขณะเดียวกันสร้างความผูกพันธ์ระหว่างเด็กกับผู้ปกครองโดยเฉพาะแม่ ทำให้ใกล้ชิดสนิมสนมมากขึ้น เงื่อนไขด้านการเผยแพร่พิจารณาได้หลายประการ ดังนี้

ประการแรกคือวัฒนธรรมการอ่าน ผลสัมฤทธิ์ในการเผยแพร่ความรู้ด้านโควิด-19 อาจเกิดขึ้นจากการอ่าน การฟัง หรือดู การเผยแพร่โดยให้อ่านจัดเป็นวิธีที่ได้รับความนิยม แต่ต้องมีฐานความรู้ด้านภาษาประกอบด้วย รวมถึงสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ ที่ประชุมได้กล่าวถึงผลวิจัยที่ศึกษาวัฒนธรรมการอ่านของมุสลิม โดยใช้หนังสือนิทานเรื่องหนึ่งที่แสดงความสัมพันธ์ในครอบครัวและพัฒนาการของเด็กเป็นนิทานฉบับ 2 ภาษาที่มีภาษายาวีให้กับผู้ปกครอง จากนั้นเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อประเมินผล มีผลที่น่าสนใจหลายเรื่อง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อโครงการวิจัยสร้างนิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 ดังเช่น สาเหตุที่ทำให้นิทานน่าอ่านมีหลายปัจจัย ได้แก่ 1) หนังสือมีรูปแบบสวยงามน่าสนใจ 2) หนังสือมีการแปลเป็นภาษายาวี 3) สอนวิธีการเล่น และ 4) ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ส่วนอุปสรรคสำคัญหรือข้อจำกัดในการอ่านหนังสือนิทาน ได้แก่ 1) ไม่มีเวลาอ่านหรือไม่สามารถจัดการเวลา 2) ไม่มีหนังสือที่จะอ่าน ครอบครัวส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านจะไม่มีหนังสือสวย ๆ ให้อ่าน 3) มีกิจกรรมอื่น ๆ น่าสนใจกว่าการอ่าน 4) ไม่รู้วิธีการอ่านที่ถูกต้อง 6) ไม่ชอบอ่านหนังสือ 7) อ่านหนังสือไม่ออกทั้งภาษาไทยและภาษายาวี สามารถพูดแต่อ่านไม่ได้

ประการที่สองคือเครื่องมือรับการเผยแพร่ พื้นที่บางแห่งเครื่องรับการเผยแพร่ข่าวสารเป็นต้นเหตุของปัญหาที่ทำให้ชาวบ้านรับรู้เรื่องราวต่าง ๆ น้อยมาก โดยเฉพาะเรื่องราวเกี่ยวกับโรคระบาดโควิด-19 ที่ประชุมเห็นว่า ปัญหาที่เกิดขึ้นด้านหนึ่งคือการเผยแพร่ที่ไม่ทั่วถึงหรือกระจายไปทุกครัวเรือน ด้านหนึ่งคือการส่งสารที่ขาดทักษะสื่อสารที่อาศัยบริบทหรือค่านิยมของชุมชนเป็นฐาน อีกด้านหนึ่งคือขาดเครื่องมือหรือสื่ออุปกรณ์รับสาร ปัจจุบันการสื่อภาษาใช้ภาษาไทยเป็นหลัก หากตั้งคำถามถึงกระบวนการเผยแพร่ข่าวสาร ยังพบว่าภาษาถิ่นเพื่อการสื่อสารเป็นเรื่องไม่ควรมองข้าม ในชุมชนใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นหลัก แต่ในสื่อสาธารณะ สื่อมวลชน วิทยุโทรทัศน์ ใช้ภาษาไทยเป็นหลัก ประชาชนถ้าเคยเรียนโรงเรียนสามัญมีทักษะภาษาไทยบ้าง แต่บางคนไม่เคยเรียน เรียนโรงเรียนปอเนาะมาโดยตลอด การเผยแพร่ข่าวสาร หนังสือที่เป็นภาษาไทยจึงเข้าใจยาก นอกจากนี้รัฐพยายามเผยแพร่ข่าวสารด้านโรคระบาด แต่ไม่มีการตรวจสอบหรือศึกษาความพร้อม คนในชุมชนในชนบทมีสื่ออุปกรณ์สำหรับรับข่าวสารหรือไม่ หากทำนิทานออนไลน์แต่ไม่มีคอมพิวเตอร์ หรือมีสมาร์ทโฟนแต่ไม่มีไวฟายก็เป็นปัญหาอยู่ดี ด้วยฐานะทางเศรษฐกิจที่มีอยู่ต่ำในพื้นที่ชายแดน การซื้อหาวิทยุ โทรทัศน์คอมพิวเตอร์ยังเป็นเรื่องยาก ทักษะในการฟังภาษาเป็นเรื่องของเครื่องมือที่จะนำสารไปยังชาวบ้านต้องมีพร้อม ๆ กัน หากขาดอย่างใดอย่างหนึ่งส่งผลกระทบเป็นลูกโซ่

ประการที่สามบุคคลที่สร้างกลไกให้รับสารที่เผยแพร่ เมื่อต้นทางมีการเผยแพร่ แต่ปลายทางยังขาดเครื่องมือในการรับสารข้อมูล จำเป็นต้องหาบุคคลผู้เสียสละเพื่อเดินไปพบปะทุกบ้าน เพื่อประชาสัมพันธ์เรื่องโรคระบาด มีหลายชุมชนประชาชนรับการฉีดวัคซีนเกินครึ่ง หากผลสำเร็จนี้มิได้เกิดจากการเผยแพร่ของรัฐหรือฝ่ายสาธารณุข แต่เป็นปฏิบัติการของผู้นำชุมชน หรือจิตอาสา อาศัยเสาหลักของชุมชน ผู้นำท้องถิ่น ผู้นำท้องที่ ผู้นำศาสนา ผู้ร่วมประชุมคนหนึ่งยกประสบการณ์ตนเอง ที่พบเห็นชุมชนแห่งหนึ่งระยะหลังรับการฉีดวัคซีนเพิ่มร้อยละ 70 โดยมีข้อกังขาว่ารัฐใช้

สื่อทุกสื่อรณรงค์ให้มีการฉีดทุกบ้าน แต่ทำไมคงต้องผลักดันให้อีหม่าม กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน 3 เสาหลักต้องเดินทุกบ้านเพื่อดันวัคซีนให้ถึงร้อยละ 70 สิ่งนี้คือการปรับความเข้าใจกับชาวบ้าน

มีข้อสังเกตว่า ถ้ารัฐเผยแพร่ข้อมูลชาวบ้านให้มีความรู้เรื่องที่จะนำไปปฏิบัติ ปัญหาแรกชาวบ้านไม่ฉีดวัคซีนอาจเป็นเรื่องของทัศนคติ ความเชื่อ มีบางกลุ่มเชื่อในความรู้ที่ได้รับการมอบหมายพระเจ้าไม่สนใจมาตรการของรัฐ ในเมื่อโรคนี้มาจากพระเจ้า พระเจ้าก็จะทำให้หายได้เอง ขณะเดียวกันมีบางกลุ่มไม่ใส่ใจในเรื่องของความเชื่อ ใส่ใจในเรื่องของมาตรการเท่านั้น สองส่วนนี้ดูขัดแย้งกัน จึงเป็นบทบาทหน้าที่ของผู้นำศาสนาที่จะชี้นำประชาชน ทำอย่างไรให้สองส่วนนี้รับกันได้ เพราะในเมื่อมีเป้าหมายต่อพระเจ้าก็ต้องมีจิตสำนึก คือการที่เราปฏิบัติในสิ่งที่ดีที่สุด ไม่ใช่มีการมอบหมายโดยที่เราไม่ทำอะไร ศาสดานบีมูฮัมหมัดกล่าวถึงซอฮาบะฮฺ อันเปรียบเสมือนการเอาอูฐมาแต่ไม่ได้ผูก แบบนี้ไม่ใช่ตะวักกั้ล การปฏิบัติและการมอบหมายสองส่วนนี้เป็นสิ่งที่ต้องคู่กัน ชุดความรู้ที่เข้าไปถึงชาวบ้านต้องเป็นลักษณะนี้ คือสนใจในเรื่องตะวักกั้ลและสนใจเรื่องมาตรการ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นฉีดวัคซีนแล้วมีปัญหาต่อร่างกายตามมา การเผยแพร่ความรู้ถ้าขาดเครื่องมือแล้วยังขาดกลไกผู้ขับเคลื่อนให้คนในชุมชนรับสารที่เผยแพร่ย่อมทำให้การเผยแพร่ด้านการป้องกันโรคโควิด-19 บรรลุผลน้อยลง

ประการที่สี่คือความรู้ที่เผยแพร่ ทั้งด้านการส่งเสริมความรู้ การรักษา การฟื้นฟูภายหลังติดเชื้อโรคระบาดจากสภาพการณ์ของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ยังขาดการส่งเสริม ที่ก่อให้เกิดให้สังคมแห่งความรู้ ถ้ารัฐอสม เจ้าหน้าที่อนามัยไปแก้เรื่องโควิดถ้าชาวบ้านไม่มีฐานคิด เน้นในเชิงบังคับอาจทำให้ชาวบ้านเกิดอคติต่อมาตรการของรัฐ ถ้าจะแก้โดยการเผยแพร่ความรู้ให้เด็กผ่านนิทานก็พอช่วยได้ ในขณะเดียวกันในเรื่องของการป้องกัน ชาวบ้านส่วนใหญ่ยังไม่เข้าใจ อาจเป็นเพราะขาดความรู้ การสร้างสื่อแบบใหม่ที่มีสองภาษาเป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้คนในชุมชนมีความรู้มากขึ้น ความรู้ที่เด็กเข้าใจควรเหมาะสมกับสติปัญญา การจำและการส่งต่อไปถึงผู้ใหญ่

ประการที่ห้ารูปแบบสื่อที่เผยแพร่ ผลผลิตของนิทานต้องเลือกว่าจะทำรูปแบบใด เป็นสื่อสิ่งพิมพ์ หรือสื่อดิจิทัล ซึ่งควรวางแผนตั้งแต่ต้นเพื่อดำเนินการให้ตรงตามเป้าหมาย เพราะแต่ละแบบมีเทคนิคการผลิตแตกต่างกัน หากเป็นสิ่งพิมพ์ เช่น นิทานสำหรับเด็กประถม เด็กเล็ก อาจมีรูปแบบต่างกัน วัยเด็กเล็กอาจชื่นชอบนิทานเป็นภาพ 3 มิติ การผลิตหนังสือทั่วไปเป็นภาพ 2 มิติ เวลาเผยแพร่ต้องคำนึงถึงต้นทุนด้วย แบบสามมิติย่อมมีต้นทุนที่สูงกว่าสองมิติ หากสองมิติการสั่งพิมพ์จำนวนน้อยมีต้นทุนต่อเล่มสูงกว่าการสั่งพิมพ์จำนวนมาก หากโครงการนี้ต้องการพิมพ์เผยแพร่จำนวน 300 เล่มอาจมีค่าต้นทุนของการผลิตหนังสือที่สูงมาก เพราะจำนวนน้อย ยิ่งการพิมพ์ด้วยระบบดิจิตอลด้วยแล้ว ทั้งนี้ยังไม่รวมราคาทำต้นฉบับ (artwork) ไปจนถึงกระบวนการจัดทำรูปเล่มในแบบสองมิติและสามมิติในระยะเวลาจำกัด และถ้าสร้างนิทานดิจิตอลต้องพึ่งพานักคอมพิวเตอร์กราฟิกซึ่งอาจมีค่าแรงสูงมาก ทั้งนี้ยังรวมถึงความซับซ้อนของงาน กระบวนการ (Process) และเส้นทางการเผยแพร่ออนไลน์

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ศาสนาและบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิม เป็นเงื่อนไขแรกที่สังคมมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้ความสำคัญ อันเป็นกระบวนทัศน์ที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้าที่สังคมมุสลิมเชื่อและศรัทธา (อัลลอฮฺ) และมองว่าวัฒนธรรมมลายูมุสลิมเป็นความสัมพันธ์แบบเชื่อมโยงกับอุดมคติทางศาสนา ซึ่งสอดคล้องกับอ้อมใจ วงษ์มณฑา (2559) เห็นว่าความเป็นคนมลายูในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่อาจแยกจากความเป็นมุสลิมได้อย่างเด่นชัด เนื่องจากคนมลายูหรือชาติพันธุ์มลายู แม้ไม่ได้เป็นคนมุสลิมทั้งหมด แต่การกล่าวถึงคนมลายูก็จะเข้าใจได้ว่าส่วนใหญ่เป็นคนที่นับถือศาสนาอิสลาม เช่นเดียวกับ Aisyashafie, 2011; อ้างใน ปัญญา เทพสิงห์ (2561) เห็นสอดคล้องว่าวัฒนธรรมมลายูเป็นอัตลักษณ์วัฒนธรรมหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตสำนึกของความเป็นมุสลิม จากแนวคิดข้างต้นจึงปฏิเสธไม่ได้ว่า การสร้างสรรค์สื่อนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงต้องนำศาสนาและบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิมมาเป็นเงื่อนไขสำคัญ หากพิจารณาเงื่อนไขโดยการนำศาสนามาอธิบายนั้นพบว่า การสร้างนิทานเพื่อการเรียนรู้นั้นจะไม่มีส่วนใดส่วนหนึ่งของเนื้อหาที่นำไปสู่การตั้งภาคีกับพระเจ้า ระบบความ

คิดเหล่านี้เป็นผลจากความเชื่อของสังคมมุสลิมที่ปรากฏในคัมภีร์อัลกุรอ่านบทอัลมาอีดะห์ โองการที่ 72 อัลลอฮฺ (พระเจ้าในอิสลาม) ตรัสว่า *"แท้จริงผู้ใดใดที่ทำชิริก (ตั้งภาคี) กับอัลลอฮฺ อัลลอฮฺได้ห้ามเขาไม่ให้เข้าสวรรค์และที่พำนักของเขาคือไฟนรกและบรรดาผู้อธรรมนั้นจะไม่มีผู้ช่วยเหลือใด ๆ เลย"* และหากพิจารณาบริบทวัฒนธรรมมลายูมุสลิมมาเป็นเงื่อนไขในการสร้างนิทานควรสะท้อนปรัชญาชีวิตหรือสอดแทรกหลักคำสอนในถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่นมลายู รวมถึงหลักคำสอนในศาสนาอิสลามร่วมด้วย ซึ่งการพิจารณาดังกล่าว สอดคล้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในหนังสือกระบวนการเรียนรู้ในสังคมไทยและการเปลี่ยนแปลง ของอรศรี งามวิทยาพงศ์ (2549) ที่กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์จะใกล้ชิดธรรมชาติที่ตนดำรงอยู่ เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญที่สุด และมีอิทธิพลต่อการกำหนดแบบแผนการดำรงชีวิตของมนุษย์มากที่สุด จากที่ผู้วิจัยได้นำเสนองานวิจัยที่สอดคล้องไปข้างต้นอาจปฏิเสธไม่ได้ว่าเงื่อนไขในการสร้างสรรค์นิทานประกอบภาพสำหรับเด็กถือเป็นวรรณกรรมที่ต้องให้ความสำคัญในระบบคุณค่าทางสังคม ดังที่กษริน วงศ์กิตติชวลิต และคณะ (2565) กล่าวไว้ในงานวิจัยคุณค่าในวรรณกรรมสำหรับเด็กว่า ต้องให้ความสำคัญกับการส่งเสริมความเชื่อทางศาสนา มุ่งเสริมเสริมให้เด็กตระหนักถึงความสำคัญของความเมตตา ความกตัญญู และการดำรงอย่างสันติท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมจึงเป็นคุณค่าสำคัญในงานวรรณกรรมสำหรับเด็ก ทั้งนี้ผู้วิจัยมองว่า ผลการวิจัยที่นำเสนอประเด็นเรื่องการดำรงอยู่ของเด็กมุสลิมนั้นต้องเป็นไปอย่างสันติมีความเชื่อมโยงกับคุณค่าของวรรณกรรมสำหรับเด็กได้เป็นอย่างดี

และเมื่อพิจารณาเงื่อนไขด้านเนื้อหาเพื่อสร้างนิทานประกอบภาพเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ควรมีการกำหนดแนวคิดเป็นเบื้องต้น เพื่อง่ายต่อการวางเค้าโครงเนื้อหา Helen Bee (1975) กล่าวว่านิทานเป็นสื่อที่มีความเหมาะสมสำหรับเด็ก ตรงกับความสนใจ และสามารถถ่ายทอดคุณธรรมให้ออกมาเป็นรูปธรรมได้ เด็กจะเข้าใจลักษณะของรูปธรรมมากกว่านามธรรม ข้อพิจารณาด้านเนื้อหาต้องให้ความสำคัญกับการจัดวางเนื้อหาเป็นเบื้องต้น เนื้อหาต้องคำนึงถึงการพัฒนาคุณธรรมจริยธรรมร่วมด้วย การเล่าเรื่องต้องมีตัวละครทั้งที่เป็นตัวเด่นและตัวรอง รวมถึงอาจมีตัวละครเป็นคนหรือสัตว์ร่วมด้วย เนื้อหาควรสะท้อนมุมมองและทัศนคติของผู้คนในพื้นที่ชุมชนเพื่อบอกเล่าเรื่องราว รวมถึงเนื้อหาต้องส่งเสริมการรับรู้ ทัศนคติ การพัฒนาพฤติกรรมที่ดีต่อผู้อ่าน จากข้อมูลดังกล่าวยังมีผู้วิจัยสะท้อนให้เห็นสอดคล้องกันว่าผู้ประพันธ์นิทานต้องรู้ว่าตัวละครที่มีลักษณะของจริงนั้นมีลักษณะและธรรมชาติเป็นอย่างไร เช่นถ้าตัวละครเป็นมนุษย์ก็ควรจะแสดงธรรมชาติของปุถุชนให้ชัดเจน หรือหากตัวละครเป็นสัตว์ ผู้ประพันธ์ก็จำเป็นต้องรู้จิตวิทยาและธรรมชาติของสัตว์ (ไพบูลย์วรรณจิตพัฒนกุล และคณะ, 2566) เนื้อหาต้องไม่แน่นและเต็มไปด้วยสาระทางวิชาการ เนื้อหาบางอย่างเป็นเรื่องละเอียดอ่อน พึงระมัดระวังในการแต่งเรื่อง และเพื่อประโยชน์สูงสุดควรนำเสนอข้อคิดที่ได้จากนิทาน และเพื่อให้เนื้อหาเป็นไปตามความต้องการของชุมชนและหากมองนิทานเป็นสื่อสำหรับชุมชนอย่างแท้จริงควรให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม ซึ่งสอดคล้องกับอภิรัจ พาสวัสดิ์ (2564) ให้ความเห็นว่า สื่อที่จะถ่ายทอดให้ชุมชนควรดึงชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงาน เพื่อสร้างความตระหนักถึงการมีอำนาจในการสร้าง ผลิตสื่อ และบริหารจัดการได้ตามความจำเป็นของชุมชน ส่วนท้ายเล่มควรมีการวัดและประเมินผลการเรียนรู้โดยการแทรกกิจกรรม หรือคำถามท้ายเล่ม ในขณะที่ ชรินทร์ มั่งคั่ง (2560) ได้กล่าวถึงการสร้างสื่อการเรียนรู้เชิงพื้นที่ที่แท้จริงไม่ได้เกิดจากการพิจารณาเนื้อสาระที่ไม่ได้เกิดจากสภาพปัญหาและความต้องการเท่านั้น หากแต่เกิดจากการให้ความสำคัญกับคุณค่าของการดำรงอยู่ของคนในชุมชนด้วยการสะท้อนคุณค่าที่อยู่ในตัวคน ได้แก่ความรู้ ภูมิปัญญาและวิถีชีวิตที่ดำรงอยู่ในชุมชนอันซึ่งปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นทุนที่สำคัญในการกำหนดเนื้อหา หากพิจารณาภาษาเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เห็นเด่นชัดและเป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้กันมากที่สุด และปรากฏในวรรณกรรมต่าง ๆ ล้วนเป็นเงื่อนไขเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการสื่อสารเรื่องราวในวรรณกรรมนั้น ๆ ในขณะที่การสร้างนิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 สำหรับเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ การใช้ภาษาเพื่อเล่าเรื่องในนิทานจึงเป็นเงื่อนไขสำคัญอีกประการ ในขณะที่สังคมมลายูมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ใช้ภาษามลายูเป็นภาษาหลักในการสื่อสาร หากพิจารณากลุ่มเป้าหมายการใช้งานของสื่อนิทาน เป็นเด็กมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ พิจารณาได้ว่า ควรใช้ภาษามลายูที่เป็นภาษาถิ่นหรือภาษากลางและเพื่อความเข้าใจ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ใน

วงกว้าง ควรกำหนดให้มีภาษาไทยร่วมด้วย หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะทวิภาษา (ไทย - มลายู)

นอกจากเรื่องภาษาแล้ว เงื่อนไขด้านภาพประกอบการสร้างนิทานเพื่อการเรียนรู้โรคระบาดโควิด-19 เป็นความสำคัญอีกประการที่ต้องศึกษารายละเอียดของภาพประกอบ โดยเฉพาะรูปลักษณ์ของภาพประกอบจะช่วยให้เกิดความน่าสนใจของข้อมูล ทั้งนี้ต้องให้ความสำคัญกับภาพสะท้อนชีวิตและความคิดของคนในชุมชนออกมา เพื่อเอื้อประโยชน์ต่อการเรียนรู้จากนิทาน จำเป็นต้องมีฐานความรู้จากบริบททางสังคมของผู้อ่านนิทานทั้งที่สามารถมองเห็นได้ เช่น ภาพประกอบนิทานที่นำเสนอสภาพภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม และทรัพยากรในชุมชน และภาพประกอบที่ไม่สามารถมองเห็นได้ประกอบด้วย วัฒนธรรม ความรู้ ความเชื่อ ซึ่งการเรียนรู้ที่ได้จากนิทานที่มีสภาพเป็นจริงจะทำให้เกิดการเรียนรู้อย่างมีความหมาย สามารถนำความรู้ที่ได้มาสร้างเข้มแข็งให้กับบุคคลและชุมชน จากที่ผู้วิจัยนำเสนอไปข้างต้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของไพบูลย์วรรณ จิตพัฒนกุล และคณะ (2566) ที่พบว่าผู้เขียนนิทานต้องสื่อสารให้ผู้อ่านเข้าใจเนื้อเรื่องได้ง่าย การนำเสนอตัวละครและฉากต้องนำเสนอให้เป็นแบบสมจริง ที่ผู้อ่านพบเจอในชีวิตจริง อีกทั้งหายังใช้ภาพประกอบทำหน้าที่ควบคู่ไปกับเรื่อง ยิ่งเป็นตัวช่วยเสริมความสนใจ สร้างความเข้าใจ และนำไปสู่จินตนาการ รวมถึงเป็นการพัฒนาความคิดของเด็กให้มองโลกทัศน์กว้างมากขึ้นได้อีกด้วย (ชรินทร์ มั่งคั่ง, 2560) อย่างไรก็ตามการเผยแพร่นิทานไปสู่กลุ่มเป้าหมายหากไม่คำนึงถึงความน่าสนใจ ความต้องการตามวัยก็อาจส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ การเผยแพร่นิทานที่มีภาพประกอบสวยงามสอดคล้องกับวิถีท้องถิ่น และการแปลความเป็นภาษาที่เป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่น ยังคงเป็นเงื่อนไขสำคัญและเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้มากในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งนี้วัฒนธรรมการอ่าน ช่องทางการสื่อสารหรือรูปแบบการเผยแพร่ต้องพิจารณาโดยการมีส่วนร่วมของประชาชน ซึ่งพิจารณาได้ว่าการเผยแพร่นิทานไปสู่กลุ่มเป้าหมายต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมโดยให้ความสำคัญกับประชาชนเป็นหลัก อภิชัจ พุกสวัสดิ์ (2564) ได้กล่าวอย่างน่าสนใจว่า การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเป็นกลไกและเครื่องมือที่จะสร้างการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มความสามารถทางการสื่อสารให้กับบุคคลในชุมชนได้เป็นอย่างดี อาจพิจารณาได้ว่า การเผยแพร่นิทานควรเริ่มต้นจากการคิดร่วมของชุมชน อันเนื่องจากชุมชนมีแหล่งเรียนรู้ในชุมชน การถ่ายทอดสู่ชุมชนโดยชุมชนจึงเป็นทางออกสำคัญในการเผยแพร่ไปสู่กลุ่มเป้าหมาย

จากการอภิปรายไปข้างต้น ผู้วิจัยมองว่าในการผลิตสื่อวรรณกรรมทุกประเภทสำหรับเด็กและเยาวชนควรให้ความสำคัญกับการพัฒนาทางความคิด กาย ใจ และวาจา รวมถึงมีความสมอดคล้องกับความเชื่อ ทัศนคติ ค่านิยม รวมถึงบริบทวัฒนธรรมของเด็ก อันเป็นผลทำให้เกิดการบบรรลุวัตถุประสงค์ของการพัฒนากำลังคนให้กับประเทศชาติผ่านงานวรรณกรรม ซึ่งผู้วิจัยเรียกสิ่งนี้ว่าสื่อเพื่อการพัฒนามนุษย์ ที่มุ่งหวังให้มนุษย์ดำรงอยู่ในโลกที่มีความซับซ้อน คลุมเครือ และเปราะบางเฉกเช่นปัจจุบันด้วยการมีสติ เมตตา เคารพ ให้เกียรติเพื่อนมนุษย์และสรรพสิ่งต่าง ๆ บนโลกร่วมด้วย

เอกสารอ้างอิง

กษริน วงศ์กิตติชวลิต ปิยณัฐ สุนทรประเสริฐ และ วรรณนิสา ปานพรม. (2565). คุณค่าที่ปรากฏในวรรณกรรมสำหรับเด็กที่ได้รับรางวัลหนังสือดีเด่น จากคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานปี พ.ศ. 2560 - 2565. *วารสารสังคมศาสตร์,* 11 (2),12 - 27.

เกศราพร ทองพุ่มพฤกษา. (2566). หนังสือนิทานภาพสำหรับเด็กกับการเล่าเรื่องคุกคามทางเพศ. *วารสารศาสตร์*, 16 (1), 82-130.

เกษตรชัย และหีม. (2560). *เยาวชนมุสลิมกับพฤติกรรมตามวิถีอิสลาม.* กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์.

ชรินทร์ มั่งคั่ง. (2560). *อุดมคติวิทยาหลักสูตรสังคมศึกษาเพื่อปวงชน.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิคม สุวพงษ์. (2565). การถอดบทเรียน : เพื่อเสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้. *วารสารบัณฑิตสาเกตปริทรรศน์.* ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2565

นีนนิมมาน ยอดเมือง. (2566). บารมีดีที่ตน: แนวคิดทศบารมีและกลวิธีการเล่านิทานชาดกสำหรับเด็กในสื่อใหม่. *วารสารภาษาและวรรณคดีไทย*, 40(1), 1-50.

ปัญญา เทพสิงห์, เกษตรชัย และหีม, เก็ตถวา บุญปราการ, และเจตสฤทธิ์ สังขพันธ์. (2561). ลักษณะบ้านใน วัฒนธรรมมลายู: ศึกษากรณีกัมปงไอเยอร์ ประเทศบรูไนดารุสซาลาม. *วารสารวิทยบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์,* 29 (3), 190 - 201.

ผาสุก แก้วเจริญตา, มาลินี ยามา, ชัยรัตน์ ลำโป, และสุเทพ เพชรมาก. (2566). *พลังเอื้ออารี พาคนปัตตานีฝ่าวิกฤติโควิด-19.* ปัตตานี : สำนักงานสาธารสุขจังหวัดปัตตานี.

ไพบูลย์วรรณ จิตพัฒนกุล และศิริพร งามขจิต. (2566). การศึกษาลักษณะของตัวละคร ฉาก และองค์ประกอบการเล่า เรื่องจากภาพผ่านวรรณกรรมสำหรับเด็กประเภทบันเทิงคดีที่ได้รับรางวัลหนังสือดีเด่นจากคณะกรรมการการศึกษาขั้น พื้นฐานระหว่างปีพุทธศักราช 2560 - 2565. *วารสารการบริหารการปกครองและนวัตกรรมท้องถิ่น,* 7 (2), 205 - 224.

ยุทธนา เกื้อกูล. (2566). *การจัดการศึกษาในอิสลาม.* ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

วินัย ครุวรรณพัฒน์. (2523). *ทัศนะของคนไทยใน 4 จังหวัดภาคใต้.* (รายงานการวิจัย) ม.ป.ท.

อดัม คูชาร์สกี้. (2563). *ระเบียบแห่งการระบาด.* กรุงเทพฯ : บิบลิโอ.

อภิชัจ พุกสวัสดิ์. (2564). *นวัตกรรมการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิวัฒน์ รัตนวราหะ. (2563). *อนาคตศึกษา.* พิมพครั้งที่ 2. เชียงใหม่.

อรศรี งามวิทยาพงศ์. (2549). *กระบวนการเรียนรู้ในสังคมไทยและการเปลี่ยนแปลง.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อ้อมใจ วงษ์มณฑา. (2559). ตัวตนคนมลายูมุสลิมในจังหวัดยะลา. *วารสารกึ่งวิชาการรูสะมิแล,* 37(2), 96-99.

อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง และจิรัชยา เจียวก๊ก. (2563). การถอดบทเรียนเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิตในมนุษย์. *วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์*, 14(2), 241-250.

Aisyashafie. (2011). *Definition of the Malay culture.* Retrieved from http://www.studymode.com/essays/Definition - Of - a - Malay - Culture - 870351.html.

Helen Bee. (1975). *Moral Development.* The Developing Child London. United States of America.

การศึกษาความเป็นชาวกรุง ผ่านภาษาในคำร้องเพลงลูกกรุง ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526

THE STUDY OF THE CHAO KRUNG (THE PEOPLE OF BANGKOK) THROUGH LINGUISTIC ANALYSES OF THE LYRICS OF LUK KRUNG MUSIC DURING THE YEARS 1964 - 1983.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ / THANARAT YUSUKCHAROEN
นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
DOCTORAL STUDENT FROM DOCTOR OF PHILOSOPHY IN MUSIC PROGRAM, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

จตุพร สีม่วง / JATUPORN SEEMUANG
รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ASSOCIATE PROFESSOR, MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี / CHALERMSAK PIKULSRI
ศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
PROFESSOR, MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

Received : January 9, 2024
Revised : March 7, 2024
Accepted : March 11, 2024

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์เรื่อง องค์ความรู้ และคุณค่าของเพลงไทยสากล[1] ประเภทลูกกรุงในสังคมไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะความเป็นชาวกรุง ผ่านมิติทางด้านภาษาที่ปรากฏในคำร้องของเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง โดยศึกษาจากบทเพลงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศด้านคำร้อง จากการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน และเสาอากาศทองคำพระราชทาน ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526 ดำเนินการวิจัยตามกรอบการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วยการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์เนื้อเพลง การศึกษาและตีความหมายของถ้อยคำที่นำมาใช้แต่งบทร้อง เพื่ออธิบายให้เห็นถึงลักษณะภาษาแบบชาวกรุงที่ปรากฏในคำร้องที่เชื่อมโยงกับการสร้างภาพแทนของความเป็นชาวกรุง (กรุงเทพฯ) ผลการวิจัยพบว่า เพลงทุกเพลงใช้หลักการประพันธ์ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องการสัมผัสเสียงคำ ตามแบบร้อยกรองไทย ใช้รูปแบบฉันทลักษณ์แบบร้อยกรองไทยเป็นโครงสร้างในการร้อยเรียงวางคำร้องปรากฏเป็นฉันทลักษณ์ของกวีนิพนธ์อีกรูปแบบหนึ่ง เลือกใช้ถ้อยคำในภาษาระดับแบบแผน มีกลวิธีการใช้ถ้อยคำ เช่น การซ้ำคำ การหลากคำ การใช้ศัพท์สูง การปรุงศัพท์ และสื่อสารเรื่องราวด้วยการใช้โวหารและภาพพจน์ คุณสมบัติทางภาษาต่าง ๆ ที่พบในคำร้องเพลงลูกกรุง ได้แสดงถึงความงามทางภาษาเทียบเท่าบทประพันธ์ของกวี และยังแสดงออกถึงรูปแบบการสร้างภาพแทนของชาวเมืองกรุงสอดคล้องกับการเกิดวาทกรรมสำหรับเรียกเพลงลูกกรุงที่เคยเกิดขึ้นว่า “เพลงผู้ดี”

คำสำคัญ: เพลงไทยสากล, ภาพแทน, ภาษาในดนตรี, เพลงลูกกรุง

1 วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

Abstract

This article is a part of the doctoral dissertation on the body of knowledge and value of the phleng luk krung (contemporary pop songs) genre to Thai society between 1964 and 1982. The objective was to examine the representation of the chao krung (the people of Bangkok) through linguistic analyses of the lyrics of luk krung music by analyzing the lyrics of songs that were awarded the Royal Golden Gramophone Award and the Royal Gold Antenna between 1964 and 1983. This qualitative study used a multi-method approach to explore the characteristics of 'chao krung' language in song lyrics. The methods included documentary research, in-depth interviews, analysis of lyrics' prosody, and interpretation of their meaning. This investigation aimed to reveal how these elements contribute to the construction of 'chao krung' images. The research findings showed that every song employed the prosody style of Thai poetry as a framework to construct the lyrics into a form of poetry. There were numerous words at the conventional level of language. The strategies for composing the lyrics included repetition, word variety, using an extensive vocabulary, enhancing vocabulary, and communicating messages through rhetoric and imagery. The lyrics of Luk Krung compositions contained various linguistic characteristics. The elegance of the language was reminiscent of a poet's artistry. The songs also demonstrated the form of construction of the image of people of Bangkok, consistent with the emergence of a discourse that formerly referred to luk krung songs as phleng phu dee (high-class songs).

Keyword: Thai popular music, Representation, Language in music, Luk Krung

บทนำ

นับตั้งแต่อิทธิพลของดนตรีตะวันตกแพร่เข้าสู่ประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทำให้วงการดนตรีในประเทศไทยเปลี่ยนแปลงอย่างกว้างขวาง มีผลกระทบต่อทุกภาคส่วนในวงการดนตรีไทย เช่น รูปแบบวงดนตรี บทเพลง บทบาทหน้าที่ของดนตรี นักประพันธ์ ศิลปิน เป็นต้น นอกจากนี้ยังเกิดผลผลิตทางดนตรีที่สำคัญอย่างหนึ่ง เกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทย กับดนตรีตะวันตก คือ เพลงไทยสากล มีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน ในช่วงเริ่มต้นกลุ่มนักดนตรีอาชีพนิยมเรียกเพลงดังกล่าวว่า เพลงไทยสากล เกิดพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะตัวในหลายด้าน เช่น ลักษณะทางดนตรี กลวิธีการขับร้อง และลักษณะทางวรรณกรรม ลักษณะดังกล่าวนำไปสู่การแบ่งประเภทย่อยของเพลงไทยสากลออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง และเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง อเนก นาวิกมูล (2526: 32) ได้เสนอแนวคิดไว้ว่า “ในช่วงแรก ๆ ยังไม่มีใครแบ่งเพลงไทยสากลออกเป็นเพลงลูกกรุง และเพลงลูกทุ่ง แล้วทุกอย่างก็ค่อยคลี่คลาย สร้างรูปแบบ สีสันของตัวเองออกมาทีละน้อย และเมื่อมากยิ่งขึ้นถึงขีด เราก็ต้องแยกเพลงทั้งสองออกจากกัน” จำนง รังสิกุล (2514:175) ให้ข้อมูลว่า “สมัยก่อนไม่มีคำเรียกชื่อเพลงประเภทลูกทุ่งโดยเฉพาะ คำว่าเพลงลูกทุ่ง เพิ่งจะเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2507 เมื่อมีรายการเพลงลูกทุ่ง ออกโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้ให้นิยามคำว่า ลูกทุ่ง ว่าคือ เพลงที่เล่าถึงชีวิตแบบชาวบ้านในชนบท ทำให้เพลงไทยสากลอย่างที่เคยร้องกันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 นั้นว่า เพลงลูกกรุงไปโดยปริยาย”

ร่องรอยการปรากฏตัวของเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง และลูกกรุง สามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่า เพลงทั้งสองแนวต่างสร้างรูปแบบ และสีสันจนเป็นคุณสมบัติเฉพาะตัวทีละน้อย โดยลักษณะสำคัญที่เป็นจุดสังเกตเบื้องต้น คือเรื่องของเนื้อหา เรื่องราวที่ปรากฏในคำร้องที่มีความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของผู้คนต่างพื้นที่กัน กล่าวคือ เรื่องราวในชนบทเป็นแนวเพลงลูกทุ่ง แต่เรื่องราวในเมืองเป็นแนวเพลงลูกกรุง ต่อมามีผู้ขยายความและเสนอแนวคิดเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกแนวเพลงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น ใหญ่ นภายน นักแต่งเพลงและนักดนตรีอาวุโส เสนอว่า “เพลงลูกทุ่งเป็นถ้อยคำง่าย ๆ ไม่ต้องอ้อมค้อม ส่วนภาษาในเพลงลูกกรุงนั้น เป็นภาษากวีที่มีความไพเราะอย่างยิ่ง (ใหญ่ นภายน อ้างใน

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์, 2537, น. 53) วินัย พันธุรักษ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงเพลงไทยสากล เสนอว่า “เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่ใช้คำง่าย ๆ แบบชาวบ้านธรรมดาบรรยายถึงพื้นเพความเป็นอยู่ การใช้ชีวิตประจำวัน ส่วนเพลงลูกกรุงนั้นเป็นเพลงที่มีภาษาเล่นคำสัมผัสคล้องจองได้อย่างดี และไพเราะเพราะพริ้ง” (วินัย พันธุรักษ์ อ้างใน สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์, 2537, น. 53) ในทำนองเดียวกัน พยงค์ มุกดา นักแต่งเพลงไทยสากลที่มีชื่อเสียง อธิบายว่า “เพลงลูกทุ่งมักจะร้องด้วยสำเนียงชนบท เพี้ยนไปจากสำเนียงที่พูดกันตามปกติ ทำให้อักขระวิธีไม่ตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน ส่วนเพลงลูกกรุง นักร้องจะออกเสียงคำตรงตามเสียงวรรณยุกต์ของภาษามาตรฐาน” จากแนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เนื้อหาของคำร้องมีความแตกต่างกันในด้านพื้นที่ และลักษณะทางภาษา กล่าวคือ เพลงลูกทุ่งเป็นเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนในชนบท ลักษณะภาษาเป็นแบบชาวชนบท ส่วนเพลงลูกกรุงเป็นวิถีชีวิตของผู้คนในเมืองกรุง ลักษณะภาษาเป็นแบบชาวกรุง โดยผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นตรงกันว่า คำร้องของเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง นิยมใช้คำง่าย สื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ส่วนเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง นิยมใช้ภาษาทางการ ตามกรอบของภาษามาตรฐาน พิถีพิถันในการเลือกใช้ถ้อยคำให้ไพเราะ และเป็นภาษากวี ด้วยลักษณะการใช้ภาษาที่แตกต่างกัน ทำให้เพลงทั้งสองประเภทถูกรับรู้ และเรียกกันโดยทั่วไปในอีกลักษณะหนึ่ง โดยเรียกเพลงลูกทุ่งว่า “เพลงตลาด” และเรียกเพลงลูกกรุงว่า “เพลงผู้ดี”

ลักษณะภาษาที่ปรากฏในคำร้อง ตามทัศนะของบุคคลในวงการเพลงไทยสากลที่กล่าวในข้างต้น เป็นสิ่งที่ยืนยันถึงพัฒนาการและแบ่งประเภทเพลงไทยสากลตามบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทยในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2507 ในมุมมองของการใช้ภาษาแต่งคำร้องเพลงไทยสากลทั้งในประเภทเพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า ลักษณะของภาษาที่ปรากฏในคำร้อง สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ของบทเพลงซึ่งเชื่อมโยงไปยังสถานภาพทางสังคม กล่าวคือ เอกลักษณ์ประการหนึ่งของเพลงลูกกรุง คือ ความงดงามของภาษาในคำร้อง ซึ่งเป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะความเป็นชาวกรุงในแง่ของการใช้ภาษา และเป็นประเด็นสำคัญที่นำมาสู่การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อตอบคำถามหลักของการศึกษา คือ การใช้ถ้อยคำและการสื่อสารด้วยภาษาอย่างไรที่แสดงถึงความเป็นชาวกรุง ตามความรับรู้ของผู้คนในสังคม โดยนำหลักการและแนวคิดด้านวรรณกรรมมาปรับใช้อธิบายลักษณะทางภาษาที่สะท้อนถึงความงาม ความไพเราะของการใช้ถ้อยคำ ที่ปรากฏในคำร้องเพลงลูกกรุง พร้อมทั้งเชื่อมโยงแนวคิดเรื่องการสร้างภาพแทน (Representation) ผ่านการใช้ภาษาเพื่ออธิบายว่าถ้อยคำ และการใช้สำนวนภาษาแบบชาวกรุงในเพลงลูกกรุงแสดงถึง “ความเป็นผู้ดี” อย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาลักษณะความเป็นชาวกรุง ผ่านมิติทางด้านภาษาที่ปรากฏในคำร้องของเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง ที่ได้รับรางวัลชนะเลิศด้านคำร้อง จากการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน และรางวัลเสาอากาศทองคำพระราชทาน ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาความเป็นชาวกรุงผ่านการศึกษาคำร้องในเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุงครั้งนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศด้านคำร้อง จากการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน และรางวัลเสาอากาศทองคำพระราชทาน ระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526 รวมทั้งสิ้นจำนวน 14 เพลง โดยได้ดำเนินการวิจัยแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงที่มีความโดดเด่นในด้านคำร้องสำหรับใช้ในการวิเคราะห์ โดยคัดเลือกจากเพลงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 1 - 5 จำนวน 10 เพลง และรางวัลเสาอากาศทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 1 - 4 จำนวน 4 เพลง รวม 14 เพลง ได้แก่ เพลงใจพี่ เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวัน เพลงหงส์เหิร เพลงอาลัยรัก เพลงโลกนี้คือละคร เพลงรักที่ต้องห้าม เพลงชีวิตศิลปิน เพลงน้ำตานกขมิ้น เพลงลมรัก เพลงคำเดียว เพลงคนหน้าเดิม เพลงหัวใจกระดาษ และเพลงลบรอยแผลรัก จัดทำข้อมูลด้วยการศึกษาคำร้อง ในเชิงโครงสร้างฉันทลักษณ์และความหมายของบทเพลง

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำเพลงที่คัดเลือกจำนวน 14 เพลง มาวิเคราะห์ลักษณะทางภาษาในประเด็นต่าง ๆ 4 ประเด็น ได้แก่ การใช้ถ้อยคำ ระดับของภาษา การใช้โวหารภาพพจน์ และฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย สำหรับบทความนี้ผู้วิจัยนำเสนอและแสดงการวิเคราะห์

บทเพลงตัวอย่าง 3 เพลง คือ เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวัน และเพลงหงส์เหิร โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

เพลงใครหนอ เป็นตัวแทนของกลุ่มฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ แม้จะเป็นเพลงที่ได้รับรางวัลในปีที่ 2 แต่ก็มีฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพมากกว่าเพลงใจพี่ที่ได้รับรางวัลในปีแรก เป็นเพลงที่มีการใช้ถ้อยคำ และโวหารภาพพจน์ที่หลากหลาย

เพลงไม่มีวัน เป็นเพลงแรกที่ได้รับรางวัลในกลุ่มฉันทลักษณ์ไม่เหมือนร้อยกรองไทย เป็นเพลงที่มีการใช้ถ้อยคำ โวหารภาพพจน์ที่หลากหลาย

เพลงหงส์เหิร เป็นเพลงแรกที่ได้รับรางวัลของกลุ่มฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ เป็นเพลงที่มีการใช้ถ้อยคำ โวหารภาพพจน์ที่หลากหลาย

โดยจะนำเสนอด้วยการวิเคราะห์เชิงพรรณนา อธิบายคุณลักษณะเฉพาะของคำร้อง

ขั้นตอนที่ 3 ขั้นสรุปและอภิปรายผล ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลเรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

กรอบทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

การดำเนินการวิจัยดำเนินตามกรอบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research methods) โดยผู้วิจัยศึกษาแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย 2 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีทางภาษา และ ทฤษฎีภาพตัวแทน (Representation)

1.1 ทฤษฎีทางภาษา ได้แก่ การใช้ถ้อยคำ ระดับภาษา การใช้โวหารภาพพจน์ และฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย

1.1.1 การใช้ถ้อยคำ และระดับภาษา **การใช้ถ้อยคำ** ในการประพันธ์คำร้องเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง มีลักษณะที่เรียกว่าการเล่นคำ ซึ่งเป็นกลวิธีในการประพันธ์อย่างหนึ่งที่ช่วยเพิ่มรสชาติ สามารถทำได้หลายวิธี ได้แก่ (1) นำคำที่เขียนเหมือนกัน อ่านออกเสียงอย่างเดียวกัน ความหมายต่างกัน มาสร้างเป็นข้อความ (2) นำคำพ้องเสียงมาเล่นคำ (3) นำคำพ้องรูปมาเล่นคำ (4) เล่นคำโดยซ้ำคำหรือซ้ำเสียง (5) นำกลุ่มคำมาสลับที่เพื่อให้ได้ความหมายแปลกออกไป (6) เล่นคำโดยการนำคำซึ่งมีเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมาสร้างข้อความ (7) เล่นคำเพื่อแสดงปฏิภาณไหวพริบ โดยอาศัยการตีความที่ไม่ตรงกัน (วิภา กงกะนันท์, 2533) จากลักษณะดังกล่าวยังสามารถจำแนกเป็นกลวิธีจำลงไปได้อีก อาทิ การใช้คำง่าย การซ้ำคำ การหลากคำ การใช้ศัพท์สูง การปรุงศัพท์ การใช้คำที่มีเสียงไพเราะ และการใช้คำกวีนิพนธ์ (สิทธา พินิจภูวดล, 2517:156) ในส่วนของ**ระดับของภาษา** คำร้องของเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง ปรากฏระดับของภาษาที่ใช้ในการประพันธ์ ตามหลักการทางด้านภาษาไทย ซึ่ง สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522: 6 - 7) ได้อธิบายว่า ระดับของภาษาแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ (1) ระดับภาษาปาก (2) ระดับกึ่งแบบแผน และ (3) ระดับแบบแผน ระดับภาษาปาก มีลักษณะเป็นภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน ใช้สื่อสารกันระหว่างบุคคลที่คุ้นเคยกัน เช่น ภาษาถิ่น ภาษาที่ใช้ในการซื้อขายในตลาด ภาษาระหว่างเพื่อนฝูง ระดับกึ่งแบบแผน มีลักษณะเป็นทั้งภาษาพูดและภาษาเขียนปะปนกัน เช่น ภาษาที่ใช้สนทนาระหว่างผู้มีการศึกษา การสนทนาระหว่างผู้ที่อยู่ต่างฐานะต่างตำแหน่ง ละวุฒิ การสนทนากับสุภาพชนที่ไม่คุ้นเคยกันมาก่อน การพูดในที่ประชุมกับผู้ฟังโดยทั่วไป และระดับแบบแผน มีลักษณะเป็นภาษาที่ได้รับการยอมรับโดยทั่วไปว่าถูกต้อง และประณีต ถ้อยคำที่ใช้เป็นคำสุภาพ มักใช้เขียนมากกว่าพูด หรือเขียนเพื่อใช้สำหรับพูดอย่างมีพิธีรีตอง เช่น ปาฐกถา โอวาท สุนทรพจน์

1.1.2 การใช้โวหารภาพพจน์ สำนวนโวหารในภาษาไทย แบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ (1) บรรยายโวหาร คือ การอธิบาย (2) พรรณนาโวหาร คือ ทำให้เห็นภาพ (3) เทศนาโวหาร คือ การสั่งสอน (4) สาธกโวหาร คือ การยกตัวอย่างและ (5) อุปมาโวหาร คือ การเปรียบเทียบ และกลวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่เรียกว่า ภาพพจน์ แบ่งออกเป็น 8 ประเภท คือ อุปมา อุปลักษณ์ สัญลักษณ์ บุคลาธิษฐาน อติพจน์ (อธิพจน์) สัทพจน์ นามนัย และปรพากย์ (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2519)

1.1.3 ฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย คือ วิธีร้อยกรองถ้อยคำ หรือเรียบเรียงถ้อยคำ ให้เป็นระเบียบ ตามลักษณะบังคับ และบัญญัติไว้เป็นแบบแผน ถ้อยคำที่ร้อยกรองขึ้นตามลักษณะบัญญัติแห่งฉันทลักษณ์ เรียกว่า ‘คำประพันธ์’ คำประพันธ์ คือถ้อยคำที่ได้ร้อยกรอง หรือเรียบเรียงขึ้นโดยมีข้อบังคับ จำกัดคำ และวรรคตอน ให้รับสัมผัสกันไพเราะ ตามกฎเกณฑ์ ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์ จำแนกออกเป็น 7 ชนิด คือ โคลง ร่าย ลิลิต กลอน กาพย์ ฉันท์ และ

กล ลักษณะบังคับ หรือบัญญัติ ในการเรียบเรียงคำประพันธ์ทั้งปวง มีอยู่ 9 อย่าง คือ (1) ครุ ลหุ (2) เอก โท (3) คณะ (4) พยางค์ (5) สัมผัส (6) คำเป็นคำตาย (7) คำนำ (8) เสียงวรรณยุกต์ (9) คำสร้อย (ขัณธ์ชัย อธิเกียรติ, 2549)

1.2 ทฤษฎีภาพตัวแทน (Representation) ของ Stuart Hall (Hall, S., 1997) อธิบายแนวทางที่สำคัญในการสร้างภาพแทนว่า การสร้างภาพแทน คือ การเชื่อมโยงความหมายและภาษาที่สอดคล้องกับบริบทของวัฒนธรรม ภาพแทน คือ ส่วนสำคัญของกระบวนการสื่อความหมาย ซึ่งความหมายถูกสร้างขึ้นและแลกเปลี่ยนระหว่างสมาชิกในวัฒนธรรม ภาพแทนที่เกิดขึ้นจากการใช้ถ้อยคำและสำนวนภาษา คือ ส่วนสำคัญของกระบวนการสื่อความหมายที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้และแลกเปลี่ยนระหว่างสมาชิกในวัฒนธรรม ดังนั้นภาพแทนที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางวัฒนธรรมและการใช้ภาษาเป็นสิ่งที่เปรียบเสมือนการสร้างสัญลักษณ์และการสร้างภาพในมโนทัศน์ของผู้ส่งสารไปสู่ผู้รับสาร การทำความเข้าใจวิธีการเชื่อมต่อระหว่างความหมายของคำเข้ากับวัฒนธรรมจะต้องเข้าใจทฤษฎีเกี่ยวกับภาษาที่ถูกนำมาปรับใช้ใน 3 ลักษณะ คือ การสร้างภาพสะท้อน การเกิดเจตจำนง และการสร้างความหมาย

ผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์รูปแบบการใช้ภาษาของบทเพลงลูกกรุงจำนวน 14 เพลง ในประเด็นต่าง ๆ ประกอบด้วย สาระสำคัญของคำร้อง การใช้ถ้อยคำของภาษา การใช้โวหารและภาพพจน์ และฉันทลักษณ์ โดยแสดงตัวอย่างการวิเคราะห์โดยละเอียดจำนวน สามเพลง คือ เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวัน และเพลงหงส์เหิร ส่วนบทเพลงอื่น ได้สรุปผลการวิเคราะห์ไว้ในตารางสรุปผลการศึกษาที่อยู่ในลำดับถัดไป

1. เพลงใครหนอ

ใครหนอ รักเราเท่าชีวี
ใครหนอ รักเราใช่เพียงรูปกาย
ใครหนอ เห็นเราเศร้าทรวงใน
ใครหนอ รักเราดังดวงแก้วตา
จะเอาโลก มาทำปากกา
เอาน้ำหมด มหาสมุทรแทนหมึกวาด
ใครหนอ รักเราเท่าชีวัน
ใครหนอ ชักชวนดูหนังสี่จอ
ใครหนอ ปรานี ไม่มีเสื่อมคลาย
รักเขาไม่หน่าย มิคิดทำลาย ใครหนอ
ใครหนอ เอาใจปลอบเราเรื่อยมา
รักเขากว้างกว่า พื้นพสุธา นภากาศ
แล้วเอานภา มาแทนกระดาษ
ประกาศ พระคุณไม่พอ
ใครหนอ ใครกัน ให้เราขี่คอ
รู้แล้วละก็ อย่ามัวรั้งรอ ทดแทนบุญคุณ

1.1 สาระสำคัญของคำร้อง

คำร้องมีลักษณะเป็นการเล่าเรื่อง เกี่ยวกับความรักของพ่อแม่ที่มีต่อลูก ความหมายโดยภาพรวมของเพลงใครหนอ คือ การแสดงให้เห็นถึงความรักของพ่อแม่ ที่มีต่อลูก เป็นคำประพันธ์ที่เตือนใจให้ลูกได้ตระหนัก และรู้จักที่จะทดแทนพระคุณ คำร้องส่วนใหญ่ ขึ้นต้นวรรคด้วยคำว่า “ใครหนอ” ซึ่งมีลักษณะเป็นคำถาม แล้วตามด้วยเนื้อความที่แฝงคำตอบเอาไว้ ลักษณะคล้ายกับการเล่นทายปัญหา ซึ่งเมื่อเนื้อเรื่องดำเนินไปได้ระยะหนึ่ง ผู้ฟังก็จะทราบเองว่า ใครคนนั้นก็คือ พ่อและแม่ คำร้องถูกเรียบเรียงออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 “ใครหนอ รักเราเท่าชีวี ใครหนอ ปรานี ไม่มีเสื่อมคลาย ใครหนอ รักเราใช่เพียงรูปกาย รักเขาไม่หน่าย มิคิดทำลาย ใครหนอ” มีความหมายว่า ใครหนอที่รักเราเท่ากับรักชีวิตของตัวเอง มีความเมตตาปรานีให้อย่างไม่เสื่อมคลาย ไม่ได้รักแค่เพียงรูปกายภายนอก รักอย่างไม่เคยเบื่อหน่าย ไม่เคยคิดทำลาย

ส่วนที่ 2 “ใครหนอ เห็นเราเศร้าทรวงใน ใครหนอ เอาใจปลอบเราเรื่อยมา ใครหนอ รักเราดังดวงแก้วตา รักเขากว้างกว่า พื้นพสุธา นภากาศ” มีความหมายว่า ใครหนอ เมื่อเวลาเห็นเราเป็นทุกข์ก็จะคอยปลอบใจให้คลายทุกข์ รักเราประดุจดั่งแก้วดาดวงใจ ความรักที่มีให้นั้นกว้างใหญ่ไพศาลยิ่งกว่าผืนดินผืนฟ้า

ส่วนที่ 3 “จะเอาโลก มาทำปากกา แล้วเอานภา มาแทนกระดาษ เอาน้ำหมด มหาสมุทรแทนหมึกวาด ประกาศ พระคุณไม่พอ” มีความหมายในเชิงเปรียบเทียบว่า หากจะใช้โลกแทนปากกา ใช้ท้องฟ้าแทนกระดาษ ใช้น้ำทั้งมหาสมุทรแทนน้ำหมึก แล้วเขียนพรรณนาถึงพระคุณ ก็ไม่อาจจะพรรณนาได้หมด

ส่วนที่ 4 “ใครหนอ รักเราเท่าชีวัน ใครหนอใครกัน ให้เราขี่คอ ใครหนอ ชักชวนดูหนังสี่จอ รู้แล้วละก็อย่ามัวรั้งรอ ทดแทนบุญคุณ” มีความหมายว่า ใครหนอที่รักเราเท่ากับรักชีวิตของตัวเอง เล่นสนุกสนานกับเรา ถึงขนาดให้ขึ้นขี่คอได้ สร้างความบันเทิงจากสิ่งของธรรมดาเพื่อให้เราสนุกสนาน (หนังสี่จอ คือ การใช้ด้านทั้ง 4 ของมุ้งแทนจอภาพยนตร์ และสมมติว่าเงาที่ปรากฏอยู่บนมุ้งคือภาพยนตร์) เมื่อรู้แล้วว่า ใครคนนั้น คือใคร ก็ให้รีบทดแทนพระคุณของท่าน

1.2 การใช้ถ้อยคำ และระดับของภาษา

คำร้องได้รับการเรียบเรียงด้วยกลวิธีทางภาษาที่สละสลวยงดงาม โดยปรากฏกลวิธีการใช้ถ้อยคำต่าง ๆ ดังนี้

- การซ้ำคำ มีการซ้ำคำ คำว่า “ใครหนอ” โดยปรากฏอยู่หลายแห่ง ส่วนใหญ่มักปรากฏในตำแหน่งต้นวรรคของคำร้อง เป็นลักษณะการถามเชิงวาทศิลป์ที่ไม่ได้ต้องการคำตอบ แต่เพื่อสะกิดให้ผู้ฟังคิดตาม และทราบคำตอบเองโดยปริยาย

- การหลากคำ เช่นคำว่า ชีวี ชีวัน

- การปรุงศัพท์ เช่นคำว่า หนังสี่จอ (หนัง + สี่จอ) หมายถึง มุ้ง

เมื่อพิจารณาคำร้องในภาพรวม โดยแบ่งคำร้องเป็นประโยค จะพบว่า ระดับของภาษาที่ใช้ เป็นระดับภาษาแบบแผน เช่น ใครหนอ เห็นเราเศร้าทรวงใน ใครหนอ เอาใจปลอบเราเรื่อยมา เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายว่า ใครหนอเมื่อเวลาเราเศร้าโศกก็จะช่วยปลอบใจ ใครหนอ รักเราดังดวงแก้วตา รักเขากว้างกว่า พื้นพสุธา นภากาศ เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า ใครหนอรักเรามาก ความรักที่มีให้ยิ่งใหญ่กว่าผืนดินผืนฟ้า เป็นต้น ซึ่งปรากฏคำที่อยู่ในภาษาระดับแบบแผน คือ คำสุภาพ เช่น ปรานี เสื่อมคลาย เพียงรูปกาย มหาสมุทร คำที่ใช้ในงานกวีนิพนธ์ เช่น ชีวี ชีวัน เศร้าทรวงใน ดวงแก้วตา พสุธา นภากาศ รั้งรอ

ส่งผลให้ประโยค และคำร้องโดยภาพรวม เป็นระดับภาษาแบบแผน มีความสุภาพ ไพเราะ ซึ่งไม่ได้ใช้สนทนาโดยทั่วไป ลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันในกลุ่มสังคมบางกลุ่ม

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาถึงความหมายของคำร้องในแต่ละส่วนแล้ว พบว่า มีความซับซ้อน ยอกย้อน ลึกซึ้งสะเทือนใจ ไม่สื่อความแบบตรงไปตรงมา เช่น “จะเอาโลก มาทำปากกา แล้วเอานภา มาแทนกระดาษ เอาน้ำหมด มหาสมุทรแทนหมึกวาด ประกาศ พระคุณไม่พอ” มีความหมายว่า หากจะใช้โลกแทนปากกา ใช้ท้องฟ้าแทนกระดาษ ใช้น้ำทั้งมหาสมุทรแทนน้ำหมึก แล้วเขียนพรรณนาถึงพระคุณ ก็ไม่อาจจะพรรณนาได้หมด

1.3 การใช้โวหาร และภาพพจน์

ผู้ประพันธ์ใช้ พรรณนาโวหาร และใช้ อุปมาโวหาร เป็นโวหารเสริม ในการถ่ายทอดอารมณ์ของความรักที่พ่อแม่ มีต่อลูก ประกอบกับ ใช้ ภาพพจน์ ได้แก่

- ปฏิปุจฉา ในคำร้องที่ว่า “ใครหนอ” ซึ่งปรากฏอยู่มากในเนื้อเพลง เป็นแสดงการถามแบบไม่ต้องการคำตอบ แต่ต้องการกระตุ้นให้ผู้ฟังคิด

- นามนัย ในคำร้องที่แสดงคุณลักษณะของความเป็น พ่อแม่ และ ลูก เช่น “ใครหนอ รักเราเท่าชีวัน ใครหนอ ใครกัน ให้เราขี่คอ ใครหนอ ชักชวนดูหนังสี่จอ” เป็นต้น

- อุปมา ในคำร้องที่ว่า “ใครหนอ รักเราเท่าชีวี” “ใครหนอ รักเราดังดวงแก้วตา” “ใครหนอ รักเราเท่าชีวัน” เป็นต้น

- อุปลักษณ์ ในคำร้องที่ว่า “จะเอาโลกมาทำปากกา แล้วเอานภา มาแทนกระดาษ เอาน้ำหมดมหาสมุทรแทนหมึกวาด”

- อติพจน์ ในคำร้องที่ว่า “รักเขากว้างกว่าพื้นพสุธานภากาศ”

1.4 ฉันทลักษณ์

คำร้องเพลงใครหนอ มี **ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ** โดยมีการแบ่งวรรค และสัมผัสคำของคำร้องคล้ายกับ กลอนสุภาพ มีส่วนที่เหมือนกลอนสุภาพ คือ มีการแบ่งวรรค และกำหนดตำแหน่งสัมผัสคำที่ชัดเจน และเป็นระเบียบ ส่วนที่ต่างไปจากกลอนสุภาพ 3 ประการ คือ 1.) จำนวนพยางค์ในแต่ละวรรค สังเกตว่า ในวรรคที่ 4 ของบทที่ 1 2 และ 4 มีจำนวนคำมากกว่าวรรคอื่น ๆ กล่าวคือ มีจำนวนพยางค์ 10 - 12 พยางค์ 2.) คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบท ในบทที่ 1 2 และ 4 เป็นคำวรรณยุกต์สามัญ

2. เพลงไม่มีวัน

อย่าหวังว่าฉันจะคุกเข่าให้ แม้จะปวดรวดร้าวเพียงใด คราวนี้คงไม่มีวัน
ไม่มีน้ำตา ไม่มีคำลา ไม่ขอตื้นตัน ไม่มีแม้สิ่งผูกพัน ไม่มีวันหวนกลับไปหา
อย่าหวังว่าฉันยังฝันอาลัย แม้จะเกิดมีแผลดวงใจ คงสูญไปจากอุรา
สิ้นกันแล้วเรา สิ้นความมัวเมา สิ้นคำบัญชา สิ้นความรัก สิ้นเมตตา สิ้นวาสนากันที
ยาพิษ ปนน้ำผึ้งเพียงหยด ช่างรุนแรงเหมือนกรด รดราดบนดวงชีวี
กว่าจะรู้ กินใจเสียกร่อนเต็มที เกือบจะสาย เกือบสิ้นดี เกือบไม่มี ชีพอยู่เป็นคน
สาบแล้วความรักไม่ขอปองใจ ล้างกรรมเก่าสิ้นสูญกันไป อย่าหวนมาใกล้อีกหน
อุทิศเคราะห์กรรม จากความทรงจำ ห่างไกลกมล สาบอุทิศบาปเวรจงดล ให้แก่คนเป็นมารหัวใจ

2.1 สาระสำคัญของคำร้อง

คำร้องมีลักษณะเป็นการสื่อสารในเชิงการรำพึงรำพันกับตัวเอง เกี่ยวกับความรักที่ไม่สมหวัง ความหมายโดยภาพรวมของเพลงไม่มีวัน คือ การแสดงให้เห็นถึงความเบื่อระอาในความรักที่ไม่สมหวัง คำร้องเป็นถ้อยคำที่ตัดพ้อต่อว่าและสาปส่ง ว่าไม่ขอพบพานความรัก และคนรักเช่นนี้อีก ในความหมายนี้ได้เรียบเรียงคำร้องออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 “อย่าหวัง ว่าฉัน จะคุกเข่าให้ แม้ จะปวด รวดร้าว เพียงใด คราวนี้ คงไม่มีวัน ไม่มี น้ำตา ไม่มีคำลา ไม่ขอ ตื้นตัน ไม่มี แม้สิ่ง ผูกพัน ไม่ มีวันหวนกลับไปหา” มีความหมายว่า **อย่าหวังว่าฉันจะหวนกลับไปรักอีก** แม้ว่าจะต้องเจ็บปวดเพียงใดก็ตาม จะไม่ร้องให้ ไม่มีการบอกลา ไม่มีความอาลัยอาวรณ์ หรือความผูกพันใด ๆ หลงเหลือให้อีกแล้ว

ส่วนที่ 2 “อย่าหวัง ว่าฉัน ยังฝัน อาลัย แม้ จะเกิด มีแผล ดวงใจ คงสูญไปจาก อุรา สิ้นกัน แล้วเรา สิ้นความ มัวเมา สิ้น คำบัญชา สิ้น ความรัก สิ้นเมตตา สิ้นวาสนา กันที” มีความหมายว่า **อย่าหวังว่าฉันยังคงเพ้อฝันอาลัยในความรักอยู่** แม้ว่าจะชอกช้ำเพียงใด ความรักจะต้องหมดไปจากใจ จบลงไปพร้อมกับชีวิตคู่ของเรา

ส่วนที่ 3 “ยาพิษ ปน น้ำผึ้ง เพียงหยด ช่างรุนแรง เหมือนกรด รดราดบนดวง ชีวี กว่าจะรู้ กินใจเสียกร่อนเต็มที เกือบจะสาย เกือบสิ้นดี เกือบไม่มี ชีพอยู่เป็นคน” มีความหมายเชิงเปรียบเทียบ **ความรักที่ไม่สมหวัง คือ ยาพิษ ความหอมหวานของความรัก คือ น้ำผึ้ง** เมื่อผสมเข้าด้วยกันแล้ว สามารถหลอกล่อจิตใจให้หลงเมามัว จนในที่สุด เมื่อความหอมหวานจางลงไป พิษร้ายก็ทำร้ายจิตใจให้บอบช้ำ แทบจะไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้

ส่วนที่ 4 “สาบแล้ว ความรัก ไม่ขอ ปองใจ ล้างกรรมเก่าสิ้นสูญ กันไป อย่าหวน มาใกล้ อีกหน อุทิศ เคราะห์กรรม จากความ ทรงจำ ห่างไกลกมล สาบ อุทิศ บาปเวร จงดล ให้ แก่คน เป็นมาร หัวใจ” มีความหมายว่า **ขอสาปส่งความรักที่ไม่สมหวังนี้** ขออย่าได้พบเจออีกเลย และขอให้บาปเวรทั้งหลายจงไปตกอยู่กับคนที่มาทำร้ายให้ต้องเจ็บช้ำระกำใจ

2.2 การใช้ถ้อยคำ และระดับภาษา

คำร้องได้รับการเรียบเรียงด้วยกลวิธีทางภาษาที่สละสลวยงดงาม โดยปรากฏกลวิธีการใช้ถ้อยคำต่าง ๆ ดังนี้

- การซ้ำคำ มีการซ้ำคำที่มีความหมายเชิงลบหลายแห่ง เช่นคำว่า สิ้น สาป สูญ อย่าหวัง

- การใช้คำที่มีความหมายเชิงลบ เช่นคำว่า ไม่มีวัน น้ำตา คำลา แผล ยาพิษ กรด กร่อน กรรมเก่า เคราะห์กรรม บาปเวร มาร

เมื่อพิจารณาคำร้องในภาพรวม โดยแบ่งคำร้องเป็นประโยค จะพบว่า ระดับของภาษาที่ใช้ เป็น **ระดับภาษาแบบแผน** เช่น “แม้จะปวดรวดร้าวเพียงใด” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า แม้จะต้องเจ็บช้ำใจแค่ไหน, “อย่าหวังว่าฉัน ยังฝัน อาลัย” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า อย่าคิดว่าฉันยังคงรัก, “แม้จะเกิด มีแผลดวงใจ คงสูญไปจากอุรา” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า แม้จะมีแผลในใจแต่ไม่นานก็คงหาย เป็นต้น ซึ่งปรากฏคำที่อยู่ในภาษาระดับแบบแผน คือ มีคำสุภาพ เช่นคำว่า เพียง หวนกลับ อาลัย ดวงใจ สูญ อุรา เมตตา วาสนา รดราด ดวงชีวี ชีพ ปองใจ อุทิศ เคราะห์กรรม กมล บาปเวร ดล มาร คำที่ใช้ในงานกวีนิพนธ์ เช่นคำว่า ปวดรวดร้าว หวนกลับ อาลัย ดวงใจ อุรา คำบัญชา รดราด ดวงชีวี ปองใจ บาปเวร มารหัวใจ

ส่งผลให้ประโยค และคำร้องโดยภาพรวม เป็นระดับภาษาแบบแผน มีความสุภาพ ไพเราะ ซึ่งไม่ได้ใช้สนทนาการโดยทั่วไป ลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันในกลุ่มสังคมบางกลุ่ม

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาถึงความหมายของคำร้องในแต่ละส่วนแล้ว พบว่า มีความซับซ้อน ยอกย้อน ลึกซึ้ง สะเทือนใจ ไม่สื่อความแบบตรงไปตรงมา เช่น “ยาพิษ ปน น้ำผึ้ง เพียงหยด ช่างรุนแรง เหมือนกรด รดราดบนดวง ชีวี กว่าจะรู้ กินใจเสียกร่อนเต็มที เกือบจะสาย เกือบสิ้นดี เกือบไม่มี ชีพอยู่เป็นคน” มีความหมายเชิงเปรียบเทียบ ความรักที่ไม่สมหวัง คือ ยาพิษ ความหอมหวานของความรัก **คือ น้ำผึ้ง** เมื่อผสมเข้าด้วยกันแล้ว สามารถหลอกล่อจิตใจให้หลงเมามัว จนในที่สุด เมื่อความหอมหวานจางลงไป พิษร้ายก็ทำร้ายจิตใจให้บอบช้ำ แทบจะไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้

2.3 การใช้โวหาร และภาพพจน์

ผู้ประพันธ์ใช้ พรรณนาโวหาร ในการถ่ายทอดความชิงชัง เบื่อระอา ประกอบกับ ใช้ ภาพพจน์ ได้แก่

- อุปมา ในคำร้องที่ว่า “ยาพิษ ปน น้ำผึ้ง เพียงหยด ช่าง รุนแรง เหมือนกรดรดราด บนดวง ชีวี กว่าจะรู้ กินใจ เสียกร่อน เต็มที”

2.4 ฉันทลักษณ์

คำร้องเพลงไม่มีวัน มี **ฉันทลักษณ์ไม่เหมือนร้อยกรองไทย** แต่พบว่ามีลักษณะของการแบ่งวรรค และสัมผัสระหว่างวรรคชัดเจน และเป็นระเบียบ โดยคำร้องแบ่งออกเป็น 4 บท บทที่ 1 และ 4 มีวรรคตอน และการสัมผัสคำเหมือนกัน ส่วนบทที่ 3 มีการแบ่งวรรคแตกต่างไปจากบทอื่น โดยเมื่อนำคำร้องมาจัดวรรคตอนใหม่ จะได้ดังนี้

อย่าหวังว่าฉันจะคุกเข่าให้
ไม่มีน้ำตา
ไม่มีแม้สิ่งผูกพัน

อย่าหวังว่าฉันยังฝันอาลัย
สิ้นกันแล้วเรา
สิ้นความรัก

ยาพิษ ปนน้ำผึ้งเพียงหยด
กว่าจะรู้ กินใจเสียกร่อนเต็มที

สาบแล้วความรักไม่ขอปองใจ
อุทิศเคราะห์กรรม
สาบอุทิศบาปเวรจงดล

แม้จะปวดรวดร้าวเพียงใด
ไม่มีคำลา
ไม่มีวัน

แม้จะเกิดมีแผลดวงใจ
สิ้นความมัวเมา
สิ้นเมตตา

ช่างรุนแรงเหมือนกรด
เกือบจะสาย เกือบสิ้นดี

ล้างกรรมเก่าสิ้นสูญกันไป
จากความทรงจำ
ให้แก่คน

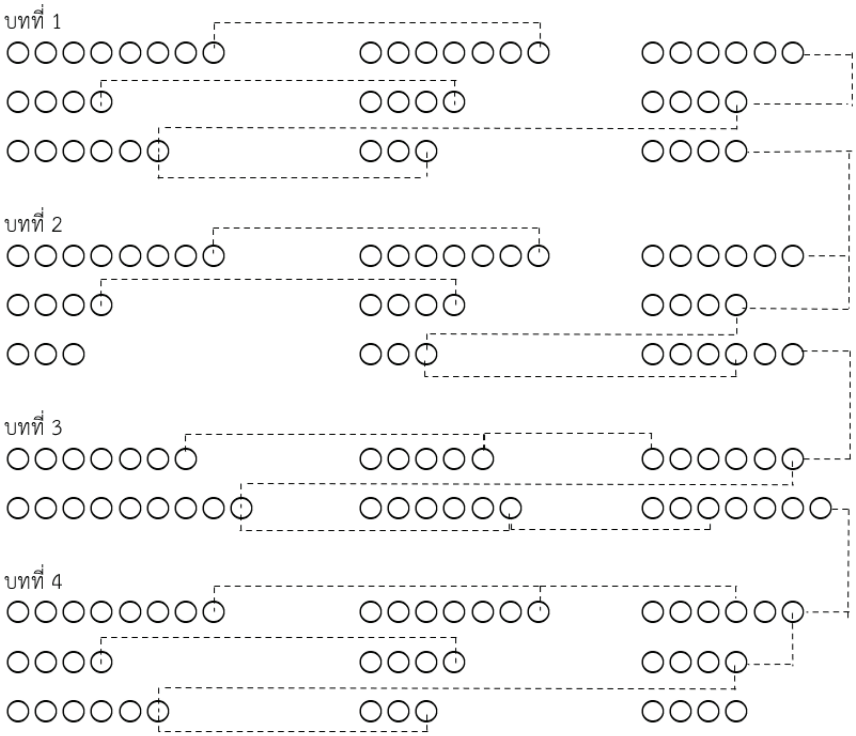
คราวนี้คงไม่มีวัน
ไม่ขอตื้นตัน
หวนกลับไปหา

คงสูญไปจากอุรา
สิ้นคำบัญชา
สิ้นวาสนากันที

รดราดบนดวงชีวี
เกือบไม่มี ชีพอยู่เป็นคน

อย่าหวนมาใกล้อีกหน
ห่างไกลกมล
เป็นมารหัวใจ

ฉันทลักษณ์ของคำร้องเพลงไม่มีวันมีความพิเศษ เนื่องจากไม่สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ตามแบบร้อยกรองไทย แต่ได้สร้างการสัมผัสคำที่เป็นระเบียบ และเป็นรูปแบบเฉพาะ สามารถแสดงเป็นแผนผังฉันทลักษณ์ได้ดังนี้



3. เพลงหงส์เหิร

หงส์เหมราชเอย...สง่าผ่าเผยงามสะคราญ
ณ แดนหิมพานต์ หวงตัวรักวงศ์วาน
หิมพานต์สถานสำราญมา
หงส์ร่อนผกเผิน...บินดั้นเมฆเหินเกินปักษา
กางปีกกวักลมท่วงทีสม...สง่า
เหินลมล่องฟ้านภาลัย
หงส์ทรงศักดิ์เรือง...ยามเจ้าย่างเยื้องงามกระไร
สวยงามวิไล สวยเกินนกใดใด
เยื้องไปแห่งไหนสวยสะอาง
หงส์ลงเล่นธาร...ท่องสระสนานธารสุรางค์
ลงสระอโนดาตชำระ...ร่าง
ไซ้ขนปีกหางสรรพางค์กาย
ทรงหงส์อ่อนงอน...ปกปีกซ้อนเชยฉะอ้อนซ้อนโอบกาย
เคล้าคู่กันผันเรียงราย
พร้อมกันว่ายแหวกธาร
ว่ายน้ำฉ่ำกาย...ต่างผันผายพากันว่ายฟ้าเบิกบาน
เหินสู่แดน แสนสราญ
ถึงหิมพานต์อันสุขใจ

3.1 สาระสำคัญของคำร้อง

คำร้องมีลักษณะเป็นการเล่าเรื่องเกี่ยวกับการชื่นชมความงามของสิ่งที่พบเห็น ความหมายโดยภาพรวมของเพลงหงส์เหิร คือ การแสดงให้เห็นถึงความสง่างามในอิริยาบถต่าง ๆ ของหงส์ ซึ่งเป็นสัตว์ในป่าหิมพานต์ ในความหมายนี้ได้เรียบเรียงคำร้องออกเป็น 6 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 “หงส์เหมราชเอย...สง่าผ่าเผยงามสะคราญ ณ แดนหิมพานต์ หวงตัวรักวงศ์วาน หิมพานต์สถานสำราญมา” มีความหมายว่า หงส์ มีลักษณะสง่าผ่าเผยสวยงาม มีนิสัยหวงตัว และรักพวกพ้อง อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์อย่างมีความสุขเนิ่นนานมาแล้ว

ส่วนที่ 2 “หงส์ร่อนผกเผิน...บินดั้นเมฆเหินเกินปักษา กางปีกกวักลมท่วงทีสม...สง่า เหินลมล่องฟ้านภาลัย” มีความหมายว่า เวลาหงส์กางปีกบิน มีท่าทางที่สง่างาม

ส่วนที่ 3 “หงส์ทรงศักดิ์เรือง...ยามเจ้าย่างเยื้องงามกระไร สวยงามวิไล สวยเกินนกใดใด เยื้องไปแห่งไหนสวยสะอาง” มีความหมายว่า เวลาหงส์เยื้องย่างก้าวเดิน มีท่าทางที่สง่างาม

ส่วนที่ 4 “หงส์ลงเล่นธาร...ท่องสระสนานธาร สุรางค์ ลงสระอโนดาตชำระ...ร่าง ไซ้ขนปีกหางสรรพางค์กาย” มีความหมายว่า เวลาหงส์ลงเล่นน้ำ ไซ้ขนปีกหาก มีท่าทางที่สง่างาม

ส่วนที่ 5 “ทรงหงส์อ่อนงอน...ปกปีกซ้อนเชย ฉะอ้อนซ้อนโอบกาย เคล้าคู่กันผันเรียงราย พร้อมกันว่ายแหวกธาร” มีความหมายว่า หงส์มีรูปทรงที่งดงามยิ่งนัก มักอยู่กันเป็นคู่ ว่ายน้ำเคียงกัน

ส่วนที่ 6 “ว่ายน้ำฉ่ำกาย...ต่างผันผายพากัน ว่ายฟ้าเบิกบาน เหินสู่แดน แสนสราญ ถึงหิมพานต์อันสุขใจ” มีความหมายว่า เมื่อพากันว่ายน้ำแล้ว ต่างก็โบยบินขึ้นสู่ท้องฟ้า กลับสู่ป่าหิมพานต์ ดินแดนแห่งความสุข

3.2 การใช้ถ้อยคำ และระดับภาษา

คำร้องได้รับการเรียบเรียงด้วยกลวิธีทางภาษาที่สละสลวยงดงาม โดยปรากฏกลวิธีการใช้ถ้อยคำต่าง ๆ ดังนี้

- การซ้ำคำ มีการซ้ำคำ ในคำว่า “หงส์” หลายแห่ง ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารว่า เพลงนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับหงส์

- การหลากคำ มีการหลากคำ ในคำที่มีความหมายว่า สวย งาม ได้แก่คำว่า สง่าผ่าเผย งามสะคราญ งามกระไร สวย งามวิไล สวยสะอาง ฉะอ้อน สมสง่า

- การใช้ศัพท์สูง ได้แก่คำว่า เหมราช หิมพานต์ สถาน สำราญ เมฆ ปักษา สง่า นภาลัย ทรงศักดิ์ วิไล ธาร สุรางค์ อโนดาต สรรพางค์ วงศ์วาน

เมื่อพิจารณาคำร้องในภาพรวม โดยแบ่งคำร้องเป็นประโยค จะพบว่า ระดับของภาษาที่ใช้ เป็น ระดับภาษาแบบแผน เช่น “หงส์เหมราชเอย...สง่าผ่าเผยงามสะคราญ” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า หงส์มีความสง่างาม, “หงส์ร่อนผกเผิน...บินดั้นเมฆเหินเกินปักษา” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า หงส์บินได้สูงถึงเมฆ บินเก่งกว่านกใด ๆ, “หงส์ทรงศักดิ์เรือง...ยามเจ้าย่างเยื้องงามกระไร” เขียนแทนด้วยภาษาอย่างง่ายได้ว่า ยามหงส์ก้าวเดินช่างสง่างามยิ่งนัก เป็นต้น ซึ่งปรากฏคำที่อยู่ในภาษาระดับแบบแผน คือ คำสุภาพ เช่นคำว่า สง่าผ่าเผย สำราญ ชำระ คำที่ใช้ในงานกวีนิพนธ์ เช่นคำว่า ย่างเยื้อง สวยสะอาง สระสนาน สง่าผ่าเผย งามสะคราญ งามกระไร งามวิไล สวยสะอาง ฉะอ้อน สมสง่า หิมพานต์ สำราญ ผกเผิน ดั้นเมฆ ปักษา เหินลม ล่องฟ้า นภาลัย ย่างเยื้อง สรรพางค์กาย

ส่งผลให้ประโยค และคำร้องโดยภาพรวม เป็นระดับภาษาแบบแผน มีความสุภาพ ไพเราะ ซึ่งไม่ได้ใช้สนทนาการโดยทั่วไป ลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันในกลุ่มสังคมบางกลุ่ม

3.3 การใช้โวหาร และภาพพจน์

ผู้ประพันธ์ใช้ พรรณนาโวหาร ในการถ่ายทอดความน่าพิศวง ประกอบกับใช้ภาพพจน์ ได้แก่

- จินตภาพ ที่ทำให้ผู้ฟังเกิดภาพในใจ ในคำร้องที่ว่า “หงส์ร่อนผกเผิน...บินดั้นเมฆเหินเกินปักษา กางปีกกวักลมท่วงทีสม...สง่า” “ยามเจ้าย่างเยื้องงามกระไร สวยงามวิไล สวยเกินนกใดใด เยื้องไปแห่งไหนสวยสะอาง” “ลงสระอโนดาตชำระ...ร่าง ไซ้ขนปีกหางสรรพางค์กาย” “ทรงหงส์อ่อนงอน...ปกปีกซ้อนเชย ฉะอ้อนซ้อนโอบกาย เคล้าคู่กันผันเรียงราย พร้อมกันว่ายแหวกธาร”

3.4 ฉันทลักษณ์

คำร้องเพลงหงส์เหิร มี **ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ยานี** 11 โดยมีการแบ่งวรรค และสัมผัสคำของคำร้องคล้ายกับ กาพย์ยานี มีส่วนที่เหมือนกาพย์ยานี คือ มีการแบ่งวรรค และกำหนดตำแหน่งสัมผัสคำที่ชัดเจน และเป็นระเบียบ ส่วนที่ต่างไปจากกาพย์ยานี คือ จำนวนพยางค์ในแต่ละวรรค เมื่อจัดวรรคตอนคำร้องใหม่จะได้ ดังนี้

หงส์เหมราชเอย
ณ แดนหิมพานต์ หวงตัวรักวงศ์วาน
หงส์ร่อนผกเผิน
กางปีกกวักลมท่วงทีสมสง่า
หงส์ทรงศักดิ์เรือง
สวยงามวิไล สวยเกินนกใดใด
หงส์ลงเล่นธาร
ลงสระอโนดาตชำระร่าง
ทรงหงส์อ่อนงอน
เคล้าคู่กันผันเรียงราย
ว่ายน้ำฉ่ำกาย
เหินสู่แดน แสนสราญ
สง่าผ่าเผยงามสะคราญ
หิมพานต์สถานสำราญมา
บินดั้นเมฆเหินเกินปักษา
เหินลมล่องฟ้านภาลัย
ยามเจ้าย่างเยื้องงามกระไร
เยื้องไปแห่งไหนสวยสะอาง
ท่องสระสนานธารสุรางค์
ไซ้ขนปีกหางสรรพางค์กาย
ปกปีกซ้อนเชยฉะอ้อนซ้อนโอบกาย
พร้อมกันว่ายแหวกธาร
ต่างผันผายพากันว่ายฟ้าเบิกบาน
ถึงหิมพานต์อันสุขใจ

โดยสรุป จากตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวัน และเพลงหงส์เหิร ด้วยกลวิธีทางภาษา ในเรื่องของ การใช้ถ้อยคำ ระดับภาษา โวหารภาพพจน์ และฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย พบว่า

1) เพลงใครหนอ มีลักษณะการใช้ถ้อยคำ คือ การซ้ำคำ การหลากคำ และการปรุงศัพท์ ถ้อยคำที่ใช้เป็นภาษาระดับแบบแผน โวหารที่ใช้ คือ พรรณนาโวหาร และอุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้คือ ปฏิปุจฉา นามนัย อุปมา อุปลักษณ์ และอติพจน์ และมีลักษณะฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ
2) เพลงไม่มีวัน มีลักษณะการใช้ถ้อยคำ คือ การซ้ำคำ การใช้คำที่มีความหมายเชิงลบ ถ้อยคำที่ใช้เป็นภาษาระดับแบบแผน โวหารที่ใช้ คือ พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้คือ อุปมา และมีลักษณะฉันทลักษณ์ ที่ไม่เหมือนฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย
3) เพลงหงส์เหิน มีลักษณะการใช้ถ้อยคำ คือ การซ้ำคำ การหลากคำ และการใช้ศัพท์สูง ถ้อยคำที่ใช้เป็นภาษาระดับแบบแผน โวหารที่ใช้ คือ พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้คือ จินตภาพ และมีลักษณะฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11

เมื่อใช้วิธีการทางภาษา วิเคราะห์คำร้องของเพลงที่คัดเลือกมาจำนวน 14 เพลง คือ เพลง ได้แก่เพลงใจพี่ เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวัน เพลงหงส์เหิน เพลงอาลัยรัก เพลงโลกนี้คือละคร เพลงรักที่ต้องห้าม เพลงชีวิตศิลปิน เพลงน้ำตานกขมิ้น เพลงลมรัก เพลงคำเดียว เพลงคนหน้าเดิม เพลงหัวใจกระดาษ และเพลงลบรอยแผลรัก สามารถแสดงผลการวิเคราะห์ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ลักษณะทางภาษาที่ปรากฏในคำร้องเพลงลูกกรุง

ที่	เพลง	การใช้ถ้อยคำ และระดับภาษา	การใช้โวหารภาพพจน์	ฉันทลักษณ์
1	เพลงใจพี่ แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 1/2507	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อติพจน์	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ
2	เพลงใครหนอ แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 1/2507	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, หลากคำ, ปรุงศัพท์ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร, อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : ปฏิปุจฉา, นามนัย, อุปมา, อุปลักษณ์, อติพจน์	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ
3	เพลงไม่มีวัน แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 2/2509	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, การใช้คำความหมายเชิงลบ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา	ฉันทลักษณ์ไม่เหมือนร้อยกรองไทย
4	เพลงหงส์เหิร แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 2/2509	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, การหลากคำ, การใช้ศัพท์สูง ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : จินตภาพ	ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ยานี
5	เพลงอาลัยรัก แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 3/2514	การใช้ถ้อยคำ : การใช้คำความหมายเชิงลบ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ
6	เพลงโลกนี้คือละคร แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 3/2514	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, การปรุงศัพท์ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร, อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา, อุปลักษณ์	ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์สุรางคนางค์
7	เพลงเพียงคำเดียว เสาอากาศทองคำฯ ครั้งที่ 1/2518	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ การใช้คำอุทาน ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา, อติพจน์	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ
8	เพลงคนหน้าเดิม เสาอากาศทองคำฯ ครั้งที่ 2/2519	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ การใช้คำอุทาน การปรุงศัพท์ ระดับของภาษา : แบบแผน และกึ่งแบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ร่วมกับอุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา สัญลักษณ์	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพขยาย
9	เพลงหัวใจกระดาษ เสาอากาศทองคำฯ ครั้งที่ 3/2520	การใช้ถ้อยคำ : การหลากคำ การปรุงศัพท์ ระดับของภาษา : แบบแผน และกึ่งแบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพขยาย
10	เพลงลบรอยแผลรัก เสาอากาศทองคำฯ ครั้งที่ 4/2521	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ การใช้คำอุทาน ระดับของภาษา : แบบแผน และกึ่งแบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา สัญลักษณ์	ฉันทลักษณ์ซ้อน

ที่	เพลง	การใช้ถ้อยคำ และระดับภาษา	การใช้โวหารภาพพจน์	ฉันทลักษณ์
11	เพลงรักที่ต้องห้าม แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 4/2523	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, การใช้คำแสดงอารมณ์เศร้า ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร, อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา, อติพจน์	ฉันทลักษณ์ไม่เหมือนร้อยกรองไทย
12	เพลงชีวิตศิลปิน แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 4/2523	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำคำ, การปรุงศัพท์, การใช้ศัพท์สูง ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปลักษณ์	ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์สุรางคนางค์
13	เพลงน้ำตานกขมิ้น แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 4/2523	การใช้ถ้อยคำ : การซ้ำวลี, การใช้คำอุทาน, การปรุงศัพท์, การใช้ศัพท์สูง ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร, อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : อุปมา, นามนัย	ฉันทลักษณ์ไม่เหมือนร้อยกรองไทย
14	เพลงลมรัก แผ่นเสียงทองคำฯ ครั้งที่ 5/2526	การใช้ถ้อยคำ : การเล่นคำ การใช้คำง่าย การปรุงศัพท์ ระดับของภาษา : แบบแผน	โวหารที่ใช้ : พรรณนาโวหาร, อุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ : บุคลาธิษฐาน, ปฏิปุจฉา, อุปลักษณ์, อุปมา, อติพจน์	ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ

ที่มา: ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 8 มกราคม 2567

จากตารางการวิเคราะห์พบลักษณะทางภาษาที่ปรากฏในคำร้อง คือ ลักษณะการใช้ถ้อยคำ ได้แก่ การซ้ำคำ การหลากคำ การปรุงศัพท์ การใช้คำในความหมายเชิงลบ การใช้ศัพท์สูง การใช้คำแสดงอารมณ์เศร้า การใช้คำง่าย ถ้อยคำที่ใช้เป็นภาษาระดับแบบแผน โวหารที่ใช้ คือ พรรณนาโวหาร และอุปมาโวหาร ภาพพจน์ที่ใช้ คือ อติพจน์ ปฏิปุจฉา นามนัย อุปมา อุปลักษณ์ และจินตภาพ และมีลักษณะฉันทลักษณ์ คือ ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ยานี ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์สุรางคนางค์ และฉันทลักษณ์ที่ไม่เหมือนร้อยกรองไทย

สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิเคราะห์บทเพลงที่ชนะเลิศด้านคำร้องการประกวดเพลงลูกกรุงในระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526 จำนวน 14 เพลง ได้แก่เพลงใจพี่ เพลงใครหนอ เพลงไม่มีวันเพลงหงส์เหิน เพลงอาลัยรัก เพลงโลกนี้คือละคร เพลงรักที่ต้องห้าม เพลงชีวิตศิลปิน เพลงน้ำตานกขมิ้น เพลงลมรัก เพลงคำเดียว เพลงคนหน้าเดิม เพลงหัวใจกระดาษ และเพลงลบรอยแผลรัก ได้ข้อสรุปว่า ในด้านการใช้ถ้อยคำพบว่ามีการใช้ถ้อยคำหลายลักษณะ ในจำนวนนี้มีการใช้ถ้อยคำที่แสดงถึงลักษณะของสำนวนภาษาของชาวเมืองกรุง คือ หลากคำ ปรุงศัพท์ ศัพท์สูง เล่นคำ ด้วยรูปแบบการใช้โวหารสองรูปแบบ คือ พรรณนาโวหารและอุปมาโวหาร ที่แสดงถึงภาพพจน์ผ่านภาษา จำนวน 8 ลักษณะ คือ อติพจน์ ปฏิปุจฉา นามนัย อุปมา อุปลักษณ์ จินตภาพ บุคลาธิษฐาน และสัญลักษณ์

ในด้านเสียงสัมผัส และฉันทลักษณ์ พบว่าทุกเพลงยึดหลักการเรื่องเสียงสัมผัสตามลักษณะของการแต่งกลอนไทย โดยอาศัยรูปแบบฉันทลักษณ์กลอนไทยมาเป็นต้นแบบในการวางโครงสร้างคำร้อง แบ่งเป็น 5 กลุ่ม คือ ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ (กลอนแปด) ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์สุรางคนางค์ ฉันทลักษณ์ซ้อน ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ยานี และไม่เข้าฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย

ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพ (กลอนแปด) แบ่งเป็น กลอนสุภาพปกติ ได้แก่ ใจพี่ ใครหนอ อาลัยรัก น้ำตานกขมิ้น ลมรัก และกลอนสุภาพขยาย ได้แก่ คำเดียว คน

หน้าเดิม และหัวใจกระดาษ สำหรับฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์สุรางคนางค์ ได้แก่ โลกนี้คือละคร ฉันทลักษณ์ซ้อน ได้แก่ ลบรอยแผลรัก ฉันทลักษณ์คล้ายกาพย์ยานี ได้แก่ หงส์เหินไม่เข้าฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย ได้แก่ ไม่มีวัน ชีวิตศิลปินรักที่ต้องห้าม คุณสมบัติทางภาษาเรื่องอื่น เช่น การใช้ถ้อยคำระดับของภาษา โวหารภาพพจน์และรส พบว่า ทุกบทเพลงมีลักษณะของคุณสมบัติดังกล่าว ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่านักประพันธ์เพลงลูกกรุงในยุคนี้ให้ความสำคัญความงามทางภาษา

อภิปรายผลการวิจัย

คุณสมบัติทางภาษาที่อยู่ในคำร้องเพลงลูกกรุง ได้แสดงให้เห็นถึงความงามทางภาษาเทียบเท่าบทประพันธ์ของกวี และยังแสดงออกถึงภาพของชาวเมืองกรุงผู้ถูกมองว่าเป็นผู้ดีจากฐานะทางสังคม ในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้นำกรอบแนวคิดทฤษฎีเรื่องภาพแทน (Representation) ของ Hall (1997) มาวิเคราะห์คุณลักษณะการใช้ภาษาในคำร้องเพลงลูกกรุงข้างต้นทำให้เห็นว่า ภาพแทนของชาวเมืองกรุง ถูกสร้างขึ้นผ่านภาษา ถ้อยคำ และเรื่องราวที่ปรากฏในคำร้อง แสดงถึงถ้อยคำอย่างคนเมืองกรุง ซึ่งเป็นรูปแบบภาษาที่เป็นแบบแผน เป็นถ้อยคำเชิงกวี ที่สำคัญคำเหล่านี้ไม่ได้เป็นคำที่ใช้ในชีวิตประจำวันของชาวชนบท แต่เป็นภาษาและสำนวนของชาวเมืองกรุง ดังผลการวิเคราะห์ในบทวิเคราะห์ที่ได้กล่าวแล้ว นอกจากนี้ยังมีการนำฉันทลักษณ์ของบทร้องกรองไทยมาใช้ในการประพันธ์ เช่น กลอนสุภาพ กาพย์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภูมิรู้เชิงกวีของผู้ประพันธ์คำร้อง ที่มิได้แต่งคำร้องด้วยอาศัยคำคล้องจองเพียงเท่านั้น อย่างไรก็ตามในเชิงความงามของงานประพันธ์ผู้แต่งคำร้องเพลงลูกกรุงทุกคน ให้ความสำคัญกับเสียงสัมผัสซึ่งเป็นหลักการสำคัญของการแต่งคำร้อง

ภาพแทนของเพลงลูกกรุง คือ บทเพลงที่สะท้อนชีวิตของชาวเมืองกรุง ภาพแทนดังกล่าวเกิดขึ้นจากความหมาย (meaning) และภาษา (language) ที่ใช้สื่อสารผ่านคำร้อง ซึ่งหากพิจารณาองค์ประกอบเกี่ยวกับภาพสะท้อน (Reflection) เจตจำนง (intention) และการประกอบสร้างความหมาย (construction) จะพบว่า ลักษณะภาษาในคำร้องเพลงลูกกรุง เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ เพลงลูกกรุงสามารถกำหนดกรอบความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงลูกกรุงได้ และจากลักษณะภาษาแบบชาวกรุงนี้เอง ทำให้คำร้องของเพลงลูกกรุงมีความสอดคล้องกับ ลักษณะการใช้ภาษาของ “ผู้ดี” ตามที่เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี (2505) ได้ให้ทัศนะไว้ว่า ผู้ดี เป็นบุคคลผู้มีความประพฤติดี ทั้งทางกาย ทางวาจาและทางความคิด คือ ทำดี พูดดี คิดดี โดยเฉพาะในส่วนของวจีจริยา ที่ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของผู้ดีว่าจะต้องพูดจาให้เรียบร้อย ไม่สอดสวนวาจาหรือแย่งชิงพูด ไม่พูดด้วยเสียงอันดังเหลือเกิน ไม่ใช้เสียงตวาดหรือพูดจากระโชกกระชาก ไม่ใช้วาจาอันหักหาญดึงดัน และไม่ใช้ถ้อยคำอันหยาบคาย คุณสมบัติแต่ละข้อเมื่อนำไปใช้ร่วมกันแล้ว จะเป็นภาษาที่สุภาพงดงามมีแบบแผน ซึ่งเป็นคุณสมบัติเดียวกันกับภาษาที่พบในคำร้องเพลงลูกกรุง ความเป็นผู้ดีจากลักษณะทางภาษาจึงทำให้เพลงลูกกรุงมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงผู้ดี” จึงกล่าวได้ว่า ภาษาในคำร้องของเพลงลูกกรุง คือภาษาแบบชาวกรุง ซึ่งปรากฏภาพแทนของความเป็นผู้ดีอยู่ด้วย

เอกสารอ้างอิง

กุหลาบ มัลลิกะมาส. (2519). *วรรณกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ขัณธ์ชัย อธิเกียรติ. (2549). *การอ่านบทประพันธ์และเพลงพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จำนง รังสิกุล. (2514). *สนทนาพาที*. กรุงเทพ: แพร่พิทยา.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. (2566). องค์ความรู้ และคุณค่า ของเพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง ที่มีต่อสังคมไทยระหว่างปี พ.ศ. 2507 - 2526. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

พระเสด็จสุเรนทราธิบดี (หม่อมราชวงศ์เปีย มาลากุล), เจ้าพระยา. (2505). *สมบัติของผู้ดี*. พระนคร: โรงพิมพ์ไทยพณิชยการ

วิภา กงกะนันท์. (2533). วรรณคดีศึกษา. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. (2537). *การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สิทธา พินิจภูวดล และคนอื่น ๆ . (2517). *การเขียน* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2522). *การเขียน*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
เอนก นาวิกมูล. (2526, 5 ธันวาคม). เพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุง. วารสารวิทยุพล 1 รอ., 1(1), 32.
Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and signifying Practices. London: Sage.

เรือมอันเร: นาฏกรรมพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย

REUAM AN - RE: FOLK DANCES IN THAI KHMER SONGKRAN FESTIVAL

พงศธร ยอดดำเนิน / PONGSATORN YODDUMNEAN
สาขาวิชาการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
INSTRUCTOR OF PERFORMANCE PRACTICE DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS OF KHON KAEN UNIVERSITY.

Received : December 19, 2023
Revised : February 21, 2024
Accepted : February 23, 2024

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการแสดงพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย ชุดเรือมอันเร ดำเนินการวิจัยด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการจัดกิจกรรมภาคสนาม มุ่งศึกษาการแสดงพื้นบ้านที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ผลการวิจัยพบว่า ประเพณีสงกรานต์ของชาวเขมรถิ่นไทยจัดขึ้นในช่วงเดือนที่ห้าตามจันทรคติ มีการแสดงพื้นบ้านนิยมเล่นเฉพาะประเพณี คือ เรือมอันเร มีรูปแบบการแสดงที่เป็นการเล่นและฟ้อนรำพื้นบ้าน โดยนำสากตำข้าวที่มีขนาดยาวจำนวน 1 คู่ มากระทบประกอบกับการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านและการขับร้องเพลง เรือมอันเรแบบดั้งเดิมมีรูปแบบการแสดงที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้ฟ้อนรำล้อมวงที่มีการกระทบสากตำข้าวอยู่ตรงกลาง มีท่าทางการฟ้อนรำเดินข้ามและก้าวเท้าเข้าสากที่กำลังกระทบกันตามจังหวะเพลง และการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว บทเพลงและลีลาท่าทางการฟ้อนรำที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด แสดงถึงความอัจฉริยะของศิลปินพื้นบ้านที่สร้างความสุขให้แก่คนในชุมชนมาอย่างยาวนาน และเรือมอันเรได้ถูกพัฒนารูปแบบและขั้นตอนการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านเชิงอนุรักษ์ สำหรับแสดงในวาระต่าง ๆ นอกเหนือจากประเพณีสงกรานต์ มีการกำหนดกระบวนท่ารำ ทำนองเพลง และเครื่องแต่งกายให้เป็นลักษณะเดียวกัน เรือมอันเรทั้งสองรูปแบบจึงเป็นเสมือนตัวแทนของนาฏกรรมพื้นบ้านและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม แสดงถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่สืบทอดอย่างยาวนานของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

คำสำคัญ: นาฏกรรมพื้นบ้าน, การแสดงพื้นบ้าน, สงกรานต์, เขมรถิ่นไทย, เรือมอันเร

Abstract

This article aimed to study the folk dance, Reuam An-Re, in the Thai Khmer Songkran Festival. This study was conducted by employing qualitative research methodology and fieldwork which aimed at investigating specifically a folk dance that appeared in the Khmer Songkran tradition in Surin province, Thailand. The results revealed a unique folk dance specific to the Thai Khmer Songkran Festival held in the fifth lunar month. This dance, known as Reuam An-Re or the pestle dance, played a significant role in the festival's traditions. Reuam An-Re was a folk dance performance that involved playing and dancing with a pair of long-handled rice mortars, struck together in rhythm with traditional folk music and singing. The traditional Reuam An-Re allowed villagers to participate in this dance. They can gather around and dance while the pestles were struck in rhythm. The dance followed the rhythm of the percussion and represented the way of flirting between young men and women The melodies and dance movements,

filled with emotions, thoughts, and feelings, showcased the brilliance of folk artists who brought joy to their communities for generations. Furthermore, Reuam An-Re has been developed into a standardized folk-dance performance for presentation on occasions beyond the Songkran Festival. The dance movements, melodies, and costumes have been unified to create a consistent style. Therefore, both traditional and modern Reuam An-Re dances are representatives of folk dances and cultural identity, which show the long-standing cultural heritage of the Thai Khmer culture.

Keywords: Performance, Folk dances, Thai Khmer, Songkran, Reuam An - Re

บทนำ

ชุมชนในสังคมลุ่มแม่น้ำมูลและแม่น้ำชีในพื้นที่อีสานตอนใต้ของประเทศไทย มีอารยธรรมการปลูกข้าวมาอย่างยาวนาน ชุมชนนั้นจะมีเวลาว่างจากการทำนา และในเวลาว่างนี้เองมนุษย์ก็จะใช้เวลาคิดสร้างสรรค์การแสดงเพื่อผ่อนคลาย เพื่อความสามัคคี และเพื่อประโยชน์ทางความเชื่อ พิธีกรรม ศาสนา แม้กระทั่งเมื่อถึงฤดูกาลเก็บเกี่ยวผลผลิตของชุมชนนั้น ๆ ต้องร่วมแรงร่วมใจกัน เป็นโอกาสที่จะฉลองความสำเร็จร่วมกัน โดยอาจจะฟ้อน เต้น ร้องเพลง หรือเล่านิทาน กิจกรรมเหล่านี้นับได้ว่าเป็นระยะแรกเริ่มของศิลปะการแสดง ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ การแสดงพื้นบ้านของชุมชนในสังคมลุ่มน้ำโขง เกิดขึ้นมาเพื่อเซ่นบวงสรวงผีเทวดาแบบง่าย ๆ ไม่ใช่พิธีกรรมทางศาสนาที่วิวัฒนาการอย่างสลับซับซ้อน การแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองฤดูกาลเก็บเกี่ยวในระดับชาวบ้าน และเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยในยามว่างงาน (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2554, น.13) และในดินแดนลุ่มน้ำโขงและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอย่างหลากหลายและเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ประเภทของศิลปะการแสดงในที่นี้จะครอบคลุม 6 ลักษณะ ได้แก่ การฟ้อน เต้นและร่ายรำ การแสดงละครเป็นเรื่องราว การเล่นดนตรี การร้องสด การแสดงที่ใช้หุ่น และกายกรรม การแสดงเหล่านี้จะสะท้อนความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ และวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น ซึ่งปรากฏอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต พิธีกรรมทางการเกษตรกรรม และเทศกาลงานประเพณีต่าง ๆ (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2558, น.1 - 2)

ประเพณีสงกรานต์ของชาวเขมรถิ่นไทยในพื้นที่อีสานตอนใต้ เป็นประเพณีถือว่าช่วงเดือนห้าเป็นช่วงเวลาแห่งการทำบุญขึ้นปีใหม่และช่วงเวลาแห่งการพักผ่อน ก่อนที่จะเข้าสู่ฤดูตรากตรำทำนา ประเพณีสงกรานต์ได้ยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณมีกิจกรรม และพิธีกรรม แฝงไปด้วยภูมิปัญญา แนวทางปฏิบัติตน มีความสำคัญทรงคุณค่าต่อบุคคล ชุมชน สังคม ศาสนา และความเชื่ออันเกี่ยวเนื่องถึงบรรพบุรุษผู้ล่วงลับไป ซึ่งถือปฏิบัติสืบเนื่องจนกลายเป็นประเพณีปฏิบัติและเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิต เครื่องมือสำคัญในการร้อยความสัมพันธ์เป็นชุมชนให้อยู่ร่วมกันอย่างปกติสุขมาอย่างช้านาน ในประเพณีสงกรานต์มีการเล่นเพลง - ดนตรีพื้นบ้าน เช่น การเล่นเพลงกันตรึม การเล่นรำกระทบสากหรือเรือมอันเร การเล่นเพลงตรุษ ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีเฉพาะในช่วงสงกรานต์ ซึ่งมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในมิติต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างทางด้านการแสดงพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในประเพณีสงกรานต์ เปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้พบปะสังสรรค์ ศิลปินพื้นบ้านอวดภูมิรู้ ปฏิภาณไหวพริบ สะท้อนความรู้สึกนึกคิดผ่านบทเพลงพื้นบ้าน อันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอีกประการที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์ของชาวเขมรถิ่นไทย สิ่งเหล่านี้นับเป็นความโดดเด่นของวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีและการดำรงชีวิตอยู่ ของชาวเขมรถิ่นไทย การแสดงพื้นบ้านที่พัฒนาการมากจากการดำรงชีวิต การประกอบอาชีพ การประกอบพิธีกรรม ประเพณี ความเชื่อ หรือแม้แต่อากัปกริยาของสัตว์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน รื่นเริง ซึ่งการพัฒนาการจากรูปแบบการฟ้อนรำในประเพณีพิธีกรรม จนกลายมาสู่รูปแบบการแสดงนาฏกรรมพื้นบ้านได้นั้น เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา และความมีสุนทรียในการดำรงชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทย ท่ามกลางวิกฤตแห่งสื่อทางเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในด้านต่าง ๆ ส่งผลให้การแสดงพื้นบ้านได้รับความนิยมน้อยลง และประการสำคัญคือ ขาดผู้สืบทอดการแสดงพื้นบ้านในชุมชน การศึกษารูปแบบการแสดงพื้นบ้านเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการอนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างความเข้าใจและตระหนักรักหวงแหนการแสดงพื้นบ้านอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบนาฏกรรมพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย ชุด เรือมอันเร

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ เอกสารและบทความทางวิชาการ บทความวิจัย โดยมุ่งศึกษาจากเอกสารทั้งด้านประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

2. ศึกษา วิเคราะห์ จากภาพถ่าย เทปบันทึกการแสดงพื้นบ้าน เทปบันทึกเสียงและสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์ของชาวเขมรถิ่นไทย

3. การลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึก การสัมภาษณ์เชิงลึก โดยมุ่งสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายคือ บุคคลที่เป็นนักปราชญ์ ผู้นำชุมชน ศิลปินพื้นบ้าน ตลอดจนผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย

4. รวมรวบข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารแหล่งต่าง ๆ และจากกิจกรรรมภาคสนาม โดยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) ให้ได้ข้อมูลที่สอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ ด้วยวิธีการเชิงพรรณนา (Descriptive)

5. นำเสนอผลการวิจัย โดยจัดทำข้อมูลในรูปแบบของโครงการวิจัย และบทความวิจัยเผยแพร่ในวารสารวิชาการตามรูปแบบของวารสาร เพื่อเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้จากผลการวิจัยผ่านวารสารวิชาการ

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ 3 ด้าน ได้แก่

5.1 ขอบเขตด้านระยะเวลาของข้อมูล

ศึกษาการแสดงพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จนถึง พ.ศ. 2564 (พ.ศ. 2498 มีการพัฒนานาฏกรรมเรือมอันเร กำหนดรูปแบบและองค์ประกอบทางแสดงตามโครงสร้างการแสดงนาฏศิลป์)

5.2 ขอบเขตด้านระยะเวลาที่ทำการวิจัย

เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563 ถึง เดือนตุลาคม พ.ศ. 2564 รวมระยะเวลาดำเนินงาน 1 ปี

5.3 ขอบเขตด้านพื้นที่ทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม

5.3.1 ชุมชนบ้านขามและบ้านเป็นสุข ตำบลเป็นสุข อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์

5.3.2 ชุมชนบ้านปรึง ตำบลบะ อำเภอท่าตูม จังหวัดสุรินทร์

6. กลุ่มประชากรวิจัย แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1. ผู้เข้าร่วมการถ่ายทอดองค์ความรู้ จำนวน 20 คน เป็นผู้มีประสบการณ์ด้านการฟ้อนรำและขับร้องที่เกี่ยวข้องกับประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย และ 2. ผู้วิจารณ์ภายนอก (Reviewer) จำนวน 3 คน เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏกรรม นาฏยศิลป์พื้นบ้าน และทางด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

7. นิยามศัพท์เฉพาะ ได้แก่ “เรือมอันเร” คือ นาฏกรรมพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย มีชื่อเรียกดั้งเดิม หรือบางถิ่นเรียกนาฏกรรมรูปแบบนี้ในภาษาเขมรถิ่นไทย ว่า “ลู้ด - อันเร” แปลเป็นภาษาไทยว่า “เต้น กระโดด - สากตำข้าว” และคำว่า “เรือม” แปลเป็นภาษาไทยว่า “ฟ้อนรำ” มีความหมายโดยรวมหมายถึง นาฏกรรมที่มีการฟ้อนรำ เต้น กระโดด ในระหว่างที่มีการกระทบสากตำข้าวตามจังหวะเพลง หรือเรียกชื่อเป็นภาษาไทยว่า “รำกระทบสาก”

การวิเคราะห์ข้อมูล

การแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นจากพิธีกรรมความเชื่อและเพื่อความบันเทิงของคนในชุมชน เกิดจากการประดิษฐ์พัฒนาขึ้นมาโดยใช้ภาษาท่าทาง ดนตรี การแต่งกาย เพื่อสื่อความหมายในระบบสัญลักษณ์ แสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบจังหวะ ทำนองเพลง ดนตรี รวมไปถึงการเต้น การฟ้อนรำ การละเล่น ที่เป็นแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ อันสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตประเพณี และวัฒนธรรม นาฏกรรมเป็นศิลปะที่เกิดมาควบคู่กับมนุษยชาติ เริ่มจากรูปแบบที่เรียบง่ายตามธรรมชาติ การปฏิบัติเพื่อบูชาสิ่งที่เคารพนับถือ การคิดหาเครื่องบันเทิงใจ การเลียนแบบ แล้วปรับปรุงเสริมแต่งให้ประณีต ละเอียดซับซ้อน งดงาม โดยอาศัยหลักทางทัศนศิลป์ ดนตรี และการแสดงออกทางร่างกาย เกิดเป็นงานนาฏกรรมที่สร้างความสุนทรียรสให้กับผู้ชม นาฏกรรมพื้นบ้านจึงเป็นเครื่องสะท้อนองค์ความรู้ ภูมิปัญญาของชุมชน ที่เกิดขึ้นโดยคนในชุมชนสร้างขึ้นเอง การรับอิทธิพลวัฒนธรรมอื่น การเลือกสรรปรับใช้ การพัฒนา และการยอมรับ เพื่อรับใช้ชุมชน มีจุดมุ่งหมายและสาระที่ชัดเจน สำหรับเพื่อพิธีกรรม พิธีการ หรือเพื่อ

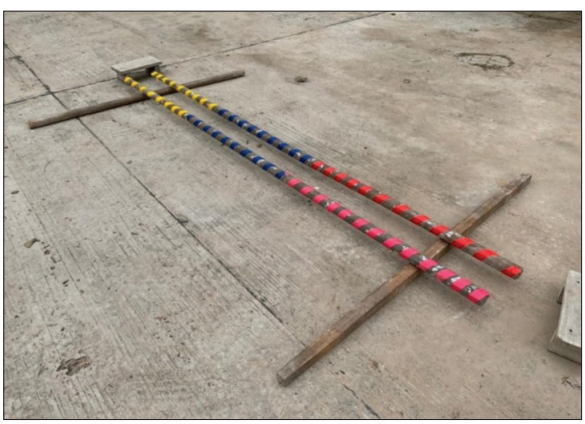
ความบันเทิง และยังสะท้อนความหลากหลายทางวัฒนธรรม อันเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เข้ามาสู่ชุมชนในแต่ละช่วงเวลา สิ่งสำคัญนาฏกรรมเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ อีกด้วย

อีสานตอนใต้มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชา มีกลุ่มชาติพันธุ์อาศัยอยู่หลายกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทยที่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ใหญ่มีความโดดเด่นทางด้านศิลปวัฒนธรรมความเชื่อต่าง ๆ สภาพวิถีชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยที่มีความเชื่อในเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับเรื่องพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ เทพเทวดา ผี ครูกำเนิด และเรื่องขวัญ อันเป็นความเชื่อของกลุ่มชนในสังคมเกษตรกรรม พิธีกรรมที่เกิดขึ้นมากมายในสังคมของชาวเขมรถิ่นไทยมีหลากหลายทั้งเป็นส่วนของบุคคลและสังคม โดยมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งพิธีกรรมและประเพณีในสังคมเขมรถิ่นไทยจะมีการเล่นเพลงและการแสดงพื้นบ้านเข้ามามีส่วนเป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยเฉพาะการเรียกขวัญในพิธีมงคลต่าง ๆ การเข้าทรงเพื่อบูชาบรรพบุรุษและรักษาโรคตามความเชื่อที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน การแสดงพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทยปรากฏในพิธีกรรมและประเพณี เช่น ประเพณีงานแต่ง งานบวช งานโกนจุก และกิจกรรมทางวัฒนธรรมในแต่ละเดือน โดยเฉพาะเดือนที่ 5 คือ ประเพณีสงกรานต์ ที่มีกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่ให้มีส่วนร่วมของคนในชุมชนเพื่อทำกิจกรรมเกี่ยวกับส่วนรวม เช่น ทำนำบำรุงวัด สาธารณประโยชน์ และเป็นการหยุดพักผ่อนในรอบปี ก่อนที่จะเริ่มฤดูเกษตรกรรมในเดือนที่ 6 ซึ่งเป็นการตรากตรำไปอีกครึ่งปี ในประเพณีสงกรานต์

ภาพที่ 1 การฟ้อนรำพื้นบ้านในการแห่ธงฉลองเจดีย์ทราย ประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยบ้านขาม ต.เป็นสุข อ.จอมพระ จ.สุรินทร์ ปี 2564
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 10 เมษายน 2564

เขมรถิ่นไทยปรากฏการแสดงพื้นบ้านหลายชนิด ที่มีความโดดเด่นซึ่งเล่นเฉพาะในช่วงประเพณีสงกรานต์ คือ เรือมอันเร และการเล่นเพลงกันตรึมประกอบขบวนแห่พระแห่น้ำ แห่ธง ในช่วงประเพณีสงกรานต์

ประเพณีสงกรานต์ เป็นประเพณีการขึ้นปีใหม่ในปฏิทินระบบสุริยคติ ความหมายของสงกรานต์แต่เดิมนั้นหมายถึงการโคจรของพระอาทิตย์ที่ย้ายราศีในแต่ละเดือนแต่เดิมดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีวันขึ้นปีใหม่อยู่ในช่วงเดือนอ้ายตามปฏิทินดั้งเดิม ต่อมาเมื่อรับวัฒนธรรมจากอินเดียจึงมีการปรับวันปีใหม่มาอยู่ในช่วงเดือนห้าในเทศกาลสงกรานต์ ดินแดนไทยและดินแดนอื่น ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีประเพณีสงกรานต์เป็นของตนเอง เอกลักษณ์ประการหนึ่งคือ ตำนานวันสงกรานต์ ซึ่งประเทศไทย ประเทศลาว ประเทศกัมพูชา และประเทศพม่า มีตำนานวันสงกรานต์ที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะเรื่องท้าวกบิลพรหม ท้าวธรรมบาลกุมาร ประเพณีสงกรานต์มีความสัมพันธ์กับน้ำเป็นอย่างยิ่ง ตั้งแต่การสรงน้ำพระสงฆ์ การรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ การเล่นสาดน้ำ การทำบุญตามประเพณีแต่ละท้องถิ่น การแสดงท้องถิ่น และอาหารประจำเทศกาล ซึ่งประเพณีสงกรานต์ทั้งในประเทศไทยและในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ล้วนได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่นนั้น (ธนโชติ เกียรติณภัทร, 2564, น.243)



ภาพที่ 2 อันเร หรือสากตำข้าวสำหรับประกอบการเรือมอันเรใน ประเพณีสงกรานต์ ต้องมีขนาดยาวเท่ากันจำนวน 1 คู่
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 10 เมษายน 2564

ประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย หรือเดือน 5 (แคแจต) ซึ่งตรงกับช่วงปลายเดือนมีนาคมถึงเดือนเมษายน ในสังคมเขมรถิ่นไทยจะถือกันว่าเป็นช่วงที่ทุกคนต้องทำบุญ

และสาธารณกุศล โดยหยุดจากภารกิจการงานส่วนตนมาทำงานของส่วนรวมเช่น พัฒนาวัด โรงเรียน ชุมชน และหาปัจจัยเพื่อทำกิจกรรมเกี่ยวกับศาสนา ในช่วงเวลาวันหยุดพักผ่อน 15 วัน มีกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่มุ่งเน้นแสดงออกถึงความกตัญญูและการเสียสละเพื่อส่วนรวม และมีการแสดงพื้นบ้านที่ถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านาน จากการศึกษาประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยนั้นพบว่า การแสดงพื้นบ้านอยู่ทุกส่วนของพิธีกรรม และกิจกรรมทางวัฒนธรรมในประเพณีสงกรานต์ แสดงถึงมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมชาวเขมรถิ่นไทยได้เป็นอย่างดี การแสดงพื้นบ้านเป็นเครื่องสะท้อนความสุขการเฉลิมฉลองก่อนเริ่มฤดูการทำเกษตรกรรมของสังคมชาวเขมรถิ่นไทย สุนทรียะภาพ ความเชื่อ อุดมการณ์ และค่านิยมในสังคมเขมรถิ่นไทย ซึ่งการแสดงที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย คือ เรือมอันเร

เรือมอันเร หรือรำกระทบสาก “ลู้ด” เป็นภาษาเขมร แปลว่า การกระโดดหรือเต้น “อันเร” เป็นภาษาเขมร แปลว่า สาก ในสมัยโบราณจะเล่นเฉพาะช่วงสงกรานต์วันหยุดใหญ่ของชาวเขมร มักเล่นในเวลากลางคืนตามลานบ้านหรือลานวัด หนุ่มสาว ผู้เฒ่าผู้แก่ มารวมตัวกันหลังจากเสร็จภารกิจประจำวัน ทุกคนจะรวมตัวกันตามลานกลางหมู่บ้านหรือลานวัดมาชุมนุมกัน ถือเป็นการแสดงรื่นเริงของชาวบ้านอย่างแท้จริง พอปี่สไล หรือซอ กลองบรรเลงขึ้น ทุกคนก็จะรวมตัวกัน ฟ้อนรำ กระโดดโลดเต้นอย่างสนุกสนานตามท่วงทำนองของการบรรเลงดนตรี ไม่มีท่ารำที่เป็นแบบฉบับหรือแบบแผน ทุกคนที่อยู่ในบริเวณนั้นสามารถรำเต้นกระโดดได้อย่างอิสระ มีการกระโดดเข้าสากอย่างสนุกสนาน แล้วแต่ว่าใครจะคิดท่ารำหรือเลียนแบบท่าของสัตว์ก็ได้ หากกระโดดหรือเต้นเข้าสากขาเดียว ก็จะเรียกว่า “จึงมูย” หากเต้นเข้าสากหรือกระโดด 2 ขา จะเรียกว่า “จึงปีร” การบรรเลงเพลงเข้าสากทั้ง 2 จังหวะมักจะเร็ว การกระทบสากกระทบจังหวะถี่กระชั้นผู้รำต้องเข้าสากอย่างระมัดระวังบางครั้งต้องหยุดรอจังหวะ ในการกระโดดเข้าสากสร้างความสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมอย่างยิ่ง เมื่อกระโดดโลดเต้นในจังหวะที่เร็วจนเหนื่อยแล้ว ดนตรีจะเปลี่ยนการบรรเลงในจังหวะที่ช้า เพื่อให้ผู้เล่นได้พักผ่อนไปในตัวแต่ก็ยังฟ้อนรำตามจังหวะดนตรีต่อไป ส่วนการเข้าสากจังหวะนี้เรียกว่า “มะโล้บโดง” (ร่มมะพร้าว) การฟ้อนและการเข้าสากเริ่มช้า การกระทบสากจึงยืดตามจังหวะกระทบออกไปตามจังหวะเพลงด้วย

รูปแบบการแสดงพื้นบ้านเรือมอันเร แต่เดิมมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน แต่ในปัจจุบันเรือมอันเรจะแสดงทุกโอกาส ผู้แสดงไม่จำกัดจำนวน การฟ้อนรำแต่เดิมฝ่ายหญิงจะรำรอบสากที่กระทบกัน ฝ่ายชายที่ยืนดูรอบ ๆ ถ้าใครอยากจะรำคู่กับฝ่ายหญิงคนไหนก็จะเข้าไปโค้งและขอรำคู่ด้วย ถ้าคู่ไหนรำเก่งและมีความแม่นยำในจังหวะการกระทบสากก็จะพากันรำเข้าสากในช่วงที่สากแยกออกจากกัน และรีบชักเท้าออกเมื่อสากกระทบกันตามจังหวะและท่วงทำนองในการแสดง อาจใช้ผู้รำเป็นจำนวนร้อยคนก็ได้ แต่ถ้าเป็นการแสดงในสถานที่แคบก็ใช้ผู้แสดงน้อยคน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานที่และโอกาสที่แสดง รูปแบบการแต่งกายเรือมอันเรแต่เดิมไม่มีกฎเกณฑ์อะไรมาก หญิงนุ่งผ้าไหมที่ทอเอง เช่น ผ้าโฮล ส่วนผู้ชายนุ่งโจงกระเบนหรือโสร่ง ใส่เครื่องประดับเงิน ทอง ทัดดอกไม้ การแต่งกายของการแสดงเรือมอันเรขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้สวมใส่ แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมคือการนุ่งผ้าไหม

ดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรในจังหวัดสุรินทร์ การศึกษาของสุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2551) ดนตรีประกอบการเล่นเรือมอันเรของชาวเขมรถิ่นไทยมี 5 ทำนอง ดังนี้

1. ทำนองจึงปีร (สองขา) เป็นทำนองดั้งเดิมในการละเล่นเรือมอันเร เป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบระยะเวลาของการรำ ใช้สำหรับท่าเรือมตรุษหรือท่ารำออก ท่าจึงปีร (ท่าเข้าสากสองเท้า) และท่าพลิกแพลง สำหรับท่าพลิกแพลงซึ่งเป็นการเข้าสากครั้งสุดท้ายของผู้เล่น ทำนองเพลงจะเร่งจังหวะให้เร็วตาม

ภาพที่ 3 เรือมอันเรแบบดั้งเดิมในประเพณีสงกรานต์บ้านปรึง ต.บะ อ.ท่าตูม จ.สุรินทร์ ปี 2564
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 เมษายน 2564

ภาพที่ 4 ผู้กระทบสากต้องแม่นยำในจังหวะเพลงทุกทำนอง สำหรับการฟ้อนรำและก้าวเท้าเข้าและออกจากสากตำข้าวที่กำลังกระทบตามจังหวะเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 เมษายน 2564

ลีลาท่าทางของผู้เล่นเพื่อให้เกิดความสนุกสนานตื่นเต้นไปกับท่าทางของผู้เล่นเพื่อให้เกิดความสนุกสนานตื่นเต้นไปกับท่าทางการเข้ามากอย่างโลดโผน ในการแสดงเมื่อผู้รำเดินออกมาบรรจบเป็นวงกลม และนั่งลงรอบสากแล้วจึงทอดเสียงลง ส่วนทำนองจึงปีรประกอบท่าพลิกแพลงจะทอดเสียงลงเมื่อผู้แสดงท่าพลิกแพลงกราบลงที่สากครบ 3 ครั้งในตอนจบ

2. ทำนองขเมาแม (สาวงามขำ) เป็นทำนองที่นำมาจากเรือมมม็วด เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบระยะเวลาของการรำ ใช้สำหรับท่าปะกุมกรู (ท่าไหว้ครู) เป็นการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือขอขมาลาโทษในการแสดงที่อาจเกินขอบเขตจากข้อห้ามดั้งเดิม พร้อมทั้งขอขมาพระแม่โพสพที่นำเอาสากตำข้าวมาข้ามเล่นเป็นต้น

3. ทำนองกัปกาชาปดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) เป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบระยะเวลาของการรำ ใช้สำหรับท่ากัจปกา รำต่อจากท่าปะกุมกรูโดยนำมาเพิ่มในการแสดงเรือมอันเร เมื่อ พ.ศ. 2508 เพื่อให้ท่ารำต่อเนื่องและทำนองเพลงต่อเนื่องกันอย่างสนิทสวยงามและไพเราะยิ่งขึ้น

4. ทำนองจึงมูย (ขาเดียว) เป็นทำนองเพลงดั้งเดิมของการเล่นเรือมอันเร เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบระยะเวลาของการรำ ใช้สำหรับท่าจึงมูย

5. ทำนองมะลบโดง (ร่มมะพร้าว) เป็นทำนองเพลงดั้งเดิมในวงกันตรึม เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบระยะเวลาของการรำใช้สำหรับท่ามะลบโดง

เรือมอันอันเรมีรูปแบบของการร้องเพลงที่เป็นบทร้องภาษาเขมร ตามทำนองเพลงที่บรรเลง โดยเฉพาะทำนองเพลงดั้งเดิมที่นิยมบรรเลงในการเล่นลู้ดอันเร คือ ทำนองเพลงจึงมูย ทำนองเพลงจึงปีร และทำนองเพลงมลปโดง การขับร้องเพลงประกอบการเล่นลู้ดอันเรนั้น เป็นเนื้อเพลงที่จดจำมาจากครูเพลงของชุมชนและถ่ายทอดโดยมุขปาฐะ และการร้องเพลงที่เกิดจากการด้นสดที่มาจากอารมณ์ร่วมและบรรยากาศในขณะนั้น โดยเนื้อหามุ่งเน้นที่ความบันเทิง หยอกล้อ เกี้ยวพาราสี เป็นต้น

รูปแบบการฟ้อนรำของการเล่นเรือมอันเรส่วนมากเป็นท่าอิสระ เพื่อความสนุกสนาน เป็นท่ารำเกี้ยวพาราสีการเข้าไปรำในสากที่กระทบกัน โดยที่ฝ่ายชายจะรำเดินไล่ฝ่ายหญิง ส่วนฝ่ายหญิงจะคอยถอยรำตามระวังไม่ให้ฝ่ายชายถูกเนื้อต้องตัว ในการฟ้อนรำต้องใส่อารมณ์ให้แสดงออกมาทางสีหน้าท่าทางประกอบกับท่าฟ้อนรำ จึงทำให้เรือมอันเรมีความสนุกสนาน แต่เดิมนั้นท่ารำเรือมอันเรมีเพียง 3 ท่ารำคือ ท่าจึงมูย ท่ามลปโดง และท่าจึงปรี การตั้งชื่อท่ารำนั้นตั้งตามลักษณะของการเข้าสาก เช่น ท่าจึงมูย หมายถึง ขาเดียว ในการรำเข้าสากในจังหวะนี้ จะก้าวไปในสากทีละขา ส่วนขาหนึ่งที่แยกออกมาจากกันตามจังหวะของดนตรี ท่ามลปโดง หมายถึง ร่มมะพร้าว ลีลาการฟ้อนรำมีลักษณะการรำคล้าย ๆ กับใบมะพร้าวกำลังโดนลมพัดเอนไปเอนมา ท่าจึงปรี หมายถึง สองเท้า การรำเข้าสากโดยใช้เท้าทั้ง 2 ข้างค้างอยู่ในสากแล้วยกออกเมื่อสากกระทบ เรือมอันเรมีรูปแบบการฟ้อนรำประกอบจังหวะท่วงทำนองเพลงที่ไม่ได้มีการกำหนดเวลาแน่นอน ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอย่างอื่น เช่น เวลา สถานที่ ผู้รำ เรือมอันเรเป็นนาฏกรรมที่เป็นเครื่องผ่อนคลายความกดดันทางจิตใจในสังคม คือ เป็นเครื่องบันเทิงให้แก่ชาวบ้าน เพราะการรำเป็นการเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้พบปะกัน ชาวบ้านที่ฟ้อนรำได้แสดงออกถึงความสนุกสนาน ความสุนทรี ความสามารถเฉพาะทั้งการร้อง การรำ และการแสดงโลดโผนของผู้ชาย ดังที่สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2551) กล่าวถึงองค์ประกอบของการเล่นลู้ดอันเรว่า ผู้เล่นในการละเล่นเรือมอันเร ผู้เล่นไม่จำกัดจำนวน แต่เดิมผู้หญิงมักเป็นผู้รำก่อน ส่วนผู้ชายมักเป็นผู้ชมอยู่

บริเวณรอบ ๆ วง จะร่วมออกมาเข้าสากก็ต่อเมื่อถึงจังหวะสุดท้ายที่กระชั้นและเร็วขึ้นผู้ชายที่เข้ามาเล่นเรียกว่า ตัวตลก แสดงท่าทางโลดโผนอวดความสามารถของตนแก่ฝ่ายหญิง ปัจจุบันเมื่อเรือมอันเรได้จัดเป็นการแสดงแล้ว มีการกำหนดผู้รำเข้าสากเป็นคู่ชายหญิง จำนวนคู่เข้ามากขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่และโอกาสที่แสดง ในส่วนของ ท่ารำแต่เดิมไม่มีแบบแผนแน่นอน ใครมีความสามารถฟ้อนรำมากน้อยเพียงใดก็สุดแต่จะแสดงอวดความสามารถ หลักการสำคัญคือ รำไปรอบวง อาจก้าวเท้าไปข้างหน้าหรือถอยหลังตามจังหวะที่สากกระทบกันและจังหวะของดนตรีไปเรื่อย ๆ รำท่าเดิมไปได้เรื่อย ๆ แม้ว่าดนตรีจะเปลี่ยนทำนองเพลงก็ตาม แต่ต้องก้าวเท้าให้ตรงตามจังหวะของสากและเพลงที่บรรเลง ต่อมามีการพัฒนาท่ารำขึ้น สำหรับการละเล่นเรือมอันเรแบบดั้งเดิมประกอบด้วยท่าจึงมูย ท่ามะลบโดง และท่าจึงปีร เมื่อมีการพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดง จึงได้เพิ่มท่ารำและทำนองเพลง ประกอบด้วยท่ารำ ดังนี้ ท่าเรือมตรษ ใช้ทำนองจึงปีร ท่าปะกุมกรู ใช้ทำนองขเมาแม ท่ากัจปกาใช้ทำนองกัจปกาชาปดาน ท่าจึงมูยใช้ทำนองจึงมูย ท่ามะลบโดงใช้ทำนองมะลบโดง ท่าจึงปีรใช้ทำนองจึงปีร และท่ารำพลิกแพลงใช้ทำนองจึงปีร

ภาพที่ 5 วงดนตรีพื้นเมืองมีกลองกันตรึมและซอกันตรึมเป็นเครื่องดนตรีหลัก สำหรับเรือมอันเร
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 เมษายน 2564

เรือมอันเรเป็นมรดกตกทอดสืบมาแต่โบราณ ไม่สามารถสืบทราบได้ว่าใครเป็นผู้คิดขึ้น ต่อมาได้วิวัฒนาการจนเป็นจังหวะรำที่มีลีลาอ่อนช้อย สวยงาม ตราบเท่าทุกวันนี้ เข้าใจว่า เมื่อสมัยโบราณนั้นในยามกลาง คืนที่เสร็จสิ้นภารกิจประจำวัน สาว ๆ ก็พากันตำข้าว ซึ่งใช้สากตำข้าวกับครกใบใหญ่ หนุ่มที่ว่างงานก็เดินเป่าขลุ่ยมาเกี้ยวสาวตามที่ดังกล่าว พอเสร็จงานตำข้าวหนุ่มสาวก็ พากันเล่นกระทบสากเพื่อความสนุกสนาน โดยกระทบสากให้เป็นจังหวะ เจ้าหนุ่มที่อยากแสดงความสามารถอวดสาว ๆ ก็จะรำเข้าสาก ส่วนหนุ่มสาวอื่น ๆ ก็จะรำอยู่วงนอก ต่อมาการละเล่นแบบนี้แพร่หลายกันไปมาก จึงได้มีผู้คิดกำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ขึ้น (สงบ บุญคล้อย, 2551, น. 409) เรือมอันเรเป็นการละเล่นตามประเพณีที่เกิดขึ้นก่อนที่จะได้รับคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธศาสนา โดยเห็นได้จากการผูกโยงการละเล่นนี้ไว้กับประเพณีตรุษสงกรานต์ อันเป็นประเพณีตามความเชื่อของกลุ่มชนที่นับวันเวลาตามจันทรคติเป็นหลักในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งจะจัดให้มีขึ้นทุกปีในเดือนห้าหลังฤดูการเก็บเกี่ยว โล้ดอันเรจึงน่าจะมีความสัมพันธ์และเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อทางศาสนาด้านใดด้านหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการทำบุญตามประเพณี การกินเลี้ยงเซ่นสังเวยและรื่นเริงที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ การละเล่นรื่นเริงประกอบพิธีกรรมตามแบบโบราณจะต้องหยุดงานอย่างน้อย 3 วัน จะร่วมกันทำบุญ ตักน้ำ ขนทราย บูรณะวัด อันเป็นการทำบุญที่ได้อานิสงส์มากกว่าการทำบุญปกติและเกี่ยวเนื่องกับความอุดมสมบูรณ์และความชุ่มชื้น จากการที่ได้ตักน้ำเข้าวัดในยามแล้งเป็นการร้องขอความอุดมสมบูรณ์ในทางอ้อม หลังจากนั้นจะมีการละเล่นตามประเพณีในเวลาต่อมา นอกจากนี้การเล่นโล้ดอันเรยังมีความเชื่อที่ปรากฏเป็นข้อห้ามควบคุมไว้ด้วย กล่าวคือ จะจัดให้เล่นเฉพาะเดือนแคแจ๊ตในช่วงตอมธม (หยุดใหญ่) เท่านั้น หากเล่นนอกฤดูกาลนี้แล้วจะทำให้เกิดวิกฤตอาเพศหรือฟ้าผ่าได้ (ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547, น.40)

การแสดงพื้นบ้านที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยได้ถูกพัฒนารูปแบบการแสดงให้เป็นรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ที่มีการกำหนดกระบวนท่ารำ เพลง เวลา และองค์ประกอบการแสดง การแสดงพื้นบ้านเรือมอันเร ได้รับการพัฒนารูปแบบขึ้นมาใหม่จากเค้าโครงการแสดงแบบเดิมที่เล่นในประเพณีสงกรานต์ เพื่อเป็นการพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีระเบียบแบบแผนไว้สำหรับแสดงในวาระต่าง ๆ นอกจากประเพณีสงกรานต์ที่เป็นการเล่นตามธรรมเนียมปฏิบัติ การพัฒนารูปแบบการแสดงพื้นบ้านโดยศิลปินพื้นบ้านหลายท่าน เช่น นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ นางผ่องศรี ทองหล่อ นางสุจินต์ ทองหล่อ นายปิ่น ดีสม เป็นต้น โดยเฉพาะเหตุการณ์สำคัญที่ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญทำให้การแสดงเรือมอันเรที่แต่เดิมนิยมเล่นในประเพณีสงกรานต์

เท่านั้นได้ถูกพัฒนารูปแบบและนำเสนอในวาระสำคัญของจังหวัดสุรินทร์ คือ เมื่อปี พ.ศ. 2498 เมื่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เสด็จขึ้นเถลิงถวัลย์ราชสมบัติได้ 5 ปี ทรงมีพระราชดำริที่จะเสด็จพระราชดำเนินออกเยี่ยมราษฎรในพื้นที่ต่าง ๆ ของสยามประเทศ จากนั้นในระหว่างวันที่ 2 ถึง วันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมราษฎรในภาคตะวันออกเฉียงเหนืออย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรกและได้เสด็จพระราชดำเนินถึงเมืองสุรินทร์เมื่อวันที่19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 ทรงประทับแรมที่ศาลากลางจังหวัดสุรินทร์ 1 คืน โดย “ในเวลาค่ำ วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 ทอดพระเนตรการแสดงพื้นเมือง 5 ชุด ได้แก่ การถวายพระพร โดยมีชายเป่าปี่จรวง หญิงเจรียง, ผู้ชายดีดน้ำเต้าพร้อมกับขับร้อง, เรือมนรแกว, เป่าปี่กระจับ และเรือมอันเร โดยผู้แสดงเรือมอันเรเป็นครูโรงเรียนสตรีและบุตรพ่อค้าข้าราชการในจังหวัดสุรินทร์ ฝึกซ้อมการแสดงโดยคณะครูสังกัดศึกษาธิการจังหวัดสุรินทร์ (อัษฎางค์ ชมดี, 2549, น.12 - 21) และการแสดงเรือมอันเรในงานแสดงช้าง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 มีการพัฒนาการแสดงเรือมอันเรให้มีความงามของกระบวนท่ารำและเครื่องแต่งกายมากยิ่งขึ้น และเรือมอันเรยังคงเป็นการแสดงพื้นบ้านในฉากการแสดงศิลปวัฒนธรรมในการแสดงช้างสุรินทร์จนถึงปัจจุบัน ประการสำคัญมีการถ่ายทอดการแสดงสู่สถานศึกษาต่าง ๆ ในจังหวัดสุรินทร์และพื้นที่อีสานตอนใต้ ทำให้การแสดงเรือมอันเรและเรือมตรุษมีการเผยแพร่อย่างกว้างขวางมากขึ้น

รูปแบบการแสดงของเรือมอันเรนาฏกรรมพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยทั้งรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่พัฒนาการแสดงขึ้นใหม่บนพื้นฐานโครงสร้างของนาฏกรรมเดิมนั้น การแสดงทั้ง 2 รูปแบบมีวิธีการและขั้นตอนการแสดงที่ลักษณะเดียวกันคือ รูปแบบการแสดงที่เป็นการฟ้อนรำเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว การรำเป็นคู่ชายและหญิง มีการฟ้อนรำแบบเชิงปฏิสัมพันธ์ทางสังคม เมื่อเกิดความพอใจ หรือสนใจต้องการรู้จักกันจึงทำการคล้องสาว หรือหนุ่มออกไปรำที่กลางวง โดยมีสากตำข้าวที่กระทบตามจังหวะเพลงอยู่ตลอดเวลา เมื่อมีการพัฒนารูปแบบการแสดงในลักษณะของนาฏศิลป์พื้นบ้านเชิงอนุรักษ์ จึงมีการกำหนดท่ารำและลำดับของท่ารำและเพลงประกอบเพื่อความเป็นแบบแผนและกระชับเวลาในการฟ้อนรำ ซึ่งแต่เดิมนั้นไม่มีการกำหนดเวลาในการฟ้อนรำอาจใช้เวลาหลายชั่วโมง และไม่มีการกำหนดลำดับของการบรรเลงเพลง ซึ่งแต่เดิมขึ้นอยู่กับฝ่ายนักดนตรีที่จะบรรเลงเพลงทำนองใด ทำนองเพลงนั้นนิยมบรรเลงในการฟ้อนรำเรือมอันเร ได้แก่ ทำนองเพลงจีงมูย (เท้าข้างเดียว) ทำนองเพลงจีงปรี (เท้าสองข้าง) ทำนองเพลงมลุปโดง (ร่มมะพร้าว) ทำนองเพลงกัจปกา (เด็ดดอกไม้) เป็นต้น ซึ่งชื่อทำนองเพลงและกระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกัน กล่าวคือ มีการเรียกชื่อทำนองเพลงตามลักษณะของการฟ้อนรำที่กำลังก้าวเท้าเข้าไปในสากที่กำลังกระทบกัน ตามตารางต่อไปนี้เป็นการนำเสนอรูปแบบและลักษณะของท่ารำในการแสดงเรือมอันเรรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบพัฒนาการแสดงเฉพาะท่ารำที่รำช่วงการกระทบสากเท่านั้น ดังนี้

ภาพที่ 6 เรือมอันเรที่ได้รับการพัฒนาให้เป็นรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้าน ในฉากการแสดงศิลปวัฒนธรรม งานแสดงช้างจังหวัดสุรินทร์ ปี พ.ศ. 2505
ที่มา : กมนต์โรจน์ นิวัฒน์บรรหาร เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2560

ตารางที่ 1 รูปแบบและลักษณะของท่ารำในการแสดงเรือมอันเรรูปแบบแบบดั้งเดิมและรูปแบบพัฒนาการแสดง

ชื่อท่ารำ	ภาพท่ารำรูปแบบแบบดั้งเดิม	ภาพท่ารำรูปแบบพัฒนาการแสดง	อธิบายลักษณะท่ารำ
ท่ารำกัจปะกา ทำนองเพลงกัจปะกา (เด็ดดอกไม้)		 	ท่ารำหนุ่มสาวเกี้ยวพาราสีเข้าสากโดยเดินเข้าหากันในระหว่างที่สากกางออกและก้าวเท้าออกทีละเท้า
ท่ารำจีงมูย ทำนองเพลงจีงมูย (เท้าเดียว)		 	ท่ารำที่ก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งเข้าสากและอีกเท้าก้าวข้ามสาก และยกเท้าที่อยู่ในสากขึ้นตอนที่สากกระทบ
ท่ารำมะลุปโดง ทำนองเพลงมะลุปโดง (ร่มมะพร้าว)		 	ท่ารำเลียนแบบทางมะพร้าวที่ไหวไปตามลม ท่ารำสลับชายหญิง เมื่อฝ่ายเดินเข้าในสากอีกฝ่ายจะโอบอยู่ด้านนอกสาก

ชื่อท่ารำ	ภาพท่ารำรูปแบบแบบดั้งเดิม	ภาพท่ารำรูปแบบพัฒนาการแสดง	อธิบายลักษณะท่ารำ
ท่ารำจีงปรี ทำนองเพลงจีงปรี (สองเท้า)		 	ท่ารำที่เข้าสากสองเท้าแล้วก้าวเท้าออกทีละเท้า ในจังหวะเพลงเร็ว ทำสลับฝั่งชายหญิง
ทำรำโลดโผน ทำนองเพลงจีงปรีและเบ็ดเตล็ด			ท่ารำสำหรับฝ่ายชายที่ต้องการอวดความสามารถ ก้าวเท้า หรือเอาร่างกายส่วนต่าง ๆ ไปอยู่ในสากที่กำลังกระทบด้วยจังหวะเร็ว

ภาพที่ 7 รูปแบบการแสดงเรือมอันเรแบบดั้งเดิม
ที่ล้อมวงฟ้อนรำมีสากตำข้าวและนักดนตรีอยู่ตรงกลางวง
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 เมษายน 2564

ภาพที่ 8 รูปแบบการแสดงเรือมอันเรแบบพัฒนาการแสดง
ที่ล้อมวงฟ้อนรำเป็นคู่ชายหญิง มีสากตำข้าวตรงกลางวง
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม 2562

ภาพที่ 9 รูปแบบการแต่งกายของบุรุษและสตรีในเรือมอันเรด้วยผ้าไหม และเครื่องประดับตามวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย
ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2563

เรือมอันเรเป็นนาฏกรรมสำคัญที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย โดยนาฏกรรมประเภทนี้มีบทบาทสำคัญต่อชุมชนในฐานะมหรสพบันเทิงและเป็นสื่อกลางในการร่วมทำบุญความสามัคคีของชุมชน การผ่อนคลายความตรึงเครียดจากการเกษตรกรรม การฟ้อนรำอย่างมีอิสระและเป็นพื้นที่ในการแสดงออกของหนุ่มสาวและชาวบ้านในช่วงประเพณี เทศกาลสงกรานต์ที่ถือเป็นช่วงเวลาแห่งความสุข ได้ร่วมทำบุญ พบปะญาติพี่น้องและสมาชิกในชุมชน เปิดโอกาสได้หยอกเย้าพูดจา เกี้ยวพาราสี ที่ไม่ผิดบรรทัดฐานทางศีลธรรมของชุมชน หนุ่ม ๆ มีโอกาสได้แสดงความสามารถอวดสาว ๆ อาจเป็นจุดเริ่มต้นของชีวิตคู่ การพบปะทางสังคมด้วยนาฏกรรมทั้งและเรือมอันเรที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำกุศลต่อสาธารณประโยชน์โดยเฉพาะการหาปัจจัยเข้าวัดเพื่อพัฒนาศาสนาสถานหรือกิจกรรมภายในวัด การเล่นเพื่อความบันเทิงในช่วงเทศกาล การปฏิบัติตนตามแนวทางที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน บทเพลงพื้นบ้านถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ความอัจฉริยะของศิลปินพื้นบ้าน สร้างความสุขให้แก่คนในชุมชนมาอย่างยาวนาน ถือเป็นมรดกที่สืบทอดจากรุ่นสู่นรุ่น และได้ถูกนำไปพัฒนาให้เกิดเป็นรูปแบบต่าง ๆ ในเชิงอนุรักษ์นาฏกรรมเพื่อใช้แสดงที่นอกเหนือจากช่วงเวลาเทศกาลสงกรานต์ เป็นตัวแทนของนาฏกรรมพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยในการแสดงวาระต่าง ๆ อีกด้วย

สรุปและอภิปรายผล

บทความวิจัยเรื่องเรือมอันเร นาฏกรรมพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยในประเพณีสงกรานต์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบนาฏกรรมพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยในประเพณีสงกรานต์ชุด เรือมอันเร ด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และกิจกรรมการลงภาคสนามเพื่อเก็บรวมรวมข้อมูลเชิงลึก ผลการศึกษาพบว่า การแสดงพื้นบ้านของสังคมวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ ที่ปรากฏในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยมีอยู่หลากหลายประเภท การแสดงพื้นบ้านที่มีความโดดเด่นและนิยมเล่นเฉพาะในประเพณีสงกรานต์เท่านั้น คือ เรือมอันเร และการแสดงพื้นบ้านนี้ได้มีการพัฒนามาจากการละเล่นดั้งเดิมของชาวบ้านที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน รื่นเริง บันเทิงใจ มีรูปแบบอย่างอิสระในการแสดงท่าทางการฟ้อนรำ การร้อง การเล่นดนตรี ไม่มีการกำหนดรูปแบบอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านอย่างดั้งเดิมในประเพณีสงกรานต์ และมีการพัฒนารูปแบบจากบุคคลและสถานศึกษาตามปัจจัยต่าง ๆ ที่มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมผ่านการแสดงพื้นบ้านที่ประดิษฐ์รูปแบบการแสดงขึ้นใหม่เพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากประเพณีสงกรานต์ แต่ยังคงสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านท่าทางการแสดง สาระในเนื้อร้อง เพลง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย เมื่อพิจารณารูปแบบการแสดงของเรือมอันเร ซึ่งเห็นถึงภูมิปัญญาที่สามารถนำเอาวิถีชีวิต การดำรงชีพ การทำมาหากิน ในพื้นถิ่นของตนมาพัฒนา ปรับปรุงให้เป็นรูปแบบการแสดงให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย และนอกจากที่จะเป็นการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นไว้สำหรับการแสดงในท้องถิ่น สะท้อนวัฒนธรรม ความเชื่อ และประเพณี ที่ปรากฏผ่านสาระของการแสดงพื้นบ้านในช่วงประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย การศึกษามีความสอดคล้องกับเครือจิต ศรีบุญนาค (2554) ได้ศึกษาถึงการแสดงพื้นบ้านมีบทบาทสำคัญในสังคม คือ การแสดงในประเพณี พิธีกรรม เพราะเป็นแหล่ง

รวมระบบคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรม ที่สามารถเก็บรักษาปรัชญาความคิด ความทรงจำเกี่ยวกับบรรพบุรุษและวัฒนธรรมของกลุ่มชนในสังคมนั้น ๆ ให้คงอยู่ เป็นสิ่งที่กระตุ้นจิตสำนึกและให้ความหมายแก่แบบแผนทางวัฒนธรรมในรูปแบบของสัญลักษณ์ เพราะการแสดงพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจะอาศัยบริบททางวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ แสดงออกมา ซึ่งการแสดงพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์ของสังคมเขมรถิ่นไทยนั้น มีการฟ้อน เต้น ร้อง และบรรเลงดนตรีประกอบ แสดงถึงความเคารพต่อผีบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อและพิธีกรรมให้เข้ากับสภาวะแวดล้อมทางสังคม โดยตัดทอนบางอย่างให้เข้ากับยุคสมัยบ้าง แต่ก็ยังคงอัตลักษณ์การฟ้อนรำ การขับร้อง การบรรเลงดนตรี อันเป็นความสุนทรียภาพในชีวิตที่ปรากฏในช่วงประเพณีสงกรานต์

การศึกษาด้านรูปแบบการแสดงพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทยมีความสอดคล้องกับภัคกวินทร์ จันทร์ทอง (2547) ได้อธิบายถึงเรือมอันเร มีการแสดงออกในท่าทางอิสระมีรูปแบบเฉพาะบุคคล เป็นโครงสร้างดั้งเดิมของการเล่นโล้ดอันเร เปิดโอกาสให้ทุกคนได้ร่วมสนุกสนานกันอย่างเต็มที่ โดยไม่สามารถแบ่งแยกขัดเจนระหว่างผู้เล่นกับคนดูได้ ชาวบ้านถือว่าปีหนึ่งได้เล่นโล้ดอันเรครั้งเดียว การแสดงออกทางกิริยาอาการไม่ว่าจะเป็นมือ เท้า และลีลาการโย้ลำตัว จึงไม่คำนึงถึงความประณีตสวยงามหรือความสมดุลในการทรงตัวตามแนวโน้มถ่วงของโลก การแสดงออกทางสุรีระทุกส่วนนับเป็นการแสดงออกถึงการผ่อนคลายความตึงเครียดทั้งทางร่างกายและทางจิตใจที่ต้องอดทนต่อการประกอบอาชีพทางการเกษตรกรรมตลอดทั้งปี ซึ่งบางปีประสบปัญหาภัยแล้ง น้ำท่วม ผลผลิตการเกษตรเกิดความเสียหาย หรือการที่ต้องปฏิบัติตนตามกรอบจารีตประเพณีที่กลุ่มสังคมได้กำหนดอย่างเคร่งครัด สอดคล้องกับพนิดา บุญทองขาว (2543) เรือมอันเรมีการแสดง 2 รูปแบบ คือ เรือมอันเรแบบดั้งเดิม และรูปแบบการแสดงในปัจจุบัน เรือมอันเรแบบดั้งเดิมเป็นการแสดงของชาวบ้านในเทศกาลสงกรานต์ เพื่อสร้างความสนุกสนานเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวพบปะกัน และเรือมอันเรในรูปแบบปัจจุบันเป็นการพัฒนาท่าทางแบบนาฏศิลป์ที่มีการกำหนดท่ารำอย่างแบบแผน

นาฏกรรมพื้นบ้านในประเพณีสงกรานต์เขมรถิ่นไทย ชุด เรือมอันเรทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่พัฒนาขึ้นมาในลักษณะของนาฏศิลป์พื้นบ้านเชิงอนุรักษ์ ที่นำเอาโครงสร้างของรูปแบบการแสดง ท่าทางการฟ้อนรำ บทเพลง และการขับร้องจากโครงสร้างแบบการเล่น หรือรำเรือมอันเรดั้งเดิมของชุมชนชาวเขมรถิ่นไทยมาพัฒนา ปรับปรุง ให้เกิดเป็นแบบแผน ระเบียบ และการกำหนดจำนวนท่ารำ รอบเพลงของการบรรเลงในแต่ละจังหวะเพลง เพื่อให้มีความกระชับเวลาและสอดคล้องกับโอกาสในการแสดงแต่ละครั้งอีกด้วย สิ่งสำคัญที่เรือมอันเรจากการแสดงพื้นบ้านและพัฒนารูปแบบขึ้นมาจนกลายเป็นการแสดงที่เป็นเสมือนตัวแทนนาฏกรรมพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยและเป็นเครื่องบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์วัฒนธรรม อีกทั้งการแสดงเรือมอันเรในรูปแบบพัฒนาให้อยู่ในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้าน ได้เข้าไปสู่กระบวนการจัดการเรียนการสอนทั้งในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษาและอุดมศึกษา ที่มีการเรียนการสอนและสนใจศึกษานาฏกรรมพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยและนาฏกรรมพื้นบ้านอีสานใต้ เมื่อเข้าไปสู่ระบบการศึกษาย่อมเป็นสิ่งที่ดีต่อการสืบทอดการแสดงพื้นบ้านด้วยระบบการศึกษา และยังมีความน่าเป็นห่วงเรือมอันเรในรูปแบบดั้งเดิมที่ได้รับความนิยมในการเล่นช่วงประเพณีสงกรานต์น้อยลงและเริ่มเลือนรางไปจากชุมชน ความสุนทรีของนาฏกรรมพื้นบ้านประเภทนี้ก็กำลังจะหายไปด้วยเช่นกัน อนึ่งผู้วิจัยระลึกและกราบในพระคุณของนางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ นางผ่องศรี ทองหล่อ นายกมนต์โรจน์ นิวัฒนบรรหาร นายธงชัย สามสี นางสำรวม ดีสม ครูผู้ถ่ายทอดความรู้ในนาฏกรรมเรือมอันเรและเป็นต้นทางในการเริ่มศึกษานาฏกรรมแบบดั้งเดิมและความสัมพันธ์ในมิติต่าง ๆ ของสังคม

นาฏกรรมจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการบันทึกองค์ความรู้ ภูมิปัญญา ความสุนทรีของชีวิตของคนในสังคม สะท้อนความรู้สึกนึกคิด ความอัจฉริยภาพของศิลปินพื้นบ้านที่ถ่ายทอดออกมาผ่านบทร้อง ท่วงทำนองเพลง และการฟ้อนรำ ที่สั่งสมและถ่ายทอดกันมาหลายชั่วอายุคน การที่นาฏกรรมจะได้รับการส่งต่ออย่างไม่ขาดช่วง ถึงแม้มีปัจจัยทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา นาฏกรรมและผู้คนมีการปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมของช่วงเวลานั้น เป็นเสมือนพัฒนาการทางวัฒนธรรม การดำรงอยู่ของนาฏกรรมในสังคมอย่างลึกซึ้งที่ซึมซับผ่านผู้คนในสังคมของคนแต่ละช่วงทั้งผู้อาวุโส หนุ่มสาว และเด็ก เพื่อให้นาฏกรรมที่ได้รับการส่งต่ออย่างสมบูรณ์ และเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมให้คนรุ่นใหม่ของสังคมได้คัดสรรและพัฒนาให้สอดคล้องกับสภาพ

การณ์ทางสังคมในช่วงของเวลานั้นในฐานะมรดกร่วมของคนในสังคมได้อย่างภาคภูมิและเกิดประโยชน์ต่อสังคม อย่างไรก็ตามนาฏกรรมพื้นบ้าน ประเพณี เทศกาล เป็นค่านิยมและการปฏิบัติที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน มีหลากหลายรูปแบบที่สามารถแสดงออกได้ถึงระบบความเชื่อ และความบันเทิงสร้างความสุนทรีให้กับชีวิตของคนในสังคม การพัฒนาหรือการใช้นาฏกรรม ประเพณี เทศกาลที่มีประจำอยู่แล้วในแต่ละเดือนของรอบปี การพัฒนาทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวเพื่อเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะช่วยเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ เป็นเสมือนซอฟต์พาวเวอร์ (Soft Power) โดยเฉพาะในช่วงการฟื้นตัวหลังการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา (Covid - 19) ที่มีกระแสการกระตุ้นเศรษฐกิจด้วยทุนทางวัฒนธรรม การสร้างมูลค่าเพิ่มจากฐานวัฒนธรรม มีการกำหนดนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) การเชื่อมโยงใช้ทรัพยากรทางวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์เศรษฐกิจของสังคม เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มและขับเคลื่อนเศรษฐกิจให้กับสังคมด้วยวัฒนธรรมของพื้นที่นั้น ๆ สร้างสรรค์ ส่งเสริม ขับเคลื่อนด้วยการตลาด การสื่อสาร ในแนวคิดการต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรม การศึกษาและเข้าใจถึงนาฏกรรมพื้นบ้าน ประเพณีเทศกาลประจำถิ่น เพื่อเรียนรู้ ประยุกต์ ต่อยอดในการใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสำคัญในการต่อยอดทุนทางวัฒนธรรมและเป็นเครื่องมือสื่อสารให้รับรู้ถึงมรดกวัฒนธรรมอย่างสุนทรีเป็นพลังทางวัฒนธรรมสำคัญของประเทศ

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาถึงปัจจัยที่ส่งผลให้ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงพื้นบ้าน หรือการคุกคามที่ส่งผลให้เป็นปัจจัยเสี่ยงต่อการสูญหาย ควรมีการศึกษาวิธีหรือแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม พัฒนา ต่อยอด เพื่อให้การแสดงพื้นบ้านยังดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคม รวมทั้งพัฒนาวิธีการใช้ประโยชน์จากนาฏกรรมศิลปวัฒนธรรม มรดกภูมิปัญญาของชุมชนให้กลายเป็นซอฟต์พาวเวอร์ (Soft Power)

เอกสารอ้างอิง

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2554). ตำรานาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์: โครงการจัดทำตำราและงานวิจัยเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวิทยาลัยราชภัฏกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.

ธนโชติ เกียรติณภัทร. (2564). ประเพณีสงกรานต์. กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

พนิดา บุญทองขาว. (2543). เรือมอันเร. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. (2547). พัฒนาการเรือมอันเร. วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2558). การประชุมวิชาการนานาชาติ : การแสดงพื้นบ้านในอาเซียนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (Folk Performing Arts). กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สงบ บุญคล้อย. (2551). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล. (2551). ดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรในจังหวัดสุรินทร์. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. 4 (2). 15 - 25.

อัษฎางค์ ชมดี. (2549). ในหลวง - ราชินี เสด็จฯ เมืองสุรินทร์ งานฉลองครองสิริราชสมบัติ 60 ปี และงานสมโภชศาลเจ้าหลักเมืองและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำเมือง พ.ศ. 2549. สุรินทร์: รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ต.

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม[1]

THE CREATION OF A DANCE FROM PARADISE OF CHANDRAKASEM SONG

วิทวัส กรมณีโรจน์ / VITTAVAT KORNMANEEROJ

อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

LECTURER OF DEPARTMENT OF DANCE AND PERFORMING ARTS, FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES, CHANDRAKASEM RAJABAT UNIVERSITY

Received : January 10, 2024
Revised : April 21, 2024
Accepted : April 23, 2024

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอถึงความงดงามของบรรยากาศและสถานที่สำคัญของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มีองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ 7 ประการ อีกทั้งยังบูรณาการแนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ การใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ นาฏศิลป์ร่วมสมัย ศิลปะหลังสมัยใหม่ และศิลปะเฉพาะที่ โดยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย

ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 ประการ ดังนี้ 1.รูปแบบการแสดง นำเสนอในรูปแบบมิวสิกวิดีโอตามแนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ 2.นักแสดง เป็นผู้ที่มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย 3.ลีลานาฏศิลป์ นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกายแบบด้นสดและการเต้นรำคู่ตามแนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย 4.เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง สร้างสรรค์และเรียบเรียงเพลงจากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม 5.เครื่องแต่งกายมีรูปแบบเครื่องแต่งกายไทยสมัยใหม่ โดยใช้โทนสีธรรมชาติแทนความเรียบง่ายตามแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ 6.อุปกรณ์ประกอบการแสดง ออกแบบและดัดแปลงจากสิ่งของเหลือใช้ ตามแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ มุ่งเน้นความเรียบง่าย และสื่อสารได้ง่าย 7.พื้นที่ในการแสดง เลือกใช้สถานที่ภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม โดยใช้เกณฑ์คัดเลือกจากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ขนาด และความแตกต่างของพื้นที่การแสดงตามแนวคิดศิลปะเฉพาะที่

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์นาฏศิลป์, นาฏศิลป์, จันทรเกษม, ถิ่นสวรรค์จันทรเกษม

Abstract

The purpose of this study, the Creation of a Dance from "Paradise of Chandrakasem" Song, was to present “the Paradise of Chandrakasem”, a song that presented the beauty of the atmosphere and important places at Chandrakasem Rajabhat University. This dance performance study focused on seven elements of creative dance, the concept of integrating visual and auditory communication through music videos, the use of symbols in dance, contemporary dance, post-modern arts, and site-specific art, resulting

1 งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย งบประมาณรายได้ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ประจำปีงบประมาณ 2565

in the performance of contemporary dance. The results of the creations revealed seven categories of the creation. The first category was the performance a music video based on the concept of integrating visual and auditory communication. The second category was the dancers who were knowledgeable and skillful in contemporary dance. The third category was the movements which were presented through contemporary dance inspired by improvisation and partnering techniques including body support, lifting to float up, as well as expressing emotions and feelings. The fourth one was sound and music which were employed to compose and rearrange the Paradise of Chandrakasem song. The fifth one was the costumes which adopted a modern Thai style, employing natural color tones to reflect simplicity in line with postmodern art concepts. The sixth one was the props for the performance which were designed and adapted from discarded materials, incorporating the concept of symbolism in dance. They emphasized simplicity and ease of communication. The last category was the venue. The performance venue was selected within the campus of Chandrakasem Rajabhat University. The selection criteria were based on the lyrics of the local folk song "Sawan Chanthrakasem," the size of the space, and the diversity of performance areas, aligning with the concept of site-specific art.

Keywords: Creative dance, Dance, Chandrakasem, Paradise of Chandrakasem

บทนำ

ศิลปะเฉพาะที่เป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อสถานที่หรือสภาพแวดล้อมเฉพาะที่ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากรูปแบบศิลปะดั้งเดิม เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ทัศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์ ศิลปะเฉพาะที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้มีอยู่ในสถานที่เฉพาะ และไม่สามารถเคลื่อนย้ายหรือจัดแสดงในสถานที่อื่นได้โดยง่าย การสร้างสรรค์งานศิลปะเฉพาะที่มักเกี่ยวข้องกับการทำงานร่วมกันอย่างกว้างขวางกับสถาปนิก วิศวกร และผู้เชี่ยวชาญอื่น ๆ เพื่อแสดงให้เห็นว่างานศิลปะสามารถผสมผสานเข้ากับสภาพแวดล้อมได้อย่างลงตัว ศิลปินต้องให้ความสำคัญและคำนึงถึงปัจจัยต่าง ๆ อาทิ ประวัติของสถานที่ สถาปัตยกรรม ลักษณะทางธรรมชาติ ตลอดจนบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เป็นต้น ศิลปะเฉพาะที่สามารถสร้างสรรค์ได้หลายรูปแบบ รวมถึงงานประติมากรรม การติดตั้ง การแสดง และงานมัลติมีเดีย เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของงานศิลปะเฉพาะที่ กล่าวคือ งานศิลปะเฉพาะที่มีส่วนช่วยในการกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการมีส่วนร่วมกับงานศิลปะสัมผัสต่าง ๆ และการมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะ หรือสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งศิลปะเฉพาะที่ยังคงเป็นรูปแบบศิลปะร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมและมีความสำคัญ โดยเปิดโอกาสให้ศิลปินได้มีส่วนร่วมกับโลกรอบตัวในรูปแบบใหม่และน่าสนใจ ศิลปินสามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนและสถานที่ผ่านผลงานสร้างสรรค์อีกด้วย

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม (Chandrakasem Rajabhat University) เป็นมหาวิทยาลัยของรัฐบาล ตั้งอยู่ที่เขตจตุจักร กรุงเทพมหานคร ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2483 ซึ่งในปัจจุบัน มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา เปิดสอนในระดับปริญญาตรี ภาคในเวลาราชการและนอกเวลาราชการ และเปิดสอนในระดับบัณฑิตศึกษาทั้งปริญญาโท และปริญญาเอก มุ่งเน้นการผลิตบัณฑิต ที่มีคุณสมบัติและคุณลักษณะตรงตามความต้องการของสังคมในทุกสถานการณ์ คณาจารย์และบุคลากรมีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนมีการจัดการเรียนการสอน การพัฒนาเทคโนโลยีและระบบสารสนเทศให้เป็นมหาวิทยาลัยที่มีมาตรฐานสากล ทั้งนี้มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มีบทประพันธ์เพลงประจำมหาวิทยาลัยเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของมหาวิทยาลัย ซึ่งมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมมีบทประพันธ์เพลงประจำมหาวิทยาลัย 7 เพลง ได้แก่ 1. ราชภัฏราชภักดิ์ 2. เพลงมาร์ชจันทรเกษม 3. เพลงวิมานจันทรเกษม 4. เพลงจันทรเกษม 5. เพลงปณิธานน้องใหม่ 6. เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม 7. เพลงรำวงจันทรเกษม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรับฟังบทประพันธ์เพลงทั้ง 7 เพลง นี้ พบว่า บทประพันธ์เพลงลำดับที่ 6 เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะและมีความโดดเด่นทางด้านเนื้อหา ท่วงทำนองและเสียงประสาน รวมไปถึงการบรรยายสถานที่สำคัญต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมได้

อย่างครบถ้วนมากกว่าบทประพันธ์เพลงอื่น ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ในลักษณะศิลปะเฉพาะที่ เนื่องจากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม มีการใช้ภาษาที่สละสลวย จังหวะลีลาและทำนองของเพลงที่ค่อนข้างช้า ผ่อนสบาย รวมไปถึงมีดนตรีและเสียงร้องที่ไพเราะ ประกอบกับการดำเนินเรื่องของเพลงนี้ได้บรรยายถึงความสวยงาม ความสุขสงบ รื่นรมย์ของสภาพการณ์และสภาพแวดล้อมโดยทั่วไปของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผ่านองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่ รูปแบบการแสดง นักแสดง ลีลานาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และพื้นที่ในการแสดง ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ และแนวคิดศิลปะเฉพาะที่ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และจุดเด่นของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม รวมถึงเพื่อเชิดชูและสร้างความภาคภูมิในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม

2. เพื่อศึกษาและบูรณาการแนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ และแนวคิดศิลปะเฉพาะที่ ผ่านองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผู้วิจัยมีวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องความหมายและความสำคัญของบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม การสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ การใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ นาฏศิลป์ร่วมสมัย ศิลปะหลังสมัยใหม่ แนวคิดศิลปะเฉพาะที่ และมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

1.2 การสื่อสารส่วนบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เนื่องจากเอกสารในเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม” มีน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีอื่น เช่น การสื่อสารส่วนบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยซึ่งมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสื่อสารส่วนบุคคลทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยวและแบบกลุ่ม

1.3 สื่อสารสารสนเทศอื่น ๆ ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม” และการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยทั้งในประเทศและต่างประเทศ อาทิ ภาพยนตร์ วิดีทัศน์ เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

1.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างงานจากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูล ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

2. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 2 ส่วน ดังนี้

2.1 การวิเคราะห์เนื้อหา ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ การสังเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหาที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตำรา หนังสือ สื่อสารสนเทศ ประสบการณ์ของผู้วิจัย ตลอดจนข้อมูลภาคสนามและภาคปฏิบัติ

2.2 การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ผู้วิจัยวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ โดยผ่านกระบวนการจากขั้นตอนของการสร้างสรรค์และการจัดสร้างองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

3. ระยะเวลาในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการเก็บข้อมูล เพื่อที่ทำการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์และเผยแพร่ผลงาน ตั้งแต่เดือนตั้งแต่เดือนธันวาคม 2565 ถึงเดือนธันวาคม 2566

4. การสร้างสรรค์ผลงาน

4.1 ทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ได้ผ่านกระบวนการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาคุณภาพผลงานนาฏยศิลป์

4.2 การตรวจสอบผลงาน ได้ผ่านการตรวจสอบโดยผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อหาแนวทางปรับปรุง และรับฟังข้อคิดเห็นเพื่อการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

4.3 แสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ผ่านรูปแบบออนไลน์

4.4 การประเมินผล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้รับจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์มาวิเคราะห์และอภิปรายผล

4.5 จัดพิมพ์รูปเล่มวิจัย ตีพิมพ์บทความ และการเผยแพร่ข้อมูลในฐานข้อมูลต่าง ๆ ในระดับชาติและนานาชาติ

5. การเผยแพร่ผลงาน

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ในการประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 4 ในงาน The 4th International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2023 ระหว่างวันที่ 7 - 8 กรกฎาคม 2566 จัดขึ้นโดย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จำนวน 5 ท่าน

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ โดยแบ่งออกเป็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย เป็น 2 ส่วนดังนี้ ส่วนที่ 1 รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ส่วนที่ 2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม โดยมีรายละเอียดตามหัวข้อต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม แบ่งเป็น 7 องค์ประกอบ ดังนี้

1) รูปแบบการแสดง รูปแบบการแสดง เป็นส่วนสำคัญที่สุดต่อการสร้างสรรค์ผลงานทุกประเภท รูปแบบการแสดงที่ดีจะเป็นตัวบ่งชี้ของแนวคิดหรือเรื่องราวที่เป็นแก่นของงานสร้างสรรค์ รวมไปถึงช่วยให้งานสร้างสรรค์มีความโดดเด่น มีเอกลักษณ์ และสามารถสื่อสารอารมณ์หรือความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ไปยังผู้ชมหรือผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องตัดสินใจเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงโดยผ่านการออกแบบและวิเคราะห์อย่างรอบคอบ โดยผ่านกระบวนการคิด วิเคราะห์ และออกแบบรูปการแสดงอย่างเหมาะสม เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์อย่างครบถ้วน พร้อมทั้งมีอัตลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ผลงานอยู่ในการแสดงอย่างชัดเจน (นราพงษ์ จรัสศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มกราคม 2567) ดังนั้นผู้วิจัยจึงค้นคว้า วิเคราะห์และตีความจากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม เพื่อเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปแบบการ

ภาพที่ 1 รูปแบบการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

แสดง รวมไปถึงผู้วิจัยกำกับภาพและการแสดงให้สอดคล้องกับบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผ่านนำเสนอบรรยากาศโดยรอบ ตลอดจนสิ่งแวดล้อมของสถานที่ต่าง ๆ ภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ซึ่งใช้แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่และแนวคิดศิลปะเฉพาะพื้นที่ในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี

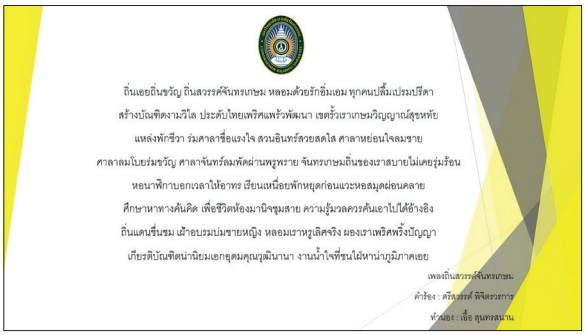
2) นักแสดง นักแสดง หรือนักเต้นเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงต่าง ๆ เช่น ละครเวที การแสดงร่วมสมัย ภาพยนตร์ ฯลฯ นักแสดงต้องฝึกฝนอย่างหนักเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตลอดจนการแสดงของนักแสดงจะสามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างมาก สอดคล้องกับธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึงวิธีการคัดเลือกนักแสดงไว้ว่า ด้านการคัดเลือกนักแสดงใช้วิธีการ tryout โดยคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ มีระเบียบวินัย ขยัน อดทน ใฝ่รู้และมีมนุษยสัมพันธ์ นอกจากนี้ยังคำนึงในเรื่องประสบการณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงรูปแบบอื่น ๆ ประกอบร่วมด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, 2557) ดังนั้นผู้วิจัยจึงคัดเลือกนักแสดงจากผู้มีความรู้ มีความเข้าใจและสามารถทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงจำนวน 8 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงชาย 4 คน และนักแสดงหญิง 4 คน ซึ่งเป็นนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เนื่องจากนักแสดงมีความรู้ ความเข้าใจและมีความสัมพันธ์กับมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ซึ่งจะทำให้การเคลื่อนไหวและการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงที่สามารถสื่อสารได้อย่างเป็นอย่างดี ตลอดจนผู้วิจัยยังคำนึงถึงภาพลักษณ์ของนักเต้นโดยให้ความสำคัญกับทุกเพศเท่าเทียมกันอีกด้วย

3) ลีลานาฏศิลป์ ลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันร่วมกับดนตรี พร้อมการแสดงอารมณ์และความรู้สึกของนักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ที่ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระและใช้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากศิลปินต้นแบบได้ ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับลีลานาฏศิลป์ในนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยกล่าวว่า การออกแบบและการสร้างสรรค์ลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัย สามารถออกแบบได้อย่างอิสระ ซึ่งอาจมาจากแนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัยการเคลื่อนไหวลีลาของมาธ่า เกร์แฮม (Matha Graham) มีแนวคิดการเคลื่อนไหว

ภาพที่ 2 ลีลานาฏศิลป์ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

ร่างกายแสดงอาการกระตุก สะดุ้ง การยืดและการหดกล้ามเนื้อ (Contraction and Release), ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) มีแนวคิดการเคลื่อนไหวจากการล้มลงสู่พื้น (Fall), การพยุงตัวลุกขึ้น (Recovery), การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravity ตลอดจนการใช้เทคนิคการเต้นรำคู่ สามารถนำเอามาเป็นแนวทางในการค้นหา และสร้างสรรค์ลีลานาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ของศิลปินได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548) ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ และแนวคิดศิลปะเฉพาะพื้นที่เพื่อสร้างความแปลกใหม่และน่าสนใจในการแสดง ตลอดจนการใช้แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นเครื่องมือในการออกแบบลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน รวมไปถึงเทคนิคการรำคู่ (Partnering Technique) ทั้งการพยุงตัว ยกตัวลอยขึ้น ตลอดจนการแสดงอารมณ์และความรู้สึก โดยผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการออกแบบลีลานาฏศิลป์และการสื่อสารการแสดงอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้มีความสอดคล้องกับแนวคิดศิลปะสมัยใหม่อีกด้วย

4) เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีความสำคัญ เพื่อส่งเสริมสร้างอรรถรสและสร้างบรรยากาศให้การแสดงมีความสมบูรณ์และน่าประทับใจยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถทำหน้าที่ได้หลากหลาย อาทิ การสื่ออารมณ์ การสร้างบรรยากาศ การส่งเสริมความเข้าใจ และการสร้างความบันเทิง ซึ่งการเลือกเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนั้น จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง เช่น ประเภทของการแสดง เนื้อหาของการแสดง อารมณ์ที่ต้องการสื่อ เป็นต้น เพื่อให้เสียงและดนตรีสามารถทำหน้าที่ได้อย่างมีประสิทธิภาพและส่งเสริมให้การแสดงมีความสมบูรณ์และน่าประทับใจยิ่งขึ้น สอดคล้องกับจารุณี หงส์จารุ ได้กล่าวถึงบทบาททางดนตรี ไว้ว่า บทบาทของดนตรีในฐานะส่วนประกอบในละคร มี 6 ประการ คือ 1) การสร้างบรรยากาศ 2) เน้นหรือทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม 3) นำเข้าเรื่อง 4) เชื่อมจากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่ง หรือจากเวลาหนึ่งไปสู่อีกเวลาหนึ่ง 5) เน้นสุนทรียในละคร 6) ประกอบการเต้นรำ (จารุณี หงส์จารุ, 2550) ทั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญขององค์ประกอบนี้ในการสื่อสารการแสดง และสร้างบรรยากาศในการแสดงให้น่าสนใจ ตลอดจนสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้กับผู้แสดงในขณะแสดงลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ผู้สร้างจึงทำงานร่วมกับนักแต่งเพลงเพื่อสร้างสรรค์เรียบเรียงเสียงและดนตรีประกอบการแสดงใหม่ เพราะเสียงเป็นตัวกระตุ้นการเคลื่อนไหวร่างกายและการแสดงนาฏศิลป์ ผู้แต่งประพันธ์เพลงใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีหลายชนิด ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีไทย 2) เครื่องดนตรีตะวันตก และ 3) เครื่องดนตรีสังเคราะห์ ในช่วงแรก ส่วนในช่วงที่ 2 ของเพลง ผู้วิจัยใช้การประพันธ์เพลงสวรรค์จันทรเกษมที่มีการปรับปรุงและพัฒนาทำนองใหม่ในปี 2563 ประกอบการแสดง อย่างไรก็ตามผู้สร้างสรรค์งานได้ให้ความสำคัญกับเพลงต้นฉบับ เพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์และความสวยงามขององค์ประกอบของสรวงสวรรค์จันทรเกษมไว้อย่างสมบูรณ์ ระยะเวลาการแสดงทั้งหมด 05.54 นาที



ภาพที่ 3 บทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

5) เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดง ทำหน้าที่สื่อถึงตัวละคร ยุคสมัย สถานที่ อารมณ์ และความรู้สึกของการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนั้น จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง เพื่อให้เครื่องแต่งกายสามารถส่งเสริมให้การแสดงมีความสมบูรณ์ (ขนิษฐา บุตรไชย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 ธันวาคม 2566) ผู้วิจัยจึงออกแบบเสื้อผ้าที่สื่อความหมายผ่านสีและรูปแบบมาใช้โดยสื่อสารผ่านการเลือกใช้สี เสื้อผ้า และรูปแบบที่เรียบง่าย ด้วยเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผู้วิจัยพิจารณาจากสีประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม คือ สีเทา หมายถึง ปัญญา และสีเหลือง หมายถึง คุณธรรม และ 1 ใน 5 สีของตราประจำมหาวิทยาลัย คือ สีทอง หมายถึง ความเจริญ

รุ่งเรืองทางภูมิปัญญา ผู้วิจัยจึงเลือกใช้สีเหลืองทอง เป็นหลัก โทนสีเข้มและสีอ่อนในหลากหลายมิติ ในรูปแบบสีเอกรงค์ (monochrome) อีกทั้งผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายโดยรับแรงบันดาลใจมาจากการแต่งกายชุดไทยของสตรีและบุรุษช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายและต้นรัตนโกสินทร์ เนื่องจากชื่อของมหาวิทยาลัยมีความพ้องกับชื่อ จันทรเกษม อาจหมายถึง พระราชวังจันทรเกษม เป็นที่ประทับของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล ในสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมไปถึงการนุ่งห่มมีลักษณะการนุ่งจีบหน้านาง นุ่งจีบโจงหน้านางหางไหล นุ่งลอยชาย และห่มสไบสองชาย เป็นรูปแบบที่นุ่งห่มได้ทั้งชายและหญิงไม่จำกัดเพศ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความเท่าเทียมและความหลากหลายทางเพศ ตามแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในนาฏศิลป์และแนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย

ภาพที่ 4 ภาพแบบร่างและเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบประกอบการแสดงเป็นวัตถุที่นักแสดงใช้เพื่อส่งเสริมลีลาการเคลื่อนไหวและการเล่าเรื่อง ซึ่งสามารถใช้ได้อย่างหลากหลายรูปแบบ เช่น เพิ่มความน่าสนใจ การสนับสนุนสำหรับการเล่าเรื่อง หรือการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น การผสมผสานอุปกรณ์ประกอบการแสดงเข้ากับลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกาย นักแสดงสามารถสร้างสรรค์อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อนและดึงดูดความสนใจของผู้ชม รวมไปถึงการใช้สัญลักษณ์ในนาฏศิลป์นี้เป็นส่วนหนึ่งที่จะสนับสนุนการสื่อสารการแสดงโดยสื่อสารสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชม ดังที่ ธรากร จันทนสาโร ได้กล่าวว่า อุปกรณ์การแสดง หมายถึง วัตถุที่นำมาประกอบการแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ วัตถุดังกล่าวอาจทำมาจากวัสดุสังเคราะห์หรือวัสดุธรรมชาติ ทั้งในด้านรูปร่าง รูปทรง ขนาด สี และพื้นผิวสัมผัส ประโยชน์ของอุปกรณ์ประกอบการแสดงก็เป็นไปตามความต้องการของศิลปินผู้ออกแบบท่าทาง ส่วนสำคัญของอุปกรณ์ประกอบการแสดงต้องสัมพันธ์และสอดประสานไปกับการเคลื่อนไหวร่างกาย หน้าที่ของอุปกรณ์ประกอบการแสดงจำแนกได้ 2 ลักษณะคือ หน้าที่หลักของอุปกรณ์ และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ (ธรากร จันทนสาโร, 2563) ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงการใช้แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์เป็นองค์ประกอบหลักในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้ดอกไม้พลาสติกสีชมพูเป็นวัสดุทดแทนโดยนำเอามาปรับปรุง ดัดแปลงและตัดต่อให้มีลักษณะใกล้เคียง เพื่อสื่อถึงดอกแคฝรั่ง ซึ่งเป็นดอกไม้ประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ภาพที่ 5 อุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

7) พื้นที่ในการแสดง ผู้วิจัยเลือกแนวคิดศิลปะเฉพาะสถานที่เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม โดยศึกษาความหมาย ขั้นตอน การวิเคราะห์บริบทพื้นที่ และวัตถุ เพื่อเป็นองค์ประกอบในการแสดง ดังที่ จิรยุทธ์ พนมรักษ์ กล่าวว่า การถ่ายทอดแนวคิด

นาฏศิลป์ร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ในศิลปะนาฏศิลป์เฉพาะพื้นที่ของนราพงศ์ จรัสศรี ความคิดสร้างสรรค์ยังเป็นการแสดงออกถึงแนวคิดที่เป็นข้อกังวลในขั้นตอนต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การวางแผน การจัดการ การคิด การฝึกฝน การทดสอบ และการเลือกสรร เพื่อแสดงประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในความคิดและจรรยาบรรณศิลปินของครูในการสร้างสรรค์ผลงาน แบ่งแนวคิดออกเป็น 1) แนวคิดหรือกระบวนทัศน์ด้านนาฏศิลป์ 2) แนวคิดหรือกระบวนทัศน์ด้านทัศนศิลป์ 3) แนวคิดหรือกระบวนทัศน์ด้านภูมิศาสตร์ 4) แนวคิดหรือกระบวนทัศน์ด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี (จิรยุทธ์ พนมรักษ์, 2560) ผู้วิจัยจึงกำหนดภาพให้นำเสนอและเลือกสถานที่แสดงภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้แก่ 1.ลานประตูจันทร 2.หอนาฬิกา 3.ลานธรรม 4.ลานอเนกประสงค์กลางแจ้ง 5.สวนสาธารณะภายในมหาวิทยาลัย และ 6. บรรยากาศโดยรอบของมหาวิทยาลัย โดยใช้เกณฑ์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ขนาด และความแตกต่างของพื้นที่การแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

ส่วนที่ 2 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม

1) แนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ การสื่อสารด้วยภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอเป็นสื่อในการผสมผสานดนตรีและการเล่าเรื่องด้วยภาพเพื่อถ่ายทอดข้อความ อารมณ์ และการแสดงออกทางศิลปะ มิวสิกวิดีโอช่วยยกระดับประสบการณ์การฟังด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพที่ช่วยเติมเต็มเพลง มิวสิกวิดีโอสามารถเพิ่มความเข้าใจและการตีความของเนื้อเพลงและแก่นของเพลงผ่านภาพที่สร้างขึ้นอย่างพิถีพิถัน องค์ประกอบด้านภาพ เช่น ทิวทัศน์ ฉาก เครื่องแต่งกาย และการออกแบบท่าเต้นมีส่วนทำให้เกิดสุนทรียภาพและบรรยากาศโดยรวม ทำให้ศิลปินสามารถถ่ายทอดข้อความที่ต้องการหรือกระตุ้นอารมณ์ที่เฉพาะเจาะจงได้ ภาพเหล่านี้มักจะช่วยเสริมเนื้อเพลง เพิ่มความลึกและบริบททางภาพให้กับความหมายของเพลง (Draper, 2019) โดยสรุปแล้ว มิวสิกวิดีโอร่วมกับองค์ประกอบภาพและเสียง เพื่อสื่อสารข้อความ อารมณ์ และการแสดงออกทางศิลปะ มิวสิกวิดีโอเป็นรูปแบบการสื่อสารที่มีอิทธิพลในวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัย ซึ่งการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษมได้ใช้แนวคิดการสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโอ เพื่อนำเสนอถึงเอกลักษณ์และจุดเด่นของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม รวมถึงเพื่อเชิดชูและสร้างความภาคภูมิในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม โดยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

2) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ การใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์เป็นหนึ่งในวิธีการแสดงออกซึ่งช่วยให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดความคิด อารมณ์ และเรื่องเล่าที่เป็นนามธรรมผ่านการเคลื่อนไหว สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็น ลีลานาฏศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง และพื้นที่ในการแสดงที่มีความหมายลึกซึ้ง (คมชวัชส์ พสุริจันทร์แดง, การสื่อสารส่วนบุคคล,

ภาพที่ 6 พื้นที่ในการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2566

15 มิถุนายน 2566) โดยสามารถเป็นสัญลักษณ์ของบริบททางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ หรือส่วนบุคคล สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์สามารถใช้เพื่อแสดงถึงแนวคิดที่เป็นสากล สามารถเปิดโอกาสให้ผู้ชมตีความได้อย่างอิสระ ตลอดจนทำให้ผู้ชมแต่ละคนเชื่อมโยงกับความรู้ ความเข้าใจในแบบของตนเอง สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ไม่เพียงแต่สื่อสารความคิดเท่านั้น แต่ยังกระตุ้นอารมณ์ด้วยการใช้การเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ นักแสดงสามารถเข้าถึงจิตใต้สำนึกของผู้ชมและกระตุ้นการตอบสนองได้ สรุปได้ว่า สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์มีความหมายลึกซึ้ง และทำให้ผู้แสดงสามารถสื่อสารความคิด อารมณ์ และเรื่องราวที่เป็นนามธรรมได้ สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ทำให้การแสดงนาฏศิลป์สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ตลอดจนสร้างความน่าสนใจให้ผู้ชมในการตีความและมีส่วนร่วมไปกับผลงานนาฏศิลป์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษมได้ใช้แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ ดังปรากฏในลีลานาฏศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่ได้ออกแบบจากหลักสำคัญในการตีความเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง เพื่อส่งเสริมทำการแสดงมีความแปลกใหม่และมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

3) แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย นาฏศิลป์ร่วมสมัยหรือการเต้นรำร่วมสมัยเป็นรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะที่มีพลวัตและหลากหลายโดยการต่อต้านการเต้นรำแบบดั้งเดิม มุ่งเน้นความคิดสร้างสรรค์ เอกลักษณ์เฉพาะตัว นาฏศิลป์ร่วมสมัยที่ผสมผสานอยู่ในทุกองค์ประกอบจากนาฏศิลป์ รวมไปถึงการผสมผสานรูปแบบศิลปะอื่น ๆ เข้าด้วยกัน นาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะที่มีความหลากหลาย ซึ่งให้ความสำคัญทางด้านคุณค่าเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ เอกลักษณ์เฉพาะตัว และส่งเสริมการตีความและการทดลอง (Bremser, 1999) สำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นสำคัญ โดยมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับการนำเสนอความเรียบง่ายและการสื่อสารทางการแสดงในเรื่องการตีความเชิงสัญลักษณ์ของนาฏศิลป์ร่วมสมัย เช่น บทการแสดง นักแสดง ลีลานาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และพื้นที่ในการแสดง เป็นต้น ทั้งนี้ตามหลักการเคลื่อนไหวและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยใช้นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยผ่านการด้นสดและเทคนิคการเต้นรำคู่ (Partnering Technique) ได้แก่ การพยุงลำตัว การยกตัวให้ลอยตัวขึ้น ตลอดจนการแสดงอารมณ์และความรู้สึก เพื่อนำมาสร้างสรรค์ผลงานให้สื่อสารการแสดงกับผู้ชมได้เข้าใจ และเข้าถึงในวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งแนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย อาจไม่มุ่งเน้นการเล่าเรื่อง หากแต่จะเล่าหรืออธิบายความหมายเชิงนามธรรมและการสร้างความเข้าใจที่ไม่มีคำตอบที่ชัดเจนและตีความได้หลากหลายแบบตามมุมมองของผู้ชมที่แตกต่างกันออกไป

4) แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นการเคลื่อนไหวทางศิลปะ เพื่อตอบสนองและการปฏิเสธขอบเขตทางศิลปะแบบดั้งเดิม และการเน้นที่การสะท้อนตัวตน การทำลายบรรทัดฐานต่าง ๆ ศิลปะหลังสมัยใหม่รวบรวมรูปแบบ สื่อ และแนวทางที่หลากหลาย ท้าทายแนวคิดของความจริงทางศิลปะ แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ยังมีการประชดประชัน การล้อเลียน และการสะท้อนตนเอง ศิลปินใช้อารมณ์ขัน การเสียดสี และไหวพริบในการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559) สำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ ดังปรากฏในรูปแบบการแสดง และการคัดเลือกนักแสดง โดยผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการนำเสนอภาพลักษณ์ ความเท่าเทียมและความเสมอภาคทางเพศในการคัดเลือกนักแสดง รวมไปถึงการเลือกสถานที่ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ โดยพื้นที่ที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความหลากหลายของสถานที่และความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมอีกด้วย

5) แนวคิดศิลปะเฉพาะที่ ศิลปะเฉพาะที่เป็นแนวทางการสร้างผลงานทางด้านศิลปะขึ้นบนตำแหน่งที่เฉพาะเจาะจง ที่ศิลปินจะคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมที่จะสร้างงานศิลปะประกอบกับการออกแบบและการสร้างตัวงานศิลปะเอง ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานไม่ได้จำเพาะเจาะจงว่าต้องเป็นผลงานศิลปะ ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หากแต่ยังรวมไปถึงการแสดง และการเต้นรำที่สร้างขึ้นเฉพาะที่ได้อีกด้วย (Kaye, 2008) ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดศิลปะเฉพาะที่ในการ

พิจารณาและคัดเลือกพื้นที่ที่ใช้ในการแสดง ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม โดยใช้พื้นที่กลางแจ้ง มีประติมากรรมและบรรยากาศจากธรรมชาติในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เป็นพื้นที่ในการแสดง เป็นสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของศิลปะเฉพาะที่ตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดเอาไว้

สรุปและอภิปรายผล

การสรุปและอภิปรายผลผู้วิจัยขอนำเสนอโดยแบ่งออกเป็น 5 หัวข้อ ดังนี้

1. รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม

ผู้วิจัยวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์และขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดนี้ พบว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม มีกระบวนการและการบูรณาการแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ผ่านการกำกับ ออกแบบและสร้างสรรค์ในแต่ละองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ทั้ง 7 ประการ ได้แก่ 1) รูปแบบการแสดง นำเสนอบรรยายการและสถานที่สำคัญภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม โดยผ่านการสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบระบำหมู่ ซึ่งผ่านการลำดับภาพจากตีความจากเนื้อหา ท่วงทำนองและเสียงประสานของบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม 2) นักแสดง เป็นผู้ที่มีความรู้และความเข้าใจทางด้านนาฏศิลป์สากล ตลอดจนมีทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี 3) ลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยออกแบบและกำกับลีลานาฏยศิลป์ โดยผ่านการสร้างสรรค์ลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายตามแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย 4) เสียงและดนตรีที่ใช้แปะกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์เพลงขึ้นใหม่ ซึ่งได้มีการนำเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีสังเคราะห์ เพื่อให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ในช่วงแรกให้มีความสอดคล้องกับต้นฉบับของบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม 5) เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์และประดิษฐ์ชุดขึ้นใหม่ทั้งหมด โดยอ้างอิงจากเครื่องแต่งตายในสมัยอยุธยาตอนปลายและต้นรัตนโกสินทร์ โดยเลือกใช้สีประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมเป็นสีหลักของเครื่องแต่งกาย อีกทั้งยังคำนึงถึงความปลอดภัยและความสะดวกสบายในการแสดงลีลานาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นสำคัญ 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ปรับปรุง แก้ไขและพัฒนาจากดอกไม้ประดิษฐ์ในการเอามาใช้ทดแทนดอกแคฝรั่งที่เป็นดอกไม้ประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมที่หาชมได้ยาก และ7) พื้นที่ในการแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่ในการแสดง โดยเลือกใช้บรรยากาศและสถานที่สำคัญภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมในการออกแบบตามแนวคิดศิลปะเฉพาะที่และสื่อสารภาพและเสียงผ่านมิวสิกวิดีโออีกด้วย

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้ออกแบบและสร้างสรรค์องค์ประกอบต่าง ๆ ของผลงาน ผ่านกระบวนการบูรณาการแนวคิดต่าง ๆ ผ่านรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งองค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์นี้ อาจกล่าวได้ว่า การบูรณาการแนวคิดเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ประกอบกับองค์ความรู้และประสบการณ์ของผู้สร้างงาน อีกทั้งยังการบูรณาแนวคิดต่าง ๆ นักออกแบบผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินจะต้องมีความเข้าใจและความสามารถการออกแบบในทุกองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์อย่างมีเหตุผล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงประจำสถาบัน หรือนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบัน ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องใช้การบูรณาการแนวคิดต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ดังจะเห็นได้จากงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี ของสุนันทา เกตุเหล็ก มีวัตถุประสงค์เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ออกแบบ และเผยแพร่การแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี ซึ่งอยู่ในรูปแบบของงานวิชัยเชิงสร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรีที่ปรากฏ ภายหลังการสร้างสรรค์ผลงานแล้วพบว่ามีบางประการ ได้แก่การคำนึงถึงท่ารำที่แสดงถึงสัญลักษณ์และ สะท้อนความหมายเพื่อการเชิดชูสถาบัน โดยผลจากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ได้นำมาซึ่งการแสดงชุดฉุยฉายธนบุรีอันจะเป็นแนวทางหนึ่งของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ต่อไป (สุนันทา เกตุเหล็ก, 2561)

อย่างไรก็ตามการบูรณาการแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เป็นสิ่งที่ต้องฝึกฝนให้ดีเท่ากับความรู้ที่

มี ด้วยเหตุผลกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน อาจเกิดขึ้นมาจากพรสวรรค์และรวมกับความเป็นตัวของตัวนาฏยศิลปิน หรือนักออกแบบท่าเต้นเอง ประกอบกับการพัฒนา รู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของโลกอยู่เสมอ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ให้มีความแปลกใหม่ จรรโลงใจ ตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชม ตลอดจนการใช้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้น สามารถให้ความรู้ ความเข้าใจที่เป็นประโยชน์ต่อสังคม โดยแสดงและสะท้อนผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

2. การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่

นาฏศิลป์ร่วมสมัย หรือการเต้นร่วมสมัยได้ผลักดันขอบเขตของการแสดงออกทางศิลปะอย่างต่อเนื่อง การก้าวข้ามข้อกำจัดของการจัดเวทีแบบดั้งเดิม และค้นหาวิธีการใหม่ ๆ ในการมีส่วนร่วมกับสภาพแวดล้อมที่เป็นเอกลักษณ์ตามแนวคิดศิลปะเฉพาะสถานที่ ซึ่งกล่าวได้ว่า เป็นผสมผสานศิลปะเข้ากับสภาพแวดล้อม นาฏยศิลปิน และนักเต้นร่วมสมัยสามารถค้นหาและค้นพบ แนวทางใหม่ หรือมิติใหม่ของการเคลื่อนไหว ความคิดสร้างสรรค์ และการเล่าเรื่อง ในปัจจุบันการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีจุดประสงค์และรูปแบบที่มีความหลากหลายมากขึ้น

ส่วนงานศิลปะเฉพาะสถานที่ เป็นแนวคิดหนึ่งที่มีความท้าทายให้นาฏยศิลปิน และนักออกแบบท่าเต้นได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการคิดใหม่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ของตนเอง โดยปกตินาฏยศิลปิน และนักออกแบบท่าเต้นจะประสบความสำเร็จในการก้าวข้ามขีดจำกัดและปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ ๆ ซึ่งการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่จะส่งเสริมการปรับตัวนี้โดยจัดให้มีเวทีที่สดใหม่และคาดเดาไม่ได้ โดยเป็นแนวทางของสุนทรียศาสตร์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ องค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่ คือ การทำงานร่วมกันระหว่างนักเต้น นักออกแบบท่าเต้น และสถานที่ที่เลือกใช้ นักออกแบบท่าเต้นจะต้องเข้าใจคุณลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบทางประสาทสัมผัสของพื้นที่อย่างถ่องแท้ ไม่ว่าจะเป็น พื้นผิว เสียง และแสง การทำงานร่วมกันนี้ส่งผลให้เกิดผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ไม่เพียงแต่ช่วยเสริม แต่ยังประสานกับสถานที่อีกด้วย โดยการสร้างประสบการณ์ใหม่และผลงานทางด้านนาฏศิลป์มีเอกลักษณ์ให้กับผู้ชม สอดคล้องกับแนวคิดศิลปะเฉพาะที่ของพีรติ จึงประกอบ ได้กล่าวไว้ว่า การทำงานศิลปะเฉพาะที่ ศิลปินจะคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมที่จะสร้างผลงานศิลปะประกอบร่วมกับสิ่งแวดล้อม การสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบนี้ส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นในลักษณะสวนภูมิทัศน์ หรือสวนประติมากรรมแบบถาวร ซึ่งเป็นแนวคิดต่อมาสู่ศิลปะผสมผสานสิ่งแวดล้อม (Environmental art) นอกจากนี้ยังมีการแสดง การเต้นรำเฉพาะที่ ยังสามารถสอดแทรกกับสภาพแวดล้อมในด้านประวัติศาสตร์ สังคม สิ่งซ่อนเร้นต่าง ๆ (พีรติ จึงประกอบ, 2566)

ดังนั้นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่ยังท้าทายการเล่าเรื่องแบบดั้งเดิม การเล่าเรื่องอาจกลายเป็นนามธรรมหรือเป็นประสบการณ์มากขึ้น โดยอาศัยอารมณ์ ความรู้สึก และการโต้ตอบกับสิ่งแวดล้อมในการถ่ายทอดความหมาย ทำให้ผู้ชมที่หลากหลายสามารถเข้าถึงได้มากขึ้น การไม่แบ่งแยกนี้ทำให้ผู้คนในวงกว้างสามารถมีส่วนร่วมกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยส่งเสริมความซาบซึ้งต่อรูปแบบศิลปะเฉพาะที่ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ทำให้เป็นประสบการณ์ที่มีเอกลักษณ์และเป็นที่น่าจดจำ อาจกล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่เป็นการผสมผสานระหว่างลีลานาฏศิลป์ การเคลื่อนไหวร่างกาย พื้นที่ และการเล่าเรื่องที่มีพลัง โดยท้าทายให้นาฏยศิลปิน และนักออกแบบท่าเต้นใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการคิดใหม่ ทำใหม่เกี่ยวกับแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มีเอกลักลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเอง ในความร่วมมือกับสิ่งแวดล้อม และเปิดช่องทางใหม่สำหรับความคิดสร้างสรรค์และการแสดงออก ในขณะที่ขอบเขตระหว่างศิลปะและพื้นที่ไม่มีข้อจำกัดอีกต่อไป การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในรูปแบบงานศิลปะเฉพาะที่ยังคงเป็นรูปแบบและแนวทางในการค้นพบผลงานทางด้านศิลปะที่มีการพัฒนาและน่าสนใจ ดึงดูดผู้ชมและสร้างคุณค่าให้ศิลปวัฒนธรรมต่อไปในอนาคต

3. สุนทรียศาสตร์ในงานนาฏศิลป์

สุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งในคุณวิทยา (Axiology) หรือสาขาปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องของคุณค่า (Value) กล่าวคือในขณะที่จริยศาสตร์ กล่าวถึง คุณค่าทางจริยะหรือคุณค่าทางความดีว่าสิ่งใดควรหรือไม่ควรสิ่งดีถูกหรือผิดดีหรือชั่วและตรรกศาสตร์ก็กล่าวถึงคุณค่าทาง

ตรรกะหรือคุณค่าทางความจริงว่าสิ่งนั้นเป็นไปตามเหตุผลหรือไม่ ส่วนสุนทรียศาสตร์นั้นได้กล่าวถึงคุณค่าทางสุนทรียะ (Aesthetical Value) หรือคุณค่าทางความงามอันเป็นคุณค่าทางอารมณ์ว่าสิ่งใดที่งามหรือสิ่งใดที่ไม่งาม (อรอุษา สุขจันทร์, 2558) ซึ่งสุนทรียศาสตร์ในงานนาฏศิลป์ เป็นการให้ความสำคัญและคำนึงถึงความงาม คุณค่าในงานนาฏศิลป์ดังจะปรากฏให้เห็นจากองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ กล่าวคือ ผู้วิจัยได้ออกแบบและประดิษฐ์องค์ประกอบต่าง ๆ ของผลงานเพื่อสื่อสารสุนทรียศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ให้แก่ผู้ที่ได้รับชม ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกก่อให้เกิดคุณค่าของผลงาน รวมไปถึงสุนทรียศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์จะเกิดขึ้นได้นั้นต้องอาศัยองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ หรือนาฏกรรมทุก ๆ ด้าน ซึ่งมีความสัมพันธ์สอดคล้องเชื่อมโยงกันเป็นสำคัญ จึงทำให้เกิดความงามอย่างสมบูรณ์ได้ โดยผ่านองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

นอกจากนี้สุนทรียศาสตร์มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งไม่เพียงแต่ส่งผลต่อรูปลักษณ์ของการแสดงเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อการมีส่วนร่วมทางอารมณ์และสติปัญญาของผู้ชมอีกด้วย สุนทรียศาสตร์ครอบคลุมองค์ประกอบที่หลากหลายซึ่งร่วมกันกำหนดประสบการณ์ทางศิลปะโดยรวม สุนทรียศาสตร์ในงานนาฏศิลป์ยังสะท้อนแนวทางที่หลากหลายเพื่อสร้างการแสดงที่สวยงาม สะท้อนอารมณ์ และมีส่วนร่วมทางสติปัญญา นาฏยศิลปิน และนักออกแบบท่าเต้น จะต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์ และสุนทรียศาสตร์ทางความงามในงานนาฏศิลป์เพื่อสร้างการผสมผสานขององค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์อย่างรอบคอบ ท้ายที่สุดจะได้มาซึ่งผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ดีและมีคุณภาพ ตลอดจนการมอบประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและเป็นน่าพึงพอใจแก่ผู้ชมในการเสพผลงานทางด้านนาฏศิลป์ อย่างไรก็ตามสุนทรียศาสตร์ในงานนาฏศิลป์ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยนาฏยศิลปิน นักออกแบบท่าเต้นและผู้สร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ขึ้นโดยเจตนาและไม่เจตนา ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการแสดง ลีลานาฏศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ประกอบการแสดงก่อให้เกิดสุนทรียศาสตร์ในงานนาฏศิลป์ที่มีความแตกต่างและหลากหลาย

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ โดยผู้ที่สนใจเกี่ยวกับศิลปะเฉพาะที่และนาฏศิลป์เฉพาะที่ โดยสามารถนำเอารูปแบบและแนวคิดที่ผู้วิจัยศึกษาไปต่อยอดองค์ความรู้ และสร้างสรรค์งานของตนเองได้ต่อไปในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม เพื่อนำเสนอบทประพันธ์เพลงถิ่นสวรรค์จันทรเกษม ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอถึงความงดงามของบรรยากาศและสถานที่สำคัญของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม โดยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย งบประมาณรายได้ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พ.ศ. 2566 ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ที่สนับสนุนงบประมาณในการดำเนินการวิจัยนี้ อีกทั้งขอขอบพระคุณสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง ตลอดจนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ทุกท่าน มา ณ โอกาสนี้

เอกสารอ้างอิง

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2559). *สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปะวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุณี หงส์จารุ. (2550). *เสียงในละคร*. หน้า 123 ใน ปริทัศน์ศิลปะการละคร. กรุงเทพมหานคร : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จิรายุทธ พนมรักษ์. (2561, กรกฎาคม-ธันวาคม). การถ่ายทอดแนวความคิดด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประเภทศิลปะการแสดง เต้นรำเฉพาะพื้นที่ของ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.* 1(39), 97-108.

ธรากร จันทนสาโร. (2557). *นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2563, กรกฎาคม-ธันวาคม). นาฏศิลป์จากทรรศนะเรื่องความตายในศาสนาพุทธแบบวัชรยานของทิเบต. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.* 1(43), 112-125.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

พีรติ จึงประกอบ. (2566, มกราคม-มิถุนายน). แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะแนวสตรีทอาร์ตบนพื้นที่เฉพาะเพื่อปรับภูมิทัศน์และแสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชน. *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.* 1(7), 213-223. สืบค้นจาก https://so06.tci-thaijo.org/index.php/husojournalpnru/article/view/265969/178041

สุนันทา เกตุเหล็ก. (2561). *การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี*. สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี.

อรอุษา สุขจันทร์. (2558, กรกฎาคม-ธันวาคม). แนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ในนาฏกรรมโขน : กรณีศึกษาสถาบันนาฏศิลป์บ้านรักษ์ไทยจังหวัดเชียงใหม่. *วารสารปณิธาน.* 2(11), 49-61. สืบค้นจาก https://so05.tci- thaijo.org/index.php/panidhana/article/view/148244/109204

Bremser, M., & Bourne, M. (1999). *Fifty contemporary Choreographers*. New York: Routledge.

Draper, S. (2019). *Exploring the role of music videos in the music industry*. International Journal of Music Business Research, 8 (1), 4 - 22.

Kaye, Nick. (2008). *Site - Specific Art Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge.

ดนตรี: กลไกในการสร้างและรักษาภาวะลื่นไหลสำหรับการแสดงในละครเพลงอย่างสัมฤทธิ์ผล

MUSIC AS A SUCCESSFUL ENGINE FOR CREATING AND SUSTAINING THE FLOW STATE FOR ACTING IN MUSICAL THEATRES

วรรณ์ขวัญ พลจันทร์ / WANKWAN POLACHAN
หลักสูตรสื่อและการสื่อสาร วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล
MEDIA AND COMMUNICATION PROGRAM, MAHIDOL UNIVERSITY INTERNATIONAL COLLEGE

Received : October 25, 2023
Revised : May 7, 2024
Accepted : May 14, 2024

บทคัดย่อ

ทฤษฎีภาวะลื่นไหล (Theory of Flow State) ได้รับการศึกษาวิจัยอย่างลึกซึ้งในหลากสาขาวิชา ทั้งด้านการกีฬา ธุรกิจ ดนตรี และการแสดง ในสาขาการแสดง งานวิจัยหลายชิ้นเผยให้เห็นว่า ทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่ของ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavsky) มีความคล้ายคลึงกับแนวคิดภาวะลื่นไหล โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดเรื่องจิตใต้สำนึกของนักแสดงในการเข้าสู่และการคงความเป็นตัวละครในการแสดง อย่างไรก็ตาม การปฏิบัติการทางการแสดงของสตานิสลาฟสกี ได้ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างและการแยกตัวออกจากทฤษฎีภาวะลื่นไหลด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะด้านจิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกขณะแสดงในหลากช่วงของการแสดงของนักแสดง อย่างไรก็ตาม งานวิจัยชิ้นนี้โต้แย้งว่าเมื่อจิตสำนึกของนักแสดงถูกแบ่งแยกในขณะแสดงละครเพลง ดนตรีนี่เองที่สามารถนำนักแสดงกลับมา “อยู่ในโซน” (in the zone) หรือกลับมา “เป็นตัวละคร” และผสานจิตสำนึกให้กลับเป็นหนึ่งเดียวได้อีกครั้ง งานวิจัยนี้เขียนขึ้นโดยอ้างอิงจากการแสดงของผู้เขียนในบทมาเจนทา (Magenta) จากละครเพลงเรื่อง “The Rocky Horror Show” ของริชาร์ด โอ’ไบรอัน (Richard O’Brien) ซึ่งจัดแสดงที่กรุงเทพฯ การวิจัยนี้ ไม่เพียงศึกษาทฤษฎีการแสดง แต่ยังรวมเรื่องของดนตรีและเสียงดนตรีที่ขับเคลื่อนการกระทำและจิตวิทยาภายในของตัวละครในละครเพลง ในฐานะกลไกที่สร้างและรักษาภาวะลื่นไหลสำหรับนักแสดงจนเป็นผลสำเร็จ การจัดสร้างการแสดงละครและการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีได้ถูกนำมาใช้ศึกษาและวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวที ทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงบนเวที และการตีความบทเพลงในละครอีกด้วย

คำสำคัญ: การแสดง, ทฤษฎีภาวะลื่นไหล, ดนตรี, การแสดงละครเพลง

Abstract

Theory of Flow State has been highly investigated and deeply researched in the field of sports, business, music, and performance. In the field of acting, several research revealed that Konstantin Stanislavsky’s modern acting theory shares similarities to the Flow State concept, especially on the actor’s subconscious approach in entering and being of the character he/she plays. Nevertheless, Stanislavsky’s acting practice exhibits divergence from the flow theory as well, specifically on the actor’s divided consciousness in the performance. This study, as a result, was an attempt to argue that in musical theaters once the divided consciousness of the actors occurred, it was the music that could bring the actors back to “being in the zone” or “being the characters” and merge the consciousness back into one. The research

was conducted through the author's own performance as "Magenta" in Richard O'Brien's musical show of "the Rocky Horror Show" performed in Bangkok. In this research, not only acting theory was studied in detail, but music and sound which drove actions and inner psychology of the characters in the musical theatres would also be investigated as the platform that created and sustained the successful Flow State for the actors. Musical theatre productions and the music compositions were analyzed together with blocking, directions, actions, and the play script.

Keywords: Acting, Flow State Theory, Music, Musical Theatres

บทนำ

โฟลว์หรือภาวะลื่นไหล (Flow) เป็นทฤษฎีในสาขาวิชาจิตวิทยาเชิงบวก (positive psychology) โดยมิฮาลี ชิกเซนต์มิฮายยี (Mihaly Csikszentmihalyi) (Csikszentmihalyi, 2008) ที่ได้พัฒนาขึ้นมาเมื่อประมาณ 40 กว่าปีที่แล้ว ทฤษฎีนี้กล่าวถึงความรู้สึกแบบองค์รวมซึ่งเกิดขึ้นเมื่อบุคคลกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับสิ่งที่กำลังกระทำ ภาวะลื่นไหลมีลักษณะเฉพาะอยู่ที่การจดจ่อ ดำดิ่งในสิ่งที่บุคคลกำลังกระทำอยู่ จนถึงขั้นไม่รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่และเวลารอบ ๆ ตัว Flow คือประสบการณ์อันเป็นเลิศเมื่อสิ่งต่าง ๆ ดำเนินไปอย่างราบรื่นภายใต้สภาวะแห่งจิตสำนึกซึ่งแทบจะเป็นอัตโนมัติ ไม่ต้องใช้ความพยายาม เปี่ยมด้วยสมาธิขั้นสูง ภาวะลื่นไหลจึงเป็น "การอยู่ในโซน" (in the zone) เป็นสภาพของจิตขณะดำเนินกิจกรรมใด ๆ ที่บุคคลจะอยู่กับความรู้สึกจดจ่อหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว และมีสมาธิล้ำลึก จนลืมปัญหาใด ๆ และลืมแม้กระทั่งวันเวลาในปัจจุบันขณะ เป็นภาวะที่การกระทำเป็นไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่จำเป็นต้องมีจิตสำนึกใด ๆ มาควบคุมหรือแทรกแซง บุคคลรับรู้ประสบการณ์ภาวะลื่นไหลที่เป็นหนึ่งเดียวจากห้วงเวลาหนึ่งไปสู่ห้วงเวลาหนึ่งและรู้สึกถึงการควบคุมได้ในทุกการกระทำ และ มีความแตกต่างเพียงเล็กน้อยระหว่างตนเองกับสิ่งแวดล้อม ระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง หรือระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคต

จากที่กล่าวมาข้างต้น มีคำศัพท์ 3 ชุดที่ควรพิจารณาที่จะทำให้การสร้างภาวะลื่นไหลประสบผลสำเร็จ คำศัพท์ชุดแรกคือ "การจดจ่อกับการมีสมาธิ" (focus and concentration) คำสองคำนี้ถือเป็นกุญแจสำคัญในการเข้าถึงภาวะลื่นไหล เนื่องจากภาวะลื่นไหลจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อบุคคลนั้นหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับกิจกรรมที่กำลังทำอยู่จนกระทั่งถึงสถานะ "อยู่ในโซน" หากกิจกรรมที่ต้องปฏิบัตินั้นหนักขึ้นและยากขึ้นย่อมต้องใช้เวลานานขึ้น ความต้องการในการมีสมาธิและความจดจ่อที่แน่วแน่ขึ้นยิ่งสูงขึ้นตามลำดับ เนื่องจากบุคคลนั้นย่อมถูกเบี่ยงเบนความสนใจสูญเสียสมาธิได้ง่าย คำศัพท์ชุดที่สองคือ "การเล่นและความเพลิดเพลิน" (playing and enjoying) การเล่นจะช่วยให้เกิดการหลอมรวมโดยสมบูรณ์อันเป็นสภาวะที่บุคคลสามารถตอบสนองต่อสิ่งต่าง ๆ อย่างเป็นธรรมชาติ นักปรัชญาในอดีตนับตั้งแต่เพลโต (Plato) ไปจนถึงซาร์ตร์ (Satre) ต่างตั้งข้อสังเกตว่าผู้คนส่วนใหญ่มีความเป็นมนุษย์เป็นอิสระ และสร้างสรรค์เมื่อพวกเขาได้เล่น "การเล่นไม่ใช่เพียงแค่การตอบสนองง่าย ๆ ต่อแรงกดดันจากสิ่งแวดล้อม แต่เป็นการกระทำที่เกิดขึ้นเองของสิ่งมีชีวิต และสำคัญที่สุดคือ การเล่นให้ความสนุกสนาน" (Csikszentmihalyi, 2013, p.135) และเมื่อใดที่คนที่อยู่ในโซนถูกถามว่ารู้สึกอย่างไร คำตอบของพวกเขาก็คือ พวกเขา "สนุก" กับสิ่งที่กำลังทำอยู่ ไม่มีความกลัวหรือความวิตกกังวลใด มีแต่ความเพลิดเพลินเท่านั้น คำศัพท์ชุดสุดท้ายคือ "ประสบการณ์" (experience) การได้สนุกกับการเล่นคือประสบการณ์ที่พวกเขาได้สัมผัสและเป็นสิ่งจูงใจให้ผู้คนมุ่งสู่ภาวะลื่นไหล ประสบการณ์คือสิ่งที่พวกเขารู้สึกและจดจำได้ขณะหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับงานด้วยสมาธิที่เต็มเปี่ยม ประสบการณ์แห่งภาวะลื่นไหลมีองค์ประกอบ 9 ประการ ได้แก่ ความสมดุลระหว่างความท้าทายกับทักษะที่ตนมี (balance of challenge and skill) การผสมผสานระหว่างการกระทำและความตระหนักรู้ (merging of action and awareness) สมาธิ (total concentration) เป้าหมายที่ชัดเจนในทุกขั้นตอน (clear goals in every step) การได้รับคำติชมทันใดต่อกิจกรรมที่ได้ปฏิบัติไปเมื่ออยู่ในโซน (immediate feedback) ความรู้สึกว่าชีวิตควบคุมได้ (sense of control) การปราศจากซึ่งตัวตน (loss self - consciousness) การไม่คำนึงถึงการเปลี่ยนแปลงของเวลา (transformation of time) และการมีความสุขที่สร้างด้วยตนเอง (autotelic experience) (Kang, 2023, p. 409 - 410) องค์ประกอบทั้ง 9 นี้เป็นตัวบ่งชี้ว่าภาวะลื่นไหลได้เกิดขึ้น

คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (1863 - 1938) เป็นผู้ริเริ่มทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่ เขาสร้างระบบ วิธีการ และกระบวนการสำหรับการสอนการแสดง และ การวิเคราะห์ตัวละคร (Stanislavsky, 2010) สำหรับสตานิสลาฟสกี “การแสดงของนักแสดงเกิดขึ้นเกือบจะโดยอัตโนมัติ ไม่ถูกควบคุมโดยสติสำนึกรู้” (Silberschatz, 2013, p. 13) นักแสดงจะต้องแสวงหา “สภาวะสร้างสรรค์” (creative state) ซึ่งเป็นสภาวะที่เครื่องมือสร้างสรรค์ทั้งหมดในตน ได้แก่ ร่างกาย ลมหายใจ เสียง และจิตใจ ทำงานร่วมกันได้โดยไร้ที่ติภายใต้จิตใต้สำนึก ไร้การควบคุมจากสมอง ในที่นี้เทคนิคของสตานิสลาฟสกี ในการสอนการแสดง การเข้าถึงและการเป็นตัวละคร มีความคล้ายคลึงกันอย่างมากกับทฤษฎีภาวะลื่นไหลของชิกเซนต์มิฮายยี กล่าวคือ ขั้นตอนการซักซ้อมของนักแสดงจำเป็นต้องมีความสมดุลระหว่างความท้าทายและทักษะที่มี (balance of challenge and skill) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการส่งผ่านภาวะลื่นไหลให้สอดคล้องกับมิติทั้ง 9 ของประสบการณ์จิตที่ไหลลื่น ในช่วงเริ่มต้นของกระบวนการฝึกซ้อม นักแสดงจะเริ่มจากสิ่งที่พวกเขาต้องเข้าใจในการเป็นตัวละคร ในช่วงแรกนี้ ความท้าทายจะถูกลดอยู่ในระดับต่ำและไม่ได้มุ่งไปที่การวิเคราะห์บทอย่างละเอียด ซึ่งทำให้เกิดความสมดุลระหว่างความท้าทายและทักษะตั้งแต่การซ้อมครั้งแรก ต่อมา เมื่อทักษะพัฒนาสูงขึ้น ความชำนาญในการเข้าถึงและการเป็นตัวละครจะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นทีละเล็กละน้อย ซึ่งจะให้น้ำหนักไปที่บทสนทนาและฉากต่าง ๆ กระบวนการทั้งหมดจะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นจนถึงการแสดงขั้นสุดท้าย ซึ่งความท้าทายและทักษะจะสมดุลกันอยู่เสมอ มัสซิมินีและมัสซิโมกล่าวว่า พลวัตความท้าทายและทักษะในทฤษฎีภาวะลื่นไหลสามารถแยกออกเป็น 8 แขนง (Silberschatz, 2013, p. 21) เมื่อการฝึกซ้อมดำเนินไป พลวัตดังกล่าวจะถูกจัดเรียงดังนี้:

การซ้อมระยะแรก: ความท้าทายต่ำ/ ทักษะต่ำ - ไม่มีความตึงเครียด

การซ้อมระยะกลาง: ความท้าทายต่ำ/ ทักษะปานกลาง - มีความผ่อนคลาย

การซ้อมระยะสุดท้าย: ความท้าทายระดับกลาง/ ทักษะสูง - รู้สึกควบคุมได้

วันแสดงจริง: ความท้าทายสูง/ทักษะสูง - เกิดภาวะลื่นไหล

ที่กล่าวมาข้างต้นคือสภาวะแบบค่อยเป็นค่อยไป (gradual state) ซึ่งนักแสดงจะได้รับ อย่างไรก็ดี หากความท้าทายและทักษะไม่สมดุลกัน เช่น ความท้าทายสูง/ ทักษะต่ำ - เกิดความวิตกกังวล ความท้าทายสูง/ ทักษะปานกลาง - เกิดความกังวล ความท้าทายต่ำ/ ทักษะสูง - เกิดความเบื่อหน่าย ซึ่งส่งผลให้ภาวะลื่นไหลไม่อาจเกิดขึ้นได้ ในขั้นตอนของการซ้อมการแสดง มิติจำนวน 4 มิติ จาก 9 มิติของประสบการณ์ภาวะลื่นไหลได้เกิดขึ้น ดังนี้ ประการแรก เพื่อให้การฝึกซ้อมเป็นไปด้วยดีและมีประสิทธิผล จะต้องสร้างสมดุลระหว่างความท้าทายและทักษะ (Balance of challenge and skill) หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ เพิ่มขึ้นตามระดับที่ได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้ ประการที่สอง เป้าหมายของแต่ละขั้นตอนจะถูกกำหนดและระบุอย่างชัดเจนเพื่อให้ทราบผลลัพธ์ของกระบวนการฝึกซ้อม (clear goal in every step) ประการที่สาม ครั้นตั้งเป้าหมายในการซ้อมแต่ละครั้งแล้ว เมื่อสิ้นสุดการซ้อมจะต้องมีข้อเสนอแนะเพื่อการปรับปรุงแก้ไขอย่างทันท่วงที (immediate feedback) ประการที่สี่ ทั้งหมดนี้ล้วนกระทำภายใต้ความมุ่งมั่นและความตั้งใจของนักแสดง (focus and concentration of the actors)

มิติอีก 5 ประการของภาวะลื่นไหล ได้แก่ การผสมผสานระหว่างการกระทำและความตระหนักรู้ (merging of action and awareness) ความรู้สึกว่าชีวิตควบคุมได้ (sense of control) การปราศจากตัวตน (loss of self - consciousness) การบิดเบือนเวลา (time transformation) และการมีความสุขที่สร้างด้วยตนเอง (autotelic experience) ล้วนปรากฏในวิธีสอนการแสดงและการแสดงของสตานิสลาฟสกีเช่นกัน ในขณะที่การผสมผสานการกระทำและความตระหนักรู้ (merging of action and awareness) ส่วนใหญ่เกิดจากการฝึกฝนการปฏิบัติทางกายภาพและการวิเคราะห์บท มิติทั้ง 5 อย่างหลังปรากฏทั้งในการแสดงบนเวทีของนักแสดงและการฝึกฝนการปฏิบัติทางกายภาพ (physical action) สำหรับสตานิสลาฟสกี เป้าหมายของนักแสดงจะต้องเชื่อมโยงกับตัวละครที่กำลังแสดงเพื่อสร้างการแสดงที่ “เป็นจริง” (truthful) สำหรับเขาแล้ว “นักแสดงต้องไม่รู้แค่เพียงว่าต้องกระทำอะไร แต่ต้องรู้ด้วยว่าทำไมถึงกำลังกระทำสิ่งนั้น ๆ อยู่” ซึ่งเป็นไปตามภาวะลื่นไหลของชิกเซนต์มิฮายยีที่ว่า “ผู้ที่กำลังอยู่ในภาวะลื่นไหลไม่จำเป็นต้องมีตัวตนในการวิพากษ์ว่าอะไรควรหรืออะไร

ไม่ควรทำ" (Silberschatz, 2013, p. 18) สตานิสลาฟสกีได้ใช้การปฏิบัติทางกายภาพของนักแสดง (physical action) และการวิเคราะห์การตีความบท (script beating analysis) เพื่อรวมเป้าหมายของนักแสดงและตัวละครเข้าด้วยกันเช่นกัน

นักแสดงต้องเริ่มจากการหาเป้าหมายสูงสุดของตัวละครในเรื่อง (super objective) ซึ่งเปรียบได้กับกระดูกสันหลังของตัวละครในเรื่อง จากนั้นกำหนดเป้าหมายของตัวละครในแต่ละฉาก (scene objective) ภายใต้กรอบของเป้าหมายสูงสุดของตัวละครที่ตนแสดง ต่อมา นักแสดงต้องแบ่งบทในการแสดงทีละจังหวะ (beat) ภายใต้เป้าหมายเฉพาะของตัวละครในแต่ละฉาก เพื่อให้การดำเนินการทั้งหมดนี้เป็นไปอย่างมีระบบและราบรื่น นักแสดงต้องมุ่งความสนใจไปที่เป้าหมายของตัวละครในแต่ละช่วงและการกระทำที่เขาหรือเธอในฐานะตัวละครต้องกระทำตามบท (action) การกระทำของตัวละครในที่นี้จะต้องมีความกระตือรือร้น (active) และเป็นรูปธรรม (concrete) ทำทันทีและทำได้จริง อันเป็นผลให้การผสมผสานระหว่างการกระทำและความตระหนักรู้ของนักแสดง (merging of action and awareness) ที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติและเป็นธรรมชาติ ระบบนี้ยังมีส่วนช่วยให้นักแสดงใช้ชีวิตใน "ปัจจุบันขณะ" ของตัวละครที่กำลังแสดงอยู่ ซึ่งความรู้สึกว่าชีวิตควบคุมได้ (sense of control) การปราศจากตัวตน (loss of self-consciousness) การบิดเบือนเวลา (time transformation) จะเกิดขึ้นเป็นผลพลอยได้ ในการแสดงเมื่อนักแสดงสวมบทบาทสมจริงอย่างแนบเนียน เมื่อมิติทั้ง 4 ประการนี้เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ ความสุขที่สร้างด้วยตนเอง (autotelic experience) ก็จะบังเกิดจากความเพลิดเพลินและความสนุกที่ได้จากการแสดงเป็นมิติที่ 5

แม้ว่าทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่ของสตานิสลาฟสกีมีความคล้ายคลึงอย่างมีนัยสำคัญกับแนวคิดภาวะลื่นไหล อย่างไรก็ตาม การปฏิบัติการทางการแสดงของเขายังมีความแตกต่างที่สำคัญจากทฤษฎีภาวะลื่นไหล นั่นคือ จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกของนักแสดงขณะทำการแสดง สตานิสลาฟสกีตระหนักดีว่าเมื่อนักแสดงแสดงบทบาทนี้ ครึ่งหนึ่งของเขาหรือเธอกำลังจดจ่ออยู่ที่เป้าหมายของตัวละคร (objective) ความหมายโดยนัย (subtext) และสภาวะสร้างสรรค์ของการเป็นตัวละคร (creative state of being the character) ส่วนอีกครึ่งหนึ่งเป็นสภาวะทางจิตของนักแสดง (psycho-state of the actor) กล่าวโดยย่อ "มีสองมุมมองที่เกิดขึ้นในขณะที่นักแสดงกำลังแสดง มุมมองหนึ่งมาจากบทบาทในการเป็นตัวละคร อีกมุมมองหนึ่งคือมาจากตัวนักแสดงเอง" (Silberschatz, 2013, p. 20) จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกไม่ใช่อุปสรรคในการสวมบทบาทให้สมจริง แต่ช่วยให้นักแสดงสามารถสร้างบทบาทของตนได้อย่างเชี่ยวชาญและมีศิลปะมากขึ้น เนื่องจากเทคนิคทางจิตของนักแสดงจะพาพวกเขากลับมาสู่การแสดงทุกครั้งที่หลงบทบาท ดังนั้นสำหรับสตานิสลาฟสกี จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกจึงกลายเป็นหนึ่งในข้อกำหนดของทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่ นี่คือความแตกต่างจากแนวคิดภาวะลื่นไหลของชิกเซนต์มิฮายยี ด้วยการมีจิตสำนึกแบบแบ่งแยก ภาวะลื่นไหลจะถูกทำให้ขาดตอน เนื่องจากการผสมผสานระหว่างการกระทำและความตระหนักรู้ถูกขัดจังหวะและถูกทำลาย ซึ่งจะกลายเป็นอุปสรรคของการบรรลุภาวะลื่นไหลสำหรับนักแสดงขณะแสดง

จุดประสงค์ของการวิจัย

งานวิจัยนี้ศึกษาและสำรวจว่า ดนตรีในการแสดงละครเพลงสามารถช่วยให้นักแสดงกลับมามีสมาธิกับบทบาทเมื่อถูกเบี่ยงเบนไป (refocus) จากภาวะลื่นไหล (flow) แล้วกลับมาสู่สภาวะที่ปรารถนา ที่ซึ่งการกระทำและความตระหนักรู้จะผสานและรวมเป็นจิตสำนึก (merging of action and awareness) อยู่เสมอได้อย่างไร องค์ประกอบของดนตรีที่ช่วยให้นักแสดงสามารถหาทางกลับมามุ่งมั่นกับเป้าหมาย (refocus) คือประเด็นหลักในการศึกษาครั้งนี้

ทบทวนวรรณกรรม

มีงานวิจัยมากมายที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างภาวะลื่นไหลและการแสดง การศึกษาที่ถือเป็นรากฐานสำคัญคืองานวิจัย 3 ชิ้น ดังต่อไปนี้ ชิ้นแรกคือ บทความ An Exploration Study of Flow and Motivation in Theatre Actor" (Jeffrey & Keir, 2010) งานวิจัยนี้แสดงให้เห็นถึงอุบัติการณ์ของภาวะลื่นไหลในนักแสดงฝึกหัด จากการทดลองกับนักแสดงฝึกหัด พวกเขาค้นพบว่านักแสดงได้สัมผัสกับภาวะลื่นไหลโดยเฉลี่ยไม่ถึง 4 ครั้งต่อปี และสามารถพบได้ทั้งขณะฝึกหัด การซ้อม และการแสดงจริง ชิ้นที่สองคือ บทความของจอห์น บริทัน (John Briton) The Pursuit of Pleasure (Britton, 2010) บริทันผู้ซึ่งเป็นครูสอนการแสดงได้ประยุกต์ใช้มิติเชิงปฏิบัติของทฤษฎีภาวะ

ลื่นไหลในการสอนการแสดง การวิจัยชี้ให้เห็นว่าเพื่อสร้างภาวะลื่นไหลให้สำเร็จ การสอนการแสดงควรเปลี่ยนกระบวนทัศน์จากแนวทางภายนอกที่มุ่งความสำคัญไปที่การเพิ่มพูนทักษะ ไปเป็นรูปแบบที่เน้นประสบการณ์ภายในซึ่งเป็น “การสอนที่มอบประสบการณ์อัตวิสัยเชิงบวก (positive subjective experience of training)” ชิ้นสุดท้ายคือ งานวิจัยของ มาร์ก ซิลเบอร์ชาร์ทซ์ (Marc Silberschatz) Creative State/ Flow State: Flow Theory in Stanislavsky’s Practice (Silberschatz, 2013) ซิลเบอร์ชาร์ทซ์ ตรวจสอบความสอดคล้องของทฤษฎีการแสดงของสตานิสลาฟสกีและทฤษฎีภาวะลื่นไหล งานวิจัยของเขาชี้ให้เห็นความแตกต่างที่ชัดเจนของทฤษฎีการแสดง ของสตานิสลาฟสกีกับแนวคิดภาวะลื่นไหลของมิฮาลี ชิกเซนต์มิฮายยี (Mihaly Csikszentmihalyi) ในเรื่องจิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกของนักแสดงขณะแสดง (Csikszentmihalyi, 2008) ซิลเบอร์ชาร์ทซ์ตั้งคำถามว่าจะหาทางออกให้กับความแตกต่างของทั้งสองทฤษฎีอย่างไร และนี่คือที่มาของการวิจัยนี้ที่จัดทำขึ้นเพื่อหาคำตอบว่า ดนตรีจะสามารถช่วยให้นักแสดงกลับมามีสมาธิกับบทบาทในการแสดง เมื่อพวกเขาถูกเบี่ยงเบนออกจากภาวะลื่นไหลได้อย่างไร

ระเบียบวิธีและกระบวนการวิจัย

งานวิจัยนี้หาคำตอบของคำถามวิจัยผ่านการศึกษาการแสดงของผู้เขียนในบทมาเจนทา (Magenta) ซึ่งเป็นตัวละครในละครเพลงเรื่อง “The Rocky Horror Show” เขียนโดย ริชาร์ด โอ’ไบรอัน (Richard O’Brien) เปิดการแสดงครั้งแรกที่กรุงลอนดอนปี ค.ศ. 1973 ละครเพลงเรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากนิยายวิทยาศาสตร์และภาพยนตร์ทุนต่ำที่เรียกว่า B - movies และเป็นในรูปแบบการแสดงแนวแกลมร็อก (glam rock) ที่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มเควียร์ (queer) ทั้งยังเป็นละครเพลงเรื่องแรกที่ประกอบด้วยตัวละครที่มีความลื่นไหลทางเพศ (fluid sexualities) ที่มีอิทธิพลต่อขบวนการปลดปล่อยทางเพศ (sexual liberation movement) ในยุคต่อมา การแสดง The Rocky Horror Show จัดเป็นการแสดงระดับคัลท์คลาสสิก (cult classic) ที่ยังคงจัดแสดงและออกฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วโลก และเป็นศิลปะแบบเควียร์ที่ได้รับคำชมจากกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายในแง่ที่สามารถหลีกหนีจากข้อกำหนดของสังคม

เหตุที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาหาคำตอบในการวิจัยจากเฉพาะละครเพลงเรื่องนั้น เพราะด้วยสาเหตุหลักที่ผู้วิจัยสามารถเลือกศึกษาผ่านการวิจัยขั้นปฐมภูมิ เนื่องด้วยตนเป็นนักแสดงที่ได้แสดงละครเรื่องดังกล่าว ผลลัพธ์และกระบวนการในการศึกษา จึงเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยประสบและประจักษ์ด้วยตนเอง ยิ่งไปกว่านั้นการประพันธ์คำร้อง และทำนองดนตรีในละครเพลงเรื่องนี้มีความซับซ้อนและท้าทายต่อนักแสดงในการสร้างและรักษาภาวะลื่นไหลให้คงอยู่ตลอดในการแสดง การวิจัยครั้งนี้ผู้เขียนได้ทำการวิจัยเชิงคุณภาพและต้องการลงลึกในรายละเอียดและผลลัพธ์ในการแสดงเชิงประจักษ์ ผู้เขียนจึงได้ยกกรณีศึกษามา 1 เพลง คือเพลง Science Fiction Double Feature เนื่องจากเพลงนี้ได้ร้องในการเปิดเรื่องเพื่อสร้างกรอบความคิดและความรู้สึกให้กับผู้ชม ทั้งเพลงนี้ยังนำกลับมาร้องอีกครั้งในตอนจบเรื่องในรูปแบบเอากลับมาร้องซ้ำ (reprise) ทว่าร้องด้วยการตีความของเรื่องและเป้าหมายของตัวละครที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

The Rocky Horror Show เป็นเรื่องราวของสองหนุ่มสาวใสซื่อที่เพิ่งหมั้นหมายกัน แบรด เมเจอร์ส (Brad Majors) และเจเน็ต ไวส์ (Janet Weiss) ที่ติดอยู่ในรถที่ยางแบนท่ามกลางพายุในกลางดึก พวกเขาจึงไปขอความช่วยเหลือจากคฤหาสน์ที่อยู่ใกล้เคียงซึ่งเป็นของ ดร.แฟรงก์ - เอ็น - เฟอร์เทอร์ (Dr. Frank - N - Furter) นักวิทยาศาสตร์ลักเพศสติเฟื่อง ที่นั่นพวกเขาได้พบพ่อบ้านชื่อ ริฟฟ์ ราฟฟ์ (Riff Raff) และสาวใช้ชื่อ มาเจนทา (Magenta) คืนนั้น ดร.แฟรงก์ - เอ็น - เฟอร์เทอร์ จัดงานปาร์ตี้และแนะนำให้พวกเขารู้จักกับผลงานชิ้นใหม่ของเขาชื่อว่า รอกกี้ (Rocky) สัตว์ประหลาดผมทองตัวสูงรูปร่างล่ำสัน แม้ว่าจะรู้สึกหวาดกลัวในทีแรก แต่แบรดและเจเน็ตกลับติดใจสังคมเล็ก ๆ ที่เปิดเผยเรื่องเพศที่ดร.แฟรงก์นำเสนอ จากนั้นการนอกใจก็เริ่มต้นขึ้น ระหว่างแบรด เจเน็ต ดร.แฟรงก์ และรอกกี้ ไม่นานสิ่งต่าง ๆ ก็เปลี่ยนแปลง เนื่องด้วยความอิจฉาริษยาของดร.แฟรงก์ และเรื่องราวก็ดำเนินมาถึงตอนสำคัญเมื่ออำนาจเกิดการเปลี่ยนมือ มาเจนทาและริฟฟ์ ราฟฟ์ ซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นคนรับใช้ของดร.แฟรงก์ ได้ฆ่าดร.แฟรงก์ แล้วเปิดเผยว่าพวกตนเป็นมนุษย์ต่างดาว ทั้งคู่รู้สึกเพียงพอแล้วกับโลกมนุษย์ที่เต็มไปด้วยความโลภและความอิจฉาริษยา ดังนั้นพวกเขาจึงตัดสินใจกลับไปยังดาวทรานเซ็กชวล (Transexual) ของตนเอง

การแสดงทั้งหมดเริ่มต้นที่การปรากฏตัวบนเวทีของมาเจนทาในชุดซูเปอร์ฮีโร่ หรือชุดผจญภัยในอวกาศตามแบบนิยายวิทยาศาสตร์ทั่วไป และมาเจนทาร้องเพลงที่ชื่อว่า “Science Fiction Double Feature” ซึ่งเพลงนี้จะร้องอีกครั้งในช่วงท้ายของการแสดงในรูปแบบเอากลับมาร้องซ้ำ (reprise) หลังจากเพลงแรกเสร็จสิ้น เธอจะปรากฏตัวอีกครั้งในฐานะสาวใช้ในคฤหาสน์ของ ดร.แฟรงก์ - เอ็น - เฟอร์เทอร์ ตลอดการแสดงมาเจนทาเป็นคนรับใช้ที่ภักดีและดร.แฟรงก์ก็ให้ความเคารพเธอ เธอมักจะทำงานและปรากฏตัวร่วมกับน้องชายของเธอ ริฟฟ์ ราฟฟ์ ซึ่งเป็นพ่อบ้าน แต่ในความเป็นจริงแล้ว พวกเขาเป็นมนุษย์ต่างดาวซึ่งมาจากดาวที่ชื่อว่าทรานเซ็กชวล มาเจนทาและน้องชายของเธอมาที่โลกใบนี้เพื่อเรียนรู้และสอดแนมมนุษย์ เมื่อพวกเขาค้นพบความผิดปกติของมนุษย์ เช่น ความโลภและความริษยาของดร.แฟรงก์ ความโง่เขลาและการนอกใจของแบรดและเจเน็ต พวกเขาจึงตัดสินใจกำจัดดร.แฟรงก์ แล้วกลับที่ที่พวกเขาจากมา เพราะโลกใบนี้ไม่น่าอยู่อีกต่อไป

เมื่อใช้หลักการปฏิบัติการทางกายภาพ (physical actions) ของสตานิสลาฟสกี เป้าหมายสูงสุด (super objective) ของมาเจนทาคือ เรียนรู้ว่ามนุษย์คืออะไร ยิ่งไปกว่านั้น มาเจนทายังวางแผนจะย้ายมาอยู่ที่โลกใบนี้ตลอดไป อย่างไรก็ดี เมื่อพบว่ามนุษย์สามารถเป็นสิ่งที่น่าอับอาย สกปรก และไร้ความหมายได้เพียงใด เธอจึงตัดสินใจกำจัดมนุษย์ที่ไร้ค่าที่สุดอย่าง ดร.แฟรงก์ ผู้ที่สร้างความเจ็บปวดให้ผู้อื่นและสร้างมลพิษให้แก่โลก จากนั้นเธอเลือกที่จะจากไปเพื่อกลับบ้านเกิดของเธอ ในบทของมาเจนทา ผู้เขียนแบ่งเป้าหมาย (objective) ตลอดการแสดงออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ ในช่วงแรก เป้าหมายในเพลง “Science Fiction Double Feature” ในเพลงนี้มาเจนทา ร้องโดยมีวัตถุประสงค์ (objective) เพื่อล่อลวงผู้ชมให้เข้าสู่การเดินทางผจญภัยในอวกาศของนิยายวิทยาศาสตร์แนวซูเปอร์ฮีโร่ และมอบการแสดงที่เรียกน้ำย่อยให้ผู้ชมทราบว่าการแสดงทั้งเรื่องจะเป็นอย่างไร ในช่วงที่สอง เป้าหมายของมาเจนทาเปลี่ยนไปเมื่อเธอเป็นสาวใช้ของดร.แฟรงก์ เธออยากจะรับใช้เจ้านายของเธอให้ดีที่สุดเท่าที่จะทำได้ในคฤหาสน์ เพื่อเขาจะได้พอใจและไม่รู้ว่าแท้จริงแล้วเธอกับน้องชายเป็นใคร ทั้งพวกเขาจะสามารถสอดแนมว่าแท้จริงแล้วมนุษย์เป็นอย่างไรด้วยการปลอมตัว ในช่วงสุดท้าย หลังจากที่เธอและริฟฟ์ ราฟฟ์ค้นพบว่าแท้จริงแล้วมนุษย์คืออะไร พวกเขาก็กำจัดดร.แฟรงก์แล้วตัดสินใจกลับไปที่ดาวบ้านเกิดของพวกเขา เมื่อเธอร้องเพลงสุดท้าย “Science Fiction Double Feature” ในแบบเอากลับมาร้อง (reprise) เป้าหมายของเธอคือปิดท้ายการเดินทางของเธอ และจากโลกอันแสนสวยงามทว่าแปดเปื้อนและสกปรกด้วยน้ำมือมนุษย์ใบนี้ไป

ผลการศึกษา

เพลงในการแสดงที่ชื่อ “Science Fiction Double Feature” จะถูกใช้เป็นเพลงหลักในการศึกษาโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นว่า ดนตรีสามารถช่วยให้นักแสดงกลับมาตั้งสมาธิหลังจากเกิดจิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกและกลับสู่ภาวะลื่นไหลได้

“(Verse 1) Michael Rennie was ill/
The Day the Earth Stood Still/
But he told us where we stand//
And **Flash Gordon** was there
In silver underwear
Claude Rains was **The Invisible Man**//
Then something went wrong
For Fay Wray and **King Kong**/
They got caught in a celluloid jam//
Then at a deadly pace
It Came from Outer Space
And this is how the message ran//.

(Chorus 1) Science fiction/ (ooh ooh ooh) / double feature/
Doctor X / (ooh ooh ooh) / will build a creature/
See androids fighting/ (ooh ooh ooh) / *Brad and Janet*/
Anne Francis stars in/ (ooh ooh ooh) / **Forbidden Planet**/
Wo oh oh oh oh oh/
At the late night, double feature, picture show//
(Verse 2) I knew Leo G. Carroll
Was over a barrel. /
When **Tarantula** took to the hills//
And I really got hot.
When I saw Janette Scott/
Fight a **Triffid** that spits poison and kills/
Dana Andrews said prunes. /
Gave him the runes. /
And passing them used lots of skills//
But **When Worlds Collide**
Said George Pal to his bride. /
I'm gonna give you some terrible thrills//
Like a...
(Chorus 2) Science fiction/ (ooh ooh ooh) / double feature/
Doctor X/ (ooh ooh ooh) / will build a creature/
See androids fighting/ (ooh ooh ooh/) *Brad and Janet*/
Anne Francis stars in/ (ooh ooh ooh) / **Forbidden Planet**/
Wo oh oh oh oh oh/
At the late night, double feature, picture show/
I wanna go - Oh oh oh oh//
To the late night, double feature, picture show/
By **R.K.O.** - Wo oh oh oh
To the late night, double feature, picture show
In the back row - Oh oh oh oh//
To the late night, double feature, picture show//"

จากเนื้อเพลงข้างต้น คำที่ขีดเส้นใต้ (XXX) คือชื่อของนักแสดงชื่อดังซึ่งแสดงในภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์สยองขวัญที่เป็นที่รู้จักในระดับโลก เช่น ไมเคิล เรนนี (Michael Rennie), คลอด เรนส์ (Claude Rains) และเฟย์ เรย์ (Fay Wray) คำที่เป็นตัวหนา (**XXX**) คือชื่อของภาพยนตร์นิยายวิทยาศาสตร์เรื่องดัง เช่น วันพิฆาตสะกดโลก (The Day the Earth Stood Still) มนุษย์ล่องหน (The Invisible Man) และ คิงคอง (King Kong) หรือ กราฟิกโนเวล (graphic novel) แนววิทยาศาสตร์สยองขวัญ เช่น แฟลช กอร์ดอน (Flash Gordon) หรือสตูดิโอซึ่งผลิตภาพยนตร์นิยายวิทยาศาสตร์ เช่น R.K.O. คำที่เป็นตัวเอียง (*XXX*) ระบุชื่อตัวละครจาก The Rocky Horror Show เช่น ดอกเตอร์เอ็กซ์ (Doctor X) แบรด และเจเน็ต ขณะที่ Doctor X เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปว่าเป็นภาพยนตร์ลึกลับสยองขวัญของอเมริกา ในเนื้อเพลงข้างต้น Doctor X ถูกใช้อ้างถึง ดร.แฟรงก์ - เอ็น - เฟอร์เทอร์ ในบริบทที่เขา "สร้างสิ่งมีชีวิต" และในกรณีนี้เขากำลังสร้างรอกกี้สัตว์ประหลาดผมทอง

ในแง่ของการตีความการแสดง ในฐานะตัวละครมาเจนทา เธอร้องเพลงนี้โดยมีจุดประสงค์เพื่อต้อนรับและดึงดูดผู้ชมเข้าสู่โลกแห่งความบันเทิง เต็มไปด้วยความสนุกสนานจากเหล่าซูเปอร์ฮีโร่และเรื่องราวการผจญภัยในอวกาศ ในขณะเดียวกัน ก็เริ่มแนะนำตัวละครและสิ่งที่จะเกิดขึ้นในการแสดง จังหวะของความคิดและความหมายปรากฏอยู่ด้านบนด้วยสัญลักษณ์ (/) และ (//) ในแต่ละจังหวะ ขณะที่ (/) หมายถึงหนึ่งหน่วยของห้องดนตรี (//) หมายถึงแต่ละหน่วยซึ่งดำเนินไปพร้อมกับห้องดนตรีที่ใหญ่ขึ้น จากเนื้อเพลงและการตีความข้างต้น เสมือนว่าจิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกจะปรากฏออกมาโดยง่าย เนื่องจากนักแสดงไม่เพียงต้องจดจ่อที่เป้าหมายและการกระทำที่ตัวละครจะกระทำในแต่ละท่อนของเพลงเท่านั้น แต่ยังรวมถึงปัจจัยที่ถูกกำหนดไว้แล้ว เช่น การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนไหว ท่าทาง การทำงานร่วมกับนักเต้น แสงไฟ และดนตรี

“ดนตรีจัดเป็นข้อมูลทางโสตประสาทที่ถูกจัดเรียง (organized auditory information) ช่วยจัดระเบียบจิตใจเมื่อผู้แสดงมุ่งความสนใจไปที่การฟัง ดังนั้นดนตรีจึงลดความวุ่นวายในจิต หรือความผิดปกติที่เราพบเมื่อเป้าหมายถูกรบกวนด้วยข้อมูลที่ไร้ระเบียบแบบแผน” (Csikszentmihalyi, 2008, p. 109) ชิกเซนต์มิฮายยีเองก็ยืนยันว่าดนตรีจะช่วยจัดระเบียบจิตใจเมื่อเผชิญความสับสนวุ่นวายที่ขัดขวางเราไม่ให้บรรลุเป้าหมายตามแนวคิดนี้ จากการปฏิบัติของผู้เขียนพบว่าดนตรีสามารถสร้างผลดังกล่าวได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้ ดนตรีในการวิจัยนี้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท อย่างแรกคือเสียงเครื่องดนตรีและอย่างที่สองคือดนตรีสำหรับการร้องเพลง เมื่อการแสดงเริ่มต้นขึ้น เสียงบรรเลงของวงดนตรีร็อค เช่น ซินธีไซเซอร์ (synthesizer) เทเนอร์แซกโซโฟน กีตาร์ กีตาร์เบส และกลอง ประสานเสียงเพลงโหมโรง นี่คือตอนที่ผู้เขียนซึ่งเป็นตัวละครมาเจนทาเดินไปเตรียมตัวบนเวทีในความมืด ณ จุดกึ่งกลางเวที จากนั้นดนตรี 2 ห้องแรกของเพลง “Science Fiction Double Feature” ก็เริ่มบรรเลงพร้อมด้วยแสงที่ส่องไปยังผู้เขียน หลังจากนั้นผู้เขียนร้องว่า “Michael Rennie was ill... And this is how the message ran.” ในท่อนที่ 1 เป้าหมาย (objective) คือการทำให้บรรยากาศทั้งหมดมืดมนและลึกลับ มาเจนทาดูลึกลับน่าขนลุก แปลกแต่มีเสน่ห์ เพื่อให้ผู้ชมไม่รู้ว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป แต่ในขณะเดียวกันก็พาพวกเขาออกจากโลกที่คุ้นเคยไปสู่อีกอาณาจักรหนึ่งที่ไม่รู้จัก ดังนั้นการร้องเพลงของมาเจนทาจึงช้าและลึกลับ ตั้งแต่จุดยืนแรกในความมืดจนถึงจบท่อนที่ 1 จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยก (divided consciousness) ของผู้เขียนปรากฏหลายครั้ง แต่ถึงอย่างไร ดนตรีก็สามารถช่วยให้ผู้เขียนกลับมาจดจ่อและเป็นตัวละครในฉากภายในเสี้ยววินาทีได้เสมอ

จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยก (divided consciousness) เริ่มต้นตั้งแต่ผู้เขียนก้าวขึ้นเวทีเพราะครึ่งแรกของจิตสำนึกกำลังจดจ่อกับเป้าหมาย (objective) ของมาเจนทาที่จะหลอกล่อผู้ชมเข้าสู่โลกของซูเปอร์ฮีโร่ ในขณะที่อีกครึ่งหนึ่งผู้เขียนจะต้องเดินแล้วหยุด ณ ตำแหน่งกลางเวทีที่กำหนดเพื่อให้แสงไฟฉายลงมาได้อย่างถูกต้องและสวยงาม อย่างไรก็ตาม ใน 2 ห้องแรกของเพลงซึ่งเป็นส่วนเริ่มต้นได้ดึงผู้เขียนกลับมาที่ภาวะลื่นไหล (flow) ทำนองของคีย์และคอร์ดในเพลงไม่เพียงแต่นำผู้เขียนไปสู่ระดับเสียงร้องที่ถูกต้อง แต่ยังผสานความรับรู้ของผู้เขียนเข้ากับการแนะนำตัวละครในนิยายวิทยาศาสตร์ ซูเปอร์ฮีโร่ และภาพยนตร์ซึ่งเริ่มต้นด้วยไมเคิล เรนนี เมื่อภาวะลื่นไหลปรากฏ ภาวะนี้ก็จะอยู่ได้สักพักจนกว่าส่วนที่ยากของการร้องจะมาถึง ในท่อนที่ 1 ประโยค “Then something went wrong for Fay Wray and King Kong, they got caught in a celluloid jam” เป็นท่อนที่ร้องยากที่สุด เนื่องจากมีระดับเสียงสูงสุดในเพลงที่ผู้เขียนต้องร้อง นี่คือยามที่ความท้าทายและทักษะไม่สมดุล ภาวะลื่นไหลถูกขัดจังหวะและหายไป ในกรณีนี้คือระดับเสียงร้องของประโยค “THEN something went wrong” คำว่า “then” เป็นส่วนที่ดนตรีเตรียมผู้เขียนให้พร้อมสำหรับทำนองสูงสุดที่จะมาในท่อน “they got CAUGHT in a celluloid jam” ภายใต้สถานการณ์เช่นนี้ หากผู้เขียนสามารถรักษาความจดจ่อเพื่อเตรียมตัวให้พร้อมกับทำนองเพลงได้อย่างเต็มที่ เมื่อถึงท่อน “caught” ผู้เขียนก็จะได้ระดับเสียงที่สมบูรณ์แบบ

เมื่อท่อนที่ 1 จบจะมีเสียงกลองเข้ามา 3 จังหวะ ซึ่งเป็นสัญญาณให้นักแสดงและนักเต้นบนเวทีเปลี่ยนอารมณ์ จากบรรยากาศลึกลับให้เริ่มมีชีวิตชีวา ครึกครื้น รื่นเริง สนุกสนาน บรรยากาศบนเวทีกำลังสดใสขึ้น เมื่อท่อนคอรัสที่ 1 เริ่มขึ้น มาเจนทาเริ่มแนะนำตัวละครหลักของการแสดงและสิ่งที่จะเป็นบทบาทหลักของพวกเขา สำหรับผู้เขียน นี่เป็นอีกครั้งหนึ่งที่จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกเกิดขึ้น ในส่วนนี้ไม่เพียงแต่ผู้เขียนจะต้องยกระดับบรรยากาศทั้งหมดตามเสียงเพลงที่เปลี่ยนไปเท่านั้น แต่ยังต้องเดินไปที่ด้าน

หน้าของเวทีและเริ่มโต้ตอบกับกลุ่มนักเต้นบนเวทีด้วย เมื่อต้องรวมความสนใจไปที่ส่วนที่กล่าวมาก่อนหน้านี้ ผู้เขียนจึงสูญเสียความเป็นมาเจนทาและเป้าหมายไปเสียแล้ว ผลก็คือภาวะลื่นไหลนั้นหายไป แต่ถึงอย่างไร เสียงบรรเลงดนตรีพร้อมเสียงนำของกีตาร์ของ 2 ห้องแรกก่อนเข้าท่อนที่ 2 จะช่วยให้กลับมาจดจ่อกับจิตสำนึกของตน การฟังและมุ่งความสนใจไปที่ดนตรีซึ่งประกอบด้วยเสียงกีตาร์กับเสียงกลองหนัก ๆ ถือเป็นสัญญาณการเริ่มต้นการเดินทางที่สนับสนุนเป้าหมายที่สองของมาเจนทาในเพลงนี้ นี่คือจุดเริ่มต้นของการเดินทางทั้งหมด และเธอพยายามให้ผู้ชมทุกคนติดตามเธอในการเดินทางครั้งนี้ การจดจ่อไปที่ทำนองอีกครั้งได้ช่วยให้ผู้เขียนกลับเข้าสู่บทบาทของมาเจนทา และกลับสู่จิตสำนึกของตนเอง ที่ซึ่งการกระทำของตัวละครและความตระหนักรู้ได้กลับมาผสานกันอีกครั้ง

อภิปรายและสรุปผลการวิจัย

จิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยก (divided consciousness) สามารถจัดการได้ด้วยบทเพลง ดนตรีสามารถกระตุ้นให้นักแสดงเข้าสู่ภาวะลื่นไหลได้โดยไม่วอกแวก คุณลักษณะของดนตรีที่กระตุ้นโสตประสาท (organized auditory quality of music) ช่วยสร้างประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสกระตุ้นความรู้สึกและภาพจำลองตามรูปแบบของเสียง ด้วยคุณสมบัตินี้เองที่ทำให้ผู้เขียนสามารถกลับเข้าสู่จิตสำนึกของตนได้และส่งผลให้เข้าสู่ภาวะลื่นไหลอีกครั้ง การตีความความหมายจากสัญญาณเสียงดนตรีเป็นกุญแจสำคัญสำหรับผู้เขียนในการตั้งสมาธิเพื่อเข้าสู่ภาวะลื่นไหล ที่ทำให้การผสมผสานระหว่างการกระทำและความตระหนักรู้ (merging of action and awareness) และความสมดุลของความท้าทายและทักษะ (balance of challenge and skill) เกิดขึ้น แม้ในการแสดงทั่วไปมิติ 2 ประการของภาวะลื่นไหลเบื้องต้นมักถูกแบ่งแยก ทว่าเสียงดนตรีทำให้มิติทั้งสองที่เคยแยกนักแสดงออกจากเป้าหมายกลับมารวมกันอีกครั้ง

สำหรับการวิจัยในอนาคต เมื่อดนตรีเป็นข้อมูลทางโสตประสาทที่สามารถช่วยให้นักแสดงรวมสมาธิสู่ภาวะลื่นไหลและสามารถผสานจิตสำนึกที่ถูกแบ่งแยกรวมสู่จิตสำนึกของตนได้ การวิจัยในอนาคตที่แนะนำในสาขานี้จะเป็นการวิจัยร่วมกันระหว่างสาขาการดนตรีกับนักแสดงในการถอดรหัสสัญญาณดนตรีโดยเฉพาะที่นำนักแสดงกลับเข้าสู่ภาวะลื่นไหลผ่านการตีความของนักแสดงและการสร้างมโนภาพจากเสียงและสัญญาณของทำนองดนตรีจำเพาะที่ใช้ในการแสดง

เอกสารอ้างอิง

Britton, John. (2010). The Pursuit of Pleasure. *Theatre, Dance, and Performance Training*. 1 (1) : 36 - 54.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (1997). *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life*. New York: Basic Books.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (2008). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial Modern Classics.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (2013). *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial Modern Classics.

Jeffrey J., Martin &Keir, Cutler. (2010). An Exploratory Study of Flow and Motivation in Theater Actors. *Journal of Applied Sport Psychology*. 14 (4) : 344 - 352.

Kang, Sangmi. (2023). An Exploratory Study of Music Teachers' Flow Experiences Between Performing and Teaching Music. *Journal of Research in Music Education*. 70 (4) : 407 - 424.

Merlin, Bella. (2003). *Konstantin Stanislavsky*. London: Routledge.

Silberschatz, Marc. (2013). Creative State/ Flow State: Flow Theory in Stanislavsky's Practice. *New Theatre Quarterly*. 29 (1) : 13 - 23.

Stanislavsky, Konstantin. (2010). *An Actor's Work: A Student's Diary*, translated by Jean Benedetti. London: Routledge.

Toporkov, Vasili. (2004). *Stanislavsky in Rehearsal*, translated by Jean Benedetti. New York: Routledge.

แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น

CONCEPTS FOR DEVELOPING A TEACHING MODEL USING CREATIVE DRAMA TO DEVELOP ADVANCED THINKING FOR JUNIOR HIGH SCHOOL STUDENTS

โกมล ศรีทองสุข / KOMON SRITONGSUK
นิสิตหลักสูตรการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
STUDENT, DOCTOR OF EDUCATION (ARTS EDUCATION), FACULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

ปรวัน แพทยานนท์ / PORAWAN PATTAYANON
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาเอกการแสดงและกำกับการแสดงภาพยนตร์ วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ASSISTANT PROFESSOR, DEPARTMENT OF ACTING AND DIRECTING FOR CINEMA, COLLEGE OF SOCIAL COMMUNICATION INNOVATION, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ / KITTIKORN NOPUDOMPHAN
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาเอกการออกแบบเพื่อการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ASSISTANT PROFESSOR, DEPARTMENT OF THEATRE DESIGN, FACULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received : January 23, 2024
Revised : May 8, 2024
Accepted : May 14, 2024

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น เนื้อหาในบทความเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการพัฒนาโมเดลการสอนกระบวนการละครสร้างสรรค์สำหรับครูเพื่อการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาสังเคราะห์จนได้ประเด็นเนื้อหาที่สำคัญ ประกอบไปด้วย 1. มาตรฐานการเรียนรู้และสมรรถนะสำคัญของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 2. องค์ประกอบของทักษะการคิดขั้นสูง 3. แนวทางการพัฒนาและบทบาทของครูผู้ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน 4. บทบาทและทักษะของครูผู้สอนในฐานะผู้นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 5. การจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 6. กระบวนการของละครสร้างสรรค์ในห้องเรียน 7. ละครสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ของผู้เรียน ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ครูเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดรูปแบบการสอนที่สามารถพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นเพื่อให้มีพัฒนาการที่เหมาะสมตามช่วงวัย ซึ่งพบว่าละครสร้างสรรค์เหมาะสมต่อการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูง เพราะละครสร้างสรรค์มุ่งเน้นการพัฒนาผู้เรียนเป็นสำคัญ และครูผู้สอนที่นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์มาพัฒนาผู้เรียนควรมีพื้นฐานทางด้านละครเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูง ครูผู้สอนจะทำหน้าที่อำนวยความสะดวกให้ผู้เรียนได้ค้นหาถึงรากฐานของปัญหา ค้นหาข้อเท็จจริงผ่านสถานการณ์สมมติที่สร้างขึ้น และออกแบบวิธีการแก้ไข

ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ ซึ่งทักษะการคิดเป็นทักษะที่สำคัญต่อวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ส่งผลให้สามารถใช้ชีวิตในอนาคตได้อย่างมีคุณภาพ สามารถคิดและแก้ปัญหาได้อย่างถูกต้องบนพื้นฐานของเหตุผลทั้งด้านคุณและโทษ

คำสำคัญ : แนวคิด, การพัฒนารูปแบบการสอน, ละครสร้างสรรค์, ทักษะการคิดขั้นสูง

Abstract

This study aimed to synthesize the concept of developing teaching methods using creative drama to enhance advanced thinking skills for early secondary education students. It was part of research on developing teaching models using drama processes for teachers to enhance students' advanced thinking skills. The researchers conducted a comprehensive review of relevant literature and research studies, synthesizing the key content into the following main themes: learning standards and essential competencies for early secondary education students; components of advanced thinking skills; development approaches and the role of teachers in promoting students' advanced thinking skills; roles and skills of teachers as leaders in creative drama activities; organizing creative drama activities; drama creation processes in the classroom and creative drama and student learning. The study concluded that teachers played a significant role in determining teaching methods that could develop advanced thinking skills for early secondary education students to ensure appropriate development during adolescence. It was found that creative drama was suitable for developing advanced thinking skills because it focused on developing students. It is essential for teachers leading creative drama activities to have a foundation in drama to effectively develop students' advanced thinking skills. Teachers facilitate students in exploring the roots of problems, finding truths through hypothetical situations, and designing innovative problem-solving methods. Thinking skills are crucial for human life, enabling individuals to lead quality lives and solve problems correctly based on both reason and morality.

Keywords: Concepts, development of teaching models, creative drama, advanced thinking skills

บทนำ

กระทรวงศึกษาธิการ มีการจัดหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานเพื่อมุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณภาพตามมาตรฐานการเรียนรู้ มีเป้าหมายในการพัฒนาผู้เรียนเป็นสำคัญ มุ่งเน้นที่จะพัฒนาให้ผู้เรียนมีความสามารถในการคิดอย่างสร้างสรรค์ คิดอย่างมีวิจารณญาณ มีความสามารถในการคิดวิเคราะห์และคิดสังเคราะห์ได้ โดยทักษะการคิดเหล่านี้เป็นทักษะที่สำคัญตามมาตรฐานของการเรียนรู้ในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ที่ส่งเสริมให้มีทักษะในการคิดวิจารณญาณ คิดสร้างสรรค์ และคิดแก้ปัญหา มีทักษะในการดำเนินชีวิต เพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ และเป็นพื้นฐานในการดำรงชีวิต (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551) และเนื่องจากระดับมัธยมศึกษาตอนต้นที่ตามหลักพัฒนาการเรียกว่าเป็นวัยรุ่นตอนต้น เป็นวัยที่อยู่ในระดับชั้นเรียนที่เป็นการศึกษาภาคบังคับ วัยรุ่นตอนต้นนับเป็นระยะเริ่มแรกจากการเปลี่ยนแปลงจากเด็กไปสู่วัยรุ่น จะต้องมีระดับสติปัญญา มีความคิดพัฒนาสูงขึ้น มีพัฒนาการทางด้านความสามารถในการเรียนรู้ มีความสามารถในการคิด คิดหาเหตุผลแบบลึกซึ้งในเชิงนามธรรม คิดวิเคราะห์ และสังเคราะห์สิ่งต่าง ๆ ได้มากขึ้น สามารถแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างมีระบบมีเหตุผล มีหลักการเหตุผลของตัวเอง ซึ่งวิธีการที่จะส่งเสริมให้มีทักษะการคิดได้ในช่วงวัยเรียน คือรูปแบบการเรียนการสอนของครู การจัดรูปแบบการเรียนการสอนของครูโดยส่วนใหญ่ยังเป็นลักษณะของการบรรยาย ยึดการสอนตามตำรามากกว่าการเรียนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้ฝึกพัฒนาทักษะการคิด ซึ่งในปัจจุบันรูปแบบการเรียนการสอนไม่เน้นการฝึกให้นักเรียนคิดวิเคราะห์ การเรียนยังเป็นแบบการบรรยายตามตำรา ทำให้เด็กขาดการตั้งคำถาม ขาดการตั้งข้อสังเกต ขาดการคิดวิเคราะห์กับสิ่งที่อยู่รอบตัว ฉะนั้นครูผู้สอนต้องให้ความสำคัญกับรูปแบบการเรียนการสอนที่จะส่งผลให้เกิด

ทักษะการคิดพร้อมทั้งให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เนื้อหาการเรียนตามระดับชั้นเรียนได้ด้วย ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสอดคล้องในการนำกระบวนการละครสร้างสรรค์มาบูรณาการกับการสอนผู้เรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น เนื่องจากกระบวนการละครสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการเรียนรู้ที่เรียนรู้ผ่านการให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติและเรียนรู้ด้วยตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ (2547, น. 14) ที่กล่าวว่าละครสร้างสรรค์ หมายถึง ละครที่ไม่เป็นทางการเกิดขึ้นจากการสมมติบทบาทของผู้ร่วมกิจกรรมภายใต้สถานการณ์สมมติที่กำหนดไว้เพื่อนำไปสู่การพัฒนาผู้ร่วมกิจกรรมเป็นสำคัญ แม้ว่าจุดสำคัญของละครสร้างสรรค์คือการแสดงละคร ภายในสถานที่ปิด เช่น ห้องเรียน หรือสถานที่ที่ปราศจากผู้ชมที่เป็นทางการแต่จุดเน้นของละครสร้างสรรค์กลับอยู่ที่กระบวนการนำไปสู่ละคร และยังสอดคล้องกับพรรัตน์ ดำรุง (2547, น. 12) ที่กล่าวไว้ว่าละครสร้างสรรค์ หมายถึง ละครนอกรูปแบบที่นำองค์ประกอบของละครมาใช้ในห้องเรียน ละครประเภทนี้ไม่ต้องการผู้ชม เป็นละครที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาผู้เรียนตามความถนัดของแต่ละคน การพัฒนาผู้เรียนผ่านกระบวนการของละครสร้างสรรค์นั้น นอกจากจะพัฒนาทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้เรียนและการทำกิจกรรมร่วมกันเป็นกลุ่มแล้ว เทคนิคของละครสร้างสรรค์ยังเป็นวิธีการสอนที่ครูสามารถนำไปใช้ในห้องเรียนได้ การเล่นสมมติ ฝึกจินตนาการและความเชื่อ เป็นวิธีการที่ทำให้เด็กได้ทดลอง หาเหตุผล จดจำ สร้างสรรค์ ต่อสู้ แก้ปัญหา โดยซึมซับจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ตนได้ประสบพบเห็น ละครประเภทนี้มุ่งเน้นที่กระบวนการและพัฒนาการของผู้ทำกิจกรรมในกลุ่ม อย่างไรก็ตามละครสร้างสรรค์อาจพัฒนาไปเป็นละครเต็มรูปแบบได้ แต่ทุกอย่างต้องมีการวางแผนระยะยาว เตรียมการอย่างมีขั้นตอนและตั้งเป้าหมายไว้ตั้งแต่แรกเริ่ม นอกเหนือจากการนำละครสร้างสรรค์มาบูรณาการกับการสอน ครูผู้สอนยังต้องกำหนดเนื้อหาในบทเรียนให้เหมาะสมกับวัยของผู้เรียนและกำหนดเนื้อหาการเรียนรู้ตามจุดประสงค์ของการเรียนรู้และนำมาผนวกรวมเข้ากับประสบการณ์ที่ผู้เรียนมี เรียกได้ว่าเป็นการบูรณาการความรู้ตามวัตถุประสงค์ของการเรียน บูรณาการความรู้เข้ากับกระบวนการของละครสร้างสรรค์ นำไปสู่การประยุกต์ใช้ในชีวิตจริง เพื่อให้ผู้เรียนได้นำไปใช้แก้ไขปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์ ได้พัฒนาทักษะการคิดอย่างสร้างสรรค์ คิดอย่างมีวิจารณญาณ คิดวิเคราะห์และคิดสังเคราะห์ พร้อมทั้งสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ในชีวิตประจำวันทั้งด้านการเรียนและการทำงาน จากความสำคัญทั้งหมดที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงมีความต้องการที่จะพัฒนาโมเดลการสอนกระบวนการละครสร้างสรรค์สำหรับครูเพื่อการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

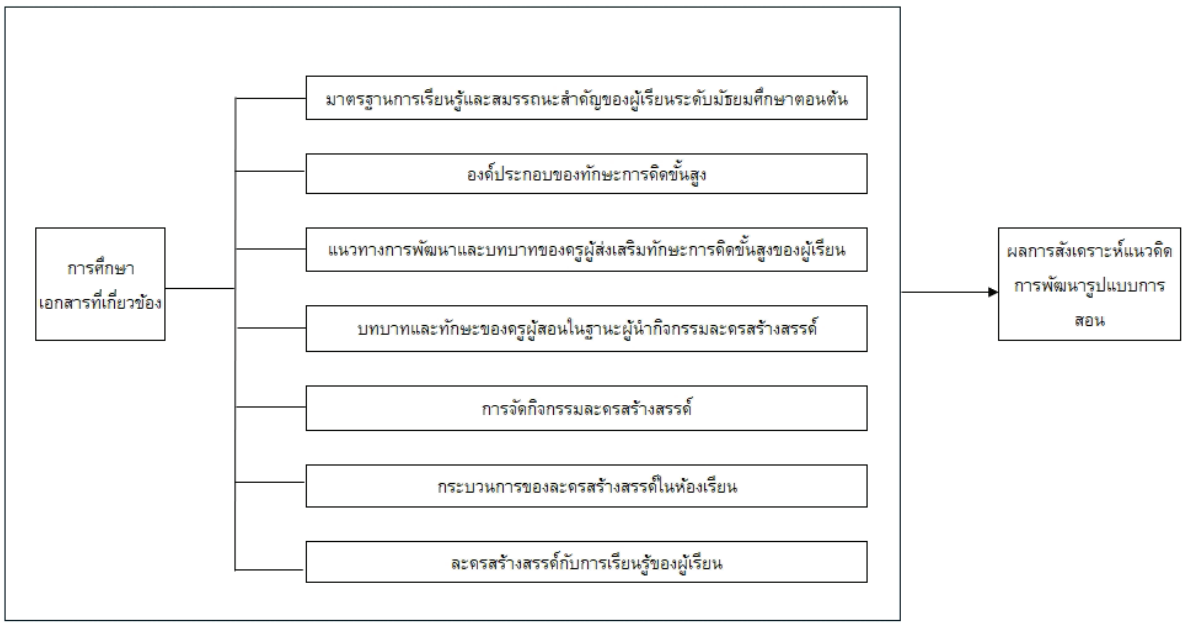
วัตถุประสงค์

เพื่อสังเคราะห์แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัยในบทความวิจัยนี้ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของกระบวนการวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 พัฒนาการและทฤษฎีพัฒนาการรู้คิดของมัธยมศึกษาตอนต้น ทักษะการคิดขั้นสูง การพัฒนารูปแบบการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น ละครสร้างสรรค์ จำนวนทั้งหมด 20 เรื่อง โดยแบ่งเป็นภาษาไทย 13 เรื่อง ภาษาต่างประเทศ 7 เรื่อง เพื่อนำมาสังเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis) ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นเนื้อหาที่ได้จากการสังเคราะห์ ดังต่อไปนี้

กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการดำเนินการศึกษาแนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น

ที่มา : โกมล ศรีทองสุข 1 กรกฎาคม 2566

ผลการวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยนำมาสังเคราะห์จนได้ประเด็นเนื้อหาที่สำคัญที่จะนำมาพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น ซึ่งประกอบไปด้วย 1. มาตรฐานการเรียนรู้และสมรรถนะสำคัญของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 2. องค์ประกอบของทักษะการคิดขั้นสูง 3. แนวทางการพัฒนาและบทบาทของครูผู้ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน 4. บทบาทและทักษะของครูผู้สอนในฐานะผู้นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 5. การจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 6. กระบวนการของละครสร้างสรรค์ในห้องเรียน 7. ละครสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยจากการสังเคราะห์ดังต่อไปนี้

มาตรฐานการเรียนรู้และสมรรถนะสำคัญของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

กระทรวงศึกษาธิการได้กำหนดมาตรฐานการเรียนรู้ระดับการศึกษามัธยมศึกษาตอนต้น (ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 - 3) มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้สำรวจความถนัดและความสนใจของตนเอง ส่งเสริมการพัฒนาบุคลิกภาพ มีทักษะในการคิดวิจารณญาณ คิดสร้างสรรค์ และคิดแก้ปัญหา มีทักษะในการดำเนินชีวิต มีทักษะการใช้เทคโนโลยีเพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ ตลอดจนใช้เป็นพื้นฐานในการประกอบอาชีพหรือการศึกษาต่อ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น. 21) ซึ่งสอดคล้องกับหลักพัฒนาการของวัยมัธยมศึกษาตอนต้นในเรื่องของพัฒนาการทางสติปัญญา โดยในวัยนี้จะถูกเรียกว่าวัยรุ่นตอนต้น (ช่วงอายุ 13 - 15 ปี) เป็นระยะเริ่มแรกจากการเปลี่ยนแปลงจากเด็กไปสู่วัยรุ่น จะต้องมีระดับสติปัญญามีความคิดพัฒนาสูงขึ้น มีพัฒนาการทางด้านความสามารถในการเรียนรู้ มีความสามารถในการคิด คิดหาเหตุผลแบบลึกซึ้งในเชิงนามธรรม คิดวิเคราะห์ และสังเคราะห์สิ่งต่าง ๆ ได้มากขึ้น สามารถแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างมีระบบ มีเหตุผล มีหลักการเหตุผลของตัวเอง นอกจากข้อกำหนดมาตรฐานการเรียนรู้ระดับการศึกษามัธยมศึกษาตอนต้นในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานที่กำหนดไว้แล้ว หลักสูตรยังได้กำหนดสมรรถนะสำคัญของผู้เรียน ซึ่งสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน ได้ระบุไว้ว่าสมรรถนะสำคัญ

ของผู้เรียนควรมี คือ ความสามารถในการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ สามารถคิดอย่างสร้างสรรค์ มีการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และสามารถคิดได้อย่างเป็นระบบ สามารถแก้ปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ ที่เผชิญได้อย่างถูกต้องเหมาะสม บนพื้นฐานของหลักเหตุผล คุณธรรม และข้อมูลสารสนเทศ สามารถเข้าใจความสัมพันธ์และการเปลี่ยนแปลงของเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม สามารถแสวงหาความรู้ และนำความรู้มาประยุกต์ใช้ในการป้องกันแก้ไขปัญหา และมีการตัดสินใจที่มีประสิทธิภาพ โดยคำนึงถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อตนเอง สังคม และสิ่งแวดล้อม

สรุปได้ว่าผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นควรที่จะต้องมีความสามารถในการคิดหาเหตุผล สามารถคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ สามารถแก้ปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์ ต้องสามารถจัดเรียงข้อมูลได้อย่างเป็นระบบ เป็นขั้นเป็นตอน ต้องสามารถตัดสินใจเลือกสิ่งใด ๆ ก็ตาม บนพื้นฐานของหลักเหตุผล หาความสัมพันธ์ในการเชื่อมโยงของข้อมูลกับเหตุผลต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งสิ่งเหล่านั้นจะประกอบไปด้วยข้อมูลที่ตนได้คิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อนำข้อมูลมาทั้งหมดที่มีมาประยุกต์ใช้และแก้ปัญหากับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี

องค์ประกอบของทักษะการคิดขั้นสูง

ทักษะการคิดขั้นสูง คือทักษะการคิดที่มีความซับซ้อน สามารถแจกแจงหาความสัมพันธ์ของข้อมูลด้วยเหตุและผล สามารถวิเคราะห์ข้อมูลและนำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ใหม่ได้ โดยองค์ประกอบของทักษะการคิดขั้นสูงสามารถแบ่งออกเป็น 5 ทักษะ ได้แก่ 1. ทักษะการคิดอย่างเป็นระบบ คือ ครูต้องสามารถทำให้ผู้เรียนมีการคิดอย่างเป็นขั้นเป็นตอน ต้องสามารถเชื่อมโยงองค์ประกอบ เรียงลำดับของข้อมูล สามารถตัดสินใจได้อย่างเป็นระบบ เข้าใจรายละเอียดต่าง ๆ ของเหตุการณ์ ปัญหาว่าสัมพันธ์กันอย่างไร เพื่อให้มองเห็นภาพรวมของสถานการณ์ ซึ่งสอดคล้องกับสราวุธ พัชรชมพู (2559) ได้ให้ความหมายการคิดอย่างเป็นระบบว่าเป็นการคิดที่มองแบบองค์รวม เป็นขั้นตอน มองสิ่งที่ใหญ่แล้วย่อยให้เล็กลง มีความสัมพันธ์กับบริบทสิ่งแวดล้อม กระบวนการสามารถย้อนกลับไปกลับมาได้ สร้างแบบแผนอย่างสร้างสรรค์ในการจัดการกับสิ่งที่มีความสลับซับซ้อน 2. ทักษะการคิดวิเคราะห์ คือ ครูต้องสามารถทำให้ผู้เรียนคิดหาความสัมพันธ์เชิงเหตุผลระหว่างแต่ละองค์ประกอบและสามารถแยกแยะสาเหตุของปัญหา แยกแยะข้อมูลตามเกณฑ์ที่กำหนดเพื่อให้เห็นองค์ประกอบของสิ่งที่วิเคราะห์ ซึ่งสอดคล้องกับ เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2542, น.24) ได้ให้ความหมายของทักษะการคิดวิเคราะห์ คือ ความสามารถในการจำแนกแจกแจงองค์ประกอบต่าง ๆ ของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือเรื่องใดเรื่องหนึ่ง และหาความสัมพันธ์เชิงเหตุผล ระหว่างองค์ประกอบเหล่านั้น เพื่อค้นหาสาเหตุที่แท้จริงของสิ่งที่เกิดขึ้น 3. ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ คือ ครูต้องสามารถทำให้ผู้เรียนคิดอย่างสมเหตุสมผล ผ่านการพิจารณารอบด้าน กลั่นกรอง ไตร่ตรองด้านคุณและโทษ และตัดสินใจเลือกโดยประเมินจากเหตุผลทั้งด้านคุณและโทษ ซึ่งสอดคล้องกับ (สุคนธ์ สินธพานนท์ และคณะ, 2552, น. 2) ได้กล่าวว่าทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณคือ กระบวนการคิดที่ใช้เหตุผล โดยมีการศึกษาข้อเท็จจริง หลักฐาน ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อประกอบการตัดสินใจ และนำมาพิจารณาวิเคราะห์อย่างสมเหตุสมผลก่อนตัดสินใจว่าสิ่งใดควรเชื่อหรือไม่ควรเชื่อ 4. ทักษะการสังเคราะห์ความคิด คือ ครูต้องสามารถทำให้ผู้เรียนจัดระบบข้อมูล ให้มีความชัดเจนในแต่ละประเด็น นำความรู้ที่ผ่านการคิดวิเคราะห์และคิดอย่างมีวิจารณญาณมาผสมผสานเป็นทางออกในการแก้ปัญหาที่มีลักษณะต่างจากเดิม ซึ่งสอดคล้องกับ เสถียร คามีศักดิ์ (2559) ให้ความหมายของทักษะการสังเคราะห์ความคิด ไว้ว่า ความสามารถในการคิดที่ดึงองค์ประกอบต่าง ๆ มาหล่อหลอมรวมกันภายใต้โครงร่างใหม่อย่างเหมาะสม หรือเป็นแนวคิดที่มีรูปแบบใหม่และแตกต่างไปจากเดิม 5. ทักษะการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ คือ ครูต้องสามารถทำให้ผู้เรียนใช้ประสบการณ์การทั้งหมดที่ผ่านมานำมาคิดแก้ไขปัญหาย่างเป็นขั้นเป็นตอน ทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและมองเห็นถึงสาเหตุของปัญหา ผลที่เกิดขึ้นจากปัญหา คิดหาวิธีและวางแผนแก้ไขปัญหาอย่างมีเหตุผลและสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับ Krulik and Rudnick (1978) ให้ความหมายของทักษะการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ คือ เป็นกระบวนการที่บุคคลใช้ประสบการณ์ ทักษะ ความรู้ที่ได้เรียนรู้นำมาใช้ เพื่อหาข้อสรุปและแก้ปัญหาในสถานการณ์ใหม่ โดยกระบวนการเริ่มต้นตั้งแต่การมองเห็นปัญหาไปจนถึงการลงข้อสรุป โดยได้มาจากการพิจารณาอย่างถี่ถ้วน ซึ่งผู้เรียนต้องวิเคราะห์ได้ว่าจะนำความรู้ที่ได้เรียน ไปแก้ปัญหาในสถานการณ์ใหม่อย่างไร ผู้แก้ปัญหาจำเป็นต้องใช้กระบวนการคิดที่เกิดจากภายในสมอง

อย่างเป็นขั้นตอน จำเป็นต้องมีการจัดระบบองค์ประกอบต่าง ๆ โดยใช้วิธีการเฉพาะเป็นเรื่อง ๆ เพื่อให้กระบวนการแก้ปัญหามีทิศทาง มุ่งตรงไปสู่เป้าหมายและสามารถแก้ปัญหาได้ในที่สุด

สรุปได้ว่า ทักษะการคิดขั้นสูงที่แบ่งออกได้เป็น 5 ทักษะ อันได้แก่ 1. ทักษะการคิดอย่างเป็นระบบ 2. ทักษะการคิดวิเคราะห์ 3. ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ 4. ทักษะการสังเคราะห์ความคิด 5. ทักษะการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ ทักษะทั้ง 5 ทักษะเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งต่อผู้เรียนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น เพราะเป็นหลักพัฒนาการตามช่วงวัยที่สำคัญที่จะส่งผลให้สามารถใช้ชีวิตในอนาคตได้อย่างมีคุณภาพ ไม่เป็นภาระต่อสังคมและผู้อื่น และเนื่องจากระดับมัธยมศึกษาตอนต้นเป็นช่วงของวัยเรียน การเรียนในห้องเรียนจึงเป็นปัจจัยสำคัญ ซึ่งหากว่าครูผู้สอนมีวิธีการสอนและแนวทางการสอนที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะการคิดจะส่งผลให้ผู้เรียนสามารถคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ถึงสาเหตุต่าง ๆ และสามารถแก้ปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์บนพื้นฐานของเหตุผล

แนวทางการพัฒนาและบทบาทของครูผู้ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน

Limbach and Waugh (2010) ได้กล่าวถึงการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงว่า กระบวนการ 5 ขั้นตอนในการพัฒนาความสามารถในการคิดขั้นสูง ประกอบด้วย 1. การกำหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้ ครูจะต้องกำหนดไว้อย่างชัดเจนว่านักเรียนจะต้องแสดงออกหรือตอบสนองการคิดขั้นสูงอะไรและอย่างไร 2. สอนผ่านการตั้งคำถาม ระดับการคิดของนักเรียนจะขึ้นกับระดับของคำถามที่ครูใช้ ซึ่งประเภทของคำถามที่ใช้จะขึ้นกับระดับของการคิดที่ต้องการ หากเป็นคำถามเพื่อพัฒนาการคิดขั้นพื้นฐาน อาจใช้คำถามที่มีคำตอบแน่นอนชัดเจนหรือหากต้องการกระตุ้นการคิดขั้นสูงอาจใช้คำถามที่มีคำตอบได้หลากหลาย 3. ฝึกหัดก่อนทำการประเมิน การเลือกกิจกรรมให้นักเรียนได้ฝึกทักษะที่ต้องการเป็นสิ่งที่จำเป็น สำหรับการฝึกความสามารถในการคิดขั้นสูงนักเรียนจะต้องได้เสนอข้อโต้แย้ง เสนอข้อคิดเห็น มองเห็นและสามารถวิพากษ์วิจารณ์หลักฐาน และคิดได้อย่างอิสระปราศจากอคติ 4. ทบทวนและมุ่งมั่นที่จะปรับปรุงชั้นเรียนอย่างต่อเนื่องด้วยการรับฟัง และสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ช่วยส่งเสริมให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการคิด ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญในการพัฒนาการคิดขั้นสูง 5. ให้ผู้เรียนทราบถึงเกณฑ์การประเมินการเรียนรู้ที่จะถูกประเมิน และบรูชและมาร์ชา Bruce and Marsha (1986) ให้ความหมายของรูปแบบการเรียนการสอนว่า เป็นแผน (Plan) หรือแบบ (Pattern) ซึ่งสามารถใช้เพื่อการเรียนการสอนในห้องเรียน หรือการสอนพิเศษเป็นกลุ่มย่อย หรือเพื่อจัดสื่อการสอน ซึ่งรวมถึงหนังสือ ภาพยนตร์เทปบันทึกเสียง โปรแกรมคอมพิวเตอร์ หรือหลักสูตรรายวิชา แต่ละรูปแบบจะให้แนวทางในการออกแบบการสอนที่ ช่วยให้นักเรียนบรรลุวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ได้ดีขึ้น นอกจากรูปแบบการเรียนการสอนที่ดีและเหมาะสมสำหรับผู้เรียนแล้วนั้นสิ่งที่ครูผู้สอนควรคำนึงถึงยังมีอีกหลายปัจจัยคือ 1. การจัดสภาพแวดล้อมในห้องเรียน ให้ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันในระหว่างการเรียนหรือการทำกิจกรรม ผู้เรียนควรนั่งหันหน้าเข้าหากันเพื่อให้สามารถระดมความคิดและแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันได้โดยง่าย 2. ควรให้เวลาผู้เรียนได้คิด และมีอิสระในการจัดการ ลำดับความคิดของตนเอง 3. ควรใช้ภาษาที่กระตุ้นให้ผู้เรียนได้ฉุกคิด เช่น มีความคิดเห็นอย่างไร คิดว่าเป็นแบบนั้นเพราะอะไร แล้วถ้าไม่เป็นแบบนี้จะสามารถเป็นแบบไหนอีกได้บ้าง คำถามเหล่านี้จะกระตุ้นให้ผู้เรียนได้ลองคิดและหาคำตอบ และหาเหตุผลด้วยตัวของผู้เรียนเอง 4. ควรฝึกให้ผู้เรียนช่างสังเกตและเป็นนักฟังที่ดี ทำให้ผู้เรียนได้เปิดกว้างทางความคิดและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น 5. ครูผู้สอนควรเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับผู้เรียน เช่น เมื่อผู้เรียนถามคำถามครูผู้สอนควรหยุดคิดก่อนตอบ เพื่อให้ผู้เรียนเห็นว่าควรหยุดคิดก่อนตอบ เมื่อครูผู้สอนแสดงความคิดเห็นหรืออธิบายควรมีเหตุผลประกอบด้วยทุกครั้ง สรุปได้ว่า ครูผู้สอนควรมีบทบาทของครูผู้ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน ดังนี้ ครูต้องส่งเสริมการเรียนรู้ทักษะการคิดขั้นสูงให้ผู้เรียนที่หลากหลาย โดย 1. ครูต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิด ฝึกทักษะการคิดหลาย ๆ ทักษะให้กับผู้เรียน 2. ครูต้องกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสงสัยหรือความขัดแย้ง จะทำให้ผู้เรียนเกิดการอยากคิด ครูควรหาสถานการณ์ที่ทำให้ผู้เรียนต้องเผชิญกับปัญหาเพื่อคิดหาคำตอบ 3. ครูต้องมีความรู้ที่ดีในเนื้อหาที่สอน มีความรู้พื้นฐานเรื่องทักษะการคิดขั้นสูง ความรู้พื้นฐานด้านละคร ครูต้องเห็นคุณค่า และให้ความสำคัญกับผู้เรียนว่าเรื่องที่สอนจะมีประโยชน์กับผู้เรียนอย่างไร 4. ครูต้องสร้างความพร้อมของสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงให้กับผู้เรียน การสร้างบรรยากาศใน

ห้องเรียนควรมีความเป็นอิสระ อบอุ่น ปลอดภัย ถ้าผู้เรียนรู้สึกปลอดภัย จะทำให้ผู้เรียนอยากคิดและ มีความกล้าที่จะคิดมากขึ้น 5. ครูต้องเป็นคนที่ใจกว้างยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น 6. ครูต้องเน้นกระบวนการทางความคิดของผู้เรียนมากกว่าผลงาน 7. ครูต้องมีวิธีการสอนที่ท้าทายที่ส่งเสริมให้เด็กตื่นเต้นที่จะเรียนรู้ตลอดเวลา ใช้วิธีที่ผู้เรียนสามารถเรียนผ่านการรับรู้หรือประสาทสัมผัสที่หลากหลาย 8. ครูต้องมีความรู้และทักษะด้านการสอน ผู้สอนควรมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องความมุ่งหมายและหลักการเกี่ยวกับการศึกษา ทฤษฎีพัฒนาการของผู้เรียน ทฤษฎีการเรียนรู้ เทคนิคการสอน เทคนิคการสื่อสาร

บทบาทและทักษะของครูผู้สอนในฐานะผู้นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์

ครูผู้สอนในฐานะผู้นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์ จะมีบทบาทเป็นผู้อำนวยความสะดวกเพื่อให้ละครสร้างสรรค์เป็นไปตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนหรือผู้ร่วมกิจกรรมเป็นศูนย์กลาง ซึ่งครูผู้สอนในฐานะของผู้อำนวยความสะดวก จะต้องสามารถทำหน้าที่ให้ได้ใน 3 บทบาทคือ 1. บทบาทครูผู้สอน มีหน้าที่สร้างบรรยากาศการเรียนรู้ ให้ความรู้และให้คำสั่งในการปฏิบัติกิจกรรม 2. บทบาทของครูพี่เลี้ยง มีหน้าที่ให้การกระตุ้น ให้กำลังใจเพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถทำกิจกรรมได้ดีขึ้น 3. บทบาทผู้กำกับการแสดง มีหน้าที่ให้คำปรึกษา ชี้แนะเกี่ยวกับการแสดงนับตั้งแต่การวางแผน การแสดงละคร การฝึกซ้อมการแสดง การใช้พื้นที่ในการแสดง และเพื่อให้ผู้อำนวยความสะดวกได้สามารถทำหน้าที่ได้อย่างเกิดประสิทธิภาพสูงสุด ผู้นำกิจกรรมควรมีความรู้และทักษะดังต่อไปนี้ 1. ความมุ่งหมายและหลักการเกี่ยวกับการศึกษา โดยมีความรู้เกี่ยวกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ การปฏิรูปการศึกษา หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานและปรัชญาการศึกษาต่าง ๆ 2. ทฤษฎีพัฒนาการในด้านร่างกาย สมอง สังคม อารมณ์ และข้อจำกัดของผู้เรียนในแต่ละวัย 3. ทฤษฎีการเรียนรู้แบบต่าง ๆ เช่น ทฤษฎีรูปแบบการเรียนรู้ ทฤษฎีการเรียนรู้อย่างมีความสุข ทฤษฎีการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม ทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อพัฒนากระบวนการคิด ทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสุนทรียภาพและลักษณะนิสัย 4. เทคนิคการสอนหรือเทคนิคการสื่อสาร สามารถพูดได้อย่างคล่องแคล่ว อธิบายได้ชัดเจน ให้ข้อมูลได้ถูกจุดและถูกต้อง เล่าเรื่องได้ดี เป็นผู้ฟังที่ดี สามารถสรุปประเด็นได้และยังต้องมีทักษะการถามที่สอดคล้องกับระดับการเรียนรู้ของผู้เรียนด้วย นอกจากนั้นต้องมีความรู้ความเข้าใจทางด้านละครเป็นพื้นฐาน ได้แก่ องค์ประกอบของละคร องค์ประกอบของบทละคร การแสดง การกำกับการแสดง หากผู้สอนยังขาดความรู้และทักษะทางด้านนี้อาจจะแสวงหาหรือค้นคว้าเพิ่มเติมจากการอบรมทักษะทางด้านละครสร้างสรรค์หรือการแสดง เมื่อผู้นำกิจกรรมมีความรู้และทักษะทางด้านการสอนและด้านละครครบทั้งสองด้าน ผู้นำกิจกรรมจะสามารถนำความรู้มาผสมผสานกับทักษะเหล่านี้ได้หลายทาง นับตั้งแต่การทำหน้าที่เป็นครูผู้สอน การเป็นครูพี่เลี้ยงและการเป็นครูผู้กำกับการแสดง

การจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์

ละครสร้างสรรค์เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการใช้ธรรมชาติของมนุษย์เพื่อเป็นการฝึกการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน กิจกรรมละครสร้างสรรค์จะเป็นกิจกรรมที่นำผู้เรียนไปสู่การเรียนรู้เนื้อหาบางอย่างผ่านการเล่น ผู้เรียนจะได้เรียนรู้เนื้อหาที่สอดแทรกไว้ในกิจกรรม พร้อมกับจะสามารถผนวกเนื้อหาที่ได้เรียนเข้ากับประสบการณ์ชีวิตที่ผู้เรียนมีจนผู้เรียนสามารถเข้าใจเนื้อหาการเรียนได้อย่างถ่องแท้ ผู้เรียนจะเรียนรู้การลงมือปฏิบัติจริงด้วยตนเอง กิจกรรมละครสร้างสรรค์มุ่งเน้นพัฒนาผู้เรียนให้เกิดการพัฒนาทักษะการคิด เห็นถึงรากฐานของปัญหาและผู้เรียนจะค้นหาข้อเท็จจริงผ่านสถานการณ์ที่สร้างขึ้น ละครสร้างสรรค์ไม่ใช่ละครที่เน้นการผลิตให้ผู้ชมได้ชม ไม่ใช่สื่อเพื่อความสนุกสนานเพียงเท่านั้น แต่มุ่งเน้นไปที่การพัฒนากระบวนการเรียนรู้ของผู้เข้าร่วมเป็นหลัก ผู้เรียนจะสามารถแสดงออกทางด้านความรู้สึกจินตนาการ ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ สอดคล้องกับสมาคมการละครเพื่อการศึกษาของประเทศสหรัฐอเมริกาได้ให้นิยามของละครสร้างสรรค์ในปี ค.ศ. 1996 ว่าละครสร้างสรรค์หมายถึงรูปแบบของละครชนิดหนึ่งที่เกิดจากการด้นสดและใช้กระบวนการเรียนรู้โดยมีผู้นำหรือครูเป็นผู้ช่วยชี้นำให้ผู้ร่วมกิจกรรมได้ใช้จินตนาการเพื่อเล่นบทบาทสมมติ เพื่อสะท้อนถึงประสบการณ์ของมนุษย์ ผู้นำมีหน้าที่ช่วยเหลือและชี้นำให้ผู้ร่วมกิจกรรมนั้นสำรวจข้อมูล พัฒนาวิธีการแสดงออกเพื่อสื่อสารความคิดและความรู้สึกโดยการใช้ละคร ซึ่งเกิดจากการด้นสดด้วยท่าทางและคำพูดเพื่อที่จะค้นหาความหมาย หรือสัจธรรมอันเกี่ยวกับประสบการณ์ชีวิต

สรุปได้ว่าการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ คือ การให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ผ่านกระบวนของละครสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการการเรียนรู้ที่กระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ และมุ่งพัฒนาทักษะการคิดและประสบการณ์เรียนรู้ของผู้เรียนเป็นหลักและให้ผู้เรียนได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์อย่างอิสระภายใต้การแนะนำของครูผู้สอนเพื่อให้ผู้เรียนสามารถศักยภาพของตนเองที่มีในการคิด พูด และได้แสดงออกอย่างอิสระ

กระบวนการของละครสร้างสรรค์ในห้องเรียน

การส่งเสริมและการพัฒนาผู้เรียนเป็นสำคัญเป็นหัวใจของกระบวนการละครสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการสอนที่สามารถพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี กระบวนการละครสร้างสรรค์ สร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ปลอดภัยและเป็นมิตรต่อผู้เรียน สร้างความรู้ ความเข้าใจของผู้เรียนให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้เรียน นำผู้เรียนไปสู่การเรียนรู้เนื้อหาการสอน ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงเนื้อหาที่ได้เรียนรู้กับประสบการณ์ชีวิต ครูผู้สอนจะเริ่มต้นโดยนำเนื้อหาการเรียนผนวกเข้ากับสิ่งที่ผู้เรียนรู้หรือมีความคุ้นเคยอยู่แล้ว เพื่อนำไปสู่ความรู้หรือประสบการณ์ใหม่ ๆ ที่กว้างมากขึ้น ครูผู้สอนจะต้องค่อย ๆ ละลายพฤติกรรมของผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนเริ่มมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงบวกทั้งกับครูผู้สอนและเพื่อนในห้อง เพื่อลดความเครียดให้ผู้เรียนมีความผ่อนคลายและให้สภาพแวดล้อมภายในห้องเรียนเป็นพื้นที่ปลอดภัยสำหรับการแสดงความคิดเห็นของผู้เรียนออกมา ครูผู้สอนสามารถที่จะให้ผู้เรียนทำกิจกรรมฝึกทักษะต่าง ๆ อาทิเช่น การเล่าเรื่องประกอบการสอน โดยครูเริ่มเล่าเรื่องเพื่อบอกว่าเรื่องที่กำลังจะเล่าเกี่ยวกับอะไร เกิดขึ้น ที่ไหน สถานการณ์เป็นอย่างไร ตัวละครมีใครบ้าง รูปร่างหน้าตา ลักษณะนิสัยเป็นอย่างไร เรื่องราวเป็นอย่างไร เหตุการณ์ที่ตัวละครต้องพบเจอมีอะไรบ้าง และในเรื่องมีปัญหาหรือปมขัดแย้งอะไรที่ทำให้เกิดเรื่องราว เพื่อเป็นการกระตุ้นอารมณ์ร่วมให้กับผู้เรียน เปิดประเด็นให้กับผู้เรียนแสวงหาคำตอบในการฟังเรื่องราว หรือฝึกการใช้จินตนาการ ให้ผู้เรียนฝึกการคิดภาพตามในสิ่งที่ได้รับฟัง ฝึกสมมติโดยการสร้างภาพจำลองในความคิด ฝึกสร้างความเชื่อในสิ่งที่ตนเองสมมติ ฝึกสมมติสถานการณ์ ฝึกสมมติตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานการณ์ ใช้จินตนาการในการสมมติตัวละคร สถานการณ์ขึ้นมา ตามความคิด ความสนใจ โดยไม่มีกรอบจำกัดทางความคิดและไม่มีถูกหรือผิด

ละครสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ของผู้เรียน

ละครสร้างสรรค์ คือกระบวนการที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ใช้ทักษะการคิด ได้ใช้จินตนาการ ใช้ความคิดสร้างสรรค์ นำมาแสดงความคิดเห็นหรือใช้ศักยภาพที่ผู้เรียนมีแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ โดยแสดงออกผ่านสถานการณ์สมมติที่ครูเป็นผู้สร้างขึ้น ใช้พื้นที่ภายในห้องเรียนเป็นพื้นที่ปลอดภัยให้กับผู้เรียน ครูผู้สอนจะมีหน้าที่สร้างสถานการณ์สมมติ ชี้แนะ และช่วยเหลือเพื่อให้ผู้เรียนได้แสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติพร้อมทั้งชักชวนให้ผู้เรียนได้ใช้ประสบการณ์ผนวกกับศักยภาพที่ผู้เรียนมี แสดงออกสื่อสารผ่านทางสถานการณ์ที่ครูผู้สอนได้สมมติขึ้น ครูผู้สอนจะต้องสอดแทรกเนื้อหาการสอนเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ผ่านการเล่นซึ่งการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์การเล่นเป็นการเรียนรู้โดยธรรมชาติของมนุษย์ ผู้เรียนจะได้ใช้ทักษะทุกด้านที่ผู้เรียนมี ไม่ว่าจะเป็น จินตนาการ ประสาทสัมผัส การเคลื่อนไหว การทำงานร่วมกับผู้อื่น การยอมรับความคิดเห็น ซึ่งสอดคล้องกับปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ (2546, น. 1 - 6) ได้กล่าวถึงการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ว่า ละครสร้างสรรค์เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการใช้ธรรมชาติของมนุษย์ภายใต้สภาวะของการสมมติที่เหมาะสม เพื่อนำไปสู่การเรียนรู้เกี่ยวกับเนื้อหาบางอย่าง และท้ายที่สุดผู้เรียนจะต้องสามารถเชื่อมโยงระหว่างเนื้อหาที่ได้เรียนรู้กับประสบการณ์ชีวิต เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจอันถ่องแท้เกี่ยวกับสิ่งที่ได้เรียนรู้นั้น ๆ ละครสร้างสรรค์มีความแตกต่างจากละครโดยทั่วไปตรงที่ละครสร้างสรรค์เป็นกระบวนการที่พัฒนาผู้เรียนเป็นสำคัญ ไม่ได้มุ่งเน้นการฝึกเป็นนักแสดงที่ดี และไม่ให้ความสำคัญต่อการนำผลงานของผู้เรียนขึ้นแสดงบนเวทีในที่สาธารณะ หากแต่สร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ปลอดภัยและเป็นมิตรต่อผู้เรียน เพื่อให้การแสดงออกซึ่งจินตนาการ ความรู้ และความเข้าใจของผู้เรียนนั้นเป็นไปอย่างธรรมชาติสอดคล้องกับวัยและพัฒนาการของผู้เรียน

สรุปผลการวิจัย

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์แนวคิดการพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น โดยเนื้อหานี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการพัฒนาโมเดลการสอนกระบวนการละครสร้างสรรค์สำหรับครูเพื่อการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 พัฒนาการและทฤษฎีพัฒนาการรู้คิดของมัธยมศึกษาตอนต้น ทักษะการคิดขั้นสูง การพัฒนารูปแบบการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น ละครสร้างสรรค์ จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยนำมาสังเคราะห์จนได้ประเด็นเนื้อหาที่สำคัญที่จะนำมาพัฒนารูปแบบการสอนโดยใช้ละครสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงสำหรับมัธยมศึกษาตอนต้น ซึ่งประกอบไปด้วย 1. มาตรฐานการเรียนรู้และสมรรถนะสำคัญของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 2. องค์ประกอบของทักษะการคิดขั้นสูง 3. แนวทางการพัฒนาและบทบาทของครูผู้ส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน 4. บทบาทและทักษะของครูผู้สอนในฐานะผู้นำกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 5. การจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ 6. กระบวนการของละครสร้างสรรค์ในห้องเรียน 7. ละครสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยจากการสังเคราะห์สามารถสรุปได้ดังนี้ ครูผู้สอนมีหน้าที่กำหนดแนวทางในการจัดการเรียนการสอนให้กับผู้เรียน กำหนดเนื้อหาการเรียนรู้ตามจุดประสงค์ของการเรียนรู้ และที่สำคัญคือเนื้อหาการเรียนรู้และรูปแบบการสอนต้องส่งเสริมให้มีการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้กับผู้เรียน ซึ่งการพัฒนาสมรรถนะและพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นควรที่จะต้องมีความสามารถในการคิดหาเหตุผล สามารถคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ ได้อย่างสร้างสรรค์ มีการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และสามารถคิดได้อย่างเป็นระบบ สามารถแก้ปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ บนพื้นฐานของหลักเหตุผล และผู้เรียนต้องสามารถแสวงหาความรู้ และนำความรู้มาประยุกต์ใช้ในการป้องกันแก้ไขปัญหา หากครูผู้สอนได้นำแนวทางการสอนด้วยกระบวนการละครสร้างสรรค์ที่มีคุณสมบัติในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงไปจัดการการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน ผู้เรียนก็จะมีคุณภาพตามมาตรฐานการเรียนรู้ที่ครบถ้วนตามที่กระทรวงศึกษาธิการได้กำหนดนโยบายเอาไว้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยผู้วิจัยเห็นควรว่า ครูผู้สอนควรมีแนวทางการปฏิบัติสำหรับครูในการใช้กระบวนการละครสร้างสรรค์ในการสอนซึ่งมีแนวการปฏิบัติดังนี้ 1. ครูควรจัดห้องเรียนให้ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันในระหว่างการทำกิจกรรม โดยการจัดห้องเรียนควรให้ ผู้เรียนนั่งหันหน้าเข้าหากัน เพื่อที่ผู้เรียนสามารถระดมความคิด แลกเปลี่ยนการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน 2. ครูควรให้เวลาผู้เรียนได้คิด ไม่ควรเร่งรัด ควรปล่อยให้ผู้เรียนมีอิสระในการคิด จัดการข้อมูล เพื่อให้ ผู้เรียนได้ใช้เวลาในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงได้อย่างมีประสิทธิภาพ 3. ครูควรใช้ภาษาที่มีความชัดเจน กระชับ สามารถสื่อสารให้ผู้เรียนเข้าใจได้อย่างชัดเจน ใช้คำถามที่ส่งผล ให้ผู้เรียนได้เกิดทักษะการคิดขั้นสูง โดยใช้คำถามปลายเปิด เช่น มีความคิดเห็นอย่างไร? ถ้าสมมติ? ทำไมถึง? เพราะอะไร? จะเห็นได้ว่าทุกคำถามจะเป็นการกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการคิดเพื่อหาคำตอบโดยการแสดงเหตุผลจาก ตัวผู้เรียนเอง 4. ครูควรฝึกให้ผู้เรียนเป็นนักช่างสังเกต และนักฟังที่ดี เพราะการสังเกตและการฟังเป็นสิ่งสำคัญของ ทักษะการคิดขั้นสูง การที่ผู้เรียนรู้จักสังเกตสิ่งรอบ ๆ ตัวก็สามารถสร้างหรือหาความรู้ได้จากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว และการ ฟังเรื่องราวหรือข้อมูลจากผู้อื่น ก็ทำให้ผู้เรียนเปิดกว้างทางความคิด มีมุมมองที่ต่างออกไป ยอมรับฟังความคิดเห็น ของผู้อื่น 5. ครูควรเป็นแบบอย่างหรือต้นแบบที่ดีให้กับผู้เรียน เพราะผู้เรียนจะทำตามแบบอย่างที่เห็น ได้แก่ 1. เมื่อผู้เรียน ถาม ครูควรหยุดคิดก่อนตอบ 2. เมื่อครูแสดงความคิดเห็นกับผู้เรียน ควรอธิบายด้วยเหตุผลทุกครั้ง 3. เมื่อครู นำเสนอข้อมูล ครูต้องอ้างแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือ 6. ครูควรช่วยให้ผู้เรียนเริ่มต้นพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูง โดยครูต้องเริ่มจากการช่วยผู้เรียนให้เริ่มจากการ คิด เช่น การถามคำถามนำ ช่วยผู้เรียนค้นหาทักษะการคิดที่ต้องใช้ในการเรียนรู้ ใช้คำถามนำที่ยากขึ้นให้ผู้เรียนใช้ การคิดในระดับที่สูงขึ้น 7. ครูควรจัดเนื้อหาการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงผู้เรียน ครูต้องนำเนื้อหาที่กำหนดในบทเรียนมา เป็นเครื่องมือในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูง และสิ่งสำคัญคือครูผู้สอนในฐานะผู้อำนวยความสะดวกจำเป็นที่ต้องมีพื้นฐานทางด้านละคร ทฤษฎีพัฒนาการในด้านร่างกาย สมอง อารมณ์ สังคมที่เหมาะสมกับผู้เรียน ทฤษฎีการเรียนรู้แบบต่าง ๆ เทคนิคการสอนหรือเทคนิคการสื่อสารที่จะต้องมีทักษะการถามที่สอดคล้องกับระดับการเรียนรู้ของผู้เรียน เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการพัฒนาทักษะการคิดให้กับผู้เรียน

อภิปรายผล

1. การจัดรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้กระบวนการละครสร้างสรรค์จะทำให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติด้วยตนเองและจะทำให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาการเรียนที่มีความซับซ้อนได้ง่ายดาย

มากขึ้น ผู้เรียนจะได้ฝึกการพัฒนาทักษะการคิดตามความเหมาะสมกับพัฒนาการในช่วงวัย ครูผู้สอนจะสามารถสอนเนื้อหาความรู้ตามจุดประสงค์รายวิชาให้ผู้เรียนได้เข้าใจอย่างถ่องแท้มากขึ้น

2. ผู้เรียนที่ได้เรียนรู้ผ่านกระบวนการละครสร้างสรรค์จะมีทักษะการคิดเพิ่มมากขึ้น ผู้เรียนสามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์ และประเมินทางเลือกจากเหตุผลทั้งด้านคุณและโทษ จะสามารถคิดได้อย่างเป็นขั้นเป็นตอน สามารถหาความสัมพันธ์ของข้อมูลและเหตุผล เพื่อนำไปประกอบการตัดสินใจและสามารถแก้ปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. ครูผู้สอนค้นหาวิธีการสอนที่หลากหลายเพื่อเป็นการพัฒนาผู้เรียนไปสู่การพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูง

2. นอกจากที่ครูผู้สอนจะจัดเนื้อหาการสอนที่พัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้กับผู้เรียน ครูผู้สอนต้องจัดสภาพแวดล้อมเพื่อเอื้อให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงได้อย่างเต็มที่

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการพัฒนาโมเดลการสอนกระบวนการละครสร้างสรรค์สำหรับครูในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น หลักสูตรการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ โดยได้รับทุนสนับสนุนจาก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในโครงการ 70 ปี 70 ทุน คืนสู่สังคม รุ่นที่ 2 (ปี พ.ศ. 2563) โดยทุนนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนส่งเสริมการศึกษา ผลิตบุคลากรคุณภาพไปรับใช้สังคมตามปณิธานของมหาวิทยาลัย และการขับเคลื่อนพันธกิจของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ด้านการผลิตบัณฑิตระดับบัณฑิตศึกษาการวิจัยและรับใช้สังคม

เอกสารอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 สืบค้นจาก https://www.academic.obec.go.th

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2542). ปฏิรูปวิธีคิดแบบไทยต้องคิดให้ครบ 10 มิติ. มองไกลไอเอฟดี.3, 1.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2546). รายงานผลการวิจัยการใช้ละครสร้างสรรค์ในการพัฒนาผู้เรียน. กรุงเทพฯ : บริษัท พริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2547). ละครสร้างสรรค์สำหรับเด็ก. กรุงเทพฯ : สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ.

สราวุธ พัชรชมพู. (2559). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนเพื่อเสริมสร้างความสามารถในการคิดเชิงระบบ สำหรับนักศึกษาหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์).สืบค้นจาก http://ns.nsru.ac.th/bitstream/nsru/135/1/Sarawut_Patcharachompu.pdf

เสถียร คามิศักดิ์. (2559). การทำงานเชิงสังเคราะห์ สืบค้นจาก http://thesis.swu.ac.th/swuebook/h396812.pdf

สุคนธ์ สินธพานนท์ และคณะ. (2552). การจัดกระบวนการเรียนรู้: เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ.กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

พรรัตน์ ดำรุง. (2547). การละครสำหรับเยาวชน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bruce Joyce and Marsha Weil. (1986). MODELS OF TEACHING, 3RD EDITION. *Prentice Hall* Inc.

Krulik, Stephen., & Rudnick, Jesse A. (1978). Problem Solving a handbook for Teachers. Allyn and Bacon.

Limbach, B., & Waugh, W.. (2010). Developing Higher Level Thinking. Journal of Instructional Pedagogies, 3, 1 - 9.

การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาภาษาไทย

THE CREATION OF THE MUSICAL INSTRUMENT PLAYGROUND SET FOR THE CHILDREN WITH INTELLECTUAL DISABILITY

เทพิกา รอดสการ / TEPIKA RODSAKAN
สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
DEPARTMENT OF THAI AND ASIAN MUSIC, FAULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received : February 14, 2024
Revised : June 10, 2024
Accepted : June 12, 2024

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญามีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาด้วยฐานความรู้ทางดนตรีไทย และเพื่อศึกษาผลการใช้การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนองค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง

การวิจัยนี้สามารถสรุปผลได้ดังนี้ ชุดเครื่องดนตรีสนามประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 ชุดที่สามารถบรรเลงได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบกลุ่ม ออกแบบเป็นโครงสร้างรูปร่างสัตว์ ลักษณะการบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีมิติของการกำเนิดเสียงที่แตกต่างกันตามวัสดุที่ใช้ทำ ได้แก่ ไม้ โลหะ และพลาสติกสังเคราะห์ (Polyvinylchloride) กำหนดให้มีช่วงเสียงกว้าง 3 ช่วงเสียง (Octave) ได้แก่ เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง ใช้สีแดง ส้ม เหลือง เขียว ฟ้า แทนเสียงโน้ต โด เร มี ซอล ลา

ผลของการทดลองให้เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญากลุ่มตัวอย่าง 7 คน เล่นชุดเครื่องดนตรีสนาม พบว่าเด็กมีการรับรู้และตอบสนองต่อจังหวะ ทำนอง และระดับเสียงอยู่ในระดับดี

คำสำคัญ: ชุดเครื่องดนตรี, เครื่องเล่นสนาม, เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา, ดนตรีไทย

Abstract

The research, The Creation of the Musical Instrument Playground Set for Children with Intellectual Disabilities, aimed to create a musical instrument playground set for children with intellectual disabilities based on knowledge of Thai music and to investigate the impact of a musical instrument playground set on children with intellectual disabilities' ability to recognize and respond to musical elements like rhythm, melody, and pitch. The key finding of the study was that the musical instrument playground set consisted of three instruments, enabling both individual and group play. These instruments were uniquely designed with animal shapes. The playing style was a percussion instrument that generated different dimensions of sound according to the materials used to make it, including wood, metal, and polyvinylchloride (PVC). This emphasized the intentional creation of the instruments with a range of sounds (octave), including

low, middle, and high. The colors included red, orange, yellow, green, and blue, representing the Do, Re, Mi, Sol, and La notes. The experimental results with seven children with intellectual disabilities playing the musical instrument playground set showed that they could recognize and respond to rhythm, melody, and pitch at a good level.

Keywords: The Musical Instrument set, Playground, the Mentally Disabled Children, Thai Music

บทนำ

คุณค่าของดนตรีมิได้จำกัดอยู่เพียงเพื่อความสุนทรีย์ หรือเพื่อคุณค่าทางจิตใจเท่านั้น ปัจจุบันองค์ความรู้ทางด้านดนตรีได้รับการยอมรับในแวดวงวิชาการว่าสามารถช่วยพัฒนาและเสริมสร้างทักษะพัฒนาการในทุก ๆ ด้านของมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากผลงานการวิจัยในการนำองค์ความรู้ทางดนตรีมาใช้ในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาทางด้านร่างกาย ด้านอารมณ์ ด้านสังคม และด้านสติปัญญา

เสียงของดนตรีมีอิทธิพลต่อมนุษย์ มีอำนาจ มีพลังงานที่เปลี่ยนจากเสียงให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหว เมื่อความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นก็จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนา โดยเฉพาะทางด้านร่างกายของมนุษย์ เสียงดนตรีมีอิทธิพลต่อร่างกาย กล่าวคือ เมื่อร่างกายสัมผัสต่อเสียงดนตรี จังหวะดนตรีจะมีอิทธิพลทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวขยับตามจังหวะ (สุกรี เจริญสุข, 2550, น. 62 - 63) คุณสมบัติของเสียงดนตรีที่เกิดจากองค์ประกอบดนตรีแต่ละด้าน มีอิทธิพลต่อมนุษย์แตกต่างกันออกไป เช่น ทำนองเพลง (Melody) สามารถทำให้เกิดสัมพันธภาพ ความเป็นมิตร ความเป็นพวกเดียวกัน ลดความวิตกกังวล ทำให้จิตใจรู้สึกสงบ ทำให้รู้สึกผ่อนคลายหรือตึงเครียด และทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์จินตนาการซึ่งก็ขึ้นอยู่กับคุณลักษณะทำนองเพลงนั้น ๆ ลีลาจังหวะ (Rhythm) จะกระตุ้นให้เกิดความรู้สึก กล้าทำ กล้าแสดงออก มีการตอบโต้เคลื่อนไหวร่างกายไปตามลีลาจังหวะโดยอัตโนมัติ ลีลาจังหวะของดนตรีที่สม่ำเสมอจะทำให้เกิดความเชื่อมั่น มั่นคง ลีลาจังหวะสงบราบเรียบสม่ำเสมอจะทำให้เกิดความรู้สึกพึงพอใจ ปลอดภัยและสงบ ลีลาจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอจะทำให้เกิดความฉงนหรือความสนุก ความดังหรือความเข้มของเสียง (Volume or Intensity) สามารถทำให้ผู้ที่ได้ยินเสียง แสดงอาการโต้ตอบกลับได้หลายลักษณะ เช่น อาการสงบนิ่ง จะทำให้เกิดสมาธิ กระตุ้นความรู้สึกส่วนลึกของจิตใจให้สงบ หรืออาการตื่นตัว เพื่อสร้างระเบียบและควบคุมตนเองให้เหมาะสม ความเร็วจังหวะ (Tempo) จะเร้าความรู้สึก ทำให้ผู้ฟังตื่นเต้น ไม่สงบ จังหวะที่ช้ามีผลทำให้สงบ เสียงประสาน (Harmony) มีผลที่จะไปกระตุ้นความรู้สึกของมนุษย์ให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ขึ้น เช่น อ่อนหวาน รัก เศร้า สนุกสนาน หวาดกลัว ตื่นเต้น รุกเร้าใจ เป็นต้น (จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ, 2562) ด้วยคุณสมบัติของดนตรีดังที่กล่าวมาข้างต้น เป็นข้อยืนยันว่าดนตรีสามารถพัฒนาศักยภาพ และช่วยแก้ไขปัญหาของมนุษย์ในข้อจำกัดต่าง ๆ ได้ โดยเฉพาะด้านจิตใจและร่างกาย ดังนั้นองค์ความรู้ทางด้านดนตรี จึงไม่ควรจำกัดแต่เพียงนักดนตรีเท่านั้น ดนตรีควรนำไปใช้ในการพัฒนา หรือนำไปบูรณาการใช้เป็นเครื่องมือเพื่อพัฒนาศักยภาพของมนุษย์ในทุก ๆ ด้านอย่างไร้ขีดจำกัด โดยเฉพาะกลุ่มผู้พิการ ที่มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในทุก ๆ ปี และเกิดข้อจำกัดหลายอย่างในการเข้าถึงการพัฒนาศักยภาพให้สามารถดำรงชีวิตได้ตามปกติ

จากรายงานข้อมูลสถานการณ์ด้านผู้พิการในประเทศไทย ข้อมูล ณ วันที่ 31 มีนาคม 2563 ที่จัดทำโดยกรมส่งเสริมและพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้พิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ (2563) พบว่าผู้พิการที่ได้รับการออกบัตรประจำตัวคนพิการทั้งประเทศมีจำนวน 2,027,500 คน คิดเป็นร้อยละ 3.05 ของประชากรทั้งประเทศ ซึ่งดูจากสถิติในปีที่ผ่านมามีจำนวนมากขึ้นทุกปี โดยจำแนกประเภทของความพิการ พบว่า คนพิการที่อยู่ในวัยเด็กและวัยศึกษา (แรกเกิด - 21 ปี) มีอัตราส่วนของคนพิการทางสติปัญญามากที่สุด คือ ร้อยละ 30.23 ของจำนวนคนพิการที่อยู่ในวัยเด็กและวัยศึกษา (แรกเกิด - 21 ปี) โดยบุคคลในกลุ่มดังกล่าวจะมีพัฒนาการช้ากว่าคนปกติทั่วไป และเมื่อวัดสติปัญญาโดยใช้แบบทดสอบมาตรฐานแล้ว พบว่ามีสติปัญญาต่ำกว่าบุคคลปกติ ประกอบกับมีความจำกัดทางทักษะด้านการปรับตัวและความสามารถในการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมต่ำกว่าเกณฑ์ปกติอย่างน้อย 2 ทักษะ หรือ

มากกว่า เช่น ทักษะการสื่อความหมาย ทักษะทางสังคม ทักษะการใช้สาธารณสมบัติ การดูแลตนเอง การดำรงชีวิตในบ้าน การควบคุมตนเอง การเรียนวิชาการ (สำนักการแพทย์ทางเลือก, 2551, น. 68 - 69) จากข้อมูลดังกล่าว ทำให้สังคมต้องตระหนักในการช่วยกันฟื้นฟู และพัฒนาศักยภาพบุคคลกลุ่มนี้ให้สามารถดำเนินชีวิตอยู่ได้ในสังคมอย่างเป็นสุข ในฐานะพลเมืองของสังคม โดยเฉพาะในวัยเด็กที่ต้องรับการเสริมสร้างพัฒนาการในทุก ๆ ด้าน ด้วยวิธีการที่เหมาะสมตามวัย การพัฒนาศักยภาพเด็ก ตลอดจนการเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ผ่านการเล่น เป็นวิธีการเรียนรู้ที่เป็นธรรมชาติของเด็กมากที่สุด เป็นสิ่งที่จะนำไปสู่การเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ รอบตัว รู้จักธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม รู้จักสังเกต รู้จักคิดเชื่อมโยงเหตุผล การเล่นช่วยให้เด็กพัฒนาไปสู่วิถีการดำเนินชีวิตเมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่นำสังคม ไปสู่การรู้จักรับผิดชอบต่อตนเอง เรียนรู้ระเบียบวินัย รู้จักควบคุมอารมณ์ ถ่ายทอดจินตนาการ นอกจากนี้การเล่นยังช่วยส่งเสริมพัฒนาการด้านต่าง ๆ ของร่างกาย (สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ, 2563) การเล่นจึงเป็นวิธีการที่ถูกนำมาใช้สำหรับการเรียนรู้ของเด็กเสมอ ๆ โดยไม่มีข้อจำกัดในเงื่อนไขของยุคสมัย จะมีการเปลี่ยนแปลงไปก็เพียงวิธีการเล่นเท่านั้น

กิจกรรมกลางแจ้ง เป็นกิจกรรมที่จัดให้เด็กได้มีโอกาสออกไปนอกห้องเรียนเพื่อออกกำลังกาย เคลื่อนไหวร่างกายและแสดงออกอย่างอิสระ โดยยึดความสนใจและความสามารถของเด็กแต่ละคนเป็นหลัก การออกกำลังกายมีคุณค่าต่อชีวิต ซึ่งแพทย์ นักการศึกษา นักกีฬา และผู้เชี่ยวชาญศาสตร์ทุกสาขาต่างประมวลความรู้และนำเสนอคุณค่าของการออกกำลังกายไว้น่าสนใจ เช่น การออกกำลังกายมีผลต่อการเจริญเติบโตของสมองคนเราโดยเฉพาะเด็กวัย 3 ขวบแรกของชีวิตที่เซลล์สมองจะสร้างใยประสาท เมื่อเส้นใยประสาทเชื่อมต่อกันมากพอเหมาะ เด็กจะฉลาด การที่ใยประสาทจะเพิ่มจำนวนมากขึ้น จะต้องอาศัยการออกกำลังกายเป็นสำคัญประการหนึ่ง ขณะเดียวกันเป็นที่ยอมรับในวงการแพทย์ว่าผู้ที่ออกกำลังกายจะเป็นผู้ที่มีความสุข เพราะขณะที่ร่างกายเคลื่อนไหว จะเกิดแรงกระตุ้นให้ร่างกายหลั่งสารเอ็นโดรฟิน ซึ่งเป็นสารดีสร้างความสุขให้ตัวเรา จิตใจจะผ่อนคลาย และเมื่อออกกำลังกายกล้ามเนื้อจะแข็งแรงมีผลให้รูปร่างลักษณะของเราเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี มีความเหมาะสม คือ การทรงตัวดี กระดูกแข็งแรง ไม่มีไขมันเพราะร่างกายได้ฝึกซ้อมการเคลื่อนไหวอยู่เสมอ การทำงานของอวัยวะจะสัมพันธ์กันและทำงานเป็นปกติ เช่น ระบบขับถ่ายของเสีย ทั้งถ่ายหนัก ถ่ายเบา การขับเหงื่อออกจากผิวหนัง หรือการที่ร่างกายนอนหลับเมื่อถึงเวลาพักผ่อน เกิดจากการที่ร่างกายปรับความสมดุลของร่างกายให้ดี ขณะนอนหลับไตจะทำงานขับของเสียออกจากร่างกาย และขณะเดียวกันร่างกายจะมีพลังเพิ่มขึ้น หากเราพักผ่อนได้เต็มที่ เมื่อตื่นนอนเราจะรู้สึกสดชื่นพร้อมจะดำเนินชีวิตต่อไป และทำให้ร่างกายมีความแข็งแรง (โรงเรียนมงฟอร์ตวิทยาลัย, 2563) ดังนั้นประโยชน์ของการเล่นกลางแจ้งสำหรับเด็กสามารถที่จะส่งเสริมให้มีร่างกายแข็งแรง สุขภาพดี พัฒนากล้ามเนื้อมัดใหญ่ และกล้ามเนื้อมัดเล็ก ให้สามารถเคลื่อนไหวได้คล่องแคล่ว พัฒนาประสาทสัมพันธ์ระหว่างมือกับตา ส่งเสริมความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ เกิดความสนุกสนาน ผ่อนคลายความเครียด ส่งเสริมการปรับตัวในการเล่น การทำงานร่วมกับผู้อื่น รู้จักเสียสละ ให้อภัย การแบ่งปันอุปกรณ์การเล่น และพัฒนาทักษะการเรียนรู้ต่าง ๆ เช่น การสังเกต เปรียบเทียบ เป็นต้น (สุมาลี บัวหลวง, 2557, น. 57) ดังนั้นครู ผู้ปกครอง ตลอดจนผู้ที่เกี่ยวข้องกับเด็กควรเลือกสรร ออกแบบ จัดกิจกรรมที่เหมาะสมกับเด็กตามวัยเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ในยุคปัจจุบัน นวัตกรรมมีความความสำคัญ และเข้ามามีบทบาทในการขับเคลื่อน พัฒนาประเทศ โดยเฉพาะในการพัฒนาคน คุณค่าของนวัตกรรมจะต้องประกอบได้ด้วย 1) คุณค่าด้านการทำงาน (Functional Value) เป็นคุณค่าขั้นพื้นฐานคือสามารถแก้ปัญหาด้านการพื้นฐานได้ เช่น ประหยัดเวลา การสร้างรายได้ การลดความเสี่ยง การลดผลกระทบต่าง ๆ การลดอันตราย เป็นต้น 2) คุณค่าด้านการตอบสนองด้านอารมณ์ (Emotional) เป็นคุณค่าอีกระดับหนึ่งที่สามารถแก้ไขปัญหาในด้านอารมณ์ความรู้สึก เช่น การลดความกังวล การรู้สึกภาคภูมิใจ การดึงดูดความสนใจ ความสนุกสนานบันเทิง 3) การเปลี่ยนแปลงชีวิต (Life Changing) เช่น การสร้างความหวัง การมั่นใจในตัวเอง การสร้างแรงบันดาลใจ และการสร้างสถานะทางสังคม เป็นต้น 4) ผลกระทบทางสังคม (Social impact) เช่น การสร้างคุณค่าให้กับชีวิต เป็นต้น (ศศิมา สุขสว่าง, 2562) เช่นเดียวกับนวัตกรรมทางดนตรีที่เกิดจากการนำองค์ความรู้ทางดนตรีบูรณาการกับความคิดสร้างสรรค์ เกิดเป็นนวัตกรรมที่มีคุณค่า และมีประโยชน์ต่อมนุษย์ เศรษฐกิจ และสังคม

เช่น เครื่องดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาสำหรับการบำบัดผู้ป่วยต่าง ๆ เป็นต้น ล้วนเป็นผลของการใช้นวัตกรรมเครื่องดนตรีเพื่อก่อเกิดคุณค่า ประโยชน์ในการนำไปใช้เพื่อพัฒนาคุณภาพมนุษย์ให้เต็มศักยภาพทั้งสิ้น

สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาเอง เครื่องดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อพวกเขายังพบว่ามีอยู่จำนวนน้อยมาก แต่ความจำเป็นที่ต้องได้รับการพัฒนาศักยภาพด้วยดนตรีมีค่อนข้างสูง โดยเฉพาะการใช้ฐานความรู้ทางดนตรีไทย อันได้แก่ ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรี เพลง ระบบเสียง สำเนียงเพลง การอ่านโน้ต รูปแบบทำนอง รูปแบบจังหวะ อย่างดนตรีไทย มาใช้ในกระบวนการเรียนการสอน หรือกระบวนการบำบัดเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ที่ยังมีอยู่จำนวนน้อย ซึ่งในความเป็นจริงแล้วองค์ความรู้ทางดนตรีไทยเองก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในการพัฒนาเด็กเหล่านี้ได้ดีเช่นกัน ดังผลการวิจัยเรื่อง การเปรียบเทียบผลการใช้เครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรี คาร์ล ออร์ฟ ที่มีต่อการรับรู้และตอบสนองต่อองค์ประกอบดนตรี พบว่า เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญามีการรับรู้และตอบสนองต่อองค์ประกอบดนตรี คือ เสียง จังหวะ และทำนองของเครื่องดนตรีไทยได้ดีกว่าเครื่องดนตรีคาร์ล ออร์ฟ ที่ใช้ระบบเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีแบบดนตรีตะวันตก (คาร์ล ออร์ฟ เป็นนักดนตรีศึกษาชาวเยอรมันที่สร้างเครื่องดนตรีสำหรับการสอนเด็ก โดยใช้ระบบเสียงดนตรีตะวันตก) (Tepika Rodsakan, 2013, p.142 - 146) ในส่วนของเครื่องดนตรีไทยเองถึงแม้ว่าจะเป็นศิลปะที่ใกล้ชิดและคุ้นเคยกับคนไทย แต่ก็พบว่าในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นยังมีความซับซ้อน ต้องใช้ความสัมพันธ์ของทักษะมือ แขน และสมองไปพร้อมกัน อีกทั้งรูปลักษณะของเครื่องดนตรีที่ไม่ได้ออกแบบมาสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา จึงทำให้การใช้เครื่องดนตรีไทยเกิดข้อจำกัดในการเรียนรู้ของเด็ก การสร้างเครื่องดนตรีที่ออกแบบมาเฉพาะสำหรับพวกเขาจึงเป็นทางเลือกที่ดีที่จะทำให้พวกเขาได้เข้าถึงการเรียนรู้ดนตรีเพื่อเสริมสร้างพัฒนาการได้เต็มศักยภาพเช่นเด็กทั่วไป ผ่านการเล่นเครื่องดนตรีที่ออกแบบรูปลักษณะเครื่องดนตรี และวิธีการบรรเลงมาเฉพาะ ผสมผสานการตอบสนองธรรมชาติของเด็กที่ชอบการเคลื่อนไหวโดยใช้กล้ามเนื้อมัดใหญ่ ชอบการเล่นสนามเด็กเล่น ชอบการเล่นในที่โล่งกลางแจ้ง ซึ่งพบว่ายังไม่มีเครื่องดนตรีที่ออกแบบมาตามแนวคิดดังกล่าว

จากความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำการสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ด้วยฐานความรู้ทางดนตรีไทย กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีที่นำแนวคิดเรื่องลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรี เพลง ระบบเสียง สำเนียงเพลง การอ่านโน้ต รูปแบบทำนอง รูปแบบจังหวะอย่างดนตรีไทย ผสมผสานกับเครื่องเล่นในสนามเด็กเล่น โดยออกแบบมาสำหรับการเล่นในที่โล่งกลางแจ้ง ที่จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่เกี่ยวข้อง ในการนำไปใช้เสริมสร้างพัฒนาการด้านต่าง ๆ ของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ การปรับตัว และเตรียมความพร้อมในการอยู่ร่วมกันกับผู้อื่นได้อย่างเหมาะสม ด้วยการเล่นภาคสนามต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ด้วยฐานความรู้ทางดนตรีไทย

2. เพื่อศึกษาผลการใช้การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง

สมมติฐานในการวิจัย

1. ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา เป็นเครื่องดนตรีที่มีฐานความรู้ดนตรีไทย ได้แก่ ระบบเสียงดนตรีไทย และลักษณะการบรรเลง

2. เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา สามารถรับรู้และตอบสนองต่อ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียงของชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาได้

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาการวิจัยใน 2 ส่วนคือ 1) การสร้างชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา 2) กระบวนการในการทดสอบชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา โดยมีเนื้อหาดังนี้

การสร้างชุดเครื่องดนตรี

ผู้วิจัยได้กำหนดเนื้อหาในการสร้างชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ได้แก่

1. ใช้องค์ความรู้ทางดนตรีไทย ได้แก่ เครื่องดนตรี 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และระบบเสียงดนตรีไทย ในบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) คือ โด เร มี ซอล ลา มาเป็นฐานข้อมูลในการออกแบบเครื่องดนตรี

2. ยึดกิริยาในการบรรเลงตามลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย เช่น การตี การเป่า การดีด การสี มาเป็นแนวทางในการออกแบบ

การทดสอบชุดอุปกรณ์ดนตรี

ผู้วิจัยกำหนดประเด็นในการทดสอบชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในเรื่องของการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง โดยการนำทักษะทางดนตรี ได้แก่ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหวร่างกาย การปฏิบัติเครื่องดนตรี การสร้างสรรค์ทางดนตรี การแปลความหมายของสัญลักษณ์ทางดนตรี ซึ่งกลุ่มตัวอย่างสามารถแสดงออกถึงการรับรู้และตอบสนองได้ด้วยการตบมือ เคาะจังหวะ การขับร้อง การเคลื่อนไหวร่างกายตามรูปแบบ หรืออิสระ การปฏิบัติเครื่องดนตรีตามรูปแบบ และความคิดสร้างสรรค์ลักษณะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงและการแสดงออกด้วยวิธีการอื่น ๆ

2. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

2.1 ประชากร

ประชากรที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้เป็นเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ระดับเชาวน์ปัญญาอยู่ระหว่าง 50 - 70 คือ กลุ่มที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อย

2.2 กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างเป็นเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ซึ่งนักจิตวิทยาได้ทำการทดสอบแล้วว่ามีระดับเชาวน์ปัญญาอยู่ระหว่าง 50 - 70 คือ กลุ่มที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อย อายุ 8 - 10 ปี และไม่มีความพิการซ้ำซ้อน ไม่มีอาการไวต่อเสียง โดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 7 คน จากโรงเรียนปัญญาวุฒิกร บริหารงานโดยมูลนิธิช่วยคนปัญญาอ่อนแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปถัมภ์ เลขที่ 4 ซอย 7 ถนนเทศบาลนฤมาล ประชานิเวศน์ 1 แขวงลาดยาว เขตจตุจักร กรุงเทพมหานคร

3. ผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย ได้แก่ นักดนตรีบำบัด 1 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านเด็กพิเศษ 2 คน ผู้ปกครองเด็กพิเศษ 2 คน

4. ขอบเขตด้านเวลา

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเวลาในการทำการวิจัยนี้ตั้งแต่เดือนตุลาคม 2565 ถึง เดือนตุลาคม 2566 โดยทำการเก็บข้อมูลกับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาที่โรงเรียนปัญญาวุฒิกร จำนวน 10 ครั้ง ๆ ละ 30 นาที

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้มี 2 ชนิดคือ

1. การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เพื่อใช้เก็บข้อมูลสำหรับการเตรียมการวิจัยและสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรี สนามจากผู้เชี่ยวชาญด้านเด็กพิเศษ นักดนตรีบำบัด ผู้ปกครองเด็กพิเศษ

2. แบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง จากการเล่นชุดเครื่องดนตรีสนามที่สร้างขึ้น

การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ
แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

1. วิเคราะห์ แจกแจงประเด็นวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อนำมากำหนดเป็นประเด็นคำถาม

2. สร้างแนวคำถามสำหรับแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างเพื่อเก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเด็กพิเศษ นักดนตรีบำบัด ผู้ปกครองเด็กพิเศษ

3. นำแบบสัมภาษณ์ให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา (Content Validity)

4. ปรับปรุงแก้ไขแบบสัมภาษณ์ตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญเพื่อความเหมาะสมและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5. นำแบบสัมภาษณ์ไปทดลองใช้ (Try Out)

6. หาค่าความเชื่อมั่นของแบบสัมภาษณ์

7. ปรับปรุงแบบสัมภาษณ์แล้วจึงนำไปใช้เก็บข้อมูลต่อไป

แบบทดสอบการรับรู้และตอบสนองต่อองค์ประกอบดนตรี

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยเกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรี ลักษณะเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา กิจกรรมดนตรี

2. สร้างแบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ซึ่งประกอบด้วย การทดสอบด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อเสียง ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะ และด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนอง มีลักษณะเป็นข้อทดสอบให้เด็กได้แสดงพฤติกรรมออกมา มีจำนวน 9 ข้อ โดยแบ่งเป็น 3 ด้านดังนี้

2.1 ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะ	จำนวน	3 ข้อ
2.2 ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนอง	จำนวน	3 ข้อ
2.3 ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียง	จำนวน	3 ข้อ
	รวม	9 ข้อ

เกณฑ์การให้คะแนน

ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะ	จำนวน 3 ข้อ	คะแนนเต็ม	15 คะแนน
ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนอง	จำนวน 3 ข้อ	คะแนนเต็ม	15 คะแนน
ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียง	จำนวน 3 ข้อ	คะแนนเต็ม	15 คะแนน
		รวมคะแนนทั้งหมด	45 คะแนน

การแปลผลคะแนน

การแปลผลคะแนนจากคะแนนเต็ม 45 คะแนน เป็น 3 ระดับดังนี้

คะแนน 34.51 - 45.00 คะแนน	หมายถึง	การรับรู้และการตอบสนอง	องค์ประกอบดนตรีอยู่ในเกณฑ์ดี
คะแนน 24.51 - 34.50 คะแนน	หมายถึง	การรับรู้และการตอบสนอง	องค์ประกอบดนตรีอยู่ในเกณฑ์ปานกลาง
คะแนน 0.00 - 24.50 คะแนน	หมายถึง	การรับรู้และการตอบสนอง	องค์ประกอบดนตรีอยู่ในเกณฑ์ต่ำ

แปลผลคะแนนจากองค์ประกอบแต่ละด้านคือ

ด้านการรับรู้และการตอบสนองจังหวะ

คะแนน 9.51 - 15.00 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ดี
คะแนน 4.51 - 9.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ปานกลาง
คะแนน 0.00 - 4.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ต่ำ

ด้านการรับรู้และการตอบสนองทำนอง

คะแนน 9.51 - 15.00 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ดี
คะแนน 4.51 - 9.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ปานกลาง
คะแนน 0.00 - 4.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ต่ำ

ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียง

คะแนน 9.51 - 15.00 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ดี
คะแนน 4.51 - 9.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ปานกลาง
คะแนน 0.00 - 4.50 คะแนน	หมายถึง	อยู่ในเกณฑ์ต่ำ

3. นำแบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา (Content Validity)

4. ปรับปรุงแก้ไขแบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญเพื่อความเหมาะสมและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5. นำแบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาที่ปรับปรุงแก้ไขแล้วไปทดลองใช้ (Try Out) กับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาที่มีลักษณะใกล้เคียงกลุ่มตัวอย่าง

6. หาค่าความเชื่อมั่นของแบบทดสอบ

7. ปรับปรุงแบบทดสอบการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาแล้วจึงนำไปใช้เก็บข้อมูลกลุ่มตัวอย่างต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยแบบผสมผสานวิธี (Mixed Methods Research) และใช้วิธีดำเนินการวิจัยในลักษณะของการวิจัยและพัฒนา (Research and Development: R&D) โดยมีรายละเอียดวิธีดำเนินการ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 (Research: R1) ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน (Analysis: A) เพื่อเตรียมการสำหรับการออกแบบเครื่องดนตรี

- ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวกับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ข้อมูลเรื่องระบบเสียงดนตรีไทย ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทย ลักษณะการเล่นเครื่องเล่นของเด็ก และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่จะเป็นข้อมูลในการออกแบบ

- สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับเด็กพิเศษ ได้แก่ นักดนตรีบำบัด 1 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านเด็กพิเศษ 2 คน ผู้ปกครองเด็กพิเศษ 2 คน ในข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะโดยทั่วไป พัฒนาการ ความสามารถในการรับรู้ตอบสนองดนตรี ลักษณะการเล่นของเล่น การเล่นเครื่องดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา เพื่อนำผลมาเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการออกแบบและสร้างชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา สัมภาษณ์โดยผู้วิจัย สถานที่สัมภาษณ์คือที่ทำงาน/โรงเรียน/บ้านของผู้เชี่ยวชาญ ในเวลาเลิกงาน สัมภาษณ์รวมจำนวน 10 ครั้ง ๆ ละ 1 ชั่วโมง

- ติดต่อประสานงานกับโรงเรียนปัญญาวุฒิกร เพื่อขอความร่วมมือในการเข้าไปเก็บข้อมูลการวิจัยและคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง

- สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมเพื่อเก็บข้อมูลพฤติกรรมในการทำกิจกรรมดนตรี การเล่นเครื่องดนตรี และการเล่นเครื่องเล่นสนาม

ขั้นตอนที่ 2 การพัฒนา (Development: D1) ออกแบบและพัฒนาเครื่องดนตรี (Design and Development:D&D)

- ออกแบบร่างชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา โดยการนำแนวคิดเรื่องระบบเสียงดนตรีไทย ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับแนวคิดในการออกแบบเครื่องเล่นเด็กในสนามเด็กเล่น และข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของเด็กมีความบกพร่องทางสติปัญญา นำมาออกแบบและสร้างสำหรับให้เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาใช้เล่นในที่โล่งกลางแจ้ง

- คัดเลือกวัสดุ จัดหาและเตรียมวัสดุ อุปกรณ์สำหรับการสร้างชุดเครื่องดนตรีสนาม

- สร้างชุดเครื่องดนตรีสนาม ที่ออกแบบมาสำหรับให้เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา สติปัญญา โดยการดำเนินการทั้งหมดโดยผู้วิจัย และช่างทำเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกาญจนบุรี ใช้ระยะเวลาในการสร้าง 4 เดือน

- นำเครื่องดนตรีที่สร้างเสร็จ มาทำการทดสอบคุณภาพเสียง ทำการทดสอบความทนทาน ความปลอดภัยของวัสดุที่ใช้ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ และโดยการนำไปให้เด็กปกติที่มีอายุเท่ากับกลุ่ม

ขั้นตอนที่ 3 การวิจัย (Research: R2) ทดลองใช้ (Implementation: I) เป็นการทดลองใช้ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา กับกลุ่มทดลอง

ผู้วิจัยและผู้ช่วยวิจัยนำชุดเครื่องดนตรีสนามไปให้เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา กลุ่ม ตัวอย่างจำนวน 7 คน ทดลองเล่น เพื่อทดสอบการรับรู้และตอบสนองต่อองค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง ทั้งในลักษณะเล่นเป็นหมู่ และเล่นเดี่ยว ทั้งแบบอิสระ ผู้วิจัยเป็นผู้นำในการเล่น จำนวน 5 ครั้ง ๆ ละ 30 นาที (สัปดาห์ละ 2 ครั้ง) ณ สนามเด็กเล่น กลางแจ้ง โรงเรียนปัญญาวุฒิกร เก็บข้อมูลโดยแบบประเมินการใช้เครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นและผ่านการประเมินคุณภาพเครื่องมือวิจัยโดยผู้เชี่ยวชาญ 5 คน หลังการทดลอง ผู้วิจัยจะทำการพูดคุยตอบข้อซักถาม ในประเด็นเกี่ยวกับความรู้สึกต่อการรับรู้และการตอบสนองต่อการเล่นเครื่องดนตรี โดยผู้วิจัยจะเป็นผู้ประเมินผลการทดลองและพูดคุย ซักถามเองทุกครั้ง การทดลองจะแบ่งเด็กให้เล่นเครื่องดนตรีทีละคน และในการทดลองแต่ละครั้งจะมีอาจารย์ที่มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับเด็ก

ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญการจัดกิจกรรมดนตรี อาจารย์พี่เลี้ยงเด็ก เป็นผู้สังเกตการณ์ด้วย

ขั้นตอนที่ 4 การพัฒนา (Development: D2) ประเมินผล (Evaluation: E) เป็นการตรวจสอบความเป็นไปได้ของการนำชุดเครื่องดนตรีสนามไปใช้สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา โดยการประเมินจากผลการทดลอง และจากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาพิเศษ 2 คน ผู้เชี่ยวชาญการจัดกิจกรรมดนตรี 2 คน และผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ 1 คน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผลการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ด้วยฐานความรู้ทางดนตรีไทย

2. ผลการใช้เครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง ก่อนและหลังการทดลอง

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์คุณภาพของเครื่องมือวิจัย

วิเคราะห์คุณภาพเครื่องมือวิจัย โดยการหาค่าดัชนีความสอดคล้องด้านเนื้อหา (IOC)

2. หาค่าสถิติพื้นฐานในการวิเคราะห์ข้อมูล

2.1 ค่าเฉลี่ยเลขคณิต $\bar{x}$ โดยใช้สูตร

2.2 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน *S.D.*

3. สถิติที่ใช้ในการทดสอบสมมติฐาน

ค่า t - test แบบ Dependent Samples t - test เปรียบเทียบผลการใช้เครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง ก่อนและหลังการทดลอง

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ด้วยฐานความรู้ทางดนตรีไทย

จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เกี่ยวกับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา การรับรู้และการตอบสนอง จิตวิทยาสี เครื่องดนตรีไทย ลักษณะของเล่นเด็ก ลักษณะการเล่นของเด็ก การรับรู้ การตอบสนองของเด็กในการทำกิจกรรมดนตรี และเล่นเครื่องดนตรี ตลอดจนการวิเคราะห์ข้อมูลจากตลาดของเล่น เครื่องเล่น และเครื่องดนตรีสนามที่มีอยู่ ทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางการออกแบบชุดเครื่องดนตรีสนาม ดังนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปร่างลักษณะของสัตว์ที่เด็กคุ้นเคยมาเป็นโครงร่างของชุดเครื่องดนตรี ได้แก่ ปลาโลมา แมว และนกแก้ว ซึ่งเป็นตัวแทนของสัตว์น้ำ สัตว์บกและสัตว์ปีกได้ที่เด็ก ๆ รู้จักเลือกใช้สีโทนสดใสสำหรับการทำสีของเครื่องดนตรี โดยการกำหนดสีที่เป็นสีธรรมชาติของสัตว์ที่นำมาเป็นโครงสร้างชุดเครื่องดนตรี เพื่อสร้างความสะดุดตา ดึงดูดความสนใจของเด็ก นอกจากนี้ยังใช้สีแทนสัญลักษณ์ของเสียงโน้ตดนตรี โดยจะไล่โทนสีจากสีเข้มไปหาสว่าง วัสดุที่ใช้เป็นโครงสร้างเครื่องดนตรี คือ ไม้ เนื่องจากเนื้อไม้มีลักษณะลวดลายที่สวยงามย้อมสีได้ และเป็นไม้ที่นิยมนำมาทำเป็นของเล่นเด็ก ส่วนวัสดุที่นำมาทำเสียงดนตรี คือ ไม้ โลหะอะลูมิเนียม พลาสติกสังเคราะห์ (Polyvinylchloride) (PVC) และหนัง เนื่องจากให้คุณภาพเสียงที่ดี และมีความคงทน ลักษณะการบรรเลงที่เลือกใช้ คือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทั้งลักษณะการตีแบบขนานกับพื้นแบบการตีระนาด และเป็นแนวตั้งฉากกับพื้นแบบโปงลางเพื่อเพิ่มความหลากหลายของลักษณะการเล่นดนตรี การตั้งเสียงเครื่องดนตรีใช้ระบบเสียงแบบไทย คือการใช้ 5 เสียงใน 7 เสียง (Pentatonic Scale) ได้แก่ เสียงโด เร มี ซอล ลา ดังต่อไปนี้

ชุดเครื่องดนตรีสนามที่สร้างสรรค์ครั้งนี้ 1 ชุดจะประกอบไปด้วย เครื่องดนตรี 3 ชิ้นที่สามารถบรรเลงได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบกลุ่ม ออกแบบเป็นโครงสร้างรูปร่างสัตว์ที่เด็กรู้จัก ลักษณะการบรรเลงจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ผู้วิจัยต้องการให้เสียงที่ได้มีมิติของการกำเนิดเสียงที่แตกต่างกันตามวัสดุที่ใช้ทำ ได้แก่ ไม้ ให้เสียงที่นุ่มนวล โลหะให้เสียงที่ดังกังวาน PVC ให้เสียงที่นุ่มนวลและกังวาน และหนัง ให้ผิวสัมผัสการตีที่นุ่มนวล เสียงดัง เพื่อความหลากหลาย และความกลมกลืนของเสียงที่ออกมา นอกจากนี้ผู้วิจัยยังกำหนดให้มีเสียงที่มีความกว้าง 3 ช่วงเสียง (Octave) ได้แก่ เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง เพื่อเพิ่มมิติเรื่องระดับเสียง ลักษณะการตี จะมีทั้งการตีด้วยไม้ตี และการตีด้วยมือ การกำหนดสีแทนเสียงโน้ตของลูกระนาด เพื่อแทนสัญลักษณ์ของเสียง ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเขียว

และสีฟ้า ซึ่งเป็นสีในโทนสดใส ไล่โทนสีจากสีเข้มไปหาสีอ่อน โดยเรียงลำดับโน้ต โด เร มี ซอล ลา ผู้วิจัยใช้สีแดงเป็นสัญลักษณ์เสียงโน้ตตัวแรกบนเครื่องดนตรี เนื่องจากสีแดงเป็นสีที่จะช่วยให้สมองสนใจรายละเอียด และจดจำได้มากกว่าสีอื่น ๆ สีส้ม สีเหลือง เป็นสีที่ให้ความรู้สึก แจ่มใส สดใสร่าเริง เบิกบานสดชื่น สีเขียว ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย ปลอดภัย ส่วนสีฟ้าช่วยเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ สีที่ใช้จะเป็นสีไม่เป็นพิษ (non - toxic) ซึ่งเป็นสีนิยมนำมาทำของเล่นเด็ก เนื่องจากเป็นสีที่มีความปลอดภัยจากสารพิษ โดยผลการออกแบบ ดังนี้

ภาพที่ 1 ชุดเครื่องดนตรีสนาม
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2566

ภาพที่ 2 เครื่องดนตรีชิ้นที่ 1 ปลาโลมา
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2566

รูปลักษณะ และวัสดุที่ใช้ในการออกแบบ

เครื่องดนตรีชิ้นที่ 1 นี้ มีรูปลักษณะเป็นปลาโลมา (สัตว์น้ำ) มีขนาดความสูง 170 เซนติเมตร ความกว้าง 90 เซนติเมตร ความสูงของรับลูกระนาดจากพื้น 90 เซนติเมตร

โครงสร้างทั้งหมดของเครื่องดนตรีทำจากไม้ที่นำมาร่างและตัดแต่งเป็นรูปปลาโลมา โดยตัดแยกเป็นชิ้นส่วนต่างสามารถถอดประกอบได้ ลักษณะเหมือนจิ๊กซอว์ โครงสร้างมีความมั่นคง แข็งแรง ส่วนวัสดุที่นำมาทำเป็นลูกระนาดนั้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ไม้เนื้อแข็งที่นำมาตัดแต่งให้มีขนาดความยาวลดหลั่นกัน เช่นเดียวกับระนาดเอก เพื่อให้เกิดเสียงที่ไล่ระดับ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง 5 เสียง คือ เสียงโด เร มี ซอล ลา สำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้จะมีชุดลูกระนาด จำนวน 6 ชุด ด้วยกัน

สีที่ใช้ในการออกแบบ

ผู้วิจัยเลือกใช้สีไม่เป็นพิษ (non - toxic) ให้สีตามสีธรรมชาติของปลาโลมา เพื่อความเสมือนจริง โดยใช้สีในโทนฟ้า ขาวสดใส เนื่องจากเป็นโทนสีที่เด็กชอบ และสามารถดึงดูดความสนใจของเด็กได้ ผู้วิจัยกำหนดสีแทนสัญลักษณ์ของเสียงลูกระนาด ได้แก่

สีแดง แทนเสียง โด
สีส้ม แทนเสียง เร
สีเหลือง แทนเสียง มี
สีเขียว แทนเสียง ซอล
สีฟ้า แทนเสียง ลา

ลักษณะการเกิดเสียงดนตรี

เกิดเสียงโดยการตี (เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี) บนลูกระนาดที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง นำมาเหลาเป็นลักษณะลูกระนาดเอก ตกแต่งเสียงโดยการคว้านที่ไม้ข้างใต้ลูกระนาด เพื่อให้เสียงลดหลั่นกันจนได้ระดับเสียงโน้ต โด เร มี ซอล ลา ตามระบบเสียงดนตรีไทย 5 เสียง มีชุดลูกระนาด จำนวน 6 ชุด 3 ช่วงเสียง (Octave) ได้แก่ เสียงต่ำ 2 ชุด เสียงกลาง 2 ชุด และเสียงสูง 2 ชุด ใช้ไม้ในการตี เครื่องดนตรีชิ้นนี้มีลักษณะการตี 2 แบบ คือ การตีบนลูกระนาดแบบขนาดกับพื้น เหมือนกันการตีระนาดเอก และบนลูกระนาดแบบตั้งฉากกับพื้น เหมือนการตีแบบโปงลาง

ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีชิ้นที่ 2 นกแก้ว
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2566

รูปลักษณะ และวัสดุที่ใช้ในการออกแบบ

เครื่องดนตรีชิ้นที่ 2 นี้ มีรูปลักษณะเป็นนกแก้ว (สัตว์ปีก) มีขนาดความสูง 145 เซนติเมตร ความกว้าง 150 เซนติเมตร ความสูงรองรับลูกระนาดจากพื้น 90 เซนติเมตร

โครงสร้างทั้งหมดของเครื่องดนตรีทำจากไม้ (เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชิ้นที่ 1) ที่นำมาร่างและตัดแต่งเป็นรูปนกแก้ว โดยตัดแยกเป็นชิ้นส่วนต่าง สำหรับการถอดประกอบได้ ลักษณะเหมือนจิ๊กซอว์ โครงสร้างมีความมั่นคงแข็งแรง ส่วนวัสดุที่นำมาทำเป็นลูกระนาดนั้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ท่อพลาสติกสังเคราะห์ (Polyvinylchloride) (PVC) ที่นำมาตัดแต่งให้มีขนาดความยาวลดหลั่นกัน เช่นเดียวกับระนาดเอก เพื่อให้เกิดเสียงที่ไล่ระดับ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง 5 เสียง คือ เสียงโด เร มี ซอล ลา ตรงปลายด้านล่างของลูกระนาดท่อจะใส่ข้อต่อให้โค้งขึ้น เพื่อให้เสียงไม่สะท้อนลงพื้นซึ่งจะทำให้เสียงเกิดการอับได้ ไม่กังวาน การโค้งปลายท่อขึ้นจะทำให้เสียงเดินทางขึ้นบน สามารถควบคุมคุณภาพของเสียงดนตรีที่เกิดได้ สำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้จะมีชุดลูกระนาดท่อ จำนวน 2 ชุด วางในโครงสร้างของนกทั้ง 2 ด้าน

สีที่ใช้ในการออกแบบ

ผู้วิจัยเลือกใช้สีไม่เป็นพิษ (non - toxic) ให้สีตามสีธรรมชาติของสีนกแก้ว เพื่อความเสมือนจริง โดยใช้สีในโทนสว่าง สดใส ได้แก่ แดง ส้ม เหลือง เขียว ฟ้า เนื่องจากเป็นโทนสีที่เด็กชอบ และสามารถดึงดูดความสนใจของเด็กได้ นอกจากนี้ในส่วนของสีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ของเสียงลูกระนาดจะเป็นสีเดียวกับเครื่องดนตรีชุดที่ 1

ลักษณะการเกิดเสียงดนตรี

เกิดเสียงโดยการตีอัดลมเข้าไปที่ปากกระบอกลูกระนาดให้เกิดเสียง ขนาดของลูกระนาดมีความยาวที่แตกต่างกัน เพื่อให้เสียงลดหลั่น จนได้ระดับเสียงโน้ต โด เร มี ซอล ลา ตามระบบเสียงดนตรีไทย 5 เสียง มีชุดลูกระนาดจำนวน 2 ชุด ใช้ไม้ที่มีปลายไม้เป็นแผ่นยางในการตีให้เกิดเสียง

ภาพที่ 4 เครื่องดนตรีชิ้นที่ 3 แมว
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2566

รูปลักษณะ และวัสดุที่ใช้ในการออกแบบ

เครื่องดนตรีชิ้นที่ 3 นี้ มีรูปลักษณะเป็นแมว (สัตว์บก) มีขนาดความสูง 150 เซนติเมตร ความกว้าง 100 เซนติเมตร ความสูงของรับลูกระนาดจากพื้น 90 เซนติเมตร

โครงสร้างทั้งหมดของเครื่องดนตรีทำจากไม้ (เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชิ้นที่ 1 และ 2) ที่นำมาร่างและตัดแต่งเป็นรูปแมว ตัดแยกเป็นชิ้นส่วนต่าง สำหรับการถอดประกอบได้ ลักษณะเหมือนจิ๊กซอว์ เช่นเดียวกันกับเครื่องดนตรีชิ้นที่ 1 และ 2 โครงสร้างมีความมั่นคง แข็งแรง ส่วนวัสดุที่นำมาทำเป็นลูกระนาดนั้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ท่ออะลูมิเนียม ที่นำมาตัดแต่งให้มีขนาดความยาวลดหลั่นกัน เช่นเดียวกับระนาดเอก เพื่อให้เกิดเสียงที่ไล่ระดับ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง 5 เสียง คือ เสียงโด เร มี ซอล ลา โดยอะลูมิเนียมจะให้เสียงที่ทุ้มกังวานกว่าวัสดุอื่น สำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้จะมีชุดลูกระนาด จำนวน 2 ชุด วางบนโครงสร้างของแมว นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีที่ทำจากหนังจัดวางไว้เป็นลักษณะลูกบอลที่ปลายเท้าแมวด้านซ้าย

สีที่ใช้ในการออกแบบ

ผู้วิจัยเลือกใช้สีไม่เป็นพิษ non - toxic ให้สีตามสีธรรมชาติของสีแมว 3 สี เพื่อความเสมือนจริง โดยใช้สีในโทนสว่าง สดใส ได้แก่ เหลือง น้ำตาล ขาว เนื่องจากเป็นโทนสีที่เด็กชอบ และสามารถดึงดูดความสนใจของเด็กได้เช่นกัน นอกจากนี้ในส่วนของสีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ของเสียงลูกระนาด จะเป็นสีเดียวกับเครื่องดนตรีเครื่องที่ 1 และ 2

ลักษณะการเกิดเสียงดนตรี

เกิดเสียงโดยการตีบนลูกระนาดให้เกิดเสียง รูปแบบเดียวกับการตีระนาดเอก (แบบขนานกับพื้น) ขนาดของลูกระนาดมีความยาวที่แตกต่างกัน เพื่อให้เสียงลดหลั่น จนได้ระดับเสียงโน้ต โด เร มี ซอล ลา ตามระบบเสียงดนตรีไทย 5 เสียง มีชุดลูกระนาด จำนวน 2 ชุด ใช้ไม้ที่ตีให้เกิดเสียง

นอกจากเครื่องดนตรีที่กำหนดเสียงด้วยอะลูมิเนียมแล้ว ยังมีกลองลักษณะขึงหนัง 2 หน้า ใช้ตีด้วยมือ สำหรับใช้ตีประกอบจังหวะที่เป็นออกแบบให้เป็นเหมือนลูกบอลที่ปลายเท้าของแมวข้างซ้าย

ผลการใช้การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะ ด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนอง และด้านการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียง รายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ย ดังแสดงในตาราง 1 - 3

ตารางที่ 1 แสดงผลของการใช้ชุดเครื่องดนตรีสนามที่ส่งผลต่อการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา รายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ย

คนที่	ชุดเครื่องดนตรีสนาม	ระดับการรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะ
1	12	ดี
2	13	ดี
3	13.5	ดี
4	12	ดี
5	13.5	ดี
6	13	ดี
7	12	ดี
รวม	12.71	ดี

ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

จากตาราง 1 แสดงว่า การรับรู้และการตอบสนองต่อจังหวะชุดเครื่องดนตรีสนามของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญารายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ยอยู่ในระดับดี

ตารางที่ 2 แสดงผลของการใช้ชุดเครื่องดนตรีสนามที่ส่งผลต่อการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนองของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา รายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ย

คนที่	ชุดเครื่องดนตรีสนาม	ระดับการรับรู้และการตอบสนองต่อทำนอง
1	13.5	ดี
2	12.5	ดี
3	13.5	ดี
4	12.5	ดี
5	13.5	ดี
6	11	ดี
7	13	ดี
รวม	12.78	ดี

ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

จากตาราง 2 แสดงว่า การรับรู้และการตอบสนองต่อทำนองชุดเครื่องดนตรีสนามของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญารายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ยอยู่ในระดับดี

ตารางที่ 3 แสดงผลของการใช้ชุดเครื่องดนตรีสนามที่ส่งผลต่อการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียงของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา รายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ย

คนที่	ชุดเครื่องดนตรีสนาม	ระดับการรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียง
1	13.5	ดี
2	13.5	ดี
3	14.5	ดี
4	13	ดี
5	14.5	ดี
6	14	ดี
7	14	ดี
รวม 13.85		ดี

ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

จากตาราง 3 แสดงว่า การรับรู้และการตอบสนองต่อระดับเสียงชุดเครื่องดนตรีสนามของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญารายบุคคลและโดยรวมเฉลี่ยอยู่ในระดับดี

สรุปและอภิปรายผล

ในการวิจัยครั้งนี้ทำให้ได้ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา รวมไปถึงบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีที่ได้แนวคิดที่พัฒนามาจากรูปลักษณะเครื่องดนตรีไทย วิธีการบรรเลง รวมไปถึงระบบเสียงดนตรีไทย มาผสมผสานกับการวิเคราะห์ลักษณะของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ทั้งเรื่องของขีดความสามารถ ข้อจำกัดในการเรียนรู้ การเล่น พฤติกรรม สรีระร่างกาย รวมไปถึงแนวคิดเรื่องการสอนเด็ก

ผลของการทดลองให้เด็กกลุ่มตัวอย่างเล่นชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง พบว่า เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญากลุ่มตัวอย่างสามารถรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรี โดยรวมและในแต่ละด้านอยู่ในระดับดี โดยสามารถรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีด้านระดับเสียงได้ดีที่สุด รองลงมาด้านทำนอง และจังหวะ ตามลำดับ

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนามสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญานี้ เป็นการพัฒนาต้นแบบของการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาโดยเฉพาะ เป็นผลงานชิ้นที่ 2 ของผู้วิจัย โดยการนำแนวคิดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยมาเป็นฐานในการสร้างเครื่องดนตรี ได้แก่ ระบบเสียงดนตรีไทย และลักษณะการบรรเลง ที่ผู้วิจัยเชื่อว่าความรู้ในบริบททางวัฒนธรรมของเด็กจะสามารถทำให้พวกเขาเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ได้ง่ายและเร็ว เนื่องจากเป็นสิ่งที่เด็กพบเห็นอยู่ในชีวิตทั้งทางตรง ทางโดยอ้อม ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ชุดเครื่องดนตรีสนามนี้ เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาสามารถรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีได้ในระดับดี จะเห็นว่าการเริ่มต้นของการเรียนรู้จากบริบททางวัฒนธรรมของตน เป็นตัวเชื่อมโยงที่ดีในการเรียนรู้ดนตรี และพัฒนาตนเองในการใช้ชีวิตและการปรับตัวอยู่ร่วมกันในสังคม วัฒนธรรมเดียวกันได้ สอดคล้องกับ โคดาย ที่เชื่อว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของเด็กที่มีความสำคัญและควรได้รับการพัฒนาเช่นเดียวกับภาษา แนวคิดนี้ทำให้โคดายเริ่มสอนดนตรีให้กับเด็กตั้งแต่เล็กโดยใช้เพลงพื้นบ้านเป็นหลัก เช่นเดียวกับประสบการณ์ทางด้านภาษา (สิชฌน์เศก ย่านเดิม, 2558, น. 26 - 27) จากผลของการทดลองให้เด็กกลุ่มตัวอย่างเล่นชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ในประเด็นการรับรู้และตอบสนององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียง พบว่าเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญากลุ่มตัวอย่างสามารถรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรี ในแต่ละด้านและโดยรวมเฉลี่ยอยู่ในระดับดี สามารถรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีด้านระดับเสียงได้ดีที่สุด รองลงมาด้านทำนอง และจังหวะ ตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ เทพิกา รอดสการ, (2556, น. 235 - 237) ที่พบว่า ชุดอุปกรณ์ดนตรีที่สร้างขึ้นสามารถทำให้เด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญารับรู้และตอบสนองต่อองค์ประกอบดนตรี โดยรวมและในแต่ละด้านอยู่ในระดับดีเช่นกัน จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมาสำหรับเด็กบกพร่องทางสติปัญญาโดยเฉพาะสามารถทำให้เด็กรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีได้ดี แต่เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่าทั้ง 2 งานวิจัยการรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีด้านระดับเสียงเป็นด้านที่ดีที่สุดเหมือนกัน และลำดับรองลงมาจะมีความแตกต่างกัน ทั้งนี้อาจเนื่องมากจากเครื่องดนตรีในงานวิจัยนี้ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เครื่องประกอบจังหวะมีจำนวน 1 ชิ้น ซึ่งงานวิจัยข้างต้นมีเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะจำนวนมากกว่าจึงอาจส่งผลให้การรับรู้และตอบสนองในลำดับที่ 2 และ 3 ของทั้งสองงานวิจัยจึงมีความแตกต่างกัน

นอกจากนี้จากการที่ผู้วิจัยได้สังเกตพฤติกรรมของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญากลุ่มตัวอย่างเล่นชุดเครื่องดนตรีสนาม พบว่า ในการพบชุดเครื่องดนตรีครั้งแรกกลุ่มตัวอย่างทุกคนต่างเรียกชื่อสัตว์ที่เป็นรูปลักษณะเครื่องดนตรี ได้แก่ แมว ปลาโลมา และนกแก้ว ซึ่งกลุ่มตัวอย่างรู้จักและเรียกชื่อสัตว์ได้ถูกต้อง หลังจากที่ผู้วิจัยบอกให้กลุ่มตัวอย่างลองค้นหาเสียงดนตรีที่อยู่ในรูปสัตว์เหล่านี้ กลุ่มตัวอย่างทุกคนต่างรีบเข้าไปห้อมล้อมชุดเครื่องดนตรีในสัตว์ที่ตนเองชื่นชอบ ต่างรื้อค้นส่วนต่าง ๆ ของสัตว์เพื่อหาเสียง เมื่อค้นหาไม้ตีได้ ก็รู้โดยทันทีว่าจะต้องนำมาตีบนลูกระนาดที่อยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของตัวสัตว์ (เครื่องดนตรี)

จนสามารถเกิดเสียงดนตรีได้ กลุ่มตัวอย่างแลกเปลี่ยน และเวียนกันเล่นเครื่องดนตรีจนครบทั้ง 3 ชุด นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มตัวอย่างชอบเครื่องดนตรีที่มีลูกระนาดทำจากไม้มากที่สุด (ปลาโลมา) ผู้วิจัยจึงทำการสอบถามครูผู้สอน จึงได้คำตอบว่า กลุ่มตัวอย่างจะคุ้ยเคยกับเสียงของระนาดเอก ที่เคยพบเห็นและได้ยินในห้องเรียนดนตรีไทย รองลงมา พบว่าชอบเครื่องดนตรีที่ทำจากอะลูมิเนียม และพลาสติกสังเคราะห์ (Polyvinylchloride) (PVC) ตามลำดับ หลังจากนั้นผู้วิจัยให้กลุ่มตัวอย่างเล่นเครื่องดนตรีในทำนองเพลงสั้น ๆ ที่กำหนด โดยการบอกทำนองเพลงพร้อมสัญลักษณ์ของสีในแต่ละตัวโน้ต พบว่ากลุ่มตัวอย่างสามารถปฏิบัติได้ตามทำนองที่ผู้วิจัยกำหนด ทบทวนหลายครั้ง จนสามารถบรรเลงทำนองได้เอง และสามารถสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงและทำนอง จังหวะด้วยตัวเอง เช่น ได้แสดงวิธีการตีลูกระนาดที่มือขวาตีบนลูกระนาดที่ขนานกับพื้น (แบบระนาดเอก) ส่วนมือซ้ายตีบนลูกระนาดที่ตั้งฉากกับพื้น (แบบโปงลาง) เป็นต้น จากที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปได้ว่ากลุ่มตัวอย่างทุกคนสามารถรับรู้และตอบสนองต่อจังหวะทำนอง และระดับเสียงของชุดเครื่องดนตรีสนามที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ผลดังกล่าวเป็นเครื่องยืนยันการนำแนวคิดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยมาเป็นฐานในการสร้างเครื่องดนตรีที่ออกแบบมาโดยเฉพาะสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาว่าสามารถนำไปให้เด็กเรียนรู้ หรือนำไปสู่การพัฒนาศักยภาพของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาในด้านต่าง ๆ ได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

จากการสร้างสรรค์ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ชุดเครื่องดนตรีสนาม สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาจากการวิจัยครั้งนี้ผลการวิจัยพบว่าสามารถส่งผลต่อการรับรู้และการตอบสนองต่องค์ประกอบดนตรีได้ในระดับดี ที่จะแสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่สำหรับเด็กที่มีความต้องการพิเศษโดยเฉพาะ สามารถส่งเสริมการรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีได้ดีกว่าเครื่องดนตรีทั่วไป ซึ่งจะเป็นข้อมูลให้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับเด็กในการจัดการเรียนการสอนดนตรี ได้เห็นความสำคัญของการเลือกใช้ หรือสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับเด็กพิเศษตามศักภาพและความแตกต่างระหว่างบุคคล เพื่อให้เกิดประโยชน์ในแก่เด็กมากที่สุด

2. ผลของการใช้ชุดเครื่องดนตรีสนามที่ส่งผลต่อการรับรู้และการตอบสนองตามองค์ประกอบดนตรีของเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา โดยรวมและในแต่ละด้าน (ด้านจังหวะ ด้านทำนอง และด้านระดับเสียง) อยู่ในระดับดี ดังนั้นชุดเครื่องดนตรีสนามนี้สามารถนำไปใช้ในการส่งเสริมการเรียนรู้ พัฒนาการทางดนตรีกับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา ไปพร้อมกับการเสริมสร้างพัฒนาการด้านอื่น ๆ ของเด็กต่อไป

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการพัฒนาชุดเครื่องดนตรีสนามนี้ให้มีรูปลักษณะอื่น ๆ เพื่อความหลากหลายและช่วยดึงดูดความสนใจของเด็กในการเรียนรู้

2. ควรทำการวิจัยและสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับเด็กพิเศษประเภทอื่น ๆ

เอกสารอ้างอิง

กนิษฐา เรืองวรรณศักดิ์. (2560). *การออกแบบผลิตภัณฑ์ของเล่น*. กรุงเทพ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ (2563). *รายงานข้อมูลสถานการณ์ด้านผู้พิการในประเทศไทย.*สืบค้นจาก https://www.m - society.go.th/home.php.

กรมส่งเสริมและพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้พิการ. (2563). *รายงานข้อมูลสถานการณ์ด้านผู้พิการในประเทศไทย ประจำปี 2563*. สืบค้นจาก https://dep.go.th/.

จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ. (2562). *อิทธิพลของดนตรี*. สืบค้นจาก https://site.google.com/site/mrjisclassroom/dntri.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เทพิกา รอดสการ. (2556). *การสร้างสรรค์ชุดอุปกรณ์ดนตรีแบบประสมสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา*. (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต). คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ .

พิชิต ชัยเสรี. (2553). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย* (เอกสารประกอบคำบรรยาย). กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรีวัลย์ เกตุแก่นจันทร์. (2539). *แนวการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาระดับเรียนได้* (เอกสารประกอบการอบรมครูการศึกษาพิเศษ). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พัชรีวัลย์ กำเนิดเพ็ชร์. (2535). *ดนตรีบำบัดเพื่อเด็กพิการ* (เอกสารประกอบการประชุมเชิงปฏิบัติการ). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พัชรีวัลย์ กำเนิดเพ็ชร์. (2536). *การจัดบริการการศึกษาของบุคคลปัญญาอ่อน:การเรียนร่วมระหว่างเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญากับเด็กปกติ* (เอกสารประกอบการอบรม). กรุงเทพมหานคร: โรงพยาบาลราชานุกูล.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

โรงเรียนมงฟอร์ตวิทยาลัย แผนกประถม. (2563). *กิจกรรมกลางแจ้ง (Outdoor Activities).* สืบค้นจาก https://blog.mcp.ac.th/?p=41124.

ศศิมา สุขสว่าง. 2562. *การพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่และนวัตกรรมภายใต้แนวคิด 4Cs model*. สืบค้นจาก https://www.sasimasuk.com.

สิชฌน์เศก ย่านเดิม (2558,กรกฎาคม - ธันวาคม). แนวคิดทฤษฎีการสอนดนตรี. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,*19 (2), 26 - 27.

สุกรี เจริญสุข. (2550). *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุมาลี บัวหลวง. (2557). *ผลการใช้เกมการเล่นกลางแจ้งที่มีต่อพฤติกรรมร่วมมือของเด็กปฐมวัย.* (วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต). สาขาวิชาเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, ปทุมธานี.

สำนักการแพทย์ทางเลือก. (2551). *ดนตรีบำบัด*. กรุงเทพมหานคร: สำนักการแพทย์ทางเลือก กรมพัฒนาการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก กระทรวงสาธารณสุข.

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ. (2563). *การเล่นเป็นวิธีการเรียนรู้อย่างหนึ่งที่เป็นธรรมชาติ.* สืบค้นจาก https://www.kidactiveplay.com/content.php?types= learn&content_detailid=272.

สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์ กระทรวงอุตสาหกรรม. (2537). *รายงานการสำรวจและวิจัยขนาดโครงสร้างร่างกายคนไทย ระยะที่ 3 พ.ศ. 2536 - 2537*. กรุงเทพฯ : สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์ กระทรวงอุตสาหกรรม.

สมใจ ภัติศิริ. (2564). *หลักการออกแบบ.* สืบค้นจาก http://www.trangis.com/somjaiart/e2_1.php,

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Tepika Rodsakan. (January - 2013). *Comparison of the effects of using traditional Thai Musical instruments and Carl Orff's instruments on mentally disabled children's perception and reaction to the musical elements*.New Research in Arts Studies Proceeding of the 1st International Conferenc for Asia Pacific Arts Studies. Graduate School IndonesiaInstitute of Arts, Yogyakarta.142 - 146.

การพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย

THE DEVELOPMENT OF CREATIVE DRAMA LEARNING ACTIVITIES FOR STIMULATING EXECUTIVE FUNCTION SKILL IN SELF CONTROL BEHAVIOR OF KINDERGARTEN STUDENTS

ชานนท์ บุตรพุ่ม / CHANON BUTPUM
สาขาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
DEPARTMENT OF ART EDUCATION, FAULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received : April 9, 2024
Revised : June 7, 2024
Accepted : June 12, 2024

บทคัดย่อ

การวิจัยการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยแบบกึ่งทดลอง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. พัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย 2. เพื่อเปรียบเทียบผลการใช้ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยก่อนและหลังการทดลอง กลุ่มตัวอย่างคือ นักเรียนชายและหญิงที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นอนุบาลปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง จำนวน 30 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือ ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเอง และแบบประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กก่อนวัยเรียน (MU.EF - 101) ของศูนย์ประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล ม.มหิดล ผลการวิจัยพบว่า 1) ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ประกอบด้วย สื่ออุปกรณ์และแผนกิจกรรมจำนวน 12 ชุด โดยชุดกิจกรรมที่ 1 - 4 มุ่งพัฒนาด้านการใส่ใจจดจ่อ ชุดกิจกรรมที่ 5 - 8 มุ่งพัฒนาด้านการควบคุมอารมณ์ และชุดกิจกรรมที่ 9 - 12 มุ่งพัฒนาด้านการติดตามประเมินตนเอง โดยกิจกรรมการเรียนรู้ในแต่ละกิจกรรมประกอบด้วยทฤษฎีการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย คือ การใช้ประสาทสัมผัสทั้ง 5 การใช้ความทรงจำ จินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และการสวมบทบาทสมมติภายใต้สถานการณ์และกติกาที่ตกลงร่วมกัน และ 2) ผลการเปรียบเทียบการใช้ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยก่อนและหลังการทดลอง พบว่า ผลการทดลองเปรียบเทียบตัวบ่งชี้ทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจ ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ทั้ง 3 ด้าน มีระดับคะแนนเฉลี่ยก่อนจัดกิจกรรมต่ำกว่าหลังจัดกิจกรรม โดยจากการใช้แบบประเมินด้านการติดตามประเมินตนเอง ผลประเมินอยู่ในระดับสูงสุด รองลงมา ตัวบ่งชี้ปัญหาด้านการใส่ใจจดจ่อ และตัวบ่งชี้ปัญหาด้านการควบคุมอารมณ์ ตามลำดับ

คำสำคัญ: ทักษะการคิด, การควบคุมตนเอง, ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์, เด็กปฐมวัย

Abstract

The Development of Creative Drama Learning Activities for Simulating Executive Function Skill in Self Control Behavior of Kindergarten Students is a research with the objective to develop creative

drama learning activities for simulating executive function skill in self control behavior of kindergarten students and compare the results regarding executive function skill in self control behavior of kindergarten students pretest and posttest. The study occurred during the second semester of an elementary demonstration School of the academic year 2023 and 30 students in the third - year kindergarten both male and female age 5 - 6 years old were the sample group. The participating students were selected based upon purposive sampling method are presented with 3 skills of executive function skill in self - control behavior which are Concentration, Emotional Control and Self Evaluation. The results are as follow 1) 12 sets of creative drama learning activities for stimulating executive function skill in self - control behavior are developed and approved by specialized experts with the highest measure of Index of Item - Objective Congruence (IOC). The activities include plan 1 - 4 regarding the Concentration, plan 5 - 8 focusing on developing Emotional Control and plan 9 - 12, Self Evaluation. 2) The results of the tests conducted pre - and post - activities to compare indications of executive function skill in self - control behavior showed that the average scores of the pretests were lower than the results of the post - tests with the Self Evaluation test using evaluation forms showing highest average score followed by the average score the Concentration indication test and the Self Control indication test respectively.

Keywords : Executive Functions skill, self control behavior, Set of creative drama learning activities, Kindergarten students.

ชบทนำ

สถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรน่า (COVID - 19) ในปัจจุบันนั้นส่งผลกระทบมากมายกับสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก รูปแบบการเรียนการสอนที่ต้องถูกปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์สำคัญของโลกครั้งนี้โดยการให้เด็กเรียนอยู่ที่บ้านไม่ต้องไปโรงเรียนนั้น ก็ส่งผลให้เด็กมีภาวะความเครียดจากปัจจัยหลายด้านรอบตัว ทั้งจากพ่อแม่ที่ดิ้นรนหารายได้เพิ่มเติมเนื่องด้วยสภาพเศรษฐกิจที่ฝืดเคือง และยังเสี่ยงต่อการขาดการเรียนรู้ไปพักใหญ่ เรียกได้ว่าโลกตกอยู่ในสถานการณ์ “VUCA” องค์กรทุนเพื่อเด็กแห่งสหประชาชาติ (UNICEF) (2563, 5) ที่เกิดความผันผวน ไม่แน่นอน ซับซ้อน และคลุมเครือ คำว่า VUCA ถูกใช้ครั้งแรกใน U.S. Army War College มาจากนักศึกษาทหารได้ใช้คำย่อนี้ เพื่ออธิบายสถานการณ์ที่เต็มไปด้วยความผันผวน ยากจะคาดเดา มีความซับซ้อนสูง และคลุมเครือเกินกว่าจะอธิบายได้ ประกอบด้วย 4 คำ ดังนี้ V (Volatility) คือ ความผันผวน ยากจะคาดเดา เป็นสถานการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันไม่ทันตั้งตัว U (Uncertainty) คือ มีความไม่แน่นอนสูง ไม่ชัดเจน ยากจะอธิบาย C (Complexity) คือ มีความซับซ้อนสูง มีปัจจัยมากมายที่ต้องนำมาพิจารณาประกอบการตัดสินใจและ A (Ambiguity) คือ มีความคลุมเครือ เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน ยากจะคาดเดาผลลัพธ์ได้ ในขณะที่การพัฒนาทักษะทางสังคมของเด็กนั้นไม่อาจหยุดยั้งได้ เช่น การเปลี่ยนแปลงของภาวะโลกร้อน หรือสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ อาจจะเป็นสถานการณ์ที่ไม่เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจน จนเด็กรับรู้ได้ถึงผลกระทบและการเปลี่ยนแปลงได้โดยตรง แต่ในปัจจุบัน สถานการณ์การแพร่ระบาดของโควิดนั้นส่งผลกระทบกับเด็กอย่างเห็นได้ชัด เด็กรับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงที่ต่างจากเดิม เช่น ไม่สามารถไปโรงเรียนได้ตามปกติ เล่นกับเพื่อนไม่ได้ ต้องเว้นระยะห่าง หรือใส่หน้ากากอนามัย เป็นต้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ทำให้โอกาสในการพัฒนาทักษะที่สำคัญต่อการปรับตัวเข้าสังคมของเด็กหายไปอย่างมาก ดังนั้นในยุคที่มีโลกมีการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ การมีแค่ทักษะศตวรรษที่ 21 นั้นไม่เพียงพออีกต่อไป เด็กจะต้องมีคุณลักษณะสำคัญเพิ่ม ไม่ว่าจะเป็น การรู้จักมีพลังสู้ ล้มแล้วสามารถลุกขึ้นได้ จิตใจหนักแน่น มองโลกแง่ดี มีความฉลาดทางอารมณ์ เรียนรู้ตลอดเวลาและสามารถปรับเปลี่ยนตนเองได้ องค์กรทุนเพื่อเด็กแห่งสหประชาชาติ (UNICEF) (2563, 16)

ในประเทศไทยประสบปัญหาเด็กปฐมวัยมีพัฒนาการล่าช้าประมาณ 1 ใน 3 ของประชากรเด็กทั้งหมด (สำนักข่าวอิสรา, 2564, 2) ช่วงอายุ 1 - 3 ปี มีพัฒนาการโดยรวมไม่สมวัย 25% ช่วงอายุ 4 - 5 ปี ไม่สมวัยถึง 42% และอาจส่งผลระยะยาวในอนาคตเมื่อเด็กเหล่านี้โตขึ้น สำหรับปัญหาที่ทำให้ 1 ใน 3 ของประชากร ไม่สามารถพัฒนาเป็นพลเมืองคุณภาพได้ เนื่องจากเด็กไทยส่วนใหญ่ขาดสมรรถนะในการคิดวิเคราะห์และกำกับดูแลตนเอง รวมไปถึงปัจจัยอื่น ๆ เช่น ครอบครัวอ่อนแอ หย่าร้าง มีค่านิยมในการเลี้ยงลูกที่ผิด ขาดความรู้ ทักษะต่าง ๆ และใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์เลี้ยงลูกมากเกินควร ปัจจัยด้านการศึกษาที่มุ่งเน้นการแข่งขัน ทำให้เด็กขาดความสุขครูไม่เข้าใจเด็ก เนื่องจากขาดความรู้และไม่ได้ตระหนักถึงความสำคัญต่อการพัฒนาทักษะเหล่านี้ในปฐมวัย

ทักษะสมอง EF ที่มีผลต่อการควบคุมตนเองเป็นส่วนสำคัญในการคิดเพื่อชีวิตที่สำเร็จสามารถพัฒนาได้ดีที่สุดในช่วงปฐมวัย อายุ 3 - 6 ปี หลังจากนั้นการพัฒนาจะเริ่มลดลง (Taku Kosokabe, 2564, 21) ดังนั้น ในช่วงปฐมวัยจึงเป็นช่วงเวลาสำคัญมาก เป็นช่วงอายุที่พ่อแม่และครูต้องใส่ใจ ให้ความสำคัญในการฝึกฝนและปลูกฝังเด็กเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองเพื่อให้ได้มาซึ่งการสร้างทรัพยากรมนุษย์ที่มีคุณภาพต่อสังคม ยิ่งเด็กมีต้นทุนทักษะสมอง (EF) สูงเท่าไหร่ ก็จะยิ่งเป็นการเปิดหน้าต่างแห่งโอกาสที่เด็กจะสามารถคิด วิเคราะห์ ตัดสินใจและควบคุมอารมณ์ได้ดีตั้งแต่เล็ก ๆ ซึ่งจะเป็นพื้นฐานสำคัญที่ต่อยอดการใช้ชีวิตที่ดีและเติบโตขึ้นมาเป็นผู้ใหญ่ที่มีคุณภาพ เพราะการส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองเพียงด้านเดียว เป็นเหมือนการแก้ปัญหาที่ต้นต่อก่อนที่จะมีปัญหาด้านอื่น ๆ ตามมา ถือว่าเป็นทางลัดสำคัญที่การศึกษาไทยจะต้องเอามาพิจารณาอย่างเร่งด่วน ถ้าหากทิ้งโอกาสการพัฒนา EF ในช่วงปฐมวัยไป ประเทศไทยจะพลิกฟื้นสถานการณ์โควิดได้ยาก ซึ่งวิธีการที่เหมาะสมต่อการพัฒนาทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยนั้นจะต้องฝึกให้เด็กรู้จักควบคุมตนเองในทุกด้านให้ได้ เข้าใจตนเอง เข้าใจผู้อื่น สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ ฝึกให้เข้าใจกฎเกณฑ์ข้อตกลงต่าง ๆ รู้จักอดทนรอคอยให้ถึงโอกาสของตน หัดให้เด็กรับฟังและชื่นชมผู้อื่น ซึ่งสอดคล้องกับ คณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ (2558, 21) กล่าวว่าการแสดงพฤติกรรมการเข้าสังคมของเด็กในระยะแรกอาจมีปัญหา เพราะเด็กในวัยนี้มักจะยึดตนเองเป็นศูนย์กลาง ยังไม่รู้จักกำกับควบคุมตนเอง ยังไม่รู้จักยอมรับความคิดและความรู้สึกของผู้อื่น แต่เมื่อเด็กมีปฏิสัมพันธ์กับเพื่อนวัยเดียวกันหรือผู้อื่นมากขึ้น อีกทั้งได้รับการปลูกฝังลักษณะพฤติกรรมที่เหมาะสมทางสังคม เด็กย่อมสามารถปรับตัวให้เข้ากับผู้อื่นและเรียนรู้บทบาทของตัวเองได้ดียิ่งขึ้น

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าแนวความคิดที่จะสามารถนำมาออกแบบเป็นกิจกรรมเพื่อพัฒนาทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยได้ก็คือ “ละครสร้างสรรค์ (Creative Drama)” เพราะละครสร้างสรรค์นั้นเป็นรูปแบบการเล่นสมมติที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูลและวางแผนการเล่น ให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถรับประโยชน์สูงสุดจากการเล่นโดยที่ยังรักษาไว้ ซึ่งธรรมชาติของ “การเล่น” เอาไว้เป็นอย่างดี กล่าวคือการเล่นละครสร้างสรรค์นั้นไม่เหมือนกับการแสดงละครเวที ไม่ได้เป็นไปเพื่อสนองความต้องการของกลุ่มผู้ชม และไม่ได้เป็นการแสดงเพื่อแสดงออกถึงฝีมือ แต่การเล่นละครสร้างสรรค์นั้นจะต้องเล่นในสถานที่ที่ผู้ร่วมกิจกรรมรู้สึก ปลอดภัย ไม่เครียด ไม่กังวลใจ และสามารถแสดงออก (ภายใต้เงื่อนไขที่ตกลงร่วมกัน) อย่างเสรี โดยมุ่งประโยชน์ไปที่พัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นหลัก จึงอาจกล่าวได้ว่ากิจกรรมและละครสร้างสรรค์นั้นเป็นการเล่นบทบาทสมมติในแบบที่ไม่เป็นทางการแทนที่จะมีนักแสดง แต่กลับมีผู้ร่วมกิจกรรม แทนที่จะมีผู้กำกับการแสดงแต่กลับมีผู้นำกิจกรรมหรือครูที่ช่วยอำนวยความสะดวกในกระบวนการทั้งหมด ช่วยส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเอง และได้แสดงออกอย่างสร้างสรรค์

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับการการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ซึ่งผลที่ได้รับจากการวิจัยในครั้งนี้จะสามารถนำไปเป็นแนวทางหนึ่งในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาเกี่ยวกับทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย

2. เพื่อเปรียบเทียบผลการใช้ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ก่อนและหลังการทดลอง

ขอบเขตการวิจัย

1. ประชากร

กลุ่มประชากรในการวิจัยครั้งนี้เป็นนักเรียนชายและหญิงที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นอนุบาลปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง รวมทั้งสิ้น 240 คน

2. กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มประชากรในการวิจัยครั้งนี้เป็นนักเรียนชายและหญิงที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นอนุบาลปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง รวมทั้งสิ้น 30 คน ซึ่งได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (purposive sampling)

3. ระยะเวลาที่ใช้ในการทำวิจัย

การวิจัยครั้งนี้จะใช้เวลาในการดำเนินการเรียนรู้ จำนวน 6 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ครั้ง ครั้งละ 50 นาที รวมระยะเวลา 12 ครั้ง ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2566

4. ตัวแปรที่ใช้ในการวิจัย

4.1 ตัวแปรต้น คือ ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์

4.2 ตัวแปรตาม คือ ทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเอง ประกอบด้วย 3 ทักษะ คือ

- การใส่ใจจดจ่อ (Attention)
- การควบคุมอารมณ์ (Emotional Control)
- การติดตามประเมินตนเอง (Self-Monitoring)

วิธีดำเนินการวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัยเป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (Quasi - Experimental Research) โดยใช้รูปแบบการทดลองแบบกลุ่มเดียวที่มีการวัดตัวแปรก่อนหลังการทดลอง (One Group Pretest - Posttest Design) กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัยคือนักเรียนชายและหญิงที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นอนุบาลปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง จำนวน 30 คน ซึ่งได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (purposive sampling) ตามคุณสมบัติจากผลคะแนนจากการประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหารในเด็กปฐมวัย (EF) ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 3 ห้องนี้ มีผลคะแนนในภาพรวมของโรงเรียนน้อยที่สุด ตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ศึกษาแนวความคิด ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย และแบบประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กก่อนวัยเรียน (MU.EF - 101) ของศูนย์ประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล ม.มหิดล โดยเลือกข้อที่เกี่ยวข้องกับการประเมินทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองปฐมวัย ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ, การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเอง

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ประชากรคือ เด็กชายและหญิงที่มีอายุระหว่าง 5 - 6 ปี กาลังศึกษาอยู่ในชั้นเด็กเล็ก โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง จำนวน 240 คน

2.2 กลุ่มตัวอย่างคือ เด็กชายและหญิง ที่มีอายุระหว่าง 5 - 6 ปี กาลังศึกษาอยู่ในชั้นเด็กเล็ก ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2566 โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง ห้องเด็กเล็ก 3 จำนวน 30 คน โดยผ่านการคัดเลือกแบบเจาะจงตามเกณฑ์ คือ นักเรียนกลุ่มตัวอย่างมีผลคะแนนจากการประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหารในเด็กปฐมวัย (EF) ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 3 มีผลคะแนนในภาพรวมของโรงเรียนน้อยที่สุด

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย

การพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ดำเนินการสร้างตามลำดับขั้นตอนดังนี้

3.1.1 ศึกษาข้อมูลและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย

3.1.2 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย

3.1.3 เขียนแผนการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์จำนวน 12 แผน ซึ่งจะใช้เวลาในการจัดกิจกรรมทั้งสิ้น 6 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ครั้ง ครั้งละ 50 นาที มีแผนการจัดกิจกรรมดังนี้

3.1.4 นำชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ที่สร้างขึ้นให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตรวจสอบ จากนั้นนำให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน แบ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้าน

ละครสร้างสรรค์ 1 ท่าน ผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรปฐมวัย 1 ท่าน และผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะสมองส่วนหน้า/จิตวิทยาสำหรับเด็ก 1 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง เหมาะสม เพื่อตรวจสอบความสอดคล้องของชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ตามรายการประเมิน

3.1.5 นำผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญมาพิจารณาความสอดคล้องของชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ซึ่งมีเกณฑ์การพิจารณาความสอดคล้องที่มีค่ามากกว่า 0.50 ขึ้นไป

3.1.6 ปรับปรุง แก้ไขชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ชุดกิจกรรมที่สมบูรณ์

3.1.7 นำชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัยมาใช้กับเด็กปฐมวัยที่ไม่ใช้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 30 คน เพื่อหาค่าความเชื่อมั่นของชุดกิจกรรมโดยใช้วิธีหาค่าดัชนีความสอดคล้อง

3.1.8 นำชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ที่ปรับปรุงแก้ไขเรียบร้อยแล้วไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่าง

3.2 แบบประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กก่อนวัยเรียน (MU.EF - 101) ของศูนย์ประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล ม.มหิดล โดยเลือกข้อที่เกี่ยวข้องกับการประเมินทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองปฐมวัย ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ, การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเอง โดยมีลักษณะแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ดีมาก ดี ปานกลาง ควรพัฒนา และควรปรับปรุง ประเมินทดสอบหลังเรียน (Posttest) กับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 ก่อนการทดลอง (Pre - test) ดำเนินการประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กก่อนวัยเรียน (MU.EF - 101) ของศูนย์ประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล ม.มหิดล โดยเลือกข้อที่เกี่ยวข้องกับการประเมินทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองปฐมวัย ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเอง ก่อนจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เป็นรายบุคคล

4.2 ระหว่างทดลอง ดำเนินการโดยการนำชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ไปใช้กับกลุ่มตัวอย่างพร้อมกันจำนวน 30 คน ทั้งหมด 12 แผนกิจกรรม ซึ่งจะใช้เวลาในการจัดกิจกรรมทั้งสิ้น 6 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 1 ครั้ง ครั้งละ 50 นาที

4.3 หลังการทดลอง (Post - test) ดำเนินการประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กก่อนวัยเรียน (MU.EF - 101) ของศูนย์ประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล ม.มหิดล โดยเลือกข้อที่เกี่ยวข้องกับการประเมินทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองปฐมวัย ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ, การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเอง ลักษณะแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ดีมาก ดี ปานกลาง ควรพัฒนา และควรปรับปรุง ประเมินทดสอบหลังเรียน (Posttest) กับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน หลังจากทำกิจกรรมละครสร้างสรรค์เป็นรายบุคคล

5. การวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติดังต่อไปนี้

5.1. สถิติพื้นฐานที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

5.1.1 ค่าเฉลี่ยของข้อมูล

5.1.2 ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

5.2. สถิติหาค่าคุณภาพเครื่องมือ

5.2.1 หาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาของแบบสังเกตทักษะสมองส่วนหน้า (EF) โดยใช้ดัชนีความสอดคล้องระหว่างลักษณะของทักษะที่เกิดจากสมองส่วนหน้ากับหัวข้อการสังเกต โดยใช้เกณฑ์ค่า IOC เท่ากับ 0.50 แสดงถึงความเหมาะสมของกิจกรรม

5.2.2 หาค่าความเชื่อมั่นของผู้สังเกตโดยการนำแบบสังเกตทักษะสมองส่วนหน้า (EF) ไปทดลองใช้กับเด็กปฐมวัย โดยใช้ดัชนีความสอดคล้องของผู้สังเกต RAI (Burry - Stock, 1996, 256)

5.2.3 สถิติทดสอบสมมติฐาน วิเคราะห์เปรียบเทียบคะแนนความแตกต่างของทักษะสมองส่วนหน้า (EF) ก่อนการทดลองและหลังการทดลองโดยใช้ t - test for Dependent Sample

ผลการวิจัย

1. ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย

ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย 3 ด้าน ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเอง จำนวน 12 แผนกิจกรรม ดังนี้

กิจกรรมครั้งที่ 1 - 4 เป้าหมายตัวบ่งชี้ด้านด้านการใส่ใจจดจ่อ (Inhibit) ได้แก่ กิจกรรมชมพู่ผู้พากเพียร กิจกรรมทุเรียนผู้แหลมคม กิจกรรมต้นส้มผู้แสนดี และกิจกรรมสตรอว์เบอร์รี่ผู้อ่อนโยน

แผนกิจกรรมที่ 1 กิจกรรม ชมพู่ผู้พากเพียร ผู้นำกิจกรรมแจกกระดาษแผ่นเล็กที่ตัดเป็นรูปชมพู่ให้กับนักเรียนทุกคนพร้อมกับแผ่นคาดหน้าผาก จากนั้นให้นักเรียนวาดและระบายสีชมพู่ตามจินตนาการของนักเรียนลงในกระดาษที่แจกให้ เมื่อนักเรียนทุกคนสร้างสรรค์ชมพู่ของตนเองเรียบร้อยแล้ว ผู้นำกิจกรรมช่วยนำมาแปะกับแผ่นคาดหน้าผาก แล้วให้นักเรียนสวมไว้คล้ายมงกุฎ จากนั้นให้นักเรียนนั่งล้อมกันเป็นวงกลมวงใหญ่ 1 วง ผู้นำกิจกรรมอธิบายกติกาว่าหากผู้นำกิจกรรมเริ่มเล่านิทานเรื่อง “ชมพู่ผู้พากเพียร” ให้นักเรียนสังเกตชมพู่ที่อยู่บนหน้าผากของเพื่อนแต่ละคนว่าชมพู่ของใครบ้างที่มีลักษณะตรงกับที่ผู้นำกิจกรรมกล่าวถึงในนิทาน หากชมพู่ของนักเรียนมีลักษณะตรงกับที่ผู้นำกิจกรรมกล่าวถึงในนิทาน ก็ให้นักเรียนทำการแสดงแบบด้นสดตามการเล่าเรื่องของผู้นำกิจกรรม ช่วยกันสรุปว่ากิจกรรมวันนี้หากเราปฏิบัติด้วยความใส่ใจจดจ่อผลจะเป็นอย่างไร และหากเราไม่ใส่ใจหรือไม่จดจ่อกับการทำกิจกรรมหรือการฟังนิทาน ผลของกิจกรรมจะเป็นอย่างไร และนักเรียนคิดว่าแบบไหนจะได้ประโยชน์มากกว่ากัน

แผนกิจกรรมที่ 2 กิจกรรมทุเรียนผู้แหลมคม ผู้นำกิจกรรมอธิบายวิธีการฝึกสมาธิด้วยกิจกรรมลำเลียงทุเรียนผู้แหลมคม โดยมีวิธีการดังต่อไปนี้ คือ ให้นักเรียนนั่งเป็นวงกลม 1 วง ผู้นำกิจกรรมแจกตะเกียบ ให้กับนักเรียนทุกคน คนละ 1 อัน เพื่อใช้ในการส่งต่อทุเรียนผู้แหลมคมที่อยู่บนแก้วน้ำพลาสติกใสต่อ ๆ กันเป็นวงกลม ทั้งหมด 10 ลูก ผู้นำกิจกรรมอธิบายพร้อมสาธิตวิธีการส่งต่อทุเรียนผู้แหลมคมที่อยู่บนแก้วน้ำพลาสติกใสให้นักเรียนดู และบอกวิธีการคือให้นักเรียนใช้สมาธิในการใช้ตะเกียบสอดเข้าไปด้านในของแก้ว ประคับประคองและส่งต่อให้กับเพื่อนด้านข้างต่อไปเรื่อย ๆ โดยสร้างเงื่อนไขในการทำกิจกรรมคือ นักเรียนทุกคนจะต้องช่วยกันส่งต่อทุเรียนผู้แหลมคมนี้ โดยห้ามใช้มือมือช่วยประคอง และห้ามหล่นลงพื้น ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง “ทุเรียนผู้แหลมคม” ให้กับนักเรียนฟัง หากนักเรียนได้ยินคำว่าทุเรียน นักเรียนคนที่มีทุเรียนในมือจะต้องหยุดและยืนขึ้นทำการแสดงแบบด้นสดตามการเล่าเรื่องของผู้นำกิจกรรมจนจบเรื่อง

แผนกิจกรรมที่ 3 กิจกรรมต้นส้มผู้แสนดี ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง “ต้นส้มผู้แสนดี” ให้นักเรียนฟัง และให้นักเรียนจับคู่กันและเป่ายิงฉุบ นักเรียนที่ชนะจะต้องรับบทบาทเป็นต้นส้ม นักเรียนที่แพ้จะต้องรับบทบาทเป็นต้นข้าว เมื่อนักเรียนทุกคู่รู้บทบาทของตนเองแล้ว ผู้นำกิจกรรมตั้งคำถามว่าถ้านักเรียนเป็นต้นส้มนักเรียนจะทำอย่างไร และนักเรียนที่รับบทเป็นต้นข้าวจะแสดงพฤติกรรมต่อต้นส้มอย่างไรถ้าเราทำผิด ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนลุกขึ้นยืนทีละคู่และแสดงบทบาทสมมติจากบทบาทที่ผู้นำกิจกรรมมอบให้ให้ผู้นำกิจกรรมและเพื่อนในชั้นเรียนชม จนครบทั้งห้องเรียน โดยมีผู้นำกิจกรรมเป็นผู้กระตุ้นความคิดเรื่องการเล่นของเล่นเสร็จแล้วต้องทำอย่างไร, เรื่องการรู้จักแบ่งปันสิ่งของหรือการมีน้ำใจต่อผู้อื่น โดยกระตุ้นให้นักเรียนแต่ละคู่สามารถแสดงบทบาทสมมติแบบด้นสดที่ได้รับได้อย่างถูกต้อง

แผนกิจกรรมที่ 4 กิจกรรมสตรอว์เบอร์รี่ผู้อ่อนโยน ผู้นำกิจกรรมแจกภาพสตรอว์เบอร์รี่ครึ่งผลให้กับนักเรียนทุกคน (สตรอว์เบอร์รี่มีขนาดแตกต่างกันและมีการแสดงอารมณ์ในภาพนั้น) หลังจากนั้นให้นักเรียนสังเกตสตรอว์เบอร์รี่ที่ตนเองได้รับว่ามีอารมณ์ใด (ยิ้ม ร้องไห้ โกรธ หัวเราะ) ผู้นำกิจกรรมอธิบายกิจกรรม การค้นหาสตรอว์เบอร์รี่ให้เต็มผล โดยมีวิธีการคือ ให้นักเรียนค้นหาสตรอว์เบอร์รี่จากเพื่อน ๆ ในชั้นเรียนที่มีขนาดเท่ากันกับสตรอว์เบอร์รี่ที่ตนเองได้รับ เพื่อนำมาต่อกันให้เป็นสตรอว์เบอร์รี่ที่มีความสมบูรณ์ ผ่านการเล่านิทานเรื่อง สตรอว์เบอร์รี่ผู้อ่อนโยน ในระหว่างที่ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานสตรอว์เบอร์รี่ผู้อ่อนโยน ให้นักเรียนฟัง สตรอว์เบอร์รี่ครึ่งผลของใครมีอารมณ์ตรงตามที่ผู้นำกิจกรรมพูดถึง (ยิ้ม ร้องไห้ โกรธ หัวเราะ) ให้นักเรียนยืนขึ้น และแสดงสีหน้าอารมณ์นั้นโดยห้ามมีเสียง ในระหว่างนั้นนักเรียนสังเกตว่าใครที่มีสตรอว์เบอร์รี่อารมณ์เดียวกันกับเราเพื่อค้นหาสตรอว์เบอร์รี่ให้เต็มผลต่อไป เมื่อผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่องสตรอว์เบอร์รี่ผู้อ่อนโยนจบ ให้เวลานักเรียนในการค้นหา สตรอว์เบอร์รี่ที่มีอารมณ์เดียวกัน 3 นาที คู่ไหนที่ค้นหาสตรอว์เบอร์รี่อารมณ์เดียวกันและต่อกันเป็นผลสมบูรณ์แล้วให้นั่งลง พร้อมกับมือกันและส่งเสียง

ว่า เฮ้! เมื่อนักเรียนจับคู่ผลสตรอว์เบอร์รี่ที่สมบูรณ์เรียบร้อยแล้ว ครูเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องอีกครั้ง

กิจกรรมครั้งที่ 5 - 8 เป้าหมายตัวบ่งชี้ด้านการควบคุมอารมณ์ (Emotional Control) ได้แก่ กิจกรรมสิงโตผู้กล้าหาญ กิจกรรมปลาวาฬผู้ยิ่งใหญ่ กิจกรรมม้าลายผู้โอหัง และกิจกรรมเจ้ากวางผู้เกเร

แผนกิจกรรมที่ 5 กิจกรรมสิงโตผู้กล้าหาญ ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนแต่ละกลุ่มจับสลากรูปภาพสัตว์เพื่อกำหนดว่าตนเองจะแสดงเป็นสัตว์ชนิดใด โดยในโหลสลากจะมีสัตว์ทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่ สิงโต ช้าง ม้า ไก่และลิง จากนั้นให้นักเรียนแต่ละคนลองจินตนาการและออกแบบท่าทางของสัตว์ชนิดที่ตนเองจับสลากได้ ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง “สิงโตผู้กล้าหาญ” ให้นักเรียนฟัง 1 รอบ แล้วให้นักเรียนทั้งสองกลุ่มลองคิดว่าในช่วงที่เป็นบทบาทของตนเองนักเรียนจะแสดงออกอย่างไร ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานอีก 1 รอบ แล้วให้นักเรียนแสดงบทบาทสมมติได้อย่างอิสระทีละกลุ่ม โดยให้อีกกลุ่มนั่งสังเกตการณ์

แผนกิจกรรมที่ 6 กิจกรรมปลาวาฬผู้ยิ่งใหญ่ ผู้นำกิจกรรมแบ่งนักเรียนออกเป็น 3 กลุ่มเท่า ๆ กัน และให้แต่ละกลุ่มมีหยิบสลากว่ากลุ่มของตนจะได้รับบทบาทเป็นอะไร ซึ่งประกอบไปด้วย ปลาวาฬ ปลาเล็กปลาน้อย และปลาหมึก หลังจากนั้นให้เวลานักเรียนปรึกษากันว่าบทบาทที่กลุ่มตนเองได้รับจะต้องทำท่า และมีลักษณะอย่างไร โดยให้เวลา 3 นาที เมื่อครบเวลาที่กำหนดแล้ว ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง “ปลาวาฬผู้ยิ่งใหญ่” ให้นักเรียนฟัง เมื่อได้ยินชื่อสัตว์ที่เป็นบทบาทของตนเอง ให้กลุ่มนั้นลุกขึ้นแสดงตามการเล่าเรื่องของผู้นำกิจกรรม โดยต้องแสดงอารมณ์ตามบทบาทสมมติที่ได้รับ แต่ในระหว่างทำกิจกรรม ครูสร้างข้อตกลงคือต้องควบคุมตนเองในระหว่างที่ทำกิจกรรมไม่ให้พูดโพล่งระหว่างครูเล่านิทาน และควบคุมอารมณ์ของตนเองให้ได้

แผนกิจกรรมที่ 7 กิจกรรมม้าลายผู้โอหัง ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง ม้าลายผู้โอหัง ให้กับนักเรียนฟัง ซึ่งในนิทานนี้จะมีสัตว์ต่าง ๆ ที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง ในตอนท้ายของนิทานเรื่อง ม้าลายผู้โอหัง จะมีสถานการณ์ให้นักเรียนวิเคราะห์ว่า ถ้าหากในสถานการณ์เช่นนี้นักเรียนจะมีความรู้สึกอย่างไร (กลัว เศร้า โกรธ อาย มีความสุข) และถ้าหากเป็นนักเรียน นักเรียนจะแก้ไขสถานการณ์นี้เช่นไร โดยเปิดโอกาสให้นักเรียนยกมือตอบ โดยมีข้อตกลงคือ ก่อนจะตอบนักเรียนต้องยกมือก่อน และรอให้ผู้นำกิจกรรมอนุญาตนักเรียนถึงจะตอบได้ เมื่อนักเรียนตอบเสร็จแล้ว ผู้นำกิจกรรมจัดนักเรียนนั่งเป็นวงกลม 1 วง ผู้นำกิจกรรมและนักเรียนในชั้นเรียนร่วมกันแสดงบทบาทสมมติเรื่อง ม้าลายผู้โอหัง ที่มีการแก้ไขสถานการณ์จากนักเรียนเมื่อสักครู่มาแสดง โดยมีผู้นำกิจกรรมเป็นคนพากย์และนักเรียนในชั้นเรียนเป็นตัวละครต่าง ๆ โดยให้นักเรียนช่วยกันเสนอและเลือกบทบาทต่าง ๆ ร่วมกัน ในระหว่างทำกิจกรรมนักเรียนทุกคนต้องมีส่วนร่วมในการแสดง

แผนกิจกรรมที่ 8 กิจกรรมเจ้ากวางผู้เกเร ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่องเจ้ากวางผู้เกเร ให้นักเรียนฟัง และให้นักเรียนช่วยกันวิเคราะห์ว่านิทานเรื่องนี้มีใคร ทำอะไร ที่ไหน เมื่อไร อย่างไรบ้าง

ครูแบ่งนักเรียนออกเป็น 3 กลุ่ม เท่า ๆ กัน และให้แต่ละกลุ่มตกลงกันว่าใครจะรับบทบาทใดในการแสดงจากนิทานเรื่องเจ้ากวางผู้เกเร หากนักเรียนไม่สามารถเลือกได้ ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนจับสลากเลือกบทบาทที่ได้รับแทน คัดเลือกนักแสดงตามบทต่าง ๆ เพื่อแสดงบทบาทสมมติให้เพื่อน ๆ ร่วมชั้นเรียนชม โดยมีผู้นำกิจกรรมเป็นผู้ดำเนินเรื่อง และนักเรียนจะพูดด้นสดบทบาทที่ตนเองได้รับเอง เมื่อนักเรียนวางแผนเสร็จแล้ว ให้แต่ละกลุ่มออกมาแสดงบทบาทสมมตินิทานเรื่องเจ้ากวางผู้เกเร โดยผู้นำกิจกรรมจะคอยช่วยหากนักเรียนติดขัด จนแสดงครบทุกกลุ่ม และในระหว่างที่เพื่อน ๆ แสดง นักเรียนคนอื่นจะต้องตั้งใจฟังควบคุมตนเองเพื่อจะได้รับสติ๊กเกอร์เป็นรางวัลจากคุณครู

กิจกรรมครั้งที่ 9 - 12 เป้าหมายตัวบ่งชี้ด้านการติดตามประเมินตนเอง (Plan/organize) ได้แก่ กิจกรรมแคร์รอตผู้แสนดี กิจกรรมบลอกโคลีผู้เฮฮา กิจกรรมคะน้าผู้เหี้ยมโหด และกิจกรรมข้าวโพดผู้ถ่อมตน

แผนกิจกรรมที่ 9 กิจกรรมแคร์รอตผู้แสนดี ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่องแคร์รอตผู้แสนดี ให้นักเรียนฟัง (เป็นนิทานที่แคร์รอตเดินทางไปเจออาชีพต่าง ๆ) และร่วมกันตอบว่าในนิทานเรื่องนี้มีอาชีพอะไรบ้าง ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนเลือกอาชีพที่ตนเองชอบที่สุด จากนิทานเรื่องแคร์รอตผู้แสนดี หรืออาชีพที่ตนเองชอบนอกเหนือจากนิทานเรื่องแครทผู้แสนดีก็ได้ มาคนละ 1 อาชีพ ผู้นำกิจกรรมแจกกระดาษให้นักเรียนคนละ 1 แผ่น แล้วให้นักเรียนวาดอุปกรณ์สำหรับอาชีพของตนเองที่ตนเอง คนละ 1 ชิ้น พร้อมระบายสีให้สวยงาม เมื่อนักเรียนทุกคนเตรียมอุปกรณ์ของ

ตนเองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ให้นักเรียนออกมานำเสนออาชีพที่ตนเองเลือกโดยสวมบทบาทสมมติและถืออุปกรณ์ที่ตนเองประดิษฐ์ขึ้นมา ให้เพื่อนร่วมชั้นเรียนคนอื่น ๆ ตอบให้ได้ว่าเป็นอาชีพอะไร จนครบทุกคน เมื่อนักเรียนปฏิบัติกิจกรรมเสร็จ ครูแจกนักเรียนว่าของที่ใช้ทำกิจกรรมกระจัดกระจายเกลื่อนกลาด ไม่เป็นระเบียบเรียบร้อย ครูสังเกตพฤติกรรมนักเรียนว่านักเรียนจะมีพฤติกรรมอย่างไร

แผนกิจกรรมที่ 10 กิจกรรมบลอกโคลีผู้เฮฮา ผู้นำกิจกรรมชักชวนนักเรียนให้นักเรียนช่วยกันแต่งนิทานเรื่องบลอกโคลีผู้เฮฮา โดยครูเป็นผู้นำทางในการเล่านิทาน และให้นักเรียนช่วยกันต่อเติมนิทานเรื่องนี้ให้สมบูรณ์ จากสิ่งที่นักเรียนพบเจอจากกิจกรรมไปสวนกันเถอะ เมื่อผู้นำกิจกรรมและนักเรียนช่วยกันแต่งนิทานเรื่อง บลอกโคลีผู้เฮฮา เสร็จแล้ว จึงร่วมกันแสดงบทบาทสมมติจากนิทานเรื่องนี้อีกครั้ง ในระหว่างที่แสดงบทบาทสมมติ ผู้นำกิจกรรมจะคอยกระตุ้นให้นักเรียนพยายามคิดแก้ไขปัญหาและสถานการณ์ต่าง ๆ อยู่เสมอ

แผนกิจกรรมที่ 11 กิจกรรมคะน้าผู้เหี้ยมโหด ผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่อง คะน้าผู้เหี้ยมโหด ให้นักเรียนฟัง ผู้นำกิจกรรมสอบถามความรู้สึกของนักเรียนว่าคะน้าทำตัวแบบนี้ดีหรือไม่ แล้วถ้านักเรียนเป็นคะน้านักเรียนจะทำยังไงต่อไป หลังจากที่แกะของคะน้าตายหมดแล้ว ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนช่วยกันแสดงความคิดเห็น โดยนักเรียนคนที่จะตอบจะต้องยกมือและให้ผู้นำกิจกรรมอนุญาตก่อนถึงจะตอบได้ และนักเรียนช่วยกันสรุปสิ่งที่นักเรียนแสดงความคิดเห็นอีกครั้ง หลังจากนั้นผู้นำกิจกรรมจึงใช้วงล้อสุ่มชื่อออนไลน์ สุ่มชื่อนักเรียนออกมาเป็นตัวแทนเพื่อมารับบทบาทสมมติจากนิทานเรื่อง คะน้าผู้เหี้ยมโหด ในตอนใหม่ที่นักเรียนช่วยกันแสดงความคิดเห็นว่าในตอนท้ายของเรื่องนักเรียนและผู้นำกิจกรรมร่วมกันเล่านิทาน เรื่อง คะน้าผู้เหี้ยมโหด อีกครั้ง พร้อมทั้งแสดงบทบาทสมมติไปด้วย

แผนกิจกรรมที่ 12 กิจกรรมข้าวโพดผู้ถ่อมตน ผู้นำกิจกรรมให้นักเรียนนั่งเป็นวงกลม 1 วง และให้นักเรียนนับ A สลับ B สลับกันไปเรื่อย ๆ จนครบวงกลม ใครนับ A จะได้รับบทบาทเป็นต้นโอ๊ก นักเรียนคนใดนับ B จะได้รับบทบาทเป็นต้นข้าวโพด เมื่อนักเรียนได้รับบทบาทของตนเองครบทุกคนแล้วนั่งเป็นวงกลมเรียบร้อยแล้ว ผู้นำกิจกรรมจึงเล่านิทานเรื่อง ข้าวโพดผู้ถ่อมตน ให้นักเรียนฟัง ในระหว่างการเล่านิทานถ้าครูเอ่ยถึงตัวละครตัวใดที่ตรงกับบทบาทของนักเรียน นักเรียนจะต้องยืนขึ้นและแสดงท่าทางตามบทบาทในนิทานที่ผู้นำกิจกรรมเล่า เมื่อผู้นำกิจกรรมเล่านิทานเรื่องข้าวโพดผู้ถ่อมตนจบ ให้นักเรียนแสดงความคิดเห็นกับนิทานเรื่องนี้ โดยมีเงื่อนไขดังนี้

- ถ้านักเรียนคิดว่าต้นโอ๊กแสดงพฤติกรรมถูก ให้นักเรียนทำท่าที่แสดงถึงความรักความถูกต้องแล้วเดินไปซ้ายของห้อง (ท่าตามจินตนาการของตนเอง)
- ถ้านักเรียนคิดว่าต้นโอ๊กแสดงพฤติกรรมผิด ให้นักเรียนทำท่าที่แสดงถึงความเศร้า ความผิด แล้วเดินไปขวาของห้อง (ท่าตามจินตนาการของตนเอง)

2. เพื่อเปรียบเทียบผลการใช้ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ก่อนและหลังการทดลอง

ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย 3 ด้าน ได้แก่ การใส่ใจจดจ่อ การควบคุมอารมณ์ และการติดตามประเมินตนเองของกลุ่มทดลอง ก่อนและหลังการทดลอง ดังนำเสนอในตารางที่ 1 - 3 ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัยของกลุ่มทดลอง ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการใส่ใจจดจ่อ ก่อนและหลังการทดลอง

การทดสอบ	จำนวนนักเรียน	คะแนนเต็ม	ค่าเฉลี่ย	ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน	t.	df.	p.
ก่อนจัดกิจกรรม	30	40	19.57	1.85	- 36.48	29.00	0.000*
หลังจัดกิจกรรม	30	40	34.23	1.79			

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 1 ผลวิเคราะห์เปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการใส่ใจจดจ่อ จากกลุ่มนักเรียน 30 คน มีคะแนนเต็ม 40 คะแนน ผลการจัดกิจกรรมพบว่า ก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 19.57 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.85 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 34.23 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.79 โดยผลการทดสอบเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยความแตกต่างมีค่า t - test = - 36.48, df. = 29.00, Sig. = 0.000 < 0.05 จึงกล่าวได้ว่า ผลคะแนนทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการใส่ใจจดจ่อ มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .05 โดยหลังกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยความแตกต่างกันสูงกว่าก่อนจัดกิจกรรม

ตารางที่ 2 ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัยของกลุ่มทดลอง ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการควบคุมอารมณ์ ก่อนและหลังการทดลอง

การทดสอบ	จำนวนนักเรียน	คะแนนเต็ม	ค่าเฉลี่ย	ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน	t.	df.	p.
ก่อนจัดกิจกรรม	30	20	9.03	1.11	- 16.91	29.00	0.000*
หลังจัดกิจกรรม	30	20	16.21	2.03			

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 2 ผลวิเคราะห์เปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการควบคุมอารมณ์ จากกลุ่มนักเรียน 30 คน มีคะแนนเต็ม 20 คะแนน ผลการจัดกิจกรรม พบว่า ก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 9.03 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.11 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 16.21 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 2.03 โดยผลการทดสอบเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยความแตกต่างมีค่า t - test = - 16.91, df. = 29.00, Sig. = 0.000 < 0.05 จึงกล่าวได้ว่า ผลคะแนนทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการควบคุมอารมณ์ มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .05 โดยหลังกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยความแตกต่างกันสูงกว่าก่อนจัดกิจกรรม

ตารางที่ 3 ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัยของกลุ่มทดลอง ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการติดตามประเมินตนเอง ก่อนและหลังการทดลอง

การทดสอบ	จำนวนนักเรียน	คะแนนเต็ม	ค่าเฉลี่ย	ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน	t.	df.	p.
ก่อนจัดกิจกรรม	30	24	10.43	0.25	-106.73	29.00	0.000*
หลังจัดกิจกรรม	30	24	21.57	0.39			

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 3 ผลวิเคราะห์เปรียบเทียบทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้น ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านด้านการติดตามประเมินตนเอง จากกลุ่มนักเรียน 30 คน มีคะแนนเต็ม 24 คะแนน ผลการจัดกิจกรรม พบว่า ก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 10.43 ส่วน

เบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.25 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 21.57 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.39 โดยผลการทดสอบเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยความแตกต่างมีค่า t - test = - 106.73, df. = 29.00, Sig. = 0.000 < 0.05 จึงกล่าวได้ว่า ผลคะแนนทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการติดตามประเมินตนเอง มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .05 โดยหลังกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยความแตกต่างกันสูงกว่าก่อนจัดกิจกรรม

อภิปรายผล

ในการวิจัยเรื่องการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัย ของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย อายุ 5 - 6 ปี โรงเรียนสาธิตแห่งหนึ่ง สามารถอภิปรายผลในการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวข้องกับการสร้างชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัยโดยใช้ทฤษฎีละครสร้างสร้างสรรค์ที่ว่าด้วย ละครสร้างสรรค์เป็นลักษณะการแสดงออกแบบละครโดยไม่มีการซักซ้อม วัตถุประสงค์ในการจัดละครสร้างสรรค์ มิใช่เป็นการแสดงเพื่อให้เกิดความบันเทิงแก่ผู้ชม เช่น การจัดละครโดยทั่ว ๆ ไป แต่เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้ใช้ ความสามารถของตนเองในการใช้ความคิด ท่าทาง และภาษา ครูเป็นผู้แนะแนวทางให้เกิดจินตนาการกระตุ้นให้เกิดการแสดง ซึ่งสะท้อนความคิดเกี่ยวกับชีวิตและสังคม (สมาคมละครสำหรับเด็กแห่งสหรัฐอเมริกา, 1977 อ้างถึงใน ภรณี คุรุรัตนะ, 2526, น. 4) และทฤษฎีทักษะการคิดการสร้างวินัยเชิงบวกในการปรับพฤติกรรม ที่ว่าด้วย การใช้วินัยเชิงบวกในการสอนและการฝึกฝนเด็กให้มีพฤติกรรมตามที่เราคาดหวังด้วยการสื่อสารเชิงบวก และฝึกให้เด็กใช้ทักษะการคิดเป็นการฝึกให้เด็ก คิดเป็น ทำเป็น เรียนรู้เป็น แก้ปัญหาเป็น อยู่กับผู้อื่นอย่างมีความสุข มีการรักษาสัมพันธภาพระหว่างกัน มีการแสดงความรักความเอาใจใส่ หลีกเลี่ยงการใช้ความรุนแรง ไม่ใช้คำสั่งห้ามหรือดุด่า เมื่อไม่เป็นตามความคาดหวังของตน มีการให้รางวัลและคำชมเชย กิตติมา สุริยกานต์ (2562) ได้กล่าวว่าทักษะการคิด Executive Functions ทำหน้าที่กำกับพฤติกรรมที่มุ่งสู่เป้าหมายของบุคคล ชี้ให้เห็นถึงสิ่งที่บุคคลพึงกระทำให้เหมาะสมกับบริบท โดยคำนึงถึงความรู้และประสบการณ์ที่ผ่านมา คำนึงถึงสถานการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นตามมา คำนึงถึงความคาดหวังในอนาคต รวมทั้งคำนึงถึงคุณค่าและจุดมุ่งหมายในชีวิตของแต่ละบุคคล ทักษะการคิดจะช่วยให้บุคคลมีสำนึกของการเตรียมพร้อม สำนึกของภาระหน้าที่ มีการยืดหยุ่น และมีการร่วมมือ

2. เพื่อเปรียบเทียบผลการใช้ชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ก่อนและหลังจากการใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์ของกลุ่มตัวอย่างพบว่า ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการใส่ใจจดจ่อ พบว่า ก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 19.57 จากคะแนนเต็ม 40 คะแนน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.85 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 34.23 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.79, ตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการควบคุมอารมณ์ ก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 9.03 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.11 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 16.21 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 2.03 และตัวบ่งชี้พัฒนาการด้านการติดตามประเมินตนเองก่อนจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 10.43 จากคะแนนเต็ม 24 คะแนน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.25 และหลังจัดกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยคะแนนเท่ากับ 21.57 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.39 ตามลำดับ เมื่อเปรียบเทียบค่าคะแนนเฉลี่ยตามแบบประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหารในเด็กอายุ 2 - 6 ปี (แบบ MU.EF - 101) ของสถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข (สวรส) และมหาวิทยาลัยมหิดล (2557, น. 155 - 160) ก่อนและหลังการทดลองใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์พบว่าค่าคะแนนเฉลี่ยหลังการทดลองใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์สูงกว่าก่อนการทดลองใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 สอดคล้องกับงานวิจัยของ รัฏฐพิชญ์ แสงดา (2563) ศึกษาเรื่องการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย พบว่าหลังการทดลองนักเรียนที่ได้วิธีสอนละครสร้างสรรค์ ผลคะแนนทักษะการคิดที่มีผลต่อการควบคุมตนเองในเด็กปฐมวัย ก่อนและหลังการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ มี

ความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .05 โดยหลังกิจกรรมมีค่าเฉลี่ยความแตกต่างกันสูงกว่าก่อนจัดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และงานวิจัยของเกรียงศักดิ์ ชมัยภร (2555) ศึกษาผลของการจัดประสบการณ์โดยใช้ละครสร้างสรรค์ที่มีต่อความสามารถทางคณิตศาสตร์ของเด็กอนุบาล พบว่า หลังการทดลอง กลุ่มทดลองที่ได้รับการจัดประสบการณ์โดยใช้ละครสร้างสรรค์มีค่าเฉลี่ยความสามารถทางคณิตศาสตร์สูงกว่ากลุ่มควบคุมที่ได้รับ การจัดประสบการณ์แบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และงานวิจัยของ ธนาภร สุขยิ่ง (2553) ศึกษาและเปรียบเทียบความเชื่อมั่นในตนเองของเด็กปฐมวัยก่อนและหลังได้รับการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ พบว่า การจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ทำให้เด็กปฐมวัยมีความรู้ ความสามารถทางด้านความเข้าใจตนเองสูงขึ้น เพราะการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้เด็กปฐมวัย มีอิสระในการแสดงออกด้วยความเชื่อมั่นในตัวเองและเด็กสามารถทำในสิ่งที่ตนชอบได้อย่างอิสระ ทำให้เด็กเกิดความภาคภูมิใจในตนเองและความสนใจในการเข้าร่วมกิจกรรม โดยรูปแบบของชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยพัฒนา อาศัยหลักการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เชื่อมโยงกับแนวคิดการสร้างวินัยเชิงบวกในการปรับพฤติกรรมโดยใช้รูปแบบ การเล่นละครด้นสดจากสถานการณ์ต้นแบบ การแสดงบทบาทสมมติในการแก้ไขปัญหา และการเสริมแรงจูงใจในการใช้จินตนาการและการแสดงออก ที่จะช่วยพัฒนาทักษะการคิดทั้ง 3 ด้าน

ดังนั้นจากผลการวิจัยเมื่อเปรียบเทียบตัวบ่งชี้พัฒนาการทั้ง 3 ด้าน ในการใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัยพบว่า กลุ่มตัวอย่างมีค่าเฉลี่ยจากแบบประเมินตัวบ่งชี้ปัญหาด้านการติดตามประเมินตนเอง รองลงมา ตัวบ่งชี้ปัญหาด้านการใส่ใจจดจ่อ และตัวบ่งชี้ปัญหาด้านด้านการควบคุมอารมณ์ ตามลำดับ นักเรียนเป็นเด็กเล็กการใช้สื่อนิทานที่เป็นตัวละครทำให้นักเรียนเห็นการแสดงออกทางอารมณ์มากที่สุด เสมือนเป็นตัวแบบหากปฏิบัติเหมือนตัวละครที่อารมณ์ดีไม่โมโห หงุดหงิดก็จะมีลักษณะแบบนี้ หากปฏิบัติเหมือนตัวละครที่ไม่ดีก็จะได้รับผลแบบนั้น โดยครูจะใช้วิธีจูงใจและถามนักเรียนอยู่เสมอว่านักเรียนอยากจะเป็นตัวละครแบบใด ทำให้นักเรียนมีความระมัดระวังในการแสดงออกทางอารมณ์มากขึ้น ดังนั้นการใช้กิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัยสามารถพัฒนาติดตามประเมินตนเอง ได้ดีที่สุด สอดคล้องกับ สิริมา ภิญโญอนันตพงษ์ (2550, 65 - 66) กล่าวว่า การเรียนรู้ของมนุษย์นั้น เกิดจากพฤติกรรมของบุคคลนั้นมีการปฏิสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องระหว่างบุคคล และสิ่งแวดล้อม ซึ่งการเรียนรู้นั้นจะต้องอาศัยกระบวนการเลียนแบบ และการสังเกตจากตัวแบบโดยใช้ผลการประเมินเพื่อกำหนดรูปแบบการจัดกิจกรรมให้เหมาะสมกับนักเรียนให้มีความสอดคล้องกับการเรียนรู้ของเด็กปฐมวัย ซึ่งพฤติกรรมการแสดงออก คือการที่เด็กเรียนรู้ด้วยการกระทำ และพฤติกรรมการจูงใจ คือ พฤติกรรมที่เสริมแรงเพื่อให้เด็กมีพฤติกรรมการแสดงออกที่ดีขึ้นโดยเน้นให้เด็กดูตัวแบบที่ดี สิ่งเหล่านี้เป็นพฤติกรรมการเรียนรู้เพื่อให้เด็กสามารถปรับตัวเข้ากับสังคมได้ เช่นเดียวกับ ชดช้อย โสภณพานิช (2548: 19) ที่ระบุว่าละครสร้างสรรค์เป็นกิจกรรมการแสดงบทบาทหรือละครที่ไม่เป็นทางการหรือสถานการณ์ที่สมมุติขึ้นในห้องเรียนหรือสถานที่ที่ไม่เน้นผู้ชม โดยการเรียนรู้ที่ผู้เรียนได้เห็นภาพเรื่องราวที่มีชีวิตจะทำให้ผู้เรียนได้เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง สามารถจดจำไว้ได้นานและมักจะเริ่มต้นจากสิ่งที่ผู้เรียนมีความคุ้นเคยอยู่แล้วจากนั้นจึงนำมาจัดเป็นประสบการณ์ที่เชื่อมโยงสู่การเรียนรู้ใหม่ใหม่ที่กว้างขึ้นและลึกซึ้งขึ้นเพื่อพัฒนาการทำงานของสมอง ดังนั้นการใช้ละครสร้างสรรค์ในการจัดการเรียนการสอนจึงเน้นกระบวนการที่นำไปสู่ละครเพื่อการพัฒนาผู้เรียน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1.1 จากผลวิจัยพบว่าการสร้างชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัยมีผลประเมินอยู่ในระดับสูง สามารถนำไปใช้ในการจัดกระบวนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ในชั้นเรียนได้ ใช้แก้ไขปัญหาสำหรับนักเรียนที่มีผลการประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหารในเด็กปฐมวัย และการสร้างชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อเป็นทางเลือกใหม่ในการจัดการเรียนการสอนที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาศักยภาพเด็กปฐมวัยได้ในหลากหลายมิติทั้งทางด้านร่างกายอารมณ์สังคมและสติปัญญาตลอดจนยังเป็นการเสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสทางความคิดจินตนาการผ่านการแสดงออกทางภาษาและการเคลื่อนไหวร่างกาย

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 งานวิจัยครั้งต่อไปควรเลือกกลุ่มตัวอย่างที่มีปัญหาในการคิดด้านพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในระดับอายุ 4 - 6 ปี โดยการเลือกจากการใช้แบบประเมินปัญหาพฤติกรรมด้านการคิดเชิงบริหารในเด็กอายุ 2 - 6 ปี (แบบMU.EF - 102) ของสถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข (สวรส) และมหาวิทยาลัยมหิดล (2557, น. 161 - 166) ที่มีปัญหามาก เพื่อเพื่อผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ให้มีประสิทธิผลยิ่งขึ้น

2.2 งานวิจัยครั้งต่อไปควรศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัย ที่มีต่อชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เป็นอย่างไรเพื่อผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ในการปรับปรุงและพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ส่งเสริมทักษะการคิดให้สอดคล้องกับพฤติกรรมและความต้องการของนักเรียนระดับชั้นปฐมวัยยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

กิตติมา สุริยกานต์. (2562). *การสร้างวินัยเชิงบวก.* สืบค้นจาก http://www.craniofacial.or.th/positive - discipline.php

เกรียงศักดิ์ ชยัมภร. (2555). ผลการใช้วิธีสอนละครสร้างสรรค์ ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะการแสดงละครสร้างสรรค์ กระบวนการกลุ่มและความพึงพอใจต่อวิธีสอนละครสร้างสรรค์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. (ปริญญานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการศึกษาปฐมวัย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

คณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ (2558). “การแสดงพฤติกรรมการเข้าสังคมของเด็ก.” กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

ชดช้อย โสภณพนิช (2548). “การใช้บทบาทสมมติในการจัดการเรียนการสอน.” กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.).

ธนาภร สุขยิ่ง. (2553). *ผลของการจัดกิจกรรมละครสร้างสรรค์ที่มีต่อความเชื่อมั่นในตนเองของเด็ก.* (ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาการศึกษาปฐมวัย). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ .

ภรณี คุรุรัตนะ. (2526). *ละครสร้างสรรค์สำหรับเด็กปฐมวัย.* กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

รัฏฐพิชญ์ แสงดา (2563). การพัฒนาชุดกิจกรรมละครสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการยับยั้งชั่งใจในเด็กปฐมวัย. (ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข (สวรส) และมหาวิทยาลัยมหิดล. (2557). *แบบประเมินพัฒนาการด้านการคิดเชิงบริหาร (EF) ในเด็กวัยก่อนเรียน (แบบ MU.EF - 101).* ใน นวลจันทร์ จุฑาภักดีกุล. (บรรณาธิการ). การพัฒนาและหาค่าเกณฑ์มาตรฐานเครื่องมือประเมินการคิดเชิงบริหารในเด็กปฐมวัย. (หน้า 155 - 160). กรุงเทพฯ : ศูนย์วิจัยประสาทวิทยาศาสตร์ สถาบันชีววิทยาศาสตร์โมเลกุล มหาวิทยาลัยมหิดล

สำนักข่าวอิศรา (2564). *เด็กพัฒนาการล่าช้า 1 ใน 3 ของประเทศ*. https://www.isranews.org/article/isranews-scoop/101606-isranews-news-21.html

สิริมา ภิญโญอนันตพงษ์. (2550). *เอกสารชุดวิชา ECED201:การศึกษาปฐมวัย Early Childhood Education.* โครงการความร่วมมือระหว่างมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิตกับกรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น หลักสูตรครุศาสตร์บัณฑิต สาขาการศึกษาปฐมวัย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต.

องค์กรทุนเพื่อเด็กแห่งสหประชาชาติ (UNICEF). (2564). *โลกผันผวน ส่งผลเด็กเครียด*. https://www.isranews.org/article/isranews-scoop/101606-isranews-news-21.html

Burry - Stock, J.A., Shaw, D.G., Laurie, C., & Chissom, B. S. (1996). *Rater agreement indexes for performance assessment. Educational and Psychological Measurement, 56* (2), 251 - 262.

Moran, S., & Gardner, H. (2012). *Hill, skill, and will: executive function from a multipleintelligences perspective.* In Lynn Meltzer (Ed.). Executive Function in Education : From Theoryto Practice. NY: The Guilford Press.

Taku Kosokabe (2022). Self-directed dramatic and music play programs enhance executive function in Japanese children. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2211949321000107

การติดต่อผู้แต่งบทความ

ณัฐพล วิสุทธิแพทย์	Nattapol Wisuttipat	nwisutti@tu.ac.th
ไรวินท์ ลียวัฒนานุพงศ์	Raiwin Leeyawattananupong	raiwin@g.swu.ac.th
กฤติกา สายณะรัตร์ชัย	Krittika Saynaratchai	krittikas@g.swu.ac.th
จุฑาธิปต์ จันทร์เอียด	Jutatip Junead	aj.jutatip@gmail.com
อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง	Abdullah Chelong	dullpsu@gmail.com
ปัญญา เทพสิงห์	Panya Tepsing	punya.t@psu.ac.th
เกษตรชัย และหีม	Kasetchai Laeheem	lkasetchai@yahoo.com
ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ	Thanarat Yusukcharoen	yusukcharoen@hotmail.com
จตุพร สีม่วง	Jatuporn Seemuang	jatuporn@kku.ac.th
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	Chalermsak Pikulsri	chapik@kku.ac.th
พงศธร ยอดดำเนิน	Pongsatorn Yoddumnean	pongyod@kku.ac.th
วิทวัส กรมณีโรจน์	Vittavat Kornmaneeroj	gems_seven@hotmail.com
โกมล ศรีทองสุข	Komon Sritongsuk	komonsr@g.swu.ac.th
ปรวัน แพทยานนท์	Porawan Pattayanon	porawanp@g.swu.ac.th
กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	Kittikorn Nopudomphan	kittikornn@g.swu.ac.th
วรรณ์ขวัญ พลจันทร์	Wankwan Polachan	geniuskwan@gmail.com
ชานนท์ บุตรพุ่ม	Chanon Butpum	icevanitchaya@gmail.com
เทพิกา รอดสการ	Tepika Rodsakan	tepika@g.swu.ac.th