กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

นายเฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

KLONG MALAYU PERFORMING METHOD TRANSMISSION OF KRU PRING KANJANAPALIN

Mr. Chalearmpan Ruwicha

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Education in Music Education
Department of Art,Music, and Dance Education
FACULTY OF EDUCATION
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน
โดย	นายเฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา
สาขาวิชา	ดนตรีศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะครุศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริเดช สุชีวะ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา : กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน. (KLONG MALAYU PERFORMING METHOD TRANSMISSION OF KRU PRING KANJANAPALIN) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 2) ศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ของครุศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่าง ด้านเอกสารและด้านบุคคล ทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่ม ด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) ได้แก่ 1) ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ) 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องดีและเครื่องหนังไทยของกรมศิลปากรที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และ3) กลุ่มผู้เรียนที่เรียนกับครุศิลปินต้นแบบ ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) วิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการตีความ (Interpretive Approch) และตรวจสอบข้อมูลด้วยวิธีการแบบสามเส้า (Triangulation Approach) ผลการวิจัย พบว่า 1. กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีรายละเอียดดังนี้ 1.1 ความเป็นมาของกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน พบว่ามีต้นทางขององค์ความรู้จากครูช้อย สุนทรวาทิน ที่ได้ทำการส่งต่อองค์ความรู้ไปยังพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) จวบจนกระทั่งครูพริ้ง กาญจนะผลิน ทำการส่งต่อองค์ความรู้ด้านพื้นฐานการบรรเลงกลองมลายูไปยังครูนิเวศน์ ฤาวิชา 1.2 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้แก่ 1) พื้นฐานการบรรเลง ประกอบไปด้วย ท่านั่ง 2 แบบ ได้แก่ ท่านั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้ และท่านั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมีย การจับไม้ 2 แบบ ได้แก่ การจับไม้กลองมลายูตัวผู้ และการจับไม้กลองมลายูตัวเมีย การดีดไม้ 2 แบบ ได้แก่ การดีดไม้กลองมลายูตัวผู้ มีขั้นตอนในการดีดไม้ 5 ขั้นตอน และการดีดไม้กลองมลายูตัวเมีย มีขั้นตอนในการดีดไม้ 4 ขั้นตอน และเทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ 11 เทคนิค ได้แก่ เทคนิคของกลองมลายูตัวผู้ 7 เทคนิค และตัวเมีย 4 เทคนิค และ2) กระบวนหน้าทับ ได้แก่ หน้าทับนางหงส์ สองชั้น, หน้าทับนางหน่าย (หนังหน่าย) 4 รูปแบบกระบวนหน้าทับ ประกอบไปด้วย 21 มือเล่น และหน้าทับสองไม้ (สองไม้ส่าย) 2 รูปแบบ ได้แก่ กระบวนหน้าทับหลัก และกระบวนหน้าทับสองไม้ส่าย 13 มือผลการวิจัยข้อที่ 2. กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ของครุศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน พบว่ามีรูปแบบกลวิธีในการถ่ายทอด 5 แบบ ดังนี้ 2.1 แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว 8 ลักษณะ ได้แก่ มีความเข้าใจความสามารถในกาเรียนรู้ของผู้เรียน มีการสอนรายบุคคล มีการกำหนดเนื้อหาการสอนแต่ละครั้งอย่างชัดเจน มีการจัดเนื้อหาจากง่ายไปยาก มีการใช้วิธีการสาธิต มีการให้ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง มีการตอบคำถามด้วยการปฏิบัติให้ดูทันที มีการให้ข้อมูลย้อนกลับที่ถูกต้องในทันที 2.2 แบบบรรยาย 2 รูปแบบ ได้แก่ การบรรยายเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน และการบรรยายเพื่อสร้างแรงจูงใจให้กับผู้เรียน 2.3 แบบใช้สื่อ 3 รูปแบบ ได้แก่ การใช้สื่อออนไลน์ การใช้ไฟล์เสียง และการใช้ผู้บรรเลงจริง และพบรูปแบบเพิ่มเติมที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของครูนิเวศน์ ฤาวิชา 2 แบบ ได้แก่ 2.4) แบบเน้นการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียน 2 มิติ คือ การประเมินผลการปฏิบัติทักษะในระหว่างการเรียนการสอน และการประเมินผลการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริงของผู้เรียน และ 2.5) แบบมีการคัดเลือกผู้เรียน มีเกณฑ์การคัดเลือก 5 ประการได้แก่ ผู้เรียนที่มีความอดทนสูง ผู้เรียนที่มีบุคลิกภาพดี เรียนที่สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว ผู้เรียนที่มีความใส่ใจ และผู้เรียนที่แสดงออกถึงความสนใจในเนื้อหา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดนตรีศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5983312727 : MAJOR MUSIC EDUCATION
KEYWORD:

Chalearmpan Ruwicha : KLONG MALAYU PERFORMING METHOD TRANSMISSION OF KRU PRING KANJANAPALIN. Advisor: Assoc. Prof. Dr. YOOTTHANA CHUPPUNNARAT

This study's purposes are 1) to study the technique of Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin 2) to study teaching methods of the Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin. This research is qualitative research. The researcher collects data from the sample in both document and person. The researchers interviewed 3 groups of informants by using the purposive sampling method including 1) The main informant is Kru Nivet Rawicha (Master Artist) 2) Thai percussion and leather specialist group of the Fine Arts Department who follow Kru Pring Kanjanapalin and 3) groups of students studying with master artists. The researcher collects the data by using the participant observation method, analyses the data with content analysis, interpretive approach, and validates the data with a three-wire method. The result of this study shows that 1. The technique of Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin 1.1 The back ground of Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin's technique found that the source of knowledge is from Kru Choi Suntharawatin which transferred to Phraya Prasan Duriyasub (Plake Prasarnsub), Phraya Sanohdduriyang (Cham Suntharawatin), Phrapradubduriyakij (Yam Vinin) and PhraPhatbanlengrom (Pim Watin) until Kru Pring Kanjanapalin passed the knowledge on the basics of Klong Malayu to Kru Nivet Ruwicha 1.2 the technique of Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin include with 1) Basics of playing; 2 types of sitting positions-*the klong malayu tua phu* (male drum with higher pitch) playing and *the klong malayu tua mia* (female drum with lower pitch) playing 2) 2 types of holding drumstick handling-*the klong malayu tua phu* (male drum with higher pitch) drumstick handling and *the klong malayu tua mia* (female drum with lower pitch) drumstick handling 3) 2 types of drumstick flipping - there are 5 steps in *the klong malayu tua phu* (male drum with higher pitch) drumstick flipping and 4 steps in *the klong malayu tua mia* (female drum with lower pitch) drumstick flipping and 11 teachnique in sounds making – 7 techniques in *the klong malayu tua phu* (male drum with higher pitch) and 4 techniques *the klong malayu tua mia* (female drum with lower pitch) 2) Krabuan Nah Tub consists of Nah Tub Nang Hong 2 Chun, Nah Tub Nang Nhai (Nung-Nhai). 4 Nah Tub types consists of 21 playing hands and 2 Nah Tub dual drumsticks (Song Mai Sai) 2 styles including Krabuan Nah Tub Lhung and Krabuan Nah Tub Song Mai Sai 13 playing hands. 2. The teaching methods of the Klong Malayu of Kru Pring Kanjanapalin found that there are 5 methods including 2.1 8 unique styles - understanding of the learners' ability, individual tutoring, the contents of each teaching are clearly defined, content is organized from easy to difficult, there is a demonstration method in teaching, learners are taught by practicing themselves, questions are answered with the practice immediately, accurate feedback is provided immediately. 2.2 2 lectures style – lectures about of stories related to the lesson and lectures for motivating learners 2.3 3 medias usage – online media, sound file and real performance and the researcher also found 2 additional patterns that were unique identities of Kru Nivet Ruwicha 2.4 2 dimensions of evaluation of the learners' performance skill - the evaluation of skills performance during the teaching process and evaluation of the live performance of the learners' skills and 2.5 there are 5 criteria in the select student - learners with high tolerance, learners with a good personality, the student that can learn quickly, attentive learners and learners who express an interest in the content.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Music Education	Student's Signature .....
Academic Year:	2019	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยครั้งนี้ สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากความกรุณาของรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพรรณรัตน์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่คอยให้คำปรึกษา อบรม สั่งสอน ชี้แนะ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเนื้อหา และทักษะในการใช้ชีวิต และให้ความเมตตาหลายครั้งหลายคราวในครั้งที่ผู้วิจัยทำผิดพลาดไปบ้าง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเกิดการพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยขอกราบขอขมาที่ในสิ่งที่ได้ทำผิดพลั้งไปและกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์ อย่างสูง ที่ให้ความเมตตา กับผู้วิจัยเสมอมา คอยชี้แนะ อบรม รวมไปถึงให้คำแนะนำ ต่าง ๆ จนทำให้งานวิจัยในครั้งนี้ลุล่วง

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ที่ให้ความเมตตา ในการเป็นกรรมการภายนอก อาจารย์มีเมตตากับผู้วิจัยเป็นอย่างมาก สำหรับการเดินทางจากจังหวัดขอนแก่น เพื่อมาแนะนำการวิจัยในครั้งนี้

ขอบพระคุณครูนิเวศน์ ฤาวิชา บิดาของผู้วิจัย ที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัยครั้งนี้ การวิจัยนี้คงเกิดขึ้น และสำเร็จไม่ได้หากไม่มีท่าน

ขอบพระคุณกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนังไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และจากวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความขออนุเคราะห์ข้อมูลในการสัมภาษณ์

ขอบคุณเพื่อนวีระกิจ สุวรรณพิทักษ์ และเพื่อนเพียงแพน สรรพศรี ที่คอยเป็นทั้งกำลังใจ เป็นที่ปรึกษา เป็นทุกสิ่งที่ทำให้เพื่อนผู้วิจัยคนนี้ ทำงานสำเร็จ รอดฝั่งไปได้ในทุกครั้ง ขอบคุณสำหรับการอำนวยการทุกสิ่งที่เพื่อนมอบให้

ขอบคุณพี่น้องสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่าน ที่คอยให้กำลังใจ ส่งเสริม สนับสนุน

ขอบพระคุณคุณแม่สุธีรา ฤาวิชา ที่สนับสนุนมาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคำแนะนำ แนวคิดทฤษฎี กำลังใจ รวมไปถึงงบประมาณที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขมา และขออโหสิกรรมต่อบางสิ่งที่อาจได้เคยทำผิดพลั้ง ผิดพลาดไป อาจมีทั้งเจตนา และไม่มีเจตนา และกราบขอบพระคุณกัลยาณมิตร ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ที่อาจไม่ได้กล่าวถึงทุก ๆ ท่านอย่างสูง

เฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

คำถามวิจัย 6

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 6

ขอบเขตการศึกษา 7

นิยามศัพท์ 7

ประโยชน์ที่จะได้รับ 8

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 9

ตอนที่ 1 ภาคประวัติศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยกับ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน 10

ตอนที่ 2 แนวคิด และทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการถ่ายทอดทักษะดนตรีและทฤษฎีการเรียนรู้ 22

ตอนที่ 3 รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539) 41

ตอนที่ 4 กลองมลายูและทักษะในการบรรเลงกลองมลายู 46

ตอนที่ 5 การศึกษาแบบกรณีศึกษา (Case study) 51

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 53
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 57
ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 57
การกำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูล 59
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 63
การเก็บรวบรวมข้อมูล 65
การตรวจสอบข้อมูล 66
การวิเคราะห์ข้อมูล 66
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 68
ตอนที่ 1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 69
1.1. ความเป็นมาของการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน. 69
1.2 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 79
ตอนที่ 2 กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 123
2.1 แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว 124
2.3 แบบใช้สื่อ 140
2.4 แบบเน้นการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียน 143
2.5. แบบมีการคัดเลือกผู้เรียน 146
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 149
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 149
ขอบเขตในการศึกษา 149
วิธีดำเนินการวิจัย 150
กลุ่มตัวอย่าง 150
สรุปผลการวิจัย 153
อภิปรายผลการวิจัย 159

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อเสนอแนะ 165
บรรณานุกรม 167
ภาคผนวก 170
ภาคผนวก ก 171
ภาคผนวก ข 181
ประวัติผู้เขียน 185

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงสิ่งพิมพ์ หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 60

ตารางที่ 2 แสดงข้อมูลกลุ่มตัวอย่างที่เป็นกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร 62

ตารางที่ 3 แสดงข้อมูลกลุ่มตัวอย่างผู้เรียนที่เรียนกับครูศิลปินต้นแบบ 63

ตารางที่ 4 แสดงความสัมพันธ์ในการใช้เครื่องมือกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย 64

ตารางที่ 5 แสดงช่วงเวลาของการครองราชย์ในช่วงรัชกาลที่ 4-6 71

ตารางที่ 6 แสดงรายละเอียดเหตการณ์การจัดการเรียนการสอนทางด้านดนตรีไทยของบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ของครูพริ้ง กาญจนะผลิน เปรียบเทียบกันกับช่วงเวลาและรัชสมัย 72

ตารางที่ 7 สรุปรายละเอียดท่านั่งบรรเลงกลองมลายู 84

ตารางที่ 8 แสดงการวิเคราะห์รายละเอียดการจับไม้กลองมลายูระหว่างกลองตัวผู้และกลองตัวเมีย 88

ตารางที่ 9 แสดงขั้นตอนในการดีดไม้กลองมลายู 89

ตารางที่ 10 แสดงรายละเอียดเทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ 90

ตารางที่ 11 แสดงการกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงกลองมลายูแยกตามหน้ากลอง 91

ตารางที่ 12 วิเคราะห์ความยากง่ายของกิจกรรม 129

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบลักษณะความเป็นครูและการเรียนการสอนในแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท กับลักษณะความเป็นครูการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา 137

ตารางที่ 14 แสดงรูปแบบการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา กับรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท 142

ตารางที่ 15 แสดงเกณฑ์ในการประเมินของครูนิเวศน์ ฤาวิชา 145

ตารางที่ 16 แสดงบทสรุปรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ครูพริ้ง กาญจนะผลิน 10
ภาพที่ 2 พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) 13
ภาพที่ 3 พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) 14
ภาพที่ 4 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 16
ภาพที่ 5. ครูนิเวศน์ ฤาวิชา 20
ภาพที่ 6 แสดงแสดงรายละเอียดสำคัญของลักษณะทางกายภาพของกลองมลายู 48
ภาพที่ 7 แสดงภาพกลองมลายูแนวตั้ง เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้ารุ่ย 49
ภาพที่ 8 แสดงภาพกลองมลายูแนวนอน เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้ารุ่ย 49
ภาพที่ 9 แสดงภาพกลองมลายูแนวตั้ง เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้าต่าน 50
ภาพที่ 10 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดองค์ความรู้การบรรเลงเครื่องหนังไทยสาย กรมมหรสพ 56
ภาพที่ 11 แสดงขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 59
ภาพที่ 12 แสดงความสัมพันธ์ของที่มาของการสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยสาย ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เปรียบเทียบกับช่วงเวลา 71
ภาพที่ 13 แสดงการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน จนถึงผู้ให้ข้อมูลหลัก 78
ภาพที่ 14 แสดงการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้โดยแสดงด้านหน้ารุ่ยและจุดที่ไม้ดีดตกกระทบ 81
ภาพที่ 15 แสดงการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้ ด้านหน้า 82
ภาพที่ 16 แสดงท่านั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมียด้านหน้า 83
ภาพที่ 17 แสดงการจับไม้ดีดกลองมลายูตัวผู้ แสดงการวางไม้บนฝ่ามือ 85
ภาพที่ 18 ภาพแสดงนิ้วหลักที่มีความสำคัญในการจับไม้กลองมลายูตัวผู้ 85
ภาพที่ 19 แสดงการจับไม้กลองมลายูตัวผู้ ด้านหงาย 86

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 20 แสดงการจับไม้กลองมลายูตัวเมีย 87
ภาพที่ 21 แสดงการใช้หน้าทับกลองมลายู ในการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์..... 93
ภาพที่ 22 แสดงการลำดับใช้กระบวนรูปแบบจังหวะหน้าทับ 115
ภาพที่ 23 แสดงการบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา..... 140
ภาพที่ 24 แสดงการใช้สื่อของครูนิเวศน์ ฤาวิชา 142
ภาพที่ 25 แสดงตัวอย่างประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาเพิ่มเติม โดยยึดแนวคิดทฤษฎีของ elizabeth steiner (1988)..... 164
ภาพที่ 26 แสดงกระบวนการฝากตัวเป็นศิษย์..... 182
ภาพที่ 27 แสดงการเรียนรู้วิธีการดีดไม้กลองมลายูกับครูศิลปินต้นแบบ..... 182
ภาพที่ 28 แสดงการเรียนรู้กระบวนหน้าทับกลองมลายูกับครูศิลปินต้นแบบ..... 183
ภาพที่ 29 สัมภาษณ์ครูบุญช่วย แสงอนันต์ 183
ภาพที่ 30 แสดงการบรรเลงกลองมลายูในการแสดงจริงของผู้เรียน..... 184

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

จากการศึกษานำร่อง (Pilot study) ที่สืบเนื่องจากผู้วิจัย มีความสนใจด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายู และต้องการทราบวิธีการหรือรายละเอียดในการจัดการเรียนการสอนด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายู โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษา จึงได้ทำการศึกษานำร่องเกี่ยวกับรายวิชาเครื่องหนังไทย ในระดับอุดมศึกษา 3 แห่ง จากการสืบค้นข้อมูลทำให้ผู้วิจัยทราบว่ามีการเรียนการสอนด้านดนตรีไทยศึกษา และพบว่ามีนิสิต/นักศึกษา ที่มีความสามารถในการบรรเลงกลองมลายูได้ จึงสนใจที่จะทำการศึกษานำร่องเพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการตรวจสอบว่า ในสถานศึกษามีการจัดการเรียนการสอนในเรื่องของการปฏิบัติทักษะการบรรเลงกลองมลายูหรือไม่ อย่างไร ผู้วิจัยพบการจัดการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับทักษะการบรรเลงกลองมลายูดังนี้

1.1 มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จากการสัมภาษณ์สุรพงษ์ บ้านไกรทอง อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในเบื้องต้น พบว่าไม่มีรายวิชาสำหรับผู้เรียนเอกเครื่องหนังโดยเฉพาะ มีแต่รายวิชา 5102301 หน้าทับและเครื่องกำกับจังหวะไทย ซึ่งเป็นรายวิชาสำหรับผู้เรียนทุกคน โดยเนื้อหาในรายวิชานั้น กล่าวถึงประวัติความเป็นมา ระเบียบวิธีการปฏิบัติหน้าทับ และเครื่องกำกับจังหวะไทย ตลอดจนการปฏิบัติหน้าทับและเครื่องกำกับจังหวะไทยประกอบเพลงต่าง ๆ สำหรับมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในส่วนของครุศาสตร์นั้น ไม่มีการเรียนการสอนกลองมลายู (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2561)

1.2 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จากการสัมภาษณ์นิสิตเก่าสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ทำให้ได้ข้อมูลว่า คณะศิลปกรรมศาสตร์ ไม่มีการเรียนการสอนในส่วนของวิชาเอกเครื่องหนังไทย แต่จะมีวิชาบังคับนิสิตชั้นปีที่ 1 สาขาดุริยางคศิลป์ไทยจะต้องเรียนทุกคน คือรายวิชา เครื่องหนัง 1 3503354 และไม่มีการเรียนการสอนกลองมลายู (พรสวรรค์ พุกเจริญ, สัมภาษณ์, 28 พฤษภาคม 2561)

จากการสัมภาษณ์ วิโรจน์ รัตนะ นิสิตเก่าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ทำให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับรายวิชาที่เปิดสอนเกี่ยวกับเครื่องหนังไทยดังต่อไปนี้

1) รายวิชาเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะ 1 2737216 Unpitched Percussion I UNPITCHED PERC I เนื้อหารายวิชา เรียนเกี่ยวกับจังหวะหน้าทับปรบไก่และหน้าทับ

สองไม้ การปฏิบัติเพื่อควบคุมจังหวะของเพลงที่ใช้หน้าทับทั้งสองชนิดนี้ วิธีสอนเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะ

2) รายวิชาเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะ 2 2737316 Unpitched Percussion II UNPITCHED PERC II เงื่อนไขรายวิชา: รายวิชาที่ต้องสอบผ่าน 2737216 เรียนจังหวะหน้าทับแยกแขนงออกไป ได้แก่ หน้าทับสดายง หน้าทับลาว และหน้าทับตะโพนควบคุมจังหวะของเพลงที่ใช้หน้าทับ วิธีสอนเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะ

3) รายวิชาทักษะ ประกอบไปด้วยวิชาทักษะ 1-7 จากการสัมภาษณ์วิโรจน์ รัตนะ นิสิตเก่าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย เอกเครื่องหนังไทยในเบื้องต้น ทำให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับการเรียนทักษะเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะ พบว่า มีการเรียนกลวิธีการบรรเลงเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะชนิดต่าง ๆ ในเชิงลึก ในเครื่องมือ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ เปิงมางคอก กลองมลายู (วิโรจน์ รัตนะ, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2561)

1.3. จากการสัมภาษณ์สุวรรณี ชูเสน อาจารย์ประจำคณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ข้อมูลว่า รายวิชาเครื่องหนัง มีสอรายวิชา ได้แก่ “รายวิชาจังหวะหน้าทับ 1” มีเนื้อหาในการเรียนหน้าทับพื้นฐาน เป็นวิชาบังคับที่นักศึกษาสาขาดุริยางค์ไทยและคีตศิลป์ไทยทุกคนต้องเรียนในชั้นปีที่ 1 อีกรายวิชาเป็นรายวิชาของนักศึกษาที่เรียนเอกเครื่องหนังไทย เนื้อหาคล้ายคลึงกันกับรายวิชาของสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีการเรียนกลองมลายูเหมือนกัน (สุวรรณี ชูเสน, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2561) จากข้อมูลการศึกษานำร่อง จาก 3 สถานศึกษาในระดับอุดมศึกษา ทำให้ผู้วิจัย ได้ทราบว่า สถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนกลองมลายูพบได้ใน 2 สถานศึกษาด้วยกัน ได้แก่ 1) สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ 2) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งทั้งสองสถานศึกษานี้การเรียนการสอนทางด้านดนตรีไทยทั้งหลาย มีรากฐานที่สำคัญมาจากบุคคลากรที่เกี่ยวข้องกับข้องหรือได้รับการสืบทอดองค์ความรู้มาจาก กรมมหรสพเป็นส่วนใหญ่ เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ก็เป็นที่ทราบดีโดยทั่วกันในวงการดนตรีไทยศึกษาอยู่แล้วว่า มีการวางรากฐานจากกรมมหรสพมาตั้งหนแรกที่จัดตั้งสถานศึกษาตั้งแต่ครั้งยังเป็นสถานนาฏดุริยางค์หรือวิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ องค์ความรู้ด้านกลองมลายูที่ถ่ายทอดกันในปัจจุบันนี้ มีการถ่ายทอดมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์เรื่อยมาจนปัจจุบัน โดยองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่สำคัญ จะวนเวียนอยู่กับ 3 สถาบันหลักคือ บ้าน วัด วัง ต่อมาความรู้เหล่านั้น ได้ถูกถ่ายทอด พัฒนาต่อในหน่วยงานหรือสถานศึกษาเช่น วงดนตรีของกองทัพ โรงเรียน และมหาวิทยาลัย

หน่วยงานที่ทำหน้าที่เกี่ยวกับการแสดงดนตรี และการแสดงต่าง ๆ ถูกจัดตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ได้แก่ กรมโขน กรมหุ่น กรมญวนหก กรมปี่พาทย์ และกรมมหรสพ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้นใหม่ แล้วรวมเอาการมหรสพทั้งปวงมาไว้ในกรมเดียวกัน และขึ้นตรง

ต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทบาทหน้าที่ของกรมมหรสพนั้น สำนักการสังคีตได้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับความสำคัญและหน้าที่ของกรมมหรสพดังต่อไปนี้

> *“แต่เดิมงานด้านมหรสพของไทย เช่น นาฏศิลป์ ละคร ดนตรีไทย เครื่องสายฝรั่งและการละเล่นต่าง ๆ รวมอยู่ในกรมเดียวกัน มีชื่อเรียกว่ากรมมหรสพ ซึ่งอยู่ในความดูแลของสถาบันพระมหากษัตริย์ เนื่องจากการมหรสพต่าง ๆ ถือเป็นเครื่อง ประกอบพระอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ใช้ประกอบในงานพระราชพิธี และต้องรับแขกบ้านแขกเมือง ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ภายหลังหน่วยงานด้านมหรสพนี้ ได้ถูกย้ายมาสังกัดอยู่ภายใต้ความดูแลของกรมศิลปากร”*
>
> (สำนักการสังคีต, ออนไลน์, 20 เมษายน 2561)

ดังนั้น กรมมหรสพจึงเป็นสถานที่รวมนักดนตรีที่มากด้วยความรู้และเชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องดนตรี และการแสดงแสดงของไทยไว้มากมาย องค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะของไทยจึงมีอยู่ในกรมมหรสพ และยังเป็นองค์ความรู้ที่จัดอยู่ในขั้นสูงด้วย เนื่องจากมีหน้าที่หลักในการบรรเลงประกอบพระราชพิธีและประกอบการแสดงของบ้านเมืองเรื่อยมา บุคลากรที่เคยทำหน้าที่เป็นนักดนตรีอยู่ในกรมมหรสพ ฝือ แบะเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปมีหลายท่าน ได้แก่ พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) เป็นนักดนตรีในกรมมหรสพ สมัยรัชกาลที่ 6 ไม่สามารถสืบค้นได้ว่าได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงมาจากครูดนตรีไทยท่านใด สืบทราบแต่เพียงว่าเริ่มเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ตั้งแต่ยังทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2449 รับพระราชทานเงินเดือนขั้นต้น 20 บาท เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสวยราชสมบัติแล้ว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ แต่งตั้งเป็นขุนพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2453 รับพระราชทานเงินเดือน 60 บาท เป็นหุ้มแพรหลวงพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2455 เงินเดือน 100 บาท เมื่อเข้ามาอยู่ในครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้เป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ ทำหน้าที่เป็นคนตีระนาดทุ้ม และเป็นครูสอนประจำด้วย อีกทั้งครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ก็เป็นหนึ่งในศิษย์ที่ได้เรียนกับท่านด้วย ต่อมาท่านได้เปลี่ยนไปทำหน้าที่คนตีเครื่องหนัง ปรากฏว่ามีฝีมือดีมาก เป็นที่เคารพนับถือทางด้านเครื่องหนังโดยทั่วไป (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550) อีกท่านหนึ่ง คือพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) เป็นศิษย์ครูช้อย

สุนทรวาทิน มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงปี่พาทย์ได้ดี ที่มีความสามารถมากคือ วิชาเครื่องหนัง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550) ศิษย์คนสำคัญที่รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงทางด้านกลองมลายูก็คือ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นอีกหนึ่งบุคลากรทางด้านดนตรีไทยที่รับราชการเป็นนักดนตรีในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง สังกัดกรมวังในรัชสมัยของพระบามสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งครูพริ้ง กาญจนะผลิน เรียนวิชาเครื่องหนังเพิ่มเติมจาก พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนมีความรู้ความชำนาญทางเครื่องหนังเป็นที่ยอมรับกันจนถึงปัจจุบัน ครูพริ้ง กาญจนะผลินได้เข้ารับราชการที่กรมปี่พาทย์และโขนหลวงในรัชกาลที่ 7 สังกัดกระทรวงวัง ต่อมาสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการ แต่ยังคงสอนต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550) มีผู้ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการบรรเลงกลองมลายูหลายคนจากวิทยาลัยนาฏศิลปะนี้ แต่มีเพียงคนเดียวที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ทักษะความรู้กลองมลายูในขั้นพื้นฐานจนถึงชั้นสูงจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นศิลปินอาวุโส สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มีตำแหน่งทางดนตรีในแผนกดุริยางค์ไทยของสำนักการสังคีตคือเครื่องหนังไทย ในวัยเด็กครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงองค์ความรู้ทางด้านดนตรีในเครื่องมือฆ้องวงใหญ่จาก นายเสงี่ยม ฤาวิชาที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาภูมิลำเนาเดิม ต่อมาเมื่อย้ายมาอยู่ในกรุงเทพมหานคร ได้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ ศึกษาฆ้องวงเล็กกับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร จากนั้นเปลี่ยนเครื่องมือเอกเป็นเครื่องหนังไทยในภายหลัง เนื่องจากในเวลานั้นไม่มีผู้บรรเลงเครื่องหนังไทยในวิทยาลัยนาฏศิลปเลย ครูปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ได้เห็นฝีมือในการบรรเลงเครื่องหนังของครูนิเวศน์ ฤาวิชา จึงมอบหมายให้ศึกษาเครื่องหนังไทยอย่างจริงจัง กับครูปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ส่วนการเรียนกับครูพริ้ง กาญจนะผลินนั้น อาจารย์นิเวศน์ได้เล่าถึงจุดเริ่มต้นในการเรียนไว้ว่า ในสมัยที่ครูนิเวศน์เรียนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปในเวลาพักกลางวัน ครูพริ้ง กาญจนะผลิน จะชอบนั่งอยู่หน้าห้องของท่าน ครูนิเวศน์ จะชอบเข้าไปนั่งคุยด้วยหลังจากที่รับประทานอาหารกลางวันเสร็จช่วงแรก ครูพริ้งได้ให้ความเมตตาถ่ายทอดกลวิธีต่าง ๆ เกี่ยวกับกลองมลายูด้วยวิธีการบอกเล่าประสบการณ์ ส่วนตัวครูนิเวศน์เอง มีความสนใจอย่างมากในเรื่องการบรรเลงกลองมลายู ซึ่งมีวิธีการบรรเลงที่เฉพาะ และมีความยาก จึงได้เข้าไปขอคำปรึกษาจากครูพริ้งอยู่เสมอ จนระยะเวลาผ่านไปจึงได้ขอเรียนการใช้ไม้ตีกลอมลายูอย่างจริงจัง ครูพริ้ง กาญจนะผลิน จึงได้ถ่ายทอดในส่วนของพื้นฐานการใช้ไม้ตีกลองมลายูให้ แต่เนื้อหาที่เกี่ยวกับหน้าทับนั้น ครูนิเวศน์ ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงจาก อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ และรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561)

เมื่อครูนิเวศน์ ฤาวิชา เข้ารับราชการอยู่ในสำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้ใช้ความรู้สามารถในเรื่องของกลวิธีกลองมลายูรับใช้ประเทศในการรักษาและเผยแพร่วัฒนธรรม และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปถึงการใช้ไม้ตีกลองมลายูจากครูเครื่องหนังในวิทยาลัยนาฏศิลปและสำนักการสังคีตกรมศิลปากรว่ามีความสามารถในการบรรเลงสูง ศิลปินสำนักการสังคีตหลายท่าน เช่น บุญช่วย แสงอนันต์ ยุทธนา ชิตท้วม กิตติศักดิ์ เขาสถิตย์ ยังกล่าวไปในทำนองเดียวกันเกี่ยวกับฝีมือทางด้านเครื่องหนังของครูนิเวศน์ ฤาวิชา โดยเฉพาะกลวิธีการบรรเลงกลองมลายู ว่าเป็นผู้ที่บรรเลงได้อย่างชัดเจน มีพื้นฐานที่ดี และสามารถบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ยกตัวอย่างเช่น การปฏิบัติในแต่ละเสียงสามารถทำได้อย่างชัดเจน และเต็มเสียงในทุกครั้งที่มีการตีไม้ลงไปบนหน้ากลอง (สุวิชา คำตา, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2561) สามารถใช้ไม้กลองได้ราวกับการตีระนาด กล่าวเปรียบเทียบได้คือ ตีกลองได้ไหวและชัดราวกับตีระนาดเอก (กิตติศักดิ์ เขาสถิตย์, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2561) ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้รับโอกาสบรรเลงกลองมลายูในวงบัวลอยถวายงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงศพ และพระราชพิธีถวายเพลิงพระบรมศพถึง 3 ครั้งได้แก่ 1) งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช 2) งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ และ 3) งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี

การบรรเลงกลองมลายูนั้นเป็นทักษะการบรรเลงของผู้บรรเลงกลองมลายูในขั้นสูง มีกลวิธีในการบรรเลงที่ซับซ้อน และละเอียดอ่อน เนื่องจากเป็นการบรรเลงที่ใช้ในงานพระราชพิธีหรืองานเจ้านายชั้นผู้ใหญ่คนสำคัญเท่านั้น องค์ความรู้เรื่องกลวิธีการบรรเลง ระเบียบแบบแผนถ่ายทอดต่อมาจากครูพริ้ง กาญจนะผลินเรื่อยมา และเนื่องจากระเบียบแบบแผน และวิธีการที่ยุ่งยาก ละเอียดอ่อนและซับซ้อนนี้ การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงองค์ความรู้จึงจำกัดอยู่ในวงแคบเท่านั้น ผู้สอนที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้ในสายครูพริ้ง กาญจนะผลินจึงมีน้อยตามไปด้วย (นิรุจน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561)

กลวิธีในการสอนทักษะปฏิบัติดนตรี เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาก ผู้เรียนจะเกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพได้ จะต้องอาศัยกลยุทธ์ในเรื่องของการจัดลำดับขั้นตอน วิธีการในเบื้องต้น รวมไปถึงการใช้จิตวิทยาในการสอนดนตรี เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องในการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดีในการเรียนดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2558) สำหรับการเรียนการสอนดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับผู้เรียนในสายการสอนดนตรีที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับอุดมศึกษา และจะเป็นบุคลากรของประเทศในด้านการสอนดนตรีไทยในอนาคต หากได้เทคนิคหรือกลวิธีวิธีพิเศษที่สามารถทำได้และง่ายต่อการทำความเข้าใจของผู้เรียน จะทำให้การสอน

เครื่องดนตรีที่มีความยากอย่างเช่นกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงเครื่องหนังเข้าใจง่ายและถ่ายทอดต่อไปได้อย่างยั่งยืนขึ้น

ปัจจุบันครูนิเวศน์ ฤาวิชา อายุ 53 ปี และมีสุขภาพร่างกายที่ไม่แข็งแรง มีอาการเกี่ยวกับเบาหวานและความดัน และถึงแม้ว่าในเวลานี้ อาการจะดีขึ้นก็ตาม แต่เพื่อความไม่ประมาทและไม่ให้องค์ความรู้ด้านเครื่องหนังสายครูพริ้ง กาญจนะผลินต้องสูญไป อีกทั้งแหล่งข้อมูลเป็นบุคคลที่มีความใกล้ชิดกับผู้วิจัยมากที่สุด ง่ายต่อการหาข้อมูลในเชิงลึก ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินโครงการวิจัยเรื่องการศึกษากลวิธีการการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เพื่อศึกษาการถ่ายทอดทักษะการบรรเลง กลวิธีการบรรเลง และกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงเครื่องหนังสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเพื่อให้องค์ความรู้ด้านกลองมลายูและรายวิชาเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะไทยในสายครูพริ้ง กาญจนะผลินยังคงอยู่ต่อและเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาหลักสูตรรายวิชากลองมลายูในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยต่อไป

อนึ่งการศึกษาวิจัยครั้งนี้ จริงอยู่ที่เป็นการศึกษาครุศิลปินต้นแบบที่ผู้วิจัยเป็นทายาทโดยตรง ผู้วิจัยตระหนักถึงความเที่ยงตรงของผลการวิจัยเป็นสำคัญ จึงได้ใช้ดำเนินการตรวจสอบความเที่ยงตรงของข้อมูลจาก 3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งได้แก่ 1) ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ) 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร ที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลินทั้งทางตรงและทางอ้อม และ/หรือเคยได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา 3) กลุ่มลูกศิษย์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ด้วยวิธีการวิเคราะห์แบบสามเส้า (Triangulation Approach) ตามแนวคิดทฤษฎีของ สุภางค์ จันทวานิช (2552) เป็นฐานแนวคิดสำคัญ ส่วนในความเป็นทายาทนั้น ผู้วิจัยเชื่อว่าจะสามารถได้ข้อมูลเชิงลึกอันจะเป็นประโยชน์ยิ่งที่จะปรากฏในผลของการวิเคราะห์นำเสนอข้อมูลวิจัยต่อสารธารณะต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำถามวิจัย

1. ระเบียบวิธีและกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีความเป็นมาอย่างไร และมีรายละเอียดอย่างไรบ้าง

2. กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครุศิลปินในสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีวิธีการและขั้นตอนเฉพาะอย่างไรบ้าง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

2. เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครุศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ขอบเขตการศึกษา

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งขอบเขตการทำวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. จากวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน นั้น ผู้วิจัยจะทำการศึกษาเฉพาะประวัติความเป็นมาของการรับและการส่งต่อองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของครูพริ้ง กาญจนะผลิน และศึกษารายละเอียดกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูในระดับขั้นพื้นฐาน โดยศึกษาข้อมูลจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา ซึ่งเป็นครุศิลปินต้นแบบ เอกเครื่องหนังไทย ที่เคยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทย ในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เท่านั้น

2. จากวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยทำการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ในมิติของวิธีการและขั้นตอนการสอน หรือการถ่ายทอดทักษะ โดยใช้กรอบแนวคิดของ พรทิพย์ อันทิวโรทัย (2539) เรื่องรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดทักษะความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ โดยคัดเลือกเฉพาะ 1) แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว 2) แบบบรรยาย 3) แบบใช้สื่อ เป็นฐานแนวคิดหลัก ร่วมกับการวิเคราะห์รูปแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูนิเวศน์ ฤาวิชา วิชา ผู้เป็นครุศิลปินต้นแบบ เอกเครื่องหนังไทย ที่เคยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทย ในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เท่านั้น

นิยามศัพท์

1. กลวิธีการถ่ายทอด คือ วิธีการในการส่งต่อองค์ความรู้ จากบุคคลหนึ่งไปยังอีกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลหนึ่ง โดยเกิดจากการสั่งสมองค์ความรู้ ประสบการณ์ และทักษะมาอย่างเชี่ยวชาญ และมีความชำนาญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. ระเบียบวิธีการบรรเลงกลองมลายู คือ ข้อควรปฏิบัติ ในการบรรเลงกลองมลายู ซึ่งประกอบไปด้วย ข้อควรปฏิบัติ ในการนั่งบรรเลง การจับไม้ การดีดไม้กลองมลายู การทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ และวิธีการในการใช้กระบวนหน้าทับ

3. กลวิธีการบรรเลงกลองมลายู คือ หลักวิธีในการบรรเลงกลองมลายู ซึ่งประกอบไปด้วย วิธีการนั่งบรรเลง การจับไม้ การดีดไม้กลองมลายู เทคนิคในการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ และวิธีการในการใช้กระบวนหน้าทับ

4. สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน คือ บุคคล หรือกลุ่มบุคคล ที่ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ 1) ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้รับการถ่ายทอดโดยเฉพาะพื้นฐานทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน 2) กลุ่มผู้ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในขณะที่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน รับราชการ ณ กองการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งได้แก่ บุญช่วย แสงอนันต์ สุรักษ์ สวัสดิกุล และ

มนัส ขาวปลื้ม และ 3) กลุ่มผู้ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในขณะที่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน รับหน้าที่สอน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป ได้แก่ ฐิระพล น้อยนิตย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และยงยุทธ ปลื้มปรีชา

5. กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน คือ รูปแบบวิธีการในการส่งต่อองค์ความรู้ทางด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายูที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งเกิดจากการสั่งสมและส่งต่อประสบการณ์ องค์ความรู้ และทักษะทางด้านการบรรเลงกลองมลายูของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งในที่นี้ หมายถึงวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ)

ประโยชน์ที่จะได้รับ

ได้ทราบกลวิธีในการบรรเลงและการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งจะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญที่จะนำไปสู่การอนุรักษ์ สืบสาน พัฒนาองค์ความรู้เรื่องกลองมลายูในส่วนของนักวิชาชีพ นักวิชาการ และครุศิลปิน ตลอดจน การพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีไทยศึกษาในทุกระดับการศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงเครื่องหนังไทยของกรมมหรสพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครุศิลปินต้นแบบ สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารวบรวมข้อมูลจากแนวคิด เอกสาร และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งออกเป็น 7 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ภาคประวัติศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.1 ครูพริ้ง กาญจนะผลิน (2454-2548)

1.2 พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) (พ.ศ. 2419-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

1.3 พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) (พ.ศ. 2420-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

1.4 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) (พ.ศ. 2424-2498)

1.5 ครูนิเวศ ฤาวิชา สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2508 - ปัจจุบัน)

ตอนที่ 2 แนวคิด และทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการถ่ายทอดทักษะดนตรีและทฤษฎีการเรียนรู้

2.1 แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดดนตรี (สุวรรณา วังโสภณ, 2547)

2.2 กลวิธีสอนทักษะดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2558)

2.3 การวัดประเมินผลทักษะดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2544)

2.4 ทฤษฎีการเรียนรู้ของ Bloom (1956)

2.5 เทคนิคการเรียนการสอนแบบฝึกปฏิบัติดนตรีไทย (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2556)

2.6 การเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน Practice-based Learning (สุกฤษฎิ์ วงแวงน้อย, 2561)

2.7 องค์ประกอบของการสอน (Steiner, 1988)

ตอนที่ 3 รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539)

4.1 รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท

4.2 วิธีการสอนแบบบรรยาย

4.3 วิธีการสอนโดยใช้สื่อ

ตอนที่ 4 กลองมลายูและทักษะในการบรรเลงกลองมลายู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 กลองมลายู

5.2 การบรรเลงกลองมลายู

ตอนที่ 5 การศึกษาแบบกรณีศึกษา (Case study)

ตอนที่ 6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัย จะนำเสนอข้อมูลผู้วิจัยได้ทำการศึกษา รวบรวมข้อมูลจากแนวคิด เอกสาร และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องไล่เรียงไปตามหัวข้อที่ผู้วิจัยได้ชี้แจงไว้ข้างต้น เนื้อหาที่ผู้วิจัยรวบรวมและนำเสนอต่อไปมีดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 ภาคประวัติศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.1 ครูพริ้ง กาญจนะผลิน (2454-2548)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 1 ครูพริ้ง กาญจนะผลิน
(สาระนุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

ข้อมูลจากราชบัณฑิตสถาน กล่าวว่า ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เกิดเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2454 เป็นบุตรของหมื่นคนธรรพประสิทธิสาร (แตะ กาญจนะผลิน) กับนางแหวว ชาวกรุงเทพมหานคร บิดาเป็นนักดนตรี ภรรยาชื่อ สอิ้ง (สกุลเดิม พาทยาชีวะ) มีบุตรธิดา 5 คน

ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เริ่มเรียนดนตรี โดยเริ่มเรียนระนาดเอก ฆ้องวง และเครื่องหนัง กับครูหงส์ พาทยชีวะ และเรียนเพลงต่าง ๆ กับบิดาด้วย เรียนเครื่องหนังเพิ่มเติมกับ พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์วาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ

(ศร ศิลปบรรเลง) รับราชการที่กรมปี่พาทย์และโขนหลวง ต่อมารับราชการต่อสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งเกษียณอายุ แต่ยังคงสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพต่อมา ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นผู้ที่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องหนังได้ดีมากและมีความรู้เรื่องเพลงต่างๆ โดยเฉพาะเพลงเก่าเป็นอย่างดี (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

ในแนวทางเดียวกันนี้ ข้อมูลจากสารานุกรมและบทความของ พิชิต ชัยเสรี (2550) ในฐานข้อมูลของมหาวิยาลัยมหิดล ที่เรียบเรียงจาก เอกสารทะเบียนประวัติของกรมศิลปากร และคำบอกเล่าของ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้ข้อมูลว่า

ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นบุตรชายคนโตของหมื่นคนธรรพประสิทธิสาร (แตะ กาญนผลิน) และนางแหวว กาญจนะผลิน เกิดเมื่อวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2454 ณ บ้าน ตำบลบางซื่อ อำเภอดุสิต กรุงเทพมหานคร มีพี่น้องทั้งสิ้น 5 คน หญิงชื่อ สอาด ชายชื่อ สนาน ชายชื่อ เสมียน หญิงชื่อ สมร และหญิงชื่อ สมัย การศึกษาวิชาสามัญเริ่มศึกษาที่โรงเรียนวัดสร้อยทอง จนถึง พ.ศ. 2466 สอบได้ชั้น ม.1 ส่วนวิชาดนตรีเริ่มจับมือครั้งแรกกับหงส์ พาทยาชีวะ จนสามารถปฏิบัติได้ทั้งระนาด ฆ้อง และเครื่องหนัง พร้อมทั้งได้ศึกษาเพลงการต่างๆ จากท่านบิดาไปด้วยในเวลาเดียวกัน ต่อมาจึงได้เล่าเรียนวิชาเครื่องหนังเพิ่มเติมจาก พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนมีความรู้ ความชำนาญทางเครื่องหนังเป็นที่ยอมรับกันในปัจจุบัน ครูพริ้งเริ่มรับราชการครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2474 ในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง กระทรวงวัง แล้วลาออก ครั้นต่อมาจึงกลับเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่งในตำแหน่งพนักงานแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2488 จนครบเกษียณอายุในตำแหน่งศิลปินโท แผนกดุริยางค์ไทย เมื่อ 1 ตุลาคม 2515 แต่ยังคงได้รับเชิญให้สอนนักศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ต่อมาจนปัจจุบัน (พ.ศ. 2526) ความรู้ความสามารถทางดนตรีสายครูพริ้งนั้นเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปทั้งทางเครื่องหนังและความแตกฉานในเพลงการ แม้กรมศิลปากรสิ้นครูสอน วงฆ้องไปเสียคนหนึ่งก็ยังดีนักหนาที่มีครูพริ้ง กาญจนะผลิน อยู่เป็นผู้อาวุโสอีกคนหนึ่ง เพลงการเก่า ๆ อันเป็นของโบราณแท้นั้นยังมีอยู่ที่ ครูพริ้งอีกเป็นอันมาก ทั้งประเภทหาที่อื่นไม่ได้และประเภทหาที่ไหนไม่เหมือน เมื่อครั้งที่มีการบรรเลงเพลงในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวีตอนเผาพระขรรค์ ซึ่งถือกันว่าเป็นยอดของการบรรเลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ซึ่งสมบูรณ์พร้อมด้วยความวิจิตรบรรจงทั้งทางเครื่องและทางร้องนั้น ผู้บรรเลงทั้งหมดอันได้แก่ ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูเทียบ คงลายทอง คุณหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ครูอรุณ กอนกุล ต่างก็เห็นพ้องต้องกันว่าผู้ที่จะแทนครูมิ ทรัพย์เย็น ซึ่งเพิ่งถึงแก่กรรมไปนั้นก็เห็นจะมีแต่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เพียงคนเดียว ผลการบรรเลงในวันนั้นซึ่งเริ่มตั้งแต่โหมโรงแรกไปจนหมดตับ กินเวลาประมาณ 3 ชั่วโมงมิได้มีสิ่งใดบกพร่องผิดพลาดจนนิดเดียว ทั้งที่ไม่มีการซ้อมล่วงหน้าแต่ประการใด แสดงให้เห็นถึงความแม่นยำมั่นคงเรียนจริงรู้จริงของ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ยิ่งนัก นอกจากความสามารถทางดนตรีแล้ว

ครูยังมีน้ำใจโอบอ้อมอารีเป็นที่สุด ผู้ที่มีปัญหาสงสัยเพลงการหน้าทับสิ่งไรไปหาครูเป็นไม่ผิดหวัง มีนักดนตรีท่านหนึ่งสงสัยหน้าทับม้าย่อง ทั้งที่ไม่เคยรู้จักครูมาก่อนเมื่อเข้าไปถามในขณะที่ครูปฏิบัติงานอยู่ในโรงละครแห่งชาติ ครูก็บอกให้เดี๋ยวนั้นตรงนั้นไม่มากเรื่องมากพิธีจนกระจ่าง นับว่าครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นปูชนียบุคคลอันควรแก่การบูชาในการสังคีตสยามได้ผู้หนึ่ง ในด้านชีวิตครอบครัว ครูพริ้งสมรสกับนางสาวสอิ้ง พาทยชีวะ มีบุตรธิดาทั้งสิ้น 5 คน ดังต่อไปนี้ 1) ชาย ชื่อ สมพงษ์ 2) หญิง ชื่อ มณีรัตน์ 3) หญิง ชื่อ อุษา 4) หญิง ชื่อ เจริญสุข 5) หญิง ชื่อ ปิยะวรรณ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม 2528

เห็นได้ว่า ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นศิลปินที่มีความรู้ และความสามารถทางด้านดนตรีไทยหลายอย่าง เป็นผู้ที่ความจำ และความเข้าใจในกลวิธีและเนื้อหาที่ดีมาก ส่วนที่ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจอย่างมากคือ การเรียนเครื่องหนังของครูพริ้ง กาญจนะผลิน จากการศึกษาในภาคประวัติเบื้องต้นพบได้ว่า ครูพริ้งกาญจนะผลิน ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยสืบต่อมาจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีทางด้านดนตรีไทยของกรมมหรสพ 3 คนด้วยกันได้แก่ 1) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) 2) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และ3)หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งผู้วิจัย ศึกษาจากเอกสารภาคประวัติต่อไป และนำเสนอต่อ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) (พ.ศ. 2419-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

ภาพที่ 2 พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ)
(สาระนุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากข้อมูลของครูพริ้ง กาญจนะผลิน จะเห็นได้ว่า พูนพิศ อมาตยกุล (2550) ได้ทำการเรียบเรียงข้อมูลเกี่ยวกับพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) จาก เอกสารทะเบียนประวัติ กรมมหรสพ สำนักพระราชวัง และการสัมภาษณ์ พลตรีสุภัทร วีณิน ดังนี้

พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) เป็นรองเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง ในรัชกาลที่ 6 ตำแหน่งปลัดกรม เกิดที่บ้านฝั่งธนบุรี ตำบลวัดดุสิตาราม เมื่อวันจันทร์ขึ้น 2 ค่ำ เดือน 10 ปีชวด ตรงกับวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2419 ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นศิษย์ครูช้อย สุนทรวาทิน จากวัดน้อยทองอยู่ และเรียนหนังสือกับสมภารแสงในวัดเดียวกัน ตั้งแต่อายุได้ 13 ปี (พ.ศ. 2431) มีความรู้สามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้ดี และที่มีความสามารถมากคือ วิชาเครื่องหนัง ต่อมาได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในรัชกาลที่ 6 เมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2448 สมัยเมื่อยังทรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช รับพระราชทานเงินเดือนขั้นต้น 20 บาท เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า ฯขึ้นครองราชย์แล้ว

ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "ขุนพิณบรรเลงราช" เมื่อ วันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2453 รับพระราชทานเงินเดือน เดือนละ 80 บาท แล้วเลื่อนขึ้นเป็นหุ้มแพรหลวงพิณบรรเลงราช เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2455 เงินเดือน 100 บาท ต่อมาทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ เปลี่ยนราชทินนามเป็น "หลวงประดับดุริยกิจ" เมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2457 และเป็นพระประดับดุริยกิจ เมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2459 ในปลายรัชกาลได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้รั้งตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง คือ ให้รักษาการตำแหน่งเจ้ากรมรับพระราชทานเงินเดือน 200 บาท และได้รับตราช้างเผือกชั้นที่ 4 พระประดับดุริยกิจ แต่งงานครั้งแรกกับ นางสาววงษ์ ธิดานายกล่อม และนางเยี่ยม มีบุตรธิดา ชื่อ นายเดือน นายกุศิก และนางประดับวงษ์ ต่อมาได้ภรรยาอีกคน ชื่อ นางสาวเพี้ยน บุตรีจีนคล้าย และนางแวว ซึ่งเป็นคนบ้านสวนตะไคร้ จังหวัดนครปฐม อยู่ด้วยกันมาตั้งแต่วันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2457 มีบุตรีหนึ่งคน ชื่อ นางสาวเกษิณี และบุตรชายอีก 3 คน คือ พลตรีสุภัทร นายทวี และพลตำรวจตรีเกษียณ วีณิน พลตรีสุภัทร

1.3 พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) (พ.ศ. 2420-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

ภาพที่ 3 พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน)
(สาระนุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

พูนพิศ อมาตยกุล ให้ข้อมูลเกี่ยวกับพระพาทย์บรรเลงรมย์ไว้ว่า พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) เกิดเมื่อวันที่ 21 มกราคม 2420 เป็นชาวจังหวัดนครปฐม ภรรยาคนแรก ชื่อ นวล มีบุตรธิดา 3 คน ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ จีน มีบุตร 1คน ภรรยาคนที่ 3 ชื่อ ปุ้ย มีบุตรธิดา 3 คน ที่เป็นนักร้องมีชื่อเสียง คือ นางเฉลา วรรณเขจร

พระพาทย์บรรเลงรมย์เป็นศิษย์พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้มีฝีมือในการตีระนาดทุ้มและเครื่องหนัง โดยเฉพาะการเดี่ยวระนาดทุ้ม เป็นที่เลื่องลือ ไพเราะ รับราชการในกรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำหน้าที่บรรเลงระนาดทุ้มและเครื่องหนัง ศิษย์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ นายมนตรี ตราโมท นายละม้าย พาทยโกศล จ่าสิบเอกยรรยง โปร่งน้ำใจ

พระพาทย์บรรเลงรมย์ได้รับพระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ. 2456

พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน)เป็นนักดนตรีกรมมหรสพ สมัยรัชกาลที่ 6 เกิดที่ตำบลปากน้ำ เมืองนครไชยศรี (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดนครปฐม) เกิดเมื่อวันพฤหัสแรม 3 ค่ำ เดือนยี่ ปีฉลู ตรงกับวันที่ 21 มกราคม พ.ศ.2420 ได้เริ่มเรียนหนังสือ ณ วัดสุประดิษฐาราม เมื่ออายุ 21 ปี แล้วหัดดนตรีกับท่านครูผู้ใดยังค้นไม่ได้ ทราบแต่เพียงว่าเริ่มเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ตั้งแต่ยังทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2449 รับพระราชทานเงินเดือนขั้นต้น 20 บาท เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสวยราชสมบัติแล้ว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ แต่งตั้งเป็นขุนพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ.2453 รับพระราชทานเงินเดือน 60 บาท เป็นหุ้มแพรหลวงพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2455 เงินเดือน 100 บาท เมื่อเข้ามาอยู่ในกรมมหรสพ ได้เป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ ทำหน้าที่เป็นคนตีระนาดทุ้ม และเป็นครูสอนประจำด้วย อีกทั้งยังได้สอน อาจารย์มนตรี ตราโมทด้วย ต่อมาท่านได้เปลี่ยนไปทำหน้าที่คนตีเครื่องหนัง ปรากฏว่ามีฝีมือดีมาก เป็นที่เคารพนับถือทั่วไป ใน พ.ศ.2458 ท่านเริ่มป่วยและขาดราชการบ่อย ๆ จนถึงขาดราชการ มิได้กลับมาทำหน้าที่ประจำ ตั้งแต่วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ.2459 หยุดงานมิได้รับพระราชทานเงินเดือน เวลา 3 ปีเศษ จึงได้ย้อนกลับเข้ามารับราชการอีกในเดือนสิงหาคม พ.ศ.2462 ครั้นถึงวันที่ 15 มกราคม พ.ศ.2465 จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่ออายุได้ 45 ปี ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตราช้างเผือกชั้นที่ 4 พระพาทย์บรรเลงรมย์ แต่งงานครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2443 กับนางสาวนวล บุตรีนายช้าง และนางถิน ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่บ้าน หอมเกร็ด นครไชยศรี มีบุตร 3 คน เป็นหญิงชื่อ หน่าย เป็นชาย ชื่อ เลียบ และพงษ์ และมีภรรยาคนที่ 2 ชื่อ จีน มีบุตรชายคนหนึ่ง ชื่อ พัก แล้วมีภรรยาคนที่ 3 ชื่อปุ้ย บุตรีหลวงรามพิทักษ์ (ทิม) และนางทองอยู่ ซึ่งเป็นคนตำบลสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม มีบุตรอีก 3 คน เป็น

ชาย ชื่อ เพ่ง เป็นหญิงชื่อ พ้อง และเฉลา สำหรับบุตรีคนสุดท้องนี้ คือ คุณเฉลา วาทิน เป็นนักร้องสังกัดกรมศิลปากร รุ่นเดียวกับ อาจารย์เจริญใจ สุทรวาทิน และครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ พระพาทย์บรรเลงรมย์เคยต่อหน้าทับต่าง ๆ ให้ศิษย์ไว้หลายคน ที่สืบประวัติได้ก็มี นายแมว พาทยโกศล นายยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ เป็นต้น ฝีมือการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของท่าน เป็นที่ยอมรับของทุกคนที่เคยได้ฟัง ว่ายอดเยี่ยม โดยเฉพาะผู้ที่เคยอยู่ในพระราชวังสนามจันทร์มาก่อน

1.3 **หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)** (พ.ศ. 2424-2498)

ภาพที่ 4 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
(สาระนุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

พูนพิศ อมาตยกุล (เรียบเรียงจาก คำบอกเล่าจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง)

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เป็นบุตรคนสุดท้องของนายสิน และนางยิ้ม ศิลปบรรเลง เกิดเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2424 ที่ตำบลคลองดาวดึงส์ จังหวัดสมุทรสงคราม ครูสินผู้บิดานั้นเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ และเป็นศิษย์ของ พระประดิษฐ์ไพเราะ(ครูมีแขก หรือ มี ดุริยางกูร)เริ่มหัดดนตรี

ตั้งแต่อายุ 5 ขวบ กับบิดา โดยเริ่มต้นเรียนฆ้องใหญ่ก้อนแล้วเริ่มหัดระนาดอย่างเอางานเอาการเมื่ออาย 11 ปี จนสามารถออกงานประชันฝีมือได้ตั้งแต่อายุเข้าสู่วัยหนุ่ม โดยได้แสดงฝีมือเดี่ยวครั้งแรกที่จวนผู้ว่าราชการจังหวัดเพชรบุรี ในงานโกนจุกธิดาของพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ ข้าหลวงใหญ่แห่งมณฑลราชบุรี ในปีพ.ศ. 2443 อายุ 19 ปี ได้แสดงฝีมือเดี่ยวระนาดเอกถวายสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุ์วงศ์วรเดชที่ถ้ำเขางู ราชบุรี เป็นที่ต้องพระทัยมาก จึงทรงรับตัวเข้ามาไว้ที่วังบูรพาภิรมย์ ในปีต่อมาได้ทำหน้าที่เป็นจางวางมหาดเล็ก จึงขนามนามท่านว่า "จางวางศร" มาตั้งแต่ครั้งนั้น และได้เป็นคนระนาดเอกประจำวงพิณพาทย์วังบูรพา โดยทรงหาครูมาสอนหลายคน ที่สำคัญคือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพย์) เมื่ออายุครบบวช ก็ได้บรรพชาที่วัดบวรนิเวศวิหาร โดยมีสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส เป็นพระอุปัชฌาย์ แล้วทรงจัดการให้แต่งงานกับนางสาว โชติ หุราพันธ์ ธิดาของ พันโทพระประมวลประมาณพล นับตั้งแต่มาอยู่วังบูรพา จางวางสอนได้รับพระกรุณาจาก สมเด็จเจ้าฟ้า ฯ เป็นอย่างมากหาผู้ใดเสมอมิได้ ทรงจัดหาครูที่มีฝีมือดีเด่นทุกทางมาสอน ทรงบังคับให้ฝึกซ้อมจนถึงทรงลงพระอาญา นับว่าทรงเคี่ยวเข็ญมาก จนจางวางสอนได้ชื่อว่า เป็นคนเก่งที่สุดแห่งยุคนั้น ประชันระนาดกับผู้ใดก็ชนะ นำความชื่นชมโสมนัสามสู่องค์ผู้ทรงอุปถัมภ์เป็นอย่างยิ่ง จางวางศร ไม่ใช่เป็นแต่เพียงนักดนตรีมีฝีมือมีความรู้รอบตัวสามารถเล่นดนตรีได้ทุกประเภทเท่านั้น แต่ท่านยังมีสติปัญญาเฉียบแหลม สามารถค้นคิดประดิษฐ์เพลงตำราได้อย่างไพเราะในเวลาอันรวดเร็ว เสมือนหนึ่งว่าทำนองเพลงนั้นหลั่งไหลออกมาจากสมองของท่านอย่างไม่ขาดสาย เป็นคนจำเพลงแม่น มีปฏิภาณดีเยี่ยม และมีนิสัยชอบค้นคิดประดิษฐ์ เทคนิคการบรรเลงแบบใหม่ ๆ ขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น จางวางศร เพิ่งเข้ามาอยู่กรุงเทพ ฯ ได้ไม่นานนักแต่ท่านก็ได้แสดงฝีมือไว้ไม่น้อย ได้เป็นนักดนตรีชุดพิเศษของหลวงที่เรียกว่า "วงปี่พาทย์ฤาษี" เช่น เมื่อครั้งตามเสด็จสมเด็จวังบูรพาไปอินโดนีเซีย ท่านก็ได้นำเพลงชวาหลายเพลงมาปรับปรุงเมื่อปี พ.ศ. 2451 เพลงรุ่นนี้คือ เพลงบุญเต็นซอล์ค (สมัยนี้เรียกว่า บูเซ็นซอก แปลว่า ไกลกังวล) เพลงยะวาเก่า ฯลฯ จางวางสอนเป็นผู้นำเครื่องดนตรีชวาซึ่เขย่าด้วยไม้ไผ่เรียกว่า "อุงคะรุง" ซึ่งมีเพียง 5 เสียงเข้ามาเมืองไทยในปีนั้น โดยประดิษฐ์ให้เป็นเสียงไทย 7 เสียง แล้วมอบให้ศิษย์ชื่อ นายเอื้อน ดิษฐ์เชย เอาไปเหลาที่บ้านสวนมะลินำออกเขย่าเผยแพร่โดยเขย่า 2 มือ มือละเสียง เท่ากับว่าเป็นการพัฒนา วงอังกะลุงของชวาให้มาเป็นแบบไทยจางวางศรจึงได้ชื่อว่าเป็นคนเหลาอังกะลุงคนแรก บรรเลงครั้งแรกที่วัดราชาธิวาสในงานกฐินหลวง ใน พ.ศ. 2458 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเลียบมณฑลปักษ์ใต้ ท่านได้ประดิษฐ์เพลงเขมรเขาเขียวขึ้นเป็นเพลงเถา ใช้ชื่อว่าเพลงเขมรเลียบนคร ทำเป็นทางกรอขึ้นบรรเลงถวาย นับเป็นการประดิษฐ์การบรรเลง "ทางกรอ" ขึ้นใหม่เป็นวิวัฒนาการอีกแบบหนึ่งของแบบฉบับ ซึ่งนิยมมาจนบัดนี้ จางวางสอน ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะในรัชกาลที่ 6 เมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2468 ทั้ง ๆ ที่ท่านไม่เคยรับราชการอยู่ในกรมกองใดมาก่อนเลย ทั้งนี้เพราะเป็นผู้มีฝีมือและความสามารถเลิศล้น เป็นที่ต้องพระราชหฤทัย

มาก ในสมัยรัชกาลที่ 6 และที่ 7 หลวงประดิษฐ์ต้องรับหน้าที่ควบคุมวงดนตรี ณ วังลดาวัลย์ ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศร์ เพิ่มเติมขึ้นอีกวงหนึ่งซึ่งเรียกกันว่า วงบางคอแหลม ได้ประดิษฐ์ทางเพลงสำหรับวงบางคอแหลมขึ้นเป็นพิเศษ เช่น แขกลพบุรีทางบางคอแหลม เชิดจีนทางบางคอแหลม เป็นต้น ครั้นถึงปี พ.ศ. 2469 ได้เข้ารับราชการในกรมปี่พาทย์และโขนหลวงกระทรวงวัง ซึ่งเป็นสมัยรัชกาลที่ 7 หลวงประดิษฐ์ได้มีส่วนถวายการสอนดนตรีไทยแก่ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี รวมทั้งได้มีส่วนช่วยในงานพระราชนิพนธ์เพลงไทย สามเพลง คือ เพลงราตรีประดับดาวเถา เพลงเขมรละอออองค์เถา และเพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น รวมทั้งได้ช่วยก่อตั้งวงมโหรีส่วนพระองค์ และวงมโหรีหญิงในราชสำนักด้วย พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชทานเหรียญดุษฎีมาลา เข็มศิลปวิทยา เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2472 และได้รับพระราชทานตราเบญจมาภรณ์มงกุฎไทย ในปี พ.ศ. 2473 รับตำแหน่งปลัดกรมปี่พาทย์และโขนหลวงกระทรวงวัง รับพระราชทานเงินเดือน เดือนละ 150 บาท เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเสด็จเจริญพระราชไมตรีไปยังเมืองเขมร ในปี พ.ศ. 2472-2473 หลวงประดิษฐ์ได้ตามเสด็จด้วย และได้ไปช่วยสอนดนตรีให้แก่ราชสำนักเขมรหลายเดือน เมื่อกลับมาก็ได้นำเพลงสำเนียงเขมรมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงไทยหลายเพลง อาทิ ขะแมชม ขะแมซอ ขะแมกอฮอม เป็นต้น เมื่อสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงจัดให้มีการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล หลวงประดิษฐ์ได้ทำหน้าที่เป็นผู้บอกเพลงร่วมกับครูดนตรีหลายท่าน อาทิ พระยาเสนาะดุริยางค์ จางวางทั่ว พาทยโกศล อาจารย์มนตรี ตราโมท โดยมีขุนสมานเสียงประจักษ์ นายพิษณุ แช่มบาง นายโฉลก เนตตะสูต เป็นผู้ช่วยเขียนบันทึกลงเป็นโน้ตสากล ผลงานนี้เก็บไว้ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร และห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมบริพัตร ฯ หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ชื่อว่าเป็นผู้มีความอารี อุปถัมภ์ค้ำชูนักดนตรีด้วยกัน รักและห่วงใยในศิษย์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีนักดนตรีจากเมืองมอญมาอยู่กับท่านชื่อ ครูสุ่ม ดนตรีเจริญ หลวงประดิษฐ์ ให้อุปถัมภ์ในตอนต้นและให้ความนับถือแลกฝีมือและแลกเพลงซึ่งกันและกัน จึงเกิดเป็นเพลงเถาใหม่ๆ ขึ้นในยุคนั้นหลายเรื่อง กล่าวกันว่าหลวงประดิษฐ์ไพเราะ แต่งเพลงไว้มากกว่า 300 เพลงบางเพลงก็ร่วมแต่งกับนักดนตรีท่านอื่น อาทิ เจ้าคุณครูพระยาประสานดุริยศัพท์ มีทั้งที่แต่งขึ้นจากเพลงสองชั้นของเดิมที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมด และที่ดัดแปลงมาจากเพลงของจากชาติ เป็นเจ้าของเพลงโหมโรงหลายเพลง อาทิ โหมโรงกระแตไต่ไม้ โหมโรงปฐมดุสิต โหมโรงศรทอง โหมโรงประชุมเทวราช โหมโรงบางขุนนนท์ โหมโรงนางเยี้ยง โหมโรงม้าสบัดกีบ และโหมโรงบูเต็นซอล์ค เป็นต้น ในด้านเพลงเถ้ามีอยู่เป็นจำนวนนับร้อยเพลง อาทิ กระต่ายชมเดือนเถา ขอมทองเถา เขมรเถา เขมรปากท่อเถา เขมรราชบุรีเถา แขกขาวเถา แขกสาหร่ายเถา แขกโอดเถา ครวญหาเถา จีนลั่นถันเถา ชมแสงจันทร์เถา เต่าเห่เถา นกเขาขะแมร์เถา พราหมณ์ดีดน้ำเต้าเถา มุล่งเถา แมลงภู่ทองเถา ยวนเคล้าเถา ช้างเกิดใบไผ่เถา ระหกระเหินเถา ระส่ำระสายเถา ใส้แสงจันทร์เถา ลาวเสี่ยงเทียนเถา แสนคำนึงเถา สาวเวียงเหนือเถา สาริกาเขมรเถา

โอ้ลาวเถา ครุ่นคิดเถา กำสรวลสุรางค์เถา แขกไทรเถา สุริทราหูเถา เขมรภูมิประสาทเถา แขไขดวงเถา ล่องเรือเถา พระอาทิตย์ชิงดวงเถา กราวรำเถา ฯลฯ ในกระบวนเพลงเถาต่างๆ ได้ทำเพลงสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ไว้หลายเพลง อาทิ สุริทราหู เขมรไทรโยค แขกพราหมณ์ ดามจระเข้ เป็นต้น ในกระบวนทางเปลี่ยน ได้ทำทางเปลี่ยนไว้มากมาย อาทิ ช่าปี่ ดำเนินทราย ตามกวาง ทองย่อน พราหมณ์ดีดน้ำเต้า สร้อยเพลง นกจาก ฯลฯ หลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นต้นคิดบันทึกเพลงไทยออกเป็นโน้ต 9 เสียง เป็นต้นกำเนิดเพลงกรอ เป็นต้นกำเนิดวิธีตีระนาดแบบสบัด ขยี้ รัว กวาด กรอ แบบพิสดารต่างๆ เหลือจะพรรณาได้ ศิษย์ของท่างมีมากมายกระจายไปทั้วทุกทิศมีทั้งชายและหญิง อาทิ นายเผือก นักระนาด จางวางผาด นายลาบ ณ บรรเลง โชติ ดุริยประณีต ชื้น ดุริยประณีต ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ ร.อ. โองการ กลีบชื่น (ทองต่อ) แสวง คล้ายทิม ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประสิทธิ์ ถาวร บุญยงค์ เกตุคง พิมพ์ระนาด เสนาะ หลวงสุนทร อุทัย แจ้งละเอียด ศิริ นักดนตรี สงัด ยมะคุปต์ ฉลาก โพธิ์สามต้น รวม พรหมบุรี กิ่ง พลอยเพ็ชร สวัสดิ์ บูรณพิมพ์ สมภพ ขำประเสริฐ พระพรหมปรีชา (กล่อนจันทร์เรือง) ชฎิล นักดนตรี สุเทพ มัสวัสดิ์ บุญมี พูนเจริญ ฯลฯ ศิษย์ที่เป็นผู้หญิงมีบุตรทั้งสองคือคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและนางมหาเทพกษัตริย์สมุห (บรรเลง สาคริก) จันทนา พิจิตรคุรุการ จิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ ลม่อม อิศลางกูร ณ อยุธยา ลม่อม บูรณพิมพ์ ศิริกุล นักดนตรี สุคนธ์ พุ่มทองประชิต ขำประเสริฐ ฯลฯ ชีวิตครอบครัวนั้น แต่งงานครั้งที่ 1 กับภรรยาชื่อ โชติ มีบุตร 4 คน ชื่อ คุณหญิงชิ้น อาจารย์บรรเลง (สาคริก) นายประสิทธิ์ และ นายชัชวาล (รุ่งเรือง) กับภรรยาคนที่ 2 ชื่อ ฟู มีบุตร 4 คน ชื่อ พัลลิกา ขวัญชัย น.อ.สมชาย และนายสนั่น ศิลปบรรเลง หลวงประดิษฐ์ไพเราะถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 8 มันาคม พ.ศ. 2497 รวมอายุ 73 ปี

การนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน และผู้เชี่ยวชาญที่ได้ทำการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยให้กับครูพริ้ง กาญจนะผลินในข้างต้น เป็นไปในลักษณะของการรับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัย ทราบจากผู้ให้ข้อมูลหลักของงานวิจัยและศิลปินในสำนักการสังคีต กรมศิลปากรหลายท่านว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นศิลปินทางด้านเครื่องหนังไทยอีก 1 ท่าน ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ในเบื้องต้น ดังนี้

1.4 ครูนิเวศน์ ฤาวิชา สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2508 - ปัจจุบัน)

ภาพที่ 5. ครูนิเวศน์ ฤาวิชา

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน 2508 ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนวัดอินทาราม สำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูงที่วิทยาลัยนาฏศิลปะ กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2519 ปัจจุบันอายุ 53 ปี รับราชการในตำแหน่งศิลปินอาวุโส สังกัดกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เริ่มรับราชการตั้งแต่ 1 กรกฎาคม 2534 ถึงปัจจุบัน ปฏิบัติงานหัวหน้าคลังเครื่องดนตรีไทยและหัวหน้าวงของกลุ่มงานดุริยางค์ไทย

1.5.1 ประวัติการเรียนดนตรี

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เริ่มต้นการเรียนดนตรีด้วยการเรียนตีฆ้องวงใหญ่จากครูเสงี่ยม ฤาวิชาผู้มีฐานะเป็นปู่ของครูนิเวศน์ โดยเริ่มต้นด้วยเพลงสาธุการ สาเหตุที่เริ่มเรียนดนตรีเนื่องจากบิดาของครูนิเวศน์ ฤาวิชา คือ ครูสงุ่น ฤาวิชา เห็นถึงพรสวรรค์ในการเล่นดนตรีจากการเล่นในวัยเด็กของครูนิเวศน์ คือ เอาไห เอากะลามาทำเป็นฆ้อง ตอนนั้นประมาณอายุตอนนั้นคือ 5-7 ปี เรียนจนจบ ป. 4 ที่โรงเรียนวัดอินทาราม จ.พระนครศรีอยุธยา จากนั้นเข้ารับการศึกษาต่อประถมศึกษา 5 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ ในสมัยนั้นเรียกชั้นต้น 1 ชั้นต้น ชั้นต้น 2 และชั้นต้น 3 จนเมื่อถึงชั้นต้น 3 ได้รับโอกาสไปบรรเลงดนตรีไทยมัธยมศึกษา ได้รับหน้าที่บรรเลงฆ้องวงเล็ก วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ผู้บรรเลงระนาดตอนคือ นายจิรวัฒน์ สมพงษ์ (เสียชีวิต) ฆ้องวงใหญ่คือ นายทรงยศ แก้วดี ระนาดทุ้มคือ นายวีรชาติ สังคมาลย์ ครูนิเวศน์ได้รับหน้าที่บรรเลงฆ้องวงเล็ก โดยได้รับการถ่ายทอดจาก สงบศึก ธรรมวิหาร เรียนฆ้องวงเล็กอยู่ประมาณ 2 ปี ส่วนเรื่องของการบรรเลงเครื่องหนังนั้น ครูนิเวศน์ได้กล่าวถึงการเริ่มต้นบรรเลงเครื่องหนังของตนไว้ว่า

“ที่บ้านก็ตีเครื่องหนังปู่ตีระนาด เสนาะหลวง
สุนทร ก็เคยมาตี ครูบางหลวงสุนทร เคยมาตีตะโพน
มอญบ้าง เป่าปี่บ้าง ที่วง ก็ได้อาศัยลักจำเขามาบ้าง”
(นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2561)

ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เห็นความสามารถในการบรรเลงเครื่องหนังของครูนิเวศน์จากการไปงานนอกเหนือจากงานดนตรีต่าง ๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครูปฐมรัตน์จึงได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยให้ครูนิเวศน์ โดยเฉพาะเรื่องของการตีตะโพนไทย เนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปในขณะนั้น ยังไม่มีผู้เรียนที่บรรเลงเครื่องหนังไทย นอกจากนี้ยังได้มอบหมายให้สมเกียรติ ปลื้มปรีชามาเป็นผู้ฝึกสอนถ่ายทอดความรู้ทางด้านหน้าทับให้ครูนิเวศน์ด้วย

เมื่อได้เริ่มเรียนเครื่องหนังไทยไปสักระยะ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้มีโอกาสเรียนกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน และได้ขอเรียนวิธีการตีไม้กลองมลายู จากครูพริ้งโดยตรง โดยครูนิเวศน์ได้กล่าวถึงการเรียนการใช้ไม้กลองมลายูกับครพริ้ง กาญจนะผลิน ดังนี้

“ตอนแรกเริ่มต้นจากไปนั่งคุยกับครูพริ้งตอนพักกลางวัน หลังจากที่กินข้าวเสร็จ ครูพริ้งชอบคุย พ่อเข้าไปขอคำแนะนำขอวิธีการ พ่อเลยจำวิธีการ ไปคุยบ่อยขึ้น ครูพริ้งจะนั่งอยู่คนเดียวหน้าห้องดนตรี บ่อย ๆ เข้าพ่อก็ขอเรียน โดยการไปตีให้ดูเพราะพ่อชอบกลองแขก อยากตีไม้ได้ ไปหาครุบ่อยครั้งเข้า ครุก็ให้ไปเอาลูกเปิงมาลูกหนึ่ง นั่งใช้ไม้ตีไปเรื่อยประมาณ 3 เดือน ได้มาเต็มก็วิธีการใช้ไม้ตีนี่แหละ ส่วนหน้าทับได้จากครูตุ๋มกับครูพล”

(นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2561)

จากข้อความด้านบน สรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ได้พื้นฐานการใช้ไม้กลองมลายูจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ส่วนหน้าทับ ได้จากสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (ครูตุ๋ม) และ ฐิระพล น้อยนิตย์ (ครูพล) พร้อมทั้งข้อแนะนำ วิธีการ และกลวิธีพิเศษเสริมอีกด้วยด้วย

1.5.2 ประวัติการทำงาน

หลังจากเรียนจบแล้วไปรับราชการทหารอยู่ 1 ปี จากนั้น สมัครเป็นครูพละที่โรงเรียนเซนฟรังซีสซาเวียร์คอนแวนต์ เรียนต่อเอกวทบ. ที่มหาวิทยาลัยสวนดุสิต ภายหลัง บิดา

อยากให้รับราชการ จึงได้มาลองสอบบรรจุราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งสอบติดเป็นข้าราชการ ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่งศิลปินอาวุโส สังกัดกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เริ่มรับราชการตั้งแต่ 1 กรกฎาคม 2534 ถึงปัจจุบัน ปฏิบัติงานหัวหน้าคลังเครื่องดนตรีไทยและหัวหน้าวงของกลุ่มงานดุริยางค์ไทย

จากการนำเสนอข้อมูลในข้างต้น ทำให้สามารถสรุปได้ว่า องค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้รับการถ่ายทอดจาก 1) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) 2) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และ3)หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลังจากนั้น ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้เข้ารับราชการที่สำนักการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลปะ จึงได้ทำการถ่ายทอดองค์ความรู้ต่อเนื่อง ซึ่ง 1 ในบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดข้อมูลทางด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายูคนสำคัญได้แก่ นิเวศน์ ฤาวิชา นั้นเอง

ต่อไปผู้วิจัยจะทำการศึกษารวบรวม และนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด และทฤษฎี เกี่ยวกับกลวิธีในการถ่ายทอดดนตรี เพื่อใช้เป็นหลักแนวคิด สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ซึ่งสัมพันธ์กับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลง และแนวคิดทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลง ดังที่ผู้วิจัยได้ทำการนำเสนอต่อไปในตอนที่ 3 ดังนี้

ตอนที่ 2 แนวคิด และทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการถ่ายทอดทักษะดนตรีและทฤษฎีการเรียนรู้

2.1 แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดดนตรี (สุวรรณา วังโสภณ, 2547)

สุวรรณา วังโสภณ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีประจำชาติไทย โดยมีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดดนตรีในไทย ดังนี้

2.1.1 จุดมุ่งหมายในการถ่ายทอด

2.1.1.1 เพื่อการสืบทอดและดำรงวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติ

การดำรงรักษาวัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นสิ่งที่สำคัญ เนื่องจากดนตรีไทย มีเอกลักษณ์วัฒนธรรมที่มีความแตกต่างจากวัฒนธรรมอื่น ๆ มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างจิตสำนึก และเป็นการสร้างความภาคภูมิใจนเอกลักษณ์ด้านศิลปวัฒนธรรม นอกจากนี้ ยังทำการถ่ายทอดเพื่อเป็นการอนุรักษ์มรดกทางภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยประจำบ้านดนตรีอีกด้วย

2.1.1.2 เพื่อประกอบอาชีพในการดำรงชีวิต

มีลักษณะเป็นการถ่ายทอดเพื่อสร้างรายได้ในการดำรงชีพให้อาชีพนักดนตรีไทย โดยจะเห็นได้ว่า นักดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถ และมีความเชี่ยวชาญในทักษะดนตรีขั้นสูง มักจะถูกยกย่องฐานะทางสังคมไปด้วย อาจกล่าวได้ว่า การถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีนี้ยังมีจุดมุ่งหมายอีกข้อเพื่อการดำรงชีพของนักดนตรีไทยนั้นเอง

2.1.2 ผู้ทำการถ่ายทอด

มีคุณสมบัติที่สำคัญ 2 ประการ คือ

1) เป็นผู้ที่มีพื้นความรู้ด้านดนตรีไทย

โดยส่วนใหญ่แล้ว ในวัฒนธรรมดนตรีไทย ครูผู้ถ่ายทอดมักคลุกคลีอยู่กับดนตรีไทยตั้งแต่กำเนิด ได้รับการปลูกฝังองค์ความรู้อย่างเข้มข้น จึงส่งผลให้ครูผู้ถ่ายทอด มีความชำนาญ เชี่ยวชาญ และสามารถถ่ายทอดความรู้ไปได้อย่างต่อเนื่อง

2) เป็นผู้มีคุณธรรม จริยธรรม และมีจิตใจดีงาม

ครูผู้ทำการถ่ายทอด จำเป็นที่จะต้องมีคุณธรรมและจริยธรรมในการประพฤติตนให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้เรียน ทั้งในด้านการบรรเลง และการใช้ชีวิตโดยทั่วไป

2.1.3 ผู้รับการถ่ายทอด

แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

1) ผู้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษในครอบครัว

ได้แก่ ผู้รับการถ่ายทอดที่เกิดในตระกูลนักดนตรีไทย โดยมักมีจุดประสงค์เพื่อสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีในบ้านของตน และเพื่อทำการส่งต่อองค์ความรู้ถ่ายทอดให้ผู้ที่สนใจทั่วไป

2) ผู้รับการถ่ายทอดโดยทั่วไป

มีลักษณะที่แบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ กลุ่มผู้รับการถ่ายทอดที่ฝากตัวเป็นศิษย์ ที่ต้องคอยปรนนิบัติ ดูแลผู้ถ่ายทอดอย่างใกล้ชิด ซึ่งมักปรากฏในวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยในอดีต และกลุ่มผู้รับการถ่ายทอดที่ไม่ต้องคอยปรนนิบัติผู้ถ่ายทอด มักพบในปัจจุบันโดยส่วนใหญ่ มีจุดประสงค์ในการมาเรียนเพื่องานอดิเรก ฝึกสมาธิ เพื่อความบันเทิง และเพื่อใช้ศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.4 วิธีการถ่ายทอด

3.1.4.1 แนวทางการถ่ายทอด

ในอดีต แนวทางในการถ่ายทอด มักอยู่ในรูปแบบของการท่องจำ ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว ผู้เรียนต้องฝากตัวเป็นศิษย์ ใช้ชีวิตอยู่ในบ้านของผู้ทำการถ่ายทอด ในปัจจุบัน การที่ผู้เรียนต้องอยู่ปรนนิบัติผู้ถ่ายทอด ได้หายไปแล้ว แต่แนวทางในการถ่ายทอดอื่น ๆ ยังคงอยู่

2.1.4.2 วิธีการถ่ายทอด

1) ครูพิจารณาศิษย์

ครูผู้ทำการถ่ายทอด จะศึกษาลักษณะท่าทาง บุคลิกภาพ ความตั้งใจแน่วแน่ และมารยาทของผู้เรียนเพื่อพิจารณาความเหมาะสมในการถ่ายทอดความรู้

2) ประกอบพิธีไหว้ครู

เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดต่อกันมาอย่างช้านาน เนื่องด้วย เป็นการแสดงความกตัญญูของศิษย์ต่อครู และเตือนสติให้ปฏิบัติตนให้เหมาะสมกับการที่เป็น “ศิษย์มีครู” โดยมีขั้นตอนคือ การฝากตัวเป็นศิษย์ การครอบครู และการไหว้ครู

3) ขั้นตอนการฝึกปฏิบัติ

3.1) การฝึกหัดเบื้องต้น

เป็นการสอนเพื่อให้ผู้เรียนได้รู้จักกับเครื่องดนตรี จดจำเสียง ผลิตเสียง ผู้เรียนต้องฝึกทำจนเกิดความชำนาญ

3.2) การฝึกบรรเลงตามทำนองเพลง

มีลักษณะคือ ครูสาธิตและให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม เรียกว่า การต่อเพลง โดยในคราวเดียวกันนี้ ผู้สอน จะสอนเรื่องการใช้บทเพลงนั้น ๆ รวมไปถึงฝึกหัดการฟังจับจังหวะเพื่อให้เสียง และจังหวะ เกิดเป็นทำนองที่มีความสอดคล้องใกล้เคียงกัน

3.3) การฝึกบรรเลงประสมวง

เป็นการฝึกให้ผู้เรียน ได้รู้จักจังหวะ และเรียนรู้การบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

3.4) สื่อการเรียนการสอน

มักประกอบไปด้วย สื่อบุคคล คือ ครูผู้ทำการถ่ายทอด และเครื่องดนตรีไทยที่ผู้เรียนใช้ปฏิบัติในการเรียน

3.5) การวัดประเมินผล

เกิดขึ้นตลอดเวลาในการจัดการเรียนการสอน โดยผู้ถ่ายทอด จะทำการสังเกตผู้เรียน และทำการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียนในทุกครั้งที่มีการฝึกปฏิบัติ จากนั้นทำการปรับปรุง แก้ไขข้อผิดพลาดในการบรรเลงของผู้เรียนให้สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 กลวิธีสอนทักษะดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2558)

การสอนทักษะปฏิบัติดนตรี

ในการสอนทักษะดนตรีแต่ละเครื่องมือ ย่อมมีเทคนิควิธีสอนหรือกลวิธีสอนแตกต่างกันไป ตามความเฉพาะของเครื่องมือนั้น ๆ อย่างไรก็ตาม หลักการสอนทั่วไปที่ควรคำนึงถึงและเป็นหลักการที่สามารถใช้เป็นพื้นฐานในการพัฒนาการสอนทักษะดนตรีแต่ละประเภทนั้นสามารถกล่าวได้ว่าความเหมือนกัน หรือสามารถนำหลักการทั่วไปนี้ไปประยุกต์ใช้ได้ หรือนำไปพัฒนาให้เหมาะสมกับทักษะดนตรีเฉพาะเครื่องมือต่อไป โดยจะยกตัวอย่างในการประยุกต์ใช้กับเปียโน

(ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555) ซึ่งหลักการที่กล่าวต่อไปนี้ เป็นหลักการทั่วไปในการสอนทักษะดนตรี ซึ่งมีอยู่ 7 ประการ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2540) คือ

2.2.1 เสียงก่อนสัญลักษณ์

ดนตรีเป็นเรื่องของเสียง การเรียนทักษะดนตรีควรเริ่มต้นด้วยการฟังเสียง เข้าใจในเสียง และจึงสอนเรื่องสัญลักษณ์ดนตรี โดยมีวิธีการสอน ดังนี้

1) ฟังเสียงร้อง และร้องเพลงให้ถูกต้องและไพเราะ

2) ร้องเพลงเป็นโน้ตดนตรีและสอนเรื่องโน้ต

3) เล่นเปียโนตามที่ตนได้ร้องโดยคำนึงถึงความถูกต้องและไพเราะ

4) ร้องเสียงประสานหลังจากฟัง เป็นเสียงลา และโน้ตเพลง

5) เขียนโน้ตเพลงด้วยสัญลักษณ์ง่าย ๆ และใช้บรรทัด 5 เส้น

6) ร้องและเล่นทำนองและเสียงประสาน และฝึกทักษะ

7) เล่นเพลงทั้งเพลงและฝึกทักษะ

2.2.2 ความถูกต้องและความไพเราะ

ดนตรีเป็นเรื่องของคุณภาพ ทักษะดนตรีจึงเป็นเรื่องของความถูกต้อง และความไพเราะควบคู่กันไปเสมอ โดยมีวิธีการสอน ดังนี้

1) เน้นให้ฟังเสมอในการร้องและเล่น

2) เน้นให้เล่นเหมือนที่ร้อง โดยผู้สอนปฏิบัติตัวอย่างที่ถูกต้องตามหลักการ

3) เน้นให้คิดเสมอก่อนเล่น เพื่อมีทั้งความถูกต้องและความไพเราะ

4) การฝึกทักษะต้องคิดก่อนเสมอในความถูกต้องและความไพเราะ

5) พยายามฟังในสิ่งที่ตนเล่น (ร้อง) เสมอในเรื่องของความถูกต้องและความไพเราะ

6) ฝึกหัดให้วิจารณ์การเล่นของตนเอง

2.2.3 ความมีดนตรีการ

ทักษะดนตรีเป็นเรื่องของความรู้ในเชิงปฏิบัติที่มีทฤษฎีเป็นพื้นฐาน ความมีดนตรีการ (Musicianship) เป็นเรื่องสำคัญที่ช่วยให้การเล่นดนตรีมีคุณภาพ โดยมีวิธีสอน ดังนี้

1) วิเคราะห์ลักษณะทั่วไปของเพลง

2) เรียนรู้เรื่ององค์ประกอบดนตรี โดยเฉพาะเรื่องรูปแบบ

3) เรียนรู้เรื่องการเล่นบทเพลงแต่ละยุค

4) ฟังบทเพลงให้มาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) ศึกษาเรื่องประวัติดนตรี ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

6) วิเคราะห์บทเพลงที่เล่นในเชิงทฤษฎี

7) พัฒนาการเรียนรู้ในเรื่องดนตรีอย่างสม่ำเสมอตลอดเวลา

2.2.4 ทักษะการฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมอย่างถูกต้องและสม่ำเสมอเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาทักษะการเล่นดนตรี โดยวิธีการสอน ดังนี้

1) ฟังเสียงที่ตนเล่นอย่างมีสมาธิ

2) กำหนดช่วงเวลาฝึกซ้อมให้นานพอในแต่ละครั้ง

3) กำหนดวัตถุประสงค์การฝึกซ้อมให้ชัดเจน

4) ฝึกซ้อมเพื่อความถูกต้อง โดยเริ่มจากความเร็วที่ช้าก่อน

5) ทำความเข้าใจกับสัญลักษณ์ต่าง ๆ และเล่นให้ได้ตามที่สัญลักษณ์บ่งบอกไว้

6) ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงโดยไม่หยุดเมื่อผิด

7) แก้ไขสิ่งที่บกพร่องผิดพลาดทันที

8) วิเคราะห์การเล่นของตนเอง

2.2.5 ทักษะการแสดง

การแสดงดนตรีเป็นเรื่องของการถ่ายทอดความงดงามของเสียง การแสดงดนตรีจึงควรคำนึงถึงคุณภาพให้มากที่สุด โดยมีวิธีสอน ดังนี้

1) ความมั่นใจในความสามารถของตนเอง

2) การฝึกซ้อมอย่างพอเพียงก่อนการแสดง

3) การพักผ่อนอย่างพอเพียงก่อนการแสดง

4) สมาธิในการแสดง

5) การควบคุมอารมณ์ ความตื่นเต้น และความกลัว

6) การแสดงออกอย่างเต็มความสามารถโดยคำนึงถึงคุณภาพ

7) การมีอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลงอย่างแท้จริง

8) ความรักในกรแสดง

9) การวิเคราะห์ตนเอง

10) ความพึงพอใจในการแสดงของตนเอง และการให้โอกาสตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.6 การประเมินผลตนเอง

นักดนตรีที่ดี จำเป็นต้องประเมินความสามารถของตนเองได้อย่างตรงตามความเป็นจริง เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการปรับปรุงและพัฒนาฝีมือตนเองให้ก้าวหน้าต่อไป โดยมีวิธีสอน ดังนี้

1) ฟังบทเพลงที่ตนเล่นอย่างมีสมาธิ

2) อธิบายการเล่นของตนเองได้อย่างถูกต้อง

3) มีความรู้เรื่องการเล่นบทเพลงต่าง ๆ

4) บันทึกเสียงและบันทึกวีดิทัศน์ที่ตนเล่น และประเมินการเล่นของตนเองโดยมีผู้สอนช่วยประเมินด้วย

5) ยอมรับฝีมือของตนเองโดยไม่ลำเอียง

6) วิเคราะห์สิ่งที่เด่นและบกพร่องเพื่อพัฒนาฝีมือต่อไป

7) ไม่ท้อถอยกับสิ่งที่ไม่สมหวังจากการแสดง

8) ควบคุมอารมณ์ตนเองให้ได้ โดยไม่แสดงออกถึงความดีใจหรือเสียใจจนเกินไป

9) ไม่หลักเลี่ยงในการประเมินตนเอง

2.2.7 การแก้ไขปรับปรุงและพัฒนาทักษะ

การแก้ไขปรับปรุงเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลา และอยู่บนรากฐานของความรู้ความสามารถ และศักยภาพส่วนบุคคล โดยมีวิธีสอน ดังนี้

1) วิเคราะห์ฝีมือของตนและเก็บข้อมูลอย่างละเอียด

2) หาสาเหตุของความบกพร่องและเก็บรวบรวมไว้

3) ศึกษาวิธีแก้ไขโดยมีผู้สอนเป็นผู้ชี้นำ

4) ให้เวลาในการแก้ไขข้อบกพร่องและฝึกฝนเพื่อพัฒนาฝีมือที่ดีขึ้น

5) พึงพอใจในการพัฒนาความรู้ความสามารถของตนเอง

6) ไม่เบื่อหน่ายในการแก้ไขปรับปรุงฝีมือตนเอง

นอกจากหลักการทั่วไปดังกล่าว ในเรื่องสาระเนื้อหาที่ใช้ในการสอนควรประกอบไปด้วยสาระหรือเนื้อหาดังต่อไปนี้

1) บทเพลง

2) แบบฝึกหัด : บันไดเสียง เทคนิค

3) การนั่ง การใช้กล้ามเนื้อ

4) ลักษณะและคุณสมบัติของเครื่องดนตรี

5) การอ่านโน้ต (Sight-reading)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การเล่นโดยการฟัง (Play by ear)

7) การเล่นโดยสร้างสรรค์ (Improvisation)

8) การฝึกโสตประสาท

9) การวิเคราะห์เพลง

10) ทฤษฎีดนตรี

11) ประวัติดนตรี

นอกจากนั้น ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2541) ยังกล่าวอีกว่า ในการสอนทักษะดนตรี สิ่งที่ควรคำนึงถึงซึ่งเกี่ยวข้องกับจิตวิทยาการสอนดนตรีที่สำคัญ คือ 1) ความเข้าใจในตัวผู้เรียน 2) ความพร้อมของผู้สอน และ 3) บทเรียน ทั้ง 3 ปัจจัยนี้เป็นสิ่งที่ผู้สอนควรทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ โดยยึดเป็นหลักสำคัญในการปรับการสอนทักษะดนตรีให้เหมาะสมกับผู้เรียน ซึ่งต้องยึดเรื่องหลักจิตวิทยา เพื่อช่วยให้ผู้สอนสามารถทำให้การสอนดนตรีประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ ทำให้ผู้เรียนเรียนรู้ทักษะดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ และที่สำคัญที่สุด คือ การเรียนทักษะดนตรีด้วยความสุข

2.4 การวัดประเมินผลทักษะดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2544)

การวัดประเมินผลดนตรี เป็นอีกสิ่งสำคัญที่เป็นส่วนช่วยในการตรวจสอบ ทบทวนว่ากลวิธีการสอนทักษะดนตรีของผู้สอน บรรลุวัตถุประสงค์ในการสอนหรือไม่อย่างไร เป็นเครื่องมือที่จะช่วยในการพัฒนาเนื้อหาบทเรียน เพื่อใช้เป็นแนวทางในการแก้ไขจุดบกพร่อง รือแนวทางในการพัฒนาผู้เรียนในอนาคตได้อย่างดีอีกด้วย ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2544) ได้กล่าวถึงการวัดประเมินผลดนตรีไว้ว่า ดนตรีนั้น เป็นรายวิชา ที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา ทักษะ และทัศนคติของผู้เรียน ซึ่งการวัดประเมินผลดนตรีนี้ จะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1) การวัดประเมินเนื้อหาดนตรี

มีรายละเอียดในการวัดประเมินเกี่ยวกับ เนื้อหาดนตรี ประกอบไปด้วย (1) องค์ประกอบดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปแบบ สีสัน และลักษณะของเสียง (2) วรรณคดีดนตรี ได้แก่ บทเพลง ประวัติดนตรี ซึ่งทั้งสองแบบนี้ เป็นไปในลักษณะทางทฤษฎีดนตรี มักจะวัดประเมินผลด้วยการทำแบบทดสอบ แต่หากจำนวนผู้เรียนไม่ได้มาก อาจใช้วิธีการสอบสัมภาษณ์ หรือการสอบปากเปล่า ที่เหมาะกับผู้เรียนกกลุ่มเล็ก

2) การวัดประเมินทักษะดนตรี

มีเนื้อหาการวัดประเมินผลเกี่ยวข้องกับการปฏิบัติดนตรี ทั้งการปฏิบัติเป็นรายบุคคล และการปฏิบัติดนตรีเป็นกลุ่ม ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว จะวัดและประเมินผลการปฏิบัติทักษะให้ครบทุกทักษะ เช่น การฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว การอ่าน และการสร้างสรรค์ นอกจากนี้ การวัดประเมินผลส่วนนี้ ควรแบ่งเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ (1) ความสามารถในการปฏิบัติทักษะ และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(2) คุณภาพในการปฏิบัติทักษะ ซึ่งกล่าวได้ว่า เป็นการวัดและประเมินผล ทั้งเชิงคุณภาพ และเชิงปริมาณนั้นเอง

3) การวัดประเมินด้านทัศนคติทางดนตรี

เป็นอีกรูปแบบการวัดประเมินที่แตกต่างไปจากการวัดประเมินผลเนื้อหาและทักษะดนตรี แต่เป็นการวัดประเมินสิ่งที่อยู่ภายในของผู้เรียน ที่ไม่อาจวัดได้ด้วยตาเปล่า เนื่องจากเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ ความรู้สึกชอบ หรือไม่ชอบ เป็นเรื่องของรสนิยม และความซาบซึ้งทางดนตรี วิธีการในการวัดประเมินผลลักษณะนี้ มักใช้วิธีการ คือ การใช้การสังเกต การสัมภาษณ์ เพื่อให้ผู้เรียนให้แสดงทัศนคติทางดนตรีของตนออกมา

จะเห็นได้ว่า การวัดประเมินผลดนตรีของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ มีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ ทางด้านพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) ของ Bloom และคณะ (1956) อย่างชัดเจน ซึ่งผู้วิจัยจะทำการศึกษารวบรวม และนำเสนอข้อมูล ต่อไป

2.4 ทฤษฎีการเรียนรู้ของ Bloom (1956)

Bloom เป็นนักการศึกษาชาวอเมริกัน เชื่อว่า การเรียนการสอนที่จะประสบความสำเร็จและมีประสิทธิภาพนั้น ผู้สอนจะต้องกำหนดจุดมุ่งหมายให้ชัดเจน และได้แบ่งประเภทของพฤติกรรมโดยอาศัย ทฤษฎีการเรียนรู้และจิตวิทยาพื้นฐานว่า มนุษย์จะเกิดการเรียนรู้ใน 3 ด้าน คือ ด้านสติปัญญา ด้านร่างกาย และด้านจิตใจ และนำหลักการนี้จำแนกเป็นจุดมุ่งหมายทางการศึกษาเรียกว่า Taxonomy of Educational objectives จำแนกจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ออกเป็น 3 ด้าน คือ

1) พุทธิพิสัย (Cognitive Domain) พฤติกรรมด้านสมองเป็นพฤติกรรมเกี่ยวกับสติปัญญา ความคิด ความสามารถในการคิดเรื่องราวต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพซึ่งพฤติกรรมทางพุทธิพิสัย 6 ระดับ ได้แก่

1.1) ความรู้ (Knowledge) เป็นความสามารถในการจดจำแนกประสบการณ์ต่างๆ และระลึกเรื่องราว นั้นๆ ออกมาได้ถูกต้องแม่นยำ

1.2) ความเข้าใจ (Comprehension) เป็นความสามารถบ่งบอกใจความสำคัญของเรื่องราวโดยการแปลความหลัก ตีความได้ สรุปใจความสำคัญได้

1.3) การนำความรู้ไปประยุกต์ (Application) เป็นความสามารถในการนำหลักการ กฎเกณฑ์และ วิธีดำเนินการต่าง ๆ ของเรื่องที่ได้รู้มา นำไปใช้แก้ปัญหาในสถานการณ์ใหม่ได้

1.4) การวิเคราะห์ (Analysis) เป็นความสามารถในการแยกแยะเรื่องราวที่สมบูรณ์ให้กระจายออกเป็น ส่วนย่อยๆ ได้อย่างชัดเจน

1.5) การสังเคราะห์ (Synthesis) เป็นความสามารถในการผสมผสานส่วนย่อยเข้าเป็นเรื่องราวเดียวกัน โดยปรับปรุงของเก่าให้ดีขึ้นและมีคุณภาพสูงขึ้น

1.6) การประเมินค่า (Evaluation) เป็นความสามารถในการวินิจฉัยหรือตัดสินกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดลงไป การประเมินเกี่ยวข้องกับการใช้เกณฑ์คือ มาตรฐานในการวัดที่กำหนดไว้

2) จิตพิสัย (Affective Domain) (พฤติกรรมด้านจิตใจ) ค่านิยม ความรู้สึก ความซาบซึ้ง ทัศนคติ ความเชื่อ ความสนใจและคุณธรรม พฤติกรรมด้านนี้อาจ ไม่เกิดขึ้นทันที ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม และสอดแทรกสิ่งที่ดี งามอยู่ตลอดเวลา จะทำให้พฤติกรรมของผู้เรียนเปลี่ยนไปในแนวทางที่พึงประสงค์ได้ จะประกอบด้วยพฤติกรรมย่อย ๆ 5 ระดับ ได้แก่ (1) การรับรู้ (2) การตอบสนอง (3) การเกิดค่านิยม (4) การจัดระบบ (5) บุคลิกภาพ

3) ทักษะพิสัย (Psychomotor Domain) (พฤติกรรมด้านกล้ามเนื้อประสาท) พฤติกรรมที่บ่งถึงความสามารถในการปฏิบัติงานได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญ ซึ่งแสดงออกมาได้โดยตรงโดยมีเวลาและคุณภาพของงานเป็นตัวชี้ระดับของทักษะประกอบด้วย 5 ขั้น ได้แก่ (1) การรับรู้ (2) กระทำตามแบบ (3) การหาความถูกต้อง (4) การกระทำอย่างต่อเนื่องหลังจากตัดสินใจ (5) การกระทำได้อย่างเป็นธรรมชาติ

จากทฤษฎีดังกล่าวคือผู้เรียนทุกคนนั้นต้องมีพื้นฐานในการเรียนรู้ทุกคน แต่อาจจะไม่เท่ากันเพราะ คนเรามีการเรียนรู้ที่ต่างกัน บางคนพบเจอสิ่งที่แตกต่างจากคนอื่นก็จะมีความรู้ความเข้าใจที่ต่างจากคนอื่น แต่ถ้าผู้เรียนมีพื้นฐานในการเรียนรู้คล้ายๆกันมีความรู้ ความเข้าใจ มีการนำความรู้ไปใช้ประโยชน์คล้ายๆ กัน ผลการเรียนรู้ของคนกลุ่มนี้ก็จะคล้ายกันด้วย การที่ผู้เรียนจะเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้นผู้เรียนจะต้องมีความกระตือรือร้นตลอดเวลา ผู้เรียน จะต้องมีความรู้ ความเข้าใจในสิ่งที่เราจะเรียนรู้ เมื่อมีความเข้าใจแล้วต้องวิเคราะห์ให้ได้ก่อนจากนั้นถึงจะ ประเมินค่า จากทฤษฎีดังกล่าวกล่าวว่ามนุษย์จะเกิดการเรียนรู้ใน 3 ด้านคือ ด้านสติปัญญา ด้านร่างกาย และ ด้านจิตใจ ทุกสิ่งนี้ต้องดำเนินไปอย่างพร้อม ๆ กัน ถึงจะเป็นการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ

Bloom’s Taxonomy Revised

Bloom’s Taxonomy Revised (2001) เกิดจากการปรับปรุงแนวคิดการแบ่งประเภทการเรียนรู้ แบบดั้งเดิมโดยนักการศึกษา 2 ท่านได้แก่ Anderson และ Krathwohl ซึ่งได้ปรับปรุงวัตถุประสงค์ให้ พิจารณาเป็น 2 มิติ คือ พิจารณาลักษณะของความรู้ และพิจารณาการเรียนรู้ทางปัญญา 6 ขั้น สิ่งที่แตกต่างระหว่างแนวคิดของ Bloom(1956) กับแนวคิดของ Anderson และ Krathwohl (2001) คือ

1) การเพิ่มมิติด้านลักษณะความรู้เพื่อช่วยให้การก าหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

2) การปรับรูปแบบคำที่ใช้จากคำนามเป็นคำกิริยา 3) ขั้นที่ 1 เปลี่ยนจากคำว่า “ความรู้” เป็น “การจำ” , ขั้นที่ 5 เปลี่ยนจาก “สังเคราะห์” เป็น “ประเมิน” และ ขั้นที่ 6 เปลี่ยนจาก “ประเมิน” เป็น “สร้างสรรค์”

การพิจารณาลักษณะของความรู้ (Knowledge Dimension) Anderson และ Krathwohl (2001) ได้แบ่งออกเป็น 4 แบบ ได้แก่

1) ความรู้เกี่ยวกับความเป็นจริง (Factual knowledge) หมายถึง ความรู้ในสิ่งที่เป็นจริงอยู่ เช่น ความรู้เกี่ยวกับคำศัพท์ และความรู้ในสิ่งเฉพาะต่างๆ

2) ความรู้ในเชิงมโนทัศน์ (Conceptual knowledge) หมายถึง ความรู้ที่มีความซับซ้อน มีการจัดหมวดหมู่เป็นกลุ่มของความรู้ และโครงสร้างของความรู้

3) ความรู้ในเชิงวิธีการ (Procedural knowledge) หมายถึง ความรู้ว่าสิ่งนั้นๆทำได้อย่างไร ซึ่งรวมถึงความรู้ที่เป็นทักษะ เทคนิค และวิธีการ

4) ความรู้เชิงอภิปริชาญ (Metacognitive knowledge) หมาย ถึง ความรู้เกี่ยวกับเรื่องทางปัญญาของผู้เรียนเอง คือความรู้ที่ผู้เรียนจะท าความเข้าใจเกี่ยวกับการ วางแผนและการแก้ปัญหา ไปจนถึงการประเมิน

แนวคิดที่ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ แบ่งระดับมีรายละเอียดดังนี้

1. การจำ (Remembering) เป็นระดับพื้นฐานของการเรียนรู้ที่เน้นกระบวนการนำเอาหรือดึงเอาความรู้ การ สืบค้น การเตือนความจำ ได้จากความจำระยะยาวของคนออกมาเพื่อกำหนดการเรียนรู้ ให้พัฒนาต่อไปใน ระดับที่สูงขึ้น ที่ได้จากความรู้เดิมของคน เรียกความรู้ที่เกี่ยวข้องจากหน่วยความจำระยะยาว

2. การเข้าใจ (Understanding) ระดับถัดมาเป็นกระบวนการสร้างความรู้อย่างมีความหมาย จากสื่อ จากการ อธิบาย การพูด การเขียน การแยกแยะ การเปรียบเทียบ การจัดหมวดหมู่ หรือการอธิบาย ที่จะนำไปสู่ความ เข้าใจในสิ่งที่กำลังเรียนรู้ เข้าใจ กำหนดความหมายของสิ่งที่เรียนจากการเขียนหรือจากสื่อ

3. การประยุกต์ใช้ (Applying) กระบวนการในขั้นต่อมา เป็นการนำความรู้ความเข้าใจไปประยุกต์ใช้ หรือ นำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ ด้วยกระบวนการหรือวิธีการดำเนินการอย่างเป็นขั้นเป็น

4. การวิเคราะห์ (Analyzing) ระดับต่อมาเป็นกระบวนการนำส่วนต่าง ๆ ของการเรียนรู้ มาประกอบเป็น โครงสร้างใหม่ ด้วยการการพิจารณาว่ามีส่วนใด สัมพันธ์กับส่วนอื่นอย่างไร

พิจารณาโครงสร้างโดยรวมของสิ่ง ที่เรียนรู้ แยกแยะวัตถุประสงค์ที่แตกต่างผ่านการกระบวนการอย่างเป็นระบบ

5. การประเมินผล (Evaluating) ตัดสิน เลือก การตรวจสอบ สิ่งที่ได้จากการเรียนสู่บริบทของตนเอง ที่ สามารถวัดได้ และตัดสินได้ว่าอะไรถูกหรือผิดบนเงื่อนไขและมาตรฐานที่สามารถตรวจสอบได้ บนพื้นฐานของ เหตุผลและเกณฑ์ที่แน่ชัด

6. การสร้างสรรค์ (Creating) ในระดับสูงสุดของการเรียนรู้ เพื่อให้ได้องค์ประกอบของสิ่งที่เรียนรู้ร่วมกัน ด้วย การสังเคราะห์ เพื่อเชื่อมโยง ให้รูปแบบใหม่ของสิ่งที่เรียนรู้หรือโครงสร้างของความรู้ที่ผ่านการวางแผน และ การสร้างหรือการผลิตอย่างเหมาะสม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนการปฏิบัติทักษะ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี โดยผู้ที่ได้นำเสนอแนวคิดการเรียนการสอนทักษะการปฏิบัติดนตรีไทยที่ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจอย่างมากคือ แนวคิดของ นัฐพงศ์ โสวัตร (2556) ที่ได้กล่าวถึง “ศาสตร์” และ “ศิลป์” ว่ามีความสำคัญ ในการเรียนการสอนการปฏิบัติทักษะดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัย จะทำการนำเสนอต่อไปดังนี้

2.5 เทคนิคการเรียนการสอนแบบฝึกปฏิบัติดนตรีไทย (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2556)

ในระบบการเรียน การสอนการปฏิบัติทักษะ สิ่งสำคัญที่สุดต้องสามารถพิสูจน์ได้และทำให้เห็นในเชิงประจักษ์อย่างเป็นรูปธรรม ทั้งนี้ นัฐพงศ์ โสวัตร (2556) ได้ให้ทรรศนะว่าความสำเร็จในการบรรเลงรวมวง หรือการปรับวง หรือปฏิบัติทักษะให้ได้ถึงขีดความสามารถสูงสุดนั้นต้องอาศัย “ศาสตร์ และ ศิลป์” ร่วมกัน

คำว่า “ศาสตร์” คือ ข้อเท็จจริงในมิติทางหลักวิชา กติกาและความเป็นวิชาการ การระบุได้ว่า ความยาวของเพลงมีจำนวนเท่าใดตามต้นแบบของคีตกวี ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ครบถ้วนตามความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์และครบถ้วนตามนัยทางทฤษฎีคนตรีไทย เช่น การ กำหนดให้ใช้หน้าทับปรบไก่ในการบรรเลง ท่อนที่ 1 มีความยาว 6 จังหวะ ท่อนที่ 2 มีความยาว 10 จังหวะ ผู้บรรเลงต้องเข้าใจทันทีว่า ท่อนที่ 1 ต้องบรรเลง 2 เที่ยว เที่ยวละ 6 จังหวะ มิใช่แค่เที่ยวเดียว ท่อนที่ 2 ต้องบรรเลง 2 เที่ยวเช่นกัน ซึ่งเมื่อบรรเลงขาดไปหรือไม่ครบตามรอบหน้าทับหรือเกิน จากความยาวที่คีตกวีกำหนด ก็จะถือว่าผิดในเชิงศาสตร์ทันที และเมื่อมีการร้องส่ง ต้องทอดหรือ ถอน ให้ผู้ขับร้องๆด้วย ซึ่งในข้อเหล่านี้เป็นกติกาหรือทฤษฎีในการปฏิบัติทักษะการบรรเลงรวมวง ทั้งสิ้น ส่วนจะบรรเลงได้ไพเราะ รับร้องส่งร้องได้สนิทกลมกลืน หรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่งอีกข้อ หนึ่ง คือ หลักวิธีการปฏิบัติทักษะรวมถึงการขับร้อง ต่างก็มีกติกา หลักวิชารวมถึงระเบียบวิธีในมิติ ด้านทฤษฎีดนตรีไทยกำกับไว้อีกด้วย เช่น การบรรเลงเครื่องตีในประเภทดำเนินทำนองเมื่อ ประสงค์จะกรอเสียง ต้องบรรเลง ในลักษณะ ซ้าย - ขวา คือ ให้ตีโดยการเริ่มจากมือข้างซ้ายลงก่อน สลับไปมากับข้างขวาและเมื่อจบปลายเสียงกรอจะจบด้วยมือขวา หากสลับกัน จะถือว่าผิดทันที

ใน ข้อนี้เป็นองค์ความรู้ทั่วไปที่ทุกสำนักต่างทราบและเป็นข้อตกลงในเชิงทฤษฎีที่ยอมรับกันโดยทั่วไป หรืออย่างเช่น ระบบการเดินนิ้วของจะเข้ เมื่อนมติดกัน จะไม่เดินนิ้วข้ามลำดับโดยเด็ดขาด หรือการเดินนิ้วขาลงในโน้ตติดกัน มักใช้นิ้วนาง และถ้าเป็นโน้ตติดกันขาขึ้น จะใช้นิ้วชี้ หรือการใช้เสียงทิงในสายลวด จะใช้นิ้วอย่างไรเมื่อถึงตำแหน่งนมต่างๆก็จะถูกระบุ ถูกถ่ายทอดกันโดย เป็นข้อตกลงของสังคมจนเป็นหลักวิชา หรือในส่วนของเครื่องสี การใช้นิ้วที่ถูกตำแหน่งเสียง ไม่ เพี้ยน เดินนิ้วถูก ใช้นิ้วครบกระบวน ใช้คันชักเข้าออกได้ถูกต้องสัมพันธ์กับห้องเพลงเช่น ในการ บรรเลงทางพื้น การบรรเลงจบเพลง คันชักต้องจบเข้าเสมอ หรือในเครื่องเป่า การเดินนิ้วที่ถูกต้อง การควงเสียงที่ถูกตำแหน่งเสียง การระบายลม หรือ การหายใจที่ถูกที่ถูกประโยคถูกคำของนักร้อง ต่างเป็นทักษะพื้นฐานที่ต้องทำให้ได้ ซึ่งความรู้ความเข้าใจและทักษะต่างๆเหล่านี้สามารถ ตรวจสอบได้ในเชิงประจักษ์ ซึ่งเรียกได้รวม ๆ ว่า “ศาสตร์” คือระเบียบวิธี ที่เป็นข้อตกลงพื้นฐานในทางทฤษฎีดนตรีไทย ที่สามารถพิสูจน์ทราบได้ หรือในบางครั้งสามารถวัดได้ในเชิงปริมาณด้วยซ้ำ

ส่วนคำว่า “ศิลป์” นั้น เป็นวิธีการที่นำกระบวนการทั้งหมดที่มาจากหลักวิชา กติกา หรือ ทฤษฎีทางดนตรีไทยมาปรุงแต่ง พัฒนา ประดับประดาให้เกิดสุนทรียะ หรือให้ไพเราะงดงาม เช่น การทำคุณภาพเสียง การกำหนดปริมาณเสียงหรือแนวเสียง หรือแนวที่ว่าด้วยความเร็วผู้ถ่ายทอดหรือครูผู้สอน หรือครูผู้ปรับวงต้องเข้าใจอย่างกระจ่างตั้งแต่ระเบียบวิธีการทางด้านกายภาพ เช่น การ จับไม้ที่แบบต่าง ๆ การนั่งที่ถูกลักษณะ การคว่ำมือ การที่ด้วยกำลังและกล้ามเนื้อที่ถูกต้อง เช่น แขน ข้อ ไหล่ ที่สามารถประคบควบคุมความดังเบาของเสียงที่ต้องการได้อย่างใจ รวมถึงการที่เครื่องตีด้วยการบังคับเสียงให้เกิดเสียง หนึบ หนับ หนอดโหน่ง ได้ถูกที่ ถูกเวลา ถูกตำแหน่งเสียง ถูกลักษณะของเพลงหรือวง ถูกปริมาณเสียง ล้วนส่งผลต่อคุณภาพเสียงทั้งสิ้น หรือในกลุ่มของเครื่องสี สามารถประดิษฐ์ตกแต่งคุณภาพเสียงต่าง ๆ ได้อย่างครบครันและ ถูกที่ถูกเวลา เช่น การประ พรม การ ใช้คันชักหนักเบา รสมือ หรือการขับร้องไม่เพี้ยนเสียง คุณภาพเสียงแจ่มใสชัดเจนกังวาน ล้วนส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึก ซึ่ง จะเห็นได้ว่า คำว่าศิลป์นั้น หมายถึงเม็ดพราย กลวิธีและลีลาใน การประดิษฐ์เสียงให้เกิดคุณภาพหรือความงดงามนั่นเอง ซึ่งก็ต้องอยู่ในความเหมาะสมด้วยเช่นกันแต่ทว่าในข้อนี้เป็นเรื่องของการตีความและความชอบของแต่ละบุคคลดังนั้น เกณฑ์ที่ระบุจึงเป็นกรอบได้แต่เพียงว่าเกิดขึ้นหรือไม่ ส่วนพึงใจหรือไม่ต้องใช้ทรรศนะและ รสนิยมในการตัดสินร่วมกัน

จากแนวคิดดังกล่าว จึงสามารถระบุหรือจำแนกองค์ประกอบในเชิง ศาสตร์ และศิลป์ ได้ดังนี้ คือ 1) ศาสตร์ ได้แก่ บุคลิกภาพเช่น วิธีและระเบียบการนั่ง การจับไม้คันชัก ไม้ดีด การวางนิ้ว และสีหน้า จังหวะ เช่น นิ่งและหน้าทับถูกต้อง ไม่คร่อม ขาด หรือ เกินแนวเหมาะสมกับประเภทของวง และประเภทของเพลงไม่บรรเลงหรือขับร้อง ลม ล้ม ขาดเกิน ทำนอง เช่น ถูกต้องทั้งทำนองหลักและทำนองร้อง หลักและวิธีการปฏิบัติทักษะ เช่น ถูกต้องตามลักษณะเฉพาะของแต่ละ

เครื่องดนตรีและวิธีการของการบรรเลงรวมวง หมายถึง การแบ่งมือ ใช้ลม ใช้คันชัก การเดินนิ้วการผูกกลอนและการประคบมือ 2) ศิลป์ ได้แก่ ความกลมกลืนและสุนทรียรส เช่น ทักษะของผู้บรรเลงและขับร้องไม่เพี้ยนเสียง ทั้งเสียงเครื่องดนตรีและเสียงขับร้องมีคุณภาพเสียง รสมือ และการประดิษฐ์เสียง ลีลา อารมณ์เหมาะสมกับประเภทของวงและการขับร้อง

จะเห็นได้ว่า กลวิธีในการสอนดนตรี ในเรื่องของทักษะการปฏิบัติ เป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างมากต่อการปฏิบัติทักษะดนตรีของผู้เรียน หนึ่งในทฤษฎีที่เกี่ยวกับการปฏิบัติทักษะในภาคสนามที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการปฏิบัติทักษะดนตรีในการแสดงจริง คือ ทฤษฎีการเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน โดย (สุกฤษฎิ์ วงแวงน้อย, 2561) ได้กล่าวถึงรายละเอียดของความหมาย องค์ประกอบ และขอบเขตสมรรถนะการเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน ดังต่อไปนี้

2.6 การเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน Practice-based Learning

1) ความหมาย

การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Practice-based learning) มีนักการศึกษาหลายท่าน และสถาบันการศึกษาชั้นนำได้ให้ความหมายของคำว่า “การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน” ที่หลากหลาย ดังนั้น จึงจำเป็นต้องสร้างความเข้าใจให้ตรงกันก่อนว่า Practice-based Learning หมายความว่าอย่างไร และมีความสำคัญอย่างไร ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดดังต่อไปนี้ มหาวิทยาลัย South Australia ได้ให้ความหมายของการเรียนรู้โดยการฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Practice-based learning) หมายถึงการสร้างสิ่งแวดล้อมการเรียนรู้จากความเป็นจริงเท่าที่จะเป็น ไปได้ของครูที่จัดให้กับนักศึกษาและเป็นตอบสนองหรือการแสดงออกหรือการสาธิตความรู้ที่มีการ เชื่อมโยงประสานกันระหว่างทฤษฎีและการปฏิบัติโดยการฝึกฝนของนักศึกษาเพื่อการเรียนรู้จากการมีประสบการณ์จริง ซึ่งสอดคล้องกับ Hayden, Dufeland Shih (2002:142-147) ที่กล่าวว่า Practice-based learning หมายถึง ความสามารถในการตรวจ สอบและประเมินผลการปฏิบัติงานหรือผลผลิต(Productevaluation) โดยใช้หลักฐานที่เป็นวิธีการ ทางวิทยาศาสตร์ (Scientific method) ซึ่งวิธีการทางวิทยาศาสตร์ที่มีการตรวจสอบหลักฐานต่างๆ ได้จะประกอบด้วยวิธีการแบบอุปนัยและนิรมัย (Deductiveand Inductive Methods) เป็นวิธีการ ที่มีความเป็นระบบและเชื่อถือได้เรียกว่าการวิจัย (Research) ซึ่งThe Universityof Melbourne ได้กำหนดขั้นตอนการวิจัยประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ 1) การสังเกต (Observation) 2) การเก็บ รวบรวมข้อมูลเบื้องต้น (Initial data gathering) 3) สร้างนวัตกรรมหรือทฤษฎี(Theory formulation) 4) กำหนดสมมติฐาน (Hypothesis formulation) 5) การเก็บรวบรวมข้อมูลอนาคต (Further datagathering) 6) การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) และ7) การสรุปผล(Deductive) (The University of Melbourne: 2010: 1-3) นอกจากนี้มัวร์และเพนนิงตั้น ได้ให้ความหมาย เพิ่มเติมไว้ว่า การเรียนรู้จากการฝึกปฏิบัติเป็นฐาน หมายถึง การเรียนรู้ที่เป็นกระบวนการที่สร้าง ความสำเร็จผ่านการวัดผล

ประเมินผล และการสะท้อนของการปฏิบัติกิจกรรมเพื่อรักษาผู้ป่วยทาง คลีนิกโดยใช้ข้อมูลและสารสนเทศที่ได้จากการเรียนรู้และนำมาประยุกต์ใช้ความรู้และบูรณาการองค์ความรู้โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาสุขภาพของผู้ป่วยให้ดีขึ้นตามหลักการ “การเรียนรู้เป็น ศูนย์กลางความสำเร็จ” ดังนั้น การจัดการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Practice-based Learning) หมายถึง การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นการสร้างสรรค์ชิ้นงานของนักศึกษาที่ผ่านการเรียนรู้โดยอาศัย การคิดอย่างไตร่ตรอง ตั้งแต่การกำหนดปัญหา การค้นคว้าข้อมูล และการดำเนินการที่เป็นระบบ ภายใต้การอำนวยความสะดวกของอาจารย์ผู้สอนตามขั้นตอนของกระบวนการวิจัย (Research process assignment)

2) องค์ประกอบของการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Element of practice-based learning)

การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน ได้กำหนดองค์ประกอบของการเรียนรู้ที่ใช้เทคโนโลยีและ สารสนเทศในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่เป็นระบบ ประกอบด้วย 6 ประการ ดังรายละเอียดต่อไปนี้ 1 การวิเคราะห์ประสบการณ์การปฏิบัติงานและพัฒนาการของการปฏิบัติงานโดยใช้วิธี การเชิงระบบ (Systematic methodology) เป็นการจัดการเชิงระบบที่มีการวิเคราะห์พัฒนาการใน การทำงานจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดแตกต่างที่มีการพัฒนาเพิ่มสูงขึ้นโดยการประเมินจากผลงานที่มีความ ก้าวหน้าขึ้น 2. การประเมินและจัดทำหลักฐานทางวิทยาศาสตร์ที่เป็นข้อมูลสำหรับการตรวจสอบได้ ของการดูแลคนไข้ที่นักศึกษาแพทย์ทำการรักษาอยู่ ซึ่งเป็นการประเมินผลการรักษาคนไข้ด้วย หลักฐานเชิงประจักษ์ที่สามารถตรวจสอบด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ 3. ใช้ข้อมูลและสารสนเทศที่ได้รับจากประชากรที่เขียนบันทึกไว้เป็นการศึกษาข้อมูลที่ได้ มีการบันทึกเป็นข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่ทำการศึกษาเพื่อประเมินข้อมูลที่ได้รับ 4. ประยุกต์ใช้ความรู้ที่ออกแบบการเรียนรู้ไว้และวิธีการทางสถิติในการประเมินอย่างมี ประสิทธิภาพเพื่อการวินิจฉัยและตัดสินใจบนข้อมูลและสารสนเทศที่มีต้องการ ซึ่งการออกแบบ กิจกรรมการเรียนรู้ต้องมีการกำหนดเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนาผู้เรียนให้ดีขึ้น 5. ใช้เทคโนโลยีและสารสนเทศเพื่อการจัดการข้อมูลและค้นหาข้อมูลผ่านระบบ อินเตอร์เน็ต เป็นการค้นหาข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการจัดการเรียนรู้ที่ทันสมัยและตอบสนองต่อ ความต้องการผ่านระบบอินเตอร์เน็ต 6. อำนวยความสะดวกในการจัดการเรียนรู้ของนักศึกษาและบุคลากรวิชาชีพ เพื่อปลูกฝัง กระบวนการเรียนรู้ในการนำตนเองของนักศึกษาด้วยระบบ Self-direction learning ที่มีจุดเน้นที่ เกิดจากการกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ตามหลักการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

3) รูปแบบการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Learning distinct form of practice-based learning)

การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน มีรูปแบบการเรียนรู้ที่หลากหลายซึ่งมหาวิทยาลัยSouth Australia ได้กำหนดรูปแบบการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน มีจำนวน 6 รูปแบบ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1) รูปแบบการเรียนรู้จากประสบการณ์ในที่ทำงานของนักศึกษา (Student experience in workplace learning) เป็นรูปแบบการร่วมมือกันกับเจ้าของสถานประกอบการ ภาคธุรกิจ และ อุตสาหกรรมเพื่อจัดประสบการณ์ของการเรียนรู้ที่ตอบสนองความต้องการของคนไทยยุค 4.0

3.2) รูปแบบการเรียนรู้ของหลักสูตรที่ยึดกิจกรรมการเรียนรู้ผูกติดกับภาคอุตสาหกรรมที่ บริษัทกำหนดเอาไว้ในโปรแกรมการเรียนรู้(Actively embedded industry into the program)

3.3) รูปแบบการเรียนรู้ที่สนับสนุนการพัฒนาทักษะการจัดการทักษะวิชาชีพของนักศึกษา (Supporting student development in career management skills)

3.4) รูปแบบการเรียนรู้ที่สนับสนุนการพัฒนาทักษะการทำงานแบบมืออาชีพ (Supporting student to develop skill to work professionally with discipline's knowledge as part of curriculum)

3.5) รูปแบบการเรียนรู้ที่สนับสนุนให้บุคลากรมีประสบการณ์ในการปฏิบัติงานในสถานที่ ทำงานจริง (Supporting staff experience in the workplace)

3.6) รูปแบบการเรียนรู้ที่มีประสบการณ์การเรียนรู้ในห้องทดลอง (Laboratoryexperience)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ขอบเขตสมรรถนะของการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Domain competency of practice-based learning) การเรียนรู้จากการฝึกปฏิบัติเป็นฐาน เบิร์กเบนสันอิงแลนเดอร์คาเรกซิโอและฮิก(2014) กล่าวถึงสมรรถนะที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้จากการฝึกปฏิบัติเป็นฐาน ประกอบด้วย 10สมรรถนะ ดังนี้ (Burke, A. E., Benson, B., Englander, R., Caraccio, C. & Hicks, P. J. (2014)

สมรรถนะที่ 1 กำหนดจุดแข็ง จุดอ่อน และข้อจำกัดของความรู้และความเชี่ยวชาญของ ตนเองต้องอาศัยความตระหนักและแรงจูงใจภายในเพื่อนำตนเองให้ยอมรับช่องว่างของจุดอ่อนและ ข้อจำกัดด้านความรู้และ/หรือทักษะที่ตนเองมีกับเนื้อหาความรู้ที่พึงประสงค์เกี่ยวกับคลินิกหรือการสอน โดยอาศัยการตั้งคำถามนำตนเองของผู้เรียน เพื่อตรวจสอบและนำเสนอความรู้ความสามารถ และทักษะที่มีอยู่ในปัจจุบัน เพื่อตรวจสอบความสามารถของผู้เรียนที่มี

สมรรถนะที่ 2 กำหนดวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้เป็นกระบวนการเรียนรู้แบบนำตนเอง (Self-directed learning) ซึ่งจะต้องมีการกำหนดเป้าหมายเบื้องต้น โดยการอาศัยแนวทางการ สนับสนุนและความร่วมมือของผู้อื่นที่จะตอบสนองการเรียนรู้ตามหลักการที่ว่า “งานเป็นศูนย์กลาง (Task-centered)” เพื่อสร้างเป้าหมายระยะสั้น ระยะกลาง และระยะยาว รวมทั้งพัฒนาใน กระบวนการเรียนรู้แบบหุ้นส่วน (Learning partners)

สมรรถนะที่ 3 กำหนดกิจกรรมการเรียนรู้ที่จะใช้สำหรับการประเมินการปฏิบัติงานเพื่อ แนะนำการพัฒนาตนเองและพัฒนาวิชาชีพ เป็นกระบวนการคัดเลือกแหล่งทรัพยากรที่จำเป็นที่จะ สามารถนำไปใช้ในการเรียนรู้ใหม่ๆ หรือเนื้อหาของการเรียนรู้ (ทั้งความรู้ทักษะ และทัศนคติ

สมรรถนะที่4 วิเคราะห์ระบบการปฏิบัติงานโดยใช้วิธีการปรับปรุงคุณภาพและประยุกต์ใช้ การเปลี่ยนแปลงกับเป้าหมายของการพัฒนาการปฏิบัติงาน ซึ่งเป็นอาศัยหลักการจัดการเปลี่ยนแปลง (Change management) เพื่อประยุกต์ใช้ความรู้ในสถานการณ์ใหม่ เพราะเนื้อหาความรู้อาจนำไป ใช้ในวงจรของการเปลี่ยนแปลง คือ การวางแผน การทำ การศึกษา และการปฏิบัติ (Plan-DoStudy-Act) เพราะระบบนี้จะใช้ในการจัดเตรียมความพร้อมของระบบในการดูแลสุขภาพโดยเฉพาะ ในการวิเคราะห์การปฏิบัติงานที่ต้องทำงานเป็นทีม

สมรรถนะที่5 การประเมินระหว่างทางแบบร่วมมือกับการให้ข้อมูลย้อนกลับในการฝึกปฏิบัติ งานทุกวัน เป็นการเตรียมการให้ข้อมูลย้อนกลับที่มีความหมาย ซึ่งบ่งบอกความแตกต่างระหว่าง การประเมินและการให้ข้อมูลย้อนกลับที่มีจุดเน้นที่ลักษณะของการปฏิบัติงานแต่ละคนของผู้เรียน โดยมีการสังเกตเป็นเครื่องมือในการให้ข้อมูลย้อนกลับ เพราะข้อมูลสารสนเทศที่ได้จากข้อมูลย้อน กลับมีความซับซ้อนและสัมพันธ์กับพฤติกรรมที่แสดงออกมา

สมรรถนะที่ 6 สำรวจ ประเมิน และค้นหาหลักฐานทางวิทยาศาสตร์ที่สัมพันธ์กับปัญหา สุขภาพของผู้ป่วย โดยอาศัยการวางระบบตามหลักการ “หลักฐานทางวิทยาศาสตร์” มาช่วยในการ แก้ไขปัญหาเกี่ยวกับการดูแลผู้ป่วย ประกอบด้วย 4 ประการ คือ 1) การค้นหาหลักฐานที่ดีที่สุดใน การค้นหาคำตอบ 2) ประเมินอย่างรอบคอบโดยอาศัยหลักฐานที่เชื่อถือได้3) บูรณาการข้อค้นพบ กับการตัดสินใจทางคลินิก และ 4) พัฒนาระดับความรู้ทักษะ และเจตคติที่เป็นคุณลักษณะที่สัมพันธ์กับ การปฏิบัติงานตั้งแต่ระดับพื้นฐาน ระดับกลาง และระดับสูง

สมรรถนะที่ 7 ใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการเรียนรู้และการรักษา เป็นการบูรณาการ สมรรถนะของเทคโนโลยีสารสนเทศในการเรียนรู้ที่อาศัยการใช้เครื่องมือให้ประสบความสำเร็จตาม วัตถุประสงค์ที่วางไว้โดยอาศัยระบบใหม่ๆ ในการอำนวยความสะดวกที่ใช้ช่วยเหลือ สนับสนุนประสิทธิภาพตนเอง ทั้งอาศัยสภาพแวดล้อม ระบบเทคโนโลยีสนับสนุน และประยุกต์ใช้ในตัวผู้เรียน

สมรรถนะที่ 8 พัฒนาทักษะที่จำเป็นเพื่อที่จะเป็นครูที่มีประสิทธิภาพ เป็นการกำหนด คุณลักษณะของครูที่ดีและมีประสิทธิภาพโดยอาศัยหลักการของผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง

ที่ครูต้องอำนวย ความสะดวกในการเรียนรู้ของผู้เรียนเริ่มด้วยการสร้างสิ่งแวดล้อมในการเรียนรู้ที่ปลอดภัยใช้การสอน นำ สื่อสารเป้าหมายของการสอนและผู้เรียนเป็นสำคัญ ใช้วิธีการและวัสดุอย่างเหมาะสม วางแผน ให้ความสำคัญผู้เรียน ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน และกระตุ้นให้ผู้เรียนรักที่จะเรียนรู้ด้วยตัวผู้เรียนเอง

สมรรถนะที่ 9 การมีส่วนร่วมในการศึกษาของผู้ป่วย ครอบครัว นักศึกษา นักศึกษาแพทย์ และกลุ่มวิชาชีพสุขภาพ สมรรถนะนี้ต้องการเน้นที่การศึกษาผู้ป่วยและครอบครัว ส่วนสมรรถนะอื่น ๆ จะเน้นที่นักศึกษา นักศึกษาแพทย์และกลุ่มวิชาชีพอื่นๆ ซึ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องประกอบด้วย ความรู้ เกี่ยวกับการแพทย์กระบวนการของโรค การส่งเสริมสุขภาพผู้ป่วย ความสามารถในการตรวจสอบ ผู้ป่วยผ่านการสัมภาษณ์การให้คำแนะนำผู้ป่วย และการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพ

สมรรถนะที่10รับผิดชอบต่อการเรียนรู้ตลอดชีวิตเพื่อพัฒนาความรู้ทักษะและการปฏิบัติ กับการกำหนดเป้าหมายเฉพาะในการเข้าร่วมกับการประชุมวิชาการสมรรถนะนี้เน้นการเรียนรู้ตลอด ชีวิตที่เป็นการเรียนรู้โดยการนำตนเองของผู้เรียนเพื่อรับผิดชอบและตอบสนองต่อความต้องการใน การเรียนรู้โดยการอภิปราย การสอนผู้เรียน เพื่อช่วยผู้เรียนให้ก้าวหน้าอย่างต่อเนื่อง

5) ตัวชี้วัดของการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน (Indicator of practice-based learning)

การเรียนรู้แบบการฝึกปฏิบัติเป็นฐาน มีตัวชี้วัดที่สำคัญๆ จำนวน 8 ตัว ดังต่อไปนี้

5.1) นักศึกษาต้องเป็นผู้เรียนรู้ในสถานที่ทำงานทั้งที่ได้รับค่าจ้างและไม่ได้รับค่าจ้าง

5.2) นักศึกษาต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้ผ่านการมีส่วนร่วมในการทำงานในภาคอุตสาหกรรมเป็นฐาน และ/หรือได้รับงาน/โครงการที่ทำเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร/รายวิชา

5.3) นักศึกษาต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้ทักษะการจัดการงานอาชีพที่เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรและ การจัดการเรียนการสอน

5.4) นักศึกษาต้องเป็นผู้เรียนรู้ผ่านกิจกรรมในเวลาเรียนในชั้นที่ออกแบบกิจกรรมให้เสมือน จริงโดยการดูแลของมืออาชีพ

5.5) นักศึกษาต้องเป็นผู้เรียนรู้ผ่านทักษะการใช้โปรแกรมและเครื่องมือภายใต้การแนะนำ ของนักปฏิบัติมืออาชีพ (Practicing professionals)

5.6) นักศึกษาต้องเป็นผู้เรียนรู้ผ่านสิ่งแวดล้อมเสมือนจริงในสถานประกอบการให้เป็นส่วน หนึ่งของหลักสูตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.7) นักศึกษาต้องเป็นผู้ประเมินและให้ข้อมูลย้อนกลับในคุณภาพของบัณฑิตที่กำหนดเป็น สมรรถนะในวิชาชีพ

5.8) ผู้สอนต้องมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันเพื่อให้ข้อมูลย้อนกลับในด้านวิชาชีพและด้าน จริยธรรมที่เป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรมของหลักสูตร

6) วิธีการประเมินการเรียนรู้แบบการปฏิบัติเป็นฐาน (Approachesused toassess the practicebased learning steps)

การประเมินผลการเรียนรู้แบบการปฏิบัติเป็นฐาน มีขั้นตอนของการวัดและประเมินการ ปฏิบัติเป็นฐาน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

6.1) การติดตาม กำกับการฝึกปฏิบัติ(Monitor Practice) 1. แฟ้มสะสมงาน (Portfolio) - การทบทวนบันทึกของคนไข้(Medical record review) - การให้ค่าน้ำหนักการปฏิบัติ(Performance rate) ขั้นตอนการใช้การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน วิธีการประเมินการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน

6.2) การวิเคราะห์และสะท้อนการปฏิบัติที่ชี้วัดการเรียน รู้และพัฒนาที่ตอบสนองต่อความต้องการ.

6.3) การมีส่วนร่วมในการเรียนรู้และการวางแผนการ ปรับปรุงและ

6.4) การประยุกต์ใช้การเรียนรู้ใหม่ หรือการปรับปรุง และ

6.5) การติดตาม กำกับผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการ เรียนรู้ (Monitor of learning impact or improvement)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7) บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน มีวัตถุประสงค์เพื่อปรับปรุงและพัฒนาคุณภาพผู้เรียนโดย การวิเคราะห์และประมวลเอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติ เป็นฐาน เพื่อสร้างความแตกต่างในการพัฒนานักศึกษาอย่างชัดเจนบนพื้นฐานของการจัดการเรียน การสอนของหลักสูตรที่เชื่อมโยงกับผลลัพธ์การเรียนรู้ที่ตอบสนองต่อความต้องการทางด้านวิชาชีพ โดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน เพื่อตอบสนองนโยบายประเทศไทย4.0 ที่เน้นการ พัฒนานวัตกรเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมโดยอาศัยปัจจัยที่สำคัญ ๆ ประกอบไปด้วย 6 ประการคือ1) ความหมายของการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน 2) องค์ประกอบของการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติ เป็นฐาน 3) รูปแบบการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน 4) ขอบเขตสมรรถนะของการเรียนรู้แบบ ฝึกปฏิบัติเป็นฐาน 5) ตัวชี้วัดของการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐาน และ 6) วิธีการประเมินการเรียนรู้แบบฝึกการปฏิบัติเป็นฐาน ซึ่งสอดคล้องกับ

ขั้นตอนของกระบวนการวิจัย 7 ขั้นตอน คือ1) การสังเกตปัญหาวิจัย (Observation research problem) 2) การเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น (Initial data gathering) 3) สร้างนวัตกรรมหรือทฤษฎี (Theory formulation) 4) กำหนดสมมติฐาน (Hypothesis formulation) 5) การเก็บรวบรวมข้อมูลอนาคต (Further data gathering) 6) การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) และ 7) การสรุปผล(Deductive) (The Universityof Melbourne: 2010: 1-3) ดังนั้น แนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็นฐานเมื่อผสมผสานกับวิธีการวิจัยน่า จะนำไปใช้ในการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นการสร้างผลงานจากการเรียนรู้แบบฝึกปฏิบัติเป็น ฐานที่เริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามนำ และศึกษาค้นคว้าเพื่อตอบคำถามด้วยตนเอง มีการตั้งสมมติฐาน เก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์และประมวลผลข้อมูลและสารสนเทศ และสรุปผลงานหรือผลิตชิ้นงาน ที่เป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ ซึ่งสามารถตรวจสอบหลักฐานด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ได้

แนวคิดและทฤษฎี ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันกับการถ่ายทอดทักษะที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปแล้วนั้น เมื่อพิจารณาจะพบว่า มีความเกี่ยวข้องกันเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบของการสอนอย่างชัดเจน ซึ่งผู้วิจัย จะนำเสนอในหัวข้อถัดไป

2.7 องค์ประกอบของการสอน (Steiner, 1988)

อลิซาเบ็ธ สไตเนอร์ (Steiner, 1988) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการสอนว่า มีองค์ประกอบที่มีความสำคัญอยู่ทั้งหมด 4 ส่วน ได้แก่

1) ครูหรือผู้สอน (Teacher) เป็นผู้แนะนำการเรียนรู้ให้แก่ผู้เรียน

2) นักเรียนหรือผู้เรียน (Student) เป็นผู้ที่ได้รับคำแนะนำ การเรินรู้จากครูผู้สอน

3) สาระเนื้อหา (Content) เป็นโครงสร้างหรือองค์ประกอบในการเรียนรู้ที่ถูกสร้างขึ้นโดยครูเพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอน

4) บริบทหรือสถานการณ์การเรียนรู้ หรือการเรียนการสอน (Context or Position for learning) เป็นการจัดสภาพการณ์ของการเรียนรู้

อุทัย ศาสตรา (2555) ได้กล่าวถึง ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบของการสอน สู่การสอนที่สมบูรณ์ ว่า การสอนที่สมบูรณ์นั้น จะต้องอาศัยองค์ประกอบเสริม ที่จะทำให้การสอนนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ซึ่ง องค์ประกอบเสริมเหล่านั้น ได้แก่

1) วัตถุประสงค์ในการสอน

2) วิธีการสอน

3) สื่อการสอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การวัดและประเมินผล

5) บริบทต่าง ๆ

การศึกษาเรื่ององค์ประกอบของการสอนนี้ เป็นการยืนยัน แนวคิด ทฤษฎีทางการศึกษาและดนตรีศึกษาที่ผู้วิจัยศึกษา และนำเสนอในข้อ 2.1-2.6 ว่าทุกส่วนล้วนมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน โดยในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัย เน้นไปที่การถ่ายทอดทักษะ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับทุกองค์ประกอบการสอน ดังนั้น การศึกษาเรื่ององค์ประกอบของการสอนนี้ จะถูกใช้เป็นแนวคิดทั้งในการตีความข้อมูลและการอภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูลของผู้วิจัยต่อไป

แนวคิดและทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนการสอนดนตรี ที่ผู้วิจัยได้กล่าวผ่านมาแล้วในเบื้องต้นนั้น เป็นแนวคิดทฤษฎี ที่แสดงถึงหลักการการสอนดนตรีที่ผู้วิจัยทำการศึกษาเพื่อใช้เป็นฐานแนวคิดหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนย่อย สำหรับการจัดการเรียนการสอนการปฏิบัติทักษะดนตรีไทย แนวคิดทฤษฎีหลักที่ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจที่จะนำมาใช้เป็นแนวคิดทฤษฎีหลักที่เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะการปฏิบัติทางด้านดนตรีไทย โดยเฉพาะทักษะการบรรเลงกลองมลายู ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี ศิลปินนักดนตรีไทย ที่มีความเป็นนักปฏิบัติและนักวิชาการ อีกทั้งยังเป็นนักดนตรีไทยศึกษาที่ดีท่านหนึ่ง ได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งเป็นผู้ที่มีความแตกฉานทางด้านทักษะและทฤษฎีดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี นอกจากนี้ ยังเป็นผู้ที่ผ่านการถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะทางด้านดนตรีจากสายกรมมหรสพ ซึ่งสอดคล้องสัมพันธ์กันกับการได้รับการถ่ายทอดองค์รู้ทางด้านดนตรีของครูพริ้ง กาญจนะผลิน และทั้ง 2 ท่าน ยังเกิดในช่วงเวลาที่ไล่เลี่ยกัน ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท จะเป็นแนวคิดสำคัญที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลสำหรับการวิจัยครั้งนี้ โดยมีรายละเอียดปรากฏในตอนที่ 4 ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนที่ 3 รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539)

พรทิพย์ อันทิวโรทัย (2539) ได้กล่าวถึงกลวิธีการสอนในรูปแบบต่าง ๆ ของครูมนตรี ตราโมท ซึ่งวิธีการสอนเป็นส่วนสำคัญของกระบวนการถ่ายทอดความรู้ จากการศึกษากระบวนการ ถ่ายทอดความรู้ให้แก่กลุ่มผู้ถ่ายทอดต่าง ๆ พบว่า ครูมนตรี ตราโมท ใช้วิธีการสอนที่สำคัญ 3 รูปแบบสำคัญ ดังนี้

3.1 รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท

แต่เดิม ครูดนตรีไทยถ่ายทอดเพลงไทย โดยการต่อเพลงแบบตัวต่อตัว บ้างถ่ายทอดทั้งวง บ้างถ่ายทอดด้วยปากเปล่าโดยทาเสียง "นอย นอย บางที่ก็บอกโดยการตีระนาดประกอบ ตลอดเวลาที่ครูมนตรี ตราโมท ฝึกหัดเรียนรู้ดนตรีไทย ครูของท่านทุกคนก็สอน ท่านด้วย

วิธีการนี้ ท่านก็ยึดถือวิธีการสอนแบบไทยโบราณนี้เป็นหลักสืบมา ต่อมา ท่านได้พัฒนาวิธีการสอนให้ทันสมัยขึ้น เป็นลักษณะเฉพาะของท่านเอง โดยริเริ่มใช้โน้ตสากลช่วยในการต่อเพลง ทำให้การสอนง่ายขึ้น การสอนวิธีนี้จึงแตกต่างจาก ครูดนตรีไทยอื่น ๆ ในสมัยนั้น แต่ครูมนตรี ตราโมท มิได้ใช้โน้ตสอนเพียงอย่างเดียว ท่านจะ ต้องบอกเทคนิคทางเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพิ่มเติม รวมทั้งจะต้องถ่ายทอดความเชื่อ จารีตประเพณี จริยธรรมของศิลปินควบคู่ไปด้วย เพราะการเรียนศิลปะเป็นเรื่องละเอียดอ่อน ครูต้องแนะนำให้ละเอียดลออทุกแง่มุม เพื่อให้การเรียนการสอนบรรลุผลสมบูรณ์

ครูมนตรี ตราโมท ได้พัฒนาวิธีการถ่ายทอดความรู้ตามแบบฉบับของท่านเอง โดยยึดวิธีสอนแบบไทยโบราณเป็นหลัก เรียกว่า "วิธีวิทยา เฉพาะตัว" สำหรับใช้ในการสอนการแสดงละครวิทยุ การเขียนบท การบรรจุเพลง และการประกอบพิธีไหว้ครู

รูปแบบการสอนด้วยวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท มีลักษณะดังนี้

1) ความเชื่อพื้นฐานของการสอนด้วยวิธีนี้ คือ ผู้เรียนแต่ละคนเป็นปัจเจกบุคคล มีศิลปนิสัย ความประพฤติ ระดับสติปัญญา ความถนัด ความสามารถทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ แตกต่างกัน การสอนจึงมุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนแสดงออกตามศักยภาพของตนอย่างเต็มที่

2) มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล ซึ่งเป็นการถ่ายทอดความรู้ตัวต่อตัว หรือถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียนกลุ่มหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันทางด้านระดับสติปัญญาและความสามารถทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์

3) บทเรียนมีความยืดหยุ่นสูง ครูมักจะกำหนดไว้ในใจเอง แต่ยังคงยึดหลักการหรือโครงสร้างและจารีตประเพณีตามแบบแผนเดิมเป็นหลักอย่างเคร่งครัด

4) วิธีการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายากเป็นลำดับไป

5) ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ

6) ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง โดยครูมอบหมายงานที่เหมาะสมให้ทำ

7) ครูและผู้เรียนแสดงบทบาทร่วมกันในการถามตอบปัญหา ซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ เมื่อผู้เรียนถาม ครูมักจะตอบด้วยการถามย้อนกลับ จนกระทั่งผู้เรียนได้คำตอบด้วยตนเอง

8) ครูเป็นผู้ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน โดยให้คำชมเชย หรือชี้แนะข้อบกพร่องเพื่อปรับปรุงแก้ไข

ผู้เรียนสามารถประเมินผลได้ด้วยตนเองจากการปฏิบัติหรือออกแสดงจริง จนเห็นได้ชัดว่า บทบาทความเป็นครูของครูมนตรี ตราโมท ในการสอนแบบ วิธีวิทยาเฉพาะตัวนั้น ยังคงยึดวิธีแบบไทยโบราณเป็นหลัก และมีความสอดคล้องกับหลักการ พื้นฐานของการเรียนรู้ตาม

ทัศนะของนักจิตวิทยามนุษยนิยมหลายประการ เพราะท่านได้เน้นถึง ความสำคัญของผู้เรียนในฐานะปัจเจกบุคคล ซึ่งควรจะได้รับการพัฒนาตามศักยภาพของแต่ละบุคคลอย่างเต็มที่เพื่อให้เป็นบุคคลที่สมบูรณ์ทั้งทางด้านสติปัญญา ความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ อันจะช่วยให้ประสบความสำเร็จในวิชาชีพด้านนาฏดุริยางคศิลป์

คาร์ล โรเจอร์ (Carl Rogers, 1969) ได้เขียนเสนอหลักของการเรียนรู้แบบมนุษยนิยมไว้ในหนังสือ Freedom to Learn (Carl Rogers, 1969 อ้างถึงใน สุรางค์ โค้วตระกูล , 2537 : 213) ดังความตอนหนึ่งว่า "การเรียนรู้ที่สาคัญมักจะเกิดจากการลงมือ กระทำของผู้เรียนเอง (Learning by Doing)" และ "ถ้าผู้เรียนมีส่วนร่วมและมีความ รับผิตชอบในกระบวนการเรียนรู้จะช่วยในการเรียนรู้ของผู้เรียนมากขึ้น" จะเห็นได้ว่า แนวการ สอนของครูมนตรี ตราโมท สอดคล้องกับหลักการเรียนรู้ดังกล่าวเช่นกัน เพราะท่านมักจะเปิด โอกาสให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง หรือสนับสนุนให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการแสดงออกทางศิลปะ อยู่เสมอ โดยท่านเป็นเพียงผู้ชี้แนะให้คำปรึกษาเท่านั้น ซึ่งจะเป็นแรงเสริมภายในที่สำคัญที่จะ กระตุ้นให้ผู้เรียนใฝ่หาความรู้และพัฒนาคนให้ดียิ่งขึ้นเป็นลำดับไป ยิ่งความสัมพันธ์ระหว่างครูกับ ศิษย์ใกล้ชิดมากเพียงใด ยิ่งจะทำให้การเรียนการสอนรุดก้าวหน้า

ดังนั้น แนวการสอนแบบนี้จึงใช้ได้ผลดีมาโดยตลอด ศิษย์บางคนนอกจากจะ รับถ่ายทอดความรู้มากมายจากท่านแล้ว ยังถ่ายทอดวิธีการสอนของท่านด้วย

3.2 วิธีการสอนแบบบรรยาย

เป็นวิธีสอนที่ครูมนตรี ตราโมท ใช้เป็นประจำกับกลุ่มสืบทอดในระบบโรงเรียน เป็นการสอนรายวิชาต่าง ๆ ในภาคทฤษฎีตามที่กำหนดไว้ในหลักสูตร หรือการสอนในชั้นเรียน ซึ่งมักจะมีจำนวนผู้เรียนน้อย ท่านจะถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ตลอดจนเล่าประสบการณ์ในเรื่องที่ เกี่ยวข้องกับบทเรียน ผู้เรียนฟังและจดตามไปด้วย หรืออาจจะซักถามข้อสงสัยบ้าง ท่านจะไม่ใช้ อุปกรณ์การสอนอย่างที่ปัจจุบันมักนิยมใช้กัน เช่น แถบบันทึกเสียง วีดิทัศน์ คอมพิวเตอร์ แต่สิ่งหนึ่ง ที่ท่านใช้แตกต่างจากครูอื่นก็คือ การใช้โน้ตสากลในการสอนประพันธ์เพลงไทย การสอนแบบนี้ยึด ครูเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ ซึ่งครูในระบบโรงเรียนมักนิยมใช้กันมาหลายยุคหลายสมัยในปัจจุบัน วิธีการสอนแบบบรรยายเพียงอย่างเดียวตลอดชั่วโมงไม่เป็นผลดีต่อการเรียนการสอนเท่าใดนัก เพราะผู้เรียนจะเกิดความเบื่อหน่าย ไม่ค่อยสนใจการเรียนเท่าที่ควร

นอกจากนั้น ครูมนตรี ตราโมท ยังใช้การบรรยายในการสอนดนตรีไทยและนาฏศิลป์ทางวิทยุกระจายเสียง ซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ มีการบรรเลงดนตรีไทยและขับร้องประกอบการบรรยาย นับว่าเป็นวิธีการสอนที่ดี เพราะผู้ฟังจะได้รับความรู้และความเพลิดเพลิน ก่อให้เกิดความซาบซึ้งกับรสไพเราะแห่งเสียงเพลง

ดังนั้น การบรรยายของครูมนตรี ตราโมท แบ่งได้เป็น 2 ได้แก่ 1) การบรรยาย ในการสอนในชั้นเรียน และ 2) การบรรยายผ่านสื่อวิทยุกระจายเสียง ซึ่งการบรรยายทั้งสองแบบ เป็นไปในลักษณะของ การบรรยายเนื้อหาทฤษฎี

3.3 วิธีการสอนโดยใช้สื่อ

ในยุคที่อารยธรรมทางตะวันตกได้แพร่หลายเข้ามาในไทย ครูมนตรี ตราโมท ได้ใช้ประโยชน์จากความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการถ่ายทอดความรู้ และ ความบันเทิงไปสู่มวลชนอย่างกว้างขวางและได้ผลดียิ่ง ผู้เรียนสามารถศึกษาด้วยตนเองตามอัธยาศัย หากผู้เรียนสามารถจดจำได้ถูกต้องครบถ้วนและนำความรู้เหล่านั้นไปใช้ได้ ก็เป็น การเรียนโดย "พักลักจ" ครูมนตรี ตราโมท จึงอยู่ในฐานะครูพักลักจาของผู้เรียน ซึ่งท่านเห็น ความสำคัญของการเรียนรู้เช่นนี้เป็นอันมาก เครื่องมือสำคัญที่ครูมนตรี ตราโมท ใช้ในรูปแบบวิธีการสอนโดยใช้สื่อมีดังนี้

1) สื่อสิ่งพิมพ์

ครูมนตรี ตราโมท ได้ผลิตงานเขียนไว้มากมายหลายรูปแบบ มีทั้งตำราวิชาการ บทความ บทกวี บทโขนละคร บทละครวิทยุ บทโทรทัศน์ บทร้อง และโน้ตเพลง ผลงานเหล่านี้แพร่หลายกระจัดกระจายอยู่ในหนังสือต่าง ๆ หลายยุคหลายสมัย เช่น สารานุกรม วารสารหรือนิตยสาร หนังสืออนุสรณ์งานศพ หนังสือที่ระลึกในงานต่าง ๆ หรือในโอกาสพิเศษ ต่าง ๆ ผลงานเหล่านี้ส่วนใหญ่มีผู้นำไปพิมพ์เผยแพร่เป็นวิทยาทานโดยหน่วยงานของรัฐ สถาบัน การศึกษา และเอกชน บางเรื่องกรมศิลปากรเป็นผู้จัดพิมพ์จำหน่าย งานเขียนเหล่านี้มีเนื้อหา ครอบคลุมทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ตั้งแต่ศิลปะท้องถิ่นไปจนถึงศิลปะนานาชาติ เป็นงานที่มีคุณภาพมาตรฐานทางวิชาการและเป็นที่ยอมรับในวงการการศึกษาทุกระดับ เหมาะสำหรับนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป จะนำไปศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง สิ่งพิมพ์เหล่านี้ช่วยลดปัญหาขาดแคลน ตำราทางด้านนี้ได้เป็นอย่างดี และช่วยยกระดับวิชาชีพนี้ให้สูงขึ้นทัดเทียมกับวิชาชีพอื่น

2) แผ่นเสียง

ในการผลิตแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร ออกเผยแพร่แก่ประชาชน ครมนตรี ตราโมท เป็นผู้คัดเลือกเพลง ควบคุมการฝึกซ้อม และควบคุม การอัดเสียง พร้อมกับเขียนคำอธิบายประวัติเพลงควบคู่กับแผ่นเสียงแต่ละชุดด้วย ถือได้ว่าเป็นคู่มือ การสอนเพลงไทยที่มีประโยชน์มากและถูกอ้างอิงแพร่หลาย การสอนวิธีนี้นอกจากเป็นการรักษา เพลงไทยดั้งเดิมไว้มิให้สูญหายไปจากความทรงจำแล้ว ยังเป็นการยกระดับผู้ฟังให้ได้ฟังเพลงไทย ที่มีความไพเราะจากนักดนตรีมีมือเยี่ยม ตลอดจนเป็นการกล่อมเกลาพัฒนาจิตใจให้สูงขึ้นด้วย ต่อมาเมื่อความเจริญทางเทคโนโลยีมีมากขึ้น การเผยแพร่ เพลงไทยก็ได้รับการพัฒนาตามไปด้วย คือ จากแผ่นเสียงลงสู่แถบบันทึกเสียงและแผ่นซีดีตามลำดับ และยังมีผู้สืบทอดเพลงไทยเหล่านี้ไปเรียบเรียงทำนองเพลง

และแต่งบทร้องขึ้นเป็นแบบไทยสากล และอัดเสียงลงบนแถบบันทึกเสียง แผ่นซีดี เป็นที่แพร่หลายมาจนทุกวันนี้

3) วิทยุกระจายเสียง

ครูมนตรี ตราโมท ใช้ชื่อนี้เพื่อถ่ายทอด ความรู้และให้ความเพลิดเพลินแก่ประชาชนทั่วประเทศไม่น้อยกว่า 40 ปี โดยจัดรายการเพลงไทย ละครวิทยุซึ่งมีมากมายหลากหลายประเภท เช่น ละครพันทาง นิทานสังคือ นิทานอิงประวัติศาสตร์ ฯลฯ ตลอดจนรายการบรรยายทางวิชาการเกี่ยวกับนาฏดุริยางคศิลป์ไทย ในละครวิทยุเหล่านั้น ท่านจะสอดแทรกคติสอนใจไว้ทุกเรื่อง รายการวิทยุกระจายเสียงเหล่านี้จึงเป็นการให้การศึกษา ตลอดชีวิตแก่ประชาชนทุกระดับซึ่งเป็นประโยชน์มาก โดยเฉพาะเป็นการพัฒนาจิตใจของผู้ฟัง

จากทัศนะดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่า สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่เพียงช่วยให้ การเรียนการสอนดนตรีและขับร้องสะดวกสบายยิ่งขึ้นกว่าสมัยก่อน ประหยัดทั้งเวลาและแรงงาน แต่ไม่สามารถทำหน้าที่ทดแทนครูได้โดยสมบูรณ์ เพราะการศึกษาศิลปะทุกประเภทต้องพิจารณา ให้ถี่ถ้วนทุกแง่มุมด้วยความรอบคอบ จึงจะเข้าใจและเกิดความชานซึ้งในความงดงามแห่งศิลปะนั้น ด้วยเหตุนี้ ผู้ใช้สื่อจึงควรใช้สื่อต่าง ๆ ให้ถูกต้อง เหมาะสม โดยไม่ประมาท เช่น ใช้เพื่อเก็บไว้ เป็นหลักฐาน เพื่อช่วยการจดจา หรือทบทวนบทเรียน เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม หากมองในอนาคตอันใกล้นี้ สื่อที่ทันสมัยที่ควรจะนำมาใช้ใน การเรียนการสอนนาฏดุริยางคศิลป์ ก็คือ สื่อคอมพิวเตอร์แบบมัลติมีเดียที่มีภาพและเสียงครบถ้วน เพื่อช่วยเสริมการเรียนรู้ให้กว้างขวางลึกซึ้งยิ่งขึ้น และเพื่อความสะดวก รวดเร็วในการศึกษาค้นคว้าข้อมูล โดยมีครูผู้สอนเป็นตัวแบบที่ดีและทำหน้าที่ชี้แนะ ปรับปรุงแก้ไขให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตนเองได้อย่างสมบูรณ์ตามศักยภาพของแต่ละบุคคล

สรุปได้ว่า รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ประกอบไปด้วย 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว ประกอบไปด้วยลักษณะสำคัญ 8 ลักษณะ 2) รูปแบบบรรยาย 2 ลักษณะ และ 3) การใช้สื่อ 3 ประเภท

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมาในข้างต้น เป็นเนื้อหาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีศึกษา ต่อไปผู้วิจัย จะนำเสนอข้อมูลในมิติของข้อมูลโดยทั่วไปของกลองมลายูซึ่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญ ที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาเนื้อหาเกี่ยวกับกลวิธีในการบรรเลงและการถ่ายทอดทักษะการบรรในงานวิจัยครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลดังกล่าวในตอนที่ 5 ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 4 กลองมลายูและทักษะในการบรรเลงกลองมลายู

4.1 ความเป็นมาของกลองมลายู

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี ที่เป็นเครื่องดนตรีหลักสำคัญในงานวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ กลองมลายู สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวจากเรื่องตำนานกลองแขก ในหนังสือเรื่อง ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473) โดยกล่าวว่า กลองมลายูที่ใช้ในวงปี่พาทย์ ได้รับมาจากแขก มีอยู่ด้วยกันสองประเภทคือ 1) กลองมลายู ได้รับมาจากแขกมลายู และ 2) กลองแขก ได้รับจากชวา กลอง 2 ชนิดนี้มีความคล้ายคลึงกัน แต่ลักษณะประสมวงกลองมลายูใช้กลอง 4 ใบ ปี่ 1 เลา โหม่ง 1 ใบ รวมคนวงละ 5 คน ส่วนการประสมวงวงกลองแขกใช้กลอง 2 ใบ กับ ปี่ **1** เลา ฆ้องโหม่ง **1** ใบ (ปัจจุบันใช้ฉิ่ง) รวมคนวงละ 4 แต่กลอง 2 ชนิดนั้นแตกต่างกันตรงที่ กลองมลายูใช้ร้อยโยงด้วยสายหนัง รูปร่างเขื่องกว่ากลองแขก ตีด้วยไม้ข้างหนึ่ง ตีด้วยมือข้างหนึ่ง กลองแขกนั้นใช้ร้อยโยงด้วยหวายและติด้วยมือทั้ง 2 หน้า

เมื่อวิเคราะห์ดูตามลักษณะการใช้กลองมลายูและกลองแขก เข้าใจว่าเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยต่างเวลา และต่างบทบาท จึงเอามาใช้ต่างกัน กลองมลายูแต่เดิมใช้ในขบวนพยุหยาตรา ซึ่งมีการเกณฑ์พวกมลายูในสมัยนั้นเข้าร่วมอยู่ในขบวนด้วย ไทยจึงได้ใช้กลองมลายูในกระบวนแห่ เช่น การแห่เชนทรสนาน เป็นต้น จนถึงแห่พระบรมศพและพระศพเจ้านาย หากใช้เป็นเครื่องประโคมศพ เรียกว่าวงบัวลอย และใช้ในปี่พาทย์นางหงส์มาจวบจนปัจจุบัน กลองแขกนั้น เริ่มต้นใช้ในการฟ้อนรำ เช่นรำกระบี่กระบอง ทำนองจะมาแต่แขกรกฤชก่อน แต่ในการแห่ก็ใช้เช่นนำกระบวนแห่โสกันต์ และนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนช้างและกระบวนเรือเป็นต้น แต่นำฆ้องโหม่งออก ด้วยจากการใช้ในวงกลองมลายูที่ภายหลังใช้ในงานอวมงคลอยู่ตลอด ผู้คนในสมัยนั้นมีความเชื่อและความเข้าใจที่เปลี่ยนไป จึงเอากลองแขกมาใช้ในกระบวนแห่เพียงวงเดียวและลดฆ้องโหม่งออก

การนำกลองแขกเข้าประสมกับวงปี่พาทย์ เกิดขึ้นเมื่อเอาเรื่องอิเหนาของชวามาเล่นละครไทย ในครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ใช้เมื่อละครรำเพลงแขกเช่น รำกฤช เป็นต้น ต่อมาเมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงที่มีสำเนียงแขก เช่นเพลง เบ้าหลุดและสระบุหร่งเป็นต้น ก็ใช้กลองแขกในวงปี่พาทย์แทนโทน ตลอดไปจนถึงเพลงที่เอามาจากมโหรี เช่น เพลงพระทอง ก็ใช้กลองแขกในการกำกับจังหวะหน้าทับแทนโทนทับและรำมะนา กลองแขกเครื่องดนตรีที่ประสมในวงปี่พาทย์

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2560) ได้กล่าวถึงที่มาของกลองมลายูไว้ว่า กลองมลายูเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่มีแบบแผนของเบญจดุริยางค์ ถูกใช้เป็นเครื่องประโคมตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยวงปี่กลองที่ใช้ในพระราชพิธี มีด้วยกัน 2 วง คือ วงปี่ไฉนกลองชนะ และวงปี่ชวากลองมลายู ซึ่งทั้ง 2 วงนี้ จัดอยู่ในวงประโคม ใช้เพื่อพิธีกรรมและการเสด็จของพระมหากษัตริย์เท่านั้น

วงประโคมปี่กลองนี้ ยังคงถูกใช้ในพระราชพิธีสืบต่อมาจนในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีราชทูตชาวฝรั่งเศสคนหนึ่ง ชื่อ มองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ได้ทำการบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ในสมัยอยุธยาจนกระทั่งเข้ารัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งพบว่า มีการใช้ปี่ชวากลองแขกมาใช้กับการรำกริชของชวา และปรับไปใช้ในพระราชพิธีแทน ส่วนวงปี่ชวากลองมลายูนั้น ได้ถูกนำไปใช้ในพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับพระบรมศพและศพของเจ้านายแทน ซึ่งตรงกันกับเรื่องตำนานกลองแขกของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในเรื่องของ “กลอง 4 ปี่ 1” ภายหลังวงปี่ชวากลองมลายูดังกล่าว ได้ถูกปรับลดจำนวนกลองลงให้เหลือเพียง 2 ใบ และถูกใช้บรรเลงในวงบัวลอย และปี่พาทย์นางหงส์ในงานอวมงคล

4.2 ลักษณะทางกายภาพและส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองมลายู

เพื่อความเข้าใจที่ตรงกัน ผู้วิจัยขอนำเสนอลักษณะทางกายภาพของกลองมลายู รวมไปถึงส่วนประกอบและชื่อเรียกเฉพาะต่าง ๆ ของกลองมลายู เพื่อให้ผู้ที่มีความสนใจ เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน โดยลักษณะทางกายภาพโดยทั่วไปของกลองมลายู ที่ใช้ในปัจจุบัน มีลักษณะ และส่วนประกอบต่าง ๆ โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2560) ได้บอกลักษณะทางกายภาพของกลองมลายูไว้ว่า มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ทั้งหมด 7 ส่วนได้แก่

1) หุ่นกลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง เจาะให้ทั้ง 2 ด้านทะลุถึงกัน โดยความยาวของหุ่นกลองโดยประมาณ 20 นิ้ว โดยจะต้องทำให้แต่ละด้าน ใหญ่ เล็ก ไม่เท่ากัน โดยด้านใหญ่ มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว ด้านเล็ก 6-7 นิ้ว

2) หน้ากลอง ทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังแพะ หนังวัว หรือหนังควาย นำไปขึงกับหุ่นกลอง โดยหน้าใหญ่ เรียกว่า “หน้ารุ่ย” มีความกว้างประมาณ 20 เซนติเมตร และหน้าเล็ก เรียกว่า “หน้าต่าน” ความกว้างประมาณ 17-18 เซนติเมตร

3) ขอบกลอง ทำจากหวาย ขึ้นรูปตามลักษณะหุ่นกลองทั้งสองด้าน

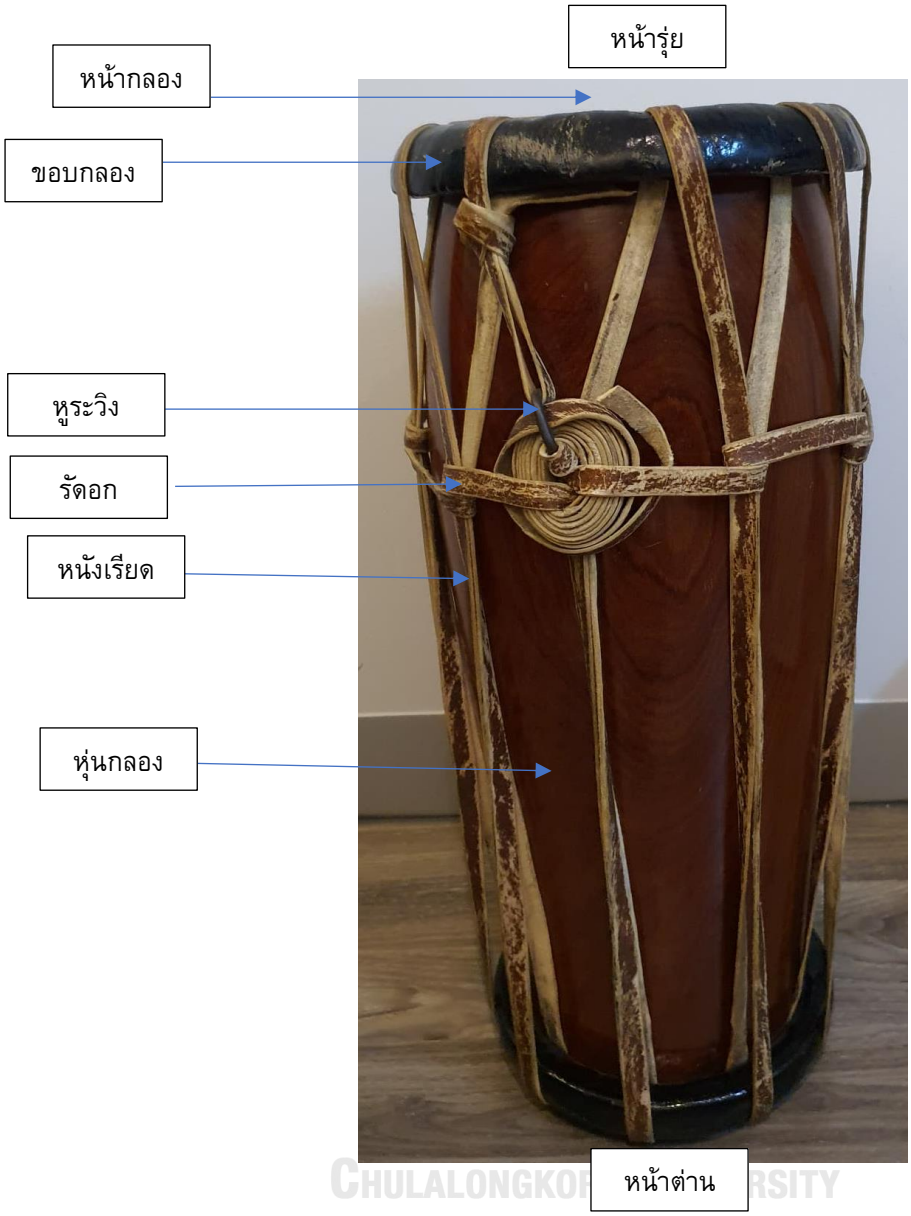
4) หนังเรียด ใช้หนังเป็นสายโยงเพื่อเร่งเสียง โดยร้อยขึงกับหน้ากลองทั้งสองด้าน

5) รัดอก คือ การถักร้อยหวาย เป็นรูปห่วงลักษณะกลม เพื่อใช้เป็นส่วนช่วยในการเร่งเสียง โดยการใช้วิธีการรูดเข้าหาหน้ารุ่ย

6) หูกระวินหรือหูระวิง เป็นลักษณะของเหล็กรูปวงรี ใช้เพื่อสอดรับปลายหนังเรียด

7) อุปกรณ์ที่ใช้ในการตี เรียกว่า “ไม้กลอง” หรือ “ไม้ดีด” ทำจากไม้ที่มีเนื้อไม้เหนียว มีความทนทาน

เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอนำเสนอภาพแสดงรายละเอียดสำคัญของลักษณะทางกายภาพของกลองมลายูดังนี้



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 6 แสดงแสดงรายละเอียดสำคัญของลักษณะทางกายภาพของกลองมลายู

หน้ารุ่ย

ภาพที่ 7 แสดงภาพกลองมลายูแนวตั้ง เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้ารุ่ย

ภาพที่ 8 แสดงภาพกลองมลายูแนวนอน เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้ารุ่ย

ภาพที่ 9 แสดงภาพกลองมลายูแนวตั้ง เน้นการเห็นหน้ากลองในหน้าต่าน

4.3 การบรรเลงกลองมลายู

สำหรับการบรรเลงกลองมลายู ต้องใช้ทักษะการบรรเลงในขั้นสูง เนื่องจากการปฏิบัติทักษะ มีความยาก มีระเบียบแบบแผน และมีกลวิธีวิธีในการปฏิบัติที่ซับซ้อน ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงกลองมลายูไว้ว่า กลองมลายูนั้น ถือเป็นที่สุดของคนเครื่องหนังไทย เนื่องจากต้องใช้ทักษะที่ถูกสั่งสมมาอย่างยาวนานจากทักษะเครื่องหนังไทยอื่น ๆ อาทิ กลองแขก ตะโพนไทย กลองทัด โทน-รำมะนา เพื่อให้เข้าใจถึงหลักการในการใช้กล้ามเนื้อ ความเข้าใจสัดส่วนเนื้อหาจังหวะหน้าทับ และทักษะในการบรรเลงในขั้นสูง (นิเวศน์ ฤาวิชา, *สัมภาษณ์*, 2 สิงหาคม 2560) ตรงกันกับ นิรุจน์ ฤาวิชา และ ปิยะ แสวงทรัพย์ ที่ได้กล่าวไปในลักษณะเดียวกันว่า การบรรเลงกลองมลายู คือ ที่สุดของทักษะเครื่องหนังไทย นอกจากนี้ ปิยะ แสวงทรัพย์ ยังกล่าวถึงทักษะเฉพาะของการบรรเลงกลองมลายูไว้ว่า มีความแตกต่างจากทักษะเครื่องหนังอื่นอย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นทักษะเครื่องหนังไทย ที่มีจุดเด่นคือ “การใช้ไม้ดีด” โดยลักษณะ แม้จะเหมือนกับการตีลงบนหน้ากลองเป็นธรรมดา แต่หากผู้เรียนทักษะกลองมลายู ได้รับการถ่ายทอดอย่างถูกต้อง จะพบว่า วิธีการในการใช้ไม้กระทบกับหน้ากลองมลายู จะมีวิธีการเฉพาะ ที่เรียกว่า “การดีด

ไม้กลองมลายู” สูง (นิรุจน์ ฤาวิชา, *สัมภาษณ์*, 2 สิงหาคม 2560); สูง (ปิยะ แสวงทรัพย์, *สัมภาษณ์*, 17 กรกฎาคม 2562)

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัย เลือกศึกษากับครุศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ซึ่งต้องใช้กระบวนการศึกษาวิจัยในรูปแบบของการศึกษาแบบกรณีศึกษา โดยเพื่อให้เข้าใจถึงหลักการในการศึกษาแบบกรณีศึกษา ผู้วิจัยจึงทำการศึกษา รวบรวมข้อมูล และนำเสนอต่อไปในตอนที่ 6 ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 5 การศึกษาแบบกรณีศึกษา (Case study)

การวิจัยแบบกรณีศึกษา (Case study) เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการของพฤติกรรม ประสบการณ์ และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น บางครั้งการวิจัยแบบกรณีศึกษานำไปใช้ควบคู่กับการวิจัยแบบอื่นๆ เช่น การสำรวจเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีรายละเอียดชัดเจนมากขึ้น เทคนิควิธีการในการเก็บรวบรวมข้อมูลนั้นสามารถทำได้หลายวิธี เช่น การศึกษาส่วนบุคคล การเจาะลึกในแง่มุมต่างๆของสิ่งที่ศึกษา การสัมภาษณ์เกี่ยวกับประสบการณ์หรือเหตุการณ์ของบุคคล การเก็บรวบรวมประวัติชีวิตบุคคลและการสังเกต ดังนั้นข้อมูลที่ได้จากการวิจัยแบบกรณีศึกษาจะมีความลึกซึ้งกว่าการวิจัยแบบอื่นๆ (วิชญา ผิวคำ, 2553)

ราชบัณฑิตยสถาน (2551) ได้ให้ความหมายว่า การศึกษารายกรณี (Case study) อาจศึกษาเป็นบุคคล ชุมชน หน่วยงาน เหตุการณ์หรือปัญหา โดยเก็บรวบรวมข้อมูลเรื่องนั้นอย่างละเอียด และมีการวิเคราะห์เจาะลึกถึงสาเหตที่แท้จริงของปัญหาที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งและสามารถให้การปรึกษาในเรื่องนั้นได้ ในทางการวิจัยหมายถึง การนำข้อมูลของกรณีศึกษามาใช้เป็นหลักฐานในการสรุปหลักการต่างๆ

Stake (1988) ให้ความหมายของกรณีศึกษาว่า เป็นกระบวนการเรียนรู้เกี่ยวกับกรณีที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา และแสดงถึงผลของการเรียนรู้ในกรณีนั้น (Product of learning) และความหมายของคำว่า Case หมายถึง สิ่งที่เราต้องการศึกษาโดยจะต้องได้รับการศึกษาอย่างใกล้ชิดใน Case นั้น การศึกษาแบบกรณีศึกษาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในด้านต่างๆ เช่น ด้านการแพทย์ (Medicine work) ด้านสังคม (Social work) ด้านวิทยาศาสตร์ (Science service) ด้านสังคม (Social service)

Travers (2001) ได้นิยามความหมายของการวิจัยกรณีศึกษาว่า เป็นระบบการศึกษาวิจัยที่มุ่งเก็บรวบรวมข้อมูลสารสนเทศที่เกี่ยวกับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง หรือชุมชนใดชุมชนหนึ่ง ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกหรือการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

Robert (2003) ได้ให้ความหมายไว้ว่า การวิจัยกรณีศึกษาเป็นการมุ่งศึกษาและอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง และการวิจัยกรณีศึกษาไม่เพียงแต่ใช้ในการ

วิจัยเชิงสังคมศาสตร์เท่านั้น ศาสตร์แขนงอื่นที่มุ่งสำรวจเฉพาะเจาะจง การค้นหาประวัติศาสตร์ และการวิเคราะห์เชิงลึก ก็สามารถทำการศึกษาในรูปแบบของกรณีศึกษาได้ทั้งสิ้น

ลักษณะของการศึกษาแบบกรณีศึกษา (Characteristics of Case study)

เป็นการศึกษาแบบเจาะลึกเกี่ยวกับเหตุการณ์หรือสถานการณ์หนึ่ง กลุ่มของสังคม ชุมชน บุคคล การศึกษาแบบกรณีศึกษาส่วนใหญ่จะใช้วิธีการสังเกต เฝ้าดูอย่างใกล้ชิด ลักษณะของการศึกษาแบบกรณีศึกษาในงานวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาสิ่งที่เป็นนามธรรมอย่างมาก เช่น ค่านิยม วัฒนธรรม ทัศนคติ ความคิด โดยใช้การบรรยายอย่างมีหลักฐานและทฤษฎีสนับสนุน เน้นที่ผู้วิจัยมากกว่าผู้อ่าน โดยผู้วิจัยจะทำการศึกษา Case นั้นและทำการอธิบายอย่างละเอียดและมีหลักฐานสนับสนุน

ประเภทของวิธีการศึกษาแบบกรณีศึกษา (Types of Case study) มีดังนี้

1) Historical Organization เป็นการศึกษาที่เน้นศึกษาองค์กรหนึ่ง ๆ อย่างตลอดเวลา ต่อเนื่องและบ่อยครั้ง เป็นการติดตามพัฒนาการขององค์การ

2) Observational เป็นการศึกษาที่ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

3) Life history เป็นการศึกษาที่อาศัยการเล่าหรือบรรยายโดยบุคคลอื่น ๆ เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของบุคคลหนึ่งอย่างสมบูรณ์

4) Situation Analysis เป็นการศึกษาที่ศึกษาเหตุการณ์เฉพาะ โดยอาศัยมุมมองที่หลากหลาย

5) Multi cases เป็นการศึกษาที่ผู้วิจัยศึกษากับกรณีที่มีความแตกต่างหลากหลายและเป็นอิสระต่อกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) Multi sits เป็นการศึกษาที่ใช้แหล่งต่างๆจำนวนมากหรือได้รับความร่วมมือในการวิจัยจากหลายฝ่าย โดยมีเป้าหมายหลักคือการพัฒนาทฤษฎี (ยาใจ พงษ์บริบูรณ์, 2010)

ขั้นตอนในการออกแบบการวิจัยกรณีศึกษามีดังนี้

1) a study’s questions เป็นขั้นตอนแรกในการออกแบบการวิจัย ผู้วิจัยต้องตั้งคำถามในการศึกษาว่า จะศึกษาใคร ศึกษาอะไร ศึกษาที่ไหน ศึกษาอย่างไร และศึกษาทำไม คำถามเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับการศึกษาเฉพาะกรณี

2) its propositions การกำหนดประเด็นที่จะศึกษา เป็นการสร้างขอบเขตในการศึกษา ต่อเนื่องมาจากการตั้งคำถามการวิจัย

3) its units of analysis การเลือกบุคคลที่จะศึกษา ตัวผู้ให้ข้อมูลหรือตัวผู้ที่ผู้วิจัยต้องการจะศึกษา (case) เป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุดในการวิจัยประเภทนี้ ผู้วิจัยต้องตอบคำถามให้ได้ชัดเจนว่าทำไมจึงต้องเลือกศึกษาบุคคลคนนี้ ในการศึกษาวิจัยบุคคลนี้มีความสำคัญอย่างไร

4) the logic linking the data to the propositions การเชื่อมโยงข้อมูลอย่างมีตรรกกะ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์อย่างมีเหตุผล

5) the criteria for interpreting the findings ต่อเนื่องจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการตีความข้อมูลให้มีความกระจ่างชัดเจนและเที่ยงตรง อธิบายถึงสาเหตุ ปัจจัยที่ส่งผลให้ตัวบุคคลที่ศึกษา (case) มีปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นในชีวิต (Robert, 2003)

เนื่องด้วยการรวบรวมวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดทักษะ หรือทักษะการบรรเลงกลองมลายู ผู้วิจัยพบว่า ยังมีอยู่น้อยมาก ดังนั้น ผู้วิจัย จึงค้นหา และรวบรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลองมลายู ไม่ว่าจะเป็นมิติของวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งเป็นลักษณะของวงปี่พาทย์ที่มีกลองมลายูประสมอยู่ในวง มีผลงานการวิจัยที่เกี่ยวข้องดังที่ผู้วิจัยจะนำเสนอในตอนที่ 6 ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์นางหงส์

จุฑามาศ ปอประสิทธิ์ (2540) ศึกษาเกี่ยวกับปี่พาทย์นางหงส์ เป็นวงดนตรีที่ใช้ประโคมในงานศพของไทยแต่โบราณ ปรับปรุงเป็นวงปี่พาทย์นางหงส์ โดยการรวมวงปี่พาทย์พิธีกับวงบัวลอย เกิดขึ้นราวสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ประมาณปลายรัชกาลที่ **3)** วงปี่พาทย์นางหงส์เป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญวงหนึ่งของไทย ผู้บรรเลงเพลงนางหงส์ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีศักยภาพสูง การบรรเลงเพลงนางหงส์นี้ต้องยึดหลัก ความพร้อมเพรียงของวงเป็นสำคัญ เป็นเหตุให้ผู้วิจัยเลือกวงเทศบาลเป็นกรณีศึกษา เนื่องจากวงดนตรีนี้เป็นวงที่ ยังยึดรูปแบบในการบรรเลงและยังคงมีองค์ความรู้ที่สมบูรณ์ มีการนำเสนอผลงานทางการบรรเลงเด่นชัดกว่าวงดนตรีอื่น ๆ ในปัจจุบัน วัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมา ระเบียบวิธีบรรเลง ตลอดจนบริบทที่เกี่ยวข้องทั้งหมดกับวงปี่พาทย์นางหงส์ วิเคราะห์ลีลาการบรรเลงของวงเทศบาล และเหตุที่ทำให้วงปี่พาทย์นางหงส์ในปัจจุบันมีผู้บรรเลงน้อยมาก ผลการวิจัยพบประเด็นที่สำคัญเกี่ยวกับปี่พาทย์นางหงส์ 5 ประการคือ 1. ปี่พาทย์นางหงส์เป็นผลที่เกิดจาก การทำงานของกลุ่มนักดนตรีที่มีความพร้อม 2. การบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ นักดนตรีต้องมีศักยภาพที่มีความเท่าเทียมกัน และมีปฏิภาณไหวพริบ สติปัญญาในการจดจำ เนื่องจากการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์นั้น ทุกเรื่องจะมีความยาวมากตามแต่ผู้ปรับจะเป็นผู้กำหนด 3. พบว่าต้องมีผู้ปรับวงที่มีความรู้มาก จึงจะบรรเลงได้ดี เนื่องจากการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์นั้นมีประเภทของเพลงจำกัด แต่มีรูปแบบของการผูกเรื่องต่างกัน

ทำให้ต้องใช้ระบบของการเล่นแบบไม่ซ้ำกันเป็นการนำเสนอผลงาน 4. แนวในการบรรเลงและระดับเสียงมีความยาก ทำให้ไม่เกิดความนิยมนำมาเล่น 5. ปี่พาทย์นางหงส์ได้รับความนิยมน้อยมาก เกิดจากค่านิยมของการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมศพในสมัยรัชกาลที่ 4

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ (2555) การศึกษาวิเคราะห์เพลงนางหงส์ กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษาโครงสร้าง รูปแบบและสำนวนเพลงของบทเพลงนางหงส์โดยมีขอบเขตของการศึกษาเฉพาะเพลงเรื่องนางหงส์ อัตราจังหวะสองชั้นอันเป็นของเดิม รวมถึงเพลงนางหงส์ เรื่องแสนสุดสวาท และเพลงนางหงส์ เรื่องเทพนิมิตที่ผูกขึ้นใหม่โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ศิษย์สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ จากการศึกษาพบว่าบทเพลงต่าง ๆ ในเพลงเรื่องนางหงส์ อัตราจังหวะสองชั้น ของเดิมมีความสัมพันธ์กันทั้งด้านบันไดเสียงและลูกตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำนวนเพลงพบว่ามีการใช้สำนวนเพลงที่ซ้ำกัน เป็นรูปแบบของการใช้มือซ้องที่เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะเหมาะสมกับการใช้หน้าทับนางหงส์ซึ่งเป็นหน้าทับเฉพาะใช้กำกับบทเพลงประเภทนี้เท่านั้น ให้ความรู้สึกวังเวง สะเทือนใจ แต่แสดงถึงภาวะสงบ นิ่ง ให้ใคร่ครวญพิจารณาในองค์ธรรมซึ่งเหมาะกับการใช้บรรเลงในงานศพ เพลงนางหงส์ เรื่องแสนสุดสวาท ประกอบไปด้วยเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น เพลงเร็วปลาย สร้อยสน เพลงเร็วแขกต่อยหม้อ เพลงจีนท้ายโป๊ยกังเหล็ง เพลงนางหงส์ เรื่องเทพนิมิต ประกอบไปด้วยเพลงเทพนิมิต สามชั้น เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู เพลงเร็วลูกวอนแม่ และเพลงจีนไหว้เจ้า เป็นเพลงนางหงส์ที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียงร้อยขึ้นใหม่โดยยึดหลักแนวคิดตามโบราณ รูปแบบการเรียงร้อยเพลงนางหงส์ตั้งต้นด้วยบทเพลงอัตราจังหวะสามชั้นหน้าทับปรบไก่ มีสำนวนลูกล้อลูกขัด มีความยาวพอเหมาะไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป ตามด้วยเพลงเร็ว จำนวน ๒ เพลงขึ้นไป และเพลงเบ็ดเตล็ดที่เป็นสำเนียงภาษาจบด้วยลูกหมด บทเพลงที่เรียงร้อยต่อกันนั้น มีการใช้สัมผัสเสียง บันไดเสียงที่พบเป็นบันไดเสียงทางเพียงออบน ทางชวาและทางเพียงออล่าง เพลงเร็วใช้มือซ้องที่ซับซ้อนเพื่อแสดงฝีมือของ ผู้บรรเลงจากองค์ประกอบดังที่กล่าวมา ทำให้การบรรเลงเพลงนางหงส์ในลักษณะเช่นนี้ให้ความรู้สึกกระฉับกระเฉงต่างจากเพลงเรื่องนางหงส์สองชั้น

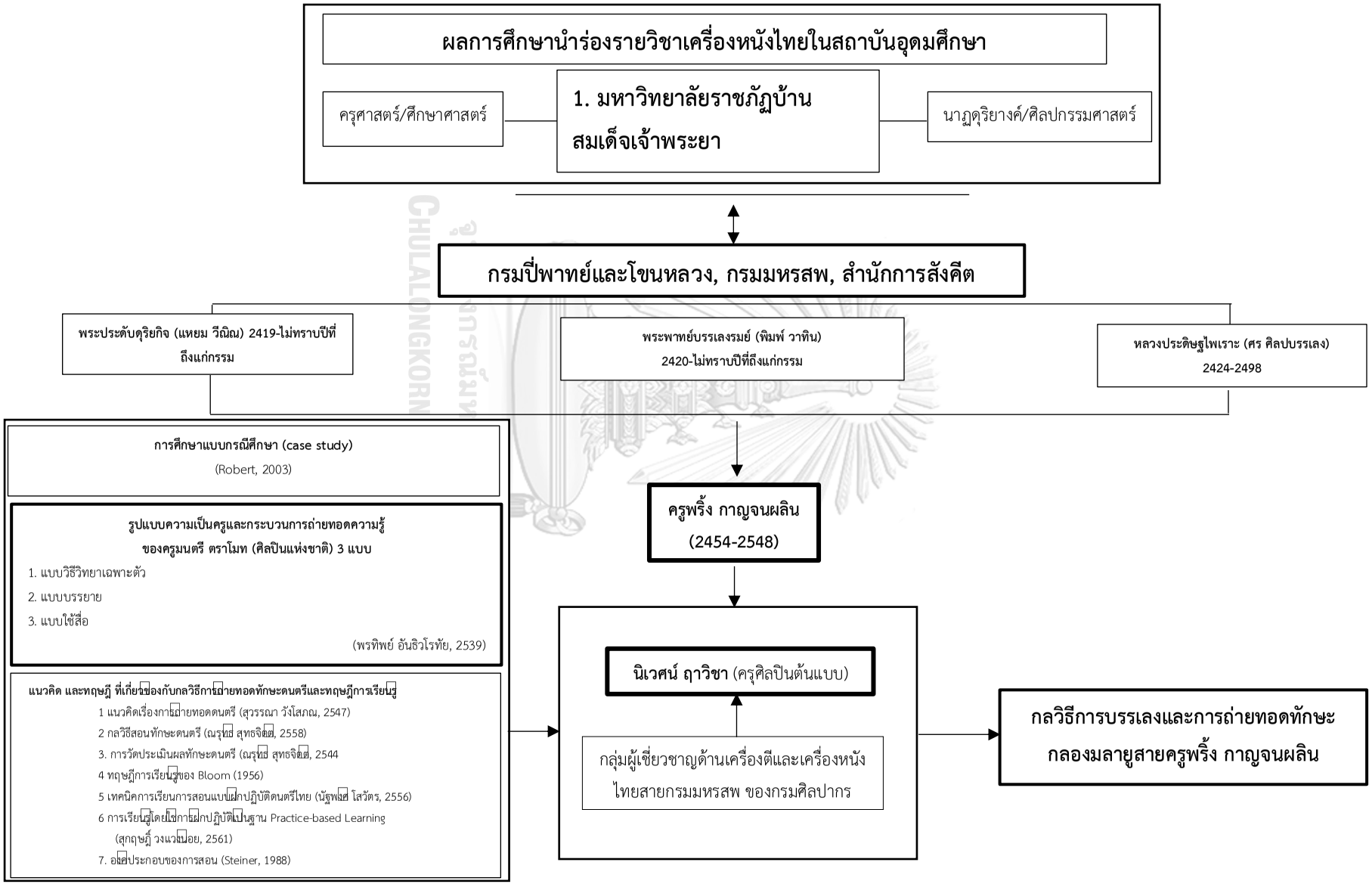
สุวิชา พงษ์เกิดลาภ (2561) การวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งเน้นศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดเพลงนางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์ และศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ที่สำคัญของบ้านจรรย์นาฏย์ ผลการวิจัยพบว่าวงปี่พาทย์นางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีด้วยวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ ใช้การสาธิตให้ผู้เรียนดูแล้วปฏิบัติตาม ซึ่งบ้านนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ได้แก่ บ้านอรรถกฤษณ์ บ้านใหม่หางกระเบน และบุญยงค์ บุญยัง เกตุคง เพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ที่สำคัญได้รับการถ่ายทอดจากครูเพชร จรรย์นาฏย์ และครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ได้แก่ เพลงนางหงส์หกชั้น เพลงนางหงส์ สามชั้น เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท และเพลง

นางหงส์เรื่องเทพบรรทม โดยร้อยเรียงเพลงให้เอื้อต่อศักยภาพของนักดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ หกชั้น เดี่ยวระนาดเอกเพลงเทพบรรทม สามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เดี่ยวเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงเร็ว เพลงชุดสิบสองภาษา เพลงเร็วบรเทศ และลูกหมด ผู้วิจัยพบว่าเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทมนี้เป็นเพลงเรื่องที่โดดเด่น เป็นการแสดงถึงทักษะอันเป็นเลิศของนักดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ได้อย่างเต็มที่ เพราะเป็นเพลงที่ต้องใช้กำลังในการบรรเลงมาก มีการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี เป็นต้นแบบของการบรรเลงเพลงนางหงส์แก่นักดนตรียุคใหม่ ส่งต่อเรื่องการสืบทอดและเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทยถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลข้างต้นในการทบทวนวรรณกรรมทำให้ผู้วิจัยเชื่อว่า การศึกษาวิจัยครั้งนี้จะสามารถนำเอาองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์จะสามารถทำให้ทราบองค์ความรู้ด้านการบรรเลงเครื่องหนังไทยสายกรมมหรสพ ในมิติของระเบียบวิธีและกลวิธีการบรรเลง และกลวิธีการถ่ายทอดทักษะกลองมลายู ของกรมมหรสพ ซึ่งจะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญที่จะนำไปสู่การอนุรักษ์ สืบสาน พัฒนาองค์ความรู้เรื่องเครื่องหนังไทยในส่วนของนักวิชาชีพ นักวิชาการ และครุศิลปิน ตลอดจน การพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีไทยศึกษาในทุกระดับการศึกษาต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 10 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดองค์ความรู้การบรรเลงเครื่องหนังไทยสายกรมมหรสพ



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยแบบกรณีศึกษา (Case Study) มีวัตถุประสงค์ในงานวิจัย เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลง และศึกษากลวิธีถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครุศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีดำเนินการวิจัยไว้ดังนี้

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษานำร่อง (Pilot study) เกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูในระดับอุดมศึกษา โดยทำการสัมภาษณ์บุคคลที่มีประสบการณ์ ความรู้ เกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูในระดับอุดมศึกษา โดยคัดเลือกจากสถาบันระดับอุดมศึกษาอย่างน้อย 3 แห่งในกรุงเทพมหานครที่พบว่า มีผู้เรียนที่มีความสามารถในการบรรกลองมลายูได้

2. ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับ แนวคิด ทฤษฎี เนื้อหา จากเอกสารทางวิชาการ ตำรา วารสาร บทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลินในทุกมิติ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการตั้งคำถามวิจัย และกำหนดขอบเขตในการวิจัย

3. ตั้งคำถามวิจัย กำหนดขอบเขตในการวิจัย

4. กำหนดผู้ให้ข้อมูลหลัก และแหล่งข้อมูล

5. วางแผนการเก็บรวบรวมข้อมูล พัฒนาและตรวจสอบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยใช้แนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2561)

6. ดำเนินการเก็บข้อมูลในภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต ร่วมกับการใช้เครื่องมือในการบันทึกภาพและเสียงในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

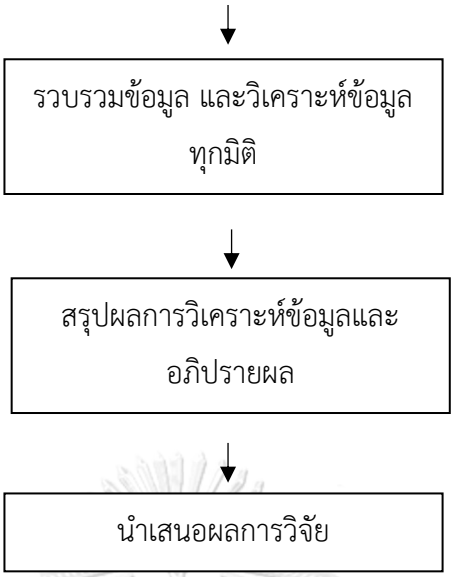
7. ดำเนินการตรวจสอบความเที่ยงตรงของข้อมูลจาก 3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งได้แก่ 1) ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ) 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร ที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลินทั้งทางตรงและทางอ้อม และ/หรือเคยได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา 3) กลุ่มลูกศิษย์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ด้วยวิธีการวิเคราะห์แบบสามเส้า (Triangulation Approach) ตามแนวคิดทฤษฎีของ สุภางค์ จันทวานิช (2552)

8. รวบรวมและวิเคราะห์เอกสารและข้อมูลในทุกมิติเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการตีความ (Interpretive Approach) เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินในทุกมิติ

9. สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผล

10. นำเสนอผลการการวิจัย และส่งเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 11 แสดงขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

การกำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูล

ผู้วิจัย กำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูลออกเป็น 2 ด้าน ดังนี้

1.1 ด้านเอกสาร ได้แก่ สิ่งพิมพ์ หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในทุกมิติ มีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 1 แสดงสิ่งพิมพ์ หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

เรื่อง	ชื่อเอกสาร หรือแนวคิด	ประเภท	ผู้เขียน/ผู้วิจัย	ปี	ดัชนีที่เกี่ยวข้อง
ภาคประวัติศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน	สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติดนตรีและนักร้อง	หนังสือ	ราชบัณฑิตยสถาน	2549	พริ้ง กาญจนะผลิน, พระพาทย์บรรเลงรมย์, พระประดับดุริยกิจ, หลวงประดิษฐ์ไพเราะ
	นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์	รายงานวิจัย	พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ	2526	พริ้ง กาญจนะผลิน, พระพาทย์บรรเลงรมย์, พระประดับดุริยกิจ, หลวงประดิษฐ์ไพเราะ
แนวคิด และทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการถ่ายทอดทักษะดนตรีและทฤษฎีการเรียนรู้	แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดดนตรี	งานวิจัย	สุวรรณา วังโสภณ	2547	การถ่ายทอด, การถ่ายทอดดนตรี, การถ่ายทอดดนตรีไทย
	วิธีวิทยาการสอนดนตรี	หนังสือ, ตำรา	ณรุทธ์ สุทธจิตต์	2558	การสอนดนตรี, กลวิธีการสอนดนตรี, การสอนทักษะดนตรี
	พฤติกรรมการสอนดนตรี	หนังสือ, ตำรา	ณรุทธ์ สุทธจิตต์	2544	การวัดประเมินผลทักษะดนตรีดนตรี
	A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing : A Revision of Bloom's Taxonomyof Educational Objectives	หนังสือ	Anderson และ Krathwohl	2001	Bloom's taxonomy, Bloom's Taxonomy revised
	การเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน Practice-based Learning	บทความวิชาการ	สุกฤษฎิ์ วงแวงน้อย	2561	Practice-based Learning, การเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐาน, การฝึกปฏิบัติ
	Methodology of Theory Building	หนังสือ	Steiner	1988	องค์ประกอบของการสอน, ผู้สอน, ผู้เรียน, หลักสูตร, การสอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่อง	ชื่อเอกสาร หรือแนวคิด	ประเภท	ผู้เขียน/ผู้วิจัย	ปี	ดัชนีที่เกี่ยวข้อง
รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท	การวิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ ของครูมนตรี ตราโมท ในกลุ่มผู้สืบทอดที่ต่างกัน	งานวิจัย	พรทิพย์ อันทิวโรทัย	2539	การถ่ายทอดความรู้, การถ่ายทอดดนตรีไทย ,กระบวนการถ่ายทอด, กระบวนการถ่ายทอดทักษะดนตรีไทย
กลองมลายูและทักษะในการบรรเลงกลองมลายู	ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์	หนังสือ	สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ	2473	กลองมลายู
	เครื่องหนัง : หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย	หนังสือ	สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา	2561	กลองมลายู
การศึกษาแบบกรณีศึกษา (Case study)	การศึกษาแบบกรณีศึกษา: Case Study	บทความวิชาการ	ยาใจ พงษ์บริบูรณ์	2553	กรณีศึกษา, Case study
	Case study research	หนังสือ	ยาใจ พงษ์บริบูรณ์	2003	กรณีศึกษา, Case study
	Case Study Methods in Educational Research	หนังสือ	Stake	1988	กรณีศึกษา, Case study
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	ปี่พาทย์นางหงส์ : ประวัติและระเบียบวิธีบรรเลง	งานวิจัย	จุฑามาศ ปอประสิทธิ์	2540	กลองมลายู, ปีพาทย์นางหงส์, หน้าทับนางหงส์, เพลงเรื่องนางหงส์
	วิเคราะห์เพลงนางหงส์ : กรณีศึกษา รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	งานวิจัย	กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ	2555	กลองมลายู, ปีพาทย์นางหงส์, หน้าทับนางหงส์, เพลงเรื่องนางหงส์
	ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์	งานวิจัย	สุวิชา พงษ์เกิดลาภ	2561	กลองมลายู, ปีพาทย์นางหงส์, หน้าทับนางหงส์, เพลงเรื่องนางหงส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 ด้านบุคคล ได้แก่

1.2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ได้แก่ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครูศิลปินต้นแบบ) ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษาหลัก (Case) โดยทำการคัดเลือกด้วยวิธีการแบบเจาะจง

(Purposive sampling) เนื่องจาก ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู โดยเฉพาะด้านพื้นฐานทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครูพริ้ง กาญจนะผลินโดยตรง รวมไปถึงมีสมรรถนะในการบรรเลงกลองมลายูที่มีความโดดเด่น และได้รับการยอมรับจากศิลปินเครื่องหนังไทย ทั้งในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และหน่วยงานทางด้านดนตรีอื่น

1.2.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังไทยของกรมศิลปากรที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลินทั้งทางตรงและทางอ้อม และ/หรือเคยได้รับการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้กับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ตลอดจนอยู่ร่วมกาลสมัยเดียวกันกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) ซึ่งประกอบไปด้วย ศิลปินด้านเครื่องหนังไทยที่รับราชการในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่ บุญช่วย แสงอนันต์ ปิยะ แสวงทรัพย์ ยุทธนา ชิตท้วม และผู้เชี่ยวชาญในวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ ธีรพล น้อยนิตย์ และสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา โดยผู้วิจัย นำเสนอเป็นตารางสรุปดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงข้อมูลกลุ่มตัวอย่างที่เป็นกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร

ชื่อ-นามสกุล	สังกัด/หน่วยงาน	ตำแหน่ง	เครื่องมือที่เชี่ยวชาญ
บุญช่วย แสงอนันต์	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	ผู้เชียวชาญ	ตะโพนไทย
ปิยะ แสวงทรัพย์		ผู้เชียวชาญ	กลองสองหน้า
ยุทธนา ชิตท้วม		ศิลปินอาวุโส	กลองแขก, กลองมลายู, ตะโพนไทย
ธีรพล น้อยนิตย์	วิทยาลัยนาฏศิลป, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	อาจารย์	กลองแขก, กลองมลายู
สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา		อาจารย์	กลองแขก, กลองมลายู, ตะโพนไทย
นิรุธ ฤาวิชา	วิทยาลัยนาฏศิลป	ครู	กลองแขก, กลองมลายู, ตะโพนไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2.3 กลุ่มผู้เรียน ที่เรียนทักษะการบรรเลงกลองมลายูกับครูศิลปินต้นแบบผู้ให้ข้อมูลหลัก (ครูนิเวศน์ ฤาวิชา) โดยผู้วิจัย ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) ได้แก่ จุมพล จำนงธรรม, สุวิชา คำตา, ภคดล แถวเพีย, ภูวิศ แถวเพีย, พันวริศ พงษาดิศรรัตน์, วิชา เวียงจันทร์ และนิรันดร์ หรุ่นทะเล สรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 3 แสดงข้อมูลกลุ่มตัวอย่างผู้เรียนที่เรียนกับครูศิลปินต้นแบบ

ชื่อ สกุล	หน่วยงาน/สถานศึกษา
จุมพล จำนงธรรม	พนักงานคลังเครื่อง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
สุวิชา คำตา	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ภคดล แถวเพีย	นิสิตคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ภูวิศ แถวเพีย	นิสิตคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พันวริศ พงษาดิศรรัตน์	นักศึกษาสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
วิชา เวียงจันทร์	นักศึกษาปริญญาโท สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นิรันดร์ หรุ่นทะเล	ข้าราชการ ดุริยางคศิลปิน เอกเครื่องหนังไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ที่ 1 คือการศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยใช้ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต และแบบวิเคราะห์เนื้อหา ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2561) ร่วมในการวิเคราะห์ข้อมูล แสดงภาพตัวอย่างของเครื่องมือได้ดังต่อไปนี้

จากวัตถุประสงค์ที่ 2 คือการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต และใช้แบบวิเคราะห์เนื้อหาซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2561) ร่วมในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยแสดงภาพตัวอย่างของเครื่องมือได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยจากวัตถุประสงค์ทั้ง 2 ข้อ มีขั้นตอนในการสร้างและพัฒนาเครื่องมือดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดขอบเขตและรูปแบบของแบบวิเคราะห์ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์การวิจัย

ขั้นตอนที่ 2 สร้างเครื่องมือตามขอบเขตและรูปแบบที่กำหนด

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยให้กับที่ปรึกษาวิจัย ตรวจสอบความถูกต้องความเหมาะสม ครบถ้วน ตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย

ขั้นตอนที่ 4 ปรับปรุง แก้ไข และพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ตามข้อแนะนำ ก่อนนำไปใช้เพื่อการเก็บข้อมูลในการวิจัย

ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการศึกษาวิจัยด้านทักษะดนตรีเป็นหลัก ผู้วิจัยจึงจะใช้แบบบันทึกโน้ตเพลงไทย เครื่องบันทึกภาพและเสียง ตลอดจนเครื่องบันทึกเสียงเป็นเครื่องมือสำคัญในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ด้วย

ตารางที่ 4 แสดงความสัมพันธ์ในการใช้เครื่องมือกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย

วัตถุประสงค์	คำถามวิจัย	เครื่องมือที่ใช้	ข้อมูลที่ต้องการศึกษา
1. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน	กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีความเป็นมาอย่างไรเป็นอย่างไร	แบบสัมภาษณ์ แบบวิเคราะห์เนื้อหา	ประวัติความเป็นมากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน
	กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีระเบียบวิธีในการบรรเลงอย่างไรบ้าง	แบบสัมภาษณ์ แบบวิเคราะห์เนื้อหา แบบสังเกต เครื่องมือบันทึกภาพและเสียง แบบบันทึกโน้ต	ระเบียบวิธีการบรรเลงกลองมลายูขั้นพื้นฐานสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน
2. เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครูศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน	กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเป็นอย่างไร	แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบวิเคราะห์เนื้อหา เครื่องมือบันทึกภาพและเสียง	วิธีการในการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน 1. วิธีวิทยาเฉพาะตัว 2. การบรรยาย 3. การใช้สื่อ (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนที่ 1 การเก็บรวบรวมข้อมูล จากข้อมูลด้านเอกสาร

ผู้วิจัย เก็บรวบรวมข้อมูล โดยการอ่านวิเคราะห์แบบอุปนัย ตามขอบเขตหัวข้อที่กำหนดในกรอบแนวคิดการวิจัย ในการอ่านวิเคราะห์อันดับแรกได้ทำการวิเคราะห์สร้างสรุปย่อย จากนั้นจึงสรุปรวมต่อไป ซึ่งการรวบรวมข้อมูลมีดังนี้

1. กำหนดหัวเรื่องตามเนื้อหาที่กำหนดไว้ในกรอบแนวคิดการวิจัยในที่นี้คือการถ่ายทอดองค์ความรู้กลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

2. ทำการอ่านวิเคราะห์ และทำการบันทึกข้อมูลย่อยๆ พร้อมแหล่งอ้างอิงและดรรชนี

3. รวบรวมจัดหมวดหมู่ของข้อมูลย่อย โดยจำแนกเป็นประเด็น ประเภทและชนิดขององค์ประกอบข้อมูลย่อย

4. ทำการจัดระบบการวิเคราะห์ข้อมูล โดยลำดับภาพรวม โดยนำข้อมูลจากทุกส่วนมาจัดระบบการวิเคราะห์ เพื่อให้สะดวกในการอ่านวิเคราะห์ต่อไป ซึ่งเน้นเรื่อง ความเป็นมาและกลวิธีการบรรเลง รวมไปถึงกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ขั้นตอนที่ 2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากผู้ให้ข้อมูลหลักและแหล่งข้อมูลด้านบุคคล

1. ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยผู้วิจัย เริ่มต้นการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนังไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครูศิลปินต้นแบบ) ผู้ให้ข้อมูลหลัก ในประเด็นของประวัติความเป็นมา และกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ที่มีเป้าหมายหลักในการค้นหาคำตอบของคำถามวิจัย ข้อที่ 1.1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีความเป็นมาอย่างไร และข้อที่ 1.2 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีรายละเอียดและวิธีการเฉพาะอย่างไร โดยใช้แบบสัมภาษณ์ เป็นเครื่องมือหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2. เก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ในประเด็นของกลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เพื่อค้นหาคำตอบของคำถามวิจัยข้อที่ 1.2 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีรายละเอียดและวิธีการเฉพาะอย่างไร และข้อ 2 กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีรายละเอียดอย่างไร โดยใช้แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต ร่วมกับเครื่องมือในการบันทึกภาพและเสียง และแบบบันทึกโน้ต เป็นเครื่องมือหลักที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 กลุ่ม มาตรวจสอบข้อมูล ด้วยวิธีการแบบสามเส้า (Triangulation Approach) ตามแนวคิดทฤษฎีของ สุภางค์ จันทวานิช (2552) โดยตรวจสอบข้อมูลที่ได้จาก 4 กลุ่ม ได้แก่

1) กลุ่มข้อมูลด้านเอกสาร

2) กลุ่มข้อมูลที่ได้จากผู้ให้ข้อมูลหลัก

3) กลุ่มข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเครื่องหนังไทย

4) กลุ่มข้อมูลจากผู้เรียนทักษะการบรรเลงกลองมลายูกับครูศิลปินผู้ให้ข้อมูหลัก

การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีวิธีการดังนี้

1. ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) (สุภางค์ จันทวานิช, 2552) จากข้อมูลที่ได้รับจาก เอกสาร การสัมภาษณ์และการสังเกตจากบุคคล ได้แก่ ผู้ให้ข้อมูลหลัก กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และกลุ่มผู้เรียน ตลอดจนภาพและเสียงจากการรวบรวมข้อมูลประเภทต่าง ๆ ในทุกมิติ โดยใช้แบบวิเคราะห์เนื้อหาซึ่งพัฒนาจากแนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2552) เป็นเครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล

2. วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการสร้างข้อสรุป (สุภางค์ จันทวานิช, 2552) ผู้วิจัยใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อหาข้อสรุปของการวิจัย โดยการอ่านวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุป โดยมีวิธีการ 3 วิธี คือ

2.1 การอ่านวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analysis Induction) เป็นการอ่านวิเคราะห์เอกสารหรือข้อมูลที่มีลักษณะเป็นเหตุการณ์หรือรูปธรรม โดยนำข้อมูลไปตีความสรุปเบื้องต้น

2.2 การอ่านวิเคราะห์โดยการจำแนกข้อมูล (Typological Analysis) เป็นกลุ่ม หรือชนิด ตามลักษณะแนวคิดหรือกรอบแนวคิดการวิจัยที่กำหนดไว้

2.3 การอ่านวิเคราะห์โดยการเปรียบเทียบข้อมูล (Constant Comparison) โดยนำข้อมูลที่ผ่านวิธีการข้างต้นมาเปรียบเทียบกัน เพื่อหาความสัมพันธ์กันของข้อมูล

3. สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นลักษณะของพลความ รวมไปถึงการใช้รูปแบบของแผนผัง แผนภาพ และตารางเพื่อทำให้เกิดความชัดเจน และสื่อความได้เข้าใจตรงกันมากยิ่งขึ้น

แผนการดำเนินการวิจัย

ที่	รายการ	มิ.ย. 61	ก.ค. 61	ส.ค. 61	ก.ย. 61	ต.ค. 61	พ.ย. 61	ธ.ค. 61	ม.ค. 62	ก.พ. 62	มี.ค. 62	เม.ย. 62	พ.ค. 62	มิ.ย. 62	ก.ค. 62	ส.ค. 62	ก.ย. 62	ต.ค. 62	พ.ย. 62	ธ.ค. 62	ม.ค. 63	ก.พ. 63	มี.ค. 63	เม.ย. 63	พ.ค. 63	มิ.ย. 63	ก.ค. 63
1	ศึกษานำร่องรายวิชาเครื่องหนังไทยในระดับอุดมศึกษา																										
2	ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัย																										
3	ตั้งคำถามและขอบเขตในการวิจัย																										
4	กำหนดผู้ให้ข้อมูลหลักและหล่งข้อมูล																										
5	พัฒนาเครื่องมือ																										
6	เก็บรวบรวมข้อมูล																										
7	ตรวจสอบข้อมูล																										
8	วิเคราะห์ข้อมูล																										
9	สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล																										
10	นำเสนอผลการวิจัย																										

CHULALONGKORN UNIVERSITY จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครุศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อจากเอกสาร งานวิจัย และฐานข้อมูลวิชาการออนไลน์ ที่เกี่ยวข้องกับครูเครื่องหนังไทยที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และทำการเก็บข้อมูลจากการสังเกตและสัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วมกับครูดนตรีไทยที่มีความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน รวมไปถึงทำการเก็บข้อมูลในเชิงลึกกับครุศิลปินต้นแบบ ซึ่งครูนิเวศน์ ฤาวิชา ศิลปินระดับอาวุโสของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการบรรเลงเครื่องหนังไทยในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงกลองมลายูที่เป็นกระบวนความและวิธีการของสายกรมมหรสพอย่างแท้จริงตามข้อมูลอ้างอิงจากเอกสารและตำราหลายเล่ม รวมไปถึงจากคำยืนยันของผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนังไทยของกรมศิลปากรและศิลปินทางด้านเครื่องหนังไทยที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 2 ตอน ตามวัตถุประสงค์การวิจัยดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 จากวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่ 1 เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน แบ่งหัวข้อตามคำถามและขอบเขตในการวิจัยได้ดังนี้

1.1 ความเป็นมาของกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.2 รายละเอียดกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.2.1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูในขั้นพื้นฐาน

1.2.1.1 ท่านั่ง

1.2.1.2 การจับไม้

1.2.1.3 การดีดไม้กลองมลายู

1.2.1.4 เทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ

1.2.2 กระบวนหน้าทับพื้นฐานที่ใช้ในการบรรเลงกลองมลายู

1.2.2.1 หน้าทับนางหงส์ สองชั้น

1.2.2.2 หน้าทับนางหน่าย

1.2.2.3 หน้าทับสองไม้ (สองไม้ส่าย)

ตอนที่ 2 จากวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่ 2 เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน แบ่งหัวข้อตามคำถามวิจัยและขอบเขตในการวิจัยได้ดังต่อไปนี้

(อิงตามทฤษฎี รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ)

2.1 แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว

2.2 แบบบรรยาย

2.3 แบบใช้สื่อ

ตอนที่ 1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.1. ความเป็นมาของการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการและการสัมภาษณ์ ในส่วนของที่มาขององค์ความรู้ของครูพริ้ง กาญจนะผลิน จนกระทั่งองค์ความรู้ได้ถูกถ่ายทอดออกไปยังศิษย์ที่เรียนเครื่องหนังในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ข้อมูลจะถกนำเสนอดังนี้

จากการค้นคว้าข้อมูลวิชาการ ตำรา และเอกสาร ทั้งในรูปแบบออนไลน์และข้อมูลจากหนังสือ เชิดชู 6 ครูกลอง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559) ได้กล่าวถึงครูพริ้ง กาญจนะผลิน ว่าเป็นบุตรคนแรก ของหมื่นคนธรรพประสิทธิ์สาร (แตะ กาญจนะผลิน) และนางแหวว กาญจนะผลิน เมื่อวัยเด็ก ครูพริ้งได้เข้าศึกษาเล่าเรียนที่โรงเรียนวัดสร้อยทอง บริเวณโรงเรียนนั้น เรียกกันว่า “บ้านลุ่ม” ซึ่งในละแวกนี้เอง มีวงปี่พาทย์ที่มีชื่อมาก มีครูหงส์ พาทยาชีวะ เป็นผู้ควบคุมวง ครูพริ้งจึงได้ร่ำเรียนพื้นฐานทางด้านปี่พาทย์จากครูหงส์ ตั้งแต่อายุได้ประมาณ 10 ปี เล่าเรียนอยู่เป็นเวลานานจนชำนาญเครื่องดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์อยู่หลายอย่าง นอกจากนี้ครูพริ้งยังได้รับการถ่ายทอดทางด้านดนตรีเพิ่มเติมจากบิดาด้วย จึงทำให้มีความสามารถทางด้านดนตรีมากยิ่งขึ้น และด้วยการที่หมื่นคนธรรพประสิทธิ์สาร ผู้เป็นบิดาของครูพริ้ง รับราชการอยู่ในกรมพิณพาทย์หลวงกรมมหรสพในขณะนั้น ผู้ที่มีความรู้และมีทักษะสูงล้วนทำงานรับราชการอยู่ที่นี่เป็นจำนวนมาก หมื่นคนธรรพประสิทธิ์สาร จึงได้นำครูพริ้งมาฝากเรียนวิชาเครื่องหนังกับพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) และพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) ขณะนั้นเป็นปลัดกรมพิณพาทย์หลวง จนมีฝีมือทางด้านเครื่องหนังมากขึ้น จากข้อมูลของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่กล่าวไปนี้ มีสอดสอดคล้องกันกับรายงานผลการวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2526, หน้า 193) ที่ให้ข้อมูลไปในแนวทางเดียวกัน

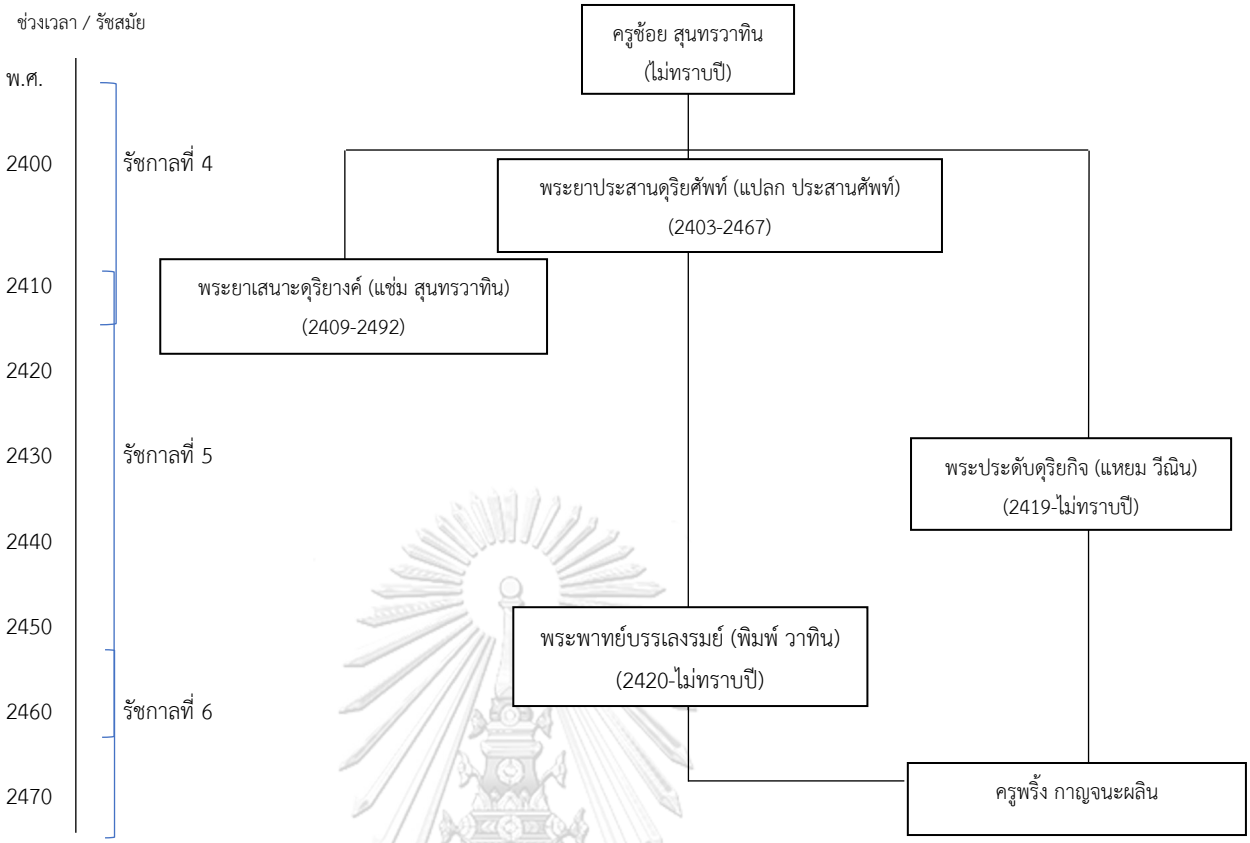
พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) ผู้ที่เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีให้กับครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงทางด้านเครื่องหนังไทยไทยอย่างยิ่ง ดังที่

ปรากฏทั้งในรายงานผลการวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พูนพิศ อมาตยกุลและคณะ, 2526) และสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549) มีข้อมูลไปในทางเดียวกันว่า พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) สามารถบรรเลงเครื่องปี่พาทย์ได้ดี แต่เครื่องดนตรีที่ถนัดและมีความสามารถมากคือ เครื่องหนัง ตามที่เอกสารได้กล่าวไว้นั้น พบว่า พระประดับดุริยกิจ เรียนดนตรีกับครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 5 มีลูกศิษย์ที่สำคัญหลายคน เช่น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) เป็นต้น

ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีให้กับครูพริ้ง กาญจนะผลินอีกผู้หนึ่งที่เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องและให้ความเคารพว่ามีฝีมือทางด้านเครื่องหนังดีมาก คือ พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) เป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นอกจากฝีมือเรื่องเครื่องหนังแล้ว พระพาทย์บรรเลงรมย์ยังมีฝีมือเรื่องระนาดทุ้มอีกด้วย

หลังจากที่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง และต่อมาในกองการสังคีต กรมศิลปากรแล้ว ยังได้ทำการศึกษาด้านดนตรีต่อกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) เพื่อเพิ่มพูนองค์ความรู้ทางด้านดนตรีให้มากขึ้นด้วย

ข้อมูลการเคลื่อนไหวทางด้านดนตรีของครูพริ้ง กาญจนะผลินในข้างต้น เป็นข้อมูลที่ปรากฏในเอกสาร 3 แหล่งด้วยกัน ได้แก่สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติดนตรีและนักร้อง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549) หนังสือ เชิดชู 6 ครูกลอง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559) และรายงานผลการวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พูนพิศ อมาตยกุลและคณะ, 2526) แหล่งข้อมูลทั้งหมดนี้ ล้วนกล่าวไปในทิศเดียวกันทั้งสิ้น ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ต้นทางองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของครูพริ้ง กาญจนะผลิน เริ่มต้นจากครูช้อย สุนทรวาทิน ครูผู้สอนดนตรีในพระบรมมหาราชวังสมัยรัชกาลที่ 5 ครูช้อยได้ส่งมอบองค์ความรู้ทางดนตรีทั้งหลายทั้งสิ้นให้แก่ลูกศิษย์สำคัญสองคนได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) พระยาประสานดุริยศัพท์ได้ถ่ายทอดความรู้ไปสู่พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) และองค์ความรู้ที่ตกผลึกแล้วได้ถูกถ่ายทอดมาสู่ครูพริ้ง กาญจนะผลินโดยพระพาทย์บรรเลงรมย์และพระประดับดุริยกิจ โดยผู้วิจัยจะสรุปออกมาเป็นแผนภูมิแสดงข้อมูลในเชิงปริมาณเกี่ยวกับระยะช่วงเวลาถ่ายทอดความรู้ออกมาได้ดังแผนภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 12 แสดงความสัมพันธ์ของที่มาของการสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยสาย ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เปรียบเทียบกับช่วงเวลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นว่า ไม่สามารถวิเคราะห์ช่วงเวลาที่ชัดเจนในการรับ-ส่งต่อองค์ความรู้ได้ แต่จากการวิเคราะห์ช่วงเวลาของรัชสมัยที่ปรากฏในสิ่งพิมพ์ ดังนั้น ผู้วิจัย จึงต้องทำการวิเคราะห์ช่วงเวลาของรัชสมัย ปี พ.ศ. ที่มีปรากฏ และเหตุการณ์การถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกิดขึ้น ออกมาเป็นตารางวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5 แสดงช่วงเวลาของการครองราชย์ในช่วงรัชกาลที่ 4-6

รัชสมัย	ช่วงเวลา
รัชกาลที่ 4	2394-2411
รัชกาลที่ 5	2411-2453
รัชกาลที่ 6	2453-2468

ตารางที่ 6 แสดงรายละเอียดเหตการณ์การจัดการเรียนการสอนทางด้านดนตรีไทยของบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ของครูพริ้ง กาญจนะผลิน เปรียบเทียบกันกับช่วงเวลาและรัชสมัย

บุคคล	รัชสมัย	เหตุการณ์
ครูช้อย สุนทรวาทิน (ไม่ทราบปีที่เกิดและถึงแก่กรรม)	รัชกาลที่ 5	เป็นครูผู้สอนดนตรีไทยในพระบรมมหาราชวัง
พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (2403-2467)	รัชกาลที่ 5	เรียนปี่พาทย์กับครูช้อย สุนทรวาทิน และรับราชการเป็นมหาดเล็กเรือนนอกในสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ และประจำวงสมเด็จพระโอรสาธิราชฯ(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)
พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (2409-2492)	รัชกาลที่ 5	เรียนดนตรีกับบิดา (ครูช้อย สุนทรวาทิน)
พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) (2419-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)	รัชกาลที่ 5	เรียนดนตรีกับครูช้อย สุนทรวาทิน
พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) (2420-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)	รัชกาลที่ 5	เรียนดนตรีกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)
ครูพริ้ง กาญจนะผลิน (2454-2548)	รัชกาลที่ 6	เรียนเครื่องหนังเพิ่มเติมจาก พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) และพระประดับดุริยกิจ (แหยมวีณิน)

จากตารางทั้ง 2 ตารางที่นำเสนอไปนั้น ทำให้เห็นได้ว่า ช่วงเวลาของต้นทางองค์ความรู้ อยู่ราวสมัยรัชกาลที่ 5 หลังจากปี พ.ศ. 2403 ซึ่งน่าเป็นช่วงเวลาที่ครูช้อยส่งต่อองค์ความรู้ให้กับพระยาประสานดุริยศัพท์ และอีกครั้งในรัชสมัยเดียวกันในช่วงเวลาหลังจากปี พ.ศ.2419 ที่ครูช้อย ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่อไปยังพระประดับดุริยกิจ จากนั้นความเคลื่อนไหวขององค์ความรู้นั้นถูกส่งต่ออีกถอดหนึ่งโดยพระยาประสานดุริยศัพท์ ถ่ายทอดให้กับพระพาทย์บรรเลงรมย์ ในช่วงเวลาหลังจากปี พ.ศ 2420 และท้ายที่สุด องค์ความรู้เหล่านี้ ตกทอดมายังครูพริ้งกาญจนผลิน ในสมัยรัชกาลที่ 6 ในช่วงเวลาหลังจากปี พ.ศ. 2454

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากที่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้สั่งสมองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยจนเชี่ยวชาญชำนาญ เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้ว ในเอกสารสารดังที่ผู้วิจัยได้ใช้เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับเส้นทางความเป็นมาของความรู้ที่นำไปสู่ทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูพริ้ง ยังได้กล่าวถึงการส่งต่อความรู้ทางด้านดนตรีไทยไปสู่บรรดาศิษย์ โดยข้อมูลจากหนังสือเชิดชู 6 ครูกลอง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559) กล่าวว่า ครูพริ้ง กาญจนะผลิน สมัครเข้ารับราชการในแผนกดุริยางค์ไทย กองปี่พาทย์และโขนหลวง โดยมีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ควบคุมดูแล ในขณะนั้น ทำให้ครูพริ้ง ได้เรียนรู้เรื่องดนตรีเพิ่มเติมจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะด้วย ครูพริ้ง กาญจนะผลินทำงานอยู่ได้ 2-3 ปี ก็ลาออกจากราชการ ต่อมาใน พ.ศ. 2488 ครูพริ้งได้สมัครเข้ารับราชการอีกครั้ง ในกรมศิลปากร แผนกโรงเรียนนาฏศิลป (วิทยาลัยนาฏศิลป) โดยมีหน้าที่เป็นผู้สอนวิชาดุริยางค์ศิลปะไทย จนเกษียณอายุราชการเมื่อปี 2515 แต่วิทยาลัยนาฏศิลปยังให้อยู่สอนในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญต่อไป ซึ่งข้อมูลในส่วนนี้ แตกต่างจากแหล่งข้อมูลอีก 3 แหล่งที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมและเก็บข้อมูลมาดังนี้

1) ข้อมูลจากนามานุกรมนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พูนพิศ อมาตยกุลและคณะ, 2526, หน้า 193) ได้กล่าวถึงการรับราชการในครั้งที่ 2 ของครูพริ้งว่า ครูพริ้ง ได้กลับเข้ารับราชในตำแหน่งพนักงานแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม 2488 จนเกษียณอายุราชการในตำแหน่งศิลปินโท แผนกดุริยางค์ไทย เมื่อ 1 ตุลาคม 2515 แต่ยังคงถูกรับเชิญให้สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปต่อไปจนวาระสุดท้ายของชีวิต

2) ข้อมูลจาก สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติดนตรีและนักร้อง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549) ได้ให้ข้อมูลไปในแนวทางเดียวกันกับแหล่งข้อมูลในข้อ 1) ว่าครูพริ้งรับราชการที่กรมปี่พาทย์และโขนหลวง ต่อมาสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการ แต่ยังคงสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพต่อมา

3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ฐิระพล น้อยนิตย์ (2563) ได้เล่าถึงการเรียนดนตรีกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ไว้ว่า

"...ช่วงที่ครูทำงานใหม่ ๆ ครูพริ้งย้ายจากกรมศิลปากรมาอยู่ที่วังหน้าแล้ว ครูประสิทธิ์เป็นคนเชิญ มีครูพริ้ง ครูเทียบ ครูสอน ครูกวาง ครูประสิทธ์เรียนเชิญให้มาสอน ช่วงหนึ่ง ครูพลก็ชอบ ซน อยากเรียนโน่น อยากเรียนนี่ ตอนนั้นก็มีครูพริ้งเป็นที่พึ่งอยู่มาวันหนึ่งก็จะขึ้นไปหาครูพริ้ง ครูกินข้าวเร็ว ครูจะถือถุงกระดาษโชคดี ใส่ไม้ทุ้ม ไม้กลองมลายู ..."

(ฐิระพล น้อยนิตย์, **สัมภาษณ์**, 2563)

(ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2563)

จากการนำข้อมูลมาวิเคราะห์ร่วมกันเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง ทำให้ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ครูพริ้งรับราชการสองครั้ง โดยครั้งแรก รับราชการที่กรมปี่พาทย์และโขนหลวง ต่อมาลาออกจากราชการและสมัครเข้ารับราชการอีกครั้งในตำแหน่งพนักงานแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการ จากนั้นจึงได้เข้าไปทำหน้าที่ผู้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลปหลังจากที่เกษียณอายุราชการแล้ว

ข้อมูลที่กล่าวไปคล้ายจะแสดงให้เห็นว่า ครูพริ้ง ได้เริ่มต้นการถ่ายทอดความรู้สู่ศิษย์ตอนที่ได้รับเชิญให้เป็นผู้สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป แต่ที่จริงแล้ว ครูพริ้งเริ่มต้นการถ่ายทอดองค์ความรู้ตั้งแต่ตอนที่รับราชการที่กรมศิลปากรแล้ว โดยหนังสือเชิดชู 6 ครูกลองและเนื้อหาจากการสัมภาษณ์ครูบุญช่วย แสงอนันต์ และครูฐิระพล น้อยนิตย์ มีความตรงกันของข้อมูล แหล่งข้อมูลทั้ง 3 แหล่งนี้กล่าวในทางเดียวกันว่า ครูบุญช่วย แสงอนันต์ เป็นศิษย์ของครูพริ้ง เนื่องด้วยครูบุญช่วย ได้เข้ารับราชการที่กรมศิลปากรเช่นเดียวกันกับครูพริ้ง และยังได้สมัครเป็นลูกวงดนตรีของครูพริ้งอีกด้วย ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ได้เล่าถึงการเรียนเครื่องหนังกับครูพริ้งว่า

"...ผมทำงานใหม่ ก็ได้ต่อเรื่องเครื่องหนังกับครูพริ้ง ได้อะไรจากครูพริ้งมาเยอะ ตอนแรกต่อจากครูจรัลก่อน แล้วก็ไปให้ครูพริ้งดูทีหลังว่าตรงนั้นตรงนี้ผิดถูกอย่างไร ครูจะดูเรื่องเทคนิค การใช้หน้าทับกับเพลงเป็นหลัก..."

(บุญช่วย แสงอนันต์, **สัมภาษณ์**, 7 กุมภาพันธ์ 2563)

หลังเกษียณอายุราชการ เมื่อครูพริ้งได้เข้าไปสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้มีลูกศิษย์ที่มีความสนใจในเรื่องของเครื่องหนังไทย มากมาย ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รับจากครูฐิระพล น้อยนิตย์ จากการสัมภาษณ์ พบว่า ลูกศิษย์ครูพริ้งในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้แก่ สมาน น้อยนิตย์ มนัส ขาวปลื้ม ยงยุทธ ปลื้มปรีชา ฐิระพล น้อยนิตย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูฐิระพล ได้ให้ข้อมูลว่า ลูกศิษย์ครูพริ้งนั้นยังมีอีกมาก เพราะครูพริ้งมีความรู้มาก ไม่ได้สอนแค่เรื่องของเครื่องหนังเพียงอย่างเดียว ครูพริ้งยังมีความรู้ในเรื่องของเพลงเก่า เพลงละคร เพลงร้อง รวมไปถึงทางร้องของเพลงต่าง ๆ ด้วย

การเรียนดนตรีกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า ครูพริ้งเป็นคนที่ชอบสนุก ฉะนั้น การเรียนดนตรีกับครูพริ้ง จะไม่ใช่การเรียนที่เครียด และยึดแบบแผนมากจนเกินไป ครั้งที่ดร.สิริชัยชาญ ได้เรียนดนตรีกับครูพริ้งนั้น ครูจะตีไปเรื่อย ๆ ลูกศิษย์จะต้องตามเก็บข้อมูลให้ทัน เนื่องด้วยความคิด กลวิธี กลเม็ดเด็ดพรายทั้งหลาย จะถูกนำเสนอออกมาตลอดเวลา ดังนั้น เพื่อเป็นการไม่ขัดต่อความคิดของครูพริ้ง ศิษย์จะไม่ขัดและปล่อยให้ครูนำเสนอองค์ความรู้นั้น ๆ ออกไปเรื่อย ๆ หน้าที่ของศิษย์คือช่วยกันจำและเก็บเกี่ยวความรู้ไปให้ได้ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, **สัมภาษณ์**, 2563)

ฐิระพล น้อยนิตย์ ได้กล่าวถึงการสอนของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ไว้หลายประการด้วยกัน ประการสำคัญที่มีข้อมูลที่ตรงกันอย่างยิ่งกับสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ คือ ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นผู้ที่ต่อเพลงเร็วมาก ด้วยการที่ครูพริ้งเป็นผู้มีสติปัญญาสูง ความจำดีเลิศ แม่นเพลง แม่นลูก และแม่นเสียง โดยการแม่นเพลงนั้น ครูพริ้งสามารถจำรายละเอียดของเพลงได้ทุกวรรคตอน ไม่มีผิดกระบวนแม้แต่น้อย ส่วนในเรื่องของของการแม่นลูกนั้น ครูฐิระพลกล่าวว่า ตั้งแต่ได้เรียนกับครูพริ้งมาท่านยังไม่เคยตีพลาดลูกให้เห็นแม้สักครั้ง แม่นเสียง ครูพริ้ง จะคอยเทียบเสียงเครื่องดนตรีอยู่เนือง ๆ กล่าวคือ เป็นคนที่หูไวนั่นเอง หากเครื่องดนตรีเพี้ยนไปเพียงเล็กน้อย ครูพริ้งจะทำการติดตะกั่วเพิ่มหรือทอนตะกั่วออกในทันที (ฐิระพล น้อยนิตย์, **สัมภาษณ์**, 14 พฤษภาคม 2563)

ครูพริ้ง กาญจนะผลิน จะชอบออกมานั่งหน้าห้องดนตรีไทยในเวลาที่พักกลางวัน สมัยยังทำการสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ได้ขอขรับความรู้ในเวลาช่วงพักกลางวันหลายครั้ง เช่นเดียวกันกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ที่เข้าไปขอข้อแนะนำ เทคนิควิธีการจับไม้ วิธีการดีดไม้กลองมลายู จากครูพริ้งในเวลาดังกล่าวเช่นกัน

ข้อมูลที่ได้จากครูนิเวศน์ ฤาวิชา เมื่อครั้งที่มีโอกาสได้เรียนพื้นฐานกลองมลายูกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ข้อมูลสัมพันธ์ตรงกันกับข้อมูลของสิริชัยชาญ คือ ครูพริ้งเป็นคนที่ชอบสนุก ดังนั้น เวลาท่านต่อเพลง จะเป็นไปค่อนข้างเร็ว และอยู่บนแนวจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว สนุก กระชับ แต่ข้อมูลของครูนิเวศน์ จะเน้นหนักไปที่การเรียนเครื่องหนังกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ครูจะเน้นไปที่

การฝึกฝนจนชำนาญ ให้ทำจนกว่าจะคล่อง และสามารถค้นพบองค์ความรู้ด้วยตนเองได้ดังข้อความที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้กล่าวไว้ดังนี้

> *“ครูจะให้พ่อตีไปเรื่อย ๆ แกจะไม่พูดอะไรเลย แต่แกก็จะตีไปด้วย ตรงไหนที่ผิด แกก็จะคอยบอก เฉพาะตรงที่ผิด ให้ทำซ้ำอย่างเดิมเรื่อยไป เหมือนให้เรารู้เอง ว่าที่ดีคือยังไง แต่ถ้าผิดจะบอกทันที”*
>
> (นิเวศน์ ฤาวิชา, **สัมภาษณ์,** 9 มิถุนายน 2563)

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ยังกล่าวถึงความเชี่ยวชาญในการใช้ไม้ดีดกลองมลายูของครูพริ้ง กาญจนะผลินอีกว่า มีความคล่องตัวอย่างมาก ไม่ว่าจะจับไม้ใด ก็สามารถใช้แทนไม้ดีดได้หมด กรับยาวที่ใช้ตีประกอบกลองยาว ยังสามารถนำมาใช้ดีดกลองมลายูได้ นี่แสดงให้เห็นถึง ความสามารถของทักษะ และการถ่ายทอดทักษะในทางอ้อมของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ว่า หากฝึกฝนจนค้นพบหลักสำคัญในการดีดไม้จนชำนาญ จนเชี่ยวชาญแล้ว จะสิ่งใด ก็สามารถใช้ได้ทั้งหมด ไม่ว่าไม้ดีดนั้นจะเหมาะ หรือไม่เหมาะกับมือของผู้บรรเลง หากเข้าใจ เข้าถึงวิธีการที่แท้จริงแล้ว ก็สามารถนำความรู้นั้น มาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงได้เสมอ

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ให้ข้อมูลการเรียนองค์ความรู้เรื่องเครื่องหนังไทยของตนเองไว้ว่า ได้มีโอกาสเรียนกับครูพริ้งในช่วงสั้น ๆ เท่านั้น ความรู้ที่ได้รับมา จะเป็นเรื่องของเทคนิควิธีการใช้ไม้ดีดกลองมลายูล้วน ๆ ส่วนเรื่องของกระบวนหน้าทับกลองทั้งหลาย จะได้รับการถ่ายทอดจากปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ฐิระพล น้อยนิตย์ และสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ในขณะที่เรียนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ฐิระพลได้เล่าว่า สมัยที่ครูนิเวศน์ยังเรียนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูนิเวศน์ยังได้มีโอกาสไปฝังตัวที่บ้านวัดบางเสาธง (วงปลื้มปรีชา ควบคุมโดยกมล ปลื้มปรีชา) จึงได้รับองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังจากที่นี่ด้วย ครูนิเวศน์ได้เล่าว่า เคยได้มีโอกาสเป็นลูกวงของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล (รู้จักกันนามของหม่อมตู่) ได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงตะโพนมอญ เปิงมาง และเครื่องหนังอื่น ๆ จากหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ด้วย ครั้นเมื่อเข้ารับราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครูนิเวศน์ได้เรียนเครื่องหนังเพิ่มเติมจาก ครูมนัส ขาวปลื้ม และครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์

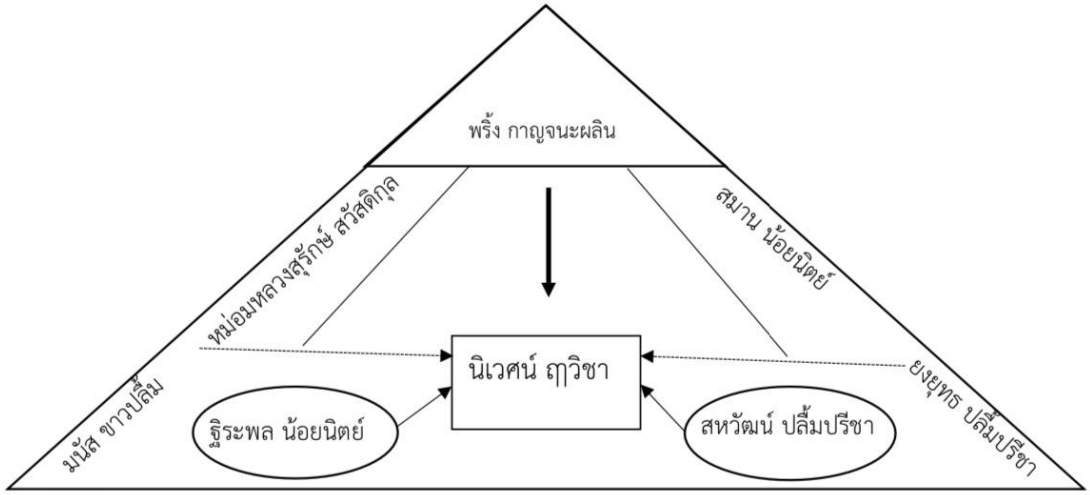
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยโดยตรงกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการเรียนกับครูพริ้ง กาญจนะผลินไว้ว่า

> *"...ครูเป็นคนเดียวที่เรียนเครื่องหนังโดยตรง สมัยที่ครูเรียนจะมีครูพริ้ง กาญจนะผลิน ครูพริ้ง ดนตรีรส ซึ่งแก่กว่าครูพริ้ง กาญจนะผลิน 10 ปีนะ ครูพริ้ง ดนตรีรส เกิด 2444 ครูพริ้ง กาญจนะผลินเกิด 2454 ห่างกัน 10 ปี ครูกล้าพูดได้เต็มปาก ครูแม่น เพราะครูเรียนกับท่าน..."*
> (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, **สัมภาษณ์,** 14 พฤษภาคม 2563)

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ให้ข้อมูลว่า คนที่เรียนเครื่องหนังแล้วเป็นครูเครื่องหนังที่สืบทอดเจตนารมณ์ของครูเครื่องหนังในสายกรมมหรสพนี้ สหวัฒน์ เป็นรุ่นสุดท้าย ต่อจากนี้จะเป็นรุ่นของ นิรุธ ฤาวิชา ที่เป็นครูเครื่องหนังในวิทยาลัยนาฏศิลปโดยใช้องค์ความรู้จากการเรียนเครื่องหนังในวิทยาลัยนาฏศิลป

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลเปรียบเทียบจากการสัมภาษณ์บุญช่วย แสงอนันต์ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ฐิระพล น้อยนิตย์ และครูนิเวศน์ ฤาวิชา พบว่า ผู้ให้ข้อมูลทุกคน ให้ข้อมูลในเรื่องของการถ่ายทอดความรู้ของครูพริ้ง อุปนิสัย ลักษณะการสอน ตรงกัน ทั้งยังสามารถวิเคราะห์กลับไปสู่ครูศิลปินต้นแบบผู้ให้ข้อมูลหลักของงานวิจัยนี้ซึ่งได้แก่ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ว่า ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูพริ้ง กาญจนะผลิน จริง

จากข้อมูล ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้เริ่มทำการส่งต่อองค์ความรู้ทางด้านดนตรีตั้งแต่ตอนรับราชการ ณ กองการสังคีต กรมศิลปากร ให้กับบุญช่วย แสงอนันต์ ต่อมาเมื่อเกษียณอายุราชการแล้ว ได้รับเชิญให้เป็นผู้สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ได้มีศิษย์มากมาย ทั้งศิษย์ที่เรียนเนื้อหาเครื่องหนังโดยตรง เช่น สมาน น้อยนิตย์ มนัส ขาวปลื้ม ยงยุทธ ปลื้มปรีชา ฐิระพล น้อยนิตย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และสุรักษ์ สวัสดิกุล ซึ่งองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังทั้งหลายนี้ ได้ถูกถ่ายทอดต่อไปทั้งทางตรงและทางอ้อมไปสู่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ผู้ให้ข้อมูลหลัก) จนได้ใช้องค์ความรู้ดังกล่าวไปในการทำงานราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทั้งยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่อไปยังนักดนตรีของสำนักการสังคีตที่รับราชการในตำแหน่งคนเครื่องหนังรุ่นใหม่และนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่มีความสนใจเรื่องของเครื่องหนังไทยอีกด้วย



ภาพที่ 13 แสดงการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน จนถึงผู้ให้ข้อมูลหลัก

จากข้อมูลทั้ง 2 ส่วนที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปทั้งการรายงานที่สิ่งพบ การวิเคราะห์การรับองค์ความรู้ของครูพริ้งกาญจนะผลิน จนกระทั่งปลายทางที่องค์ความรู้นี้ไปถึง ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า กลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน นี้ มีการสืบทอดองค์ความรู้ทั้งหลายจากครูช้อย สุนทรวาทิน จากนั้น ถูกส่งต่อให้กับศิษย์ 4 คน ได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน)

พระยาประสานดุริยศัพท์ ได้ส่งต่อความรู้ให้กับ พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) เวลาต่อมา พระประดับดุริยกิจ และพระพาทย์บรรเลงรมย์ ได้เข้ารับราชการที่ กรมพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ ซึ่งหมื่นคนธรรพประสิทธิ์สาร (แตะ กาญจนะผลิน) ผู้เป็นบิดาของครูพริ้ง กาญจนะผลิน รับราชการอยู่ในเวลาเดียวกัน ครูพริ้ง จึงได้มีโอกาสเรียนเครื่องหนังกับพระประดับดุริยกิจ และพระพาทย์บรรเลงรมย์

หลังจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน เข้ารับราชการที่กรมศิลปากร การถ่ายทอดความรู้ของครูพริ้งกาญจนะผลิน ปรากฏครั้งแรกกับ บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้ซึ่งรับราชการที่กรมศิลปากรเช่นเดียวกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน หลังจากครูพริ้งเกษียณอายุราชการ ครูพริ้งได้ถูกรับเชิญจากประสิทธิ์ ถาวร ให้รับหน้าที่สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปจนวาระสุดท้ายของชีวิต กลุ่มลูกศิษย์ที่ได้เรียนกับครูพริ้ง กาญจนะผลินจากวิทยาลัยนาฏศิลปได้แก่ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา สมาน น้อยนิตย์ ฐิระพล น้อยนิตย์ ยงยุทธ ปลื้มปรีชา และครูนิเวศน์ ฤาวิชา ในช่วงเวลาสั้น ๆ

นอกจากการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปครูพริ้ง กาญจนะผลิน ยังถ่ายทอดความรู้ให้กับบุคคลที่ให้ความสนใจอีกด้วย หนึ่งในนั้นคือ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ซึ่งครูฐิระพล น้อยนิตย์ ได้ยืนยันว่า ได้รับความรู้เรื่องเครื่องหนังจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน มาเช่นกัน

นิเวศน์ ฤาวิชา เรียนพื้นฐานกลองมลายูกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในขณะที่ยังศึกษาอยู่ในระดับ ชั้นกลางปีที่ 1 จากนั้นเรียนรู้เรื่องกระบวนหน้าทับและกลวิธีของกลองมลายูอื่น ๆ จากรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และฐิระพล น้อยนิตย์ ได้รับคำแนะนำเพิ่มเติมเมื่อครั้งได้มีโอกาสไปฝังตัวรับความรู้จากบ้านปลื้มปรีชา จากยงยุทธ ปลื้มปรีชา และจากสุรักษ์ สวัสดิกุล เมื่อครั้งที่เป็นลูกวงของหม่อมหลวงสุรักษ์ ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นผู้ที่สืบทอดทักษะเครื่องหนังมาในสายเดียวกันกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งมีความโดดเด่นอย่างมากในเรื่องของพื้นฐานทักษะ

จากการวิเคราะห์ความเป็นมาของกลวิธีการบรรเลงลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัย สรุปได้ว่า ความเป็นมาของกลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีต้นทางองค์ความรู้จากครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งมีการถ่ายทอดความรู้ต่อไปยังพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 จากนั้น ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้สืบทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังต่อจากพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 6 จากนั้นครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้ทำการถ่ายทอดความรู้ไปยังผู้รับการถ่ายทอด ครั้งเมื่อยังรับราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่ บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้วิจัยคาดว่า สุรักษ์ สวัสดิกุล และมนัส ขาวปลื้ม น่าจะได้รับการถ่ายทอดทักษะในช่วงเวลานี้ด้วย ต่อมา ครูพริ้งได้ถูกเชิญให้มาทำการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปหลังจากเกษียณอายุราชการแล้ว ได้ถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูให้กับศิษย์หลายคน ได้แก่ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, ฐิระพล น้อยนิตย์, สมาน น้อยนิตย์, ยงยุทธ ปลื้มปรีชา และครูนิเวศน์ ฤาวิชา ซึ่งผู้รับการถ่ายทอดที่กล่าวไปนั้น ล้วนเป็นผู้เรียนที่เรียนเพื่อต่อยอดทักษะการบรรเลงทั้งสิ้น เว้นแต่ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ที่ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูในเรื่องของพื้นฐานการบรรเลงจากครูพริ้ง กาญจนะผลินโดยตรง

1.2 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

สำหรับข้อมูลวิจัยในส่วนนี้ ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วมกับ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา

1.2.1 พื้นฐานในการบรรเลง

1.2.1.1 ท่านั่ง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (นิเวศน์ ฤาวิชา, **สัมภาษณ์**, 16 มิถุนายน 2563) ได้กล่าวถึงความสำคัญของท่านั่งในการบรรเลงกลองมลายูไว้ว่า “ที่ตัวผู้ต้องนั่งชันเข่า เพราะจะให้เสียงที่ดังกว่า และชัดกว่า เวลาที่เราตีไม้ลงไป ตัวผู้จะต้องดีดลง มันจะง่ายกว่า เสียงก็ดีกว่า ” ส่วนการนั่งตีของตัวเมีย จะใช้ลักษณะเดียวกันกับการนั่งตีของกลองแขก คือเน้นให้หน้าต่านของกลองสูงกว่าหน้ารุ่ย

การนั่งของผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้

สำหรับท่านั่งการบรรเลงกลองมลายูตัวผู้นี้ ให้ความสำคัญกับการชันเข่าขวาขึ้น โดยครูนิเวศน์ ดังที่เห็นเป็นสากลทั่วไป ว่าผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้จะต้องนั่งชันเข่า ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 1 ในผู้ที่เคยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้อธิบายถึงการชันเข่าของผู้บรรเลงเครื่องหนังไทยไว้ว่า การนั่งชันเข่านี้ จะใช้อยู่กับเครื่องหนังสองชนิดเป็นพิเศษ คือ 1) การนั่งบรรเลงของกลองสองหน้า 2) การนั่งบรรเลงของผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, **สัมภาษณ์**, 14 พฤษภาคม 2563)

การนั่งชันเข่า มีวัตถุประสงค์เพื่อให้การผลิตเสียง “ติง” ทำออกมาได้อย่างมีคุณภาพมากยิ่งขึ้น ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ให้ความรู้ เกี่ยวกับประโยชน์ของการนั่งชันเข่าในผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้ว่า จะก่อให้เกิดประโยชน์อยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน ได้แก่

1) เมื่อนั่งชันเข่า เสียงหน้ารุ่ย ที่ตัวผู้ผลิตเสียงติงออกมา จะให้คุณภาพเสียงที่ดีกว่าการนั่งบรรเลงแบบธรรมดา

2) เมื่อทำการดีดไม้ จุดที่ส่วนโค้งของไม้ดีดตกกระทบ จะลงที่ที่กำหนดไว้ทันที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 14 แสดงการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้โดยแสดงด้านหน้ารุ่ยและจุดที่ไม้ดีดตกกระทบ

วิธีการในการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีวิธีการ 6 ข้อดังนี้

1) นั่งชันเข่า โดยการนั่งกึ่งพับเพียบ ขาซ้ายให้อยู่ในแนวราบคล้ายการนั่งตีระนาดเอก

2) ขาขวา ให้ทำการยกขึ้น โดยทำมุมกับขาซ้ายที่ระนาบไปกับพื้น ทำมุมกันโดยประมาณ 75°

3) เท้าขวาและเท้าซ้ายอยู่ชิดกันเสมอ

4) เข่าด้านขวา ทำการประคองหน้ารุ่ยของกลองไว้

5) ขอบหน้าต่านของกลอง จะอยู่บนเข่าซ้ายพอดี

6) หน้าตรงและหลังตรงเสมอ โดยใบหน้าจะอยู่เยื้องไปทางหน้ารุ่ยของกลองเสมอ

ภาพที่ 15 แสดงการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้ ด้านหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวผู้ จะเน้นไปที่การนั่งชันเข่า เพื่อประสิทธิภาพในการผลิตเสียงกลองในหน้ารุ่ยเป็นหลัก และเพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลง นอกจากนี้ ยังเน้นหนักไปในเรื่องของการนั่งที่ส่งเสริมบุคลิกภาพในการบรรเลง กล่าวคือ ต้องนั่งให้ดูสุภาพเรียบร้อย สง่างาม น่าเกรงขาม

การนั่งของผู้บรรเลงกลองมลายูตัวเมีย

การนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมีย จะมีความแตกต่างกับท่านั่งของผู้บรรเลงตัวผู้ โดยของตัวเมียนั้น ตัวกลองจะอยู่ในแนวราบ เน้นให้หน้าต่านอยู่สูงกว่าหน้ารุ่ย ลักษณะการนั่ง เป็นแบบการนั่งขัดสมาธิสองชั้น โดยใช้ขาซ้ายซ้อนทับอยู่ด้านบนขาขวา เพื่อให้หน้าต่านอยู่สูงกว่า

ภาพที่ 16 แสดงท่านั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมียด้านหน้า

วิธีการในการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมียที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีวิธีการ 4 ข้อดังนี้

1) นั่งขัดสมาธิ สองชั้น โดยให้ขาซ้ายทับขาขวา

2) เมื่อวางกลองลงบนตัก ให้ทดลองหาจุดที่จะทำให้หุ่นกลองเอียงไปในทิศทางที่กำหนด โดย หน้ารุ่ยของกลองจะต้องอยู่ต่ำกว่าหน้าต่าน

3) หน้าและลำตัว จะอยู่ตรงกลางตัวกลองพอดี

4) เท้าซ้าย สามารถใช้ประคองหุ่นกลอง ในกรณีที่ต้องนั่งบรรเลงเป็นเวลานาน จะทำให้ไม่เมื่อย

สรุปการนั่งบรรเลงกลองมลายูตัวเมีย ท่านั่งจะจัดให้กลองอยู่ในแนวราบ หน้าต่านอยู่สูงกว่าหน้ารุ่ย การจัดลักษณะขา ใช้ขาซ้ายทับขาขวา เท้าซ้ายใช้ช่วยประคองกลองไม่ให้หลุดจากตัก ใบหน้าและลำตัวอยู่ตรงกลางกลองพอดี หน้าตรง หลังตรง เวลานั่งให้ดูสงบ เรียบร้อย อ่อนน้อม ผิดกับตัวผู้ที่เวลานั่ง จะต้องนั่งอย่างสง่าผ่าเผย แข็งกร้าว ดุดันกว่า ซึ่งสามารถสรุปรายละเอียดท่านั่งบรรเลงกลองมลายูได้ดังตารางต่อไปนี้นี้

ตารางที่ 7 สรุปรายละเอียดท่านั่งบรรเลงกลองมลายู

ประเภท	กลองมลายูตัวผู้	กลองมลายูตัวเมีย
ลักษณะการนั่ง	การชันเข่าขวา	นั่งขัดสมาธิสองชั้น ขาซ้ายทับขาขวา
ความสัมพันธ์ของลำตัวกับกลอง	เยื้องไปทางหน้ารุ่ย	ตรงกลางกลอง
เทคนิคการใช้ส่วนของขายึดกับตัวกลอง	ขอบหน้าต่านตรงเข่าซ้าย ขอบหน้ารุ่ยตรงเข่าขวา	ขอบหน้าต่านคล่อมเข่าซ้าย ใช้ส่วนของเท้าข้างขวาประคองหน้ารุ่ย
บุคลิกภาพ	หน้าตรง หลังตรง	หน้าตรง หลังตรง

จากตาราง ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ท่านั่งบรรเลงกลองมลายู การนั่งขอผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้ จะนั่งในลักษณะของการชันเข่าขวาขึ้น เพื่อให้ได้คุณภาพเสียง และความคล่องตัวในการบรรเลง ส่วนตัวเมีย เป็นการนั่งขัดสมาธิสองชั้น โดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ขึ้น เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงและความคล่องตัวในการบรรเลง เช่นเดียวกับกลองมลายูตัวผู้ การจัดลำตัวของผู้บรรเลงกับตัวกลอง สำหรับกลองตัวผู้ ผู้บรรเลง จะนั่งเยื้องไปทางหน้ารุ่ย เหตุผลเพื่อ ความคล่องตัวในการบรรเลง ส่วนตัวเมียนั้น ผู้บรรเลงนั่งในลำตัวอยู่ตรงกลางกลอง และเนื่องจากการบรรเลงกลองมลายู ใช้เวลาในการนั่งบรรเลงนาน เทคนิคในการนั่ง โดยการใช้ส่วนขาของผู้บรรเลงประคองยึดกับตัวกลอง จึงเป็นอีกเรื่องที่สำคัญ ในกลองมลายูตัวผู้ ให้ผู้บรรเลง จัดให้ขอบหน้าต่านให้ตรงเข่าข้างซ้ายของผู้บรรเลง และจัดให้ขอบหน้ารุ่ย ตรงกับเข่าขวาของผู้บรรเลง ตัวกลองจะถูกยึดเข้ากับมุมส่วนเข่าของผู้บรรเลงพอดี ทำให้สามารถบรรเลงได้ในระยะเวลานาน ส่วนตัวเมีย จัดการนั่งให้ขอบหน้าต่านกลองคล่อมเข่าข้างซ้าย และใช้ส่วนของเท้าข้างขวาประคองหน้ารุ่ย จะทำให้สามารถบรรเลงไปได้นาน ในด้านบุคลิกภาพ กลองทั้ง 2 ประเภทจะเป็นไปในลักษณะเดียวกันคือ หน้าตรง หลังตรง

1.2.1.2. การจับไม้

การจับไม้กลองมลายูนั้น มีลักษณะการจับระหว่างตัวผู้และตัวเมียที่หากมองผ่าน ๆ แล้ว คล้ายกันมาก แต่ในความเป็นจริง มีรายละเอียดมากกว่าที่เห็น โดยการจับไม้กลองนี้ ครูนิเวศน์ได้เล่าว่า ได้รับการถ่ายทอด รวมถึงการวางรากฐานจากครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยตรง เทคนิคการจับไม้นี้ มีผลต่อการบรรเลงกลองมลายูในหลายส่วนด้วยกัน เช่น การผลิตเสียงที่มี

คุณภาพ ความคล่องตัวในการบรรเลง รวมไปถึงความสวยงามของบุคลิกภาพการบรรเลง การจับไม้กลองมลายู มีรายละเอียด แยกตามกลองมลายูตัวผู้ และกลองมลายูตัวเมีย ดังนี้

1.2.1.2.1. การจับไม้กลองมลายูตัวผู้

ภาพที่ 17 แสดงการจับไม้ตีดกลองมลายูตัวผู้ แสดงการวางไม้บนฝ่ามือ

ภาพที่ 18 ภาพแสดงนิ้วหลักที่มีความสำคัญในการจับไม้กลองมลายูตัวผู้

การจับไม้กลองมลายูตัวผู้มีหลักวิธีการดังนี้

1) ด้ามไม้อยู่กลางฝ่ามือ

2) นิ้วกลางกับนิ้วนาง ให้จับหลวม โดยนิ้วหลักที่เป็นนิ้วประคองไม้ คือนิ้วก้อย และนิ้วโป้ง เท่านั้น

3) การจับสั้นหรือยาวนั้น ให้ดูที่ความถนัดของผู้บรรเลง และดูที่หน้ากลองเป็นสำคัญ หากหน้ากลองใหญ่ ผู้บรรเลงถนัดจับยาวก็สามารถที่จะจับยาวได้ แต่หากหน้ากลองเล็ก ผู้บรรเลงควรจะจับให้สั้นลง เพื่อในเวลาดีดไม้กลอง จะกระทบจุดสำคัญในการกำเนิดเสียงติงพอดี

4) นิ้วชี้เหยียดตรง เพื่อใช้กดประคบเสียงต่าง ๆ

5) นิ้วโป้ง วางพาดไปในแนวเดียวกับนิ้วชี้

6) นิ้วก้อย หากทำได้ให้วางประคองอยู่ใต้ฐานของไม้ดีด จะทำได้ต่อเมื่อ ไม้ดีดและหน้ากลองที่ใช้มีขนาดที่เหมาะสม

ภาพที่ 19 แสดงการจับไม้กลองมลายูตัวผู้ ด้านหงาย

สรุปการจับไม้ดีดกลองมลายูตัวผู้ จะมีจุดเน้นไปที่การจับไม้หลวม ๆ นิ้วที่เป็นกำลังหลัก คือนิ้วก้อยและนิ้วโป้ง ซึ่งทำหน้าที่ประคองไม้ไว้ไม่ให้หลุดมือ ด้ามไม้จะต้องอยู่กลางฝ่ามือพอดี เทคนิคสำคัญของครูนิเวศน์ คือ หากมีไม้ที่มีความยาวพอเหมาะกับมือ และบรรเลงควบคู่กับกลองที่มีขนาดหน้ากลองที่เหมาะสม นิ้วก้อย สามารถวางไว้ด้านล่างฐานของไม้ดีดได้

1.2.1.2.2. การจับไม้กลองมลายูตัวเมีย

ภาพที่ 20 แสดงการจับไม้กลองมลายูตัวเมีย

การจับไม้ดีดกลองมลายูตัวเมียนั้น แตกต่างกับตัวผู้ตรงที่ การจับของตัวเมีย จะใช้กำลังในการจับมากกว่า จับแน่นกว่า ทั้งนี้จุดประสงค์ก็เพื่อการผลิตเสียงทั่ง ให้ได้เสียงที่มีความหนักแน่น มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น การจับไม้ดีดกลองมลายูตัวเมีย มีหลักวิธีการดังนี้

1) ด้ามไม้อยู่กลางฝ่ามือ คล้ายวิธีการจับของตัวผู้

2) จับกระชับค่อนไปทางแน่น

3) การจับสั้นหรือยาวนั้น ให้ดูที่ความถนัดของผู้บรรเลง และดูที่หน้ากลองเป็นสำคัญ หากหน้ากลองใหญ่ ผู้บรรเลงถนัดจับยาวก็สามารถที่จะจับยาวได้ แต่หากหน้ากลองเล็ก ผู้บรรเลงควรจะจับให้สั้นลง เพื่อในเวลาดีดไม้กลอง จะกระทบจุดสำคัญในการกำเนิดเสียงติงพอดี

4) นิ้วชี้เหยียดตรง เพื่อใช้กดประคบเสียงต่าง ๆ

5) นิ้วโป้ง วางพาดไปในแนวเดียวกับนิ้วชี้

สรุปการจับไม้ดีดกลองมลายูตัวเมีย มีวิธีการจับไปในแนวทางเดียวกันกับการจับไม้ของตัวผู้ แต่แตกต่างกันที่การออกแรงในการจับ การจับไม้ของตัวเมียจะจับแน่นกว่า

การจับไม้กลองมลายูทั้งตัวผู้และตัวเมีย ผู้วิจัยพบว่า การจับไม้ดีดกลองตัวผู้ มีการจับในลักษณะของการจับแบบหลวม ใช้นิ้วโป้งและนิ้วก้อยในการประคองไม้ดีด นิ้วชี้ใช้เพื่อกดประคบเสียง เทคนิคพิเศษของการจับไม้ดีดตัวผู้คือ การใช้นิ้วก้อยประคองรองไว้ด้านล่างของฐานไม้ดีด ซึ่งผิด

กันกับการจับไม้ดีดของกลองตัวเมีย จะจับแน่นกว่ามาก ใช้ทุกนิ้วในการประคองไม้ยกเว้นนิ้วชี้ที่ใช้เพื่อกดประคบเสียงเช่นเดียวกับตัวผู้ ซึ่งผู้วิจัยแสดงรายละเอียดการใช้จับไม้และความสัมพันธ์กับการใช้กล้ามเนื้อได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 8 แสดงการวิเคราะห์รายละเอียดการจับไม้กลองมลายูระหว่างกลองตัวผู้และกลองตัวเมีย

รายละเอียด	ตัวผู้	ตัวเมีย
แรงในการจับ	หลวม	แน่น
แนวการวางไม้บนฝ่ามือ	กลางฝ่ามือ	กลางฝ่ามือ
นิ้วโป้ง	ประคองไม้	ประคองไม้
นิ้วชี้	กดประคบเสียง	กดประคบเสียง
นิ้วกลาง	ประคองอย่างหลวม	ประคองไม้แน่น
นิ้วนาง	ประคองอย่างหลวม	ประคองไม้แน่น
นิ้วก้อย	ประคองไม้กระชับ บางครั้งอยู่ด้านล่างของฐานไม้ดีด	ประคองไม้แน่น

1.2.1.3. การดีดไม้กลองมลายู

สำหรับการดีดไม้ เทคนิควิธีการในการใช้กล้ามเนื้อจะมีความคล้ายคลึงกับการสะบัดข้อมือ หากผู้บรรเลงสามารถจับไม้ได้อย่างถูกต้อง เมื่อผู้บรรเลงสะบัดข้อมือ ส่วนโค้งของไม้ดีดจะกระทบหน้ากลองในตำแหน่งที่สามารถสร้างคุณภาพเสียงของกลองมลายูที่ดีได้โดยธรรมชาติ ซึ่งกลองมลายูตัวผู้และตัวเมียจะมีวิธีการใช้การใช้ที่แตกต่างกันดังสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 9 แสดงขั้นตอนในการดีดไม้กลองมลายู

กลองมลายูตัวผู้	กลองมลายูตัวเมีย
ในการดีดไม้ 1 ครั้ง จะประกอบไปด้วยขั้นตอนทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การตั้งต้น (กลางหน้ากลอง) 2) การออกจากหน้ากลอง 3) การปล่อยแขนตก 4) การสะบัดข้อมือออกจากหน้ากลอง 5) การกลับจุดประคบเสียง	ในการดีดไม้ 1 ครั้ง จะประกอบไปด้วยขั้นตอนทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การตั้งต้น (ด้านล่างของหน้ากลอง) 2) การออกจากหน้ากลอง 3) การสะบัดข้อมือเข้าหาหน้ากลอง 4) การกลับจุดประคบเสียง

1.2.1.4. เทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ

1) ติง ดีดไม้ไปที่จุด ไม่ชักมือกลับมาประคบเสียง ซึ่งในชุดเสียงของเสียงติงสามารถผลิตเสียงแยกได้อีกดังนี้

1.1) ตีด ดีดไม้ไปที่จุดแล้วรีบชักมือกลับจุดเริ่มต้นเพื่อใช้นิ้วชี้กดประคบเสียง

1.2) ตลีด ดีดสะบัดหรือดีดเสดาะไม้ ให้เกิดเสียงติงติดกันด้วยความเร็วสองเสียง รีบชักมือกลับจุดเริ่มต้นเพื่อใช้นิ้วชี้กดประคบเสียง

1.3) ตลิง ดีดสะบัดหรือดีดเสดาะไม้ ให้เกิดเสียงติงติดกันด้วยความเร็วสองเสียง ไม่ชักมือกลับมาประคบเสียง

2) ทั่ง ดีดไม้ไปที่จุดแล้วรีบชักมือกลับจุดเริ่มต้นเพื่อใช้นิ้วชี้กดประคบเสียง

3) โจ๊ะ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง

4) จ๊ะ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง

5) แพลง ตีสองหน้าพร้อม ๆ กันโดยให้น้ำหนักตกอยู่ที่มือขวามากกว่า

6) พลั่ง ตีสองหน้าพร้อม ๆ กันโดยให้น้ำหนักตกอยู่ที่มือขวามากกว่า

7) เหนง คือ การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของหน้ากลองกลอง

8) หน่าง การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของหน้ากลองกลอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยสามารถสรุปประเด็น และจัดหมวดหมู่รายละเอียดเทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ ได้ดังนี้

ตารางที่ 10 แสดงรายละเอียดเทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ

กลองมลายูตัวผู้	กลองมลายูตัวเมีย
การปฏิบัติในหน้ารุ่ย 1) เสียงติง โดยการดีดกลอง แต่ไม่กลับประคบเสียง 2) เสียงตีด โดยการดีดกลอง ตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว 3) ตลีด คือ การสะบัดและตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว 4) ตลิง การสะบัดไม่นำมือกลับมาประคบเสียง **การปฏิบัติในหน้าต่าน** 5) โจ๊ะ คือ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง 6) เหนง คือ การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของกลอง เป็นวิธีการของกลองแขก แต่นำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มรสในการบรรเลง ใช้เฉพาะสายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เท่านั้น **การปฏิบัติทั้ง 2 หน้าพร้อมกัน** 7) แพลง คือ การทำเสียงติงและเสียงโจ๊ะขึ้นพร้อมกัน	**การปฏิบัติในหน้ารุ่ย** 1) เสียงทั่ง โดยการดีดกลอง ตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว **การปฏิบัติในหน้าต่าน** 2) จ๊ะ คือ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง 3) หน่าง คือ การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของกลองเป็นวิธีการของกลองแขก แต่นำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มรสในการบรรเลง ใช้เฉพาะสายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เท่านั้น **การปฏิบัติทั้ง 2 หน้าพร้อมกัน** 4) ผลั่ง การทำเสียงทั่งและเสียงจ๊ะพร้อมกัน

1.2.2 กระบวนหน้าทับ

ผู้วิจัยพบว่า กระบวนหน้าทับที่ใช้กับกลองมลายูในขั้นพื้นฐานของครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะเป็นกระบวนหน้าทับที่สามารถนำไปใช้บรรเลงร่วมในเพลงเรื่องนางหงส์ในวงปี่พาทย์นางหงส์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสังเกตและเก็บรวบรวมข้อมูล ทั้งในมิติของกระบวนหน้าทับที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นผู้

ถ่ายทอดและแนวทางในการบรรเลง ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลข้อค้นพบด้วยแบบบันทึกโน้ต ที่มีการแจกแจงตามลักษณะหน้ากลอง ได้แก่ หน้ารุ่ยตัวผู้ หน้าต่านตัวผู้ หน้ารุ่ยตัวเมีย และหน้าต่านตัวเมีย เพื่อให้เกิดความเข้าใจได้ง่าย ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงกลองมลายูแยกตามหน้ากลองทั้งสองประเภท ได้แก่ หน้ารุ่ยตัวผู้ หน้าต่านตัวผู้ หน้ารุ่ยตัวเมีย หน้าต่านตัวเมีย นำเสนอดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 11 แสดงการกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงกลองมลายูแยกตามหน้ากลอง

เสียงและสัญลักษณ์แทนเสียง / หน้ากลอง	**เสียงกลอง**	**สัญลักษณ์แทนเสียง**
หน้ารุ่ยกลองมลายูตัวผู้	ติง	ต
	ตีด	ตๆ
	ตลิง	ตต
	ตลีด	ตตๆ
หน้าต่านกลองมลายูตัวผู้	โจ๊ะ	จ
หน้ารุ่ยและหน้าต่านตัวผู้พร้อมกัน	แพลง	ต ในส่วนหน้ารุ่ย และ จ ในส่วนหน้าต่าน
หน้ารุ่ยกลองมลายูตัวเมีย	ทั่ง	ท
หน้าต่านกลองมลายูตัวเมีย	จ๊ะ	จ
หน้ารุ่ยและหน้าต่านตัวเมียพร้อมกัน	พลั่ง	ท ในส่วนหน้ารุ่ย และ จ ในส่วนหน้าต่าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูล ไล่เรียงตามลำดับดังต่อไปนี้

1.2.2.1 หน้าทับนางหงส์ สองชั้น

1.2.2.2 หน้าทับนางหน่าย (หนังหน่าย)

1.2.2.3 หน้าทับสองไม้ (สองไม้ส่าย)

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนหน้าทับ และพบว่า หน้าทับนางหงส์ สองชั้น มีรายละเอียดรูปแบบกระบวนหน้าทับ ดังนี้

1.2.2.1 หน้าทับนางหงส์ สองชั้น

บรรทัดที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ

บรรทัดที่ 2

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - ต	- - - -	- ต - ต	- - - -	- ต - ต
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ

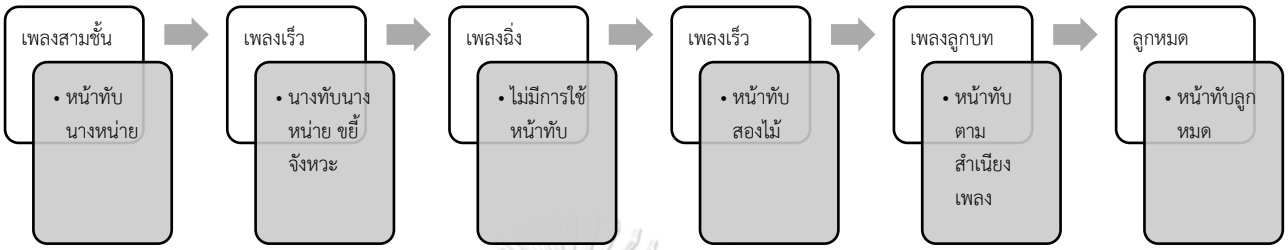
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า หน้าทับนางหงส์ สองชั้น ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง สองชั้น โดย 1 จังหวะหน้าทับ มีความยาวเท่ากับ 16 ห้องเพลง เสียงที่ปรากฏมีทั้งหมด 4 เสียงได้แก่ 1) โจ๊ะ 2) จ๊ะ 3) แพลง 4) พลั่ง

หน้าทับนางหงส์นี้ ใช้ในเพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น ในรูปแบบของเพลงพิธีการ ที่ประกอบไปด้วยเพลง พราหมณ์เก็บหัวแหวน สาวสอดแหวน แสนสุดสวาท แมลงวันทอง และเพลงนางหงส์ทางวัดสระเกศที่มีใช้ทั้งในวงปี่พาทย์นางหงส์และ เพลงสุดท้ายในการบรรเลงเพลงเรื่องบัวลอยในวงบัวลอย

1.2.2.2 หน้าทับนางหน่าย (หนังหน่าย)

จากการเก็บรวบรวมข้อมูล พบว่า หน้าทับนางหน่าย บางครั้งถูกเรียกในอีกชื่อว่า หน้าทับหนังหน่าย มักถูกใช้บรรเลงในช่วงเพลงสามชั้น และใช้บรรเลงในรูปแบบของการขยี้ ช่วงของเพลงเร็วในเพลงเรื่องนางหงส์ มีรายละเอียดการใช้กระบวนหน้าทับที่สังเกตได้ นำเสนอเป็นแผนภาพดังนี้



ภาพที่ 21 แสดงการใช้หน้าทับกลองมลายู ในการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลของผู้วิจัย พบว่า กระบวนหน้าทับนางหน่าย มีรูปแบบกระบวนหน้าทับดังนี้

1) หน้าทับหลัก

กระบวนหน้าทับหลักในหน้าทับนางหน่ายนี้ พบว่า เป็นกระบวนหน้าทับ ที่ประกอบไปด้วยเสียงกลองมลายูจำนวน 5 เสียงด้วยกัน ได้แก่ ติง, ตลีด, โจ๊ะ, จ๊ะ, พลั่ง แต่มักพบว่า ในกระบวนการถ่ายทอดนั้น เมื่อครูศิลปินใช้รูปแบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ หรือการใช้การบอกรูปแบบจังหวะด้วยการท่องให้ฟัง จะพบว่า มี 5 เสียงได้แก่ ติง, ตลีด, โจ๊ะ, ทั่ง, จ๊ะ ดังตัวอย่างในแบบบันทึกโน้ตดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนหน้าทับหลักที่ครูศิลปินถ่ายทอด

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตๆ - ต	- - - -	-ตตๆ - ต	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- จ - -	- - - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

แต่ต่อมา พบว่า ครุศิลปิน ให้ผู้เรียนที่ปฏิบัติกลองมลายูตัวเมีย ตีเสียง จ๊ะ พร้อมกับเสียงทั่งทุกครั้งที่ทำการบรรเลงกระบวนหน้าทับหลัก โดยครุศิลปินให้เหตุผลว่า จะได้เสียงที่มีความแน่นมากยิ่งขึ้น และเพื่อให้สามารถควบคุมแนวจังหวะของการบรรเลงของวงให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นด้วย ซึ่งผู้วิจัยพบว่า เสียงที่ได้ เป็นเสียง พลั่งเสมอ ดังกระบวนหน้าทับที่แสดงในแบบบันทึกโน้ตดังต่อไปนี้

กระบวนหน้าทับหลักที่ผู้วิจัยสังเคราะห์แล้ว

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตๆ - ต	- - - -	-ตตๆ - ต	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- จ - -	- - - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- จ - -	- จ - -	- - - จ

ดังนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่า กระบวนหน้าทับหลักในหน้าทับนางหน่าย ประกอบไปด้วย 5 เสียงด้วยกัน ได้แก่ เสียง ติง, ตลีด, โจ๊ะ, พลั่ง และ จ๊ะ อัตราจังหวะฉิ่งที่ใช้ พบว่า กระบวนหน้าทับหลัก ถูกใช้อยู่ 2 กรณีด้วยกัน ได้แก่ 1) ใช้กับการบรรเลงเพลงในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ในเพลงเรื่องนางหงส์ และ 2) ใช้การบรรเลงแบบขยี้จังหวะ ร่วมกับเพลงเร็ว ในเพลงเรื่องนางหงส์ ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว ดังนั้น อัตราจังหวะที่ใช้กับกระบวนหน้าทับหลัก จึงมี 2 อัตราจังหวะ ได้แก่ 1) อัตราจังหวะ 3 ชั้น และ 2) อัตราจังหวะชั้นเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ชุดหน้าทับสำหรับการขึ้นต้นเพลงที่ใช้หน้าทับนางหน่าย

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - ต	- - - -	-ตตำ - ต	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - ต	- ต - ต
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- ท - ท	- - - ท	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ

(ซ้ำบรรทัดนี้ 2 ครั้งหรือ 4 ครั้ง)

การนำหน้าทับนางหน่ายไปใช้กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงส์ พบว่า จะขึ้นต้นหน้าทับด้วยชุดหน้าทับสำหรับการขึ้นต้นเพลงก่อน 2-4 ครั้ง มักใช้ในเพลงสามชั้นของการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ เสียงที่พบ ประกอบไปด้วย 6 เสียง ได้แก่ ติง, ตลีด, โจ๊ะ, จ๊ะ, แพลง, พลั่ง อัตราจังหวะฉิ่งที่ใช้ พบว่า ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง 3 ชั้น สำหรับการขึ้นต้นหน้าทับในการบรรเลงจริง จะใช้กระสวนจังหวะในห้องที่ 5-8 ขึ้นต้นก่อนเสมอ

นอกจากนี้ ยังพบกระบวนหน้าทับนางหน่าย ที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เรียกว่า “มือเล่น” ประกอบไปด้วยกันทั้งหมด 22 ชุด แต่ละชุดจะบรรเลงซ้ำกันชุดละ 2 รอบ ไล่เรียงลำดับการบรรเลงต่อเนื่องกันไป โดยมีรายละเอียดของกระบวนหน้าทับดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - ต	- - - -	-ตตำ - ต	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - ต	- ต - ต
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- ท - ท	- - - ท	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ

มือเล่นชุดที่ 2

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	- - - -	-ตตำ - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 3

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - - -	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 4

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	- - - -	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 5

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตุ๎	- - - -	-ตตุ๎ - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 6

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตุ๎ - ต	- - ต -	-ตตุ๎ - ต	- - ต -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 7

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	-ตตำ - ตำ	- - - -	-ตตำ - ตำ	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - ท	- - ท -	- ท - ท	- - ท -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 8

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - ต	- - ต -	- - - -	-ตตำ - ตำ	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - ท	- ท - ท	- - ท -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 9

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	-ตตำ - ต	-ตตำ - ต	- - ต -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - ท	- - ท -	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 10

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	- - ต -	- - ต -	ต - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- ท - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 11

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- ต - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - ท -	- - ท -	- - ท -	ท - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 12

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	- - ต -	- - - ต	- ต - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - ท	- - ท -	ท - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 13

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - ต	- - - ต	- - ต -	ต - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - ท -	- - ท -	- - - ท	- ท - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 14

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	ต - ต -	- - ต -	ต - ต -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- ท - ท	- - - ท	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 15

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - ต	- ต - ต	- - - ต	- ต - ต	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - ท -	ท - ท -	- - ท -	ท - ท -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 16

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	ต - ต -	- - - ต	- ต - ต	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- ท - ท	- - ท -	ท - ท -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 17

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - ต	- ต - ต	- - ต -	ต - ต -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - ท -	ท - ท -	- - - ท	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 18

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	ต - ต -	ต - ต -	ต - ต -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 19

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - ท -	ท - ท -	ท - ท -	ท - ท -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 20

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	- จ - -	- - จ -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นชุดที่ 21

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	จ - จ -	- - จ -	จ - จ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นชุดที่ 22

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการสัมภาษณ์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ยุทธนา ชิตท้วม ปิยะ แสวงทรัพย์ และฐิระพล น้อยนิตย์ เพิ่มเติมเกี่ยวกับกลวิธีในการบรรเลงกลองมลายูหน้าทับนางหน่ายกับวงปี่พาทย์นางหงส์นี้ ยังพบว่า ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงกระบวนหน้าทับ ตามความสร้างสรรค์ของผู้บรรเลง โดยคำนึงถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยมีการตีหน้าทับนี้กำกับอยู่เป็นหลัก การใช้หน้าทับนี้บรรเลงจะใช้อยู่ในเพลงสามชั้น ของเพลงเรื่องนางหงส์อื่น ๆ ที่ไม่ใช้เพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น ในแบบพิธีการที่มีการใช้กลองทัดตีกำกับ (เพลงในเรื่องจะประกอบไปด้วย พราหมร์เก็บหัวแหวน สาวสอดแหวน แสนสุดสวาท แมลงวันทอง) ผู้บรรเลงจำเป็นต้องศึกษาทำนองเพลง และคำนวณการใช้หน้าทับให้พอดีเพลง โดยท้ายประโยคหน้าทับ จะต้องลงท้ายด้วยประโยคหน้าทับต่อไปนี้ทุกครั้ง ดังนี้

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	การสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะของผู้บรรเลง				- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย					- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

วรรคจบของหน้าทับ

และเมื่อผู้บรรเลงคำนวณแล้วว่า อีก 4 จังหวะ หรือ 4 หน้าทับ ทำนองเพลงจะหมดลง ให้ผู้บรรเลงกลองมลายู ปฏิบัติหน้าทับดังนี้

จังหวะที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จังหวะที่ 2 (เหมือนจังหวะที่ 1)

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จังหวะที่ 3

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จังหวะที่ 4 จังหวะจบเพลง

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - -ตตำ	- - - -	- ต - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิเคราะห์หน้าทับนางหน่าย หรือ หน้าทับหนังหน่ายนี้ ผู้วิจัย วิเคราะห์ได้ว่า กระบวนหน้าทับนางหน่าย มีรายละเอียดที่สำคัญอยู่ทั้งหมด 4 ส่วนด้วยกัน ได้แก่

1) กระบวนหน้าทับหลัก คือ หน้าทับนางหน่ายที่เป็นตัวเนื้อหน้าทับแท้

2) กระบวนหน้าทับที่ใช้สำหรับการขึ้นต้น ซึ่งกระบวนหน้าทับนางหน่ายที่ใช้สำหรับการขึ้นต้น มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะหน้าทับในห้องที่ 5-8 จาก

หน้ากลอง	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เป็น

หน้ากลอง	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- ต - ต	- ต - ต	- - - ต	- ต - ต
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- ท - ท	- - - ท	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) มือเล่น ซึ่งในที่นี้ ประกอบไปด้วยมือเล่นทั้ง 21 มือ โดยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะใน 4 ห้องแรก ไปในทุกมือเล่น แต่ห้องที่ 5-8 จะใช้รูปแบบจังหวะเดิมคือ

หน้ากลอง	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะ ใน 4 ห้องแรกนี้ ผู้วิจัยยังพบอีกว่า ผู้บรรเลง สามารถสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะขึ้นเองได้ โดยต้องให้มีการจัดลำดับของรูปแบบจังหวะที่มีความสัมพันธ์สอดสลับกันไปตามลำดับของมือเล่น เช่น หากกำหนดให้สัญลักษณ์ตัวเลขต่าง ๆ แทนชุดจังหวะดังนี้

1)

หน้ากลอง	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	- - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ

2)

หน้ากลอง	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อนำชุดรูปแบบจังหวะที่ยกตัวอย่างไว้ข้างต้น มาจัดเรียงมาลำดับดังต่อไปนี้

มือเล่นลำดับที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	1)		1)		- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย					- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นลำดับที่ 2

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	2)		2)		- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย					- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือเล่นลำดับที่ 3

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	1)		2)		- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย					- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นลำดับที่ 4

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	2)		1)		- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย					- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน					- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จะพบว่า รูปแบบหน้าทับนางหน่ายแบบมือเล่นที่ได้ จะมีลักษณะของรูปแบบจังหวะที่มีความสัมพันธ์ สอดสลับกันไปดังนี้

มือเล่นลำดับที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	- - - -	-ตตำ - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นลำดับที่ 2

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - - -	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มือเล่นลำดับที่ 3

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	- - - -	- - -ตตำ	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มือเล่นลำดับที่ 4

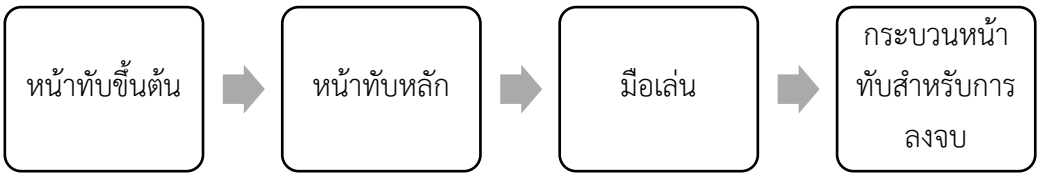
หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - -ตตำ	- - - -	-ตตำ - -	- - - -	- ต - -	- - - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- จ - -	- - - -	- จ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- ท - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - จ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะของมือเล่น ในเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์อย่างง่าย ผู้บรรเลงควรสร้างรูปแบบจังหวะจำนวน 2 ห้องเพลงขึ้นมา 2 ชุด โดยให้มีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการสลับเสียงหน้ารุ่ยของตัวเมีย และตัวผู้ คือเสียง ติง และเสียง ทั่ง เช่น หากชุดแรกเสียงติงขึ้นก่อน เสียงทั่งตามหลัง ชุดที่สองอาจให้เสียงทั่งขึ้นก่อนแล้วสลับให้เสียงติงตามหลัง เป็นต้น แต่ต้องต่อด้วยรูปแบบจังหวะของหน้าทับหลักในห้องที่ 5-8 ทุกหน้าทับ เมื่อผู้บรรเลงสร้างชุดจังหวะขึ้นมาได้สองชุดแล้ว ให้นำมาเรียงลำดับกัน 2-4 ลำดับ แต่ละลำดับหน้าทับ ให้บรรเลงวนซ้ำ 2 ครั้ง แล้วบรรเลงไปตามลำดับที่ผู้วิจัยได้ยกไปแล้วในข้างต้น

นอกจากนี้ยังพบว่า การสร้างสรรค์ สามารถทำได้นอกเหนือจากที่ผู้วิจัยได้ยกไปได้อีกหลายแนวทาง แต่ผู้วิจัย ขอยกตัวอย่างแค่หนทางในการสร้างรูปแบบจังหวะของมือเล่นในเบื้องต้นเท่านั้น ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้มาก ที่สุดในกระบวนหน้าทับมือเล่นของหน้าทับนางหน่ายที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลมาได้ สามารถสังเกตได้จาก มือเล่นชุดที่ 1-4, 5-8, 9-12 เป็นต้น

4) กระบวนหน้าทับสำหรับการลงจบ โดยใช้ความยาวจังหวะทั้ง 4 จังหวะหน้าทับ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปได้ว่า กระบวนหน้าทับนางหน่ายที่พบ มีรูปแบบกระบวนหน้าทับ 4 รูปแบบด้วยกัน โดยไล่เรียงไปตามลักษณะการใช้งานในการบรรเลงกับวงปี่พาทย์นางหงส์ ได้แก่ 1) หน้าทับขึ้นต้น 2) หน้าทับหลัก 3) มือเล่น 4) กระบวนหน้าทับสำหรับการลงจบ ซึ่งสามารถสรุปออกมาเป็นแผนภาพได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 22 แสดงการลำดับใช้กระบวนรูปแบบจังหวะหน้าทับ

1.2.2.3 หน้าทับสองไม้ (สองไม้ส่าย)

จากการเก็บข้อมูล พบว่า หน้าทับสองไม้ที่ใช้สำหรับกลองมลายูนั้น มีลักษณะที่มีทั้งความแตกต่างและเหมือนกันกับหน้าทับสองไม้ที่ใช้ในกระบวนการของโทน-รำมะนา และกลองแขก โดยรูปแบบของหน้าทับสองไม้ที่พบ จะใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว มักใช้กับเพลงเร็วในเพลงประเภทเพลงเรื่องนางหงส์ มีรูปแบบ 2 รูปแบบดังต่อไปนี้

1) กระบวนหน้าทับสองไม้แบบปกติ

2) กระบวนหน้าทับสองไม้ส่าย

มีรายละเอียดกระบวนหน้าทับ ดังนี้

กระบวนหน้าทับสองไม้แบบปกติ

ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง ชั้นเดียว รูปแบบเหมือนหน้าทับสองไม้ที่ใช้กันโดยทั่วไป มีกระบวนหน้าทับดังต่อไปนี้

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	(ต) - - -	ต ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กร**ะบวนหน้าทับสองไม้ส่าย**

พบว่า มีรูปแบบที่ถูกแปลงออกไปทั้งหมด 13 รูปแบบ โดยครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะเรียกว่ามือ (มือเล่น) มีรายละเอียดหน้าทับ ในแต่ละมือดังนี้ดังต่อไปนี้

มือที่ 1

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	-ตตำ - -	-ตตำ - -	-ตตำ - -	-ตตำ - -	-ตตำ - -	- ตำ - ต	- - - ต	- ต - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในมือที่ 1 นี้ ผู้วิจัยพบว่า มักใช้ในการขึ้นต้นหน้าทับก่อนการแปลงกระบวนหน้าทับเป็นมือเล่นในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีรูปแบบแตกต่างกันออกไป โดยมือเล่นที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลมาได้ มีตั้งแต่มือที่ 2 เป็นต้นไป ดังนี้

มือที่ 2

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	ต - ต -	- - - -	ต - ต -	- - - -	ต - ต -	- - - -	ต - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	- - - -	จ - จ -	- - - -	จ - จ -	- - - -	จ - จ -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- - - -	- จ - จ	- - - -	- จ - จ	- - - -	- จ - จ	- - - -

ในมือที่ 2 นี้พบว่า สามารถใช้ได้ตลอดจนจบเพลงเร็ว ถือเป็นรูปแบบหลักที่มักพบในการบรรเลงกลองมลายูประกอบเพลงเร็วในเพลงเรื่องนางหงส์

Chulalongkorn University

มือที่ 3

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -

ในมือที่ 3 พบว่า เป็นการลดหลั่นรูปแบบกระบวนหน้าทับในหลาย ๆ มือ หรือเรียกได้ว่าเป็นมือที่ใช้สำหรับการทอดนั้นเอง

มือที่ 4

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - ต -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือที่ 5

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -

มักใช้สำหรับการบรรเลงลดหลั่น หรือทอนรูปแบบจังหวะ สามารถวิเคราะห์ได้ว่า เป็นการทอนจังหวะของมือที่ 4

มือที่ 6

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - -

ลักษณะคล้ายมือที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือที่ 7

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	ต - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ต - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -	- - จ -	จ - จ -	จ - จ -	จ - จ -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ

มือที่ 8

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	ต - - -	- - - -	ต - - -	- - - -	ต - - -	- - - -	ต - - -	- - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	จ - จ -	- - จ -	จ - จ -	- - จ -	จ - จ -	- - จ -	จ - จ -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ	- - - จ	- จ - จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นมือทอนจังหวะของมือที่ 7

มือที่ 9

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	ต - - -	ต - - -	ต - - -	ต - - -	ต - - -	ต - - -	ต - - -	ต - - -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	- - จ -	- - จ -	- - จ -	- - จ -	- - จ -	- - จ -	- - จ -	- - จ -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - จ

เป็นมือทอนจังหวะของมือที่ 8

มือที่ 10

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - ต -	- - ต -	- - ต -	- - - -	- - ต -	- - ต -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	จ - - -	จ - - -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -	จ - - -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- จ - -	- จ - -	- จ - -	- จ - จ	- จ - -	- จ - -	- จ - -

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มักเรียกมือว่า “ฝรั่ง”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือที่ 11

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -	- - - -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -	จ - จ -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -	- จ - จ	- จ - -

เป็นมือทอนจังหวะของมือที่ 10

มือที่ 12

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	ต - - -	- - ต -	- - - -	ต - - -	- - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	- - จ -	จ - - -	จ - จ -	- - จ -	จ - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- - - จ	- จ - -	- จ - จ	- - - จ	- จ - -

ทอนจังหวะมือที่ 1 ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เรียก “วอลซ์” เนื่องจากมีรูปแบบจังหวะที่คล้ายกับจังหวะวอลซ์ (waltz)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือที่ 13

หน้ากลอง	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
กลองตัวผู้หน้ารุ่ย	- - - -	ต - - -	ต - - -	ต - ต -	- - - -	ต - - -	ต - - -	ต - ต -
กลองตัวผู้หน้าต่าน	จ - จ -	- - จ -	- - จ -	- - - -	จ - จ -	- - จ -	- - จ -	- - - -
กลองตัวเมียหน้ารุ่ย	- - - -	- ท - -	- ท - -	- ท - ท	- - - -	- ท - -	- ท - -	- ท - ท
กลองตัวเมียหน้าต่าน	- จ - จ	- - - จ	- - - จ	- - - -	- จ - จ	- - - จ	- - - จ	- - - -

เรียกมือเขมร เนื่องจากมีความคล้ายคลึงกันกับหน้าทับเขมรที่เป็นหน้าทับพิเศษที่ใช้กับกลองแขก

ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า หน้าทับสองไม้นี้ ในการบรรเลงกลองมลายูสำหรับเพลงเรื่องนางหงส์ในส่วนของเพลงเร็ว สามารถใช้มือที่ 2 เป็นกระบวนหน้าทับหลักได้ตลอดทั้งเพลง แต่เพื่อในเกิดอรรถรสในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น จะมีการสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นไปตามความเหมาะสม คล้ายคลึงกันกับการบรรเลงในหน้าทับ นางหน่าย จะแตกต่างตรงที่มีการทอนรูปแบบประโยคของจังหวะ คล้ายกับการบรรเลงเพลงจำพวกเพลงทยอย หน้าทับสองไม้สำนวนนี้ มีการกำหนดรูปแบบจังหวะที่ใช้สำหรับการขึ้นต้นเพลง คือ มือที่ 1 จุดเด่นของหน้าทับสองไม้ส่ายในสำนวนที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา คือ มือที่ 10 รูปแบบจังหวะ คล้ายกับจังหวะมาร์ช มือที่ 12 ซึ่งพบว่า มีการทอนประโยคของรูปแบบจังหวะแบบ ¾ มีลักษณะคล้ายจังหวะ วอลท์ (walt) ของดนตรีตะวันตก และมือที่ 13 มีรูปแบบจังหวะคล้ายคลึงกับจังหวะหน้าทับเขมร

สรุปได้ว่า หน้าทับสองไม้ มีกระบวนหน้าทับทั้งหมด 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) กระบวนหน้าทับหลัก 2) กระบวนหน้าทับสองไม้ส่าย มี 13 รูปแบบ โดยครูนิเวศน์ ฤาวิชา ใช้การเรียกรูปแบบกระบวนหน้าทับนั้นว่า “มือ” ซึ่งแต่มือมีวัตถุประสงค์ในการใช้แตกต่างกันไป โดยรายละเอียดมือสำคัญอยู่ที่มือที่ 1 และมือที่ 2 โดยมือที่ 1 เป็นมือสำหรับขึ้นต้นหน้าทับ มือที่ 2 ใช้บรรเลงประกอบไปได้ตลอดทั้งเพลงโดยไม่จำเป็นต้องแปลงกระบวนหน้าทับอีกก็สามารถทำได้

ตอนที่ 2 กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

จากการที่ผู้วิจัย ได้ทำการเก็บข้อมูลจากการสังเกตเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ผู้วิจัยพบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ยังคงรักษาวิธีการสอนของครูพริ้ง กาญจนะผลินอยู่อย่างต่อเนื่อง โดยมีรูปแบบการจัดลำดับในกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่ค่อนข้างตายตัว โดยผู้วิจัย จะนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูนิเวศน์ไปตามลำดับขั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจกระจ่างชัดในการวิเคราะห์เนื้อหามากยิ่งขึ้น โดยมีรายละเอียดการจัดลำดับเนื้อหาในการจัดการเรียนการสอนดังต่อไปนี้

1) การไล่มือ

ผู้เรียน ต้องทำการไล่มือทุกครั้ง เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมของกล้ามเนื้อก่อนการเรียน โดยการไล่มือนี้ จะไม่กำหนดเวลาตายตัว ขึ้นอยู่กับความสะดวกของทั้งผู้สอนและผู้เรียน ระยะเวลาในการไล่มือใช้ความนานประมาณ 1-2 ชั่วโมงทุกครั้ง

2) การทำแบบฝึกหัด

หลังจากการไล่มือเสร็จ ผู้สอนจะสาธิตการทำแบบฝึกสั้น ๆ เพื่อเพิ่มความคล่องตัวในการในไม้ดีดของผู้เรียน โดยในชั้นเรียนสำหรับผู้เริ่มต้นฝึกกลองมลายู จะเป็นแบบฝึกในเรื่องของการประคบเสียง และชั้นเรียนระดับที่สูงกว่า เนื้อหาของแบบฝึก จะมีความยากขึ้นไป ระยะเวลาที่ใช้ ประมาณ 30 นาที ถึง 1 ชั่วโมง

3) การเรียนเนื้อหากระบวนหน้าทับ

การเรียนเนื้อหากระบวนหน้าทับ เน้นการสอนแบบมุขปาฐะ ควบคู่กับสอนแบบสาธิตเป็นหลัก โดยผู้สอนปฏิบัติให้ดู และให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม ระยะเวลาที่ใช้สำหรับบทเรียนนี้จะขึ้นอยู่กับผู้เรียน ระยะเวลาอยู่ที่ 20-30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การฝึกซ้อม

แม้จะเป็นในส่วนที่ผู้เรียนตองทำด้วยตัวเอง ผู้สอนจะคอยสังเกต กำกับและติดตามการซ้อมอยู่ตลอดเวลา สิ่งที่สังเกตได้ทุก ๆ การฝึกซ้อม พบว่า เมื่อผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้องผู้สอนจะให้ข้อมูลที่ถูกต้องในทันที ไม่ปล่อยผ่าน ระยะเวลาที่ใช้ พบว่า ใช้เวลา 1-2 ชั่วโมง สำหรับการฝึกซ้อมในทุกครั้ง

5) การใช้กลองมลายูบรรเลงประกอบทำนอง

พบว่า มีอยู่ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ การบรรเลงประกอบไฟล์เสียง และการบรรเลงกับวงปี่พาทย์นางหงส์ หรือวงบัวลอย ในลักษณะของการซ้อมและปฏิบัติงานจริง

ซึ่งต่อไป ผู้วิจัย จะใช้รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539) เป็นทฤษฎีหลักในการวิเคราะห์ ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา โดยไล่เรียงตามข้อมูลดังนี้

2.1 แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว

แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวนี้ มีลักษณะสำคัญ 8 ลักษณะ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการสังเกต พบว่ามีรายละเอียดไล่เรียงตามลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1.1 ความเชื่อว่าผู้เรียนมีความเป็นปัจเจกบุคคล

ผู้วิจัยพบว่า ข้อแตกต่างในการสอนผู้เรียนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ส่วนแรก จะอยู่ในมิติเรื่องของ เวลาในการจัดการเรียนการสอน ดังเห็นได้จาก การที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ให้เวลาในการซ้อมกับผู้เรียนแตกต่างกัน เนื่องจาก ผู้เรียนแต่ละคน มีศักยภาพในการเรียนรู้และการปฏิบัติทักษะที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตาม ครูนิเวศน์ ไม่ได้ให้ความสำคัญว่า ผู้เรียนจะใช้เวลานานหรือไม่ แต่ให้ความสำคัญไปที่ ความเข้าใจ และคุณภาพในการปฏิบัติของผู้เรียนมากกว่า ข้อสังเกตที่ผู้วิจัยพบ มีความสอดคล้องกันกับ ข้อความจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้เรียนที่เรียนกลองมลายูกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ว่า

> *“...ครูจะให้ไล่มือก่อน จากนั้นค่อยเรียนหน้าทับ แต่ตอนไล่มือ ใช้เวลานานมาก เหมือนครูเค้าให้ความสำคัญไปที่เรื่องของการทำเสียงติง การประคบมือ ต้องทำให้ชัด เวลาซ้อม เวลาไล่นานมาก เป็นชั่วโมงเลยครับ เวลาไปเรียนกับแกคือเรียนนานมากครับ เกือบทั้งวันเลย...”*
>
> (ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

> *“...ก็มีไล่บ้างครับก่อนเรียน ประมาณ 1 ชั่วโมง เรียนหน้าทับอีกครึ่งชั่วโมง แล้วที่เหลือซ้อมเอง 2 ชั่วโมง จำได้ว่า เวลาไปเรียนกับแกครั้งนึง คือเรียนทั้งวันเลยครับ...”*
>
> (พันธ์วริศ พงษาดิศรรัตน์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

> “แกชอบให้ไล่ก่อน เพื่อให้มีกำลัง ส่วนใหญ่พี่เรียนกับครูแกก็ ครึ่งชั่วโมงบ้าง ชั่วโมงนึงบ้างแล้วแต่วัน”
>
> (จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

> *“...ครูจะให้ไล่ก่อนครับพี่ ประมาณ 30 นาที เรียนหน้าทับอีกประมาณ 15 นาที หลังจากนั้นก็ซ้อม ไม่ตายตัวครับ คือเหมือนขึ้นอยู่กับเรา ว่าเราทำได้มั๊ยหรือบางทีก็ขึ้นอยู่กับครูด้วย...”*
>
> (ภคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

เห็นได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ให้เวลากับผู้เรียนแต่ละคน แตกต่างกัน เพราะ ครูนิเวศน์ เข้าใจธรรมชาติของผู้เรียนที่มีความสามารถในการเรียนรู้ และความสามารถในการปฏิบัติที่แตกต่างกัน โดยส่วนใหญ่แล้ว ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะเน้นที่เรื่องการปฏิบัติได้ดีหรือไม่เป็นหลัก เช่น คุณภาพเสียงดีหรือไม่ บุคลิกภาพดีหรือไม่ โดยภคดล แถวเพีย ยังได้กล่าวถึงประเด็นที่น่าสนใจในการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ไว้ว่า

> *“...เวลาที่ผมไปเรียนกับครู ผมจะไปกับพี่ออม ในเวลาที่ผมตีได้แล้ว แต่พี่ออมยังไม่ได้ ครูจะรอพี่ออมก่อน จะยังไม่สอนเรื่องถัดไป...”*
>
> (ภคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.2 มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล

การสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีลักษณะเป็นชั้นเรียนแบบตัวต่อตัว หรือชั้นเรียนแบบกลุ่มเล็ก ที่มีจำนวนผู้เรียน ไม่เกิน 4 คนเสมอ โดยกลุ่มผู้เรียนที่เรียนกลองมลายูกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ให้ข้อมูลจำนวนผู้เรียนต่อการเรียนในแต่ละครั้งไว้ดังนี้

> *“...ผมไม่แน่ใจว่าเวลาคนอื่นไปเรียน เค้าเรียนกันอย่างไร แต่ผมไปกับพี่ เวลาเรียนก็เรียนเป็นคู่กัน เรียนแค่สองคนบ้าง หรือบางทีผมก็ไปเรียนคนเดียวบ้าง...”*
>
> (ภคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

"...ส่วนใหญ่พี่ไปคนเดียวนะ บางทีปุ๊นว่างจากเรียนมันก็เข้ามาบ้าง ก็จะไปเรียนพร้อมกันสองคน..."

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

"...ตอนแรกผมไปเรียนกับน้องครับ พักหลังน้องหายไปเลยผมเลยไปคนเดียวครับ..."

(วิชา เวียงจันทร์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

"...ผมเรียนกับครูคนเดียวเลยครับถ้าไปเรียนที่บ้านแต่ถ้าที่โรงเรียน ผมจะเรียนกับออม..."

(พันธ์วริศ พงษาดิศรรัตน์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

นอกจากมิติในเรื่องของจำนวนผู้เรียน การสอนผู้เรียนเป็นรายบุคคลยังปรากฏในระหว่างการเรียนการสอน โดยพบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะใส่ใจกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล แม้ว่าจำนวนผู้เรียนในระหว่างการเรียนการสอนจะมีมากกว่า 1 คน ด้วยเหตุเพราะ ส่วนใหญ่แล้ว หากมีจำนวนผู้เรียนมากกว่า 1 คน จะเป็นการเรียนกลองมลายูที่ครบคู่ คือ มีทั้งผู้บรรเลงกลองมลายูตัวผู้ และผู้บรรเลงกลองมลายูตัวเมีย ดังนั้น ครูนิเวศน์ จะสอนผู้เรียนแต่ละคนแตกต่างกัน อีกประเด็นหนึ่งคือ การหยุดรอผู้เรียนที่ยังไม่สามารถปฏิบัติได้ ดังที่มีกลุ่มผู้เรียนได้ให้ข้อมูลไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"...เวลาผมต่อ ผมต่อเร็ว บางทีพี่ออมยังไม่ได้ ยังทำไม่ถูก ครูเค้าจะรอก่อน จนกว่าพี่เค้าจะได้ แล้วค่อยไปเรียนอะไรต่อไป..."

(ภคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

"...เค้ารอคนที่ยังไม่ได้ตลอดนะ คือมันต้องตีเป็นคู่ไง พอมีคนไม่ได้คนนึง เค้าต้องคอยบอกคอยสอนก่อนให้ได้ก่อน ถึงจะเริ่มต่ออะไรไปพร้อมกัน..."

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จะเห็นได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบการสอนผู้เรียนเป็นรายบุคล ทั้งในมิติของเรื่องจำนวนผู้เรียน ที่มักเรียนตั้งแต่การเรียนคนเดียว (ตัวต่อตัว) หรืออาจเป็นการเรียนแบบกลุ่มเล็ก และด้วยการเรียนกลองมลายู จะมีผู้เรียนที่บรรเลงทั้งกลองมลายูตัวผู้ และกลองมลายูตัวเมีย ดังนั้น การใส่ใจรายเอียด หรือการสอนของครูนิเวศน์ ต่อผู้เรียน จะปรากฏว่า มีการสอนเป็นรายบุคคลไป ผู้วิจัยคิดว่า เป็นวิธีการสอนทักษะดนตรีไทยที่เกิดขึ้นกับการเรียนเฉพาะเครื่องโดยทั่วไป ที่มักปรากฏการเรียนการสอนในรูปแบบนี้อยู่แล้ว ซึ่งครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีประสบการณ์การเรียนที่มีอยู่ในลักษณะนี้มาตั้งแต่วัยเด็ก จึงทำให้การจัดการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ มีรูปแบบการสอนที่มีความคล้ายคลึงกับประสบการณ์ของครูนิเวศน์เอง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล

2.1.3 บทเรียนมีความยืดหยุ่นสูง ครูมักจะกำหนดไว้ในใจเอง แต่ยังคงยึดหลักการหรือโครงสร้างและจารีตประเพณีตามแบบแผนเดิมเป็นหลักอย่างเคร่งครัด

แม้ว่าการจัดการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ จะเป็นลำดับขั้นตอนตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วในข้อความตอนต้น แต่ลักษณะการเรียนการสอน ยังคงมีความยืดหยุ่นสูงทั้งในมิติของระยะเวลาในการเรียนรู้ และความเข้มข้นของเนื้อหาในการเรียนรู้ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับพื้นฐานการบรรเลงกลองมลายู ไม่ว่าจะเป็น การจับไม้ดีด การประคบเสียง หรือบุคลิกภาพ โดยเห็นได้จาก เวลาที่ผู้เรียนปฏิบัติผิด ครูนิเวศน์ จะให้ข้อมูลที่ถูกต้องทันที โดยวิธีการสาธิตให้เห็นตัวอย่าง ที่ถูกต้อง พร้อมทั้งอธิบายเพิ่มเติมไปด้วยทันที และไม่ยอมไปสู่บทเรียนถัดไป หากผู้เรียนยังไม่สามารถแสดงให้เห็นว่า ปฏิบัติได้จริง เช่นเดียวกับกลุ่มลูกศิษย์ของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ที่ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“...ใช่ ตอนที่พี่เรียนเค้าจะรอก่อนนะ ให้ได้ไปพร้อม ๆ กัน อย่างตอนต่อนางหน่อย ถ้าเต้ยยังจำไม่ได้ ครูเค้าจะรอให้เต้ยตีได้ก่อน เค้าถึงจะต่ออันใหม่ให้...”*
>
> (จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2563)

> *“...เค้าไม่กำหนดเวลานะ คือจากที่พี่สังเกต มันขึ้นอยู่กับผู้เรียนด้วยว่า ทำเสียงได้รึยัง คือถ้าเสียงได้แล้ว เค้าถึงจะเริ่มต่อโน่นนี่นั่นให้... ”*
>
> (สุวิชา คำตา, **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2563)

“...ไม่เคยเห็นครูเค้ากำหนดว่าจะเรียนอะไรแค่ไหน ยังไงนะครับ มันขึ้นอยู่กับเราด้วยว่าวันนี้เราอยากได้อะไร จะเรียนแค่ไหน ก็บอกครูเค้าไป แต่ทุกครั้งที่เรียน ก็เจอแบบเดิม ๆ ครับ คือต้องไล่ก่อน ทำให้มือคล่องก่อน เสียงต้องได้ก่อน ครูถึงจะยอมต่อลูกเล่นให้ครับ...”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 4 เมษายน 2563)

จากข้อมูลที่ได้รับจากผู้เรียน ผู้วิจัยสังเกตได้ว่า ครูนิเวศน์ จะมีการเรียงลำดับขั้นตอนในการสอน ซึ่งเริ่มต้นด้วย การไล่มือ การทำแบบฝึก การต่อหน้าทับ และการฝึกซ้อม แต่ระยะเวลาในการทำกิจกรรมแต่ละกิจกรรม พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ไม่กำหนดระยะเวลาในการทำกิจกรรม และไม่กำหนดความเข้มข้นของเนื้อหา แต่ให้ความสำคัญไปที่ตัวผู้เรียนโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องพื้นฐานการบรรเลงกลองมลายูของผู้เรียน หากผู้เรียนยังไม่สามารถปฏิบัติพื้นฐานกลองมลายูได้อย่างถูกต้องและมีคุณภาพ ครูนิเวศน์ จะไม่ดำเนินกิจกรรมนบทเรียนถัดไป จะหยุดรอพร้อมกับทำการสาธิตและอธิบายให้ผู้เรียนเพิ่มเติม ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีบทเรียนที่มีความยืดหยุ่นสูง

2.1.4 วิธีการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายาก

จากการเก็บข้อมูล ทำให้ผู้วิจัย พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีวิธีการในการเรียงลำดับกิจกรรมการเรียนการสอน โดยพบว่า มักจะเริ่มต้นด้วยการไล่มือทุกครั้ง ต่อด้วยการทำแบบฝึกสั้น ๆ เรียนรู้หน้าทับและการเข้าเพลง จนลำดับสุดท้ายคือ การฝึกซ้อมของผู้เรียน โดยผู้วิจัยพบว่า มีการเรียงลำดับกิจกรรมในรูปแบบนี้ทุกครั้งที่มีการเรียนการสอน ซึ่งรายละเอียดความยากง่ายกิจกรรม ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีของ Bloom ในด้านพุทธิพิสัย วิเคราะห์การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 12 วิเคราะห์ความยากง่ายของกิจกรรม

ลำดับของกิจกรรม	กิจกกรม	รายละเอียดกิจกรรม	ระดับพฤติกรรมตามทฤษฎีของ Bloom	การตีความความยากง่าย
1	การไล่มือ	การปฏิบัติไม้ดีดกลองมลายูลงบนหน้ากลองที่จุดเดิม ด้วยน้ำหนักเสียง ที่มีความคงที่ร่วมกับการตีเต็มมือในหน้าต่าน บางครั้งพบว่า มีการกระทำในลักษณะนี้กับลูกเปิงก่อนย้ายมาปฏิบัติกับกลองมลายูในภายหลัง	- ความเข้าใจ - การนำไปใช้	ง่าย
2	การทำแบบฝึก	การฝึกเทคนิคการใช้ไม้ดีดแบบต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความคล่องตัว โดยผู้สอนเป็นผู้กำหนดโจทย์สั้น ๆ และให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม	- ความจำ - ความเข้าใจ - การนำไปใช้	ง่าย
3	การเรียนกระบวนหน้าทับ	เรียนเนื้อหากระบวนหน้าทับ, รูปแบบจังหวะ, มือเล่นต่าง ๆ	- ความจำ - ความเข้าใจ - การนำไปใช้ - การวิเคราะห์	ปานกลางจนถึงยาก
4	การฝึกซ้อมของผู้เรียน - การฝึกซ้อมเพื่อคุณภาพเสียง - การฝึกซ้อมเพื่อความ	ซ้อมตีที่จุดเดิม และน้ำหนักที่คงเดิม เพื่อคุณภาพเสียงที่ดีที่สุด โดยผู้เรียนสามารถสังเกต ทดลอง วิธีการต่าง ๆ เพื่อทำความเข้าใจและเรียนรู้วิธีการต่าง ๆ ด้วยตนเองได้ ฝึกซ้อมกระบวนหน้าทับให้เกิดความแม่นยำ และความ	- ความจำ - ความเข้าใจ - การนำไปใช้ - การวิเคราะห์ - การประเมินค่า (การเลือกรูปแบบจังหวะไปใช้กับทำนองเพลง)	ง่ายจนถึงยาก ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์การกนดการซ้อมในแต่ละครั้งของผู้เรียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับของกิจกรรม	กิจกกรม	รายละเอียดกิจกรรม	ระดับพฤติกรรมตามทฤษฎีของ Bloom	การตีความความยากง่าย
	แม่นยำและความชำนาญ	ชำนาญ จะเลิกซ้อมต่อเมื่อไม่เกิดข้อผิดพลาดหรือเกิดน้อยที่สุด	- การสร้างสรรค์ (การสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะเองของผู้เรียนมักเกิดขึ้นในบางครั้ง)	
	- การฝึกซ้อมเข้ากับทำนองเพลงเพื่อเพิ่มความเข้าใจในการใช้งานจริง	ฝึกซ้อมเข้ากับทำนองเพลงเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้องในการใช้หน้าทับกับทำนองเพลง		

จากตารางวิเคราะห์ เห็นได้ว่า แต่กิจกรรมมีความยากง่ายของเนื้อหาไล่เรียงกันจากง่ายไปหายาก แต่มียืดหยุ่น ของเนื้อหาไปตามความประสงค์ หรือสมรรถนะของผู้เรียนเองด้วย ดังนั้นจากข้อมูลและการวิเคราะห์ ทำให้ผู้วิจัยสรุปว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีวิธีการในการสอนที่เริ่มจากง่ายไปหายาก

2.1.5 ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ

ผู้วิจัยพบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ใช้วิธีการสอนด้วยวิธีการสาธิตเป็นส่วนใหญ่ เมื่อครูนิเวศน์ ทำการสาธิตแล้ว จะให้ผู้เรียนได้ทดลองปฏิบัติตาม หากผู้เรียนไม่เข้าใจในเนื้อหา แล้วมีการถามคำถามเกิดขึ้น ครูนิเวศน์ จะตอบด้วยการสาธิตให้ดู พร้อมทั้งอธิบายเพิ่มเติมไปด้วย จากนั้นจะให้ผู้เรียนปฏิบัติเอง ครูนิเวศน์จะคอยสังเกต และชี้แนะว่า ปฏิบัติถูกต้องหรือไม่ถูกต้องอย่างไร ที่ถูกต้องควรเป็นอย่างไร รูปแบบวิธีการสอนแบบนี้ จะพบเห็นได้ตลอดในการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา สอดคล้องกับที่กลุ่มผู้เรียนได้ให้ข้อมูลไว้ดังนี้

“...ครูชอบทำให้ดูก่อนครับ แล้วเราค่อยทำตาม ครูจะคอยดูและคอยบอกว่า เราทำถูกต้องหรือไม่...”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 4 เมษายน 2563)

"...เวลาเค้าสอนส่วนใหญ่จะทำให้ดูแล้วให้เราทำตาม สมมติว่า เวลาที่เราสงสัยว่า ลูกนี้ตียังไง ลูกนั้นทำยังไง เค้าจะทำให้เราดูเลย แล้วเราก็ทำตาม ถ้าไม่ถูกเค้าก็จะบอกเทคนิคว่าทำยังไง คือเราเห็นภาพเลย เราก็จะเข้าใจง่าย..."

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

"...ส่วนใหญ่เค้าจะแนะนำให้ดู อย่างตอนจับไม้ เค้าก็จะจับให้เราดู แล้วเราก็ลองจับเลียนแบบเค้าดู แล้วเค้าก็จะบอกว่าพอจับแบบนี้ เสียงที่ได้มันจะเป็นแบบนี้ แล้วเค้าก็ลองตีให้เราดู เราก็ตีตามแล้วก็พบว่า เออ มันเป็นแบบนี้จริง ๆ..."

(นิรันดร์ หรุ่นทะเล, **สัมภาษณ์**, 4 เมษายน 2563)

จะเห็นได้ว่า กลุ่มผู้เรียนกล่าวถึงการสอนของครูนิเวศน์ไปในแนวทางเดียวกัน คือ การทำให้ดูและให้ผู้เรียนทำตาม ซึ่งเป็นวิธีการสอนที่เข่าข่ายวิธีการสอนด้วยวิธีการสาธิต **(Demonstration Method) ผสานกับการอธิบายเพิ่มเติมเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความกระจ่างมากขึ้น นอกจากนี้ ข้อมูลจากหัวข้อต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้ว ยังแสดงให้เห็นว่า ครูนิเวศน์ จะไม่ดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนในบทเรียนถัดไป หากผู้เรียนยังไม่สามารถปฏิบัติได้อย่างแม่นยำ หรือปฏิบัติด้วยความชำนาญ ดังนั้นผู้วิจัย จึงสรุปว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีวิธีการสอนโดย**ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ

2.1.6 ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง

จากการสัมภาษณ์ผู้เรียนผู้วิจัยพบว่า ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการปฏิบัติด้วยตนเอง ทั้งในระหว่างช่วงของการฝึกซ้อมขณะเรียนกับผู้สอน และหลังจากการเรียนการสอนที่ผู้เรียนทำการฝึกซ้อมด้วยตนเอง หรือได้รับมอบหมายจากครูนิเวศน์ให้กลับไปฝึกซ้อมเพื่อเพิ่มพูนทักษะ โดยกลุ่มผู้เรียนได้กล่าวถึงประเด็นการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเองว่า

"...บางครั้ง ผมก็ค้นพบวิธีการบางอย่างตอนที่ครูเค้าปล่อยให้ซ้อม เหมือนบางอย่างเค้าทั้งทำให้ดู ทั้งอธิบาย ผมก็ลองทำแล้ว บางทีมันก็ยังทำไม่ได้ แต่พอเค้าปล่อยให้ทำไปเรื่อย ๆ ให้ซ้อมไปเรื่อย ๆ

ปรากฏว่า ผมก็เจอวิธีการได้โดยบังเอิญ ครูก็จะบอกว่า นั่นแหละใช่ แบบนั้นแหละ ถูกแล้ว...”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...บางทีเราลองเอาบางอย่างที่เค้าเคยบอกไว้กลับไปลองใช้ดูนะ อย่างตอนทำลูกพวก ตีดติง ติงตลีด อะไรพวกนี่ เราลองเอาไปใช้งานจริง เออมันเข้าท่านะ มันได้ผลดี อย่างที่เค้าบอกว่า เน้นเรื่องเสียงก่อน ต่อไปจะทำอะไรก็ทำได้ พอเราไปใช้จริงก็เจอว่ามันเป็นแบบนั้นจริง ๆ...”

(สุวิชา คำตา, **สัมภาษณ์**, 4 เมษายน 2563)

“...เทคนิคที่ครูบอก มันใช้ได้จริง บางอย่างพี่พอจะรู้มาบ้างเพราะพี่เคยเรียนมาก่อนแล้ว แต่วิธีการที่ครูแนะนำให้เราลองทำดู เราก็รับฟังไว้บางอย่างเค้าไม่ได้บอกให้เราทำเลย แต่เราจำไว้ไง พอเรามานั่งซ้อมเอง บางทีพี่ก็เอาวิธีการที่เค้าบอกมาใช้ พี่เลยเจอด้วยตัวเองว่ามันชัดกว่าแบบเดิมมาก มันเป็นธรรมชาติกว่า ตีง่ายกว่า สบายกว่า...”

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากกลุ่มผู้เรียนดที่เรียนกลองมลายูกับครูนิเวศน์ ทำให้ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ผู้เรียนที่เรียนกับครูนิเวศน์ เกิดการเรียนรู้ด้วยการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง โดยเกิดขึ้นใน 2 ลักษณะ ได้แก่

1) การเรียนรู้ที่เกิดจากการปฏิบัติด้วยตนเองในระหว่างที่กำลังดำเนินกิจกรรมการเรียนรู้

พบว่าสามารถเกิดขึ้นได้ในทุกกิจกรรม แต่โดยส่วนใหญ่แล้ว จะเกิดขึ้นในระหว่างกิจกรรมการซ้อม หลังการเรียนรู้กระบวนหน้าทับ

2) การเรียนรู้ที่เกิดจากการปฏิบัติของผู้เรียนภายหลังจากเสร็จสิ้นกิจกรรมการเรียนรู้

พบว่า เกิดขึ้นใน 2 ลักษณะ ดังนี้

2.1) เกิดจากการมอบหมายจากผู้สอน

2.2) เกิดจากการทดลองปฏิบัติด้วยตัวผู้เรียนเอง

จากข้อมูลที่กล่าวมานี้ และจากการวิเคราะห์ ทำให้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง จากการเรียนกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา

2.1.7 ครูและผู้เรียนแสดงบทบาทร่วมกันในการถามตอบปัญหา มีลักษณะพิเศษ คือ เมื่อผู้เรียนถาม ครูมักจะตอบด้วยการถามย้อนกลับ จนกระทั่งผู้เรียนได้คำตอบด้วยตนเอง

จากการเก็บข้อมูล พบว่า ครูนิเวศน์มีวิธีการในการตอบปัญหากับผู้เรียนอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน ตามข้อสงสัยหรือปัญหาของผู้เรียน มีรายละเอียดลักษณะดังนี้

1) เมื่อผู้เรียนตั้งคำถามหรือมีข้อสงสัยเกี่ยวกับการปฏิบัติทักษะ

ผู้วิจัยพบว่า เมื่อผู้เรียนตั้งคำถามหรือมีข้อสงสัยเกี่ยวกับการปฏิบัติทักษะ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะตอบปัญหาต่าง ๆ เหล่านั้น ด้วยวิธีการสาธิตให้ผู้เรียนดู พร้อมด้วยการอธิบายเพิ่มเติมเล็กน้อย หลังจากนั้น จะให้ผู้เรียนได้ทดลองปฏิบัติตามในทันที เมื่อผู้เรียนปฏิบัติถูก ครูนิเวศน์จะยืนยันความถูกต้องของข้อมูลนั้นทันที แต่หากผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติได้ถูกต้อง ครูนิเวศน์จะให้ข้อแนะนำเพื่อให้ผู้เรียนทำการปรับปรุงการปฏิบัตินั้นในทันที คอยกำกับติดตาม จนกว่าจะเห็นว่าผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง แม่นยำแล้ว จึงหยุดเหตุการณ์นั้น ทั้งนี้กลุ่มผู้เรียนยังให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตอบปัญหาหรือข้อสงสัยจากผู้เรียนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ไว้ว่า

> *"...คือในเวลาที่เราสงสัยเนี่ย เวลาถามเค้าไป เค้าจะทำให้ดูทันที แล้วก็แนะนำนิดหน่อยว่า วิธีการมันทำอย่างไร แล้วเค้าก็ให้เราลองทำเลย ถ้าเราทำถูก เค้าจะบอกว่า เออ ถูกแล้ว ๆ ถ้าผิดเค้าจะแก้เลย เราก็ต้องทำจนกว่าจะได้เค้าถึงจะหยุด..."*
>
> (จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2563)

> *"...ส่วนใหญ่เค้าไม่ค่อยพูดเท่าไรครับ เราสงสัยอะไรก็ถามไป เค้าก็จะตอบเลย หรือไม่ก็ทำให้ดูเลย ..."*
>
> (ภูวิศ จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2563)

> *"...เวลาที่ผมสงสัย แล้วถามครูไป ครูจะตอบทันทีส่วนมาก จะเป็นการทำให้ดู ให้เห็นไปเลย ว่าทำ*

แบบนี้ เสียงที่ได้จะเป็นแบบนี้ คือทำให้ดูทั้งแบบที่ผิดและแบบที่ถูก เราเห็น เราก็เข้าใจได้เลย...”

(วิชา เวียงจันทร์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

2) เมื่อผู้เรียนตั้งคำถามหรือมีข้อสงสัยเกี่ยวกับที่มาหรือความสำคัญขององค์ความรู้

ในเวลาที่ผู้เรียนมีข้อสงสัยเกี่ยวกับที่มาหรือความสำคัญขององค์ความรู้ที่ผู้เรียนกำลังศึกษาอยู่ ครูนิเวศน์ จะเล่าถึงประสบการณ์ในการเรียนของตนเอง รวมไปถึงประสบการณ์ จากการนำองค์ความรู้นั้นไปใช้งานจริง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจได้ลึกซึ้งมากขึ้น และสามารถนำไปใช้งานได้จริง อย่างมีประสิทธิภาพ โดยประเด็นดังนี้ กลุ่มผู้เรียนที่เรียนกลองมลายูกับครูนิเวศน์ ได้ให้ข้อมูลไว้ดังต่อไปนี้

“...เวลาเราถามครูว่า ทำไมต้องตีแบบนี้ ทำไมต้องทำแบบนี้ ครูจะบอกว่า ครูของครูเค้าบอกมาแบบนี้ แล้วครูก็จะเล่าถึงตอนที่ครูเรียนว่า ครูพริ้งจะให้ครูเอาลูกเปิงมานั่งตีไปเรื่อย ๆ คอยบอกว่าต้องจับไม้อย่างไร ต้องนั่งทำแบบนี้ไปเป็นเดือน ๆ... ”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...เวลาที่เราสงสัยเรื่องอะไร บางครั้งครูเค้ามักจะเล่าเรื่องเก่า ๆ เพื่อให้เราเข้าใจได้ง่ายขึ้น หรือเห็นความสำคัญของสิ่งที่เราเรียนได้มากขึ้น เช่นการจับไม้ การทำเสียงให้ได้ หรือการนำไปใช้งานต่าง ๆ คือเวลาที่ครูเล่าเรื่องต่าง ๆ บางทีมันทำให้พี่เข้าใจหรือมองห็นอะไรได้ชัดเจนขึ้น บางทีเราสามารถนำความรู้ไปใช้ได้ง่ายขึ้น คือเอาไปใช้อย่างเข้าใจด้วยพี่ว่ามันดีกว่า...”

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 2 เมษายน 2563)

“...บางทีผมสงสัย ว่าทำไมต้องทำแบบนี้ มันดีกว่ายังไง ครูจะทำให้ดู ถ้าอันไหนที่ทำให้ดูแล้วเรายัง

สงสัย บางทีครูจะเล่าประสบการณ์ของตัวเอง เพื่อให้เราเห็นภาพมากขึ้นด้วย...”

(วิชา เวียงจันทร์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จะเห็นได้ว่า ครูนิเวศน์ มีวิธีการในการตอบคำถาม ด้วยการกระทำเป็นหลัก เช่น การปฏิบัติให้ดู แล้วอธิบายเพิ่มเติมเล็กน้อย บางครั้งมีการบรรยาย ถึงการเรียนการสอนในอดีตรวมไปถึงการบรรยายเกี่ยวกับการนำไปใช้งานของตนเอง ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ และได้รับหลักการคิดในการนำองค์ความรู้ไปใช้งานได้จริง ไม่ว่าจะเป็น เรื่องของการปฏิบัติทักษะ หรือที่มาขององค์ความรู้ที่ครูนิเวศน์ถ่ายทอดให้ผู้เรียน ตลอดไปจนความสำคัญขององค์ความรู้นั้น ๆ ในการนำไปใช้งานจริง

2.1.8. ครูเป็นผู้ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน โดยให้คำชมเชย หรือชี้แนะข้อบกพร่องเพื่อปรับปรุงแก้ไข

การให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน การให้คำชมเชย ข้อชี้แนะ กับผู้เรียน ของครูนิเวศน์ ฤาวิชา จากการเก็บข้อมูลวิจัย พบว่า ครูนิเวศน์ มีการให้ข้อมูลย้อนกลับต่อผู้เรียนในทันทีโดยเฉพาะ ในเวลาที่ผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้อง ครูนิเวศน์จะบอกให้หยุดการปฏิบัติ และสาธิตวิธีการที่ถูกต้องในทันที ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในบทเรียนได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งวิธีการในการให้ข้อมูลย้อนกลับนี้ พบได้จากผู้เรียนกลองมลายูที่เรียนกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา ดังที่ผู้เรียนได้ให้ข้อมูลไว้ดังนี้

“...ถ้าเราตีผิดเมื่อไร ครูจะบอกทันทีเลย ไม่เคยปล่อยครับ บางทีบอกแล้ว ทำให้ดูด้วย หรือบางทีก็บอกเฉย ๆ ให้เราทำ พอทำถูกแล้ว ครูจะบอกว่านั่นล่ะ ๆ แบบนั้นแหละ...”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...อย่างเวลาที่พี่ไปงานกับแกนะ บางทีเราตีไม่ถูกอะไรแบบนี้ ครูเค้าก็ปล่อยให้เราตีไปก่อนนะ แล้วมาบอกตอนบรรเลงเสร็จแล้วอีกที ว่าเราตีผิด ที่ถูกมันต้องเป็นอีกแบบนึง...”

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...ครูเค้าให้ความสำคัญกับเสียง กับการจับไม้มาก เวลาเราไล่ ๆ อยู่ มือหลุด จับไม้ผิด แล้วเสียงไม่ได้ ครูเค้าจะรู้เลยทันที เค้าก็จะพูดเลยทันที ให้เราปรับปรุงทันทีครับ...”

(พันวริศ พงษาดิรัตน์, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จะเห็นได้ว่า การให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นไปได้ใน 2 ลักษณะคือ

1) การให้ข้อมูลย้อนกลับทันที

เมื่อผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้อง ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะบอกให้หยุดและทำการปรับปรุงแก้ไขในทันที และฝึกซ้อมจนชำนาญในการปฏิบัติทักษะนั้นเพื่อให้ผู้เรียนปฏิบัติ และจดจำข้อมูลในการปฏิบัติทักษะที่ถูกต้องในเวลาอันรวดเร็ว

2) การให้ข้อมูลย้อนกลับในภายหลัง

กรณีของการปฏิบัติทักษะ ในการใช้งานจริง การให้ข้อมูลย้อนกลับทันที เป็นไปได้ยาก ดังนั้น ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จึงต้องรอให้การบรรเลงนั้นสิ้นสุดลงไปก่อน จึงให้ข้อมูลย้อนกลับกับผู้เรียน

ซึ่งจากข้อมูลที่กล่าวมาในข้างต้น สามารถเปียบเทียบเปรียบเทียบลักษณะความเป็นครูและการเรียนการสอนในแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท กับลักษณะความเป็นครูการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชาได้ดังตารางต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบลักษณะความเป็นครูและการเรียนการสอนในแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท กับลักษณะความเป็นครูการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา

ข้อ	ลักษณะที่ปรากฏในแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท	ลักษณะที่ปรากฏในครูนิเวศน์ ฤาวิชา
1	ความเชื่อว่าผู้เรียนมีความเป็นปัจเจกบุคคล	ให้เวลากับผู้เรียนแตกต่างกัน
2	มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล	สอนรายบุคคล หรือสอนเป็นกลุ่มเล็ก
3	บทเรียนมีความยืดหยุ่นสูง	กำหนดเนื้อหาการสอนแต่ละครั้งชัดเจน ยืดหยุ่นเรื่องเวลาในการเรียนการสอน
4	วิธีการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายาก	แบบฝึกที่ใช้ เริ่มจากระดับง่าย ไปสู่แบบฝึกที่ยากกว่าในการเรียนแต่ละครั้ง
5	ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ	ใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตามในหลายขั้นตอน
6	ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง	ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง
7	ครูและผู้เรียนแสดงบทบาทร่วมกันในการถามตอบปัญหา	เปิดโอกาสให้ผู้เรียนถามคำถาม แต่ไม่มีการถามนักเรียนย้อนกลับ โดยส่วนใหญ่แล้ว จะตอบคำถามด้วยการปฏิบัติให้ดูทันที หากผู้เรียนมีข้อสงสัย
8	ครูเป็นผู้ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน	เมื่อผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้อง จะให้ข้อมูลที่ถูกต้องในทันที กรณีการบรรเลงในการแสดงจริง จะให้ข้อมูลย้อนกลับหลังจากการแสดงนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตาราง สรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบในการสอน ที่มีความสอดคล้องกับวิธีวิทยาเฉพาะตัวกับครูมนตรี ตราโมท โดยครูนิเวศน์แสดงให้เห็น ถึง ความเชื่อว่าผู้เรียนมีความเป็นปัจเจกบุคคล มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล บทเรียนมีความยืดหยุ่น โดยเฉพาะเรื่องของเวลา มีวิธีการสอน หรือการกำหนดแบบฝึกหัดจากง่ายไปยาก มีการสอนด้วยวิธีการสาธิตรวมไปถึงการตอบคำถามด้วยการสาธิต มีการให้ข้อมูลย้อนกลับสู่ผู้เรียนเสมอ จนสามารถทำให้ผู้เรียน สามารถเรียนรู้จากทั้งการเรียนกับครูนิเวศน์ ฤาวิชา และจากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งทั้งหมดมีความสอดคล้องกับรูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูมนตรี ตราโมท แทบจะทั้งหมด ต่างกันเล็กน้อยที่การแสดงออกถึงบทบาทในการตอบคำถาม ที่ของครูนิเวศน์ จะไม่มีการถามย้อนกลับไปหาผู้เรียนเพื่อให้ผู้เรียนค้นหาคำตอบได้เอง แต่ใช้วิธีการสาธิต พร้อมทั้งทำการอธิบายเพิ่มเติม เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจได้

ง่ายขึ้น และใช้เวลากับบทเรียนนั้นน้อยที่สุด เพื่อไปสู่การซ้อมทักษะให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดี และเกิดความชำนาญ ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาที่ยาวนานกว่า

2.2 แบบบรรยาย

ในการจัดการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา พบว่า ลักษณะของการบรรยายนั้นมีลักษณะเป็นการบรรยายเรื่องราวการเรียนดนตรีในอดีต โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง กับการเรียนปฏิบัติในชั้นเรียนนั้น เช่น เมื่อเวลาเรียนพื้นฐานกลองมลายู ครูนิเวศน์ จะเล่าถึงที่มา ของวิธีการต่าง ๆ เหล่านั้น รวมไปถึง การบรรยายประสิทธิภาพของกลวิธีจากการใช้การจริงที่ผ่านมาในชีวิตการทำงาน ผู้วิจัยวิเคราะห์รูปแบบการบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชาได้ดังนี้

1) การบรรยายประสบการณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน

การบรรยายประเภทนี้ มักเกิดขึ้นในการเรียนการสอนประเภททักษะ เช่น ในระหว่างการเรียนพื้นฐานกลองมลายู ครูนิเวศน์ จะมีการบรรยายถึงที่มาของความรู้ทางด้านทักษะที่ผู้เรียนกำลังเรียนรู้อยู่ เพื่อให้ผู้เรียนได้ตระหนักถึงความสำคัญ ของพื้นฐานทักษะ หรือมองเห็นความสำคัญของการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดี โดยกลุ่มผู้เรียน ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรยายในลักษณะดังกล่าว ดังต่อไปนี้

“...ครูเค้าจะชอบเล่าครับ ว่า สมัยก่อนเค้าเรียนมายังไง ต้องซ้อมเยอะแค่ไหน กว่าที่จะใช้ไม้ให้ได้เสียงแบบนี้...”

(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...แกเล่าให้ฟังบ่อยเลยล่ะ เรื่องที่ว่าครูพริ้งให้แกเอาลูปเปิงมาตีดีดไม้กลองเป็นสองเดือน สามเดือน บางทีเรียน ๆ อยู่แกก็จะเล่า เหมือนจะทำให้เรารู้สึกว่า เราต้องพยายาม ต้องซ้อมเยอะ ๆ ถึงจะตีแล้วเสียงออกมาได้แบบเค้า...”

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...ครูชอบเล่าเรื่องเก่า ๆ ให้ฟังครับ เช่น เวลาเราไล่กลอง แป๊บเดียวแสดงอาการว่าเมื่อยให้เค้าเห็น

เค้าก็จะตำหนิและเริ่มเล่าเรื่องตอนที่เค้าเรียนให้ฟัง ครับ ว่าตอนที่ครูเค้าเรียน เค้าเรียนเป็นเดือน ๆ ไล่อยู่เป็นเดือน กว่าที่จะได้ต่อหน้าทับ...”

(ภัคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

2) การบรรยายข้อมูลเพื่อสร้างแรงจูงใจให้กับผู้เรียน

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา บรรยาย มีการบรรยายเกี่ยวกับการใช้ทักษะของตนเองในการปฏิบัติงานจริงให้ผู้เรียนได้ทราบถึง ความสำคัญในการฝึกซ้อม ให้ได้คุณภาพเสียง และเกิดความชำนาญ จนสามารถนำไปใช้สำหรับการปฏิบัติงานจริงได้

“...เวลาครูตีให้ดู หรือเล่าอะไรให้ฟัง ความรู้สึกของเราจะเหมือนว่า ใช่ จริง เป็นไปตามที่ครูเล่า ครูบอก จริง ๆ ยิ่งเวลาที่เค้าพูดว่า ถ้าตีแบบนี้ เสียงจะเป็นแบบนี้ ถ้าตีแบบนั้น เสียงจะเป็นอีกแบบ แล้วเราลองทำดูแล้วเห็นจริง ยิ่งรู้สึกว่า อยากจะซ้อม อยากลองตี เพื่อให้ทำให้ได้แบครูเค้า...”

(จุมพล จำนงธรรม, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...บางทีผมรู้สึกว่า ผมเมื่อยตอนเวลาไล่ ครูเค้าก็จะบอก จะเล่าเกี่ยวกับเทคนิคที่เค้าเคยเอาไปใช้ตอนที่เค้าเคยเอาไปบรรเลงจริง แล้วปรากฏว่าเทคนิคนั้นมันสามารถช่วยเค้าได้ จากนั้นครูก็ทำให้ดู แล้วให้เราทำตาม ผมก็พบว่า มันสามารถช่วยให้ผมหายเมื่อยได้ และเสียงก็ได้ด้วย...”

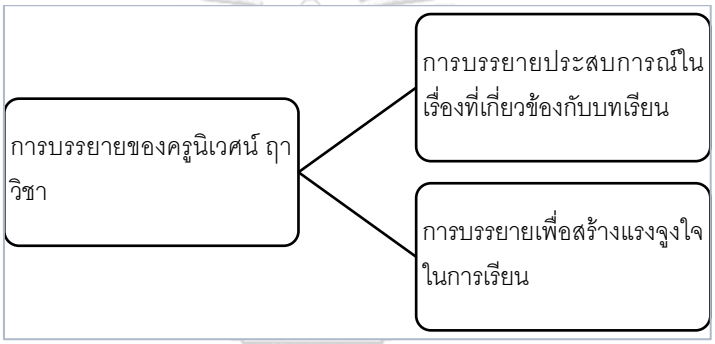
(ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

“...ความรู้สึกเวลาฟังครูเล่าเรื่องเก่า ๆ ทำให้เรารู้สึกว่า สิ่งที่เราเรียน มีคุณค่า ทำให้เรามีกำลังใจและอยากเรียนต่อไป อย่างเวลาที่เราเอาไปบรรเลงจริง ก็จะเอาสิ่งที่ครูเล่า ไปลองปรับใช้จริงด้วยในบางครั้ง ซึ่งมันก็ได้ผลดีนะ...”

(สุวิชา คำตา, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่า การบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นไปใน 2 ลักษณะ คือ การบรรยายประสบการณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน และการบรรยายเพื่อสร้างแรงจูงใจให้กับผู้เรียน ซึ่งส่งผลดี ตกไปอยู่ที่ผู้เรียน เพราะทำให้ผู้เรียน เข้าใจในเนื้อหาบทเรียน และเข้าใจในการปฏิบัติทักษะได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ยังส่งผลให้ผู้เรียน มีกำลังใจ มีความตั้งใจ ในการเรียนทักษะมากขึ้นอีกด้วย ทั้งนี้การบรรยายในลักษณะนี้ อาจทำให้ผู้เรียน ได้รับเกร็ดความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงกลองมลายู จนถึงการนำเทคนิคในการบรรเลงบางวิธี ที่ได้รับจากการบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มาทดลองปฏิบัติเอง จนสามารถเรียนรู้ด้วยตนเองได้ หรือ สามารถนำเทคนิคไปปรับใช้กับการบรรเลงในลักษณะของการใช้งานจริงได้อีกด้วย ซึ่งสามารถสรุปได้เป็นแผนภาพแสดงรูปแบบการบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ดังแผนภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 23 แสดงการบรรยายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา

2.3 แบบใช้สื่อ

ผลการเก็บข้อมูล พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีการใช้สื่อในการจัดการเรียนการสอนในเวลาที่กลุ่มผู้เรียนเรื่องในเรื่องของกลวิธีการในการใช้หน้าทับกลองมลายู โดยการใช้วิธีการเปิดสื่อเทคโนโลยี เช่น ไฟล์เสียงเพลงที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์นางหงส์ ส่วนใหญ่แล้ว ใช้โทรศัพท์มือถือเป็นเครื่องมือหลักในการนำเสนอสื่อดังกล่าว

> “...ตอนที่ผมไปเรียนบัวลอยกับครู ครูเค้าก็ใช้มือถือเปิดบัวลอยที่เค้าเคยอัดไว้ เปิดใส่ลำโพงดัง ๆ แล้วพวกผมก็ตีไปพร้อมกับเสียงเพลงของวงบัวลอยนั้น...”
>
> (ภูวิศ แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

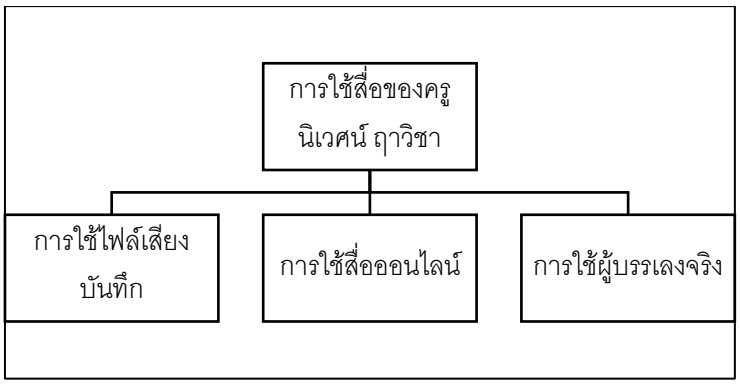
นอกจากนี้ มีการใช้เครื่องเคาะจังหวะ (Metronome) ในเวลาที่ผู้เรียนต้องทำการซ้อมเป็นเวลานานด้วย โดย นายพันธ์วริศ พงษาดิศรรัตน์ หนึ่งในกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้เรียนกับครูนิเวศน์ ได้ให้ข้อมูลในเรื่องของการใช้เครื่องเคาะจังหวะเป็นส่วนช่วยในการสอนของครูนิเวศน์ไว้ว่า

> *"...ครูจะเปิดเมโทรนอมไปด้วย ให้ผมตีตามจังหวะที่มันเคาะ จะใช้เวลากับตรงนี้นานมาก ครูจะไม่เคาะจังหวะให้เราเอง..."*
>
> (พันวริศ, 1 เมษายน 2563 พงษาดิศรรัตน์, 2562)

บางครั้ง ครูนิเวศน์ มีการใช้ผู้บรรเลงจริง เพื่อเป็นสื่อในการประกอบการสอน ดังที่ผู้เรียนได้ให้ข้อมูลไว้ ดังนี้

> *"...บางทีครูเค้าจะเรียกให้ครูที่กรมศิลป์เค้าเข้ามาซ้อมให้ เช่น ผมเรียนนางหน่าย ครูเค้าจะวานให้คนระนาด หรือคนฆ้องเข้ามาตีเพลงเรื่องนางหงส์ให้แล้วผมก็ตีไปกับเค้า..."*
>
> (ภคดล แถวเพีย, **สัมภาษณ์**, 1 เมษายน 2563)

จะเห็นได้ว่า การใช้สื่อของครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะใช้สื่อเทคโนโลยีร่วมสมัยเป็นหลัก เช่น การใช้ไฟล์เสียง และการใช้สื่อจากแหล่งข้อมูลแบบออนไลน์ นอกเหนือจากนี้ ยังมีการใช้ผู้บรรเลงจริง มาบรรเลงประกอบการเรียนการสอน เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจได้ง่ายขึ้นอีกด้วย โดยสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



ภาพที่ 24 แสดงการใช้สื่อของครูนิเวศน์ ฤาวิชา

จากแผนภาพ สรุปได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีลักษณะในการใช้สื่อ อยู่ 3 แบบ ได้แก่ 1) การใช้ไฟล์เสียงบันทึก 2) การใช้สื่อออนไลน์ และ3) การใช้ผู้บรรเลงจริง

จากการวิเคราะห์ข้อมูลร่วมกับรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ ได้แก่ 1) แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว 2) แบบบรรยาย และ 3)แบบใช้สื่อ ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 14 แสดงรูปแบบการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา กับรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	ครูมนตรี ตราโมท	**นิเวศน์ ฤาวิชา**
1. รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว		
ความเชื่อว่าผู้เรียนมีความเป็นปัจเจกบุคคล	ความเชื่อว่าผู้เรียนมีความเป็นปัจเจกบุคคล	ให้เวลากับผู้เรียนแตกต่างกัน
มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล	มีรูปแบบการสอนเป็นรายบุคคล	สอนรายบุคคล สอนเป็นกลุ่มเล็ก
บทเรียนมีความยืดหยุ่นสูง	บทเรียนมีความยืดหยุ่นสูง	กำหนดเนื้อหาการสอนแต่ละครั้งชัดเจน ยืดหยุ่นเรื่องเวลาในการเรียนการสอน
วิธีการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายาก	วิธีการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายาก	แบบฝึกที่ใช้ เริ่มจากระดับง่าย ไปสู่แบบฝึกที่ยากกว่าในการเรียนแต่ละครั้ง

	ครูมนตรี ตราโมท	นิเวศน์ ฤาวิชา
ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ	ครูแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนทำตามและฝึกฝนจนชำนาญและแม่นยำ	ใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตามในหลายขั้นตอน
ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง	ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง	ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง
ครูและผู้เรียนแสดงบทบาทร่วมกันในการถามตอบปัญหา	ครูและผู้เรียนแสดงบทบาทร่วมกันในการถามตอบปัญหา	เปิดโอกาสให้ผู้เรียนถามคำถาม แต่ไม่มีการถามนักเรียนย้อนกลับ โดยส่วนใหญ่แล้ว จะตอบคำถามด้วยการปฏิบัติให้ดูทันที หากผู้เรียนมีข้อสงสัย
ครูเป็นผู้ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน	ครูเป็นผู้ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่ผู้เรียน	เมื่อผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้อง จะให้ข้อมูลที่ถูกต้องในทันที กรณีการบรรเลงในการแสดงจริง จะให้ข้อมูลย้อนกลับหลังจากการแสดงนั้น
2. แบบบรรยาย		
ลักษณะการบรรยาย	บรรยายประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน	บรรยายประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน
	มีการบรรเลงดนตรีไทยประกอบการบรรยาย	มีการสาธิตทักษะประกอบการบรรยาย
3. แบบใช้สื่อ		
ลักษณะการใช้สื่อ	สื่อสิ่งพิมพ์ เช่น ตำราวิชาการ บทความ บทกวี บทโขนละคร บทละครวิทยุ บทโทรทัศน์ บทร้อง และโน้ตเพลง	ไม่พบการใช้สื่อสิ่งพิมพ์
	แผ่นเสียง แถบบันทึกเสียง	มีการใช้อุปกรณ์บันทึกเสียง การใช้ทำนองในระบบออนไลน์
	วิทยุกระจายเสียง	ระบบออนไลน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ จากการเก็บรวบรวมข้อมูผู้วิจัยยังพบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบการสอนอื่น ๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะของตัวเอง มี 2 รูปแบบด้วยกัน ดังนี้

2.4 แบบเน้นการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียน

จากการสังเกตของผู้วิจัย พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบการสอนที่มีการเน้นการวัดประเมินผลผู้เรียนตลอดการจัดการเรียนการสอน อาทิ การประเมินผลการปฏิบัติ

ทักษะในระหว่างการเรียนการสอน และการประเมินผลการปฏิบัติในการแสดงจริงของผู้เรียน มีรายละเอียดข้อค้นพบ และการวิเคราะห์ดังนี้

2.4.1. การประเมินผลการปฏิบัติทักษะในระหว่างการเรียนการสอน

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียนในระหว่างการเรียนการสอนอยู่ตลอดเวลา สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตได้ ครูนิเวศน์ มักทำการประเมินผลตามสภาพจริง (Authentic assessment) ด้วยการสังเกตผู้เรียนอยู่เสมอ โดยสังเกตในทุกขั้นตอนของการจัดการเรียนการสอน ไม่ว่าจะเป็นขั้นนำซึ่งเป็นเรื่องของพื้นฐานการบรรเลงกลองมลายู เช่น การนั่ง การจับไม้ดีด บุคลิกภาพ การไล่เสียง ขั้นสอน เช่น การทำแบบแบบฝึก รวมไปถึงการต่อหน้าทับและขั้นสรุป หากผู้เรียนปฏิบัติไม่ถูกต้อง ครูนิเวศน์จะทำการให้ข้อมูลย้อนกลับในทันที เพื่อให้ผู้เรียนได้ทำการปรับปรุงแก้ไข พัฒนา ในส่วนที่ผิดพลาด ส่งผลให้ผู้เรียนจดจำ เข้าใจ และสามารถประยุกต์ข้อมูลเพื่อการนำไปใช้ ได้อย่างอย่างถูกต้อง ซึ่งการประเมินของครูนิเวศน์ 2 ระดับการประเมินเท่านั้น คือ ถูก และผิดเท่านั้น หลังจากนั้นครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะให้ผู้เรียนทำการแก้ไข ปรับปรุงให้ถูกต้องในทันที

2.4.2. การประเมินผลการปฏิบัติในการแสดงจริงของผู้เรียน

จากการสังเกตของผู้วิจัย พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ให้ความสำคัญกับการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริงของผู้เรียนอย่างมาก เนื่องจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีความเชื่อว่าการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริงของผู้เรียน สามารถพัฒนาสมรรถนะ (Competency) ผู้เรียนได้อย่างสูงสุด เนื่องจาก ตัวแปรระหว่างการฝึกซ้อม และการบรรเลงจริง มีความแตกต่างกัน เช่น จำนวนผู้ชมที่มีผลต่อความตื่นเต้นของผู้บรรเลง และส่งผลต่อไปสู่ความจำและการนำความรู้ไปใช้บรรเลงจริงของผู้บรรเลง สภาพแวดล้อมที่มีความแตกต่างกันระหว่างสภาพแวดล้อมที่ผู้เรียนใช้ในการซ้อม และสภาพแวดล้อมในงานจริงท อาจส่งผลต่อระบบกล้ามเนื้อและระบบการหายใจ เป็นต้น ซึ่งตัวแปรทั้งหลายนี้ ส่งผลต่อประสิทธิภาพในการบรรเลงของผู้เรียน ดังนั้น การฝึกให้ผู้เรียนได้ทำการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริง สามารถพัฒนาสมรรถนะได้ในหลายด้านดังนี้

1) ด้านร่างกาย

ร่างกายสามารถปรับตัวให้เหมาะกับสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน ในการปฏิบัติทักษะการแสดงจริงของผู้เรียน ผู้เรียนสามารถเตรียมความพร้อมร่างกายและรับมือกับสภาพอากาศที่แตกต่างกันออกไปได้

2) ด้านอารมณ์และจิตใจ

ผู้เรียนลดอาการตื่นเต้น ตื่นกลัวเวที ทำให้มีสติ มีสมาธิต่อการแสดง

3) ด้านสังคม

การบรรเลงของผู้เรียน เป็นไปได้อย่างเรียบร้อย ถูกระเบียบแบบแผน เป็นที่ชื่นชม นอกจากนี้ยังพบว่า ผู้เรียนมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับผู้บรรเลงอื่น ๆ ในวง มีการสื่อสารสองทางที่ทำให้เกิดการเรียนรู้ระหว่างผู้บรรเลงอื่น ๆ กับผู้เรียน

4) ด้านสติปัญญา

เมื่อผู้เรียนมีความพร้อมจาก 3 ด้านที่กล่าวมาในข้างต้น ทำให้ผู้เรียน สามารถกำหนดสมาธิไปที่ความจำกระบวนหน้าทับ การประยุกต์ใช้หน้าทับกับสถานการณ์ การวิเคราะห์ สังเคราะห์ แนวจังหวะ น้ำหนักเสียง และปัจจัยอื่น ๆ รวมไปถึงการคิดหาทางแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้นในการแสดงจริง

เกณฑ์ในการประเมินของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ในส่วนนี้ ผู้วิจัยพบว่ามีอยู่ด้วยกัน 3 ระดับโดยผู้วิจัยจะแจกแจงข้อค้นพบเป็นตารางการประเมินผลดังนี้

ตารางที่ 15 แสดงเกณฑ์ในการประเมินของครูนิเวศน์ ฤาวิชา

ระดับการประเมินผล	การแสดงออกของครูนิเวศน์ ฤาวิชา หลังการบรรเลงของผู้เรียน
ดี-ดีมาก	สีหน้าท่าทาง แสดงออกถึงความพอใจอย่างชัดเจน มีการกล่าวชมด้วยถ้อยคำเช่น ดีมาก ดีแล้ว ผู้ชมชอบมาก เจ้าภาพชอบมาก เป็นต้น
พอใช้	ไม่แสดงอาการใด ๆ
ต้องพัฒนา-ควรปรับปรุงอย่างเร่งด่วน	ติเตียน ชี้แจงจุดที่บกพร่อง อธิบายแนวทางการปฏิบัติให้ถูกต้อง บางครั้งพบการสาธิต ให้เห็นหากต้องปรับปรุงเร่งด่วน จะมีการนัดวันซ้อมทันทีหลังจากการแสดง

อีกสิ่งที่ผู้วิจัยพบหลังจากการประเมินของครูนิเวศน์ ฤาวิชา คือ การลงโทษทางบวก สำหรับการลงโทษผู้เรียนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มักเป็นการเพิ่มระยะเวลาในการซ้อมให้นานยิ่งขึ้น เช่น จากเดิม การซ้อมอยู่ที่ 1-2 ชั่วโมง หากผู้เรียนปฏิบัติผิด จะพบว่า ครูนิเวศน์ จะเพิ่มระยะเวลาใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การฝึกซ้อมให้มากขึ้นกว่าเดิม นอกจากนี้คือการใช้คำพูดบางอย่าง เพื่อสร้างความกดดันให้ผู้เรียนเกิดความท้าทายในการฝึกซ้อมอีกด้วย

2.5. แบบมีการคัดเลือกผู้เรียน

จากการสัมภาษณ์ ครูนิเวศน์ ได้ให้เหตุผลว่า สามารถจัดการเรียนการสอนได้ง่ายกว่า สอนได้ลึกซึ้งกว่า เหตุผลอีกประการ คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เรียนที่ค่อนข้างสูง เนื่องจากครูนิเวศน์ มีประสบการณ์ในการพบผู้เรียนที่ ไม่มีความอดทนและความพยายามในการเรียน ซึ่งครูนิเวศน์ เชื่อว่า คุณสมบัติเหล่านี้ เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้เรียน สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ในการเรียนกลองมลายูของครูนิเวศน์ได้ โดยครูนิเวศน์ ได้กล่าวถึงการคัดเลือกผู้เรียนดังนี้

> "...พ่อเคยรับลูกศิษย์ แต่เรียนแล้วไม่ค่อยอดทน เรียนได้แปบ ๆ มันก็ไป เลยไม่ค่อยอยากสอนใคร ตีแล้วเสียงยังไม่ได้ก็อยากจะต่อโน่นต่อนี่แล้ว บังคับให้ไล่ มันก็ทนไม่ได้ เลยไม่อยากสอนใครเท่าไร ต้องดูก่อนว่ามันจะทนกันได้มั๊ย..."
>
> (นิเวศน์ ฤาวิชา, **สัมภาษณ์**, 17 กุมภาพันธ์ 2563)

ผู้วิจัยสังเกตได้ว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เรียนอยู่ทั้งหมด 5 ประการดังนี้ ได้แก่

1) ผู้เรียนที่มีความอดทนสูง คือ ผู้เรียนที่สามารถทนต่อการซ้อมเป็นระยะเวลานานได้ เนื่องจากวิธีการถ่ายทอดทักษะของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เน้นการปฏิบัติทักษะเป็นหลัก และให้การปฏิบัติที่ถูกต้อง สมบูร์เท่านั้น

2) ผู้เรียนที่บุคลิกภาพดี คือ ผู้เรียนที่มีกิริยา มารยาทเรียบร้อย เมื่อปฏิบัติอยู่กับเครื่องดนตรีแล้ว แสดงออกถึงความสง่างาม สุขุม

3) ผู้เรียนที่สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว แม้ว่าครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะให้ความสำคัญ และให้เวลากับผู้เรียนในเรื่องของพื้นฐานการบรรเลงมาก แต่ในส่วนของการต่อหน้าทับ เป็นไปอย่างรวดเร็ว จนบางครั้งผู้เรียนอาจตามเนื้อหาไม่ทัน

4) ผู้เรียนที่มีความใส่ใจ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ชื่นชอบผู้เรียนที่แสดงให้เห็นถึงความใส่ใจในการฝึกปฏิบัติทักษะเป็นอย่างมาก ยิ่งผู้เรียนแสดงให้เห็นมากเท่าไร ครูนิเวศน์ จะยิ่งใส่ใจต่อการสอนมากเท่านั้น

5) ผู้เรียนที่แสดงออกถึงความสนใจในเนื้อหาสูง ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นครูที่รับลูกศิษย์ยาก ดังนั้น ผู้เรียนที่ต้องการเรียนกลวิธีการปฏิบัติทักษะกับครูนิเวศน์ จะต้องต้องแสดงให้เห็นถึงความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สนใจในเนื้อหา หากแสดงอาการเบื่อหน่าย หรือไม่สนใจ ครูนิเวศน์ จะเบนความสนใจไปที่ผู้เรียนที่ให้ความสนใจในเนื้อหามากกว่า

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบ ทำการวิเคราะห์ และทำการสังเคราะห์ข้อมูล จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมจากผู้ให้ข้อมูลหลัก (ครุศิลปิน) คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ผู้ที่เป็นศิษย์เครื่องหนังไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ที่มีความโดดเด่นในเรื่องของกลองมลายู ร่วมกับรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ทำให้ผู้วิจัย สามารถสรุปรูปแบบความเป็นครูและการถ่ายทอดความรู้ของครูนิเวศน์ ฤาวิชา จากการอ้างอิงตามรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท และที่พบเพิ่มเติมจากครุศิลปินต้นแบบ 2 รูปแบบ ได้ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 16 แสดงบทสรุปรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูนิเวศน์ ฤาวิชา

รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้	ลักษณะที่ปรากฏใน	รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้
1. รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว	มีเข้าใจความสามารถในการเรียนรู้ของผู้เรียน	วิเคราะห์จากแนวคิดทฤษฎีรูปแบบความเป็นครูและการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ)
	มีสอนรายบุคคล สอนเป็นกลุ่มเล็ก	
	มีการกำหนดเนื้อหาการสอนแต่ละครั้งชัดเจน ยืดหยุ่นเรื่องเวลา	
	มีเนื้อหาแบบฝึกง่ายไปหายาก	
	มีการใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตามในหลายขั้นตอนเป็นหลัก	
	ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง	
	ตอบคำถามด้วยการปฏิบัติให้ดูทันทีหากผู้เรียนมีข้อสงสัย	
	ให้ข้อมูลย้อนกลับที่ถูกต้องในทันทีกรณีการบรรเลงในการแสดงจริง จะให้ข้อมูลย้อนกลับหลังจากการแสดงนั้น	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้	ลักษณะที่ปรากฏใน	รูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้
2. แบบบรรยาย		
ลักษณะการบรรยาย	บรรยายประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน	
	บรรยายเพื่อสร้างแรงจูงใจ	
3. แบบใช้สื่อ		
ลักษณะการใช้สื่อ	ใช้ไฟล์เสียงบันทึก	
	ใช้สื่อออนไลน์	
	ใช้ผู้บรรเลงจริง	
4. แบบเน้นการวัดประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียน		ลักษณะเฉพาะที่พบในครุศิลปินต้นแบบ (ครูนิเวศน์ ฤาวิชา)
	วัดประเมินผลในชั้นเรียน มีเกณฑ์ในการประเมินผล 2 ระดับ	
	วัดประเมินผลจากการปฏิบัติในการแสดงจริงของผู้เรียน มีเกณฑ์ในการประเมินผล 3 ระดับ	
5. แบบมีการคัดเลือกผู้เรียน		
	มีการคัดเลือกผู้เรียนที่มีความอดทนสูง	
	มีการคัดเลือกผู้เรียนที่มีบุคลิกภาพดี	
	มีการคัดเลือกผู้เรียนที่เรียนรู้ได้รวดเร็ว	
	มีการคัดเลือกผู้เรียนที่มีความใส่ใจ	
	มีการคัดเลือกผู้เรียนที่แสดงออกถึงความสนใจในเนื้อหา	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญของการวิจัยและนำเสนอตามลำดับ คือ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตในการศึกษา วิธีดำเนินการวิจัย สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะในการวิจัย รายละเอียดดังนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน
2. เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครุศิลปินต้นแบบสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ขอบเขตในการศึกษา

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งขอบเขตการทำวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. จากวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยจะทำการศึกษาเฉพาะประวัติความเป็นมาของการรับและการส่งต่อองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทย และศึกษารายละเอียดกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูในระดับขั้นพื้นฐานเท่านั้น

2. จากวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครุศิลปินต้นแบบ สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยทำการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ในมิติของวิธีการและขั้นตอนการสอน หรือการถ่ายทอดทักษะ โดยใช้กรอบแนวคิดของ พรทิพย์ อันทิวโรทัย (2539) เรื่องรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดทักษะความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) 3 แบบ โดยคัดเลือกเฉพาะ 1) แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว 2) แบบบรรยาย 3) แบบใช้สื่อ เป็นฐานแนวคิดหลัก ร่วมกับการวิเคราะห์รูปแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูนิเวศน์ ฤาวิชา วิชา ผู้เป็นครุศิลปินต้นแบบ เอกเครื่องหนังไทย ที่เคยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทย ในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์ในงานวิจัยเพื่อ ศึกษากลวิธีการบรรเลง และศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีวิจัยไว้ดังนี้

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

1.1 เอกสาร ได้แก่ สิ่งพิมพ์ หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในทุกมิติ

1.2 บุคคล ได้แก่

1.2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ)

1.2.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังไทยของกรมศิลปากร ที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลินทั้งทางตรงและทางอ้อม และ/หรือเคยได้รับการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้จากครูนิเวศน์ ฤาวิชา ตลอดจนอยู่ร่วมกาลสมัยเดียวกันกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ซึ่งประกอบไปด้วยศิลปินด้านเครื่องหนังไทยที่รับราชการในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่ บุญช่วย แสงอนันต์ ปิยะ แสวงทรัพย์ ยุทธนา ชิตท้วม นิรันดร์ หรุ่นทะเล และผู้เชี่ยวชาญในวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ ธีรพล น้อยนิตย์ และสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

1.2.3 กลุ่มผู้เรียน ที่เรียนทักษะการบรรเลงกลองมลายูกับครุศิลปินต้นแบบผู้ให้ข้อมูลหลัก (ครูนิเวศน์ ฤาวิชา) ได้แก่ นายจุมพล จำนงธรรม นายสุวิชา คำตา นายภคดล แถวเพีย

นายภูวิศ แถวเพีย นายพันวริศ พงษาดิศรรัตน์ นายวิชา เวียงจันทร์ และนายนิรันดร์ หรุ่นทะเล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัย กำหนดวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการอ่านวิเคราะห์แบบอุปนัย ตามขอบเขตหัวข้อที่กำหนดในกรอบแนวคิดการวิจัย ในการอ่านวิเคราะห์อันดับแรกได้ทำการวิเคราะห์สร้างสรุปย่อย จากนั้นจึงสรุปรวมต่อไป ซึ่งการรวบรวมข้อมูลมีดังนี้

1. กำหนดหัวเรื่องตามเนื้อหาที่กำหนดไว้ในกรอบแนวคิดการวิจัยในที่นี้คือการถ่ายถ่ายทอดองค์ความรู้กลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

2. ทำการอ่านวิเคราะห์ และทำการบันทึกข้อมูลย่อยๆ พร้อมแหล่งอ้างอิงและดรรชนี

3. รวบรวมจัดหมวดหมู่ของข้อมูลย่อย โดยจำแนกเป็นประเด็น ประเภทและชนิดขององค์ประกอบข้อมูลย่อย

4. ทำการจัดระบบการวิเคราะห์ข้อมูล โดยลำดับภาพรวม โดยนำข้อมูลจากทุกส่วนมาจัดระบบการวิเคราะห์ เพื่อให้สะดวกในการอ่านวิเคราะห์ต่อไป ซึ่งเน้นเรื่อง กลวิธีการบรรเลง และกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

5. ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยการบันทึกโน้ตกลวิธีกลองมลายู การสัมภาษณ์และสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) กับผู้ให้ข้อมูลหลัก ตามกลุ่มตัวอย่างที่ได้กำหนดไว้ดังข้างต้น

6. สรุปวิเคราะห์ ประมวลและจัดกระทำข้อมูล ดำเนินการให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบปรับแก้ และเตรียมนำเสนอต่อไป

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ที่ 1 คือการศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยใช้ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2561) และแบบวิเคราะห์เนื้อหาร่วมในการวิเคราะห์ข้อมูลด้วย ซึ่งแสดงภาพตัวอย่างของเครื่องมือได้ดังต่อไปนี้

จากวัตถุประสงค์ที่ 2 คือการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดของสุภางค์ จันทวานิช (2561) และใช้แบบวิเคราะห์เนื้อหาร่วมในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยแสดงภาพตัวอย่างของเครื่องมือได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการศึกษาวิจัยด้านทักษะดนตรีเป็นหลัก ผู้วิจัยจึงจะใช้แบบบันทึกโน้ตเพลงไทย เครื่องบันทึกภาพและเสียง ตลอดจนเครื่องบันทึกเสียงเป็นเครื่องมือสำคัญในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ด้วย

การวิเคราะห์ข้อมูล

การกำหนดวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล มีวิธีการดังนี้

4.1 ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) (สุภางค์ จันทวานิช, 2552) จากเอกสาร บุคคล ตลอดจนภาพและเสียงจากการรวบรวมข้อมูลประเภทต่างๆในทุกมิติ โดยใช้แบบวิเคราะห์เนื้อหาเป็นเครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการสร้างข้อสรุป (สุภางค์ จันทวานิช, 2552) ผู้วิจัยใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อหาข้อสรุปของการวิจัย โดยการอ่านวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุป โดยมีวิธีการ 3 วิธี คือ

การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 กลุ่ม มาตรวจสอบข้อมูล ด้วยวิธีการแบบสามเส้า (Triangulation Approach) ตามแนวคิดทฤษฎีของ สุภางค์ จันทวานิช (2552)

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษานำร่อง เกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายูในระดับอุดมศึกษา

2. ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับ แนวคิด ทฤษฎี เนื้อหา จากเอกสารทางวิชาการ ตำรา วารสาร บทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในทุกมิติ

3. พัฒนาโครงร่าง กรอบแนวคิด ออกแบบและประเมินคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ทั้งรูปแบบ (**Google form**) และ Hard Copy

4. ประสานงานหน่วยงาน สถานที่และบุคคลที่เกี่ยวข้องในกระบวนการวิจัย

5. ดำเนินการเก็บข้อมูลในภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต ร่วมกับการใช้เครื่องมือในการบันทึกภาพและเสียงในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

6. ดำเนินการตรวจสอบความเที่ยงตรงของข้อมูลจาก 3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งได้แก่ 1) ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูนิเวศน์ ฤาวิชา (ครุศิลปินต้นแบบ) 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร ที่สืบสายครูพริ้ง กาญจนะผลินทั้งทางตรงและทางอ้อม และ/หรือเคยได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา 3) กลุ่มลูกศิษย์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ด้วยวิธีการวิเคราะห์แบบสามเส้า (Triangulation Approach) ตามแนวคิดทฤษฎีของ สุภางค์ จันทวานิช (2552)

7. รวบรวมและวิเคราะห์เอกสารและข้อมูลในทุกมิติเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการตีความ (Interpretive Approach) เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินในทุกมิติ ที่ปรากฏในฐานข้อมูลหอสมุดแห่งชาติ วิทยานิพนธ์ E-Thesis I-Thesis วารสารในฐานข้อมูล TCI

8. สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผล

9. นำเสนอผลการวิเคราะห์การวิจัย และส่งเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลที่ศึกษาตามขอบเขตภายใต้วัตถุประสงค์การวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

1. กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.1 ความเป็นมาของกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ผลการวิจัย พบว่า ต้นทางองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของครูพริ้ง กาญจนะผลิน เริ่มต้นจากครูช้อย สุนทรวาทิน ครูผู้สอนดนตรีในพระบรมมหาราชวังสมัยรัชการที่ 5 ครูช้อยได้ส่งมอบองค์ความรู้ทางดนตรีทั้งหลายทั้งสิ้นให้แก่ศิษย์สำคัญ ได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และพระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) ต่อมา พระยาประสานดุริยศัพท์ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ซึ่งการถ่ายทอดความรู้ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 และองค์ความรู้ที่ตกผลึกแล้วได้ถูกถ่ายทอดมาสู่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยพระพาทย์บรรเลงรมย์และพระประดับดุริยกิจ ในสมัยรัชกาลที่ 6

ในเวลาต่อมาครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้เริ่มทำการส่งต่อองค์ความรู้ทางด้านดนตรีตั้งแต่ตอนเข้ารับราชการ ณ กองการสังคีต กรมศิลปากร ให้กับบุญช่วย แสงอนันต์, มนัส ขาวปลื้ม และสุรักษ์ สวัสดิกุล ต่อมาเมื่อเกษียณอายุราชการแล้ว ได้รับเชิญให้เป็นผู้สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป มีศิษย์มากมายทั้งศิษย์ที่เรียนเครื่องหนังโดยตรง เช่น สมาน น้อยนิตย์, ยงยุทธ ปลื้มปรีชา, ฐิระพล น้อยนิตย์ และสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วเป็นการต่อยอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู แต่ในส่วนของการถ่ายทอดพื้นฐานทักษะการบรรเลงกลองมลายูนั้น พบว่า ครูนิเวศน์ ฤาวิชา เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูพริ้ง กาญจนะผลินโดยตรง จนได้ใช้องค์ความรู้ดังกล่าวไปในการทำงานราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทั้งยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่อไปยังนักดนตรีของสำนักการสังคีตที่รับราชการในตำแหน่งคนเครื่องหนังรุ่นใหม่และนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่มีความสนใจเรื่องของเครื่องหนังไทยอีกด้วย

1.2 รายละเอียดกลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

1.2.1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในขั้นพื้นฐานประกอบไปด้วย 4 กลวิธีด้วยกัน ได้แก่ 1) ท่านั่ง 2) การจับไม้ดีด 3) การดีดไม้กลองมลายู และ 4)เทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ โดยผู้วิจัย นำเสนอไล่เรียงข้อมูลดังนี้

1.2.1.1 ท่านั่ง

พบว่ามีท่านั่งในการบรรเลงกลองมลายู 2 แบบ ดังนี้

1) ท่านั่งกลองมลายูตัวผู้ มีลักษณะ คือ นั่งหลังตรง ชันเข่าขวาขึ้นสำหรับวางกลองฝั่งหน้ารุ่ย ส่วนฝั่งหน้าต่านวางที่ขาซ้ายระดับข้อพับขา

2) ท่านั่งกลองมลายูตัวเมีย นั่งหลังตรง นั่งแบบขัดสมาธิสองชั้น โดย ขาซ้ายทับขาขวาวางกลองไว้บนขาในแนวระนาบ กลองฝั่งหน้ารุ่ยอยู่ขวามือ ส่วนฝั่งหน้าต่านอยู่ซ้ายมือ

1.2.1.2 การจับไม้

การจับไม้ดีดของกลองมลายูพบว่า มี 2 แบบ ได้แก่

1) การจับไม้กลองมลายูตัวผู้ มีลักษณะ คือ เน้นการจับไม้หลวม เพื่อความคล่องตัวในการบรรเลง นิ้วก้อยและนิ้วโป้ง ทำหน้าที่ประคองไม้ไว้ไม่ให้หลุดมือ ด้ามไม้จะต้องอยู่กลางฝ่ามือพอดี จุดเด่นสำคัญ คือ นิ้วก้อย ให้วางไว้ด้านล่างฐานของไม้ดีด

2) การจับไม้กลองมลายูตัวเมีย มีลักษณะ คือ วิธีการจับไปคล้ายกับการจับไม้ของตัวผู้ แต่แตกต่างกันที่การออกแรงในการจับ ที่การจับไม้ของตัวเมียจะจับแน่นกว่า เพื่อให้เสียงออกมาหนักแน่นมากที่สุด

1.2.1.3 การดีดไม้กลองมลายู

สำหรับการดีดไม้กลองมลายู จะมีวิธีการในการใช้กล้ามเนื้อโดยมีความคล้ายคลึงกับการสะบัดข้อมือ หากผู้บรรเลงสามารถจับไม้ได้อย่างถูกต้อง เมื่อผู้บรรเลงสะบัดข้อมือ ส่วนโค้งของไม้ดีดจะกระทบหน้ากลองในตำแหน่งที่สามารถสร้างคุณภาพเสียงของกลองมลายูที่ดีได้โดยธรรมชาติ ผลการวิจัยพบว่า กลองมลายูตัวผู้ และกลองมลายูตัวเมียจะมีวิธีการดีดไม้กลองที่แตกต่างกัน 2 แบบ ดังนี้

สำหรับกลองมลายูตัวผู้ ในการดีดไม้ 1 ครั้ง จะประกอบไปด้วยขั้นตอนทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่

1) การตั้งต้น (กลางหน้ากลอง)

2) การออกจากหน้ากลอง

3) การปล่อยแขนตก

4) การสะบัดข้อมือออกจากหน้ากลอง

5) การกลับจุดประคบเสียง

กลองมลายูตัวเมียในการดีดไม้ 1 ครั้ง จะประกอบไปด้วยขั้นตอนทั้งหมด 4 ขั้นตอน ได้แก่

1) การตั้งต้น (ด้านล่างของหน้ากลอง)

2) การออกจากหน้ากลอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การสะบัดข้อมือเข้าหาหน้ากลอง

4) การกลับจุดประคบเสียง

1.2.1.4 เทคนิคการทำเสียงกลองมลายูแบบต่าง ๆ มีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป 11 เทคนิค โดยแบ่งเป็นเทคนิคของกลองมลายูตัวผู้ 7 เทคนิค และกลองมลายูตัวเมีย 4 เทคนิค โดยมีรายละเอียดแบ่งตามประเภทของกลองมลายู ได้แก่

กลองมลายูตัวผู้

การปฏิบัติในหน้ารุ่ยการปฏิบัติในหน้ารุ่ย

1) เสียงติง โดยการดีดกลอง แต่ไม่กลับประคบเสียง

2) เสียงตีด โดยการดีดกลอง ตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว

3) ตลีด คือ การสะบัดและตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว

4) ตลิง การสะบัดไม่นำมือกลับมาประคบเสียง

การปฏิบัติในหน้าต่าน

5) โจ๊ะ คือ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง

6) เหนง คือ การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของกลอง เป็นวิธีการของกลองแขก แต่นำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มรสในการบรรเลง ใช้เฉพาะสายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เท่านั้น

การปฏิบัติทั้ง 2 หน้าพร้อมกัน

7) แพลง คือ การทำเสียงติงและเสียงโจ๊ะขึ้นพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองมลายูตัวเมีย

การปฏิบัติในหน้ารุ่ย

1) เสียงทั่ง โดยการดีดกลอง ตามด้วยการใช้นิ้วประคบเสียงอย่างรวดเร็ว

การปฏิบัติในหน้าต่าน

2) จ๊ะ คือ การตีหน้าต่าน ด้วยมือซ้าย เต็มมือด้วยความแรง

3) หน่าง คือ การตีการตีหน้าต่าน ด้วยนิ้วมือข้างซ้าย บริเวณขอบล่างและขอบบนของกลอง เป็นวิธีการของกลองแขก แต่นำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มรสในการบรรเลง ใช้เฉพาะสายของครูนิเวศน์ ฤาวิชา เท่านั้น

การปฏิบัติทั้ง 2 หน้าพร้อมกัน

4) ผลั่ง การทำเสียงทั่งและเสียงจ๊ะพร้อมกัน

1.2.2. กระบวนหน้าทับ

กระบวนหน้าทับ พบว่า ในขั้นพื้นฐาน ครูนิเวศน์ ฤาวิชา จะเน้นกระบวนหน้าทับที่ใช้กับวงปี่พาทย์นางหงส์เป็นหลัก ทั้งนี้ยังพบอีกว่า กระบวนหน้าทับในขั้นสูง จะเป็นกระบวนหน้าทับที่ใช้กับเพลงเรื่องบัวลอยในวงบัวลอย (กลองสี่ปี่หนึ่ง) สรุปผลการวิเคราะห์กระบวนหน้าทับได้ตามหัวข้อดังนี้

1.2.2.1. หน้าทับนางหงส์ สองชั้น

หน้าทับนางหงส์ สองชั้น ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง สองชั้น โดย 1 จังหวะหน้าทับ มีความยาวเท่ากับ 16 ห้องเพลง เสียงที่ปรากฏมีทั้งหมด 4 เสียงได้แก่ 1) โจ๊ะ 2) จ๊ะ 3) แพลง 4) พลั่ง

หน้าทับนางหงส์นี้ ใช้ในเพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น ในรูปแบบของเพลงพิธีการ ที่ประกอบไปด้วยเพลง พราหมณ์เก็บหัวแหวน สาวสอดแหวน แสนสุดสวาท แมงวันทอง และเพลงนางหงส์ทางวัดสระเกศที่มีใช้ทั้งในวงปี่พาทย์นางหงส์และ เพลงสุดท้ายในการบรรเลงเพลงเรื่องบัวลอยในวงบัวลอย

1.2.2.2. หน้าทับนางหน่าย (หนังหน่าย)

หน้าทับนางหน่าย บางครั้งเรียกในอีกชื่อว่า “หนังหน่าย” ใช้บรรเลงในเพลงเรื่องนางหงส์ ช่วงการบรรเลงเพลงอัตราจังหวะ สามชั้น และใช้บรรเลงในรูปแบบการขยี้ ช่วงเพลงเร็วในวงปี่พาทย์นางหงส์ ประกอบไปด้วย 4 รูปแบบกระบวนหน้าทับ ได้แก่

1) กระบวนหน้าทับหลัก

2) กระบวนหน้าทับที่ใช้สำหรับการขึ้นต้น

3) กระบวนหน้าทับ “มือเล่น”

4) กระบวนหน้าทับที่ซ้ำหรับการลงจบ

นอกจากนี้ยังพบรูปแบบที่เรียกว่า “มือเล่น” อีกทั้งหมด 21 มือเล่น โดยในส่วนของมือเล่นนี้ ผู้บรรเลง สามารถสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะหน้าทับขึ้นมาเองได้ โดยให้มีความสัมพันธ์สอดสลับกันไป ตามแต่ปฏิภาณของผู้บรรเลง แต่มีห้องสุดท้าย ยังต้องคงรูปแบบเดิมไว้

1.2.2.3. หน้าทับสองไม้ (สองไม้ส่าย)

พบว่า หน้าทับสองไม้ มีกระบวนหน้าทับทั้งหมด 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) กระบวนหน้าทับหลัก 2) กระบวนหน้าทับสองไม้ส่าย มีการเรียงรูปแบบกระบวนหน้าทับที่เรียกว่า “มือ” ซึ่งมีทั้งหมด 13 มือ โดยแต่ละมือมีวัตถุประสงค์ในการใช้แตกต่างกันไป โดยรายละเอียดมือสำคัญอยู่ที่มือที่ 1 และ

มือที่ 2 โดยมือที่ 1 เป็นมือสำหรับขึ้นต้นหน้าทับ และมือที่ 2 ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบเพลงเร็ว ในเพลงเรื่องนางหงส์ไปได้ตลอดทั้งเพลง โดยไม่จำเป็นต้องแปรกระบวนหน้าทับเป็นมือเล่นอื่น ๆ แต่เพื่ออรรสรถในการบรรเลง ผู้บรรเลงอาจเลือกใช้มืออื่น ๆ มาปรับใช้ในการบรรเลงตามความเหมาะสม

2. กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูจากครุศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ผลการวิจัยพบว่า กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครุศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในกรณีนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาครูนิเวศน์ ฤาวิชา ผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทักษะในการบรรเลงกลองมลายูขั้นพื้นฐาน จากครูพริ้ง กาญจนะผลินโดยตรง โดยผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) (พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539) เป็นแนวคิดหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล ปรากฏว่าสามารถสรุปกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครุศิลปินต้นแบบ สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้ว่า กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครุศิลปินต้นแบบ สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ประกอบไปด้วยรูปแบบการถ่ายทอดความรู้ 5 แบบ ดังนี้

2.1. แบบวิธีวิทยาเฉพาะตัว

รูปแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวในการจัดการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา ประกอบไปด้วย ประเด็นต่าง ๆ 8 ลักษณะด้วยกัน โดยครูนิเวศน์ ฤาวิชา ยังคงรักษารูปแบบในการจัดการเรียนการสอนทักษะของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้อย่างเหนียวแน่น โดยลักษณะสำคัญ 8 ลักษณะดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) มีความเข้าใจความสามารถในการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยผู้สอนเข้าใจถึงความแตกต่างในความสามารถทางการเรียนรู้ของผู้เรียน จึงกำหนด ยืดหยุ่น ระยะเวลาในการจัดการเรียนรู้แตกต่างกัน

2) มีการสอนรายบุคคล หรือสอนเป็นกลุ่มเล็ก เนื่องด้วยทักษะในการบรรเลงกลองมลายู เป็นทักษะการบรรเลงที่มีความยากเฉพาะ มีรายละเอียด เทคนิคสูง

3) มีการกำหนดเนื้อหาการสอนแต่ละครั้งชัดเจน และยืดหยุ่นเรื่องเวลา โดยในการจัดการเรียนการสอนแต่ละครั้ง ผู้สอนกำหนดเนื้อหา และวัตถุประสงค์ในการจัดการเรียนการสอนแต่ละครั้งชัดเจน ให้ความสำคัญกับผู้เรียน โดยที่ผู้เรียนจะต้องปฏิบัติให้ได้ และปฏิบัติอย่างถูกต้อง สมบูรณ์ ดังนั้น จึงยืดหยุ่นเรื่องเวลาในการจัดการเรียนการสอนสูง

4) มีการจัดเนื้อหาจากง่ายไปหายาก

5) มีการใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม

6) มีการให้ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง

7) มีการตอบคำถามด้วยการปฏิบัติให้ดูทันที หากผู้เรียนมีข้อสงสัย

8) มีการให้ข้อมูลย้อนกลับที่ถูกต้องในทันที กรณีการบรรเลงในการแสดงจริง จะให้ข้อมูลย้อนกลับหลังจากการแสดงนั้น

2.2. แบบบรรยาย

รูปแบบของการบรรยาย ประกอบไปด้วย 2 รูปแบบ และมีลักษณะของการบรรยายที่แตกต่างกัน โดยรูปแบบและลักษณะของการบรรยายนั้น มีรายละเอียดดังนี้

1) การบรรยายเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน มีลักษณะคือ บรรยายถึงเรื่องราวที่ผ่านมา ประสบการณ์ในการเรียน และประสบการณ์ในการบรรเลง เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจและเห็นความสำคัญของเนื้อหามากยิ่งขึ้น

2) การบรรยายเพื่อสร้างแรงจูงใจให้กับผู้เรียน มีลักษณะคล้ายข้อ 1) แต่เป็นไปด้วยจุดประสงค์เพื่อ สร้างแรงจูงใจ ให้ผู้เรียนเกิดความภาคภูมิใจ และสนใจในเนื้อหามากยิ่งขึ้น

2.3. แบบใช้สื่อ

การใช้สื่อการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจในบทเรียน พบว่า มีอยู่ 3 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่

2.3.1 การใช้สื่อออนไลน์

การเปิดเสียงประกอบสื่อวิดีทัศน์ การบรรเลงกลองมลายูประกอบวงปี่พาทย์นางหงส์ และวงบัวลอย

2.3.2 การใช้ไฟล์เสียง

การเปิดไฟล์เสียงที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ทำการบันทึกไว้ นำมาใช้กับผู้เรียนในการเรียนการสอน กระบวนการของการเรียนหน้าทับ และการฝึกซ้อม

2.3.3 การใช้ผู้บรรเลงจริง

การใช้ผู้บรรเลงจริงมาบรรเลงประกอบการซ้อมการเข้าหน้าทับของผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจการประยุกต์ใช้หน้าทับ กับทำนองเพลงมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ยังพบรูปแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครุศิลปินต้นแบบ (ครูนิเวศน์ ฤาวิชา) อีก 2 รูปแบบ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4. แบบเน้นการประเมินผลการปฏิบัติทักษะของผู้เรียน

มีการประเมินผลการปฏิบัติทักษะ 2 มิติดังนี้

2.4.1 การประเมินผลการปฏิบัติทักษะในระหว่างการเรียนการสอน

มีลักษณะ คือ ประเมินการปฏิบัติทักษะของผู้เรียนตามสภาพจริงในขณะที่มีการเรียนการสอนในห้อง เน้นความสำคัญไปที่ความถูกต้องในการบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของพื้นฐานการบรรเลง คุณภาพเสียง และกระบวนหน้าทับ โดยมีเกณฑ์ในการประเมินผล 2 ระดับได้แก่ 1) ปฏิบัติได้ถูกต้อง 2) ปฏิบัติไม่ถูกต้อง

2.4.2 การประเมินผลการปฏิบัติในการแสดงจริงของผู้เรียน

มีลักษณะ คือ ประเมินการปฏิบัติทักษะ จากการลงสนามจริงของผู้เรียน เน้นให้ผู้เรียนเรียนรู้จากการลงสนามจริง โดยเกณฑ์ในการประเมินผลมีด้วยกัน 3 ระดับ คือ 1) ดี 2) พอใช้ 3) ควรพัฒนา-ปรับปรุงแก้ไขอย่างเร่งด่วน

2.5. แบบมีการคัดเลือกผู้เรียน

ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีการคัดเลือกผู้เรียน เพื่อ คุณภาพของการจัดการเรียนการสอน มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เรียน 5 ประการได้แก่

1) ผู้เรียนที่มีความอดทนสูง

2) ผู้เรียนที่มีบุคลิกภาพดี

3) ผู้เรียนที่สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว

4) ผู้เรียนที่มีความใส่ใจ

5) ผู้เรียนที่แสดงออกถึงความสนใจในเนื้อหา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อภิปรายผลการวิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ผู้วิจัยมีประเด็นในการอภิปรายผล ไล่เรียงไปตามผลการวิจัย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

จากผลการวิจัยข้อที่ 1 กลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ความสำคัญของพื้นฐานในการบรรเลง

1. ต้นทางองค์ความรู้ทางด้านกลองมลายูของครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีต้นทางจากครูช้อย สุนทรวาทิน และมีการถ่ายทอดองค์ความรู้มาอย่างต่อเนื่อง สู่บุคคลสำคัญทางด้านเครื่องหนังไทยในกรมมหรสพ อาทิ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระยาประสานดุริยาศัพท์

(แปลก ประสานศัพท์) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) จนกระทั่งองค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยทั้งหลาย ตกทอดสู่ครูพริ้ง กาญจนะผลิน ทำให้เห็นได้ว่า ครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นบุคคลที่เป็นฐานคนสำคัญขององค์ความรู้ทางด้านเครื่องหนังไทยของกรมมหรสพ องค์ความรู้เหล่านั้น ถูกสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องในสำนักการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลป สถานที่ซึ่งครูพริ้ง กาญจนะผลิน ได้ทำการถ่ายทอดองค์ความรู้ของท่านสืบต่อมา แต่จากการศึกษาพบว่า โดยส่วนใหญ่นั้น การถ่ายทอดองค์ความรู้ในเรื่องของการบรรเลงกลองมลายู เป็นไปในลักษณะของการต่อยอดองค์ความรู้เป็นส่วนใหญ่ ผู้เรียนทักษะการบรรเลงกลองมลายูกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน จะมีพื้นฐานทักษะในการบรรเลงอยู่แล้ว แต่จนกระทั่งบั้นปลายของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ในการรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ที่ได้รับการถายทอดองค์ความรู้ โดยเฉพาะพื้นฐานทักษะการบรรเลงกลองมลายู คือนิเวศน์ ฤาวิชา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า ผู้วิจัยคิดว่า ข้อมูลเป็นจริงตามนั้น เนื่องจากเป็นทักษะที่ปรากฏให้เห็นได้ทั่วไปในศิลปินเครื่องหนังไทยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร พื้นฐานทักษะนี้ มีความสำคัญอย่างยิ่ง ในการปฏิบัติทักษะดนตรี ตรงกันกับความเห็นของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2563) ที่กล่าวถึงการเรียนดนตรีไทยของนักดนตรีไทยในยุคหลังว่า มีการมองข้ามพื้นฐานในการปฏิบัติทักษะไป โดยที่จริงแล้วการปฏิบัติทักษะควรมีการปลูกฝังในเรื่องของพื้นฐานให้มีความถูกต้อง และเกิดความเชี่ยวชาญก่อนจึงจะสามารถเรียนรู้การปฏิบัติทักษะขั้นสูงได้ ผู้วิจัยเห็นด้วยกับแนวคิดดังกล่าวนี้ เนื่องจากตลอดระยะเวลาที่ผู้วิจัย ได้ทำการเก็บข้อมูลในภาคสนาม ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า การปฏิบัติทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูนิเวศน์ ฤาวิชา สามารถปฏิบัติออกมาให้เห็นได้อย่างสมบูรณ์ในทุกครั้ง เป็นที่ยอมรับจากผู้บรรเลงเครื่องหนังไทยในกรมศิลปากร และจากหน่วยงานอื่น ๆ อาจมีสาเหตุ จาก ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้รับการถ่ายทอด บ่มเพาะ และควบคุมการฝึกฝน ในเรื่องของพื้นฐานทักษะ จากครูพริ้ง กาญจนะผลินมาเป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความสำคัญของทักษะการในการฝึกซ้อม

2. กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูของครูพริ้ง กาญจนะผลิน ที่ถ่ายทอดมายังครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีรูปแบบในการจัดการเรียนการสอน ที่เน้นไปในเรื่องของการฝึกซ้อมอย่างหนัก และมีวัตถุประสงค์ในการฝึกซ้อมในแต่ละครั้งค่อนข้างชัดเจน ซึ่งตรงกันกับแนวคิดของณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2558) ที่ได้กล่าวถึงความสำคัญในการฝึกซ้อมว่า ทักษะในการฝึกซ้อม หากทำโดยความถูกต้องสม่ำเสมอ มีการกำหนดระยะเวลาในการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม และจุดประสงค์ในการฝึกซ้อมที่แน่ชัด จะเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการปฏิบัติทักษะดนตรี เรื่องของการจัดการเรียนรู้โดยเน้นเรื่องของการฝึกซ้อมของครูนิเวศน์ ฤาวิชานี้ มีความสอดคล้องกับสมรรถนะของการจัดการเรียนรู้โดยใช้การฝึกปฏิบัติเป็นฐานของเบิร์ก เบนสัน อิงแลนเดอร์ คาเรกซิโอ และฮิก (2014) โดยกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นการฝึกปฏิบัติทักษะของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีการกำหนด

เป้าหมายในการฝึกซ้อมชัดเจน มีการป้อนข้อมูลย้อนกลับสู่ผู้เรียน พร้อมทั้งทำการแก้ไข ปรับปรุงและพัฒนาอย่างเร่งด่วนในชั้นเรียน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเชี่ยวชาญ ชำนาญ ในกลวิธีการบรรรเลงที่ถูกต้อง

การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูใน “บ้าน” “วัด” “โรงเรียน” “วัง”

3. การถ่ายทอดความรู้ ทางด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายู ปัจจุบัน พบว่ามีการถ่ายทอดความรู้ในสถานศึกษา องค์ความรู้เหล่านี้ ได้ถูกนำไปใช้ โดยวัตถุประสงค์ของการใช้งาน เน้นไปที่พิธีกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานอวมงคลเป็นหลัก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่า องค์ความรู้ทางด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายูในปัจจุบัน มีความสัมพันธ์กับ “บ้าน” “วัด” และ “โรงเรียน” แต่อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของกลองมลายู สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2560) และกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2437) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงกลองมลายูว่า มีการใช้กลองมลายูในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย นั่นทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าว่า องค์ความรู้ทางด้านทักษะการบรรเลงกลองมลายู เป็นองค์ความรู้ที่เกิดจาก “วัง” มาเป็นลำดับแรก ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้ มีการถ่ายทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน สิ่งเหล่านี้ ยิ่งทำให้ผู้วิจัยเกิดความภาคภูมิใจและตระหนักถึงการอนุรักษ์องค์ความรู้เหล่านี้ ให้ยังคงอยู่ต่อไป ทักษะการบรรเลงกลองมลายู เป็นการถ่ายทอดทักษะขั้นสูง และอยู่ในวงแคบ การสืบทอดองค์ความรู้เหล่านี้ จึงเต็มไปด้วยอุปสรรค ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง โดยมีเป้าหมายที่สำคัญ เพื่อ เพื่อสร้างจิตสำนึก และเป็นการสร้างความภาคภูมิใจนเอกลักษณ์ด้านศิลปวัฒนธรรม และเพื่อเป็นการอนุรักษ์มรดกทางภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยไว้อีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกันกับแนวคิดการถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยของ สุวรรณา วังโสภณ (2547) ที่ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการถ่ายทอดดนตรีไทย ว่า มีจุดมุ่งหมายเพื่อการสืบทอดและดำรงวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติ

จากผลการวิจัยข้อที่ 2 การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ของครุศิลปิน สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

การจัดเรียงลำดับความยากของเนื้อหากับการพัฒนาหลักสูตรเครื่องหนังไทยในอนาคต

4. การจัดการเรียนการสอนของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีการเรียงลำดับเนื้อหา และแบบฝึก โดยมีการเรียงลำดับจากง่ายไปหายาก สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบ และเห็นว่าเป็นประโยชน์อย่างมาก คือ การจัดลำดับเนื้อหา รวมไปถึงการใช้แบบฝึก ที่ใช้สำหรับการฝึกซ้อมการบรรเลงกลองมลายู มีความสอดคล้องกับ ทฤษฎีการเรียนรู้ในด้านพุทธิพิสัยของ บลูมที่ถูกปรับปรุงแนวคิดขึ้นใหม่นั้นคือทฤษฎี

Bloom's Taxonomy Revised (2001) (Anderson และ Krathwohl, 2001) การจัดลำดับความยากง่ายของเนื้อหาและแบบฝึกนี้ จากผลการวิจัย พบว่า สามารถพัฒนาผู้เรียนให้ได้รับทักษะระดับความรู้ในขั้นสูงที่สุดของพีระมิดของบลูม นั่นคือ การสร้างสรรค์ ดังจะพบได้จากการสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะของผู้เรียนทั้งในการฝึกซ้อมในชั้นเรียน และการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริงของผู้เรียน ผู้นี้ ในความเห็นของผู้วิจัย รูปแบบการจัดความยากง่ายของเนื้อหาและแบบฝึกเหล่านี้สามารถตอบโจทย์ในมิติของการพัฒนาผู้เรียนทางด้านพุทธิพิสัยได้ ผู้วิจัยคิดว่าหากมีการนำวิธีการจัดเรียงเนื้อหาและแบบฝึกดังกล่าวไปใช้เพื่อพัฒนาหลักสูตรเครื่องหนังไทย ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปฏิบัติทักษะกลองมลายูในอนาคตอนาคต จะเป็นผลดีสำหรับการพัฒนาผู้เรียนที่มีความสนใจในเรื่องของทักษะการบรรเลงกลองมลายูต่อไป

การเรียนรู้ "ศาสตร์" และ "ศิลป์" กับทักษะการแสดง

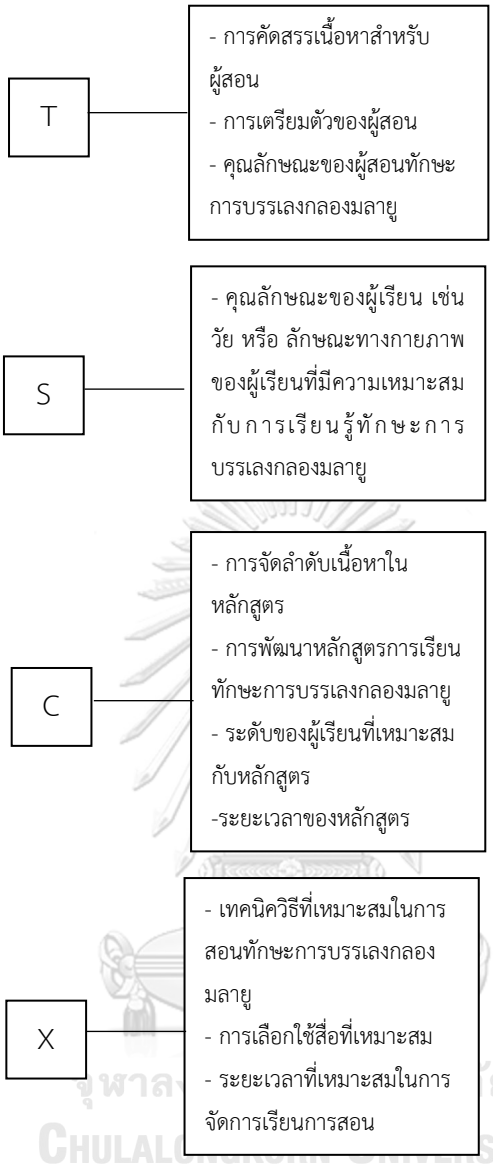
5. จากการที่ครูนิเวศน์ ฤาวิชา ได้ให้ความสำคัญกับการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริงของผู้เรียน ซึ่งเป็นอีกวิธีการจัดการเรียนการสอนที่ผู้วิจัยมองว่า เป็นสิ่งที่สำคัญ เนื่องจากในการปฏิบัติทักษะในการแสดงจริง ผู้ปฏิบัติ จะได้รับการปลูกฝัง พัฒนา จนมีศาสตร์และศิลป์ ในการปฏิบัติดนตรี สอดคล้องกับ ณัฐพงษ์ โสวัตร ที่ได้กล่าวถึง ทัศนของศาสตร์และศิลป์ในการบรรเลง ผู้บรรเลงจะต้องใช้ "ศาสตร์" เช่น บุคลิกภาพ หลักการพื้นฐานในการบรรเลง ระเบียบวิธีต่าง ๆ และใช้ "ศิลป์" ในการสร้างสรรค์รส อารมณ์ สำเนียง และ/หรือการปรับตัวหรือแก้ไขเหตุการณ์หรือสถานการณ์ตรงหน้าในขณะทำการบรรเลง ซึ่งจะทำให้คุณภาพในการบรรเลง ออกมาอย่างมีคุณภาพและเต็มไปด้วยสุนทรียะมากขึ้น นอกจากนี้การจัดการเรียนการสอนที่ให้ความสำคัญกับทักษะการแสดงจริงนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า เป็นวิธีการที่ดี ที่สามารถพัฒนาผู้เรียนสู่ทักษะในขั้นสูงได้ดี เนื่องด้วยต้องผ่านการฝึกซ้อมอย่างเพียงพอ มีการฝึกการควบคุม อารมณ์ จิตใจ เตรียมพร้อมสำหรับการแสดงซึ่งตรงกันกับแนวคิดของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2558) ในเรื่องของทักษะการแสดง

กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนผลิน กับทฤษฎีองค์ประกอบการสอนของ elizabeth steiner

6. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยที่เน้นศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับจากตัวผู้สอนและเนื้อหาการเรียนการสอนเป็นหลัก แต่จะพบด้วยว่า ยังมีหลากหลายส่วนของข้อมูล ที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้เรียน และเนื้อหาหลักสูตรอีกด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับ ทฤษฎีองค์ประกอบการสอนของ elizabeth steiner (1988) ซึ่งมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ด้วยกัน 4 ประการ ได้แก่ 1) ครูหรือผู้สอน (Teacher) 2) นักเรียนหรือผู้เรียน (Student 3) สาระเนื้อหา (Content) และ 4) บริบทหรือสถานการณ์การเรียนรู้ หรือการเรียนการสอน (Context or Position for learning) เมื่อวิเคราะห์ผล

จากการวิเคราะห์ร่วมกับประเด็นทฤษฎีดังกล่าว พบว่า การวิจัยครั้งนี้ มีความสัมพันธ์กับทฤษฎีโดยตรง ดังจะเห็นได้จาก ข้อมูลผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้สอน ได้แก่ กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู ที่ทำการวิเคราะห์ข้อมูลร่วมกับทฤษฎีรูปแบบความเป็นครู และกระบวนการการถ่ายทอดความรู้ของครูมนตรี ตราโมท 3 แบบ (พรทิพย์ อินธิวโรทัย, 2539) หรือในประเด็นของผู้เรียน ดังจะเห็นได้จากการผลการศึกษาวิจัย ในข้อที่ 2.5 ซึ่งเป็นรูปแบบความเป็นครูและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ที่พบเพิ่มเติมจากครูนิเวศน์ ฤาวิชา ครุศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลัก ที่ระบุถึงการคัดเลือกผู้เรียนในรูปแบบต่าง ๆ หรือในประเด็นของเนื้อหาหลักสูตร ก็สามารถพบได้จากผลการวิจัยในหลายข้อ ยกตัวอย่างเช่น ข้อ 1.1-1.2 ที่กล่าวถึงเนื้อหาทางที่เกี่ยวกับระเบียบวิธี และกลวิธีในการบรรเลงกลองมลายู ข้อ 2 ในผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การจัดลำดับเนื้อหาจากง่ายไปหายาก หรือในประเด็นของบริบทหรือสถานการณ์การเรียนรู้ หรือการเรียนการสอน ได้แก่ ผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการสอนของครุศิลปินต้นแบบที่มีความเฉพาะตัว และมี impact กับผู้เรียนสูง ยกตัวอย่างเช่น การใช้สื่อของผู้สอน และเทคนิคในการสอนเป็นต้น หากศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลใน 4 ประเด็นนี้อย่างครบถ้วน จะมีความน่าสนใจอย่างยิ่งต่อการพัฒนาบทเรียน หรือหลักสูตร ที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนทักษะการบรรเลงกลองมลายู โดยผู้วิจัย จะขอยกตัวอย่างเพื่อให้เห็นรายละเอียดที่น่าสนใจ ที่น่าจะศึกษาเพิ่มเติมต่อไปในภายหน้า ดังแผนภาพต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 25 แสดงตัวอย่างประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาเพิ่มเติม โดยยึดแนวคิดทฤษฎีของ elizabeth steiner (1988)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้

1. การเตรียมตัวของผู้วิจัย กับการเปลี่ยนประเด็นข้อคำถามในเชิงวิชาการ หากถูกปรับให้เป็นภาษาพูดหรือภาษาที่เข้าใจได้โดยทั่วไปกับแหล่งข้อมูลที่เป็นศิลปิน สามารถสื่อความได้อย่างเข้าใจ เป็นสิ่งที่จำเป็น เพราะสามารถทำให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน ได้ข้อมูลที่ตรงประเด็น และรวดเร็วมากยิ่งขึ้น

2. เทคโนโลยี เป็นอีกหนึ่งในเครื่องมือที่เป็นประโยชน์กับผู้วิจัย สามารถทำให้การศึกษาวิจัยเป็นไปได้อย่างสะดวกและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น หากผู้วิจัยทำการเรียนรู้และปรับตัวให้เท่าทันเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน ก็จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาวิจัย

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. จากผลการวิจัยเรื่อง ประวัติความเป็นมากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน อาจมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของกรมมหรสพโดยรวมคู่ขนานกันไปด้วย จึงจะทำให้เกิดความกระจ่าง และเข้าใจภาพรวมมากยิ่งขึ้น

2. จากผลการวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน หากต้องการศึกษาหรือนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ ด้วยการเขียนสื่อความและการนำเสนอข้อมูลรูปภาพของผู้วิจัย ไม่อาจทำให้เกิดความเข้าใจอย่างกระจ่างหรือเกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนได้ ดังนั้นก่อนการนำผลไปใช้ อาจต้องมีการพบกับครุศิลปินต้นแบบและผู้ที่เกี่ยวข้อง หรือทำการทวนสอบ ศึกษาเพิ่มเติมเพื่อตรวจสอบอีกครั้งว่า ผู้ที่จะนำข้อมูลผลการวิจัยไปใช้ มีความเข้าใจที่ตรงกัน หรือคลาดเคลื่อนกับสิ่งที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในงานวิจัยครั้งนี้หรือไม่

3. ผลการวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ผู้ที่จะนำผลการวิจัยไปใช้ อาจต้องศึกษารูปแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ ทั้งในรูปแบบของครูมนตรี ตราโมท และจากแหล่งอื่น ๆ เพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจน รวมไปถึงมองเห็นทั้งข้อดีและข้อเสียของการนำผลการวิจัยไปใช้ได้ดียิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป

1. ควรนำผลการวิจัยครั้งนี้ ไปใช้สำหรับการพัฒนาหลักสูตรเครื่องหนังไทยต่อไป

2. ควรมีการนำผลการวิจัยครั้งนี้ ไปใช้เป็นแนวคิดในการจัดทำเนื้อหาทักษะ สำหรับการจัดการเรียนการสอน หรือนำข้อมูลไปวิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดทฤษฎีทางการศึกษาอื่น ๆ เพิ่มเติม

3. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการถ่ายทอดทักษะเครื่องหนังอื่น ๆ ทั้งในมิติของ บ้าน วัด และวัง ให้มากขึ้น เพื่ออนาคต จะสามารถใช้เป็นข้อมูลในการพัฒนาหลักสูตร สำหรับผู้เรียนดนตรีไทยที่เรียนเครื่องหนังไทย ให้มีคุณภาพ และกว้างขวางมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กิตติศักดิ์ เขาสถิตย์. สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2561.

จุมพล จำนงธรรม, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2563.

จุมพล จำนงธรรม, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563.

ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2563.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). *พฤติกรรมการสอนดนตรี.* พิมพลักษณ์, กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2558). *ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *หนังสือเครื่องดนตรีไทย Thai musical instruments.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นิรุจน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2560.

นิรุจน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561.

นิรันดร์ หรุ่นทะเล, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2560.

นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561.

นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 17 กุมภาพันธ์ 2563.

นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2563.

นิเวศน์ ฤาวิชา, สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2563.

บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 17 เมษายน 2563.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณครูพริ้ง กาญจนะผลิน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ปิยะ แสวงทรัพย์, สัมภาษณ์, 17 กรกฎาคม 2562.

พรสวรรค์ พุกเจริญ, สัมภาษณ์, 28 พฤษภาคม 2561.

พันธ์วริศ พงษาดิศรรัตน์, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2563.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2550). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

เพียงแพน สรรพศรี. (2561). การศึกษาต้นแบบความเป็นครูดนตรีพื้นบ้านล้านนา: กรณีศึกษาครูพรหเมศวร์ สรรพศรี. ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภคดล แถวเพีย, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2563.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2542). *ประวัติดนตรีไทย 1.* ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภูวิศ แถวเพีย, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2563.

ภูวิศ แถวเพีย, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2551). *สหบรรณานุกรมห้องสมุดสถาบันอุดมศึกษาไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 1. พิมพ์ลักษณ์, กรุงเทพฯ.

วรรณดี สุทธินรากร. (2559). *การวิจัยเชิงคุณภาพ: การวิจัยในกระบวนทัศน์ทางเลือก.* สำนักพิมพ์สยามปริทัศน์กรุงเทพมหานครฯ.

วิชญา ผิวคำ. (2553). *กรณีศึกษารูปแบบการจัดการเรียนรู้บนฐานแนวคิดจิตตปัญญาศึกษาในอุดมศึกษา.* ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชา เวียงจันทร์, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2563.

วิโรจน์ รัตนะ, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2561.

ยาใจ พงษ์บริบูรณ์. (2010). *การศึกษาแบบกรณีศึกษา: Case Study. วารสารศึกษาศาสตร์ ฉบับวิจัยบัณฑิตศึกษา ปีที่ 33*(4) คณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2473). *อธิบายเครื่องบูชา. พระนคร:* โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2563.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2563.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2561.

สุภางค์ จันทวานิช. (2561). *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.* (พิมพ์ครั้งที่ 24). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรางค์ โค้วตระกูล. (2537). *จิตวิทยาการศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวิชา คำตา, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2561.

สุวิชา คำตา, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563.

สุวิชา คำตา, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

สุวรรณี ชูเสน, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2561

สำนักการสังคีต, **ออนไลน์**, 20 เมษายน 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Burke, A. E., Benson, B., Englander, R., Caraccio, C. & Hicks, P. J. (2014). Domain of Competence: Practice-based learning and improvement. *In ACADEMIC PEDIATICS. Journal. 14*(2S): S38-S54.

Carl R. Rogers. (1969). *Freedom to Learn. Columbus*, Ohio: Charles E. Merril. Publishing Company.

Hayden,S.R., Dufel,S.,Shih,R. (2002). Definitionsand competencies for practice-based learning and improvement. *In ACAD EMERG MED Journal, 9*(11): 1242-1247.

Moore, D. E., Pennington, F.C. (2003). Practice_based learning and improvement. *In Journal of Continuing Education in the Health Professions. Volume23*: s73-s80.

Robert, K. Y. (2003). *Case study research*. Third edition. Applied social research methods series volume 5. SAGE publication.

Stake, R. E. (1988). *Case Study Methods in Educational Research: Seeking Sweet Water*. In R. M. Jaeger (Ed.), Complementary Methods for Research in Education (pp. 253-300).

Steiner, E. (1988). *Methodology of Theory Building*. Sydney; Educology Research Associates.

Max, T. (2001). *Qualitative research through case studies*. SAGE publications.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบบวิเคราะห์เนื้อหา

เครื่องมือสำหรับงานวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

คำชี้แจง : เครื่องมือนี้ ใช้สำหรับการวิเคราะห์เนื้อหา จากการรวบรวมข้อมูล และการลงภาคสนามของผู้วิจัย โดยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์เนื้อหาตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ซึ่งได้แก่ 1) เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และ2) เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครูศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยวิเคราะห์เนื้อหาทั้งในเชิงคุณภาพและปริมาณ แบบวิเคราะห์เนื้อหานี้ ใช้กับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นเอกสาร บทความ ตำรา งานวิจัย และใช้กับเนื้อหาอื่นที่มีความเกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงและกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐาน

ส่วนที่ 2 แบบสรุปการวิเคราะห์เนื้อหา

ส่วนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐาน

1. ชื่อเรื่อง/หัวข้อ..... .....
2. ชื่อผู้เขียน/ผู้ทำวิจัย/ผู้จัดทำแหล่งข้อมูล..... .....
3. ปี พ.ศ. ที่เขียน/เผยแพร่..... .....
4. ประเภทเอกสาร/แหล่งข้อมูล ☐ งานวิจัย/วิทยานิพนธ์ ☐ หนังสือ
   ☐ บทความ ☐ อื่น ๆ (ระบุ)

   .....

   .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 2 แบบสรุปการวิเคราะห์เนื้อหา

2.1 จากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์	ประเด็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นสรุป/ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

2.2 จากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษากลการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์	ประเด็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นสรุป/ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

แบบสัมภาษณ์ครูนิเวศน์ ฤาวิชา

วัน - เวลา ที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ตอนที่ 1 ประวัติการเรียนเครื่องหนังไทย

1.1 ครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีประวัติความเป็นมาในการเรียนเครื่องหนังไทยอย่างไรบ้าง

1.2 การเรียนกลองมลายูไทยของครูนิเวศน์ ฤาวิชา มีความเกี่ยวข้องกับครูพริ้ง กาญจนะผลิน อย่างไร

ตอนที่ 2 กลวิธีกลองมลายู

2.1 กลวิธีกลองมลายูไทยของกลองมลายูเป็นอย่างไร

2.1.1 กลวิธีกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีความเป็นมาอย่างไร เริ่มต้นจากใคร

2.2.2 เอกลักษณ์กลวิธีกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเป็นอย่างไร

ตอนที่ 3 กลวิธีการถ่ายทอดกลองมลายูไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

3.1 กลวิธีการถ่ายทอดกลองมลายูไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีความเป็นมาอย่างไร

3.2 การถ่ายทอดกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีจุดเน้นอย่างไร

3.3 ครูแต่ละท่านในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีวิธีการเหมือน หรือแตกต่างกันอย่างไรบ้าง

3.4 สมรรถนะของผู้เรียนสูงสุดที่ถือว่าสำเร็จการศึกษากลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน เป็นอย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบสัมภาษณ์ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องตีและเครื่องหนังสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน ของกรมศิลปากร

วัน - เวลา ที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ชื่อ-นามสกุลผู้ให้สัมภาษณ์.....

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการสัมภาษณ์ เป็น 2 ตอนได้แก่

ตอนที่ 1 กลวิธีกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

รายละเอียดประเด็นคำถามมีดังนี้

1.1 กลวิธีกลองมลายูไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเป็นอย่างไร

1.1.1 กลวิธีกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีความเป็นมาอย่างไร

1.2.2 เอกลักษณ์ รายละเอียด และ/หรือระเบียบกลวิธีกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเป็นอย่างไร

ตอนที่ 2 กลวิธีการถ่ายทอดกลองมลายูไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

2.1 กลวิธีการถ่ายทอดกลองมลายูไทยสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีความเป็นมาอย่างไร

2.2 การถ่ายทอดกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินมีจุดเน้นอย่างไร

2.3 ครูแต่ละท่านในสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน มีวิธีการเหมือน หรือแตกต่างกันอย่างไรบ้าง

2.4 สมรรถนะของผู้เรียนสูงสุดที่ถือว่าสำเร็จการศึกษากลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลินเป็นอย่างไร

2.5

2.6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบบสังเกต

เครื่องมือสำหรับงานวิจัยเรื่อง กลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

คำชี้แจง : เครื่องมือนี้ ใช้สำหรับการการรวบรวมข้อมูล และการลงภาคสนามของผู้วิจัย ด้วยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมกับครุศิลปินต้นแบบ โดยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์เนื้อหาตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ซึ่งได้แก่ 1) เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน และ2) เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครุศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน โดยสังเกตข้อมูลทั้งในเชิงคุณภาพ และปริมาณ แบบวิเคราะห์เนื้อหานี้ ใช้กับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นบุคคลที่ความเกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงและกลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู สายครูพริ้ง กาญจนะผลิน แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐาน

ส่วนที่ 2 แบบสังเกต ประเด็นจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1

ส่วนที่ 3 แบบสังเกต ประเด็นจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2

ส่วนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐาน

1. บุคคลที่ผู้วิจัยสังเกต..... .....
2. สถานที่ที่ทำการสังเกต..... .....
3. วัน เดือน ปี ที่สังเกต..... .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 2 แบบสังเกต ประเด็นจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1

จากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองมลายูสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน รายละเอียดในการสังเกตเพื่อข้อมูลเชิงคุณภาพ ได้แก่

1) พื้นฐานในการบรรเลงกลองมลายู

1.1) ท่านั่งบรรเลง

แบ่งออกเป็น ..... รูปแบบ ได้แก่

.....

.....

รายละเอียดที่พบเพิ่มเติม.....

.....

.....

1.2) การจับไม้

แบ่งออกเป็น ..... รูปแบบ ได้แก่

.....

.....

รายละเอียดที่พบเพิ่มเติม.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3) การผลิตเสียง

2) กระบวนหน้าทับกลองมลายู

1.2) การจับไม้

แบ่งออกเป็น ..... รูปแบบ ได้แก่

.....

.....

รายละเอียดที่พบเพิ่มเติม.....

.....

.....

ส่วนที่ 3 แบบสังเกต ประเด็นจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2

จากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงกลองมลายู จากครูศิลปินสายครูพริ้ง กาญจนะผลิน

รายละเอียดในการสังเกตเพื่อข้อมูลเชิงคุณภาพ ได้แก่

1) ลักษณะรูปแบบการสอนแบบวิธีวิทยาเฉพาะตัวของครูศิลปิน

.....

.....

.....

.....

.....

สรุปประเด็นสำคัญจากการสังเกต

.....

.....

.....

2) ลักษณะการบรรยายของครูศิลปิน

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปประเด็นสำคัญจากการสังเกต

.....

.....

.....

3) ลักษณะการใช้สื่อของครุศิลปิน

.....

.....

.....

.....

.....

สรุปประเด็นสำคัญของการสังเกต

.....

.....

.....

4) รูปแบบการถ่ายทอดความรู้ที่อาจพบเพิ่มเติมในครุศิลปิน

.....

.....

.....

.....

.....

สรุปประเด็นสำคัญของการสังเกต

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ข

ภาพแสดงการเก็บข้อมูลวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 26 แสดงกระบวนการฝากตัวเป็นศิษย์
วันพฤหัสบดีที่ 16 เมษายน 2563

ภาพที่ 27 แสดงการเรียนรู้วิธีการดีดไม้กลองมลายูกับครูศิลปินต้นแบบ

ภาพที่ 28 แสดงการเรียนรู้กระบวนหน้าทับกลองมลายูกับครูศิลปินต้นแบบ

ภาพที่ 29 สัมภาษณ์ครูบุญช่วย แสงอนันต์
วันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2563

ภาพที่ 30 แสดงการบรรเลงกลองมลายูในการแสดงจริงของผู้เรียน

ผู้บรรเลงประกอบไปด้วย
(แถวหลังซ้ายไปขวา) ครูนิเวศน์ ฤาวิชา นายจิรพงศ์ โคตุทา
(แถวหน้าจากซ้ายไปขวา) นายภูวิศ แถวเพีย, นายเฉลิมพันธ์ ฤาวิชา, นายพิเชษฐ์ โยธี,
นายนิรุจน์ ฤาวิชา, นายจุมพล จำนงธรรม, นายภคดล แถวเพีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายเฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา
วัน เดือน ปี เกิด	10 พฤศจิกายน 2535
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2559 ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2563 ครุศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY