จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุนวิจัย

งบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. ๒๕๕๒

รายงานการวิจัย

วัฒนธรรมไทยในดนตรีไทย : ภาคตะวันตก

โดย

รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์

รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมณ์

รองศาสตราจารย์ ขำคม พรประสิทธิ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

คำนำ

หน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตระหนักถึงความสำคัญในการอนุรักษ์และเผยแพร่ภูมิปัญญาด้านดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้านทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย ด้วยภูมิปัญญาด้านนี้เป็นเครื่องบ่งบอกวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ของคนในท้องถิ่นได้อย่างมีนัยสำคัญ เพราะดนตรีถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์จากจินตนาการตามประสบการณ์ของตน บางครั้งดนตรียังเป็นเครื่องบันทึกประวัติศาสตร์ความเป็นมาของมนุษยชาติได้เป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้หน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทยจึงให้ความสนใจดำเนินการวิจัยเรื่องวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกขึ้น โดยได้ทำการศึกษาทั้งข้อมูลที่เป็นเอกสารและข้อมูลที่ได้จากการลงภาคสนามสัมภาษณ์ศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคตะวันตก ๕ จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกาญจนบุรี ตาก ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี โดยศึกษาดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านประเภทต่างๆ ได้แก่ วงสะล้อ ซอ ซึง วงกลองยาว กลองทุงเย แตรวง หนังใหญ่ หนังตะลุง ละครชาตรี โขนสด หุ่นกระบอก สวดพระมาลัย และประเภทเพลงพื้นบ้านได้แก่ เห่เรือบก เพลงฉ่อย รำโทน รำวงพื้นบ้าน เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย ลำตัด เพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษา

ความแตกต่างของงานวิจัยฉบับนี้กับงานวิจัยด้านดนตรีและการละเล่นภาคตะวันตกที่มีผู้ดำเนินการวิจัยไปบ้างแล้วนั้นคือการให้ความสำคัญกับข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์ศิลปินที่เป็นผู้รู้และเชี่ยวชาญในด้านดนตรีและการละเล่นจำนวนมากกว่า ๔๐ คน ด้วยมีจุดประสงค์ที่จะแสวงหาภูมิความรู้ที่ติดตัวศิลปินเหล่านั้นแล้วนำมาบันทึกเรียบเรียงเพื่อการศึกษาและวิเคราะห์ผลในด้านประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ด้านระเบียบวิธีการบรรเลง กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีและการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรี

ผู้ที่ศึกษางานวิจัยฉบับนี้สามารถอ่านบทสัมภาษณ์ศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยแต่ละคนนำมาเรียบเรียงประกอบคำบรรยายไว้ได้โดยละเอียด นอกจากนี้บทกลอนหรือทำนองเพลงก็เป็นส่วนที่ศิลปินได้ทำการสาธิตและอธิบายความไว้ ซึ่งนับเป็นการนำเสนอภูมิความรู้แท้ๆ ของศิลปินซึ่งนับวันความรู้เหล่านี้จะลดน้อยลงตามอายุของศิลปินที่ล้วนสูงวัยและเจือจางลงตามการเปลี่ยนแปลงไปของโลกในยุคโลกาภิวัตน์ ผู้สนใจสามารถอ้างอิงบทสัมภาษณ์ศิลปินในงานวิจัยชิ้นนี้ได้โดยปฏิบัติตามหลักการอ้างอิงงานวิจัยโดยขนบ ในส่วนที่เป็นภาพหากประสงค์นำไปใช้โปรดอ้างอิงถึงแหล่งที่มาตามที่กำกับไว้ใต้ภาพ

คณะผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยเล่มนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจต่อไป

รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

หัวหน้าคณะวิจัยและหัวหน้าหน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีของภาคตะวันตก โดยการเก็บข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ศิลปินดนตรีพื้นบ้านจำนวน ๕ จังหวัด ได้แก่จังหวัดกาญจนบุรี ตากประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี จากการศึกษาทางเอกสารและการสัมภาษณ์ศิลปินพบว่าดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงของภาคตะวันตกมีหลายชนิด สามารถจำแนกออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ ดังนี้ ประเภทแรกเป็นการแสดงและการละเล่น ได้แก่ วงสะล้อ ซอ ซึง วงกลองยาว กลองทุงเย แตรวง หนังใหญ่ หนังตะลุง ละครชาตรี โขนสด หุ่นกระบอก สวดพระมาลัย และประเภทที่สอง คือ เพลงพื้นบ้านได้แก่ เห่เรือบก เพลงฉ่อย รำโทน รำวงพื้นบ้าน เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย ลำตัด เพลงเหย่ยและเพลงร่อยพรรษา

ผลการวิจัยสรุปได้ว่าดนตรีและการละเล่นภาคตะวันตกในด้านวิวัฒนาการ ด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้ ด้านระเบียบวิธีการบรรเลง กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีและคุณภาพเสียง รวมถึงการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรี มีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นเป็นบางส่วน สืบเนื่องด้วยอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและความเจริญทางเทคโนโลยีที่เข้าไปมีบทบาทด้านความบันเทิงในวิถีชีวิตคนในท้องถิ่นมากขึ้น ศิลปิน ผู้นำชุมชน และผู้แทนภาครัฐเป็นกำลังสำคัญร่วมกันทำหน้าที่เป็นทั้งผู้อนุรักษ์ ผู้บริหารจัดการและผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรี แม้ว่าการถ่ายทอดความรู้ยังคงมีอยู่ต่อเนื่อง แต่ก็พบว่าเกิดความอ่อนแรงในการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมดนตรีด้วยเยาวชนในท้องถิ่นนั้นขาดความสนใจในการรับสืบทอดความรู้ และการสนับนุนจากหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนยังกระจายไปอย่างไม่ทั่วถึง

Abstract

This research project focused on the unique characteristics of the musical culture in the Western region of Thailand. The field research was conducted by interviewing prominent musicians from each of the following provinces: Kanchanaburi, Tak, Prajoubkirikan, Pecthaburi and Rachaburi. The study was found that the musical genres in the West can be divided into two main groups. The first group consists of Salo Saw Sueng, Glong Yaw, Glong Tungyae, Trae Wong, Nung Yai, Nung Talung, Lakorn Chatree, Khonsod, Hun Krabok, Soud Pramalai. The second group is known as local songs consist of Phleng Hei Roe Bok, Phleng Choy, Rum Thon, Rum Wong Puenban, Phleng Prob Kai, Phleng Phoung Malai, Lamtat, Phleng Yeoy and Phleng Roi Pansa.

This paper discusses the evolution of music, its performing methods, methods of instruction, beliefs and corresponding rituals surrounding Thais folk music. The intergenerational transformation of music management and instrument making are also discussed. Furthermore, the research found that there is a decrease in the culture of traditional music as reflected in the younger generation's lack of interest and the decrease in private and governmental support. As a result, some folk songs are at risk of extinction.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงด้วยความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งประชาชนผู้เสียภาษีอากรให้กับรัฐบาล เพราะงบประมาณที่ผู้วิจัยนำมาดำเนินการ ได้รับจากงบประมาณแผ่นดินที่รัฐบาลจัดสรรให้กับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้วิจัยขอขอบคุณผู้สนับสนุนทุกท่านได้แก่ ประชาชนไทยเจ้าของทุนวิจัยนี้และขอขอบคุณ คุณวารุณี ฉิมะวงษ์ ผู้ช่วยวิจัยที่ทุ่มเทให้กับงานอย่างไม่ย่อท้อ รวมทั้งคุณกานต์รวี ถาวรพันธุ์ คุณเหรียญตรา บุตรตะราช คุณชาคริต เฉลิมสุข และคุณศศิภา เพียรเสมอ ที่ช่วยให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จเป็นรูปเล่มได้โดยปราศจากอุปสรรคใดๆ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณวัฒนธรรมจังหวัดทุกจังหวัดของภาคตะวันตกที่ได้กรุณาให้ข้อมูล และอนุเคราะห์เจ้าหน้าที่ประสานงานช่วยนำทางไปพบศิลปินรวมทั้งอำนวยความสะดวกในทุกๆด้าน

งานวิจัยนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้หากไม่ได้รับความร่วมมือจากศิลปินทุกท่านตามที่ได้กล่าวนามไว้ในภาคผนวก ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาของท่านทั้งหลายที่ให้การต้อนรับเป็นอย่างดี และยังให้ข้อมูลต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยนี้อย่างมาก ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศิลปินทุกท่านด้วยความสำนึกในพระคุณยิ่ง

คณะผู้วิจัย

สารบัญ

คำนำ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
กิตติกรรมประกาศ	ง
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ฌ
บทที่ ๑ บทนำ	๑
บทที่ ๒ ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีภาคตะวันตก	๑๗
๒.๑ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคกลาง	๒๑
๒.๒ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคใต้	๔๑
๒.๓ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคเหนือ	๔๖
๒.๔ ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์	๔๘
๒.๕ ผลกระทบจากการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมต่อดนตรีภาคตะวันตก	๕๗
บทที่ ๓ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ดนตรี และการแสดงภาคตะวันตก	๖๔
๓.๑ ความหมายของ “พิธีกรรม”	๖๕
๓.๒ ความหมายของ “ความเชื่อ”	๖๗
๓.๓ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ดนตรี และการแสดงของศิลปิน	๗๐
๓.๓.๑ วงสะล้อ ซอ ซึง	๗๐
๓.๓.๒ วงกลองยาว	๘๕
๓.๓.๓ กลองทุงเยหรือกลองตึงเยหรือกลองตุงเย	๑๐๔
๓.๓.๔ แตรวง	๑๑๐
๓.๓.๕ หนังใหญ่วัดขนอน	๑๑๘
๓.๓.๖ หนังตะลุง	๑๓๕
๓.๓.๗ ละครชาตรี	๑๖๔
๓.๓.๘ โขนสด	๑๗๗
๓.๓.๙ หุ่นกระบอก	๑๙๒
๓.๓.๑๐ สวดพระมาลัย	๒๐๑

๓.๓.๑๑ เพลงพื้นบ้าน ๒๑๓
- เห่เรือบก ๒๑๖
- เพลงฉ่อย ๒๑๗
- เพลงปรบไก่ ๒๒๐
- รำโทน ๒๒๒
- รำวงพื้นบ้าน ๒๒๓
- เพลงพวงมาลัย ๒๒๔
- ลำตัด ๒๓๑
- เพลงเหย่ย ๒๓๓
- เพลงร่อยพรรษา ๒๓๘
๓.๔ สรุปและการวิเคราะห์ ๒๗๒
บทที่ ๔ วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคตะวันตก ๒๗๙
๔.๑ ความนำ ๒๗๙
๔.๒ วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี ๒๘๐
๔.๒.๑ วงสะล้อ ซอ ซึงจังหวัดตาก ๒๘๐
๔.๒.๒ วงกลองยาว กลองทุงเย และแตรวง ๒๙๒
๔.๒.๒.๑ กลองยาวจังหวัดเพชรบุรี ๒๙๒
๔.๒.๒.๒ กลองยาวจังหวัดราชบุรี ๓๐๑
๔.๒.๒.๓ กลองทุงเย จังหวัดตาก ๓๐๖
๔.๒.๒.๔ แตรวง จังหวัดราชบุรี ๓๑๐
๔.๒.๓ วิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี ๓๑๑
๔.๓ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ๓๑๘
๔.๓.๑ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการเชิดตัวหนังใหญ่และหนังตะลุง ๓๑๙
๔.๓.๑.๑ หนังใหญ่วัดขนอน ๓๑๙
๔.๓.๑.๒ หนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี ๓๕๒
๔.๓.๑.๓ หนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๓๖๐
๔.๓.๒ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี ๓๖๓
๔.๓.๒.๑ ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี ๓๖๓
๔.๓.๓ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนสด ๓๖๘
๔.๓.๔ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ๓๗๗
๔.๓.๕ วิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ๓๘๔
๔.๔ วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน ๓๘๖

๔.๔.๑ การร้องเห่เรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๓๘๖
๔.๔.๒ การร้องเพลงฉ่อย จังหวัดตาก ๓๙๒
๔.๔.๓ การร้องสวดพระมาลัย ๓๙๙
๔.๔.๔ การร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี ๔๑๑
๔.๔.๕ การร้องรำโทน ๔๑๕
๔.๔.๕.๑ รำโทนจังหวัดราชบุรี ๔๑๖
๔.๔.๕.๒ รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก ๔๒๒
๔.๔.๖ การร้องเพลงเหย่อย จังหวัดกาญจนบุรี ๔๓๘
๔.๔.๗ การร้องเพลงร่อยพรรษา จังหวัดกาญจนบุรี ๔๓๘
๔.๔.๘ วิเคราะห์วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน ๔๓๙
๔.๕ สรุปและข้อเสนอแนะท้ายบท ๔๔๑
๔.๕.๑. วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี ๔๔๒
๔.๕๒. วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ๔๔๔
๔.๕๓. วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน ๔๔๕
บทที่ ๕ การสร้างและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันตก ๔๔๘
๕.๑ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอกและขิมสาย ๔๔๘
๕.๑.๑ การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีไทย ๔๔๘
๕.๑.๒ ระนาดเอก ๔๔๙
๕.๑.๓ ขิม ๔๕๙
๕.๒ การสร้างผืนระนาดเอกและขิม ๔๗๓
๕.๒.๑ การสร้างผืนระนาดเอก ๔๗๔
๕.๒.๒ การสร้างขิม ๕๖๓
๕.๓ การประเมินคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกและขิม ๕๙๑
๕.๓.๑ การประเมินคุณภาพเสียงเชิงปริมาณ ๕๙๑
๕.๓.๒ การประเมินคุณภาพเสียงโดยผู้เชี่ยวชาญ ๖๔๗
๕.๔ สรุปและข้อเสนอแนะ ๖๖๖
บทที่ ๖ การบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตก ๖๗๐
๖.๑ ลักษณะภูมิประเทศและการประกอบอาชีพ ๖๗๐
๖.๒ ความหลากหลายทางเชื้อชาติ ๖๗๑
๖.๓ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก ๖๗๓
๖.๔ แนวคิดในการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก ๗๒๐
๖.๕ สรุปและข้อเสนอแนะ ๗๒๗

บทที่ ๗ บทสรุปและข้อเสนอแนะ ๗๒๙
บรรณานุกรม ๗๓๒
ภาคผนวก ๗๔๘

สารบัญรูปภาพ

รูปภาพ	หน้า
ภาพครูตัน สารอินสี หัวหน้าคณะสะล้อ ซอ ซึง ประสานมิตร	๗๕
ภาพครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง	๗๙
ภาพครูแสงทอง ใจยะวงษ์	๘๑
ภาพครูอ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ	๘๒
ภาพครูทา นอแก้ว	๘๔
ภาพเครื่องบูชาครูก่อนแสดงวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก	๘๗
ภาพกระบอกอ้อที่ใส่น้ำผึ้งแล้ว	๘๘
ภาพครูส่งอ้อที่ใส่น้ำผึ้งแล้วให้ผู้เข้าพิธีกินอ้อ	๘๘
ภาพครูทองหล่อ ศรีอาจ	๙๒
ภาพคณะกลองยาวบ้านโคกแขก	๙๓
ภาพครูบุญส่ง เจิมพ่อ	๙๕
ภาพครูสามารถ จันทร์กระจ่าง	๙๗
ภาพกลองยาวคณะสามารถ จันทร์กระจ่าง	๙๘
ภาพครูปทุม เสือใหญ่	๙๙
ภาพพิธีไหว้ครูประจำปีคณะกลองยาวสามารถ จันทร์กระจ่าง	๑๐๑
ภาพเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูประจำปี	๑๐๒
ภาพครูถา หมูถึง	๑๐๕
ภาพครูเจียน ปานแดง	๑๐๗
ภาพครูสมาน กันเกตุ	๑๑๔
ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม	๑๒๘
ภาพเผากะลามะพร้าวหลังโรง	๑๒๙
ภาพป้ายพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่	๑๓๐
ภาพการแสดงหนังใหญ่	๑๓๑
ภาพเครื่องบูชาครู	๑๓๓
ภาพครูสุเทพ นิ่มอนงค์	๑๓๕

ภาพครูณรงค์ ม่วงงาม ๑๔๗
ภาพรายนามผู้ที่ครูณรงค์ระลึกถึงขณะไหว้ครูก่อนแสดง ๑๔๘
ภาพครูเฉย เกตุทอง ๑๔๘
ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ ๑๕๐
ภาพครูแสง ตรียุทธ ๑๕๓
ภาพฤาษี ๑๕๗
ภาพเจ้าภาพทำพิธีแก้บน โดยเชิญวิญญาณมาชมหนังตะลุง ๑๖๒
ภาพสมาชิกในครอบครัวเจ้าภาพมาร่วมชมหนังตะลุงแก้บน ๑๖๒
ภาพครูทัศนีย์ ชะเอม ๑๗๑
ภาพครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ ๑๗๓
ภาพที่บูชานางตะเคียนของครูเบญจา แก้วอินทร์ ๑๗๕
ภาพครูวิชัย บุญวัน ๑๘๒
ภาพโขนสดกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อย ๑๘๓
ภาพครูสมทรง บุญวัน ๑๘๗
ภาพคณะหุ่นกระบอก ๔ ดรุณี ๑๙๘
ภาพหิ้งบูชาครู ณ เวทีแสดง ๑๙๙
ภาพครูจำเริญ พรหมรักษา ๒๐๗
ภาพครูนิยม ฤกษ์ยาม ๒๐๙
ภาพคณะสวดพระมาลัย แสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์ ๒๑๐
ภาพครูประหยัด ริเรียม ๒๑๑
ภาพครูมะปราง แจ้งประจักษ์ ๒๔๑
ภาพการแสดงเห่เรือบก ๒๔๑
ภาพครูละออง สร้อยจำปา ๒๔๒
ภาพเรือบกสร้างโดยครูละออง สร้อยจำปา ๒๔๓
ครูสายัณห์ สร้อยจำปา ๒๔๔
ภาพครูมะเฟือง แสงทอง ๒๔๕
ภาพครูหรีด เขน่วม ๒๔๘
ภาพครูเยื้อง ชูศรี(ซ้าย)และนายลิบ หอมหวล(ขวา) ๒๕๑
ภาพนายลิบ หอมหวล เจิมตำราเพลงปรบไก่ ๒๕๓
ภาพเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูเพลงปรบไก่ ๒๕๕

ภาพครูไหล คำพร้อม ๒๕๖
ภาพครูบังอร อินจันทร์ ๒๕๙
ภาพครูชื้น คำมี ๒๖๑
ภาพครูมาก วิจารณ์ ๒๖๓
ภาพการสาธิตเพลงพวงมาลัย จังหวัดกาญจนบุรี ๒๖๖
ภาพครูเอื้อ เดชเพชร ๒๖๗
ภาพศิลปินเพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรยา จังหวัดกาญจนบุรี ๒๖๘
แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของพิธีกรรมและผู้ที่ศิลปินเคารพบูชาในพิธีไหว้ครู ทั้งสามลักษณะ ๒๗๓
ภาพสถานที่ตั้งของวงดนตรีพื้นเมืองตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๒๘๐
ภาพคณะดนตรีพื้นเมือง (วงสะล้อซอซึง ตำบลแม่จะเรา) ชื่อเดิม คณะประสานมิตร ๒๘๑
ภาพซึง ๖ สาย ๒๘๒
(ซ้าย) ภาพกระพุ้งแก้มซึง ๖ สาย (ขวา) ภาพลักษณะทางกายภาพด้านบนสุดของกระพุ้งแก้ม ๒๘๒
(ซ้าย) ภาพลักษณะการใส่สาย ๖ สาย (ขวา) ภาพสาย ๖ สายพาดผ่านบนนมสำหรับกด ๒๘๓
(ซ้าย) ภาพสาย ๖ สายจากลูกบิด (ขวา) ภาพลักษณะมุมหักเหของสาย ๖ สายจากลูกบิด ๒๘๓
ภาพซึงลูก ๓ ๒๘๓
ภาพซึงลูก ๔ ๒๘๔
ภาพซึงลูก ๔ ขนาดเล็ก บันทึกภาพคู่กับซึงลูก ๔ ขนาดใหญ่หรือซึงหลวง ๒๘๕
(ซ้ายมือ) ภาพสะล้อลูก ๓ (ขวามือ) ภาพสะล้อลูก ๔ ๒๘๕
ภาพขลุ่ยที่ใช้ประกอบในวงสะล้อซอซึง ๒๘๖
ภาพกลองปั่งปั้ง ๒๘๗
(ซ้ายมือ) ความยาวของลูกกลอง ๑๘.๕ นิ้ว (ขวามือ) รอบวงกลมของลูกกลอง ๓๘ นิ้ว ๒๘๗
(ซ้ายมือ) เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าเล็กของกลอง ๗ นิ้ว (ขวามือ) เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าใหญ่ ๙ นิ้ว ๒๘๗
(ซ้ายมือ) ความสูงของฐานกลอง ๗ นิ้ว (ขวามือ) ความยาวของฐานกลอง ๑๐ นิ้ว ๒๘๗
ภาพเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่งและฉาบเล็ก ๒๘๘
ภาพแสดงตำแหน่งการบรรเลง ๒๘๘
(ซ้าย) ภาพป้ายคณะกลองยาวก่อนเข้าบ้านครูสมาน (ขวา) ภาพบ้านครูสมาน จันทร์กระจ่าง ๒๙๓
(ซ้าย – ขวา) ภาพหุ่นกลองยาวและภาพกลองยาวเมื่อขึ้นหน้าเรียบร้อยแล้ว ๒๙๓
(ซ้าย) ภาพเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๘ นิ้วครึ่ง ๒๙๓

(ขวา) ภาพเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๙นิ้ว ๒๙๓
(ซ้าย) ภาพกลองสูง ๓๐.๕ นิ้ว (ขวา) ภาพกลองยาวที่มีความสูงแตกต่างขนาดกัน ๒๙๔
(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม” ๒๙๔
(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม” ๒๙๕
(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม” ๒๙๕
ภาพผู้แสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม” ๒๙๕
(ซ้าย – ขวา) ภาพแสดงการนอนบนหน้ากลองยาว ๒๙๖
ภาพการโน้มตัวคาบเงิน ๑๐๐ บาท ภายในถาด ๒๙๖
ภาพขี้เถ้าสำหรับนำไปผสมกับข้าวสุก ๒๙๗
(ซ้าย – ขวา) ภาพครูสมาน จันทร์กระจ่างสาธิตการติดข้าวหน้ากลอง ๒๙๗
โดยใช้นิ้วโป้งมือขวาเป็นหลัก
ภาพครูเฉลา ศรีอาจ ๓๐๑
ภาพกลองยาวขนาดต่างๆ ๓๐๒
(ซ้าย) ภาพกลองยาว (ขวา) ภาพรำมะนา ๓๐๒
ภาพเครื่องกำกับจังหวะคณะกลองยาวครูเฉลา ศรีอาจ ๓๐๓
(ซ้าย – ขวา) ภาพการประสมวงกลองยาว จังหวัดราชบุรี (มีการนำรำมะนาตีประกอบ) ๓๐๓
ภาพขนมโก๋ที่นำมาติดหน้ากลอง ๓๐๔
(ซ้าย – ขวา) ภาพการติดหน้ากลองโดยใช้ขนมโก๋ผสมกับแป้งข้าวเหนียว ๓๐๔
(ซ้าย – ขวา) ภาพสถานที่ตั้งคณะกลองทุงเย วัดทุ่งยั้ง ๓๐๗
(ซ้าย) กลองทุงเยขนาดใหญ่ตีแบบลงส้น (ขวา) กลองทุงเยขนาดเล็ก “ตีตัด” ๓๐๗
(ซ้าย – กลาง – ขวา) ภาพกลองตะโหลดปด พร้อมไม้ตี ๓๐๘
(ซ้าย – ขวา) ภาพท่าทางการยืนตีโหม่งแบบถือตี และแขวนไว้กับเกวียน ๓๐๘
(ซ้าย – ขวา) ภาพการตีฉาบใหญ่และฉาบเล็ก ๓๐๘
ภาพแสดงการประสมวงกลองทุงเย ๓๐๙
(ซ้าย – ขวา) ภาพการรำหน้าวงกลองทุงเย ๓๑๐
ภาพคุณครูสมาน กันเกตุ บันทึกภาพวันที่ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒ ๓๑๑
(ซ้าย) ภาพปี่คลาริเนท (ขวา) ภาพแซกโซโฟน ๓๑๒
(ซ้าย) ภาพตะโพน (ขวา) ภาพเปิงมาง ๓๑๒
ภาพกลองทัด ๓๑๒
(ซ้าย- ขวา) ภาพรูปแบบการนั่งบรรเลงและการเดินแห่ (ภาพจากครูสมาน กันเกตุ) ๓๑๓

(ซ้าย- ขวา) ภาพรูปแบบการนั่งบรรเลงบนเวทีและการนั่งเก้าอี้บรรเลงบนเวที ๓๑๓
(ภาพจากครูสมาน กันเกตุ)
(ซ้าย – ขวา) วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ๓๑๙
ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ๓ ๑ ๙
ภาพกองกะลาเตรียมไว้ด้านหลังฉากเผาระหว่างการแสดง ๓ ๒ ๐
(ซ้าย – ขวา) ภาพการจุดไฟกะลาหลังฉาก บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒ ๓ ๒ ๑
ภาพการเชิดหนังใหญ่หน้าฉาก บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒ ๓ ๒ ๑
ภาพจอหนังใหญ่ ณ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี ๓๒๒
(ซ้าย) ภาพหนังพระนารายณ์ (ขวา) ภาพหนังพระรามต่อสู้กับทศกัณฐ์ ๓๒๓
(ซ้าย) ภาพหนังมังกรกรรฐ์เนรมิตกาย (ขวา) ภาพหนังลิงขาวจับลิงดำได้ ๓๒๓
ภาพครูสุเทพ นิ่มอนงค์ ครูผู้ฝึกซ้อมดนตรีไทยประกอบหนังใหญ่วัดขนอน ๓๒๔
ภาพวงปี่พาทย์เครื่องคู่ประกอบการแสดงหนังใหญ่ ๓๒๔
ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ ๓๕๓
(ซ้าย) ภาพหนังทศกัณฑ์ (ขวา) ภาพหนังพระราม ๓๕๓
(ซ้าย) ภาพหนังฤาษี (อายุมากกว่า ๑๐๐ ปี) (ขวา) ภาพตลกชื่อ “กา” (ตัวสุดท้ายด้านขวามือ) ๓๕๔
(ซ้าย) ภาพกลองตุ๊ก (ขวา) ภาพกรับไม้ไผ่ ๓๕๕
(ซ้าย) ภาพโทน (ขวา) ภาพเครื่องกำกับจังหวะทั้งหมด ๓๕๕
ภาพการสาวโทน ๓๕๖
ภาพโรงหนังตะลุง (ด้านหน้าฉาก) ๓๕๖
ภาพนายหนังและคนเป่าปี่ขณะทำการแสดง (ด้านหลังฉาก) ๓๕๖
ภาพครูแสง ตรียุทธ ๓๖๑
ภาพป้ายคณะละครชาตรี คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี (เปี๊ยก) ๓๖๔
ภาพหมู่คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี (เปี๊ยก) ๓๖๔
ภาพครูเบ็ญจา แก้วอินทร์หัวหน้าคณะไหว้ครูก่อนการแสดง ๓๖๕
(ซ้าย) ภาพวงปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงก่อนการแสดง ๓๖๕
(ขวา) ภาพตัวแทนผู้รำจุดธูปเทียนก่อนการรำถวายมือ ๓๖๖
(ซ้าย) ภาพการรำถวายมือ (ขวา) ภาพการรำซัดชาตรี ๓๖๖
(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงละครชาตรีเรื่องพระสุธน มโนห์รา ๓๖๖
ภาพครูสมทรง บุญวัน ๓๖๘
(ซ้าย) ภาพการแสดงพระรามถือศร (ขวา) ภาพท่าหนุมานขึ้นทศกัณฐ์ ๓๖๙

(ซ้าย) ภาพพระรามขี่ทศกัณฐ์ (ขวา) ภาพหนุมาน (คู่หูกับหนุมาน) ๓๖๙
ภาพเครื่องแต่งกายโขนสด (ภาพจากสมุดบันทึกครูสมทรง บุญวัน) ๓๗๐
ภาพคณะโขนสดของครูสมทรง บุญวัน ๓๗๐
(ซ้าย) ภาพเครื่องดนตรีกับการแสดงโขนสด (ขวา) ภาพอุปกรณ์ประกอบการแสดง ๓๗๑
(ซ้าย – ขวา) ภาพตัวหุ่นกระบอก ๓๗๗
(ซ้าย – ขวา) ภาพการเชิดหุ่นกระบอกของคณะสี่ดรุณี ๓๗๗
งานประจำปี ณ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒
ภาพวงดนตรีประกอบหุ่นกระบอกรูปแบบย่อ (ระนาดเอก กลองทัด ฉิ่งและนักร้อง) ๓๗๘
ครูสำรอง ทองมาก บรรเลงระนาดเอก
(ซ้าย) ภาพครูมะเฟือง แสงทอง (ขวา) ภาพคณะเห่เรือบกของครูมะเฟือง แสงทอง ๓๘๗
(ซ้าย) ภาพลักษณะเรือจำลองที่ใช้ประกอบการร้อง (ขวา) ภาพด้านในของเรือ ๓๘๗
(ซ้าย) ภาพด้านล่างของเรือจะมีล้อสำหรับเคลื่อนที่เรือจำลอง ๓๘๗
(ขวา) ภาพวิธีการแสดงการร้องเพลงเห่เรือบก ๓๘๗
ภาพกรับที่ใช้กำกับจังหวะการร้องเห่เรือบก ๓๘๘
ภาพครูหรัด เขน่วม ๓๙๓
(ซ้าย) ภาพนางสาวจันทร์เพ็ญ ขำมี ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี เป็นบุตรสาวคนที่ ๓ ๓๙๓
(ขวา) ภาพนายธีระ ขำมี ปัจจุบันอายุ ๔๘ ปี เป็นบุตรชายคนที่ ๔ ๓๙๓
(ซ้าย) ภาพรำมะนาด้านที่เป็นหน้ากลอง (ขวา) ภาพรำมะนาด้านข้าง ๓๙๔
(ซ้าย) ภาพรำมะนาด้านใน (ขวา) ภาพแสดงเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๙ นิ้ว ๓๙๔
ภาพครูถนอม ฤกษ์ยาม หัวหน้าคณะเพลงสวดพระมาลัย ๔๐๐
ภาพคณะสวดพระมาลัยของครูถนอม ฤกษ์ยาม ๔๐๐
แถวบน(จากซ้าย) ครูจำเริญ พรมรักษา ครูบุญพบ มุ่งหมายและครูประหยัด รีเรียบ ๔๐๐
แถวล่าง (จากซ้าย) ครูนิยม ฤกษ์ยาม ครูถนอม ฤกษ์ยาม และครูแม้น พรามประยูร ๔๐๐
(ซ้าย) ภาพกลองสองหน้า (ขวา) ภาพกรับไม้ ๔๐๑
ภาพครูลิบ หอมหวล เจ้าของคณะเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี ๔๑๑
(ซ้าย) ภาพบ้านครูสายยนต์ ลืมกลืน (ขวา) ภาพครูสายยนต์ ลืมกลืน ๔๑๖
ภาพชุดรำโทน ๔๑๗
(ซ้าย) ภาพสถานที่ตั้งคณะรำวงพื้นบ้าน(ขวา) ภาพแสดงป้ายชื่อคณะรำวงพื้นบ้าน ๔๒๓
จังหวัดตาก
ภาพคณะรำวงศรีท่านา ๔๒๓

ภาพครูชิ้น คำมี ศิลปินคณะวารีทิพย์ ๔๒๔
(ซ้าย – ขวา) เครื่องดนตรีประกอบรำวงพื้นบ้านได้แก่ระนาดเอก ฉิ่ง ลูกแซ็ก ๔๒๔
(ซ้าย –ขวา) ภาพการรำวงพื้นบ้าน จังหวัดตาก ๔๒๔
ภาพส่วนประกอบต่าง ๆ ของระนาดเอก ๔๕๑
ภาพแสดงตำแหน่งเสียงของลูกระนาดเอก ๔๕๗
ภาพโน้ตแสดงขอบเขตเสียงของระนาดเอก ๔๕๗
ภาพวงปี่พาทย์เครื่องห้า ๔๕๘
ภาพวงปี่พาทย์เสภา ๔๕๘
ภาพส่วนประกอบต่าง ๆ ของขิม ๔๖๒
ภาพตำแหน่งเสียงของขิม ๗ หย่อง ๔๗๑
ภาพวงเครื่องสายผสมขิม ๔๗๓
ภาพนายแก้ว อินทร์คำ กับผู้วิจัย ๔๗๓
ภาพบริเวณบ้านที่ใช้เป็นแหล่งผลิตผืนระนาดเอก ๔๗๔
ภาพนายแก้ว อินทร์คำ รับรางวัลผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม ๔๗๕
จากสำนักงานวัฒนธรรมราชบุรี
ภาพอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการผลิตผืนระนาดเอก ๔๗๖
ภาพภาพจำลองการตัดแบ่งไม้ตามยาวให้เป็นท่อน ๔๗๗
ภาพการวัดขนาดลูกระนาดด้วยลูกกรีด ๔๗๗
ภาพสาธิตการเตรียมไม้สำหรับไสข้าง ๔๗๘
ภาพการวัดระยะสำหรับเจาะรู ๔๗๘
ภาพสัดส่วนการวัดระยะสำหรับเจาะรู ๔๗๙
ภาพการวัดระยะสำหรับตัดขอบผืน ๔๗๙
ภาพสาธิตการถากและคว้านท้องลูกระนาด ๔๘๐
ภาพภาพการเจาะลูกระนาดที่หนีบบนแม่แรงปากกา ๔๘๑
ภาพการติดตะกั่วและเทียบเสียงระนาดเอก ๔๘๒
ภาพการทดสอบเสียงระนาดที่ติดตะกั่วเรียบร้อยแล้ว ๔๘๒
ภาพการหลอมตะกั่วบนกระทะ ๔๘๓
ภาพการใช้ขี้เถ้าโรยบนตะกั่วและการคั่วบดตะกั่ว ๔๘๔
ภาพการกรองและร่อนผงตะกั่ว ๔๘๔
ภาพการหลอมขี้ผึ้งแท้ ๔๘๔

ภาพการเติมชันยาเรือลงในตะกั่ว ๔๘๕
ภาพนายนำ เพ็งอำไพ กับผู้วิจัย ๔๘๕
ภาพช่างนำ เพ็งอำไพ และใบประกาศเกียรติคุณพ่อดีเด่นระดับตำบล ๔๘๖
ภาพผู้วิจัยและผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ นายนำ เพ็งอำไพ (ซ้าย) ผู้วิจัย (กลาง) และ นายนภดล โพธิ์สังข์อินทร์ (ขวา) ๔๘๗
ภาพอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด ๔๘๘
ภาพไม้ที่เตรียมไว้สำหรับทำผืนระนาด ๔๘๘
ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด) ๔๙๐
ภาพกบไสไม้ลบเหลี่ยมออกทั้งสองข้าง ๔๙๐
ภาพการวัดกระสวนของระนาด ๔๙๑
ภาพลูกระนาดที่ตัดขอบเรียบร้อยแล้ว ๔๙๑
ภาพการทาบก้านไม้ไผ่เพื่อวัดระยะรูร้อยเชือก ๔๙๒
ภาพวิธีการทาบก้านไม้ไผ่เพื่อวัดระยะรูร้อยเชือก ๔๙๒
ภาพการเจาะรูร้อยเชือก ๔๙๓
ภาพวิธีการเจาะรูลูกระนาด ๔๙๓
ภาพการถากท้องลูกระนาด ๔๙๔
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๔๙๔
ภาพนายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ กับผู้วิจัย ๔๙๕
ภาพนายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ ๔๙๖
ภาพบริเวณบ้านและโรงไม้ที่ใช้สำหรับการผลิตผืนระนาด ๔๙๗
ภาพวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด ๔๙๙
ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด) ๕๐๐
ภาพการผ่าไม้แบบเสี้ยนตั้ง ๕๐๐
ภาพการผ่าไม้แบบเสี้ยนนอน ๕๐๑
ภาพท่อนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาด ๕๐๑
ภาพการไสไม้ด้วยกบไฟฟ้า ๕๐๒
ภาพการลบเหลี่ยมลูกระนาดด้วยเครื่องกระดาษทรายขัดไฟฟ้า ๕๐๓
ภาพการเข้ากระสวนระนาดด้วยแผ่นแม่แบบโลหะ ๕๐๔
ภาพการตัดขอบกระสวนด้วยเลื่อยไฟฟ้า ๕๐๕
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกลูกระนาดด้านท้องผืน ๕๐๖

ภาพการเจาะแบบหาม ๕๐๗
ภาพการเจาะแบบหิ้ว ๕๐๗
ภาพการเจาะแบบปกติ ๕๐๗
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกลูกระนาดด้านบนผืน ๕๐๙
ภาพการบากท้องผืน ๕๑๐
ภาพวิธีการเคาะลูกระนาดเทียบเสียงจากระนาดต้นแบบ ๕๑๑
ภาพเครื่องวัดความถี่เสียงแบบโครมาติก ๕๑๑
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๕๑๒
ภาพวัสดุที่ใช้เตรียมทำตะกั่วระนาด ๕๑๓
ภาพตะกั่วที่ปั้นเป็นแท่งสำเร็จแล้ว ๕๑๓
ภาพนายผวน เทียนสว่าง กับผู้วิจัย ๕๑๔
ภาพบริเวณบ้านและไม้ที่ใช้สำหรับสร้างผืนระนาด ๕๑๕
ภาพอุปกรณ์ในการทำผืนระนาด ๕๑๗
ภาพการคัดเลือกไม้และผ่าไม้ ๕๑๘
ภาพการวัดสัดส่วนท่อนไม้ที่นำมาทำเป็นลูกระนาด ๕๑๘
ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด) ๕๑๘
ภาพการคัดเลือกไม้ด้วยการเคาะเสียง ๕๑๙
ภาพการแต่งด้านหลังลูกระนาด ๕๒๐
ภาพการวัดระยะรูสำหรับร้อยเชือก ๕๒๐
ภาพการตอกตะปูระบุตำแหน่งรูร้อยเชือก ๕๒๑
ภาพการเจาะลูกระนาดแบบเยื้องสำหรับแขวนบนราง ๕๒๑
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด ๕๒๒
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกด้านท้องผืน ๕๒๒
ภาพการถากท้องผืน ๕๒๓
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๕๒๓
ภาพนายสุนทร ดนตรี กับผู้วิจัย ๕๒๔
ภาพเครื่องมือที่ช่างใช้สำหรับการสร้างผืนระนาด ๕๒๗
ภาพวัสดุไม้ที่ใช้สำหรับสร้างผืนระนาด ๕๒๘
ภาพการเตรียมไม้และการผ่าลูกระนาด ๕๒๘
ภาพการกรีดลูกระนาด ๕๒๙

ภาพการเหลาลูกระนาด และการฉีดแลกเกอร์สเปรย์ลงบนลูกระนาด ๕๓๐
ภาพการใช้มีดเหลาลูกระนาดให้ได้รูปทรงตามต้องการ ๕๓๐
ภาพการวัดกระสวน ๕๓๑
ภาพการวัดและระบุตำแหน่งรูร้อยเชือก ๕๓๒
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด ๕๓๒
ภาพการขัดแต่งกระสวนนอกของผืนระนาด ๕๓๓
ภาพการเหลาท้องลูกระนาด ๕๓๓
ภาพการติดตะกั่วลูกระนาด ๕๓๔
ภาพการเคาะเทียบเสียงลูกระนาด ๕๓๔
ภาพการทาเคลือบผิวลูกระนาดด้วยขี้ผึ้งขัดมัน ๕๓๕
ภาพการร้อยเชือกระนาด ๕๓๕
ภาพการทดสอบผืนระนาด ๕๓๖
ภาพการฉีดแลกเกอร์สเปรย์เคลือบผิวลูกระนาด ๕๓๖
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๕๓๗
ภาพการเคี่ยวตะกั่ว ๕๓๗
ภาพการกรอกตะกั่วและเขย่าตะกั่วในกระบอกไม้ไผ่ ๕๓๘
ภาพการร่อนตะกั่วในตะแกรงเหล็ก ๕๓๘
ภาพตะกั่วละเอียดที่ร่อนเสร็จแล้ว ๕๓๙
ภาพการตั้งตะกั่วหลอมบนเตาไฟ ๕๓๙
ภาพการผสมขี้ผึ้ง ๕๔๐
ภาพนายสังเวียน ขุนกรุด กับผู้วิจัย ๕๔๑
ภาพบริเวณบ้านและเพิงไม้ที่ใช้เป็นแหล่งผลิตผืนระนาด ๕๔๒
ภาพอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด ๕๔๓
ภาพแท่นเลื่อยไฟฟ้า และแม่แรงปากกา ๕๔๔
ภาพไม้ที่เตรียมไว้สำหรับทำผืนระนาด ๕๔๔
ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด) ๕๔๕
ภาพการลบเหลี่ยมลูกระนาดด้วยเจียรไฟฟ้า ๕๔๕
ภาพการเตรียมไม้สำหรับตัดกระสวนระนาด ๕๔๖
ภาพการทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนใน ๕๔๗
ภาพการตัดขอบลูกระนาด ๕๔๗

ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด ๕๔๘
ภาพการปาดท้องลูกระนาด ๕๔๙
ภาพผืนระนาดเอกที่ขัดแต่งและพ่นด้วยสีทอง ๕๔๙
ภาพผืนระนาดต้นแบบที่ใช้สำหรับการเทียบเสียง ๕๕๐
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๕๕๐
ภาพขี้ผึ้งแท้และตะกั่ว ๕๕๑
ภาพนายสมชัย ชำพาลี ๕๕๒
ภาพไม้ที่เตรียมสำหรับทำผืนระนาด ๕๕๖
ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด) ๕๕๖
ภาพเครื่องอบไม้ ๕๕๗
ภาพการเหลาไม้ด้วยกบไฟฟ้า ๕๕๗
ภาพการกรีดตำแหน่งและเหลาลบมุมลูกระนาด ๕๕๘
ภาพการทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนใน ๕๕๘
ภาพการเจาะรูลูกระนาด ๕๕๙
ภาพการบากท้องผืนโดยใช้เครื่องเลื่อยไฟฟ้า ๕๖๐
ภาพการแต่งลูกระนาดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้า ๕๖๐
ภาพผืนระนาดต้นแบบที่ใช้สำหรับการเทียบเสียง ๕๖๑
ภาพการผึ่งลมผืนระนาดที่เคลือบสีผิวด้วยน้ำยาในห้องสะท้อนความร้อน ๕๖๑
ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว ๕๖๒
ภาพนายชนินทร์ พุกสวัสดิ์ กับผู้วิจัย ๕๖๓
ภาพวัสดุไม้ที่ใช้สำหรับสร้างขิม ๕๖๖
ภาพการประกอบโครงขิม ๕๖๗
ภาพการเตรียมติดตั้งขื่อหรือคานเสียง ๕๖๘
ภาพไม้สำหรับปิดหน้าขิม ๕๖๘
ภาพกระดูกฝา ๕๖๙
ภาพฝาขิมที่ได้รับการขัดแต่งและพ่นสีเคลือบผิวไม้แล้ว ๕๖๙
ภาพลิ้นชัก ๕๗๐
ภาพหน้าขิมที่เจาะรูบนแก้มขิมเรียบร้อยแล้ว ๕๗๐
ภาพการติดตั้งหย่องหนุนสายและการใส่หมุดทองเหลือง ๕๗๑
ภาพการติดตั้งหย่องบังคับเสียง ๕๗๑

ภาพการติดตั้งตู้กตาบนลำโพง ๕๗๒
ภาพนายสมชัย ชำพาลี ๕๗๓
ภาพการทำแก้มขิมสำหรับตอกหลักหมุดยึดสายขิม ๕๗๕
ภาพการทำไม้ประกอบแก้มขิม ๕๗๖
ภาพการประกอบแก้มขิมและไม้ประกบด้วยกาวร้อน ๕๗๖
ภาพการไสแก้มขิมให้เรียบด้วยกบไฟฟ้า ๕๗๗
ภาพการประกอบโครงขิมเข้าด้วยกันด้วยกาวร้อน ๕๗๗
ภาพการทาบแบบตัวขิม ๕๗๘
ภาพการประกอบไม้ปิดท้องขิม ๕๗๘
ภาพการเลื่อยโครงขิมด้วยเครื่องเลื่อยไฟฟ้า ๕๗๙
ภาพการเจาะสว่านไฟฟ้าเพื่อติดตั้งคานเสียง ๕๘๐
ภาพการเตรียมไม้ปิดหน้าขิม และไม้ปิดแก้มขิม ๕๘๑
ภาพการประกอบโครงฝาขิม ๕๘๑
ภาพการทาบเส้นเพื่อตัดกรอบไม้ปิดฝาขิมและแก้มขิม ๕๘๒
ภาพการประกอบแผ่นปิดหน้าขิมและแก้มขิมด้วยตะปู ๕๘๓
ภาพฝาขิมที่ประกอบและขัดแต่งผิวด้านในด้วยกระดาษทราย ๕๘๓
ภาพแบบกระดาษสำหรับเจาะรูบนแก้มขิมและหน้าขิม ๕๘๔
ภาพตัวขิมที่เจาะรูเรียบร้อยแล้ว รอเข้าสู่กรรมวิธีการขัดแต่งผิวไม้ ๕๘๔
ภาพการขัดแต่งผิวด้วยกระดาษทราย ๕๘๕
ภาพฝาและตัวขิมที่ผ่านการขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้ว รอเข้าสู่กรรมวิธีเคลือบสีผิว ๕๘๕
ภาพขิมและฝาขิมที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว ๕๘๖
ภาพการติดตั้งโปรแกรม Sound Forge บนเครื่องคอมพิวเตอร์ในระบบปฏิบัติการ Windows ๕๙๒
ภาพการตั้งค่าต่างๆ ในหน้าต่าง Windows ๕๙๓
ภาพการเริ่มทำการบันทึกโดยการเปิดโปรแกรม Sound Forge ๕๙๓
ภาพการเริ่มต้นการบันทึกเสียงโดยกดปุ่ม Record ๕๙๔
ภาพเมื่อทำการบันทึกเสียงเสร็จกดปุ่ม Stop ๕๙๔
ภาพการทำการบันทึก File เสียง เลือกเมนู File เลือก Save As ๕๙๕
ภาพการตั้งชื่อ File และทำการ Save ข้อมูลในหน้าต่าง Save As ๕๙๕
ภาพแสดง Icon โปรแกรม Matlab ๗.๐ ที่ได้ทำการติดตั้งในระบบปฏิบัติการ Windows ๕๙๘

ภาพหน้าต่างโปรแกรม Matlab ๗.๐ ๕๙๙
ภาพแสดงกราฟเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์ ๖๐๐
ภาพแสดงค่าความยาวคลื่นเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์ ๖๐๐
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๑ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๐๒
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๑ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๐๓
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๑ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๐๔
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๑ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๐๕
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๒ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๐๖
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๒ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๐๗
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๒ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๐๘
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๒ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๐๙
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๓ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๑๐
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๓ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๑๑
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๓ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๑๒
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๓ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๑๓
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๔ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๑๔
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๔ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๑๕
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๔ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๑๖
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๔ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๑๗
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๕ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๑๘
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๕ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๑๙
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๕ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๒๐
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๕ ลูกที่ ๑๙ – ๒๒ ๖๒๑
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๖ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๒๒
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๖ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๒๓
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๖ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๒๔

ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๖ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๒๕
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๗ ลูกที่ ๑ - ๖ ๖๒๖
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๗ ลูกที่ ๗ - ๑๒ ๖๒๙
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๗ ลูกที่ ๑๓ - ๑๘ ๖๒๘
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงระนาดเอกหมายเลข ๗ ลูกที่ ๑๙ - ๒๒ ๖๒๙
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๑ หย่องขวาตำแหน่งที่ ๑ - ๖ ๖๓๐
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๑ หย่องขวาตำแหน่งที่ ๗ และ หย่องกลางตำแหน่งที่ ๑ - ๕ ๖๓๑
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๑ หย่องกลางตำแหน่งที่ ๖ – ๗ และ หย่องซ้ายตำแหน่งที่ ๑ - ๔ ๖๓๒
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๑ หย่องซ้ายตำแหน่งที่ ๕ - ๗ ๖๓๓
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๒ หย่องขวาตำแหน่งที่ ๑ - ๖ ๖๓๔
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๒ หย่องขวาตำแหน่งที่ ๗ และ หย่องกลางตำแหน่งที่ ๑ - ๕ ๖๓๕
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๒ หย่องกลางตำแหน่งที่ ๖ – ๗ และ หย่องซ้ายตำแหน่งที่ ๑ - ๔ ๖๓๖
ภาพแสดงกราฟวิเคราะห์คลื่นเสียงขิมสายหมายเลข ๒ หย่องซ้ายตำแหน่งที่ ๕ - ๗ ๖๓๗
ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๑ ผู้ช่วยศาตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ๖๕๐
ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑ์สันต์ ๖๕๒
ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๓ อาจารย์นิกร จันทศร ๖๕๓
ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๔ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ๖๕๔
ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๕ จ่าสิบตรีมนตรี คล้ายฉ่ำ ๖๕๖
ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๑ อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ๖๕๙
ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ ๖๖๐
ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๓ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศิรัตน์ บรรยายกิจ ๖๖๒
ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๔ อาจารย์อุทัย เวียงนาค ๖๖๓
ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๕ นายวรพล มาสแสงสว่าง ๖๖๕

ภาพครูลิบ หอมหวน ครูเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี ๖๗๙
ภาพเยาวชนรุ่นเล็กอายุตั้งแต่ ๗ ปีที่มาฝึกเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรีกับครูลิบ หอมหวน ๖๘๐
ภาพคุณครูลิบ หอมหวนนำสมาชิกรุ่นอาวุโสและสมาชิกรุ่นเล็กประกอบพิธีไหว้ครูที่บ้าน ๖๘๐
ภาพครูสามารถ จันทร์กระจ่าง หัวหน้าคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหม จังหวัดเพชรบุรี ๖๘๕
ภาพการสาธิตเรือบกของคณะเรือบกแม่มะเฟืองบนเรือหงส์ทอง ๖๘๗
ภาพวงสะล้อซอซึงของจ่าสิบเอกจรูญ ติ๊บลำเอี้ยง จังหวัดตาก ๖๙๑
ภาพลูกแซก เครื่องดนตรีประกอบการเล่นรำวง จังหวัดตาก ๖๙๕
ภาพการฟื้นฟูรำวง บ้านตากตก จังหวัดตากในอดีต ๖๙๕
ภาพการแสดงหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรีในงานเทศกาลสงกรานต์ประจำปี ๖๙๙
พ.ศ. ๒๕๕๒
ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน ๗๐๑
ภาพผู้เข้าชมงานเทศกาลสงกรานต์หนังใหญ่วัดขนอน ๗๐๒
ภาพบรรยากาศภายในงานเทศกาลสงกรานต์หนังใหญ่วัดขนอนประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ ๗๐๒
ภาพกิจกรรมการออกร้านขายของที่ระลึกหนังใหญ่วัดขนอน ๗๐๓
ภาพครูสมทรง บุญวรรณผู้ฝึกซ้อมโขนสด จังหวัดเพชรบุรี ๗๐๖
ภาพกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อยฝึกหัดโขนสดกับครูสมทรง จังหวัดเพชรบุรี ๗๐๖
ภาพกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อยในโรงฝึกซ้อมโขนสดหน้าบ้านครูสมทรง จังหวัดเพชรบุรี ๗๐๗
ภาพโรงฝึกซ้อมโขนสดหน้าบ้านครูสมทรง บุญวรรณ จังหวัดเพชรบุรี ๗๐๘
ภาพการแสดงหนังตะลุงคณะครูชูชาติ เชิดชำนาญ จังหวัดเพชรบุรี ๗๑๑
ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ หัวหน้าคณะหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี ๗๑๑
ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญเชิดหุ่นหนังตะลุงคู่กับลูกศิษย์ที่ถ่ายทอดไว้เพียงคนเดียว ๗๑๒
ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญขณะเชิดหุ่นและพากย์หนังตะลุง 2 ตัวพร้อมกัน จังหวัดเพชรบุรี ๗๑๓
ภาพครูแสง ตรียุทธ ครูหนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๑๔
ภาพคณะนักดนตรีของคณะหนังตลุงชูชาติ จังหวัดเพชรบุรีนั่งอยู่ด้านหลังจอผ้า ๗๑๔
ภาพเยาวชนติดใจหนังตะลุงคณะครูชูชาติ เชิดชำนาญ จังหวัดเพชรบุรี ๗๑๕
ภาพการแสดงละครชาตรีคณะเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี เรื่องมโนราห์ ๗๑๗
ภาพครูเบญจา แก้วอินทร์ หัวหน้าคณะละครชาตรีเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี ๗๑๘
ภาพป้ายชื่อบอกละครำชาตรีและโขนสอ คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี ๗๒๐
ภาพกระบวนการจัดการบริหารวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตก ๗๒๒

บทที่ ๑
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่สื่อสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมนั้นๆ ด้วยเหตุที่มนุษย์เป็นผู้สร้างดนตรี มนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์จึงสร้างงานดนตรีขึ้นตามจินตนาการที่มีเอกลักษณ์ของตน และสังคมนั้นๆ เพื่อบรรยายอารมณ์ความรู้สึก และสภาพของวิถีชีวิตความเป็นอยู่ออกมาเป็นเสียงดนตรี โดยใช้ความสั้นยาวของจังหวะและการร้อยเรียงเสียงสูงต่ำเพื่อแสดงให้เห็นภาพพจน์ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ เมื่อผลงานดนตรีได้รับการตอบรับจากสังคม จึงเกิดการถ่ายทอดบทเพลงต่อ ๆ กันไป และเกิดเป็นวัฒนธรรมว่าด้วยการสืบทอดความรู้ในเรื่องดนตรีนี้อย่างเป็นระบบ

การถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีถือว่าเป็นวัฒนธรรมดนตรีอย่างหนึ่งซึ่งมีความสำคัญยิ่ง เพราะเป็นการจรรโลงไว้ซึ่งระเบียบ ประเพณี ที่สืบทอดต่อกันมา ทำให้เกิดเอกลักษณ์ในการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของสังคมที่แตกต่างกันไป ความแตกต่างในวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีในท้องถิ่นที่ต่างกันมีพื้นฐานมาจากความเชื่อ แนวคิด และการปฏิบัติที่มีวัตถุประสงค์เฉพาะของสังคมนั้นๆ เช่น วัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงหมอลำวงโปงลางในภาคอีสานเหนือ มีพิธีกรรมซึ่งถือเป็นประเพณีในการปฏิบัติคือการไหว้ครูแตกต่างไปจากการถ่ายทอดความรู้ของนักดนตรีในวงปี่พาทย์ในภาคกลาง วงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง ในภาคเหนือ และวงกาหลอ หนังตะลุง โนรา ในภาคใต้ และเพลงอาไย เพลงยันแย่ เพลงขอทาน ละครเท่งตุ๊กในภาคตะวันออก เป็นต้น

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งเน้นที่จะศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคตะวันตก โดยพื้นที่ที่ดำเนินการวิจัยกอปรด้วย ๕ จังหวัด ได้แก่ จังหวัด กาญจนบุรี ตาก ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี เหตุผลที่ดำเนินการวิจัยในภาคตะวันตกนี้ เพราะเป็นดินแดนที่มีร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สืบเนื่องมายาวนาน เริ่มแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ พบว่ามีหลักฐานโบราณคดีจำนวนมาก แสดงว่ามีการตั้งหลักแหล่งอยู่ในบริเวณนี้จริง เช่น บ้านเก่า บ้านดอนตาเพชร จังหวัดกาญจนบุรี บ้านโคกพลับ จังหวัดราชบุรี เป็นต้น ต่อมาในสมัยอาณาจักรโบราณก่อนสมัยสุโขทัย ซึ่งมีกระจายหลายแห่งด้วยกันอยู่ทุกภาคนั้น จากหลักฐานจำนวนมากที่พบ สันนิษฐานได้ว่าอาณาจักรทวาราวดีที่มีความเจริญรุ่งเรือง น่าจะเป็นนครปฐมหรือเมืองอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี หรือเมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี และมีความสำคัญเรื่อยมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยที่ปรากฏศิลาจารึกบอกว่า

ขุนรามพระโอรสของพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ ทำยุทธหัตถีชนะขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด ผู้ยกทัพมาตีเมืองตาก ในสมัยกรุงศรีอยุธยาดินแดนในภาคตะวันตกมีความสำคัญมากขึ้น เมืองตากมิใช่เป็นเมืองหน้าด่านสำหรับป้องกันทัพพม่าที่ยกเข้ามาทางด่านแม่ละเมาเท่านั้น แต่ยังเป็นเมืองที่ทหารไทยใช้เป็นที่ชุมพลในเวลาจะยกทัพไปตีเมืองเชียงใหม่ ทั้งในรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระนารายณ์มหาราช และสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ในอดีตจังหวัดกาญจนบุรี ราชบุรี เป็นดินแดนที่ทางการต้องให้ความสำคัญเพราะมีพรมแดนติดประเทศพม่า ซึ่งมีปัญหารบพุ่งกันโดยตลอด จึงมีชนกลุ่มน้อย เช่น มอญ กะเหรี่ยง เป็นต้น อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานกลายเป็นคนไทยเชื้อชาติมอญหรือกะเหรี่ยงที่ยังรักษาขนบประเพณีและวิถีชีวิตเดิมไว้ ลำดับต่อมาในสมัยธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชก่อนขึ้นครองราชย์สมบัติ ก็ได้รับแต่งตั้งเป็นหลวงยกกระบัตรเมืองตาก เลื่อนลำดับขึ้นตามชั้นจนเป็นเจ้าเมืองตาก และในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมืองตากยังคงความสำคัญในการป้องกันการรุกรานของข้าศึก เมืองกาญจนบุรีเป็นสมรภูมิรบอันยิ่งใหญ่ในสงครามเก้าทัพ ต่อมาในสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ ทหารญี่ปุ่นเข้ามาตั้งค่ายใหญ่ในเมืองไทยเกณฑ์เชลยศึกหลายเชื้อชาติสร้างสะพานข้ามแม่น้ำแคว จนเชลยศึกต้องเสียชีวิตจำนวนมาก

นอกจากนี้ลักษณะภูมิประเทศของภาคตะวันตกมีทั้งที่เป็นหุบผาและภูเขาสูง แม่น้ำมีลักษณะไหลเชี่ยว และยังมีจังหวัดเพชรบุรีและประจวบคีรีขันธ์ที่มีพื้นที่ติดทะเลมีพร้อมทั้งหาดทรายและเกาะแก่งที่สวยงาม จัดเป็นภูมิภาคที่มีสภาพความเป็นธรรมชาติสูง เป็นสิ่งที่ดึงดูดใจนักท่องเที่ยว

การที่ภาคตะวันตกเป็นดินแดนที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานรวมถึงวัฒนธรรมหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่อพยพเข้ามาตามตะเข็บชายแดนรวมทั้งที่ได้รับพระบรมราชานุญาตให้โยกย้ายจากเมืองธนบุรีให้มาตั้งหลักแหล่งในเพชรบุรี เช่น ลาวโซ่ง (โส้ง) หรือไทยดำ ไทยทรงดำ ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีได้สืบลูกสืบหลานขยับขยายไปยังราชบุรี ประจวบคีรีขันธ์ นครปฐม เป็นต้น และคงจะเป็นประโยชน์ในการรวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรมดนตรีเป็นแหล่งอ้างอิงของสถานศึกษา ผู้ที่สนใจภายในและภายนอกชุมชน และยังเป็นประโยชน์ในการศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างของวัฒนธรรมดนตรีแต่ละจังหวัด เป็นการสร้างความเข้าใจระหว่างชุมชนที่อยู่ต่างภูมิภาคกัน และเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นไว้เพื่อเป็นมรดกแก่อนุชนรุ่นหลังสืบไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

เพื่อศึกษาวัฒนธรรมไทยในดนตรีไทย ภาคตะวันตก ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

๑. ประวัติและวิวัฒนาการของดนตรี

๒. พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรี

๓. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรี

๔. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี

๕. การจัดการทางวัฒนธรรมดนตรี

ทฤษฎี สมมติฐานหรือกรอบแนวความคิด (Conceptual Framework) ของโครงการวิจัย

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บุคคลได้มาด้วยการเรียนรู้และเป็นสิ่งที่สมาชิกในสังคมสืบทอดต่อๆกันมา ในช่วงต้นของชีวิตมนุษย์จะเป็นช่วงที่เกิดการสั่งสมวัฒนธรรม (Enculturation) ที่สำคัญ โดยมีการเรียนรู้ผ่านการประพฤติปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ของสังคมและเมื่อเติบโตมีความรู้ถึงจุดหนึ่งก็สามารถเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้นั้นแก่คนรุ่นต่อไป เป็นกระบวนการสืบทอดวัฒนธรรมอันสำคัญของสังคม

ดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งซึ่งมีวิวัฒนาการ มีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์รวมทั้งรูปแบบการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น มีระเบียบวิธีการบรรเลง มีการสืบทอดต่อกันมาอย่างเป็นระบบ มีแบบแผนปฏิบัติอย่างเป็นขั้นตอน มีพิธีกรรมและความเชื่อเป็นพื้นฐานสำคัญของการถ่ายทอดความรู้

งานวิจัยชิ้นนี้ให้ความสำคัญกับประวัติและวิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้าน วิธีการแสดง กระบวนการการถ่ายทอดความรู้ ซึ่งรวมถึงพิธีกรรมและความเชื่อ กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีไทย ตลอดจนการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีของภาคตะวันตก ซึ่งประโยชน์เบื้องต้นที่คาดว่าจะได้รับในการทำวิจัยด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยครั้งนี้ คือการได้องค์ความรู้เพื่อความเข้าใจในภูมิปัญญาไทยว่าด้วยเรื่องวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน เช่นการอนุรักษ์ และเผยแพร่ ความคิด ความเชื่อของคนในถิ่นนั้น ๆ ที่จะสามารถเป็นแหล่งอ้างอิงให้แก่คนในชุมชน สถานศึกษาและผู้สนใจในด้านการศึกษาดนตรีต่อไป

แผนที่จังหวัดที่ทำวิจัยภาคตะวันตก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ได้ทำการตีพิมพ์ชุดผลงานวิจัยที่มีความสมบูรณ์ครบถ้วนทุกแง่มุมที่มีความสำคัญและมีคุณค่าต่อประเทศชาติด้านวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติ

๒. เสนอผลงานในที่ประชุมวิชาการในระดับชาติและนานาชาติ

๓. นำมาใช้ในการเรียนการสอนตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิตและศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รายวิชาประวัติดนตรีไทย ประวัติดนตรีพื้นเมืองไทย ทักษะดุริยางค์ไทย ดนตรีประกอบการแสดง ระเบียบวิธีวิจัยทางศิลปะ วิจัยดุริยางคศิลป์ไทย อาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ สัมมนาประวัติดนตรีไทย สัมมนาทฤษฎีดุริยางค์ไทยและรายวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาและเป็นแหล่งอ้างอิงของนักศึกษาด้านดนตรีในมหาวิทยาลัยทั่วประเทศ

๔. ได้ทำการรวบรวมความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยเพื่อนำไปใช้เป็นฐานข้อมูลทางวัฒนธรรมของศูนย์วัฒนธรรมภูมิภาคทั่วทุกภาคของประเทศไทย รวมทั้งเผยแพร่ในรูปแบบข้อมูลออนไลน์ในเว็บไซต์ที่จะทำการจัดสร้างขึ้นในลำดับต่อไป

ระเบียบวิธีวิจัย

ในการวิจัย ดำเนินการโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ดังนี้

๑. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและหนังสือที่เกี่ยวข้อง

๒. ศึกษาข้อมูลจากแหล่งวัฒนธรรมภูมิภาคทุกภาค เช่น ศูนย์วัฒนธรรม พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น สถาบันราชภัฏประจำจังหวัด กลุ่มศิลปินในอำเภอ ตำบลหรือหมู่บ้านที่มีชื่อเสียง

๓. ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องได้แก่ หัวหน้าแหล่งวัฒนธรรม ศิลปินผู้ถ่ายทอดและผู้รับสืบทอด ช่างสร้างเครื่องดนตรี ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องในการจัดพิธีกรรมและการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรี

๔. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผลตามหลักการวิจัยเชิงคุณภาพและสรุปผล

ขอบเขตของโครงการวิจัย

ทำการศึกษาวัฒนธรรมไทยในดนตรีภาคตะวันตกในเรื่องประวัติและวิวัฒนาการ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอด วัฒนธรรมการบรรเลง การสร้างและคุณภาพเสียง การจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคตะวันตกรวมไปถึงการแสดงและการละเล่น ได้แก่ ดนตรี สะล้อ ซอ ซึง กลองยาว กลองทุงเย (ตึงเย, ตุงเย) แตรวงพื้นบ้าน หนังใหญ่วัดขนอน หนังตะลุง ละครชาตรี โขนสด หุ่นกระบอก รำโทน รำวงพื้นบ้าน สวดพระมาลัย เพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย เพลงเรือบก เพลงฉ่อย เพลงเหย่อย (เพลงเหย่ย) เพลงร่อย พรรษาและลำตัด

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า

หนังสือ **พระมาลัยกลอนสวด**โดย ชมรมพุทธศาสน์ วิทยาลัยครูธนบุรี(๒๕๒๗) กล่าวถึง ความเป็นมาของมาลัยสูตร พร้อมทั้งอิทธิพลของมาลัยสูตร ที่มีต่อพุทธศาสนิกชน ซึ่งส่งผลให้เกิดประเพณีต่างๆ เช่น ประเพณีการเทศน์มหาชาติ ประเพณีการบูชากัณฑ์เทศน์ อีกทั้งยังทำให้เกิดความเชื่อเรื่องความสุขสบายในศาสนกาลของพระศรีอารยเมตไตรย นอกจากนี้หนังสือพระมาลัยกลอนสวดยังรวบรวมบทสวดมาลัยสูตรทำนองหลวงแบบดั้งเดิมดังที่เคยมีมาตามประเพณีเดิมไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

ตนราชบุรี โดย อำนาจ กรมมา เป็นบรรณาธิการ(๒๕๕๐) เป็นหนังสือที่กล่าวถึงเรื่องราวของกลุ่มชาติพันธุ์ในฐานะประชากรของจังหวัดราชบุรี ทั้งด้านประวัติความเป็นมา วัฒนธรรมท้องถิ่นที่แตกต่างกันไปตามครรลองของบรรพชนที่นำพาให้ปฏิบัติสืบทอดมา มีการนำเสนอเนื้อหาของกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ต่างๆซึ่งบางอย่างเป็นกิจกรรมที่มีผู้รู้จักกันทั่วประเทศ และบางอย่างเกิดขึ้นภายในชุมชนเล็กๆไม่เป็นที่เอิกเกริก เช่น งานทำบุญกลางบ้านของชาวเขมร หรืองานบวชในศาสนาพุทธ ที่มีรายละเอียดของเครื่องประกอบพิธีแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอกิจกรรมเพื่อการยังชีพในวิถีชุมชนชาวราชบุรี

หนังสือ **คุณยายหุ่นกระบอก** ของ ยูร กมลเสรีรัตน์ (๒๕๔๐) นำเสนอออกมาในรูปแบบของสารคดีชีวิตอันทรหดและทรงค่าของศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(หุ่นกระบอก) โดยได้

แบ่งเนื้อหาออกเป็น ๓ ส่วน คือ สารคดีชีวิตของคุณยายชื้น(ชูศรี สกุลแก้ว) ความรู้เรื่องหุ่นกระบอกและคำประดับปัญญา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของผู้กระทำประโยชน์ต่อประเทศชาติโดยเฉพาะการดำรงเอกลักษณ์พร้อมทั้งเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติด้านการแสดง หุ่นกระบอก

งานวิจัยเรื่อง **ขนบธรรมเนียมประเพณี : ความเชื่อและแนวทางการปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง** โดย สุภาพรรณ ณ บางช้าง (๒๕๓๕) เป็นโครงการย่อยโครงการหนึ่งในโครงการวิจัยเรื่อง “ขนบธรรมเนียมประเพณี: ความเชื่อและแนวทางการปฏิบัติในสังคมไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน” งานวิจัยเล่มนี้ได้ศึกษาแนวคิดพื้นฐาน ลักษณะ และบทบาทของขนบธรรมเนียมประเพณีไทยในช่วงสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง คือระหว่าง พ.ศ. ๑๘๐๐-๒๑๕๘ ผลการศึกษาพบว่า แนวคิดพื้นฐานที่เป็นหลักเบื้องต้น คือ คติไตรภูมิ เป็นโลกทัศน์ชีวทัศน์ของคนไทยในเรื่องขั้นตอนชีวิตและเป้าหมายชีวิต การตระหนักในคุณค่าของพระรัตนตรัย การยอมรับการมีอยู่ของสรรพชีวิตในภพภูมิที่แตกต่างกันไปจากมนุษย์ และความเชื่อในอำนาจต่างๆ ที่สัมพันธ์กับชีวิต นอกจากแนวคิดดังกล่าวแล้ว ความต้องการของการดำรงอยู่ตามวัฏจักรของชีวิตอย่างมีเสถียรภาพ เงื่อนไขเฉพาะกาล อิทธิพลของพุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ ความเชื่อดั้งเดิม ตลอดจนบุคลิกภาพของคนไทยคือความเอื้อเฟื้อมีน้ำใจ ความประณีต ความรักในความสุข ได้หล่อหลอมรูปแบบ ประเพณีไทยซึ่งมีลักษณะเด่นที่สำคัญ คือมีจุดมุ่งหมายหรือประโยชน์ที่สร้างเสริมเสถียรภาพของชีวิตด้านต่างๆ ทั้งระดับบุคคล ชุมชน และระดับประเทศ มีภูมิปัญญาในการเลือกสรรและสร้างสรรค์ มีจิตวิญญาณแห่งการเอื้อเฟื้อเกื้อกูล มีความละเอียดอ่อนประณีตงดงาม ขณะเดียวกันเมื่อมีความต้องการความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ ก็สามารถแสดงออกได้อย่างมีพลัง มีลักษณะประสานประโยชน์ มีความสนุกบันเทิงแฝงอยู่ และมีศิลปะเป็นความเด่นปรากฏ

บทบาทหลักของขนบธรรมเนียมประเพณีไทย คือ การสร้างเสถียรภาพ ได้แก่ เสถียรภาพในด้านการเมืองการปกครอง การทำมาหากิน การดำเนินชีวิตตามวงจร การพัฒนาชีวิตโดยการสั่งสมบุญเพื่อประสบชีวิตที่ดีในปัจจุบันและอนาคต ตลอดจนเสถียรภาพในด้านการสืบต่อพระพุทธศาสนานอกจากบทบาทหลักดังกล่าวแล้ว ยังเป็นสื่อสร้างความสมานสามัคคี สร้างการรวมตัวของชุมชน สร้างโอกาสและการเอื้อเฟื้อแบ่งปัน และเป็นทางแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะด้านต่างๆให้เกิดขึ้น

หนังสือ **คติชนวิทยา** โดย มัลลิกา คณานุรักษ์ (๒๕๕๐) ผู้เขียนได้เขียนขึ้นเพื่อเป็นตำราที่รวบรวมความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับคติชนวิทยา มีเนื้อหาครอบคลุมตามหลักสูตรวิชาคติชนวิทยา ของการศึกษาระดับปริญญาโท ในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี โดยได้อ้างอิงข้อมูลจากผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในภาคต่างๆที่ได้ศึกษาไว้แล้ว เช่น ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์(ภาคเหนือ) ผู้ช่วยศาสตราจารย์จารุวรรณ ธรรมวัตร (ภาคอีสาน) รองศาสตราจารย์บุปผา ทวีสุข(ภาคกลาง) ศาสตราจารย์สุทธิวงศ์ พงไพบูลย์(ข้อมูลไทยพุทธภาคใต้) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประพนธ์ เรืองณรงค์(ข้อมูลไทยมุสลิมภาคใต้) เป็นต้น เนื้อหาได้อธิบายถึง

ความหมาย ลักษณะและความสำคัญของคติชนวิทยา พร้อมทั้งได้ยกตัวอย่างข้อมูลทางคติชนวิทยาประเภทต่างๆ จากภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้ ไว้อย่างละเอียด

การละครไทย โดย สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (๒๕๔๑) เป็นหนังสือที่ได้รวบรวมความรู้ของการละครไทยในด้านต่างๆ ทั้งในด้านอิทธิพลต่างประเทศในด้านวรรณคดีการละคร ตำนานละคร ประวัติและประเภทของการละครไทย บทละครซึ่งมีองค์ประกอบของความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา ลักษณะท่ารำของละครไทย ตลอดจนเครื่องแต่งตัวละครรำ สุมนมาลย์นำรูปภาพท่ารำของบรมครูทางด้านละครไทยมาประกอบคำอธิบายนาฏยศัพท์บางคำ และท่ารำในบางท่าเพื่อแสดงลักษณะของการรำที่ประณีตงดงาม

หนังสือ **หนังตะลุง-หนังใหญ่** ของ เอนก นาวิกมูล (๒๕๔๖) ได้จากการรวบรวมผลงานว่าด้วยหนังตะลุง หนังใหญ่ ในเชิงสารคดีที่เอนกได้เขียนลงตามนิตยสารและหนังสือพิมพ์นับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๙ เป็นต้นมา โดยแบ่งประเด็นเป็น ๑. ความเก่าแก่หรือความลึกของอายุหนังตะลุงปักษ์ใต้ ๒. หนังตะลุงเมืองเพชรบุรี ภาคกลาง หรือภาคอื่นๆ ๓. หนังใหญ่คณะต่างๆที่มีในเมืองไทย

หนังสือ **เทศกาลและประเพณีไทย** โดย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (มปป.) เป็นหนังสือที่พิมพ์รวมหนังสือเกี่ยวกับประเพณีไทย ๖ เล่ม รวมไว้ในเล่มเดียวกัน เพื่อสะดวกแก่การค้นคว้าอ้างอิง หนังสือทั้ง ๖ เล่ม ได้แก่

๑. ประเพณีการทำบุญสวดมนต์เลี้ยงพระ
๒. ประเพณีเกี่ยวกับเทศกาลเข้าพรรษา สารท ออกพรรษา
๓. ประเพณีทอดกฐิน
๔. ประเพณีทอดผ้าป่า
๕. ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลลอยกระทง
๖. ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลสงกรานต์

หนังสือเรื่องประเพณีทอดกฐิน ประเพณีทอดผ้าป่าเขียนโดยนายเกษม บุญศรี นอกนั้นเป็นผลงานการเขียนของพระยาอนุมานราชธน เนื้อความในหนังสือทั้งหมด อธิบายถึงพิธีกรรม ความเชื่อ และกิจกรรม ที่มีขึ้นในประเพณีต่างๆไว้อย่างละเอียด เช่น ความเชื่อเรื่องศีรษะเป็นของสูง ถ้ามีสิ่งที่ถือว่าต่ำหรือเลวมาถูกต้องหรืออยู่เหนือศีรษะจะทำให้ผู้เป็นเจ้าของศีรษะนั้นเสื่อมสิริ หรือการใช้มัดหญ้าคา หรือก้านมะยมเป็นเครื่องประพรมน้ำมนต์เพราะเชื่อว่าหญ้าคามีความศักดิ์สิทธิ์เพราะถูกน้ำอมฤตหยด จึงนำมาใช้ในพิธีกันเสนียดจัญไร ส่วนก้านมะยมก็เท่ากับเป็นไม้ยมหรือยมทัณฑ์ คือไม้ลงโทษของพระยายม เมื่อฟาดไปที่ใดผีร้ายก็หนีหายหมดเป็นต้น

ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย โดย สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์ (๒๕๓๖) เป็นหนังสือที่ได้รวบรวมประเพณีและพิธีกรรมที่มีอยู่ในวรรณคดีต่างๆ โดยมีเนื้อหาที่ได้อธิบายถึงพิธีกรรมที่คนไทยสมัยก่อนประพฤติสืบต่อกันมานั้นด้วยเหตุผลใด ทำเพื่ออะไร รวมถึงอุปกรณ์ที่ใช้ ว่ามีความเหมาะสมกับสภาพสังคมในขณะนั้นอย่างไร เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป ประเพณีและ

พิธีกรรมต่างๆได้ถูกดัดแปลงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพสังคม เศรษฐกิจ และวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ ประเพณีบางอย่างที่ดีงามกลับถูกละเลยไป สมปราชญ์ยังได้นำเสนอถึงวิวัฒนาการของประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ ที่มีมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบันไว้ด้วย

หนังสือ **เพลงพื้นบ้าน :ภาคกลางและภาคตะวันตก** โดย สุภักดิ์ อนุกูล และวลัยพร นิยมสุจริต (๒๕๔๖) กล่าวถึง ความเป็นมาและความสำคัญของเพลงพื้นบ้านที่เกิดจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทย ในยามว่างจากการทำงาน หรือเมื่อต้องมาทำงานร่วมกัน เช่น ในเวลาดำนา เกี่ยวข้าว ตำข้าว เก็บพืชผลในไร่สวน ขณะที่ทำงานก็มีการขับร้องหาความเพลิดเพลินด้วยถ้อยคำคล้องจองหรือโต้ตอบกันอย่างไพเราะ การรวบรวมเพลงพื้นบ้านในครั้งนี้แม้เป็นการรวบรวมเฉพาะเพลงพื้นบ้านในภาคกลางและภาคตะวันตกเท่านั้นแต่ก็บ่งบอกถึงคุณค่าในการดำรงชีวิต ความคิด และอุดมการณ์ของคนใน ๒ ภูมิภาคได้อย่างดี

งานวิจัย **มาลัยสูตร : สมณทูตแห่งความเชื่อ** โดย คณะผู้ดำเนินโครงการดุริยางคศิลป์ไทย นิสิตชั้นปีที่ ๔ รุ่นที่ ๑๕ (๒๕๔๓) เป็นโครงการวิจัยตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เสนอต่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวรรณกรรมเรื่องพระมาลัยและประเพณีการสวดมาลัย วิเคราะห์รูปแบบคำประพันธ์ในวรรณคดีเรื่องพระมาลัยแต่ละประเภท รวมถึงทำนอง รูปแบบขั้นตอนการสวดมาลัยในแต่ละท้องถิ่น ผลการศึกษาพบว่า ประวัติความเป็นมาของวรรณกรรมเรื่องพระมาลัยนั้นไม่สามารถสรุปชัดเจนได้ว่ามาจากที่ใดเพราะไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน เป็นเพียงแนวความคิดของผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน ซึ่งสรุปโดยรวมว่าน่าจะมาจากศรีลังกาที่มีการอ้างอิงเรื่องราวของพระมาลัยให้ปรากฏเป็นหลักฐานชัดเจน รูปแบบและขั้นตอนในการสวดพระมาลัยในแต่ละภูมิภาคหรือแต่ละท้องถิ่นในประเทศไทยมีประเพณีการสวดที่แตกต่างกันบ้างในรายละเอียดและภาษาที่ใช้ รูปแบบคำประพันธ์แบ่งออกได้ ๓ ลักษณะ คือ

๑. คำประพันธ์ของมาเลยยเทวัตเถรวัตถุต้นฉบับเดิม คือต้นฉบับภาษาบาลีมีลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยแก้วบรรยายเรื่อง สลับด้วยฉันท์ปัฐยาวัตรเป็นตอนๆ ส่วนฉบับแปลเป็นร้อยแก้วโดยตลอด

๒. คำประพันธ์ของพระมาลัยกลอนสวดประกอบด้วย กาพย์ยานี ๑๑ กาพย์ฉบัง ๑๖ หลายคำประพันธ์ ซึ่งมีลักษณะบังคับแบบกลอน แต่มีจำนวนวรรคละ ๒ คำ แทนที่จะเป็นกาพย์ยานี ๑๑ กาพย์ ๑๖ และกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ด้วยคำกลอนสวดทั่วไป

๓. คำประพันธ์ของพระมาลัยคำหลวงเป็นร่ายโบราณ สลับกับร่ายสุภาพและจบด้วยโคลงสี่สุภาพ โดยใช้โคลงสี่สุภาพเป็นบทนำเรื่อง และจบเรื่องใช้ร่ายโบราณและร่ายสุภาพบรรยายเรื่อง

หนังสือ **พิธีกรรมและความเชื่อท้องถิ่น** เรียบเรียงโดย ฐาปนี (๒๕๔๘) กล่าวถึงพิธีกรรมว่าเป็นเอกลักษณ์หนึ่งที่สะท้อนถึงความเชื่อของคนในกลุ่มชนนั้นได้อย่างชัดเจนที่สุด เนื่องจากสภาพภูมิประเทศของไทยนั้นมีหลายหลากแตกต่างกันไป ทำให้การดำเนินชีวิต การทำมาหากิน

ความเชื่อ ฯลฯ มีหลากหลายต่างกันไปด้วย หนังสือเล่มนี้ได้รวบรวมพิธีกรรมและความเชื่อของแต่ละจังหวัด จากภูมิภาคต่างๆของประเทศไทยไว้มากมาย เช่น พิธีโกนจุก(จังหวัดตาก) พิธีไหว้นางสงกรานต์(จังหวัดกาญจนบุรี) พิธีลูกโกศ (จังหวัดเพชรบุรี) พิธีไหว้แม่ย่านาง(จังหวัดระยอง) เป็นต้น

งานวิจัย **แตรและแตรวงของชาวสยาม** ของ สุกรี เจริญสุข (๒๕๓๕) ผลการวิจัยพบว่า แตรและแตรวงเกี่ยวข้องกับปี่พาทย์ กล่าวได้ว่ามีปี่พาทย์ที่ไหนจะมีแตรวงที่นั่น แม้ว่าแตรวงจะเป็นกลุ่มนักดนตรีส่วนน้อยของสังคมนักดนตรีก็ตาม แต่แตรได้ฝังรากลึกลงไปในส่วนของพิธีกรรมหลวง พิธีกรรมของชาวบ้าน และในส่วนของความบันเทิงของชาวบ้านด้วย สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจวบจนกระทั่งปัจจุบัน แต่เดิมแตรและแตรวงชาวบ้านเคยเคียงคู่กับวงปี่พาทย์ในสังคมของภาคกลางและได้แพร่ขยายไปสู่ภูมิภาคต่างๆทั่วประเทศโดยอาศัยกองดุริยางค์ทหาร กองดุริยางค์ลูกเสือ และปี่พาทย์ จากงานพิธีกรรมสู่งานของชาวบ้านที่ให้ความสนุกสนาน การแห่แหน การประโคมงานวันเกิด งานบวชนาค และงานศพด้วย

ปัจจุบันแตรวงได้ขยายเข้าสู่ระบบการศึกษาเป็นวงโยธวาทิตหรือวงดุริยางค์ในโรงเรียนมัธยมศึกษาอยู่ทั่วประเทศ บทบาทของแตรวงและปี่พาทย์ของชาวบ้านก็ค่อยๆหายไปตามลำดับแทบจะไม่มีเหลือในชุมชนของชาวสยามอีกต่อไป ชาวสยามสมัยใหม่สนใจความบันเทิงที่เข้ามาในรูปแบบใหม่ทางสื่อโทรทัศน์และวิทยุ การบรรเลงแตรวงพยายามปรับเข้าสู่ระบบและระเบียบของสังคมใหม่ ในรูปแบบของวงโยธวาทิตหรือวงดุริยางค์ มีการเรียบเรียงเสียงประสาน มีการควบคุมวง บรรเลงในรูปแบบของดนตรีตะวันตก

ปัจจุบันแตรวงแทบจะสูญหายไปจากสังคมไทย งานวิจัยชิ้นนี้จึงได้รวบรวมเรื่องราว “แตรวงของชาวสยาม” เท่าที่พบในเชิงประวัติศาสตร์ เพื่อเป็นหลักฐานสืบไป

แตรวงชาวบ้าน: กรณีศึกษาแตรวงคณะสุนิศา บ้านท่ามะขามตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี โดย จิระ สัตตะพันธ์คีรี (๒๕๔๙) เสนอเป็นปริญญานิพนธ์ขั้นมหาบัณฑิต เสนอต่อมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โดยได้ศึกษาประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี รูปแบบการประสมวงและองค์ประกอบอื่นๆทางดนตรี รวมไปถึงบทบาทหน้าที่การรับใช้สังคมของแตรวงชาวบ้าน โดยมุ่งเน้นศึกษากรณีตัวอย่างของแตรวงคณะสุนิศา จากการศึกษาพบว่า แตรวงคณะสุนิสา เป็นแตรวงที่ยังคงอนุรักษ์สืบทอดแนวทางการบรรเลงเพลงไทยเดิมแบบฉบับและในขณะเดียวกันก็มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการประสมวงและการแสดงเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยของสังคมในปัจจุบัน มีระบบการบันทึกโน้ตเป็นของตนเอง เพลงที่บรรเลงมีการจัดหมวดหมู่และวัตถุประสงค์การใช้งานโดยเฉพาะเพื่อให้เหมาะกับโอกาสที่แสดง แตรวงคณะสุนิสามีบทบาทการรับใช้สังคมดนตรีพื้นบ้านไทย อยู่สองประการคือ ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง และประกอบพิธีกรรมต่างๆ

หนังสือ **นางชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ** จัดทำขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นกระบอก) (๒๕๔๘) กล่าวถึงประวัติชีวิตของคุณยายชื้น สกุลแก้ว ผู้มีความรู้ความสามารถในการร้อง การบรรเลงการเชิดหุ่นเป็นเลิศ ยากที่จะหาผู้ใดเทียบได้ คุณยายชื้นได้คลุกคลีอยู่ในวงการของการเชิดหุ่นกระบอกมาตั้งแต่เกิด มีความพากเพียรและความตั้งใจจริงที่จะทำให้ศิลปะการเชิดหุ่นมีความละเอียดอ่อน ประณีต มีชีวิตชีวาและความสวยงาม จนเป็นที่นิยมยอมรับกันอย่างแพร่หลาย หนังสือเล่มนี้ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับหุ่นกระบอกและการเชิดหุ่นกระบอกไว้อย่างละเอียด ตั้งแต่ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการเชิดหุ่น การหัดเชิดหุ่น ตลอดจนพิธีกรรม ประเพณีความเชื่อในการเชิดหุ่น

งานวิจัย **โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง** โดย เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕) เสนอเป็นปริญญานิพนธ์ขั้นมหาบัณฑิต เสนอต่อ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของโขนสด องค์ประกอบการแสดง และวิเคราะห์รูปแบบการแสดงของคณะสังวาลเจริญยิ่ง ตั้งแต่พ.ศ. ๒๕๔๔-๒๕๔๕ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงโขนสดเดิมเรียกว่า หนังสด ปรากฏหลักฐานในปี พ.ศ.๒๔๗๔ โดยนายท่าน เหล่าอุดม เป็นคนจังหวัดชลบุรี มีอาชีพการแสดงละครแก้บน ได้พบเห็นคนเมาสุราในงานปลงศพ ร้องเพลงประกอบท่าเต้นแบบหนังตะลุงเต้น จึงได้คิดนำมาจัดการแสดง ผู้แสดงสวมศีรษะโขนไว้เพียงหน้าผาก เปิดด้านหน้าไว้ เพราะผู้แสดงต้องร้องและเจรจาเอง การดำเนินเรื่องรวดเร็ว เน้นตลกขบขัน และได้รับความนิยมเรื่อยมา จึงทำให้เกิดคณะโขนสดขึ้นหลายคณะ คณะสังวาลย์เจริญยิ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงมากที่สุด มีโครงสร้างการแสดงประกอบด้วยส่วนพิธีกรรมและการแสดง คือพิธีปลูกโรง บูชาครู โหมโรงปี่พาทย์ โหมโรงกลองตุ๊ก รำถวายมือ ไหว้ครูฤาษีและการแสดงเป็นการนำเอาองค์ประกอบของการแสดงมาผสมผสานกัน ได้แก่ การแสดงหนังตะลุง การแสดงลิเก การไหว้ครู การแสดงละครชาตรี ปัจจุบันการแสดงโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่งยังคงมีการพัฒนารูปแบบการแสดงตามความรู้ความสามารถของนักแสดงและความต้องการของผู้ชมในการประกอบอาชีพ นับเป็นวัฒนธรรมการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่สมควรจะอนุรักษ์ส่งเสริมให้เป็นมรดกของชาติสืบไป

ประเพณี และวัฒนธรรมไทย โดย สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์ (๒๕๔๐) เป็นหนังสือเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและการปฏิบัติประเพณีและวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนา

วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังตะลุงภาคกลาง ของ สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี (๒๕๓๓) เป็นเอกสารการวิจัยที่จะสนองพระราชปรารภสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี คณะผู้วิจัยคือ ศาสตราจารย์ พันตรีหญิง คุณหญิงผะอบ โปษะกฤษณะ และรองศาสตราจารย์สุวรรณี อุดมผล ผลการศึกษาพบว่า หนังตะลุงที่แสดงอยู่ในภาคกลาง น่าจะได้มาจากภาคใต้ประมาณรัชกาลที่ ๓-๕ ต่อมาเริ่มแพร่หลาย

เพราะเล่นง่ายกว่าหนังใหญ่และค่าใช้จ่ายในการหาไปแสดงถูกกว่า ประกอบกับวิธีการแสดงมีบทตลกแทรกทำให้คนชอบ จึงกลายเป็นมหรสพที่นิยมอีกอย่างหนึ่ง ตัวหนังเป็นแบบเดียวกับหนังใหญ่แต่ย่อส่วนให้เล็กลง แบ่งเป็น ๓ ประเภท คือ หนังครู หนังเล่น และหนังกาก การแกะตัวหนังจะเริ่มจากวาดลวดลายและรูปบนตัวหนังที่ฟอกขูดและแห้งดีแล้ว แกะสลักตามแบบ จากนั้นใช้ไม้ไผ่หนีบให้มีด้ามสำหรับเชิด และทำไม้สำหรับชักมือให้เคลื่อนไหวด้วย ระบายสีสันให้สวยงาม การเก็บตัวหนังจะเก็บไว้ที่แผงทำด้วยไม้ไผ่สาน เสื่อ หรือลำแพนประกอบกัน ทำเป็นชั้นเข้ากรอบ จะเก็บแบ่งประเภทหนังและเก็บเข้าชั้น ชั้นบนเก็บหนังชั้นสูง ชั้นสองเก็บหนังเล่นและชั้นสามเก็บหนังกาก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นได้แก่ โทนชาตรี ๒ ลูก กลองชาตรี ๒ ลูก ปี่ใน ฉิ่ง ฉาบ กรับ โทน หรืออาจเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นได้ ในการแสดงใช้คนเชิด ๑-๒ คน มีความสามารถในการเชิด เสียงดีและสามารถดัดเสียงได้หลายเสียง มีไหวพริบในการปรับปรุงบทให้ถูกใจคนดู ก่อนการแสดงต้องมีการไหว้ครู เบิกหน้าพระ อภิปรายบท จับลิงหัวค่ำ ตัวตลกบอกเรื่องแล้วจึงเริ่มแสดง เรื่องที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ เรื่องที่ตัดตอนมาจากรามเกียรติ์ เรื่องที่นำเค้าเรื่องมาจากชาดก นิทานพื้นบ้าน นิทานจักรๆ วงศ์ๆ เรื่องที่คิดเองโดยได้เค้ามาจากนวนิยายหรือชีวิตจริง เรื่องที่มีลักษณะผสมระหว่างจักรๆวงศ์ๆ กับชีวิตจริง คำประพันธ์ที่ใช้คือกาพย์ มักใช้แต่งบทไหว้ครู เบิกหน้าพระ กลอนแปด มักใช้ดำเนินเรื่อง กลอนหัวเดียว ใช้ดำเนินเรื่องเช่นกันและนิยมใช้มาก ร่ายและร้อยแก้วมีสัมผัส วรรณกรรมประกอบการแสดงหนังตะลุงภาคกลางมีคุณค่าทั้งในด้านความบันเทิง การให้ความรู้ คติ แง่คิด และคุณค่าด้านการประชาสัมพันธ์

หนังสือ **หนังตะลุง** โดย พ่วง บุษรารัตน์(๒๕๔๐) รวบรวมความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุง โดยอาศัยความรู้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและประสบการณ์กว่า ๗๐ ปี ที่ผู้เขียนได้สั่งสมความรู้เรื่องหนังตะลุงมา กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง วิวัฒนาการ องค์ประกอบต่างๆของหนังตะลุง รวมไปถึงการฝึกหัดเล่นหนังตะลุง และบทบาทของหนังตะลุงที่มีต่อสังคมไทย

เอกสาร **การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน** โดย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (๒๕๓๗) เป็นเอกสารที่ให้ข้อมูลความรู้อันทรงคุณค่าของหนังใหญ่วัดขนอน มีการรวบรวมบทไหว้ครูโบราณที่หายาก นอกจากนี้ยังมีการรวมบทความที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากผู้ทรงคุณวุฒิ เช่น เรื่องการศึกษากับการสืบทอดและการเสริมสร้างวัฒนธรรม โดย พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เรื่องการถ่ายทอดและการเรียนรู้วัฒนธรรม เขียนโดย ศาสตราจารย์สุมน อมรวิวัฒน์ อีกทั้งยังรวบรวมบทความเกี่ยวกับหนังใหญ่วัดขนอนไว้อีกเป็นจำนวนมาก เช่น เรื่อง “หนังใหญ่” เขียนโดย เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เรื่อง “กว่าจะเป็นหนังใหญ่” เขียนโดย พระนุชิต วชิรวุฑฺโฒ (เลขานุการเจ้าอาวาสวัดขนอน ปี ๒๕๓๗) และผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงหนังใหญ่อื่นๆ อีกมากมาย

หนังสือ **การศึกษาเรื่องประเพณีไทย** โดย เสฐียรโกเศศ (ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน) (๒๕๐๕) แบ่งออกเป็น ๒ ภาค ภาค ๑ “เรื่องประเพณีไทย” กล่าวถึง ความหมายของประเพณีไทย จารีตประเพณี ประเพณีปรัมปรา ขนบประเพณีและธรรมเนียมประเพณี วิถีประชาชนและความนิยมตามสมัย ประเพณีตายยาก ประเพณีเกี่ยวกับผู้หญิงและผู้ชาย การเปลี่ยนแปลงของประเพณี ภาค ๒ “เรื่องชาติประวัติศาสตร์และศาสนาของไทย” เนื้อหาเกี่ยวกับ เชื้อชาติ สัญชาติ และประชาชน ชนชาติไทย การนับถือผี ไสยศาสตร์ พุทธศาสนา รวมทั้งโองการธรณีสารที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมและความเชื่อเพื่อการสืบทอดดนตรีภาคกลาง โองการธรณีสารสำหรับทำน้ำมนต์กันเสนียดจัญไรชนิดกล้าแข็งมากจะใช้ประพรมหรืออาบรดด้วยน้ำมนต์ธรรมดาไม่ได้

หนังสือ **เพลงนอกศตวรรษ** โดย เอนก นาวิกมูล เป็นหนังสือที่รวบรวมเพลงพื้นบ้านภาคกลางไว้อย่างละเอียด และสมบูรณ์ถึง ๔๔ เพลง ใช้เวลาและกิจกรรมเป็นตัวกำหนดในการจำแนกเพลงมาเป็น ๔ ประเภท คือ เพลงหน้าน้ำ เช่น หน้ากฐิน ผ้าป่า ออกพรรษา เพลงหน้าเกี่ยวข้าว เช่น นวดข้าว เพลงหน้าสงกรานต์และใกล้เคียง เพลงอื่นๆ ร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล นอกจากกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน ลักษณะและคุณค่าของเพลงพื้นบ้าน รวมถึงภาพชีวิตที่มีทั้งความสนุก สุข เศร้า ยิ้มทั้งน้ำตา ขั้นตอนการฝึกฝนและพิธีกรรมตามความเชื่อเพื่อบรรลุสู่ความเป็นยอดของพ่อเพลงแม่เพลงในอดีตและที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เช่น แรกเริ่มของการหัดเพลง ครูจะร้องให้ฟังก่อนแล้วให้ผู้หัดร้องตาม พยายามทำเสียงให้ได้อย่างครู แต่ก่อนอื่นต้องมีการ “จับข้อมือ” เมื่อหัดไปสักพักหนึ่งจึงค่อยเข้าพิธีไหว้ครู อันเป็นพิธีสำคัญและค่อนข้างเป็นทางการ ส่วนใหญ่ยึดวันพฤหัสบดี อันเป็นวันครูในการทำพิธี

หนังสือ **เพลงพื้นบ้านศึกษา** โดย สุกัญญา สุจฉายา(๒๕๔๕) จัดแบ่งออกเป็น ๒ ภาค ภาคแรก “ปริทัศน์เพลงพื้นบ้าน” เนื้อหาครอบคลุมถึงลักษณะของเพลงพื้นบ้าน การแบ่งประเภทเพลงพื้นบ้าน พัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนบทบาทของเพลงพื้นบ้านในสังคมไทย โดยสุกัญญา แบ่งประเภทเพลงพื้นบ้านออกเป็น ๘ ประเภท ใช้จุดประสงค์ของเพลงเป็นตัวกำหนด คือ แบ่งเป็น เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก เพลงร้องเล่น เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก เพลงโต้ตอบ เพลงร้องรำพัน เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ เพลงประกอบพิธีกรรม และกล่าวถึงพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านไทยว่า เพลงพื้นบ้านกลุ่มหนึ่งมีบทบาทชัดเจนว่าเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมนั้นๆ เช่น เพลงในงานศพ เพลงประกอบพิธีรักษาโรค ฯลฯ ยังมีเพลงพื้นบ้านอีกกลุ่มหนึ่งที่แม้การแสดงออกในปัจจุบันจะเน้นเรื่องความสนุกสนานรื่นเริง แต่เมื่อพิจารณาให้ลึกซึ้งจะพบว่ามีความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรมในอดีต และยังเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมนั้นๆ ด้วย เพลงพื้นบ้านดังกล่าวคือ เพลงปฏิพากย์ และเพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ ที่ปรากฏในฤดูการเก็บเกี่ยวพืชผล และเทศกาลตรุษสงกรานต์ ส่วนภาคที่ ๒ ของหนังสือให้ชื่อว่า “เพลงพื้นบ้านวิเคราะห์” เป็นการรวมบทความทางวิชาการซึ่งได้หยิบประเด็นที่เป็นลักษณะเด่นของเพลงพื้นบ้านมาวิเคราะห์ พร้อมให้ความเห็นและข้อเสนอแนะ เช่น เพลงโต้ตอบของภาคกลาง

บทแบบโครงสร้างเพลงกล่อมเด็ก บทการศึกษาเปรียบเทียบเพลงและการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือและอีสาน บทเพลงพื้นบ้านกับสื่อสาระทางการเมือง

หนังสือ **วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดกาญจนบุรี ตาก ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี ราชบุรี** โดย คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยกระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๒ จำนวน ๕ เล่ม แยกตามจังหวัด จังหวัดละ ๑ เล่ม เป็นหนังสือที่ครอบคลุมเนื้อหาสาระของท้องถิ่นอย่างกว้างๆ ประกอบด้วยเรื่อง ภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม สังคม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ มรดกทางธรรมชาติและทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี และโครงการตามพระราชดำริที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาพัฒนาชนบทให้อยู่ดีกินดี พร้อมรูปภาพประกอบโดยส่วนหนึ่งในบทมรดกทางวัฒนธรรมประกอบด้วยการละเล่นพื้นบ้าน นาฏศิลป์และดนตรี ศาสนาพิธีกรรมและความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่นและการกินอยู่ ดังเช่น

- การละเล่นเพลงเหย่ย ของจังหวัดกาญจนบุรี ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ จนปัจจุบันก็ยังนิยมเล่นกันอยู่ โดยเฉพาะที่อำเภอพนมทวน เป็นการร้องรำทำเพลงเกี้ยวกันของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายก็จะมีพ่อเพลง แม่เพลง เป็นต้นเสียง นอกนั้นเป็นลูกคู่ช่วยร้องรับ ขณะร้องเพลงนั้นก็จะมีการรำเกี้ยวกันกลางวง เมื่อเหนื่อยก็จะเข้าวงเพื่อให้คู่อื่นออกไปรำแทน หมุนเวียนกันไป เครื่องดนตรีที่ใช้ก็คือกลองยาว หรือบางที่อาจใช้แคนร่วมด้วย

- การเล่นเพลงพวงมาลัยเป็นการเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งที่มีมาแต่โบราณกว่า ๑๐๐ ปี นิยมเล่นกันทางจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีแนวเขตติดต่อกับกาญจนบุรี เพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ และเล่นกันในเทศกาลนักขัตฤกษ์ เช่น งานมงคล โกนจุก บวชนาค ทอดกฐิน เปลี่ยนไปตามยุคสมัย ปรากฏว่าการเล่นเพลงพวงมาลัยสมัยนี้ได้เปลี่ยนจากการร้องคราวละหลายๆ ประโยค มาเป็นร้องสั้นๆ สถานที่เล่นนั้นเล่นได้ทั้งบนบกและในเรือ เป็นเพลงเชิงเกี้ยวพาราสี คำร้องเป็นกลอนสดว่าแก้กัน

- คนไทยพื้นราบที่เป็นคนพื้นเมืองของจังหวัดตาก มีศิลปะการละครคือ “ซอพื้นเมือง” ซึ่งประกอบด้วยผู้ร้องซอมีทั้งชายและหญิงร้องโต้ตอบด้วยถ้อยคำ “ตัวคำซอ” เป็นที่สนุกสนาน บางครั้งมีเนื้อความไปในทางเกี้ยวพาราสี บางครั้งเป็นบทร้องคำสอนเพื่อเตือนสติให้ประพฤติตนอยู่ในศีลธรรม และบางครั้งก็เป็นลักษณะละครบันเทิงใจ คำร้องจะร้องและพูดเป็นภาษาเหนือด้วยถ้อยคำคล้องจองมีมุขตลกสอดแทรกเป็นช่วงๆ เครื่องดนตรีประกอบมี ซึง ขลุ่ยผิว ปี่ ซออู้ และซอด้วง เล่นในโอกาสงานทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ญาติพี่น้องที่ตาย งานบวชนาค งานวัด

- ประเพณีการเล่นเรือบก ของชาวหมู่บ้านห้วยผึ้ง ตำบลห้วยสัตว์ใหญ่ โดยสร้างเรือจำลอง ในเรือมีพ่อเพลงร้องนำและมีลูกคู่อีก ๘ คนขานรับเป็นทอดๆ ประเพณีการเล่นเรือบกนี้ทำให้เกิดความสนุกสนานและความสมานสามัคคีของชุมชนเป็นอย่างยิ่ง

จังหวัดประจวบคีรีขันธ์เป็นจังหวัดที่มีภูมิประเทศติดชายฝั่งทะเลจึงมีการประกอบอาชีพประมง ผู้ประกอบอาชีพประมงนั้น จำเป็นต้องใช้เรือเป็นพาหนะในการจับสัตว์น้ำ ชาวประมงจึงมีวิถีชีวิตที่ผูกพันกับเรือมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ก่อให้เกิดความเชื่อในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเรือมากมาย นับตั้งแต่การขุดเรือ ต่อเรือ และการใช้เรือในการทำมาหากิน ล้วนเป็นพิธีกรรมที่เกิดจากความคาดหวังเพื่อความอยู่รอดปลอดภัยจากพายุคลื่นลมในทะเล นอกจากนั้นยังหวังให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยดลบันดาลโชคลาภให้จับสัตว์น้ำได้เป็นจำนวนมาก ชาวประมงเชื่อว่า ส่วนสำคัญของเรือคือ ส่วนโขนเรือ และท้ายเรือ โดยเฉพาะโขนเรือถือเป็นที่อยู่หรือที่สิงสถิตของผีประจำเรือ เรียกว่า แม่ย่านางเรือ ในความเชื่อของชาวประมงทั่วไปเป็นผีผู้หญิง มีหน้าที่ปกปักษ์รักษาเรือให้รอดพ้นจากภัยพิบัติทั้งปวง การจัดเตรียมอุปกรณ์เช่นไหว้แม่ย่านางเรือเป็นไปตามฐานะของเจ้าของเรือ ประกอบด้วย อาหารคาว เช่น หัวหมู หรือเนื้อหมูต้ม เป็ด ไก่ ปลา กุ้งต้มสุก เป็นต้น อาหารหวาน เช่น ขนมเปี๊ยะ ขนมโค ขนมต้มแดงต้มขาว หรือขนมเทียนเป็นต้น ส่วนเครื่องดื่มประกอบด้วย น้ำดื่ม สุรา และน้ำผลไม้ต่างๆ นอกจากนั้นยังมีดอกไม้ ธูป เทียน อาจใช้ผ้าแดงผ้าขาว หรือด้ายแดง ด้ายขาว เป็นด้ายดิบสำหรับผูกโขนเรือเพื่อเป็นสิริมงคล

- ละครชาตรี เป็นละครดั้งเดิมของไทย ไม่ปรากฏประวัติความเป็นมาของละครชาตรีในเมืองเพชรบุรี สันนิษฐานว่าเจ้าของคณะละครชาตรีคณะแรกในเมืองเพชรบุรีคือ นายสุข หรือหลวงอภัยจันทร์สุข(เสียชีวิตไปแล้ว) หรือที่เรียกกันว่า “คณะนายสุข” การแสดงละครชาตรีปัจจุบัน นิยมแสดงตามลานวัด หรืออาจจะเป็นลานบ้านที่เจ้าภาพกำหนดให้ วิธีการแสดงเริ่มจากเจ้าของคณะจะเป็นผู้บูชาครูแล้วโหมโรง รำถวายมือด้วยชุดเพลงช้าเพลงเร็ว จากนั้นเจ้าของคณะประกาศชื่อเรื่องที่จะแสดง แล้วจึงเริ่มแสดง ตัวพระเอกนางเอกจะแต่งยืนเครื่องพระนาง ส่วนตัวละครอื่นไม่พิถีพิถัน เครื่องดนตรีประกอบนั้นเดิมใช้ปี่ชวา เช่นเดียวกับละครโนราชาตรีของภาคใต้ ต่อมาได้ตามแบบอย่างละครชาตรี คือมีระนาด ตะโพน มาประกอบการแสดง

- หนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีได้รับอิทธิพลมาจากจังหวัดพัทลุงเมื่อประมาณ ๑๐๐ กว่าปีมาแล้ว นายเอี่ยมซึ่งเป็นนายหนังชาวพัทลุงได้นำหนังตะลุงมาเล่นในจังหวัดเพชรบุรี เวลานั้นได้รับความนิยมมาก เนื่องจากเป็นการประยุกต์การแสดงตามแบบฉบับเดิมให้เหมาะสมกับรสนิยมของชาวเพชรบุรี คือ เล่นแบบในปนนอก (ใน หมายถึง การแสดงของชาวเพชรบุรี นอก หมายถึง การเล่นแบบดั้งเดิมของชาวพัทลุง) หนังตะลุงนั้นต้องผูกโรงเป็นรูปสี่เหลี่ยมมีจอผ้าขาวขึงด้านหน้าเพื่อใช้เชิดตัวหนัง เมื่อจะแสดงจะต้องทำพิธีไหว้ครู เบิกหน้าพระ แล้วจึงเล่นเรื่องสั้นๆ คือ เรื่องลิงขาวจับลิงดำ หรือที่เรียกว่า จับลิงหัวค่ำ ต่อมาจากนั้นจึงแสดงเรื่องใหญ่ตามที่กำหนด เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย ปี่ ฉิ่ง กลองชาตรี โทน กรับ ฉาบ ฆ้อง โหม่ง

- หนังใหญ่จังหวัดราชบุรี เป็นการละเล่นที่เก่าแก่ โดนนำเอาศิลปะแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น หัตถศิลป์ วรรณศิลป์ และวาทศิลป์มารวมกันได้อย่าลงตัว ในอดีตกล่าวกันว่าหนังใหญ่เป็นที่นิยมเล่นกันในมหรสพของเจ้านายชั้นสูง ซึ่งวิธีการเล่นหนังใหญ่มักเริ่มแสดงในตอนกลางคืนหรือในที่มืดเพื่อให้ไฟส่องและเกิดเงาที่ตัวหนังใหญ่และคนเชิด การแสดงจะเริ่มด้วยการเบิกหน้าพระหรือบทไหว้ครู จากนั้นจึงเข้าชุดเบิกโรง สำหรับเรื่องที่ใช้เล่นกันเป็นส่วนใหญ่ได้แก่ รามเกียรติ์ ในตอนใดตอนหนึ่ง

ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย ของมณี พยอมยงค์ (๒๕๔๗) เป็นหนังสือที่กล่าวถึงความเชื่อและประเพณีของล้านนาไทย พร้อมเปรียบเทียบกับประเพณีสิบสองเดือนของล้านช้าง (ลาว) อีกทั้งรายละเอียดของประเพณีทั้ง ๑๒ เดือน ประเพณีที่เกี่ยวกับชีวิตและประเพณีพิเศษ ทำให้ทราบถึงความหมาย ตำนาน ที่มาและขนบปฏิบัติของชาวล้านนา เช่น ประเพณี สงกรานต์ ดำหัว ทานข่อและทานตุง สืบชะตาในเดือน ๗ ประเพณีเลี้ยงผีปู่ย่าตายาย ฟ้อนผีมด – ผีเม็ง เข้าอินทขิลในเดือน ๘ การเกิด การกินแขกแต่งงาน ปลูกเรือนใหม่ เฮือนเย็น(งานศพ) ในประเพณีเกี่ยวกับชีวิต ฯลฯ เป็นต้น และในส่วนหนึ่งของบทท้ายเล่มได้กล่าวถึง ประเพณีไหว้ครูว่าทำเพื่ออะไร ประโยชน์ที่ได้รับจากการไหว้ครู ขั้นตอนการไหว้ครูของภาคเหนือ ส่วนประกอบของเครื่องพลีกรรมอันได้แก่ “ขันตั้ง” คำไหว้ครู การไหว้ครูดาบ การไหว้ครูซอฯ เป็นต้น รวมทั้งการกล่าวถึงการแบ่งครูซอว่าจะทำหลังจากศิษย์ได้เรียนจนชำนาญแล้ว ก็จะขอแบ่งครูจากพ่อครูแม่ครู โดยจะแบ่งเครื่องสังเวยคนละครึ่ง จากนั้นครูจะต้องตามไปส่งลูกศิษย์ถึงแม้จะอยู่ไกลก็ต้องไปส่ง เมื่อไปถึงจะมีพิธีเลี้ยงต้อนรับพร้อมกับตั้งวงซออุ่มงัน เฉลิมฉลองการแบ่งครูเป็นงานที่มีชาวบ้านมาร่วมสนุกสนานด้วยงานหนึ่ง

ดนตรีพื้นบ้าน ของ ณรงค์ สมิทธิธรรม (๒๕๔๕) ได้รวบรวมเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือไว้หลายด้านตั้งแต่เครื่องดนตรีซึ่งประกอบด้วย ฆ้อง สิ้ง สว่า กลองทึ่งถึ้ง กลองยาวเมืองเหนือ กลองสิ้งหม้อง กลองปู่เจ่ กลองหลวง กลองมองเซิง กลองสะบัดชัย พิณเพียะ โดยได้อธิบายไว้อย่างละเอียด รวมถึงวงดนตรีต่างๆ เช่น วงตกเส้ง วงดำหัว วงสะล้อซอซึง พร้อมทั้งกล่าวถึงการฟ้อนรำเพื่อความสนุกสนานและความเชื่อ ได้แก่ การเล่นเพลงลูกกุยเวย การฟ้อนรำอย่างคนเมืองเหนือ และประเพณีการฟ้อนผีปู่ย่า สิ่งที่น่าสนใจชวนให้ติดตามอีกประการหนึ่ง ก็คือชีวประวัติศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ได้แก่ เจ้าหลวงบุญวาทย์วงษ์มานิต สล่าเต้า ไชยรุ่งเรือง สล่ามาศักดิ์วงศ์ สล่าตัน ไชยทนุ บุญมา ไชยมะโน และลุงเหลิม ช่างทำกลองฝีมือดีแห่งเมืองลำปาง ในส่วนท้ายของหนังสือยังได้กล่าวถึงขันตั้งหรือการขึ้นครู หมายถึงการระลึกถึงคุณครูและการขอละเมิดสิทธิ์อย่างมีวัฒนธรรม ซึ่งกระทำด้วยกาย วาจา และใจที่นอบน้อม คำว่าสิทธิ์ในที่นี้คือเพลงที่นำมาเล่น นักดนตรีจะยกขันตั้งเพื่อขออนุญาตครูบาอาจารย์ ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้ว ในการเล่นเพลงที่ท่านได้ประพันธ์ไว้ใช้เครื่องดนตรีที่ได้คิดค้นขึ้นมา ถือว่าเป็นการแสดงความเคารพในภูมิปัญญาของผู้อื่นอย่างนอบน้อม

ซอพื้นบ้าน ศิลปะการขับขานล้านนา โดย ชมรมสืบสานตำนานปี่ซอ (๒๕๔๘) ได้กล่าวถึงความหมายและประวัติของซอ รวมทั้งลักษณะของทำนองซอประเภทต่างๆ และฉันทลักษณ์ พร้อมยกตัวอย่างบทซอเพื่อเพิ่มความเข้าใจให้แก่ผู้สนใจ อีกทั้งยังกล่าวถึงขั้นตอนก่อนจะมาเป็นช่างซอว่าจะต้องเริ่มจากการขึ้นครูซอกับช่างซอรุ่นครูที่มีความรู้ความสามารถพร้อมรายละเอียดของเครื่องบูชาครู หลังจากนั้นผู้เรียนซอก็จะไปอยู่กับพ่อครูแม่ครูคอยปรนนิบัติรับใช้ในกิจการงานทั้งปวง

ภูมิปัญญาชาวบ้านเรื่องการกินอ้อ : จิตวิทยาการศึกษาเบื้องต้นของคนล้านนา ของสมัย ธนะศรี (๒๕๔๒) อธิบายพร้อมทั้งวิเคราะห์ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในพิธีกรรมการกินอ้อ โดยให้รายละเอียดตั้งแต่ความหมายของคำว่า “อ้อ” ประเภทของอ้อ คาถาอ้อประเภทต่างๆ และพิธีการเตรียมงานกินอ้อ วันที่จะกินอ้อซึ่งส่วนมากจะอยู่ในช่วงสงกรานต์หรือในวันที่ ๑๕ เมษายน ที่เรียกว่าวันพญาวันเพราะถือว่าเป็นวันดี หากผู้ใดเริ่มต้นทำอะไรในวันนี้จะได้ผลดี ดำเนินงานนั้นๆ สำเร็จและเป็นสิริมงคล ชาวบ้านทั่วไปถือเป็นวันแรงทำการสิ่งใดก็จะสำเร็จด้วยดี

ศิลปะการซอ(ร้อง)ฟ้อน(รำ)และดนตรีล้านนาไทย โดยธีรยุทธ ยวงศรี (๒๕๒๕) ได้กล่าวถึงประวัติและวิวัฒนาการของศิลปะการฟ้อนและการดนตรีล้านนาไทยรวมถึงลักษณะประเภทและโอกาสในการแสดงของการฟ้อน ดนตรีและการซอ พร้อมทั้งพิธีกรรมความเชื่อก่อนการฝึกหัดถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ครูจะทำพิธี “ขันตั้งหรือยกครู” ทุกครั้ง อีกทั้งก่อนการแสดงนักแสดงทุกคนจะนั่งล้อมวงเพื่อทำการบูชาครูซึ่งมีอุปกรณ์ในการทำพิธีคือ สวยหรือกรวย ๑๒ สวย เงิน ๓๒ บาท หมาก พลู บุหรี่ เมี่ยง และเหล้า ๑ ขวด

เครื่องสักการะในล้านนาไทย ของมณี พยอมยงค์ และศิริรัตน์ อาศนะ (๒๕๓๘) กล่าวถึงสาเหตุแห่งการเกิดเครื่องสักการะ ศาสนสถานที่ประกอบพิธีกรรม เช่น วิหาร โบสถ์ ศาลาฯ เป็นต้น ได้จัดแบ่งประเภทของเครื่องสักการะเป็น เครื่องสักการะในพิธีกรรมทางศาสนา เครื่องสักการะที่เกี่ยวเนื่องในประเพณี และเครื่องสักการะเนื่องในปัจจัย 4 โดยในส่วนของสาเหตุที่ทำให้เกิดเครื่องสักการะ เนื่องมาจากประชาชนที่มีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา และสิ่งที่ตนนับถือ ได้มีความคิดประดิษฐ์และสรรหาเครื่องสักการะแตกต่างกันไปเช่น นำเอาดอกไม้ ธูป เทียน ซึ่งถือว่าเป็นของหอมไปสักการะเพื่อแสดงความเคารพนับถือ บางคนเชื่อว่าหากนำเอาสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปถวายเป็นเครื่องสักการะบูชาจะช่วยให้ประสบโชคดี ทำมาค้าขายประสบผลสำเร็จ มีความเจริญรุ่งเรือง

บทที่ ๒
วิวัฒนาการดนตรีภาคตะวันตก

ดนตรีภาคตะวันตกสัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในสังคมเช่นวัฒนธรรมดนตรีโดยทั่วไป ที่มีประเพณีพิธีกรรม ศาสนา ความเชื่อ อาชีพ และความบันเทิง เป็นบ่อเกิดของวัฒนธรรมดนตรี วิวัฒนาการดนตรีพื้นเมืองในระยะแรกมีชาวบ้านร่วมกันสร้างสรรค์บทเพลง และมีพัฒนาการเป็นอาชีพต่อมา ทั้งนี้วิวัฒนาการดนตรีของภาคตะวันตกยังเป็นผลจากบริบทแวดล้อมโดยเฉพาะสภาพภูมิประเทศและทำเลที่ตั้งของแต่ละจังหวัดซึ่งแตกต่างกัน เช่น จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์อยู่ติดชายฝั่งทะเล และเป็นจังหวัดเชื่อมต่อระหว่างภาคกลางกับภาคใต้ ขณะที่จังหวัดราชบุรีและจังหวัดกาญจนบุรีแวดล้อมด้วยจังหวัดต่างๆในภาคกลาง ส่วนจังหวัดตากมีพื้นที่ติดภาคเหนือ ภาคกลางและประเทศเพื่อนบ้าน จังหวัดต่างๆเหล่านี้มีกลุ่มคนหลายชาติพันธุ์มาตั้งถิ่นฐาน วัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกจึงมีความหลากหลาย

ลักษณะภูมิประเทศ

ภาคตะวันตกมีเนื้อที่ทั้งหมดประมาณ ๕๓,๖๗๔.๐๒ ตารางกิโลเมตร ประกอบด้วยพื้นที่ ๕ จังหวัด ได้แก่ ตาก กาญจนบุรี ราชบุรี เพชรบุรี และประจวบคีรีขันธ์[๑] หลายจังหวัดเคยนับเนื่องเป็นส่วนหนึ่งของภาคกลาง และมีพื้นที่ติดต่อกับภาคกลาง ขณะที่จังหวัดตากเคยจัดอยู่ในเขตภาคเหนือ ลักษณะภูมิประเทศและสภาพแวดล้อมทำให้แต่ละจังหวัดมีวัฒนธรรมที่เหมือนและแตกต่างกันกล่าวคือ

จังหวัดตาก มีพื้นที่มากเป็นอันดับ ๔ ของประเทศ แต่มีประชากรเบาบาง เนื่องจากสภาพพื้นที่โดยทั่วไป ประกอบด้วยป่าไม้ และเทือกเขาสูง มีพื้นที่ราบสำหรับการเกษตรน้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางฝั่งตะวันตกพื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเป็นป่าไม้และภูเขาสูง มีทิวเขาถนนธงชัยสูงสลับซับซ้อน บริเวณพื้นที่ของจังหวัดติดกับภาคเหนือและภาคกลาง กล่าวคือทางทิศเหนือติดกับจังหวัดทางภาคเหนือ ได้แก่ แม่ฮ่องสอน เชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง ทางทิศตะวันออก ติดกับจังหวัดทางภาคกลาง ได้แก่ จังหวัดสุโขทัย กำแพงเพชร นครสวรรค์ และอุทัยธานี ส่วนทางทิศใต้

---

[๑] คณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ แบ่งภาคตะวันตกเป็น ๘ จังหวัดได้แก่ สุพรรณบุรี กาญจนบุรี นครปฐม สมุทรสาคร สมุทรสงคราม ราชบุรี เพชรบุรี และ ประจวบคีรีขันธ์

ติดกับจังหวัดกาญจนบุรี ทำให้วัฒนธรรมของจังหวัดมีลักษณะผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของสองภูมิภาค

จังหวัดกาญจนบุรี ภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นป่ามีทั้งป่าโปร่งและป่าดงดิบ มีแม่น้ำสำคัญสองสายคือ แม่น้ำแควใหญ่และแม่น้ำแควน้อยซึ่งไหลมาบรรจบรวมกันเป็นแม่น้ำแม่กลองที่บริเวณอำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เคยนับเนื่องเป็นส่วนหนึ่งของภาคกลาง และมีพื้นที่รอบด้านติดภาคกลาง แต่มีบางส่วนติดต่อกับประเทศพม่า กล่าวคือ ทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดอุทัยธานี จังหวัดตาก และประเทศพม่า ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดราชบุรีและจังหวัดนครปฐม ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดสุพรรณบุรี ทิศตะวันตก ติดต่อกับประเทศพม่า พื้นที่ประกอบด้วยเขตภูเขา ที่สูง และที่ราบลุ่มน้ำ กล่าวคือ พื้นที่ทางด้านทิศเหนือของจังหวัด ได้แก่บริเวณอำเภอสังขละบุรี อำเภอทองผาภูมิ อำเภอศรีสวัสดิ์และอำเภอไทรโยค เป็นเทือกเขาต่อเนื่องมาจากเทือกเขาถนนธงชัย พื้นที่ตะวันออกเฉียงเหนือของจังหวัด บริเวณอำเภอเลาขวัญ มีลักษณะเป็นที่ราบเชิงเขาสลับกับเนินเขาเตี้ย ๆ พื้นที่ทางทิศใต้ของจังหวัด บริเวณอำเภอท่ามะกา อำเภอท่าม่วงและบางส่วนของอำเภอพนมทวน อำเภอเมืองกาญจนบุรี เป็นที่ราบ ดินมีความอุดมสมบูรณ์

จังหวัดราชบุรี เคยนับเนื่องเป็นส่วนหนึ่งของภาคกลาง และมีพื้นที่รอบด้านติดภาคกลาง แต่มีบางส่วนติดต่อกับประเทศพม่า ทำให้วัฒนธรรมส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง กล่าวคือ ทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดกาญจนบุรี ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดเพชรบุรี ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดนครปฐม สมุทรสาคร และสมุทรสงคราม ทิศตะวันตก ติดต่อกับประเทศพม่า ท้องถิ่นราชบุรีมีทั้งบริเวณที่ลุ่มริมฝั่งแม่น้ำ ที่ดอนสูง และเขตภูเขา จึงมีความหลากหลายทางสังคม เศรษฐกิจ พื้นที่บริเวณชายแดนด้านตะวันตกของจังหวัด ประกอบด้วยเทือกเขาน้อยใหญ่ ทางตอนกลางของจังหวัดมีที่ราบลุ่มแม่น้ำแม่กลอง ซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์เหมาะแก่การเพาะปลูกข้าวและพืชไร่ ในขณะที่ทางฝั่งตะวันออกเป็นที่ลาดลงสู่ที่ราบลุ่มต่ำ มีที่ดอนและที่ลุ่มต่ำสลับกันไป จึงทำการเพาะปลูกได้ทั้งพืชไร่ พืชสวนและทำนา

จังหวัดเพชรบุรี ทิศเหนือ ติดกับอำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี และอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ทิศใต้ ติดกับอำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ทิศตะวันตก ติดกับเทือกเขาตะนาวศรี พื้นที่ด้านตะวันตกเป็นป่าไม้และภูเขาสูงสลับซับซ้อน มีเทือกเขาตะนาวศรีเป็นเส้นกั้นอาณาเขตระหว่างประเทศไทยกับประเทศพม่า ที่ราบลุ่มชายฝั่งทะเลทางด้านตะวันออกของจังหวัด นับเป็นแหล่งเศรษฐกิจที่สำคัญยิ่งในด้านการประมงและการท่องเที่ยว ส่วนบริเวณตอนกลางของจังหวัดเป็นเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำ มีแม่น้ำเพชรบุรีซึ่งเป็นแม่น้ำสายสำคัญไหลผ่าน จึงเป็นเขตเกษตรกรรมที่สำคัญของจังหวัด

จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มีพื้นที่ติดกับภาคกลางและภาคใต้ทำให้วัฒนธรรมของจังหวัดมีลักษณะผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของ ๒ ภาค กล่าวคือทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดเพชรบุรี ทิศใต้ติดต่อกับจังหวัดชุมพร ส่วนทิศตะวันออกและทิศตะวันตกติดทะเล

สภาพภูมิประเทศที่แตกต่างกันของจังหวัดต่างๆ ย่อมส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละจังหวัด กล่าวคือ จังหวัดเพชรบุรี มีพื้นที่ติดต่อกับภาคกลาง จังหวัดกาญจนบุรี และราชบุรี เคยเป็นส่วนหนึ่งของภาคกลางและมีสภาพภูมิประเทศคล้ายคลึงกับจังหวัดอื่นๆในภาคกลาง อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่เป็นฐานยุทธศาสตร์มาแต่เดิมวัฒนธรรมจึงได้รับอิทธิพลและคล้ายคลึงกับหลายจังหวัดในภาคกลาง ขณะที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มีพื้นที่ติดกับจังหวัดทางภาคใต้ จึงได้รับอิทธิพลดนตรีภาคใต้มากกว่าจังหวัดอื่น หรือจังหวัดตากมีพื้นที่ติดกับภาคกลางและภาคเหนือ วัฒนธรรมดนตรีภาคเหนือและภาคกลางจึงมีอิทธิพลต่อดนตรีของจังหวัดตาก กล่าวคือ

เพชรบุรี เป็นเมืองที่เคยรุ่งเรืองมาแต่โบราณ มีชื่อเรียกมาแต่โบราณว่า “พริบพรี” เป็นเมืองเชื่อมต่อระหว่างเมืองในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยากับหัวเมืองปักษ์ใต้ นับเป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญ เป็นฐานยุทธศาสตร์ที่สำคัญของไทยในกลุ่มหัวเมืองฝ่ายตะวันตก วัฒนธรรมหลายอย่างจึงถ่ายจากเมืองหลวงมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ทรงโปรดเสด็จมาเมืองเพชรบุรี โปรดฯให้สร้างพระราชวัง วัด และพระเจดีย์ใหญ่ขึ้นบนเขามไหศวรรย์ ใกล้กับตัวเมืองพระราชทานนามว่า “พระนครคีรี” ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชวังอีกแห่งหนึ่งในตัวเมืองเพชรบุรี คือ “พระรามราชนิเวศน์” หรือ “พระราชวังบ้านปืน” อิทธิพลวัฒนธรรมของราชสำนักจึงมีปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของจังหวัดเพชรบุรี

กาญจนบุรี มีฐานะเป็นเมืองหน้าด่านสำคัญมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สืบเนื่องมาจนถึง สมัยรัตนโกสินทร์ขณะที่ ราชบุรี เป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญ และเป็นสมรภูมิรบกับพม่าหลายสมัย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๔ จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๖ ราชบุรียังเป็นที่ซ้อมรบ เรียกว่า “ค่ายหลุมดิน” ซึ่งพระเจ้าแผ่นดินเสด็จฯไปประทับแรม อีกทั้งชนชั้นนำ เช่น สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ยังมาสร้างตึกที่พัก และถนนหนทาง ตั้งแต่ราว พ.ศ. ๒๔๑๐ (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๓๒-๓๓) เนื่องจากราชบุรีมีพื้นที่ใกล้กรุงเทพฯ การรับวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงจากกรุงเทพฯจึงมีมาก เช่น หนังใหญ่ การเล่นเพลง ส่วนจังหวัดตากซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับภาคเหนือ จึงรับอิทธิพลดนตรีภาคเหนือ ขณะที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ อยู่ห่างออกไปและมีพื้นที่ติดกับภาคใต้ วัฒนธรรมดนตรีจึงรับอิทธิพลจากภาคใต้

ในอดีตจังหวัดประจวบคีรีขันธ์เป็นเพียงเมืองชั้นจัตวาเล็ก ๆ ที่รวมกันอยู่ภายใต้การปกครองของเมืองเพชรบุรี จนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ โปรดเกล้าฯ ตั้งเมืองบางนางรม ที่ปากคลองบางนางรม โดยรวมเมืองบางนางรม เมืองกุย และเมืองคลองวาฬ แต่สภาพที่ดินไม่เหมาะสมแก่การเพาะปลูกจึงได้มีการย้ายเมืองไปยังเมืองกุยบุรี จวบจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้เปลี่ยนชื่อเมืองเป็น เมืองประจวบคีรีขันธ์

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๕ เมื่อมีการจัดรูปแบบการปกครองประเทศใหม่เป็นมณฑลเทศาภิบาล ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์และสภาพภูมิศาสตร์ ที่คล้ายคลึงกันทำให้ทางราชการจัดให้พื้นที่จังหวัดต่างๆในภาคตะวันตกปัจจุบัน (ยกเว้นจังหวัดตาก) เป็นส่วนหนึ่งของมณฑลราชบุรี ปรากฏความเล่าถึงตำนานเมืองและการปกครองมณฑลราชบุรีว่า

> *“มณฑลราชบุรีนั้นได้โปรดให้รวมหัวเมือง ๖ หัวเมือง ตั้งขึ้นคือ เมือง ราชบุรี๑ เมือง กาญจนบุรี๑ เมือง สมุทสงคราม๑ เมือง เพ็ชร์บุรี๑ เมือง ปราณ๑ เมือง ประจวบคีรีขันธ์ ๑ เมือง แต่แล้วโปรดเกล้าฯให้รวมเมืองปราณบุรีกับเมืองประจวบคีรีขันธ์มาขึ้นกับเมืองเพ็ชร์บุรี ฉะนั้นมณฑลราชบุรีจึงมีแต่ ๔ หัวเมือง*
>
> *ครั้นถึง ร.ศ. ๑๒๕ (พ.ศ. ๒๔๔๕) จึงได้แยกอาณาเขตร์เมืองเพ็ชร์บุรี คือ เมืองปราณบุรี เมืองประจวบคีรีขันธ์ กับเมืองกำเนิดนพคุณ ซึ่งขึ้นเมืองชุมพรอยู่ในเวลานั้นรวมตั้งเปนเมืองขึ้นอีก พระราชทานนามว่า เมืองปราณบุรี”* (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๕-๖)

กล่าวได้ว่าภาคตะวันตกซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับภาคกลาง อีกทั้งยังมีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กัน ทำให้มีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกับภาคกลาง ขณะเดียวกันการกวาดต้อนผู้คนจากการทำสงครามให้มาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ภาคตะวันตก นับแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา อีกทั้งเส้นทางคมนาคมที่สะดวกในการติดต่อกับบริเวณใกล้เคียง ประกอบกับความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่ และยังมีพื้นที่ติดต่อกับ ภาคใต้ และภาคเหนือ บางจังหวัด คือ จังหวัดกาญจนบุรี ราชบุรี และตาก มีทำเลที่ตั้งติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านคือประเทศพม่า จึงทำให้กลุ่มคนหลากหลายชาติพันธุ์อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน เช่น คนมอญ ลาวโซ่ง ลาวเวียง ลาวพวน เขมร คนจีน ชาวเขาเผ่าต่างๆ การผสมผสานของคนหลากหลายชาติพันธุ์ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคนี้มีความหลากหลายตามไปด้วย กลุ่มชนหลากหลายชาติพันธุ์ดังกล่าวมีวิถีชีวิตประสมประสานกับคนไทยพื้นถิ่นอีกทั้งยังมีการสังสรรค์กันทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ระหว่างชุมชนที่มีอาชีพทำนา ทำไร่ กับชุมชนเมือง มีการอพยพของ

ผู้คนจากถิ่นอื่น จึงเกิดชุมชนใหม่ๆที่มีประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนการละเล่นที่สะท้อนถึงอิทธิพลการรับวัฒนธรรมจากท้องถิ่นต่างๆ

วัฒนธรรมดนตรีและความบันเทิงที่โดดเด่นของภาคตะวันตก นอกจากเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์แล้วจึงเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของคนต่างพื้นที่ ทั้งอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีและความบันเทิงจากภาคกลาง อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ และภาคเหนือตามที่ตั้งของแต่ละจังหวัด

๒.๑ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคกลาง

ภาคกลางและภาคตะวันตกมีบริเวณพื้นที่ติดกัน เส้นทางคมนาคมติดต่อเชื่อมโยงถึงกัน ปฏิสัมพันธ์และการถ่ายทอดวัฒนธรรมระหว่างกันจึงมีมาก โดยเฉพาะจังหวัดที่อยู่ใกล้ศูนย์กลางอำนาจรัฐและเป็นเมืองสำคัญ เช่น ราชบุรี เพชรบุรี วัฒนธรรมราชสำนักจึงมีอิทธิพลต่อรสนิยมของชาวบ้านในแถบนี้ เห็นได้จากหนังใหญ่ และโขนสด

หนังใหญ่ เป็นการแสดงของราชสำนักแต่เดิม มีที่มาเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา จึงเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์ แม้ต่อมามีผู้แต่งเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ และ อุณรุทธ์คำฉันท์ แต่ก็ไม่เป็นที่นิยม หนังใหญ่จึงคงเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์สืบมา อีกทั้งยังมีขั้นตอนการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับเทพเจ้า เช่น ก่อนการแสดงจะต้องบูชาหนังตัวสำคัญที่ถือเป็นครู เรียกว่า “หนังเจ้า” มีอยู่ ๓ ตัว คือ ฤาษี พระอิศวร และพระนารายณ์ เมื่อเริ่มแสดงก่อนเข้าเรื่องต้องมีพากย์ “เบิกหน้าพระ” คือ การพากย์นมัสการพระพุทธเจ้า เทพเจ้าและครูอาจารย์สลับกับการเชิดหนังเทพเจ้าประลองฤทธิ์กัน ๓ ครั้ง เรียกว่า พากย์ ๓ ตระ อันสะท้อนถึงความศรัทธาในศาสนาและเทพเจ้า

หนังใหญ่แม้จะเป็นที่นิยมเล่นแพร่หลายในหมู่ราษฎร แต่ก็มิใช่เป็นการแสดงที่มุ่งความสนุกสนานโดยตรง ราษฎรดูหนังใหญ่เพราะเป็นการแสดงที่ใหญ่โตโอ่อ่าใช้สถานที่กว้างขวางจอหนังทั้งสูงและกว้าง ตัวหนังก็ใหญ่ดูได้แต่ไกล ๆ จึงทำให้งานดูใหญ่โต ภูมิฐาน งานใดมีหนังใหญ่จึงจะถือว่าเป็นงานใหญ่ เจ้าของหนังใหญ่นอกจากราชสำนักแล้ว จะเป็นวัดใหญ่ๆ ซึ่งมีฐานะพอที่จะสร้างและรักษาหนังใหญ่ไว้ ได้แก่ วัดในแถบภาคตะวันตก เพราะอยู่ใกล้ราชสำนัก ง่ายต่อการรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากภาคกลาง เช่น หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดพลับพลาชัย จังหวัดเพชรบุรี แต่หนังใหญ่ที่ยังคงเล่นสืบทอดมา คือหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี เป็นหนังใหญ่ที่ได้รับอิทธิพลของหนังใหญ่ของราชสำนัก แต่ไม่ประณีตเท่า และเน้นความสนุกสนานตามวัฒนธรรมของชาวบ้าน การแสดงจึงตัดทอนและปรับปรุงขนบการแสดงหลายอย่าง ทั้งการเต้น ดนตรี การเชิด พระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอนกล่าวถึงลักษณะการเล่นหนังใหญ่วัดขนอนว่า “หนังใหญ่วัดขนอนเป็นการแสดงแบบ

พื้นบ้าน ไม่ต้องกลัวผิดแบบแผน สนุกสนานพูด ๒ แง่ ๒ง่าม” (สัมภาษณ์, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒) เช่นเดียวกับ สุเทพ นิ่มอนงค์ ครูผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ หนังใหญ่ วัดขนอน เล่าถึงความแตกต่างระหว่างเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ วัดขนอน กับหนังใหญ่ของกรมศิลปากรว่า

> *“หนังใหญ่ที่นี่เทียบกรมศิลป์ไม่ได้ เพราะเป็นของชาวบ้าน เช่น การใช้เพลงค้างคาวกินกล้วย กรมศิลป์ใช้กราวนอก แต่ที่นี่ตีกราวนอกไปก่อนเอาค้างคาวกินกล้วยมาต่อ เด็กจะได้เต้นสนุก*
>
> *เสมอ(เพลงหน้าพาทย์-ผู้เขียน) กรมศิลป์ทำเต็มแต่วัดขนอนเสมอเต้นรัวหน่อยเดียว เพราะตัวหนังหนักมีคนเต้นคนเดียว แต่กรมศิลป์ถือ ๒ คน และที่อื่นก็ถือข้างละคน ทยอยโอด เล่นตอนสีดาเสียใจ ตี ๒ เที่ยวแล้วโอด แต่กรมศิลป์ตีจนบอกให้โอด”* (สัมภาษณ์, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒)

โขนสด เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคกลาง ซึ่งผสมผสานศิลปะการแสดง ๓ ประเภท คือ โขน หนังตะลุงและลิเกจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เครื่องแต่งกายแต่งแบบโขนแต่ไม่สวยงามเท่า ให้ความสำคัญเฉพาะการแต่งกายของตัวเอก ผู้แสดงสวมหัวโขนแค่ศีรษะ เปิดหน้าไว้เพื่อให้ร้องบทเองได้ ร้องและเจรจาด้วยตนเอง ลดแบบแผนจากโขนทั้งท่ารำ การแต่งกาย การขับร้องคำพากย์ และเจรจา เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะนำมาจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว การแสดงรวดเร็ว กระชับ มีกลองตุ๊ก (กลองชาตรี) และโทนคอยตีประกอบการขับร้องและเจรจา นำรูปแบบการร้องและเจรจาของลิเกมาประสมประสานเข้ากับลีลาท่าทางการเต้นแบบโขนแต่รวดเร็วกว่า มักใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง เพลงที่ใช้มีน้อยเป็นเพลงสั้นๆ ท่วงทำนองกระชับ โขนสดสามารถแสดงได้ในงานต่างๆ เช่น งานวัด งานบุญ แต่ที่นิยมกันมากคืองานเผาศพ โดยนิยมแสดงตอนสั้นๆหน้าไฟ เมื่อเผาเสร็จจึงจะแสดงเต็มเรื่องในตอนกลางคืน

เนื่องจากโขนสดสนุกสนานและค่าใช้จ่ายไม่สูงเท่าโขนทั่วไปจึงได้รับความนิยมแพร่หลายไปในภูมิภาคต่างๆ รวมทั้งภาคตะวันตก ในจังหวัดเพชรบุรีมีคณะโขนสดหลายคณะ เช่น คณะทองโปรย ประเชิญศิลป์ คณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง คณะบุญชู ชนประทีป กลุ่มศิลปินเยาวชนต้นกล้าน้อย สมทรง บุญวัน เจ้าของคณะโขนสด และละครชาตรี กลุ่มศิลปินเยาวชนต้นกล้าน้อย ตำบลช่องสะแก อำเภอ เมือง จังหวัดเพชรบุรี เล่าถึงการแสดงโขนสดของที่นี่ว่า

> *“โขนสด เล่น รามเกียรติ์ มีหลายตอน จับตอนสนุก กำเนิดพระราม กำเนิดทศกัณฑ์ หนุมานจองถนน ศึกไมยราพ เพลงที่ใช้มีน้อย ใช้เชิด กราวนอก กราวใน เป็นส่วนมาก เสมอ โอด ก็ใช้พระรามตรวจ*

พล ยกทัพใช้เต้นเขน พระรามเสมอออกมา ถ้าทศกัณฐ์ใช้เชิด กราวตะลุงใช้กับลิงอย่างเดียว กราวตะลุงโขนพากย์ไม่ใช้ โขนพากย์กรมศิลป์ใส่หัวคลุม ใช้เชิดนอกเพราะช้า มีแม่ท่าเหมือนกันแต่ใช้น้อย ดูทีท่าคนจะเยอะตอนหัวค่ำ หลังจากนั้นคนจะหาย

โขนสดใส่หัวครึ่งท่อน ร้องเอง รำเอง เต้นเอง พากย์เหมือนกรมศิลป์ แต่ไม่พากย์มาก มีฉาก เล่นไวกว่า ใช้แม่ท่าและขึ้นไปเหยียบนานจะหมุนรอบ ๓-๔ นาที เครื่องดนตรีใช้กลองทัด ทุ้ม ระนาด ตะโพนไทย ฆ้อง โทน ๒ใบ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง" (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

นอกจากอิทธิพลศิลปะราชสำนักแล้ว การที่ราษฎรในภาคตะวันตกประกอบอาชีพคล้ายคลึงกับราษฎรในภาคกลาง โดยเฉพาะในบริเวณพื้นที่จังหวัดกาญจนบุรี และราชบุรี ซึ่งราษฎรประกอบอาชีพเกษตรกรรมย่อมทำให้วัฒนธรรมบันเทิงมีความคล้ายคลึงกัน การเล่นเพลงจึงคล้ายคลึงกันด้วย แต่การเล่นเพลงบางประเภทมีลักษณะเฉพาะท้องที่ เนื่องจากสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างกันไป เช่น อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี มีเพลงพื้นบ้านบางเพลงเป็นเพลงเฉพาะถิ่นของพนมทวนเอง ไม่พบในถิ่นอื่น เช่น เพลงร่อยพรรษา เพลงจาก เพลงแห่เจ้าบ่าว น่าจะด้วยเหตุที่ภูมิประเทศอำเภอพนมทวน มีที่ราบ ป่าและเขา แม้บางเพลงจะคล้ายคลึงกับที่อื่น แต่ก็แตกต่างกันตามบริบทแวดล้อม เช่น **เพลงร่อยพรรษา** มีท่วงทำนองร้องใกล้เคียงกับเพลงเรือ เพลงหน้าใย และเพลงรำภาข้าวสาร ซึ่งใช้เล่นในเรือ แต่เพลงร่อยพรรษาไม่ใช้เรือ เพราะพื้นที่ของ อำเภอพนมทวน เป็นที่ราบสูงไม่มีแม่น้ำลำคลอง เวลาร้องจึงต้องเดินกันไปเรื่อย ๆ หรือ **เพลงแห่เจ้าบ่าว** เป็นเพลงสั้นๆ ใช้ร้องเมื่อแห่เจ้าบ่าวไปบ้านเจ้าสาว เล่นเฉพาะใน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี เป็นต้น อย่างไรก็ตามการเล่นเพลงของภาคตะวันตกส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับภาคกลาง ทั้งด้วยลักษณะของอาชีพและประเพณีวัฒนธรรม

ดนตรีและเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกเกิดขึ้นในบริบทของขั้นตอนต่างๆ เพื่อพักผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงาน หรือการให้จังหวะในการทำงานเช่นดนตรีพื้นเมืองทั่วไป เนื่องจากชาวบ้านประกอบอาชีพทำนา จึงปรากฏการเล่นเพลงที่เกี่ยวข้องกับการทำนา อีกทั้งการที่หลายจังหวัดมีพื้นที่ติดกับภาคกลางจึงมีวัฒนธรรมการเล่นเพลงเช่นเดียวกับภาคกลาง

ก. การเล่นเพลงที่เกี่ยวข้องกับการทำนา

เพลงที่เกี่ยวกับการทำนาส่วนใหญ่นิยมเล่นกันในแถบจังหวัดกาญจนบุรีและราชบุรี เนื่องจากชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำนา ทำให้เกิดเพลงเกี่ยวกับการทำนา ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่การเก็บเกี่ยว จนเสร็จสิ้นกระบวนการ และเนื่องจากพื้นที่จังหวัดกาญจนบุรีและราชบุรี อยู่ติดกับภาคกลาง เพลงที่ร้องเล่นกันส่วนใหญ่จึงคล้ายคลึงกับเพลงที่เล่นในแถบภาคกลาง ทั้งเพลงที่ใช้เล่นในขั้นตอนต่างๆ ท่วงทำนอง และลักษณะการเล่น

เพลงที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนในการทำนาของภาคตะวันตก เกิดจากการร่วมมือช่วยเหลือของเพื่อนบ้านเพื่อความสนุกสนานและกระตุ้นการทำงาน จึงเล่นกันเฉพาะในพื้นที่ที่ชาวบ้านมีอาชีพทำนา แต่การที่เพลงเกี่ยวกับการทำนาหลายเพลงถือกำเนิดในภาคกลาง เล่นกันในแถบภาคกลางมาแต่เดิม เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงสมัครเล่นจดจำมา ย่อมทำให้ท่วงทำนองการร้องเล่น ผิดเพี้ยนไปจากเพลงเดิม แต่เพลงที่เล่นและขั้นตอนการเล่นยังคงเหมือนกับการเล่นเพลงของภาคกลาง และมีบทเพลงที่เล่นเฉพาะในแถบนี้ คือ เพลงจาก

“เพลงเกี่ยวข้าว” ใช้ร้องขณะเกี่ยวข้าว “เพลงสงฟาง” ร้องขณะคุ้ยฟางให้เมล็ดข้าวร่วงและนำฟางมากองรวมกัน หลังจากใช้วัวควายย่ำรวงข้าวจนเมล็ดหลุดออกจากรวงแล้ว จะมีการพานฟางโดยคุ้ยฟางเพื่อให้เมล็ดข้าวที่ร่วงปนอยู่กับฟางหลุดร่วงออกมา แล้วใช้ไม้คันฉายหรือที่เรียกว่า “ขอฉาย” เขี่ยฟางที่ไม่มีเมล็ดข้าวติดอยู่ออกไปกองรวมกัน ระหว่างนี้ชาวบ้านจะร้องเพลงสงฟางโต้ตอบกันเป็นเพลงสั้นๆ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อย

หลังจากผ่านขั้นตอนของการสงฟางและพานฟางไปแล้ว ฟางส่วนใหญ่จะกองอยู่รวมกันตรงกองฟางที่เรียกว่า “ลอมฟาง” ส่วนฟางบางส่วนที่เป็นเศษผงหักปนอยู่กับข้าวเปลือก ที่เรียกว่า “ลำพวน” ชาวบ้านจะช่วยกันเก็บทิ้ง ในขณะที่เก็บเศษฟางโดยเอาตะแกรงมาร่อนเศษฟาง หรือเศษผงออกหลังการนวดจะมีการร้องเพลงโต้ตอบกันเรียกว่า “เพลงสงคอลำพวน” เพลงนี้เคยเล่นในบางจังหวัดของภาคกลาง เช่น จังหวัดนครปฐม อ่างทอง ภาคตะวันตกพบที่อำเภอพนมทวน กาญจนบุรี และอำเภอบางแพ จังหวัดราชบุรี (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๓๙: ๒๙๖)

และหลังจากกวาดข้าวเปลือกที่ผ่านการนวดแล้ว มากองรวมกันเพื่อเก็บเข้าฉาง ชาวบ้านจะใช้ไม้กระดานเจาะรูสองข้างเอาเชือกร้อยเป็นแผ่นไม้ สำหรับโกยข้าว เวลาลากหรือชักกระดานจะมีคนหนึ่งกดกระดานให้ติดอยู่กับพื้น คนอื่นๆจะช่วยกันดึงเชือก ทำให้สามารถกวาดข้าวได้ทีละมากๆ ระหว่างนั้นจะร้องเพลงชักกระดาน เพลงชักกระดานเป็นเพลงสั้น ร้องง่าย เมื่อหัวหน้าร้อง คนอื่น ๆ ก็ช่วยรับตรงกลางและท้ายเพลง ไม่มีการร่ายรำหรือปรบมือ อีกทั้งอำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ยังมีเพลงร้องโต้ตอบระหว่างหญิงชายในช่วงเกี่ยวข้าวตอนเย็น ๆ ก่อนทุกคนจะแยกย้ายกลับบ้าน เรียกว่า “เพลงจาก” เป็นเพลงสั้น แต่ร้องทอดเสียงยาวแสดงอารมณ์อาลัยที่ต้องจากกันในวันนั้น ๆ

การเล่นเพลงเป็นความบันเทิงที่สัมพันธ์กับการทำงานเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและสร้างกำลังใจที่จะทำงานต่อไป จึงเล่นกันเท่าที่การลงแขกช่วยเหลือกันยังมีอยู่ เมื่อเทคโนโลยีความทันสมัย เช่น รถไถ เข้ามาแทนที่กรรมวิธีทำนาแบบเดิม การร่วมแรงกันหรือที่เรียกว่า “ลงแขก” หมดไป ประกอบกับมีเครื่องทุ่นแรง เช่น เครื่องนวดข้าว ทำให้โอกาสที่ชาวบ้านร้องเพลงร่วมกันเพื่อความสนุกสนานในปัจจุบันลดน้อยลง ทองเลื่อน คุณพันธ์ แม่เพลง กล่าวว่า เพลงเกี่ยวข้าว ที่อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี หมดไปเพราะ “เพลงเกี่ยวข้าวไม่ได้เรียนไม่ได้ร้องกันแล้ว เพราะไม่ได้ใช้คนเกี่ยวเหมือนในอดีตแต่ใช้รถมาเก็บข้าวแทนคน” (สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

นอกจากนี้การเล่นเพลงและดนตรีของชาวบ้านภาคตะวันตกอีกหลายอย่างยังสะท้อนถึงการรับและถ่ายทอดวัฒนธรรมอันสัมพันธ์กับภาคกลาง โดยเฉพาะดนตรีและการแสดงเพื่อความบันเทิงในงานเทศกาลต่างๆ

ข. ดนตรีและการแสดงพื้นเมืองเพื่อความบันเทิงในงานเทศกาลต่างๆ

ดนตรีและการแสดงพื้นเมืองประเภทร้องเล่น เพื่อความบันเทิง ของชาวบ้านภาคตะวันตกมีอยู่หลากหลาย เพราะดนตรีและเพลงพื้นเมือง เป็นกิจกรรมความบันเทิงที่ชาวบ้านเล่นสนุกกันเองในยุคสมัยที่ความบันเทิงไม่สามารถหาได้ง่าย ดนตรีและเพลงพื้นเมืองเพื่อความบันเทิงจำนวนไม่น้อย สัมพันธ์กับการจัดงานประเพณีในเทศกาลสำคัญของคนในสังคม เช่น เพลงคล้องช้าง เพลงพวงมาลัย เล่นในงานเทศกาลสงกรานต์ เพลงร่อยพรรษาเล่นในเทศกาลงานกฐิน ผ้าป่า ส่วนดนตรีและเพลงอีกกลุ่มหนึ่งเป็นเพลงร้องเล่นเพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ เช่น เพลงแห่เรือบก เพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย รำโทน กลองยาว

กล่าวได้ว่าดนตรีและความบันเทิงของชาวบ้านภาคตะวันตกจำนวนไม่น้อยรับอิทธิพลจากภาคกลางแต่ความนิยมและลักษณะการเล่นอาจแตกต่างกันไป ตามการปรับปรุงให้เหมาะสมกับพื้นที่ รสนิยม ความสามารถของผู้เล่น หรือการจดจำมาเล่น อิทธิพลดนตรีการเล่นเพลงและมหรสพการแสดงที่ได้รับความนิยมจากภาคกลาง มีวิวัฒนาการกลายเป็นวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เช่นเดียวกับดนตรีและความบันเทิงของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่ได้รับความนิยมตามพื้นที่ที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ตั้งถิ่นฐานอยู่

<u>การเล่นเพลงในช่วงสงกรานต์</u> เนื่องจากวันสงกรานต์ถือเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทยแต่เดิม อีกทั้งยังเป็นระยะเวลาพักผ่อนของชาวนาหลังจากผ่านฤดูเก็บเกี่ยว สงกรานต์จึงเป็นเวลาที่ชาวบ้านสนุกรื่นเริง จึงมีเพลงพื้นบ้านร้องเล่นกันในช่วงต่างๆของเทศกาลสงกรานต์

เพลงคล้องช้าง เป็นการละเล่นที่ผู้เล่นหญิงชายไม่จำกัดจำนวนยืนเป็นวงล้อมรอบครกที่วางคว่ำไว้ตรงกลางเพื่อจะได้ขึ้นไปยืนสะดวก ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่เป็นคนคล้องจะขึ้นไปยืนบนครกถือผ้าขาวม้าทำเป็นบ่วงไว้คล้องช้าง ผู้เล่นคนอื่นๆ จะเดินล้อมวนรอบๆครก ร้องเพลงคล้องช้าง คนคล้องจะใช้ผ้าคอยคล้องคนเดิน ถ้าคนเดินคล้องเป็นหญิงก็จะคล้องชาย ชายคล้องหญิงสลับกันไป เมื่อคล้องได้ คนถูกคล้องจะต้องขึ้นไปยืนทำหน้าที่เป็นคนคล้อง เพลงคล้องช้างเป็นเพลงสั้น เมื่อใครร้องนำขึ้นแล้ว คนอื่นก็เป็นลูกคู่คอยรับ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเล่นคล้องช้าง นิยมเล่นที่อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

เพลงพวงมาลัย นิยมเล่นในเทศกาลตรุษสงกรานต์ เป็นเพลงเก่าแก่ที่แพร่หลายทั่วไปแถบจังหวัดในภาคกลางและภาคตะวันตก เช่น นครปฐม เพชรบุรี ราชบุรี กาญจนบุรี อ่างทอง สุพรรณบุรี เพลงพวงมาลัยที่นิยมเล่นเป็นเพลงปรับในการเล่นลูกช่วง เป็นลักษณะเพลงพวงมาลัยสั้น คือ คล้ายคลึงกับบทเพลงกล่อมเด็ก มักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า “เอ้อระเหยลอยมา” หรือ “ลอยมา” และลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” จังหวะกระชับและร้องเร็ว แต่ละจังหวะมีการร้องในท่วงทำนองคล้ายคลึงกัน การเล่นจะตั้งวงร้องรำกันตามลานบ้าน ลานวัด มีพ่อเพลงแม่เพลงร้องรำโต้ตอบกัน เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี้ยวพาราสี มีการปรบมือ ส่วนเพลงพวงมาลัยยาวมีจังหวะยืดกว่า เล่นเป็นเรื่องราว ทั้งนี้แต่ละพื้นที่มีลักษณะการเล่นคล้ายคลึงกัน มาก วิจารณ์ ศิลปินเพลงพวงมาลัย อายุ ๗๑ ปี เล่าถึงการเล่นเพลงพวงมาลัยของจังหวัดเพชรบุรีว่า ถ้ารู้จักทำนอง แต่งกลอนได้ ก็สามารถเล่นเพลงพวงมาลัยได้ และหากรู้จักดัดแปลงลักษณะการเล่นจะทำให้น่าสนใจยิ่งขึ้น เพลงพวงมาลัยที่เล่นกันในแถบจังหวัดเพชรบุรี ไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะ

> *“รู้ทำนอง แต่งกลอนได้ ก็เล่นเพลงได้ เพลงพวงมาลัยเล่นกัน ๑๐ คนขึ้นไป ไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง กรับ โหม่ง ไม่ใช้ เพราะไม่เข้ากับเพลง ไม่เพราะ การเล่นถ้ารู้จักดัดแปลงจะทำให้น่าสนใจยิ่งขึ้น เช่น เสริมให้มีสร้อย ลำตัด เพลงฉ่อย มีสร้อย แต่เพลงพวงมาลัย ไม่มีสร้อยเลยทำให้มีสร้อย แต่งใหม่ ๓ สร้อย แก้ไขให้รับเฉพาะเนื้อท้ายสุด ไม่รับทั้งหมด คือ เนื้อเพลง รับเนื้อวรรคท้ายสุด*
>
> *สร้อย*
>
> ๑ *พวงมาลัยเจ้าเอ๋ย เอ๋ย พวงมาลัยเจ้าเอย เก็บมาลีมาร้อยมาลัย*
> *หอมชื่นใจมาลัยเจ้าเอ๋ย หอมชื่นใจมาลัยเจ้าเอย*
>
> ๒ *พวงมาลัยควรหรือจะไปจากห้อง ลอยละล่องเข้าไปห้องในเอย*
> *แล้วลอยละล่องเข้าไปห้องในเอย*
>
> ๓ *มาๆแล้วเหวยเอ๋ยมาพบอีกที เสียงเพลงที่ดังอยู่นี่*

ฟังซิฟังซีเพลงพวงมาลัยๆ"(มาก วิจารณ์, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

เพลงเหย่อย เป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลางที่นิยมร้องและเล่นกันมาแต่โบราณ มีชื่อเรียกหลากหลายแตกต่างกันไปตามท้องที่ เช่น เพลงดอกแคร่วง เพลงกลองยาว เพลงรำแคน เพลงพาดผ้า นิยมเล่นกันมากที่ อำเภอ พนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี การเล่น เริ่มจากตีกลองยาวโหมโรง ชายหญิงจะยืนเป็นวงกลมแต่อยู่คนละข้าง ชายจะร้องเชิญให้หญิงออกมาเล่น เมื่อหญิงออกรำแล้วจะเริ่มร้องบทผูกรักไปจนถึงลักหาพาหนี ชายจะเริ่มรำก่อน โดยรำไปหาหญิงแล้วส่งผ้าหรือคล้องผ้าให้หญิงคนที่ได้ผ้าจะออกมารำเป็นคนต่อไป

เพลงเหย่อย บทหนึ่งมี ๒ วรรค วรรคหลังคำลงท้ายทุกคำจะลงด้วยคำว่า "เหย่อย" สันนิษฐานกันว่าคงเพี้ยนมาจากเสียง "เอย" เครื่องดนตรี ที่ใช้ประกอบเป็นเครื่องดนตรีหรือวัสดุที่หาได้ทั่วไปในแถบนั้น เช่น กลองยาว รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กระบอกไม้ไผ่ ฯลฯ เพลงเหย่อยเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว วิธีการร้องพ่อเพลงหรือแม่เพลงจะร้องเนื้อเพลงหนึ่งเที่ยว แล้วลูกคู่ก็จะซ้ำความเดิมกับพ่อเพลงแม่เพลงหนึ่งเที่ยว เช่น

"ช. สวัสดีน้องหญิง ใจดีจริงน้องเหย่ย
ลูกคู่ สวัสดีน้องหญิง ใจดีจริงน้องเหย่ย
ญ. สวัสดีพี่ชาย มากันมากมายจริงเหย่ย
ลูกคู่ สวัสดีพี่ชาย มากันมากมายจริงเหย่ย"

(ศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพนมทวนฯ, ๒๕๓๙: ๑๓ –๑๔)

<u>ดนตรีและการเล่นเพลงในงานประเพณีอื่นๆ</u> นอกจากเพลงที่ใช้ร้องในเทศกาลสงกรานต์แล้ว ยังมีเพลงพื้นบ้านที่ร้องในเทศกาลอื่น เช่น เพลงร่อยพรรษา เล่นในเทศกาลออกพรรษาหรือช่วงงานผ้าป่า งานกฐิน เพลงปรบไก่เล่นแก้บน รวมถึงดนตรีและการเล่นเพื่อความบันเทิงในโอกาสอื่นๆ เช่น เพลงฉ่อย รำโทน กลองยาว เพลงเรือบก สวดมาลัย

เพลงร่อยพรรษา เป็นเพลงร้องเรี่ยไรขอข้าวของไปทำบุญในเทศกาลออกพรรษามีเฉพาะที่ อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี การร้องใกล้เคียงกับเพลงเรือ เพลงหน้าใย และเพลงรำภาข้าวสาร ต่างกันที่เพลงเหล่านี้ร้องเล่นกันหลังออกพรรษาหรือช่วงใกล้เคียงที่มีการทอดกฐินทอดผ้าป่า และเล่นในเรือพาย ส่วนเพลงร่อยพรรษา ร้องกันก่อนถึงวันออกพรรษา เวลาร้องต้องเดินไปเรื่อย ๆ เพราะพื้นที่ อำเภอพนมทวน เป็นที่ราบสูงไม่มีแม่น้ำลำคลอง ผู้เล่นจะเดินไปตามบ้านต่าง ๆ ในหมู่บ้านของตน หรือข้ามไปยังหมู่บ้านอื่น มีหัวหน้านำร้อง ๒ คำกลอน แล้วมีคอสอง

ร้องต่ออีก ๑ คำกลอน มีลูกคู่รับ ท่วงทำนองจะเชื่องช้า ส่วนเนื้อหาแบ่งเป็น ๓ ตอน คือ ตอนแรกร้องก่อนเข้าบ้าน ขอให้เจ้าของบ้านเปิดประตูรับ เมื่อเปิดแล้วก็ร้องชมบ้าน ร้องเพลงให้พร และลงด้วยเพลงลา เมื่อร้องจบแล้วก็เดินทางไปยังบ้านอื่นต่อไป

ดนตรีและเพลงของภาคตะวันตกนอกจากเกี่ยวข้องกับอาชีพและเทศกาลแล้วยังมีดนตรีและเพลงอีกไม่น้อยที่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของผู้คน เนื้อร้องสะท้อนชีวิตชาวบ้านในชนบท ซึ่งมีความเชื่อเรื่องผีสาง เทวดา หรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือมุ่งความบันเทิงในโอกาสต่างๆ เช่น **เพลงแห่นางแมว**[๒] นิยมร้องในราวเดือน ๕ เดือน ๖ เมื่อฝนยังไม่ตก ร้องขณะแห่แมวไปตามบ้านต่าง ๆ เพื่อขอฝน มีคนร้องนำแล้วคนอื่นๆช่วยกระทุ้งให้เกิดความสนุกสนาน

เพลงเข้าผี เป็นเพลงประกอบการเล่นเข้าผีคือเชิญผีต่างๆ มาเข้าทรง แล้วยั่วให้ร่ายรำไปตามเสียงเพลงที่ทุกคนช่วยกันร้อง เล่นแพร่หลายในทุกจังหวัดของภาคกลาง หรือ**เพลงขับเกวียน** ร้องเล่นขณะนั่งขับเกวียนเดินทางไปยังที่ต่าง ๆ มีท่วงทำนองช้า เยือกเย็น เล่นกันแถบจังหวัดอ่างทอง อยุธยา และ อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี เป็นต้น **เพลงแห่เจ้าบ่าว** ใช้ร้องเมื่อแห่เจ้าบ่าวไปบ้านเจ้าสาว พบใน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี โดยคนในขบวนแห่จะช่วยกันร้องพร้อม ๆ กัน

ดนตรีและเพลงพื้นบ้าน มีวิวัฒนาการตามการสร้างสรรค์ของศิลปิน กลายเป็นดนตรีและเพลงที่แตกต่างกันระหว่างดนตรีและเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเล่นกันตามเทศกาลเพื่อความบันเทิงสนุกสนานในเทศกาลงานรื่นเริง โดยชาวบ้านมีส่วนร่วมในการเล่น กับดนตรีและเพลงพื้นบ้านที่วิวัฒนาการจนกลายเป็นการเล่นที่มุ่งสร้างความบันเทิงสนุกสนานโดยศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญ จนได้รับความนิยมกลายเป็นอาชีพต่อมา ทองเลื่อน คุณพันธ์ แม่เพลง อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี เล่าถึงการเล่นดนตรีและมหรสพความบันเทิงของชาวบ้านในพื้นที่ว่ามีการสืบทอดจากการมีส่วนร่วมในกิจกรรม ไม่ได้เรียนเพลงพื้นบ้านจากครูเพลง แต่อาศัยการฟังและจดจำจากคนอื่นๆ จนสามารถร้องและด้นได้เอง

> *“การร้องเพลงพื้นบ้านเกิดขึ้นจากความชื่นชอบ ในอดีตตั้งแต่สมัยยังเป็นนักเรียน ได้เห็นผู้ใหญ่ในหมู่บ้านร้องเพลงพื้นบ้านกันเป็นประจำ นอกจากคนในหมู่บ้านแล้วยังมีทั้งพ่อ แม่ ป้า พี่และญาติๆร่วมร้องเพลง เพราะมีโอกาสได้ยินได้ฟังเพลงพื้นบ้านอยู่เป็นประจำจึงเกิดความชอบและอยากที่จะร้องเพลงบ้าง จึงใช้วิธีการจดจำเพลงต่างๆ*

[๒] เพลงแห่นางแมวเล่นทั่วไปในภาคกลาง ภาคตะวันตก รวมถึงภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

และเมื่อมีโอกาสก็จะร้องเล่นเป็นประจำ มักจะได้รับคำชมจากผู้ใหญ่ที่ได้ฟังว่าร้องดี จนอายุ ๑๕ ปี หลังจากออกจากโรงเรียน ออกแสดงเพลงพื้นบ้านในงานต่างๆ เยอะแยะ"(ทองเลื่อน คุณพันธ์, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

เช่นเดียวกับ มาก วิจารณ์ ศิลปินเพลงพวงมาลัย จังหวัดเพชรบุรี เล่าถึงสาเหตุที่บิดาและตนเองสามารถร้องเพลงพวงมาลัยได้ว่า

"เพลงพวงมาลัยตั้งแต่ลุงยังเด็กๆ แถบชายทะเลปึกเตียนยังมีเล่นกันแยะ พ่อชื่อสุข วิจารณ์ ไม่ได้ประกอบอาชีพพ่อเพลงแต่ร้องเพลงฉ่อย อีแซว ลำตัด เพลงพวงมาลัยได้ พ่อลักจำมาจากไปฟังคนอื่นเล่นชอบไปดูเวลามีการแสดง ร้องเพลงได้เพราะฟังพ่อร้องเวลาขึ้นต้นตาลได้จากพ่อตอนขึ้นตาล มาเรียนเพลงพวงมาลัยกับครูชื้นตอนอยู่ ป. ๒ (ชั้นประถมปีที่๒ -ผู้เขียน) ที่วัดศาลาเขื่อน รู้ทำนอง ตอนหลังมาเจอหนังสือเลยรู้เนื้อร้องเพิ่มเติม" (มาก วิจารณ์, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

นอกเหนือจากเพลงพื้นบ้านที่เล่นกันทั่วไป เพื่อความบันเทิงสนุกสนานในงานเทศกาลต่างๆ หรือเพื่อความบันเทิงเป็นครั้งคราว ยังมีเพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่นิยมฟังเพื่อความบันเทิงเช่นกัน แต่เล่นเป็นเรื่องราวและมีแบบแผนลำดับขั้นตอน มีความยาวหลายบท เพลงในลักษณะเช่นนี้มีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับการเติบโตของศิลปินพื้นบ้าน หรือ พ่อเพลง แม่เพลง ได้แก่ เพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง อาชีพการเล่นเพลงทำให้มีการปรับประยุกต์ศิลปะให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคมจึงได้รับความนิยมสืบต่อกันมา ขณะเดียวกันก็มีดนตรีในรูปแบบใหม่ๆเกิดขึ้น เช่น รำโทน กลองยาว ซึ่งแพร่หลายทั่วภาคกลางและจังหวัดต่างๆทั่วประเทศรวมทั้งภาคตะวันตก ส่วนเพลงที่สัมพันธ์กับการทำงานและเทศกาลต่างๆ ค่อยๆ หมดไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม

เพลงปรบไก่ เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ได้รับความนิยมในหมู่ราษฎร ปรากฏหลักฐานมาแต่ครั้งกรุงธนบุรีถึงศิลปินผู้มีความสามารถในการเล่นเพลงปรบไก่ ว่ามีการให้เงินตอบแทนพ่อเพลง แม่เพลงปรบไก่ที่ท่าเจ้าสนุก จังหวัดสระบุรี ความว่า "ปรบไก่ นายแก้ว อำแดงนุ่น วันละ ๑ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๓ ตำลึง" (ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ ๑, ๒๕๒๓: ๓๓) พระนิพนธ์ในกรมหมื่น

สถิตยธำรงสวัสดิ์ เมื่อครั้งรัชกาลที่ ๕ กล่าวถึงการเล่นเพลงปรบไก่ว่า เป็นเพลงร้องแก้กันระหว่างชายหญิงมีลูกคู่รับ ใช้การปรบมือเป็นจังหวะ มีการร้องลำนำส่งปี่พาทย์และมีรำประกอบ

> *"...เพลงปรบไก่ นั้น มีชาย ๒ หญิง ๒ เรียกว่าต้นเพลงท้ายเพลง มีลูกคู่รับทั้ง ๒ ฝ่ายๆละ ๕ คน ๑๐ คน เดินบ้างเต้นบ้างเปน วงรอบตบมือพร้อมๆ กันเปนจังหวะร้องแก้กันคนละบท ต้นเพลงฝ่ายชายร้องก่อน ท้ายเพลงฝ่ายชายจึ่งร้อง แล้วถึงต้นเพลงฝ่ายหญิงตอบกับต้นเพลงฝ่ายชาย แล้วถึงท้ายเพลงฝ่ายหญิง จึ่งตอบกับท้ายเพลงฝ่ายชาย ร้องคั่นกันดังนี้ไป เรื่องที่ร้องนั้นร้องได้ทั้งสิ้น ไม่ว่าเรื่องใดความใด แล้วมีร้องลำนำส่งพิณพาทย์ และมีรำมีโลมทำนองลครอย่างเตี้ยๆด้วย..."*
>
> (วชิรญาณวิเศษ, ๗ เมษายน ๒๔๓๒)

เพลงปรบไก่เป็นการละเล่นที่สนุกสนาน เล่นเป็นเรื่องราว โดยนำบทละครที่ชาวบ้านนิยมมาเล่น เช่น ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน พัฒนาการของเพลงที่มีมายาวนานทำให้เพลงปรบไก่ มีแบบแผนในการเล่น มนตรี ตราโมท (๒๕๒๘ :๑๘๘) อธิบายว่า คำรับลูกคู่ของเพลงปรบไก่ ซึ่งมีแบบแผนการร้อง ทำให้ปราชญ์ทางดนตรี แปลงคำรับลูกคู่ปรบไก่ "ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะ ฉ่า ไฮ้" เป็นหน้าทับตะโพนว่า "พรึง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง" เรียกว่า "หน้าทับปรบไก่" ซึ่งภายหลังถอดเป็นวิธีตีเครื่องหนังอื่นๆอีกหลายอย่าง การเล่นเพลงปรบไก่ซึ่งสนุกสนานสอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้าน ทำให้ได้รับความนิยมสืบต่อกันมา ปัจจุบันเพลงปรบไก่เสื่อมความนิยมลงเพราะเกิดการแสดงรูปแบบใหม่ๆแต่ความสืบเนื่องยาวนานจึงยังคงมีคณะเพลงปรบไก่ที่รับงานเล่นอยู่ เช่น ตำบลสระกระเทียม อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม อำเภอวัดเพลง จังหวัดราชบุรี รวมทั้งบ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ชาวบ้านยังนิยมแก้บน ด้วยการเล่นเพลงปรบไก่

การเล่นเพลงปรบไก่ในภาคตะวันตกแถบจังหวัดราชบุรี และเพชรบุรี เล่ากันว่ามีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือ แถบบ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งยังคงมีเพลงปรบไก่เล่นอยู่จนปัจจุบัน มีพ่อเพลงผู้มีความสามารถเป็นครูเพลงของศิลปินในแถบนี้ คือ ครูปะ หอมตลบ เดิมค้าขายแลกเปลี่ยนวัวแถบบ้านห้วยโรง และบ้านอู่เรือบางหวาย อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นถิ่นที่มีการแสดงเพลงปรบไก่ ต่อมาเมื่อย้ายมาตั้งถิ่นฐานที่หมู่บ้านดอนข่อย จึงถ่ายทอดการเล่นเพลงปรบไก่ให้ชาวหมู่บ้านดอนข่อย จึงได้รับการยกย่องเป็นครูเพลงปรบไก่ ของหมู่บ้านดอนข่อยมาจนปัจจุบัน (สุคนธ์ แสนหมื่น, ๒๕๔๙ : ๔๔) อันสะท้อนถึงปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดจากการย้ายถิ่นฐานของศิลปิน การถ่ายทอดและผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างพื้นที่มีพัฒนาการเป็นขนบการเล่นที่เป็นอัตลักษณ์ของแต่ละชุมชนต่อมา

เพลงปรบไก่ที่สืบทอดมาทั้งแถบจังหวัดราชบุรี และ เพชรบุรี ต่างใช้เป็นการแสดงสำหรับการแก้บน ทั้งนี้น่าจะด้วยความเก่าแก่ของการเล่นเพลงที่สืบทอดมายาวนาน เช่น แถบอำเภอวัดเพลง จังหวัดราชบุรี เดิมทีเพลงปรบไก่ถือว่าเป็นเพลงแก้บนของหมู่บ้าน ชาวบ้านนิยมบนขอพรต่าง ๆ ที่ศาลหลวงพ่อโคกกระต่าย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการสอบการเกณฑ์ทหาร หรือโรคภัยไข้เจ็บ โดยจะบนด้วยการเล่นเพลงปรบไก่ เมื่อเรื่องที่บนประสพความสำเร็จ ชาวบ้านก็จะมาช่วยกันร้องเพลงปรบไก่แก้บน ใครร้องไม่ได้ก็จะมาเป็นลูกคู่ ส่วนการเล่นเพลงปรบไก่ที่ บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี จะเล่นเป็นประจำทุกปี ในวันเพ็ญเดือน ๖ เพื่อบวงสรวงศาลประจำหมู่บ้านและทำพิธีขอฝน ทั้งยังเชื่อว่าความทุกข์ร้อนต่างๆที่เกิดขึ้นกับคนในหมู่บ้าน ตลอดจนโรคภัยไข้เจ็บต่างๆ เมื่อขอความช่วยเหลือจากหลวงพ่อปู่แล้ว จะช่วยขจัดความทุกข์ร้อนผู้ใดเดือดร้อนจึงมักบนบานศาลประจำหมู่บ้าน และแก้บนด้วยการเล่นเพลงปรบไก่ ลิบ หอมหวน ศิลปินเพลงปรบไก่ อายุ ๖๘ ปี เล่าถึงการเล่นเพลงปรบไก่ของ ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัด เพชรบุรี ว่า เกี่ยวข้องกับความเชื่อใช้แก้บน เป็นการเล่นที่ชาวบ้านแถบนี้ชื่นชอบมาแต่เดิม และเคยนิยมเล่นในงานบวช

> *“สมัยก่อนเพลงฉ่อย อีแซว ลำตัด มีบ้าง หาจากข้างนอกมาเล่น คนไม่นิยมมากนัก นิยมแต่ปรบไก่สมัยหนุ่มๆ เล่นงานแก้บนบ่อยที่สุด งานบวชเล่นบ้างตอน(นายลิบ-ผู้เขียน) ยังไม่บวชไปงานบวชนาคบ่อย เดือน๖ มีงานแทบทุกวัน หาเวลาซ้อมเพลงแทบไม่ได้ แทบจะออกคิวไม่ใช้เล่นสนุกสนานทั่วไป ถ้าจะเล่นสนุกก็เล่นเพลงพวงมาลัย เพลงระบำ เช่น อาบน้ำเจ้าพ่อปู่ มีเลี้ยงทานกัน นึกสนุกก็เล่นกันไป รำวงก็ได้ร้องรำทำเพลงกันไปแต่ไม่ใช้ปรบไก่เล่นสนุก”*
> (ลิบ หอมหวน, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

หล่อ เคลือบสำริต พ่อเพลง อำเภอวัดเพลง จังหวัดราชบุรี เล่าถึงการศึกษาเพลงปรบไก่และการเล่นเพลงปรบไก่ในแถบจังหวัดราชบุรี ว่า

> *“เมื่อตอนอายุ ๑๐ ปี มักจะชอบไปดูชาวบ้านร้องเพลงปรบไก่แก้บน ช่วงแรกๆ พอได้ยินก็ไม่ชอบเพราะภาษาที่ใช้ร้องมักจะมีคำหยาบแต่ถึงจะไม่ชอบอย่างไรก็อดใจที่จะไปดูไม่ได้ เมื่อมีการร้องเพลงปรบไก่แก้บนครั้งใดก็จะต้องไปดูทุกครั้ง จนในที่สุดได้มาเรียนเพลงปรบไก่กับป้าท่วน เพียรนาค ช่วงเวลาว่าง ตอนแรกยังร้องไม่ได้ จึงได้แต่รำก่อน จนจังหวะใช้ได้จึงเริ่มร้อง ใช้เวลานานเป็นปีกว่าจะร้องได้ ระหว่างที่หัดใหม่ ๆ หากมีงานแสดงก็จะไปแสดงด้วย แต่ยังไม่ได้เป็น*

ตัวหลัก หัดร้องรำเรื่อยมาจนมีความชำนาญ"(หล่อ เคลือบสำริต, สัมภาษณ์, ๑๗ เมษายน ๒๕๔๙)

อย่างไรก็ตามลักษณะการเล่นของแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างทั้ง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ ขั้นตอน และเพลงที่ใช้ ทั้งนี้เป็นไปตามลักษณะของวัฒนธรรมที่แตกต่างกันตามบริบทแวดล้อม เช่น เพลงปรบไก่ของอำเภอบ้านเพลง จังหวัดราชบุรี ใช้การปรบมือ ไม่ใช้วงปี่พาทย์ เรื่องที่เล่นมี ๓ เรื่อง คือ นางกระจง โนรา และกากี ต่างจากการเล่นเพลงปรบไก่ที่จังหวัดเพชรบุรี หล่อ เคลือบสำริต พ่อเพลงปรบไก่ของอำเภอบ้านเพลง จังหวัดราชบุรี เล่าถึงเรื่องนี้ว่า

"การร้องเพลงปรบไก่จะมีการร้องส่งอยู่ ๓ บท คือ นางกระจง โนรา และกากี หลังจากร้องส่งแล้วก็จะเป็นการรำ ลักษณะการร้องเป็นการร้องแก้กันระหว่าง ชาย- หญิง ส่วนเนื้อหาจะเป็นตอนสั้น ๆ ไม่เป็นเรื่องราว นอกจากจะมีพ่อเพลงแม่เพลงแล้ว จะต้องมีลูกคู่ซึ่งจะทำหน้าที่ปรบมือให้จังหวะ ไม่ใช้วงปี่พาทย์ ขั้นตอนการเล่นเพลงปรบไก่ เริ่มด้วยร้องไหว้ครู ซึ่งนิยมให้ผู้ชายร้องก่อน แต่ก็ไม่ได้กำหนดตายตัว อาจจะเป็นผู้หญิงร้องก่อนก็ได้ หรือฝ่ายใดหนึ่งร้องก็ได้ เข้าเพลงปรบไก่จบด้วยเพลงลาจะมีการร้องรำอย่างอ่อนช้อย"
(หล่อ เคลือบสำริต, สัมภาษณ์, ๑๗ เมษายน ๒๕๔๙)

ส่วนการเล่นเพลงปรบไก่ของชาวบ้านหมู่บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เป็นการบวงสรวงศาลหลวงปู่และเล่นในงานต่างๆ เช่น งานแก้บน ลักษณะการเล่น แบ่งผู้เล่นออกเป็น ๒ ฝ่าย เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงแม่เพลงฝ่ายละ ๑ คน มีลูกคู่อีกประมาณฝ่ายละ ๔ คน วิธีการเล่น เริ่มด้วยการไหว้ครูพร้อมกันทั้งชายหญิง ต่อด้วยการร้องเกริ่น มีบทร้อง บทโต้ตอบกันและร่ายรำอยู่กลางวง เดินเป็นวงตบมือเป็นจังหวะเข้ากับวงปี่พาทย์ บทเพลงที่ใช้ร้องเป็นบทเกี้ยวพาราสีกันและเล่นเป็นเรื่อง คือ ไกรทอง และสุวิญชา ทั้งนี้ผู้แสดงจะแสดงตามความถนัดและความเข้าใจของตนเอง เช่นเมื่อแสดงเรื่อง ไกรทอง ขณะที่ดำเนินเรื่องเปลี่ยนเป็นร้องสวดลำ หรือสุภาษิตสอนผู้ฟัง หรือคนปี่เป่าปี่ได้ไพเราะ พ่อเพลง แม่เพลงก็จะร้องฉุยฉายให้ฟัง เป็นต้น

เพลงปรบไก่ของภาคกลางหลายจังหวัดมีเฉพาะเครื่องดนตรี คือตะโพนและฉิ่ง แต่เพลงปรบไก่ของหมู่บ้านดอนข่อยจะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งประกอบด้วย ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ ทั้งนี้อาจจะเป็นไปได้ว่าเพลงปรบไก่ของหมู่บ้านดอนข่อย รับอิทธิพลจากเพลงปรบไก่ของภาคกลางมาแต่เดิม เพราะเพลง

ปรบไก่ที่เคยเล่นในภาคกลางแต่เดิมใช้วงปี่พาทย์รับ แต่ต่อมาใช้เพียงเครื่องประกอบจังหวะ กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ ทรงเล่าว่า

> *"การเล่นเพลงปรบไก่มีร้องลำนำส่งพิณพาทย์ และมีรำมีโลมทำนองลครอย่างเตี้ยๆด้วย..."*
> (วชิรญาณวิเศษ, ๗ เมษายน ๒๔๓๒)

ลิบ หอมหวน ครูเพลงปรบไก่ ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เล่าถึงการเล่นปรบไก่ที่นี่ว่ามีความแตกต่างจากที่อื่น แต่ลักษณะการเล่นอาจมีการปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสม เช่น การใช้วงดนตรี เพลง และเรื่องที่แสดง

> *"มีปี่พาทย์ประกอบ กลองคู่ ๒ ระนาด ฆ้อง ตะโพน ปี่ แต่เล่นงานแก้บน ไม่ให้สิ้นเปลืองก็ไม่มีปี่พาทย์ อนุโลมสำหรับคนยากจน แต่จริงๆแล้วต้องมีปี่พาทย์ ฉุยฉายต้องมีปี่พาทย์ถึงจะดูดี ทำนองเพลงที่เล่นปรบไก่มีหลายทำนอง สาลิกา ทยอย เขมรปากท่อ มอญรำดาบ จีนจับฉ่าย ต้นฉิ่ง เริ่มรำก็ต้องรำต้นฉิ่งก่อน ไม่เคยเห็นปรบไก่ที่อื่น คงไม่เหมือนกันเพราะห่างกันมากมาย งานธรรมดาไม่แก้บนไม่ต้องเชิญเจ้าพ่อ*
>
> *จุดเด่นของปรบไก่ที่นี่คือ การร้อง ลูกคู่รับ สอด ดีมาก การรับร้องโดดเด่น ลงแล้วรับลงแล้วสอดจะโดดเด่น การแต่งกายนุ่งโจงกระเบนทั้งชายหญิง ขั้นตอนการเล่น งานบนต้องสักเค ชุมนุมเทวดา เชิญเจ้าก่อน แล้วไหว้ครู ปี่พาทย์ยังไม่เล่น ไหว้ครูจบสาธุการ แล้วตั้งวงแสดงเป็นเรื่อง ร้องเพลงปะ(โต้ชาย-หญิง) เพลงเกร็ด แล้วเพลงเรื่อง ไม่มีเรื่องที่แต่งขึ้นเอง เล่นเรื่องไกรทอง ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน ขุนช้างขุนแผนปัจจุบันหายไปแล้ว แสดงจบเชิญเจ้าพ่อกลับ ขณะแสดงปี่พาทย์หยุด โต้ชาย-หญิง ส่งปี่พาทย์ รำตอนปี่พาทย์ตี"* (ลิบ หอมหวน, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

เพลงฉ่อย เป็นเพลงปฏิพากย์ ที่ยังได้รับความนิยมในภาคกลาง เพลงฉ่อยมีชื่อเรียกอื่นๆ อีก เช่น "เพลงวง" ตามลักษณะการยืนล้อมวงเล่น บางแห่งเรียกว่า "เพลงเป๊" ตามพ่อเพลงชื่อเป๊ ที่เล่นเพลงฉ่อยจนมีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ ๕ บางท้องที่เรียกว่า "เพลงฉ่า" ตามบทรับของลูกคู่ที่ว่า "เอ่ชา..." ทุกครั้งซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของเพลงฉ่อย

เพลงฉ่อยได้รับความนิยมเล่นมานาน พระนิพนธ์ในกรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ กล่าวถึงเพลงฉ่อยว่า

"ยังมีเพลงร้องตามหัวเมืองแลเข้ามาร้องในกรุงก็มีบ้างคือ เพลงฝ่ายเหนือ เรียกว่า เพลงฉ่อยฤาเพลงตะขาบอย่างหนึ่ง" (วชิรญาณวิเศษ,๗ เมษายน ๒๔๓๒)

สันนิษฐานกันว่า เพลงฉ่อยมีที่มาจากเพลงปรบไก่และเพลงโคราช ซึ่งเล่นกันแพร่หลายอยู่แล้ว เมื่อนำมาดัดแปลงเล่นให้กระชับ เพลงฉ่อยจึงมีจังหวะไม่ช้าหรือเร็วเกินไป คนร้องมีเวลาคิดเพลง อีกทั้งยังมีฉันทลักษณ์เรียบง่าย ไม่เยื้องกลอนหรือเยื้องสัมผัสเช่นเพลงพื้นบ้านอีกหลายประเภท วิธีร้องรับยังทันอกทันใจ จึงได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็ว เล่นร้องโต้ตอบกันไปมาด้วยตับเบ็ดเตล็ดต่างๆ เช่น ตับผูกรัก ตับลักหาพาหนี ตับชิงชู้ ตับสู่ขอ ฯลฯ ปกติเพลงฉ่อยนิยมเล่นในงานทั่วไปไม่จำกัดว่างานมงคลหรืองานอวมงคล ได้รับความนิยมเล่นในจังหวัดต่างๆของภาคกลาง และกระจายไปยังภูมิภาคติดกัน ตามการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น บริเวณพื้นที่จังหวัดตาก เพลงฉ่อยได้รับความนิยมในบางท้องที่โดยเฉพาะบริเวณที่มีพื้นที่ติดกับภาคกลาง เนื่องจากความบันเทิงตามชุมชนหมู่บ้านหายากเมื่อมีศิลปินนำมาเผยแพร่ก็จะได้รับความนิยมกลายเป็นการแสดงของชุมชน หรัด เขน่วม ศิลปินเพลงฉ่อย ตำบลตรุกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก เล่าถึงการเล่นเพลงฉ่อยในบริเวณพื้นที่แถบนี้ว่า มีครูไปเรียนมาจากที่อื่นแล้วนำมาเผยแพร่จนกลายเป็นศิลปะของท้องถิ่น

> *"เพลงฉ่อยแถบนี้เริ่มจากครูสมพร มั่นใจ แล้วมารุ่นครูผู้ใหญ่หลี ขำมี เริ่มต้นเรียนตอนอายุ ๑๗ เรียนกัน ๑๒ คน มีอาชีพหลักคือทำนากันทั้งหมด ไปเล่นเฉพาะหน้างาน งานที่ไปคือ งานบวช ทำบุญ ๗ วัน ๑๐๐ วัน งานแต่งงาน งานกฐิน งานวัด งานประจำปี แต่งานศพไม่เคยไปเล่นสมัยรุ่นครูงานแยะ เล่นทั้งในหมู่บ้าน และที่อื่น เช่น พรานกระต่าย จังหวัดกำแพงเพชร"* (สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

และเล่าถึงลักษณะการเล่นเพลงฉ่อยในบริเวณนี้ว่า นิยมร้องแก้กัน ไม่ต้องเล่นเรื่องในช่วงแรก ต่อมาเล่นเป็นเรื่องราวเหมือนลิเก เป็นเพลงฉ่อยเข้าเรื่อง แล้วนำกลอนลิเกมาผสมกับเพลงฉ่อย ดัดแปลงให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้าน

> *"เวลาเล่น ๒ทุ่ม- ๒ยาม ตี๑ ร้องแก้กันด่ากันไปได้ทั้งคืน โดยไม่ต้องเล่นเรื่อง สมัยครูสมพร ครูหลี เล่นเรื่องขุนช้างขุนแผน เหมือนลิเก*

เป็นเพลงฉ่อยเข้าเรื่อง ปี่พาทย์หาของครูจำกัด คณะรุ่งระวี ปี่พาทย์โหมโรงก่อนการแสดง เพลงฉ่อยเล่นปี่พาทย์ไม่เกี่ยวจนเข้าเรื่องปี่พาทย์ถึงเล่นร้องแบบกลอนลิเกบ้าง เพลงฉ่อยบ้าง ตอนผู้ใหญ่หลียังเล่นทรงเครื่อง พอผู้ใหญ่หลีตายประมาณ ๑๐ กว่าปีก็เลิกเล่นทรงเครื่อง"(สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

อย่างไรก็ตามการเล่นเพลงฉ่อยในแถบนี้ เสื่อมความนิยมลงเมื่อมีความบันเทิงใหม่ๆเข้ามาจนปัจจุบันไม่เป็นที่นิยมอีก

รำโทน รำโทนมีพัฒนาการมาจากการร้องรำของคนในท้องถิ่นชนบท แพร่หลายในแถบภาคกลาง เป็นการละเล่นที่มุ่งความสนุกสนานของชาวบ้านในยามว่าง การเล่นใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือโทนเป็นหลัก จึงเรียกว่ารำโทน หรือมีเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ อีก เช่น กรับ ฉิ่ง โหม่ง รำมะนา เพื่อให้ดูครึกครื้นยิ่งขึ้น ชาวบ้านนิยมเล่นรำโทนในงานเทศกาลต่างๆ เช่น งานสงกรานต์ งานสรงน้ำพระ รำโทนใช้เพลงที่มีเนื้อร้องสั้นๆ เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ วรรณคดี ความรัก การเกี้ยวพาราสี มีทำนองสั้นๆ ง่ายต่อการจดจำ เพลงที่ชาวบ้านชื่นชอบจะร้องเล่นกันสืบมา และบางท้องที่ยังมีการรำตามบทร้อง ซึ่งรำโทนในลักษณะนี้เรียกว่า "รำวงประกอบบท" หรือ "รำวงแบบโบราณ"

ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายถึงความเป็นมาของรำวงว่า รำวงมาจากการรำโทน ซึ่งเป็นการเล่นพื้นเมืองของชาวไทยที่นิยมเล่นกันในฤดูเทศกาลเฉพาะท้องถิ่น เครื่องดนตรีที่ใช้มีฉิ่ง กรับ และโทน สำหรับตีเป็นจังหวะประกอบฟ้อนรำ โดยเหตุที่การฟ้อนรำใช้จังหวะโทนตีตามหน้าทับ ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะเป็นหลักสำคัญ จึงเรียกฟ้อนรำแบบนี้ว่า "รำโทน" (๒๕๐๓: ๗)

สมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามให้ความสำคัญกับการสร้างวัฒนธรรมใหม่และปรับปรุงวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมตามมาตรฐานสากลในพ.ศ. ๒๔๘๗ จึงให้กรมศิลปากรปรับปรุงการเล่นรำโทนให้มีแบบแผน กรมศิลปากรจึงนำรำโทนมาดัดแปลงจนกลายเป็นรำวงมาตรฐาน อีกทั้งยังประดิษฐ์ท่ารำใหม่จากท่ารำนาฏศิลป์พื้นฐาน

รำโทนซึ่งได้รับความนิยมอยู่แต่เดิมเมื่อมีการปรับปรุงในรูปแบบใหม่ เรียกว่า "รำวง" จึงได้รับความสนใจจากชาวบ้าน ประกอบกับสถานการณ์ในช่วงสงครามโลกทำให้มหรสพหายาก อีกทั้งรัฐบาลยังส่งเสริมให้หน่วยงานราชการออกไปเผยแพร่รำวงกับชาวบ้าน ทำให้รำวงแพร่หลายไปทั่วทั้งกรุงเทพฯและต่างจังหวัด กลายเป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมจากคนทุกระดับ แม้การส่งเสริมรำวงของรัฐบาลยุติลง แต่ในหมู่ชาวบ้านมีพัฒนาการเป็นอาชีพต่อมา รวมทั้งในภาคตะวันตก รำวงได้รับความนิยมแพร่หลาย มีคณะรำวงอาชีพเกิดขึ้นมากมายหลายคณะ ทำให้มีการ

แข่งขันปรับปรุงการแต่งกาย และดนตรีให้ทันสมัยตามรสนิยมความบันเทิงของคนในสังคม ชื้น คำมี ศิลปินรำวง อายุ ๖๖ ปี เล่าถึงความนิยมรำวงในแถบจังหวัดตากทำให้เกิดคณะรำวงอาชีพ ขณะที่ชาวบ้านทั่วไปรำวงได้เพราะพบเห็นบ่อยๆ

> *“ตอนเด็กๆ มีรำวงก็จะไปดู จำเพลง จำท่าทางคนรำ จนร้องได้รำได้ เมื่อก่อนหาดทรายแม่ปิงมีรำวงเต็มไปหมด ฉุดกันออกมารำ ชักคะเย่อแพ้ก็ให้รำวง สมัยก่อนมีงานในหมู่บ้านก็รำกัน เช่น งานบวชพระ ปีใหม่ งานวัด งานประจำปี ตอนแรกๆไม่มีคณะรำวง มีวารีทิพย์ ชาวบ้านก็ยังรำวงกัน แต่วารีทิพย์ก็จ้างไปเวลามีงานเพราะมีเครื่องดนตรี มีนางรำประมาณ ๑๒-๑๕ คน ครึกครื้นกว่า ท่าไม่ตายตัว รำตามท่าของตัวเอง แต่รำตามเพลงที่ร้อง ทำท่าตามที่จะคิด*
>
> *นางรำใส่กระโปรงจีบรอบตัว กระโปรงคลุมเข่าไม่โป้ หรือกระโปรงNew Look เท่ห์ ที่สุดแล้ว เป็นกระโปรงยาวถึงข้อเท้า แล้วแต่จะใส่ ไม่รู้ว่ารำวงมีมาตั้งแต่เมื่อไหร่ เมื่อก่อนใช้ขี้ไต้ ต่อมาเปลี่ยนเป็นตะเกียงเจ้าพายุ นายหน่วง เกิดแสง ผู้ใหญ่บ้าน เป็นเจ้าของรำวงคณะแรกของหมู่ ๔ คือคณะวารีทิพย์ เพลงประจำคือวารีทิพย์ เครื่องดนตรีมีระนาด กลอง ฉิ่ง ฉาบ คณะศรีท่านาอยู่อีกหมู่บ้าน พอมีคณะรำวงจึงมีเวที (เมื่อก่อนชาวบ้านรำกับพื้น)มีคนขายพวงมาลัย กระดาษสีเย็บเป็นชั้นๆ พวงละ ๕๐ สตางค์ – ๑ บาท ผู้ชายจะซื้อคล้องให้คนรำ เพลงมีเกือบ ๖๐ เพลงเป็นอย่างน้อย*
>
> *ป้าชื้นเริ่มสาวมีลูกทุ่งเข้ามาเพลงของ สุรพล ชาย เมืองสิงห์ ก้าน แก้วสุพรรณ ทูล ทองใจ ลูกทุ่งเข้ามาใช้เปิดแผ่นเสียง ใช้เพลงลูกทุ่งรำวง ผู้ชายซื้อบัตรก่อนขึ้นเวทีรำวง ถ้าเป็นรำวงพื้นบ้านซื้อพวงมาลัยวงดนตรีมารุ่นหลัง กลองชุด กลองทอม คนร้องเพลงมีนักร้องนำหลายคน”*
>
> (ชื้น คำมี, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

รำวงเสื่อมความนิยมเมื่อมีความบันเทิงใหม่ๆเข้ามา และได้รับการรื้อฟื้นในปัจจุบัน จากการกระตุ้นของภาครัฐและสถาบันการศึกษา

กลองยาว หรือ“เถิดเทิง” เป็นการละเล่นในหมู่ชาวบ้านที่ได้รับความนิยมแพร่หลายสืบมาแต่ครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เครื่องดนตรีที่ใช้มี กลองยาว และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ เสียงกลองที่เร้าใจ ประกอบกับผู้ที่ตีกลองมักจะมี

ท่าทางต่างๆกัน เป็นที่สนุกสนานครึกครื้น จึงนิยมใช้กลองยาวในงานบุญ งานรื่นเริง หรือ งานมงคลต่างๆ รวมทั้งในขบวนแห่ต่างๆ เช่น แห่นาค แห่พระ แห่กฐิน ต่อมากรมศิลปากรนำมาจัดจังหวะให้มีแบบแผนการเล่น ความครึกครื้นสนุกสนาน ทำให้กลองยาว และได้รับความนิยมสืบมาจนปัจจุบัน

กลองยาวเป็นการเล่นที่ไทยรับมาจากพม่า ไม่ปรากฏหลักฐานว่ากลองยาวมีในเมืองไทยเมื่อใด แต่ครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ กลองยาวได้รับความนิยมแพร่หลายแล้ว ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงความเป็นมาในการเล่นกลองยาวว่า

> *"กล่าวกันว่ากลองยาวได้แบบอย่างมาจากพม่า บางท่านกล่าวว่าได้แบบอย่างมาเมื่อราวสมัยกรุงธนบุรี หรือต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยที่ไทยกับพม่ากำลังทำสงครามกัน พวกทหารพม่าเล่นกลองยาวกันสนุกสนาน ชาวไทยได้เห็นก็จำแบบอย่างมาเล่นบ้าง แต่บางท่านก็เล่าว่ากลองยาวของพม่าแบบนี้ มีชาวพม่าพวกหนึ่งนำเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ และต่อมาชาวไทยเรานิยมนำมาเล่นในงานที่มีกระบวนแห่เช่น บวชนาคและทอดกฐิน เป็นต้น"* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๓๐: ๕๘-๕๙)

เช่นเดียวกับ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้ความเห็นว่า กลองยาวเพิ่งมีในเมืองไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ โดยชาวพม่ากลุ่มหนึ่งนำเข้ามา บทร้องกราวรำยกทัพพม่า ในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนศึกเก้าทัพ ความว่า "ตีกลองยาวสลัดได" ซึ่งน่าจะหมายถึงชื่อของ หม่อง "สุไดวง" ซึ่งเป็นผู้นำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔

> *"ทุงเลๆ ทีนี้จะเห่พม่าใหม่*
> *ตกมาเมืองไทย มาเป็นผู้ใหญ่ตีกลองยาว*
> *ตีว่องตีไวตีได้จังหวะ ทีนี้จะกะเป็นเพลงกราว*
> *เลื่องชื่อลือฉาว ตีกลองยาวสลัดได ฯ"*

กลองยาวได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ รวมถึงภาคตะวันตก เพราะสนุกสนาน จึงนิยมใช้วงกลองยาวในงานบุญ งานรื่นเริง หรือ งานมงคลต่างๆ เพื่อความสนุกสนาน ครึกครื้น เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย กลองยาว และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ต่อมาเมื่อคณะกลองยาวอาชีพแพร่หลายจึงเกิดการแข่งขันดัดแปลงในลักษณะต่างๆ ทั้งท่าทางและดนตรีประกอบ เช่น ใช้ศีรษะ หรือ คางโขกกลอง ถองหน้ากลองด้วยศอก กระทุ้งด้วยเข่า ส่วนผู้ที่ตีฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ก็ต้องออกท่าทางด้วย เช่น ตีลังกา มีการร้องขัด

ขึ้นมาเป็นระยะ และยังมีคนรำรำให้เข้ากับจังหวะ ความสนุกสนานทำให้กลองยาวได้รับความนิยมเล่นกันทั่วไป รวมถึงในภาคตะวันตก

สามารถ จันทร์กระจ่าง เจ้าของคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหม ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เล่าถึงการยึดอาชีพเจ้าของวงกลองยาวมาแต่ครั้งบรรพบุรุษ และสืบทอดอาชีพต่อมาจนมีชื่อเสียงเพราะรู้จักปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของยุคสมัย ความนิยมกลองยาวทำให้แถบจังหวัดเพชรบุรีมีคณะกลองยาวจำนวนมาก

> *"ปู่ชื่อเหมือน เป็นคนเพชรบุรี เห็นกลองยาวเล่นก็เลยขุดกลองเล่นจนกลายเป็นอาชีพขุดกลองขาย มีกลองยาวรับงาน ย่าสอนรำเพราะเป็นคนรำ เป็นคณะดั้งเดิมและเป็นคณะเดียวในแถบหน้าพระลานรุ่นพ่อถีบสามล้อ รับกลองยาวด้วย แต่รายได้จากสามล้อคล่องกว่าเพราะกลองยาวนานๆจะมีงาน ช่วงหน้างานเดือน๗ เดือน๘ พ่อตายตอนอายุ ๒๐ กว่า เป็นหัวหน้าคณะแทน*
>
> *กลองยาวในแถบนี้แยกไปจากคณะนี้ ตัวเมืองมี ๒ คณะ บ้านลาดมีแยะ ลูกวงตอนนี้มีรุ่นใหญ่ ๑๔ คน รุ่น ๑๔-๑๕ -๖-๗ คน รุ่นเด็ก ๑๔- ๑๕ คน รับงานครั้งละ ๒-๓ พัน ไปกัน ๑๐ กว่าคน ชุดใหญ่ไม่เกิน ๔๐๐๐ งานบวช งานโชว์นายร้อย จ.ป.ร. ไปโชว์ช่วงสงกรานต์ที่ผ่านมา งานพระนครคีรี ไปโชว์มาตั้งแต่ ๓ ปีที่แล้ว"*
>
> (สามารถ จันทร์กระจ่าง, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

เพลงเรือบก การเล่นเพลงเรือเดิมเป็นความบันเทิงสนุกสนานของชาวบ้านซึ่งอยู่ใกล้แม่น้ำในงานเทศกาลช่วงหน้าน้ำ การเล่นเพลงเรือจึงมีปรากฏทั้งภาคกลาง ภาคใต้และภาคตะวันตก ซึ่งแต่เดิมมีการเห่เรือน้ำซึ่งเป็นประเพณีดั้งเดิมของชาวเพชรบุรี ต่อมาภายหลังจากสร้างเขื่อนเพชร ปิดกั้นแม่น้ำเพชรบุรีที่อำเภอท่ายางทำให้แม่น้ำเพชรบุรีแห้งขอด ไม่เหมาะแก่การเห่เรือน้ำเหมือนในอดีต จึงมีผู้คิดดัดแปลงการเห่เรือน้ำมาเล่นบนบก โดยทำเป็นเรือจำลอง ผู้เล่นมีทั้งหญิงและชายซึ่งเป็นทั้งฝีพายและลูกคู่ นำเนื้อร้องและทำนองการเห่เรือน้ำมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับท่าทางของฝีพายขณะเดิน เนื้อความที่ใช้เห่เรือบกจะเริ่มด้วย บทไหว้ครู บทเกริ่น บทเกี้ยวพาราสี บทชมนกชมไม้ ต้นเสียงจะเห่บทเพลงไปเรื่อยๆ เมื่อเห็นว่าสมควรแก่เวลาก็เห่บทอำลาและอวยพรให้ผู้ชม ต่อมาการเห่เรือบกแพร่กระจายไปในบริเวณพื้นที่จังหวัดใกล้เคียง มะปราง แจ้งประจักษ์ ศิลปินเพลงเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เล่าว่า เพลงเรือบกของ ตำบลหาดขาม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

นำแบบอย่างจากจังหวัดเพชรบุรีมาดัดแปลงลักษณะการเล่นใหม่ และปรับประยุกต์ให้สนุกสนาน เช่น นำกลองยาวมาทำจังหวะ คิดทำนอง เนื้อร้องใหม่ๆ ให้สอดคล้องกับงานที่เล่น

> *"เพลงเรือบกได้จากพี่ๆ ทำนองที่ร้องเป็นของเพชรบุรี สมัยก่อนเป็นเรือน้ำ เมื่อทำเขื่อนที่เพชรบุรีก็กลายเป็นเรือบกเหมือนกัน พี่ๆน้องๆร้องกันได้เพราะเคยเล่นในน้ำที่เพชรบุรี แม่มะเฟือง แม่มะปรางเป็นคนริเริ่มที่นี่ หัดท่าทาง การร้อง เหมือนที่เล่นที่เพชรบุรี เลยแพร่ไปทุกหมู่บ้านของตำบล พี่ชายเป็นคนคิดรูปเรือ ท่าเดิน ทำนองเดิน แต่เพลงแต่งใหม่ เรือบกใช้กรับอย่างเดียว กลองยาวนำมาประยุกต์ทีหลังให้ทำนองฝีพายที่เดิน พอกลองยาวทำจังหวะก็หยุดร้อง ทำท่าพายไปตามจังหวะกลองยาว วางพายก็รำให้สวยงาม คิดท่าขึ้นมาเอง คนในครอบครัวเป็นคนคิดท่า ไปฝึกให้หมู่บ้านอื่นด้วย เวลาเล่นลำอื่นทำตามหมู่ ๔ พอใกล้ๆถึงที่หมายประธานก็จะเห่เรือ จะเลือกร้องในช่วงสำคัญ ไม่ได้ร้องเพลงเรือบกตลอดทาง บทร้องแม่มะเฟืองเป็นคนแต่งให้เหมาะสมกับงาน เรือบกแต่ละอำเภอไม่เหมือนกัน แต่หาดขามเป็นแกนนำ"* (มะปราง แจ้งประจักษ์, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

สวดพระมาลัย เป็นวัฒนธรรมดนตรีของภาคตะวันตกอีกประเภทหนึ่งที่รับอิทธิพลจากภาคกลาง การสวดพระมาลัย เป็นประเพณีสวดอ่านที่เก่าแก่ หมายถึง การนำวรรณกรรมกลอนสวดเรื่องพระมาลัยหรือ พระมาลัยกลอนสวด ซึ่งแต่งเป็นคำกาพย์มาอ่านเป็นทำนอง มีเนื้อหากล่าวถึงพระอรหันต์ชื่อว่าพระมาลัยได้ไปนรกและสวรรค์ สัตว์นรกได้สั่งความพระมาลัยให้ช่วยบอกญาติมิตรทำบุญและอุทิศส่วนกุศลส่งไปให้ พระมาลัยจึงนำความมาบอกแก่คนทั้งหลายในชมพูทวีป

เรื่องพระมาลัยที่ใช้สวดมาลัยเป็นเรื่องที่ได้เค้ามาจากมาเลยยกะของพม่า วรรณกรรมเรื่องพระมาลัยเริ่มแพร่หลายในประเทศไทยเมื่อมีคัมภีร์มาเลยยเทวัตเถรวัตถุซึ่งภิกษุชาวล้านนาเป็นผู้แต่งและแพร่หลายมากยิ่งขึ้นเมื่อพระพุทธวิลาส แต่งคัมภีร์มาลัยยวัตถุทีปนีฎีกา (สุภาพรรณ ณ บางช้าง อ้างถึงใน ปรมินท์ จารุวร, ๒๕๔๒: ๖๑-๖๒)

ประเพณีการสวดพระมาลัย มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยกรองเรียกว่า "กาพย์" เนื้อความคัดมาจากคัมภีร์มหาวิบาก เรื่องพระมาลัย หรือมาลัยสูตร มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องศาสนายุคพระศรีอารยเมตไตรย อันเป็นสังคมในอุดมคติที่มีความสมบูรณ์พูนสุข ผู้สวดพระมาลัยแต่เดิมเป็นพระสงฆ์ แต่ต่อมาเมื่อเปลี่ยนเป็นฆราวาสจึงมีบทสวดนอกเหนือจากเรื่อง

พระมาลัย เช่นนำมาจาก นิทานพื้นบ้าน วรรณคดี หรือผู้สวดด้นกลอนเอง เรียกว่า “ลำนอก” หรือ “ลำสวด” ในการสวดคฤหัสถ์หรือสวดลำนี้เป็นที่นิยมชมชอบกันมาก เพราะมีท่วงทำนองในการสวดที่ไพเราะและสนุกสนาน การสวดจะเริ่มหลังพระสวดพระอภิธรรมแล้ว สวดไปจนรุ่งสว่าง และมีการโต้ตอบ หรือสวดเป็นทำนองเล่าเรื่อง ผู้สวดจะถือตาลปัตรกระทุ้งจังหวะไปด้วย ทำให้สวดพระมาลัยมีบรรยากาศสนุกสนาน[๓] จึงได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วประเทศรวมทั้งภาคตะวันตก ประหยัด รีเรียบ หัวหน้าทีมสวดมาลัย อายุ ๗๔ ปี เล่าว่าการสวดมาลัยถือเป็นธรรมเนียมที่ผู้ชายต้องศึกษาปฏิบัติ เป็นประเพณีในสังคม ในการช่วยเหลือคนในชุมชน จึงต้องศึกษาวิธีการสวด แล้วดัดแปลงประยุกต์เพื่อจูงใจผู้ฟัง

> *“สมัยก่อนอยู่เป็นเพื่อนศพ ตั้งแต่คืนแรก จนวันสุดท้ายส่งวิญญาณผู้ตาย การส่งวิญญาณมีบทในหนังสือ งานศพไม่มีการแสดงอะไรเลยมีแต่การพนัน ผู้ชายสมัยก่อนต้องหัดสวดมาลัย ส่งวิญญาณผู้ล่วงลับ มีคาถาว่าหลายบท เป็นการอ่านตามคัมภีร์ เริ่มต้นจากพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ มีบทสวดมาลัยพร้อม แต่เวลาส่งเปรตต้องอ่านตามคัมภีร์มีคนสวด ๑๒ คน แต่ครบบ้าง ไม่ครบบ้าง เริ่มจากบทไหว้ครู บทสวดจำมาแต่โบราณ จำมาบ้างจดมาบ้าง แต่งใหม่มีน้อยเพราะเพลงเก่ามีแยะอยู่แล้ว บทที่แต่งใหม่คือ สรรเสริญเจ้าภาพ ลำดับการเล่น ไหว้ครู ๓ ทุ่มกว่า หลังพระสวดเสร็จว่าในบทพระธรรมขันธ์ อ่านตามหนังสือ ประมาณ ๕- ๑๐ นาทีเข้าเรื่อง*
>
> *มีการแสดงออกท่าทาง เอาเพลงของสวดมาลัย แต่ไม่ได้อยู่ในบทพระธรรม ซึ่งจำกันมาหรือเรียน หรือแต่งใหม่ แต่ทำนองเดิม เอาเพลงลูกทุ่งมาแทรกบ้างแต่เป็นส่วนน้อย ร้องให้สอดคล้องกับแนวสวดลำส่งวิญญาณ เล่นคืนสุดท้าย เครื่องดนตรีมี กลองสองหน้า ฉิ่ง แตระ (กรับ-ผู้เขียน) รำมะนา ฉาบ(บางที่ไม่มี)”* (ประหยัด รีเรียบ, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

นอกจากนี้วัฒนธรรมบันเทิงของภาคกลางที่ได้รับความนิยมในภาคตะวันตก ได้แก่ “การแหล่” ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายในจังหวัดเพชรบุรี เป็นการปรับเปลี่ยนวิธีการเทศน์โดยเปลี่ยนจากการเทศน์แบบเดิม ซึ่งเป็นการเทศน์ทำนองอ่านแบบธรรมดา มาเป็นทำนองแหล่ โดยอาศัยเนื้อความตามหนังสือที่ยอมรับกัน การแหล่มีวิวัฒนาการจากแหล่ในเป็นแหล่นอกและแหล่ตลาด

---

[๓] การสวดพระมาลัย ในภาคเหนือและภาคอีสานจะมีควบคู่กับประเพณีเทศน์มหาชาติหรือบุญพระเวส ส่วนในภาคกลางและภาคใต้ไม่ปรากฏมีการสวดพระมาลัยก่อนการเทศน์

เพื่อเอาใจผู้ฟัง กล่าวคือ หากใช้ทำนองหลวงเป็นทำนองมาตรฐานหรือทำนองราชการ เรียกว่า “แหล่ใน” แต่หากขับบทร้อยกรองทำนองแหล่ ที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นมาใหม่ ให้มีเนื้อหาต่างจากแหล่ใน เรื่องมหาเวสสันดรชาดกเรียกว่า “แหล่นอก” ต่อมาวิวัฒนาการมีการผสมผสานใช้ท่วงทำนองของเพลงลูกทุ่ง มีเนื้อความนอกเรื่องมหาชาติ เป็นแหล่ที่พระผู้เทศน์เห็นว่าควรแหล่หรือมีความถนัด ต้องการสอดแทรกธรรมะสอนใจเข้าไปในเรื่องนั้นๆ เช่น แหล่สุวรรณสาม ทำนองแหล่นอกนี้ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “แหล่ตลาด” ต่อมาทำนองแหล่ตลาดได้กลายมาเป็นทำนองแหล่ของ “เพลงลูกทุ่ง” ในปัจจุบัน(จันทรา เรือนทองดี, ๒๕๔๗: ๔-๑๒) พระสงฆ์ที่มีความสามารถในการแหล่ เมื่อสึกออกมาเป็นฆราวาส ก็จะมาหัดเป็นหมอขวัญได้ นำแหล่ต่างๆ มาดัดแปลงเพื่อแหล่ในพิธีทำขวัญในโอกาสต่างๆ เช่นทำขวัญข้าวในนา ทำขวัญเรือน ทำขวัญบ่าวสาว ทำขวัญนาค ซึ่งการแหล่ดังกล่าวแพร่หลายเป็นที่นิยมในจังหวัดเพชรบุรีมาจนปัจจุบัน

๒.๒ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคใต้

เนื่องจากพื้นที่ภาคตะวันตกบริเวณ จังหวัดเพชรบุรีและ ประจวบคีรีขันธ์ เป็นเส้นทางคมนาคมระหว่างภาคกลางกับภาคใต้ ทำให้มีคนจากภาคใต้เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่จำนวนไม่น้อย วัฒนธรรมบันเทิงจากภาคใต้จึงมีอิทธิพลต่อความบันเทิงในแถบนี้ เห็นได้จากหนังตะลุง และละครชาตรี

หนังตะลุง หนังตะลุงเป็นมหรสพเก่าแก่ของภาคใต้ แพร่หลายไปตามพื้นที่ต่างๆ เช่น หลายจังหวัดในภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือแถบจังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดร้อยเอ็ด เรียกว่า “หนังประโมทัย” ภาคตะวันตก ในจังหวัดเพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ สำหรับหนังตะลุงที่เล่นกันในภาคตะวันตก กล่าวกันว่าได้รับการถ่ายทอดมาจากศิลปินชาวภาคใต้ เนื่องจากมีพื้นที่และเส้นทางคมนาคมติดต่อถึงกัน ทำให้มีศิลปินเข้ามาตั้งถิ่นฐานประกอบอาชีพเล่นหนังตะลุง เห็นได้จากคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง มีที่มาจากหนังตะลุงภาคใต้ เช่น หนังชูชาติ เชิดชำนาญ อายุ ๖๐ ปี ตำบลบ้านลาด อำเภอ บ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี มีบรรพบุรุษเป็นหนังตะลุงจากภาคใต้ หนังชูชาติ เล่าว่า *“ปู่มาจากเมืองจีน ไปขึ้นที่พัทลุง เป็นหนังตะลุงจากพัทลุง มาได้ภรรยาที่บ้านลาด”* (สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒) อย่างไรก็ตามเนื่องจากหนังตะลุงไม่ใช่วัฒนธรรมพื้นถิ่นดั้งเดิม คณะหนังตะลุงจึงมีจำนวนไม่มาก แต่ก็เป็นมหรสพความบันเทิงที่ได้รับความนิยมสืบมา หนังแสงตรียุทธ เจ้าของคณะแสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์ อายุ ๘๐ ปี ตำบลอ่างทอง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เล่าถึงความนิยมหนังตะลุงในแถบจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ว่า

> *“ในแถบนี้คนดูหนังตะลุง มโนราห์ ลิเกนานๆมีครั้ง เช่น งานวัดใหญ่ๆ หนังตะลุงได้รับความนิยมตลอด ค่าตัวตอนนี้ คืนละ ๘,๐๐๐ บาท*

ลูกคู่๕๐๐ รับงานน้อยเพราะแก่ สมัยหนุ่มๆ งานชุกมากตั้งแต่เดือน ๑๒ ไปกฐิน งานฉลองพระ บวชพระ ทำบุญบ้านใหม่ ศพแห้ง แต่งงานมีบ้างแต่ไม่มาก เดือนหนึ่งอยู่บ้านสัก ๑๐ คืน ทับสะแกสมัยก่อนมีของลุงคนเดียว"
(แสง ตรียุทธ, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

หนังตะลุง เป็นการเล่นแบบแสดงเงา (Shadow play) แพร่หลายในหลายประเทศ เช่น จีน อินเดีย กรีก อียิปต์ โรมัน ตุรกี ซีเรีย อินโดนีเซีย เขมร มาเลเซีย ประเทศไทย นักวิชาการอธิบายว่าเนื่องจากประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รับอารยธรรมจากอินเดีย ทำให้วัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงของอินเดียมีอิทธิพลในแถบนี้เห็นได้จากเรื่องที่นิยมเล่นกันมาแต่เดิมคือรามายณะและมหาภารตยุทธ การเล่นหนังในลักษณะนี้สืบทอดต่อมารวมทั้งการเล่นหนังตะลุงของภาคตะวันตก

หนังตะลุง แสง ตรียุทธ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เล่าถึงการเล่นหนังตะลุงในแถบนี้ว่ารับอิทธิพลจากภาคใต้ รวมทั้งคณะของตนซึ่งบิดามาจากภาคใต้ ส่วนตนเองเรียนรู้แบบแผนหนังตะลุงของภาคใต้ อย่างไรก็ตามหนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์มีการปรับปรุงจนมีลักษณะเฉพาะของตน เช่น การแต่งบทใหม่

"พ่อนายสม ตรียุทธ เป็นศิลปินหนังตะลุงจากสุราษฎร์เดินสายมา แล้วมาตั้งถิ่นฐาน แม่ไม่ใช่ศิลปิน ไม่ได้หัดจากพ่อ เป็นเองจากการไปฟังมาหลายคณะแบบครูพักลักจำ ไปดูหนังแถวชุมพรแต่หนังชุมพรไม่จำเพราะร้องทำนองชุมพร แต่จะคอยดูหนังภาคใต้ เช่น หนังจูเลี่ยม ซื้อวีดีโอ หนังณรงค์ หนังเอียดนุ้ย หนังพร้อม เอามาเสริมแต่ง ตัดบทที่หยาบๆ เรื่องที่แต่ง เช่น รอยบุญแรงบาป สายเลือดกตัญญู เป็นเรื่องจักรๆวงศ์ๆ มีคนมาหัดก็หัดให้ไม่ได้เพราะเป็นเอง... ตอนนี้ลุงเลิกเล่นมีงานชาวบ้านก็หาหนังชุมพร สมัยก่อนแถวบางสะพาน บ้านกรูด หนังที่อื่นไม่ได้เข้ามาเลย คนชอบว่าพูดจานิ่มนวลรู้จักคารวะ ไปมาลาไหว้ สมัยก่อนไม่มีการเมืองแทรก ปัจจุบันมีการเมืองแทรก"
(สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

การที่หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ รับอิทธิพลจากภาคใต้ จึงมีลักษณะแบบแผนการเล่นคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ เครื่องดนตรีประกอบด้วย เครื่องดำเนินทำนอง คือ ปี่ มีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง โหม่ง ทับ กลอง ฉาบ กรับ แต่ไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีตามอย่างหนังตะลุงภาคใต้ทั้งหมด และมีวิวัฒนาการนำเครื่องดนตรีสากลมาประสม

การแสดงหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี มีลักษณะการเล่นสองประเภท คือ หนังใน กับ หนังนอกกล่าวคือ หนังในมีแบบแผน เล่นอยู่ในขนบ ส่วนหนังนอกไม่เคร่งครัดมากนัก ปรับประยุกต์ตามรสนิยมชาวบ้าน เช่น พูดเจรจาสองแง่สองง่าม ทะลึ่งตึงตังสนุกสนาน แต่บางคณะใช้ทั้งหนังนอกและหนังในผสมผสานกัน

ขนบการแสดงของหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี ก่อนเริ่มการแสดง จะโหมโรง ปักรูปฤาษีไว้กลางจอ หากเล่นแก้บนจะปักรูปพระรามและทศกัณฐ์ขนาบข้างฤาษี เมื่อถึงเวลานายหนังจะเชิดฤาษีแล้วออกลิงขาวลิงดำ (หรือเรียกว่าจับลิงหัวค่ำ) ถ้าเป็นการแก้บนจะมีรูปปรายหน้าบท เพื่อตัดขาดสินบน ต่อด้วยออกรูปบอกเรื่องว่าจะแสดงเรื่องอะไรตอนใด จากนั้นจึงเริ่มตั้งเมืองคือออกรูปพระราชา และพระราชินี แล้วจึงดำเนินเรื่องต่อไป หัวหน้าคณะหนังตะลุงส่วนใหญ่จะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญ เพราะเป็นทั้งผู้ประพันธ์เรื่อง และเชิดรูปหนัง ผู้ที่เป็นนายหนังจึงต้องมีความสามารถด้านวรรณศิลป์และศิลปะการแสดง เช่นเชิดให้ถูกต้องตามลีลา อย่างไรก็ตามวิวัฒนาการของหนังตะลุงสะท้อนถึงการรับศิลปะภายนอกมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับรสนิยมของคนในพื้นที่จนกลายเป็นแบบฉบับของตน เช่น หนังตะลุงเมืองเพชรใช้คนเชิด ๒ คน เน้นเสียงดังอึกทึก ขณะที่หนังตะลุงภาคใต้ ใช้คนเชิดคนเดียว จังหวะช้า เล่นเรื่อยๆ เน้นตลก (ชูชาติ เชิดชำนาญ, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

หนังแสง ตรียุทธ เล่าถึงลักษณะการเล่นหนังตะลุงแถบจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ว่า ต้องศึกษาแบบแผนการแสดง เช่น กาศหน้าบท ส่วนเครื่องดนตรีและเนื้อเรื่องมีการปรับประยุกต์ตามความนิยมของยุคสมัย

> *“เครื่องดนตรีสมัยก่อนมี โหม่ง(ฆ้องคู่) ฉิ่ง ทับ(โทน ๒ ลูก) ปี่ แต่ครูไม่เคยใช้ปี่ เมื่อก่อนหนังตะลุงมีปี่ แต่ปัจจุบันไม่มีคนเป่า ดนตรีฝรั่งมี กลองชุด อิเล็กโทน ๒ ตัว เบส กลองชุด เข้ามาประมาณ ๒๐ ปี ตามหนังใต้ หน้าบทต้องเรียน นอกนั้นแต่งบทเอง รามเกียรติ์ชาวบ้านไม่นิยม สมัยรุ่นพ่อเล่นเรื่องโบราณ เช่น สามระดู รามเกียรติ์ เรื่องจากหนังสือจักรๆวงศ์ๆ โหมโรงจะเล่นลาวดวงเดือน หรือเพลงไทยอื่นๆพอเข้าเรื่องใช้เพลงสากล แสดงไปนานๆจะใช้สตริงทั้งหมดออกฤาษี รูปประกาศ ตัวบอกเรื่องว่าจะเล่นเรื่องอะไร ออกเจ้าเมือง นางเมือง ลูกสาว ลูกชาย ตัวตลกใช้ ๓ ชุด ๖ ตัว แก้ว นุช น้ำอ้อย นายพูล หนูนุ้ย นายเท่ง มีบุคลิกต่างๆกันใช้กลอนแปดทั่วไป กลอนสี่ใช้ตอนมีทุกข์ หนังชุมพรเล่นงานศพได้แต่ครูแสงไม่เคยเล่น”* (แสง ตรียุทธ, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ขณะที่หนังชูชาติ เชิดชำนาญ จังหวัดเพชรบุรี เล่าถึงรูปแบบการเล่นหนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีว่าเรื่องที่เล่นมีทั้งเรื่องที่เล่นมาแต่เดิมและแต่งใหม่ เครื่องดนตรีคงใช้แบบดั้งเดิม นำเพลงลูกทุ่งหรือเพลงตามสมัยนิยมมาบรรเลง

> “ใช้กลอนด้น กลอนแปดเป็นกลอนท่อง เรื่องที่เล่น รามเกียรติ์ หลวิชัย-คาวี พระเตมีย์ใบ้ รามเกียรติ์ หมื่นเชิดแต่ง เช่น ศึกกุมภกรรณ ศึกอินทรชิต สีดาเลือกคู่ เล่นกันมาตั้งแต่สมัยรุ่นพ่อจนรุ่นลูก มีแต่งเพิ่มคือโรคเอดส์ ประชาธิปัตย์ ดนตรีไม่เปลี่ยนเลย คนเชิด กลอง ปี่ ฉาบ โทน โหม่ง กรับใช้ไม้ท่อนๆ เพลงที่ใช้มีเพลง๑ เพลง๒ เพลง๓ เพลง๔ ไม่มีชื่อ เพลงที่๕ ชื่อกราวนอก การแสดงเริ่มจากฤาษีเบิกหน้าพระ ฤาษีเดินดง ลิงดำลิงขาว ถ้ามีเด็กแยะจะมีมวยเด็กก่อน ประกาศเรื่อง เข้าเรื่อง ตัวตลกร้องเพลงลูกทุ่ง” (สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ละครชาตรี เป็นละครรำที่เชื่อกันว่าเก่าแก่เป็นพื้นฐานของละครรำชนิดอื่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพสันนิษฐานว่าละครชาตรีเป็นปฐมบทของการแสดงละครรำ ได้รับความนิยมแพร่หลายตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาทั้งในกรุงศรีอยุธยา และบริเวณพื้นที่อื่น เช่น ภาคใต้ จนเป็นที่ถกเถียงในหมู่นักวิชาการว่าละครชาตรีมีกำเนิดที่กรุงศรีอยุธยาหรือภาคใต้กันแน่ ซึ่งข้อโต้แย้งของนักวิชาการถึงถิ่นกำเนิดของโนรา หรือที่ภาคกลางเรียกว่า “ละครชาตรี”ว่าเกิดที่ภาคกลางหรือภาคใต้ยังสะท้อนถึงปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างสองภูมิภาค[๔] อย่างไรก็ตามละครชาตรีได้รับความนิยมแพร่หลายไปยังพื้นที่ต่างๆ เช่น กรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยา อ่างทอง ลพบุรี สิงห์บุรี ราชบุรี อุทัยธานี ฉะเชิงเทรา ระยอง จันทบุรี ตราด ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี เหตุที่ละครชาตรีได้รับความนิยมแพร่หลายสืบทอดมาจนปัจจุบัน ด้วยสาเหตุสำคัญ คือ เป็นละครแก้สินบน เพราะเชื่อกันว่า ผู้แสดงละครชาตรีมีคาถาอาคม ติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ ในส่วนภาคตะวันตกมีคณะละครชาตรีที่มีชื่อเสียงจำนวนมากในจังหวัดเพชรบุรี

---

[๔] กลุ่มที่เห็นว่าโนราเกิดทางภาคใต้แล้วแพร่สู่ภาคกลาง เช่น ผาสุก อินทราวุธ (๒๕๒๕: ๘๗) นักวิชาการโบราณคดีเสนอว่า โนราชาตรีน่าจะได้ต้นเค้ามาจากละครรำกลากลีของอินเดียใต้ซึ่งรับอิทธิพลมาจากนาลันนา(อินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) เข้ามาทางคาบสมุทรภาคใต้ มนตรี ตราโมท (๒๕๒๘: ๑๕๓-๑๕๔) อธิบายว่าละครโนราชาตรีมีเค้าว่าเข้ามาจากภาคใต้ ส่วนกลุ่มที่เห็นว่าโนราเกิดทางภาคกลางแล้วแพร่สู่ภาคใต้ เช่น สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระวินิจฉัยว่า โนราของภาคใต้ หรือที่ชาวกรุงเรียกว่า “ละครชาตรี” ได้แบบแผนจากกรุงศรีอยุธยาจากทรงพิจารณาคำไหว้ครูของโนราพบว่าละครชาตรีหรือโนรามีเล่นที่อยุธยามาก่อนเรื่องที่นำมาเล่นโนราเป็นเรื่องที่นำมาจากวรรณกรรมของภาคกลาง เช่น พระรถเสน มโนห์รา หรือ เครื่องแต่งตัว นายโรง เป็นแบบเครื่องต้นแต่งตัวท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์ เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่า

ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าละครชาตรีมีในจังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่เมื่อใด แต่ประวัติความเป็นมาและรูปแบบการแสดงสะท้อนถึงความเก่าแก่ของละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีซึ่งแสดงถึงการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างกรุงเทพฯกับภาคใต้ การเป็นเมืองเชื่อมระหว่างภาคกลางและหัวเมืองปักษ์ใต้ และเป็นเมืองหน้าด่านที่เป็นฐานยุทธศาสตร์ที่สำคัญของไทยในกลุ่มหัวเมืองฝ่ายตะวันตก วัฒนธรรมหลายอย่างจึงถ่ายจากหัวเมืองทางปักษ์ใต้ และเมืองหลวง เช่น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ลงไปหัวเมืองปักษ์ใต้ เมื่อกลับขึ้นมา มีชาวปักษ์ใต้อพยพตามมารวมทั้งโนรา เมื่อผ่านจังหวัดเพชรบุรี มีโนรากลุ่มหนึ่งตั้งหลักแหล่งที่นี่ ทำให้ละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรียังคงมีลักษณะการแสดงโนราของภาคใต้ เช่น บทร้องและทำนองเพลงในบทประกาศโรงมีลักษณะเช่นเดียวกับบทร้องของโนราชาตรี ซึ่งยังคงใช้ฝึกหัดอยู่ทางภาคใต้ (จันทิมา แสงเจริญ, ๒๕๓๙: ๓) ขณะที่แบบแผนการแสดงละครส่วนใหญ่ได้แบบแผนมาจากละครรำภาคกลาง ด้วยเหตุที่ศิลปินฝึกหัดตามอย่างละครรำแบบหลวงที่เข้ามา เล่ากันว่า นายสุข จันทร์สุข เจ้าของคณะละครชาตรี ได้มีโอกาสแสดงละครถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เมื่อเสด็จแปรพระราชฐานที่พระนครคีรี เป็นที่พอพระราชหฤทัย โปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” ผู้มีบทบาทในการถ่ายทอดละครชาตรีเมืองเพชรบุรีต่อๆมา ลูกหลานทุกคนของหลวงอภัยพลรักษ์ได้ฝึกหัดละครกันทั่วหน้าโดยเฉพาะหม่อมเมือง บุตรีของหลวงอภัยพลรักษ์ ผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการละครชาตรีเมืองเพชรบุรีสืบมา ได้รับการฝึกหัดละครแบบหลวง และเป็นผู้ที่มีบทบาทในการพัฒนาละครชาตรีตามอย่างละครรำของหลวง โดยเรียกละครที่ปรับปรุงใหม่ว่า ละครไทย[๕] (เตือน พาทยกุล อ้างถึงในจันทิมา แสงเจริญ, ๒๕๓๙: ๓๖) หม่อมเมืองมีคณะละครซึ่งมีชื่อเสียง คือ “ละครในคณะหม่อมเมือง” ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๖ มีผู้นำละครนอกมาประสมกับละครชาตรี เรียกว่า ละครเข้าเครื่อง หรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ เป็นละครที่รวมศิลปะการร้อง และการรำเข้าด้วยกัน และแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน (ปาริชาต กันตะเพ็ชร, ๒๕๔๘: ๒๑-๒๒)

ละครรำเมืองเพชรบุรีได้รับความนิยมทั้งละครชาตรีและละครไทย เนื่องจากละครไทยและละครชาตรีของหม่อมเมือง ได้รับเกียรติแสดงในงานราชการ จึงเป็นเหตุจูงใจให้กลุ่มผู้แสดงละครชาตรีต่างหันมาสนใจแสดงละครไทยกันมากขึ้น อีกทั้งการแสดงละครไทยง่ายกว่าละครชาตรี ไม่ต้องร้องบทเอง ได้รับเงินค่าตอบแทนสูงกว่าละครชาตรี แบบแผนละครหม่อมเมืองจึงสืบทอดมาจนปัจจุบัน ดังคณะละครชาตรีที่มีชื่อเสียง เช่น ละครชาตรีคณะปทุมศิลป์ มี เต็มดวง วรรณา เป็นเจ้าของคณะสืบทอดต่อจาก ปทุม วรรณา ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของคุณย่ามา ส่วนคุณย่ามาเป็นลูกศิษย์ของหม่อมเมือง นอกจากนี้ยังมีละครคณะอื่นที่สืบทอดแบบแผนการแสดงของหม่อมเมือง เช่น คณะยอดเยาวมาลย์ คณะพรหมสุวรรณ คณะแก้วประสิทธิ์ ดนตรีและรูปแบบการแสดงของละครชาตรี

---

[๕] ละครไทยหรือละครโรงใหญ่ ใช้ปี่พาทย์ ตัวละครร้องเอง มีฉาก ไม่มีคนบอกบทเช่นเดียวกับละครนอก

เมืองเพชรจึงมีอิทธิพลละครรำภาคกลาง กล่าวคือ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ระนาด กลองตุ๊ก โทน ฉิ่ง กรับไม้ไผ่ และอาจจะมีตะโพน กับกลองทัด ร่วมบรรเลงด้วย เพลงร้องที่ใช้มีทั้งเพลงโทน และเพลงไทย โครงสร้างของคำประพันธ์เป็นกลอนบทละคร เบญจา แก้วอิน เจ้าของละครคณะ “เบญจา(ศิษย์)ฉลองศรี” อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี อธิบายว่า ละครชาตรี เมืองเพชร มีท่ารำแม่บท เหมือนละครรำภาคกลาง เรื่องที่แสดงเป็นบทละครรำของภาคกลาง รวมถึงเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตามละครชาตรีเมืองเพชรก็มีวิวัฒนาการจนมีเอกลักษณ์เฉพาะ

> *“ละครชาตรีเริ่มจากแม่บท ๕ ท่า จากส่ายมือ ชักแป้งผัดหน้า ให้มือ หัดเดินตั้งท่าเชิด เสมอ เชิดฉิ่ง หัดรบไหว้ครูเสร็จ โหมโรง เครื่องดนตรีเรียกว่าเครื่องล่าง มีกลองตุ๊ก โทน ตะโพน ระนาด ฉิ่ง ฉาบ กรับโบราณใช้ปี่ในไม่ใช้ระนาด ปัจจุบันคนปี่หายากจึงใช้ระนาดแทน เล่นเรื่องไชยเชษฐ์ สังข์ทอง นารีศรีใส มีบทจากหนังสือวัดเกาะ ไม่มีเรื่องที่แต่งเองเลย เอกลักษณ์ของละครชาตรีเพชรบุรี คือ ร้องเอง รำเอง พูดเอง ที่อื่นมีคนร้องให้”* (เบญจา แก้วอินทร์, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒.๓ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคเหนือ

จังหวัดในภาคตะวันตกที่รับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากภาคเหนืออย่างเด่นชัด คือ จังหวัดตาก เนื่องจากพื้นที่ทางด้านทิศเหนือของจังหวัด เช่น บริเวณอำเภอสามเงา อำเภอแม่ระมาด อำเภอท่าสองยาง ติดจังหวัดทางภาคเหนือ ทั้งนี้วัฒนธรรมดนตรีจึงไม่ใช่วัฒนธรรมที่รับมาจากภาคเหนือทั้งหมด แต่ขึ้นอยู่กับความสามารถหรือความสนใจของชาวบ้านแต่ละพื้นที่ เห็นได้จากดนตรีที่ชาวบ้าน ตำบลแม่จะเลา อำเภอแม่ระมาด นิยม คือ “วงสะล้อ ซอ ซึง” ของภาคเหนือ เนื่องจากชาวบ้านในแถบนี้มีบรรพบุรุษอพยพมาจากภาคเหนือ จึงเป็นหมู่บ้านของคนทางเหนือ ศิลปินส่วนใหญ่ฝึกหัดเล่นดนตรีกันเองจากการเห็นบรรพบุรุษเล่นหรือฝึกหัดจากศิลปินที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน

วงสะล้อ ซอ ซึง เป็นวงดนตรีพื้นบ้านของท้องถิ่นล้านนา นิยมเล่นในงานมงคล เช่น งานบวช ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน งานกฐิน วงสะล้อ ซอ ซึง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องสาย คือ ซึง สะล้อ เครื่องประกอบจังหวะ และคนซอ (คนขับร้อง) เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่แพร่หลายในหลายจังหวัดทางภาคเหนือ จึงมีความแตกต่างในการประสมวงเล่น เช่น นำเอาขลุ่ยพื้นเมือง(ขลุ่ยตาด)หรือปี่จุมมาบรรเลงร่วมด้วย บางครั้งมีการขับร้องเพลง (ซอ) ประกอบหรือไม่มีก็ได้ เมื่อคนภาคเหนืออพยพมาตั้งถิ่นฐานอิทธิพลดนตรีดั้งเดิมจึงยังคงสืบทอดมาในบริเวณพื้นที่ที่ชาวบ้านยังคงให้ความสนใจ ทา นอแก้ว คนขลุ่ย วงดนตรีพื้นเมือง ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก

เล่าถึงเรื่องนี้ว่า *"เรียนกับครูที่ย้ายมาจากลำปาง แต่คนอื่นฝึกเอง ตอนแรกทำเครื่องดนตรีกันเอง"* (ทา นอแก้ว, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

เหตุที่การเล่นดนตรีในแถบนี้เป็นการฝึกหัดเล่นกันเองเป็นส่วนใหญ่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมดนตรีในภาคเหนือซึ่งเป็นต้นเหง้าของวัฒนธรรม ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ ศิลปินวงดนตรีพื้นเมือง เล่าถึงการเล่นสะล้อ ซอ ซึง ในแถบนี้ว่า เป็นความบันเทิงของชาวบ้าน เช่น ใช้เกี้ยวสาว ไม่ยึดเป็นอาชีพ อาศัยการจดจำกันมา เพลงที่บรรเลงจึงแตกต่างจากวงสะล้อ ซอ ซึง ที่บรรเลงที่อื่นและไม่มีคนซอ (คนขับร้อง) เครื่องดนตรีประกอบด้วยซึง สะล้อ ขลุ่ย ลูก ๔ (เข้ากับซึง) ระนาด(นำมาประสมวงภายหลัง) กลอง ฉิ่ง ฉาบ วงดนตรีที่เล่นตั้งชื่อกันเองว่า "วงประสานมิตร" ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น "วงดนตรีพื้นเมือง" เครื่องดนตรีที่ประสมวงเล่นมีการปรับตามเครื่องดนตรีที่ได้มาและความสามารถของผู้เล่น ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ เล่าถึงการประสมวงเล่นกันของชาวบ้านในแถบนี้ว่า

> *"สมัยก่อนคนสนใจก็เล่น คนไม่สนใจก็ไม่เล่น ผู้หญิงไม่เล่น เล่นไปเกี้ยวสาวไปตามทาง ต่างคนต่างเล่นเดินรวมๆกันไป ช่างซอแถบนี้ไม่มี มีแค่สะล้อ ซึง เกี้ยวสาว เครื่องดนตรีทำเองทั้งหมด อาชีพหลักทำนาทำไร่ ทำตู้ เตียง ทำซึงขายด้วย เพลงจำได้ก็คิดได้ ฝึกเอง จำเค้ามาตั้งแต่เล็กๆ ตอนเด็กครูสอน จำเพลงได้เพลงที่เล่น ๖๐ กว่าเพลง จำๆกันมา จำได้ หัดเอง ไปเล่นกับที่อื่นก็ไม่ค่อยเหมือนกันเพราะจำกันมา ต่างคนต่างมาแลกเปลี่ยนกัน ได้เพลง ๒เพลงก็มาเล่นกันไป"*
> (ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

ส่วนแถบอำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ไม่นิยม วงสะล้อ ซอ ซึง ถา หมูถึง ศิลปินกลองตึงเย เล่าว่า แถบอำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก วง สะล้อ ซอ ซึง ไม่มีเล่นต้องหาจากจังหวัดทางภาคเหนือ เช่น จังหวัดตาก จังหวัดลำปาง "ซอพื้นเมือง ร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง แถบหมู่บ้านนี้ไม่มี ต้องหาจากเชียงใหม่ ลำปาง หามาในงานบวชอย่างเดียว ชาวบ้านทั่วไปไม่มี เครื่องดนตรีมี ซึง ปี่ ขลุ่ย สะล้อ ไม่มีฉิ่ง ฉาบ ฆ้อง" (ถา หมูถึง, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒) ขณะที่วงดนตรีที่นิยมบรรเลงคือวงดนตรีในงานบุญ คือวงกลองทุงเย และ วงกลองถิ้งบ้อม

กลองทุงเย เป็นเครื่องตี ขึงหรือหุ้มด้วยหนังหน้าเดียว มีขนาดใหญ่ ยาว วางราบอยู่บนรถเดิมเข้าใจว่าใช้ตีเป็นอาณัติสัญญาณหรือตีเป็นสัญญาณในการชุมนุมสงฆ์เพื่อทำสังฆกรรมหรือทำกิจวัตรอื่นๆ กับใช้ตีนัดหมายชาวบ้านให้มาร่วมงานกุศล ถา หมูถึง ศิลปินกลองตึงเย เล่าว่า วงกลองทุงเย ประกอบด้วย กลองตะโล้ดโป๊ด ฉิ่ง ฉาบใหญ่ กลองทุงเย ขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก ฆ้อง ใช้บรรเลงในกิจกรรมทางศาสนา

“ตีในวัดเฉพาะเข้าพรรษาในวันโกน เดือนละ ๔ ครั้ง เป็นประเพณีทางพุทธศาสนา ของวัดทางเหนือ วัดมหานิกายจะมีกลองทุงเยทุกวัด เด็กวัด พระเณรช่วยกันตี ตีในขบวนแห่ลูกนิมิตไปตามหมู่บ้าน เช่น แห่จากหมู่ ๑๐ ไปหมู่ ๑ เข้าวัดแล้วถึงหยุดตี เวลาสร้างโบสถ์ มีแห่ช่อฟ้าใบระกา เพลงที่เล่นมีเพลงช้ากับเพลงเร็ว แล้วแต่จะตี”
(ถา หมูถึง, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

กลองถิ้งบ้อม ใช้บรรเลงประกอบในขบวนแห่ทั่วไป เช่น แห่ลูกแก้ว(แห่นาค) ฟ้อนพื้นเมือง วงกลองถิ้งบ้อมประกอบด้วย กลองถิ้งบ้อม ๒ - ๓ ใบ กลองทั่ง ๑ ใบ ฆ้องโหม่ง ๑ - ๒ ใบ ฉาบขนาดกลาง ๑ คู่ และฉาบเล็กอีก ๑ คู่ “กลองถิ้งบ้อม” มีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น เทิ้งบ้อง ทิ่งบ่อม เถิ้งบ้อม ตามเสียงกลองที่ตีรับกันระหว่างกลองถิ้งบ้อมกับกลองทั่ง โดยกลองถิ้งบ้อมมีเสียง “ถิ้ง” และกลองทั่งมีเสียง “บ้อม” เวลาบรรเลงเสียงจะดัง “ถิ้งบ้อม ๆ” อย่างไรก็ตามการประสมวงจะแตกต่างกันไปบ้างตามความนิยมของท้องถิ่น เช่น วงกลองถิ้งบ้อม ของอำเภอบ้านตาก ประกอบด้วย กลองถิ้งบ้อม ฆ้อง ฉาบ ฉิ่ง อีกทั้งโอกาสบรรเลงคงใช้ในการแห่ลูกแก้ว และประกอบการเข้าทรง ด้วย เจียน ปานแดง ศิลปินกลองตึงเย เล่าถึงโอกาสในการบรรเลงวงกลองถิ้งบ้อม ของจังหวัดตากว่า

“กลองถิ้งบ้อม ใช้เวลาแห่นาค เข้าทรง ประกอบด้วย กลองถิ้งบ้อม ฆ้อง ฉาบ ฉิ่ง สมัยก่อนต้องมีตลอด ชาวบ้านมาช่วยกัน เดี๋ยวนี้ ใช้เวลามีงานทานฮ้าว ทำบุญเจ้าพ่อในงานสงกรานต์ เวลาเข้าทรงต้องมีบ้านคนทรงจะซื้อไว้ แต่ไม่ได้มีทุกเจ้า”(เจียน ปานแดง, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

๒.๔ ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

ภาคตะวันตกมีพื้นที่อยู่ใกล้กับศูนย์กลางอำนาจการปกครอง ทำให้บริเวณแถบนี้ประกอบด้วยกลุ่มคนหลากหลายชาติพันธุ์ ทั้งกลุ่มคนที่เข้ามาติดต่อค้าขาย และตั้งถิ่นฐานบ้านเรือน การกวาดต้อนผู้คน หรือเมื่อมีกลุ่มคนอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร พระมหากษัตริย์ก็จะโปรดเกล้าฯให้ตั้งถิ่นฐานในบริเวณพื้นที่ใกล้ หรือไม่ห่างไกลออกไปนักเพื่อให้ง่ายต่อการควบคุม ทำให้มีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ หลากหลายมาแต่เดิม ปัจจุบันความเจริญด้านการสื่อสารคมนาคม ทำให้วัฒนธรรมจากสังคมเมืองมีบทบาทในวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ กลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานใกล้เส้นทางคมนาคมขนส่งหรือแหล่งความเจริญ ย่อมยากต่อการรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมในบริบทสังคมที่เปลี่ยนไป ขณะที่กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้มแข็งและตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ที่ยากแก่การ

ติดต่อกับกลุ่มคนภายนอก จะรักษาขนบประเพณีวัฒนธรรมสืบต่อเรื่อยมาแม้ประสมกลมกลืนกับกลุ่มคนไทยแต่ยังคงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ได้ เช่น ลาวโซ่ง คนไทยเชื้อสายมอญ กะเหรี่ยง ซึ่งมีภาษาพูด ขนบธรรมเนียม ประเพณีและพิธีกรรม รวมทั้งการละเล่นร้องรำทำเพลงที่สืบทอดกันมา แม้ปัจจุบันขนบประเพณีดั้งเดิมจางหายไป แต่ก็ยังมีวัฒนธรรมที่ยังคงเป็นร่องรอยแสดงถึงวัฒนธรรมดั้งเดิม อีกทั้งการที่รัฐบาลส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะการสนับสนุนให้ท้องถิ่นต่างๆ มีการเผยแพร่หรือรักษาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตน ทำให้ขนบประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆยังคง สืบทอดเป็นวัฒนธรรมเพื่อการอนุรักษ์ เห็นได้จากวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ยังคงสืบทอดวัฒนธรรมดั้งเดิมเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน เช่น ลาวโซ่งในเขตจังหวัดเพชรบุรี คนไทยเชื้อสายมอญในเขตจังหวัดราชบุรี คนไทยเชื้อสายกะเหรี่ยง ในจังหวัดกาญจนบุรี เป็นต้น

กลุ่มชาติพันธุ์ลาวที่ตั้งหลักแหล่งแถบภาคตะวันตก ได้แก่ ลาวโซ่ง ลาวเวียง ลาวพวน ซึ่งต่างมีวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ เช่น ลาวพวน มี “ลำพวน” ซึ่งเป็นการด้นกลอน ร้องและรำ ตอบโต้กัน ประกอบด้วย พ่อเพลง แม่เพลง หมอแคน และลูกคู่ปรบมือให้จังหวะ แต่กลุ่มที่มีวัฒนธรรมโดดเด่นสืบทอดมาจนปัจจุบัน คือ “ลาวโซ่ง”

“ลาวโซ่ง” หรือที่ชื่อเรียกต่างๆกันไป เช่น ไทดำ ไททรงดำ ลาวช่วงดำ ส่วนใหญ่มีบรรพบุรุษอยู่แถบเมืองทันต์ในประเทศลาว เข้ามาประเทศไทยโดยการอพยพเข้ามาและถูกกวาดต้อนมาตั้งแต่ครั้งสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี หลังจากนั้นถูกกวาดต้อนมาอีกหลายครั้ง ตั้งถิ่นฐานในแถบจังหวัดเพชรบุรี สมุทรสงคราม นครปฐม กาญจนบุรี สุพรรณบุรี สระบุรี ลพบุรี ตลอดไปถึงจังหวัดพิษณุโลก ส่วนภาคตะวันตกส่วนใหญ่จะตั้งถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดเพชรบุรี กล่าวคือ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. ๒๓๓๕ ลาวโซ่งอพยพเข้ามาในประเทศไทย สาเหตุเกิดจากเมืองแถงเมืองพวน แข็งข้อต่อเมืองเวียงจันทน์ เจ้าเมืองเวียงจันทน์จึงยกกองทัพไปตีและส่งลาวโซ่งและลาวพวนลงมายังประเทศไทย โดยให้ลาวโซ่งตั้งบ้านเรือนอยู่พื้นที่เมืองเพชรบุรี ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๓๗๑ หัวเมืองบางหัวเมืองที่ขึ้นต่อเมืองหลวงพระบางกระด้างกระเดื่อง จึงโปรดเกล้าฯให้แม่ทัพยกกองทัพไปปราบเมืองแถง และได้ครอบครัวลาวโซ่งมาไว้ที่เมืองเพชรบุรี ปี พ.ศ. ๒๓๘๑ เจ้าอุปราช เจ้าราชวงศ์ เจ้านายทางเมืองหลวงพระบางและเวียงจันทน์เกิดวิวาทกัน เจ้าราชวงศ์ได้คุมลาวโซ่งลงมาให้ตั้งหลักแหล่งอยู่ที่ ตำบลท่าแร้ง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี แล้วอพยพไปอยู่ที่อำเภอเขาย้อยในเวลาต่อมา

ปรากฏเอกสารซึ่งข้าราชการมณฑลราชบุรี ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๕ กล่าวถึงลาวโซ่งในแถบจังหวัดเพชรบุรี ราชบุรี กาญจนบุรี ว่า

> *“ส่วนพวกลาวโซ่ง ลาวเวียงนั้นก็คงมีในท้องที่จังหวัดกาญจนบุรี ราชบุรี และเพ็ชร์บุรีเปนตำบลๆ ทั่วกันทั้งสามจังหวัด พวกนี้คือพวกชะเลยที่กวาดต้อนเข้ามาในคราวชนะสงครามแต่ครั้งกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์เช่นเดียวกัน แต่ชนพวกนี้มีการอพยบย้ายครอบครัวไปมาตามจังหวัดในพระราชอาณาจักร์บ่อยๆ เนื่องจากการหาที่ทำไร่นาที่บริบูรณ์”* (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๑๔-๑๕)

วัฒนธรรมดนตรีของลาวโซ่งเป็นส่วนหนึ่งในการจัดงานประเพณีพิธีกรรมและความบันเทิงเช่นเดียวกับวิวัฒนาการด้านดนตรีของคนกลุ่มอื่นๆ ซึ่งมีความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์และนับถือผีบรรพบุรุษ ดนตรีในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการเคารพบูชาผีบรรพบุรุษที่สืบทอดมาจนปัจจุบัน คือ ดนตรีประกอบพิธีกรรมความเชื่อในพิธีเสน ซึ่งเกี่ยวข้องกับการนับถือและเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ โดยอัญเชิญเทวดาและวิญญาณบรรพบุรุษมาเข้าร่างทรง เพื่อความเป็นสิริมงคลกับลูกหลาน ลาวโซ่งมีความเชื่อว่าคนเราเมื่อตายไปแล้วจะไม่จากไปไหน แต่จะไปอยู่อีกโลกหนึ่งซึ่งมีสภาพคล้ายกันกับโลกมนุษย์ และยังคงสามารถติดต่อสื่อสารกันได้โดยผ่านการทำพิธีของหมอมด คือ การทำพิธีเสน ซึ่งเป็นความพยายามติดต่อสื่อสารกับผีมดที่ตนเคารพนับถือเพื่อขอให้ผีมดช่วยเหลือในเรื่องต่างๆ เช่น ช่วยให้หมดเคราะห์ ช่วยให้หายจากอาการเจ็บป่วย โดยหมอมดเป็นผู้ทำพิธีสื่อสารกับผีมด มี “วงปี่ไม้แมน” เป็นวงดนตรีประกอบพิธี ด้วยเชื่อว่า เสียงเพลงจากวงปี่ไม้แมน สามารถสื่อสารกับแถนหรือผีที่เคารพบูชาได้ ขั้นตอนของพิธีกรรมทุกขั้นตอนที่หมอมดติดต่อกับผีมดนั้น วงปี่ไม้แมนจะต้องบรรเลงควบคู่ไปด้วยตลอดเวลา โดยขณะที่บรรเลงหมอมดก็จะขับร้องด้วยภาษาลาวโซ่ง เชื่อกันว่าหากไม่มีวงปี่ไม้แมนบรรเลงควบคู่ไปด้วยแล้วการสื่อสารกับผีมดจะไร้ผล วงปี่ไม้แมนและหมอมดจึงมีบทบาทเสริมสร้างบรรยากาศพิธีกรรมให้ขลังและศักดิ์สิทธิ์ ปัจจุบันวงปี่ไม้แมนยังคงใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีมด และการสะเดาะเคราะห์หรือต่ออายุ ปี่ไม้แมนซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของพิธี จึงถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ด้วย เมื่อเสร็จพิธีแล้ว หมอปี่จะเก็บปี่ไม้แมนขึ้นหิ้งเอาไว้อย่างดี และจะไม่นำมาใช้เพื่อการอื่นอย่างเด็ดขาด ทั้งนี้ปี่ไม้แมนทำมาจากไม้แมนซึ่งเป็นไม้ตระกูลเดียวกับไม้ไผ่เนื่องจากปี่ไม้แมนเป็นเครื่องดนตรีที่ง่ายต่อการขนย้ายและพกพา จึงเชื่อกันว่านำเข้ามาพร้อมกับการอพยพเข้าสู่ประเทศไทยของชาวลาวโซ่ง (อมรินทร์ แรงเพ็ชร, ๒๕๕๒: ๒๓๒, ๒๔๑-๒๔๒)

“วงปี่ไม้แมน” มี ๒ ขนาด คือ วงปี่ไม้แมนวงเล็ก และวงปี่ไม้แมนวงใหญ่ การบรรเลง ขึ้นอยู่กับพิธี เช่น พิธีที่จัดข้ามวันข้ามคืน มักจะใช้วงปี่ไม้แมนวงใหญ่บรรเลงประกอบพิธี ถ้าพิธีใช้เวลาไม่มากนัก ก็จะใช้วงปี่ไม้แมนวงเล็ก แต่ในปัจจุบันนี้มักจะใช้วงเล็กเนื่องจากหมอปี่หายาก

"วงปี่ไม้แมนวงใหญ่" ประกอบด้วยผู้บรรเลงทั้งหมด ๗ คน มีผู้บรรเลงปี่ใหญ่สองคน โดยคนเป่าปี่หนึ่งคนและอีกคนคือหมอมดซึ่งเป็นผู้นำในพิธีเสนจะคอยขยับนิ้วปิดเปิดให้เป็นทำนองเพลงพร้อมกับขับร้องไปด้วย มีปี่เล็กสองเลา หมอเก็บข้าวซึ่งทำหน้าที่เก็บข้าวเสี่ยงทาย นอกจากนั้นจะมีคนคอยเปลี่ยนปี่ในเวลาที่หมอเหนื่อยอีกสองคน "วงปี่ไม้แมนวงเล็ก" ประกอบด้วยผู้เล่น ๔ คน มีปี่ใหญ่หนึ่งเลา ใช้ผู้บรรเลงสองคน ปี่เล็กหนึ่งเลาและหมอเก็บข้าว ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ

นอกจากวงปี่ไม้แมนแล้ว ลาวโซ่งยังมีดนตรีและการละเล่นอื่นๆ เช่น ฟ้อนแคน ซึ่งเป็นการร่ายรำประกอบการร้องมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของลาวโซ่ง ใช้ แคน กลอง ฉิ่ง ฉาบ ประกอบการฟ้อน

<u>กลุ่มชาติพันธุ์มอญ</u> มอญเป็นชาติเก่าแก่ และมีความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมมาช้านาน ภายหลังมอญตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า จึงอพยพเข้าสู่ประเทศไทยเป็นระยะๆ ดังปรากฏชาวมอญเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารหลายครั้งในสมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ โดยโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามภูมิภาคต่างๆ เช่น พระนครศรีอยุธยา นครนายก ราชบุรี ปากเกร็ด(จังหวัดนนทบุรี) สามโคก(จังหวัดปทุมธานี) พระประแดง(จังหวัดสมุทรปราการ) นอกจากนี้ชุมชนมอญยังกระจัดกระจายตั้งถิ่นฐานตามลุ่มแม่น้ำท่าจีน และลุ่มแม่น้ำแม่กลอง เช่น บ้านโป่ง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี จังหวัดกาญจนบุรี รวมทั้งจังหวัดลพบุรี หรือทางภาคเหนือในแถบจังหวัดลำปาง ลำพูน เชียงใหม่ และยังกระจัดกระจายเป็นกลุ่มเล็กๆ ตามจังหวัดสมุทรสาคร เพชรบุรี นครปฐม ฉะเชิงเทรา ปราจีนบุรี นครสวรรค์ เป็นต้น ภาคตะวันตกมีคนมอญอาศัยอยู่มากแถบจังหวัดกาญจนบุรีมาแต่เดิม เนื่องจากมีอาณาเขตติดต่อกับพม่า หลังจากนั้นจึงอพยพมาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดราชบุรีและจังหวัดอื่นๆ รายงานเกี่ยวกับการตั้งถิ่นฐานของคนมอญ กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> *"...แขวงเมืองกาญจน์บุรี ซึ่งมีอาณาเขตร์ใกล้ชิดติดต่อกับเมืองทวาย เปนความสะดวกแก่พวกมอญที่ได้รับความรบกวนเบียดเบียนจากพม่าจะเข้ามาอาศรัยพึ่งพระบรมโพธิสมภาร จึงได้พากันเข้ามาอีกเนืองๆ ในเวลาที่ได้รับความเดือดร้อน แล้วทางฝ่ายรัฐบาลสยามก็ได้จัดให้พวกเหล่านี้อยู่ตามเมืองด่าน ตำบลต่างๆที่เปนเมืองน่าศึกกับพม่า คือเมืองสังขละบุรี เมืองไทรโยค เมืองท่าตะกั่ว เมืองท่ากระดาน เมืองท่าขนุน เมืองสิงห์ เมืองลุ่มสุ่มฯ ซึ่งเมืองเหล่านี้ได้มีชาวรามัญเปนเจ้าเมืองปกครอง ควบคุมกันตลอดมา จนเมื่อได้เปลี่ยนแปลงวิธีปกครองตามระเบียบใหม่แล้ว จึงได้ยกเลิกเมืองเหล่านี้ แม้กระนั้นในปัจจุบันนี้ พวก*

เจ้าเมืองกรมการของเมืองเหล่านั้นก็ยังมีตัวอยู่อีกหลายคน แต่โดยมากได้อพยบมาตั้งภูมิลำเนาว์อยู่ในเขตต์จังหวัดราชบุรีในท้องที่อำเภอโพธารามกับอำเภอบ้านโป่งเปนจำนวนมาก นอกจากในท้องที่จังหวัดกาญจน์บุรีและราชบุรีแล้ว พวกมอญยังมีอยู่ในท้องที่จังหวัดเพ็ชร์บุรีด้วยอีก" (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๑๔-๑๕)

เหตุที่มอญเป็นชาติเก่าแก่ จึงมีวัฒนธรรมสืบทอดมาทั้ง ภาษา ประเพณี ศาสนา และศิลปะวัฒนธรรม ดนตรีของมอญก็สืบทอดเป็นส่วนหนึ่งในงานประเพณีมาจนปัจจุบัน เช่น ทำบุญวันสงกรานต์ วันออกพรรษา งานแต่งงาน งานศพ จะมีดนตรีและนาฏศิลป์มอญ เช่น รำมอญ ปี่พาทย์มอญ

รำมอญ ถือว่าเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของชาวมอญ ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษโดยยึดแบบแผนเดิมจากการรำในเมืองมอญ การรำมอญเป็นการรำตามหน้าทับจังหวะตะโพนมอญ รำได้ทุกโอกาส ทั้งงานมงคลและอวมงคล รำมอญนั้นต้องใช้ปี่พาทย์มอญประกอบ นิยมใช้แสดงในงานต้อนรับแขก ซึ่งถือว่าเป็นที่เชิดหน้าชูตาของชาวมอญ อย่างไรก็ตามการรำมอญในปัจจุบันก็ยังสามารถนำมารำในงานประเพณีอื่น ๆ ได้

เนื่องจากมอญอพยพมาอยู่ในเมืองไทยหลายชั่วอายุคน จึงรับเอาวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้ามาผสมผสาน เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม โดยมีฆ้องมอญ ปี่มอญ เปิงมางคอก ตะโพนมอญซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม เป็นหลักในการบรรเลง และยังคงลักษณะของทำนองเพลงสำเนียงเพลงมอญ ซึ่งคนไทยเรียก "ปี่พาทย์มอญ" ปัจจุบันแถบจังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งมีพื้นที่ติดชายแดนพม่า มีชาวมอญรุ่นใหม่เข้ามาตั้งถิ่นฐานและยังคงวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ เช่น หมู่บ้านมอญ ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี มีคนมอญที่อพยพมาจากเมืองเมาะลำเลิง ประเทศพม่า มาตั้งหลักแหล่งอยู่ในอำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี เป็นเวลากว่า ๔๐ ปี และยังเป็นชุมชนชาวมอญที่ได้รับการสนับสนุนจากนายทุนให้รักษาวัฒนธรรมดั้งเดิม เพื่อประโยชน์ในการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวจึงคงรักษาวัฒนธรรมดนตรีแบบเดิมไว้ได้ ดนตรีและการแสดงจึงต่างจากคนไทยเชื้อสายมอญในประเทศไทย เช่น วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบรำมอญ มีเครื่องดนตรีทั้งหมด ๗ ชิ้น ได้แก่ ปี๊ดตาล่า (ระนาดไม้) มองวาน(ฆ้องวง) มอง(ฆ้องราง) ฮะปอนวานช้อน (เปิงมางคอก ๒๑ ลูก) วานฮะโปนโน้ก (ตะโพน) ฉ่าย(เครื่องจังหวะ) ปี๊ดตาล่าปะตัว (ระนาดเหล็ก) (แววมยุรา วิเศษสิงห์, ๒๕๔๙: ๘๒) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของมอญที่ใช้บรรเลงกันอยู่ในหมู่คนมอญที่อาศัยอยู่ในประเทศพม่า ต่างจากวงปี่พาทย์มอญประกอบการรำมอญในเมืองไทยทั่วไป

ชาวเขา เป็นกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมาเป็นเวลานาน คนพื้นราบเรียกคนเหล่านี้ว่า ชาวเขา เนื่องจากตั้งถิ่นฐานอยู่อยู่บนภูเขาสูงหรือพื้นที่ป่าสูงทางด้านทิศเหนือลงไปด้านทิศตะวันตกของประเทศไทยในบริเวณพื้นที่หลายจังหวัด เช่น เชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน ลำพูน พะเยา แพร่ น่าน สุโขทัย พิษณุโลก สุพรรณบุรี กาญจนบุรี ในภาคตะวันตกมีชาวเขาตั้งถิ่นฐานในทุกจังหวัด และมีจำนวนมากในจังหวัดตาก ชาวเขาในภาคตะวันตก มีหลายเผ่า เช่น กะเหรี่ยง มูเซอ (ลาฮู) ม้ง (แม้ว) ลีซอ (ลีซู) เมี่ยน (เย้า)

กะเหรี่ยง เดิมอาศัยอยู่แถบบริเวณต้นแม่น้ำสาละวินของพม่า ต่อมาอพยพเข้าประเทศพม่าและไทย ชาวกะเหรี่ยงมีหลายกลุ่มเช่น สะกอ โปว คะยา และตองสู และมีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น พล่ง โพล่ว โผล่ง ปากะญอโป ปากะญอ ยางขาว กะหร่าง หรือ กร่าง ชาวกะเหรี่ยงอาศัยอยู่ตามจังหวัดต่างๆ ในภาคเหนือ จังหวัดในภาคตะวันตกมีชาวกะเหรี่ยงตั้งถิ่นฐานอยู่มากกว่าชาวเขาเผ่าอื่น รายงานของข้าราชการมณฑลราชบุรี กล่าวถึงการตั้งถิ่นฐานและวิถีชีวิตชาวกะเหรี่ยงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๖ ว่า

> *“ในท้องที่มณฑลราชบุรีในเขตต์จังหวัดกาญจน์บุรี ราชบุรีและเพ็ชร์บุรียังมีพลเมืองชาติพิเศษอยู่อีก คือพวกเกรี่ยง กร่าง ชนพวกนี้อยู่ตามภูเขาที่ต่อแดนระหว่างพระราชอาณาจักร์สยามกับเขตต์พม่า แต่ความเปนอยู่ของพวกนี้ เปนสัดเปนส่วน ไม่อยู่ใกล้ชิดกับชาติอื่นๆ คงอยู่แต่ฉะเภาะในหมู่พวกเดียวกัน ตามภูเขาที่ป่าดง ทั้งไม่ใคร่จะตั้งบ้านเรือนอยู่เปนปรกติมั่นคง มักอพยบโย้ย้ายบ่อยๆ...”* (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๑๕, ๒๑)

มูเซอ (ลาฮู) เชื่อกันว่ามีถิ่นฐานเดิมอยู่บริเวณที่ราบสูงธิเบต มีการอพยพเคลื่อนย้ายอยู่ตลอดเวลาในแถบประเทศจีน พม่า ลาว และประเทศไทยซึ่งจะพบ ชาวมูเซอ ในจังหวัด เชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน กำแพงเพชร นครสวรรค์ และตาก หมู่บ้านชาวมูเซอมักจะตั้งอยู่บนที่สูงประมาณ ๑,๐๐๐ เมตร เหนือระดับน้ำทะเล

ม้ง (แม้ว) อพยพมาจากที่ราบสูงทิเบต ไซบีเรีย และมองโกเลีย ชาวม้งส่วนใหญ่ในประเทศไทย ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามภูเขาสูง หรือที่ราบเชิงเขาในเขตพื้นที่จังหวัดทางภาคเหนือ เช่นเชียงราย พะเยา น่าน เชียงใหม่ กำแพงเพชร เลย พิษณุโลก เพชรบูรณ์ สุโขทัย ส่วนภาคตะวันตกตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณจังหวัดตาก

ลีซอ (ลีซู) มี ถิ่นกำเนิดอยู่บริเวณต้นน้ำโขงและแม่น้ำสาละวิน เหนือหุบเขาสาละวินในเขตมณฑลยูนนาน ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือและตอนเหนือของรัฐคะฉิ่น ประเทศพม่า ในประเทศไทยตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณจังหวัดทางภาคเหนือ เช่น เชียงราย เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง ส่วนภาคตะวันตกตั้งถิ่นฐานบริเวณจังหวัดตาก

เมี่ยน (เย้า) เป็นชนชาติเชื้อสายจีนเดิม มีถิ่นฐานเดิมอยู่ทาง ตะวันออก ของมณฑลไกวเจา ยูนนาน หูหนาน และกวางสีในประเทศจีน ต่อมาอพยพเข้ามาทางใต้ เข้าสู่เวียดนามเหนือ ตอนเหนือของลาว และทางตะวันออกของพม่าและภาคเหนือของไทย ชาวเมี่ยนที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทย ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณจังหวัดทางภาคเหนือ เช่น เชียงราย พะเยา น่าน กำแพงเพชร เชียงใหม่ ส่วนภาคตะวันตกตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณจังหวัดตาก

ชาวเขาแต่ละเผ่าแม้จะมีประเพณีวัฒนธรรมแตกต่างกันไป แต่การจัดงานประเพณีและดนตรีประกอบมีความคล้ายคลึงกันอยู่ไม่น้อย

ดนตรีของชาวเขาเผ่าต่างๆสัมพันธ์กับงานประเพณีพิธีกรรมและความบันเทิงเช่นเดียวกับดนตรีของคนกลุ่มอื่นๆ ในสภาพสังคมที่ธรรมชาติมีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตก่อให้เกิดการนับถือ ภูตผี วิญญาณ และธรรมชาติ ชาวเขามีความเชื่อในการนับถือผีด้วยเชื่อว่ามีวิญญาณสิงสถิตอยู่ในสรรพสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ แม้การเจ็บป่วยก็มีสาเหตุจากมาจากการทำผิดผี ผีบรรพบุรุษของชาวเขาแต่ละเผ่าจะแตกต่างกัน อีกทั้งวัฒนธรรมและพิธีกรรมยังแตกต่างกันตามประเพณีของแต่ละเผ่าที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมา เช่น

ประเพณีขึ้นปีใหม่หรือประเพณีฉลองปีใหม่ ซึ่งเป็นงานรื่นเริงของชาวม้ง จัดขึ้นหลังจากเก็บเกี่ยวผลผลิตในรอบปี เพื่อฉลองถึงความสำเร็จในการเพาะปลูกของแต่ละปี ชาวม้งจะทำพิธีบูชาผีฟ้า ผีป่า ผีบ้าน ที่ให้ความคุ้มครอง ดูแล มีการจัดการละเล่นต่าง ๆ ในงานขึ้นปีใหม่ เช่น การละเล่นลูกช่วง การตีลูกข่าง การร้องเพลง

พิธีฉลองปีใหม่ “เขาจาเลอ” ของเผ่ามูเซอจะมีการประกอบพิธีบวงสรวงเทพเจ้ากื่อชา ทุกคนจะร่วมกันทำบุญและเต้นรำรื่นเริง อันเป็นโอกาสเลือกคู่ครองของหนุ่มสาว และพบปะญาติมิตรที่อยู่ห่างไกล การจัดงานประเพณีปีใหม่ ชาวมูเซอจะประกอบพิธีที่เรียกว่า “ใต้เตีย” คือการจุดเทียนบูชาผีเพื่อเป็นสิริมงคลกับครอบครัว โดยมีเครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรม คือ “หน่อกู่มา” เป่าคลอไปกับการสวดบูชาผีด้วยเพลง “หน่อกู่มาเมอะ” การบรรเลงจะวนซ้ำไปเรื่อยๆ มีการหยุดพักเป็นบางช่วงและบรรเลงต่อขณะที่มีการสวด นอกจากนี้ยังมีการคารวะอ้อนวอนขอความเมตตาต่อเทพเจ้าด้วยการประกอบพิธีกรรมเต้นรำบวงสรวง เรียกว่า เต้นจะคึ

ประเพณีปีใหม่ “โข่เซยี่ย” ของเผ่าลีซูจัดขึ้นในวันที่ ๑ เดือน ๑ ถือเป็นวันที่มีความสำคัญมาก สำหรับชาวลีซู เพราะเชื่อว่าเป็นวันที่เริ่มต้นสำหรับชีวิต ให้สิ่งเก่า ๆ ที่ไม่ดีหมดไปพร้อมกับปีเก่า จึงต้องมีการเฉลิมฉลองด้วยการทำพิธีกรรม และจัดงานรื่นเริง เช่น การทำบุญศาลเจ้า ขอพรจากเทพเจ้าและผู้อาวุโส ร้องเพลง เล่นดนตรี เต้นรำ มีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรำ ได้แก่ ซึง แคนน้ำเต้า (ฟู่วหลูว) และขลุ่ย “จู่วหลู่ว” เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีงานประเพณีที่สำคัญของหลายเผ่าคือ พิธีกินข้าวใหม่ พิธีการทำบุญบ้าน เป็นต้น ทั้งนี้แม้ลักษณะการจัดพิธีของแต่ละเผ่าจะแตกต่างกันไปแต่ดนตรีประกอบพิธีของหลายเผ่าจะคล้ายคลึงกัน คือ ทำจากวัสดุที่หาได้ง่ายในพื้นที่ โดยเฉพาะวัสดุที่ทำจากไม้ไผ่ เช่น แคน ขลุ่ย อ๊ะถ่า(จ๊องหน่อง) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ทำจากไม้ เช่น “พิณ ๖ สาย” ติ่ง (ซึง) ทั้งนี้เครื่องดนตรีที่บรรเลงหลายชนิดมีการอธิบายความเป็นมาเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทำให้ดนตรีเป็นส่วนสำคัญของพิธีกรรม เช่น ชาวลาหู่เชื่อกันว่า เครื่องดนตรีต่าง ๆได้รับมาจากเทพเจ้า “กื่อซา” เครื่องดนตรีจึงเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นอันมาก ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ชาวเมี่ยนจะนำเครื่องดนตรีออกมาเล่นเมื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญ ๆ ตามตำราพิธีกรรมระบุไว้ว่าต้องใช้เครื่องดนตรีประกอบ และมีข้อจำกัดในการใช้เครื่องดนตรี เช่น พิธีกรรมดึงวิญญาณคนตายจากนรก จะใช้เครื่องดนตรีเพียงฉาบและกลอง พิธีกรรมในงานศพที่ผู้ตายไม่เคยผ่านการบวชใหญ่จะไม่ใช้ปี่ เป็นต้น

แคนของชาวเขาเผ่าต่างๆมีหลากหลายชนิด ใช้ประกอบพิธีกรรมและงานรื่นเริง เช่น แคนน้ำเต้า ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายในหมู่ชาวเขา เผ่ามูเซอถือเป็นสัญลักษณ์ของการสื่อถึงเทพเจ้ากื่อชา และเชื่อกันว่า “จะอูปะหละ” เป็นเทวดาองค์แรกที่ทำแคน การเป่าแคนจึงรักษาผู้ป่วยได้ ทั้งนี้นอกจากแคนจะเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมและความศักดิ์สิทธิ์แล้ว ยังใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงโดยบรรเลงประกอบกับการเต้นรำ หรือเพื่อความบันเทิงทั่วไป เช่น

แคนน้ำเต้า “ฟู่วหลูว” เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นกันของผู้ชายลีซู ในเวลาว่าง หรือในงานประเพณีต่าง ๆ หรือระหว่างเดินทางไปท่องเที่ยวต่างหมู่บ้าน ขณะที่เผ่ากะเหรี่ยงเป่าแคนร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบการฟ้อนรำ รายงานเกี่ยวกับกำเนิดกะเหรี่ยงในจังหวัดกาญจนบุรีครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่๖ เล่าถึงการเป่าแคนของเผ่ากะเหรี่ยงและมีคนเล่นเครื่องประกอบจังหวะคลอว่า *“ส่วนการมหรศพมีการร้องรำทำเพลง เป่าแคนมีกลองยาวและฉาบและมีร้องลำแก้เกี้ยวกันด้วยถ้อยคำที่เปนความอรรถเปรียบเปรยและต่างฟ้อนรำไปพลาง”* (สมุดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๒๑)

แคนของลาหู่ที่ เรียก “หน่อกู่มา” คือ แคนใหญ่ ใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งในระดับครัวเรือน และพิธีกรรมระดับชุมชน เช่น เลี้ยงผีตอนเจ็บป่วย เทศกาลขึ้นปีใหม่ เทศกาลขึ้นศาลเจ้า เทศกาลกินข้าวใหม่ “หน่อกู่มา” จะเป่าเพลง “หน่อกู่มาเมอะ” คลอประกอบการสวดมนต์การบรรเลงเพลงในพิธีนี้จะคล้ายกันกับพิธีกินข้าวใหม่ ในส่วนของพิธีภายในบ้าน การบรรเลงจะเป่าคลอประกอบการสวดมนต์วนซ้ำไปเรื่อยๆ นอกจากนี้การขึ้นบ้านใหม่มีการเต้นบนบ้านบริเวณนอกชาน โดยมี “หน่อกู่มา” เป่า ประกอบการเต้น ใช้เพลง “หน่อกู่มาเมอะ” เริ่มจากจังหวะช้าและเพิ่มความเร็วอย่างสนุกสนาน และยังมีแคนขนาดเล็ก คือ “หน่อสึ” (แคนหัวไม้ไผ่) ประกอบการเต้นจะคึ ซึ่งเป็นการเต้นรำที่เป็นเอกลักษณ์ของล่าหู่ ในงานฉลองปีใหม่ งานฉลองกินข้าวใหม่ เพลงที่ใช้ คือ เพลงโอทีม้า เพลงเดาะจ่าง เพลงมาแฮโดลี้ และเพลงโป๊ะจ่าง โดยจะบรรเลงเพลงวนซ้ำไปเรื่อยๆ จนจบรอบการเต้น แล้วจึงเปลี่ยนเพลงประกอบการเต้นหรือเปลี่ยนตัวนักดนตรี (ชูชาติ อินทพงษ์, ๒๕๕๒: ๑๐๒-๑๐๔)

นอกจากเครื่องดนตรีประเภทแคนแล้วยังมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานรื่นเริงหรือเพื่อความบันเทิงโดยทั่วไป เช่น อ๊ะถ่า (จ๊องหน่อง) พิณ ๖ สาย ซึง ขลุ่ย กลองชนิดต่างๆ

“อ๊ะถ่า” (จ๊องหน่อง) ทำด้วยไม้ไผ่เหลาเซาะตรงกลางให้เป็นลิ้น ด้านหนึ่งเป็นที่มือจับ ด้านตรงข้ามเป็นบริเวณที่ใช้ดีด เวลาดีดใช้ประกบกับริมฝีปาก ใช้บรรเลงเพื่อเป็นสัญญาณในการนัดพบพูดคุยกัน หรือเป็นสื่อรักของหนุ่มสาว

“พิณ ๖ สาย” ซึ่งบางทีอาจมีมากถึง ๑๒ สายเรียกว่า “ตะนา” ของชาวกะเหรี่ยง ใช้เล่นประกอบเพลงพื้นบ้าน “ติ่ง”(ซึง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้ดีด มักใช้ดีดเพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ เช่น ชาวเขาเผ่าลาหู่ใช้ “ติ่ง” สำหรับเป็นเครื่องดนตรีในลานจะคึ โดยนักดนตรีจะถือบรรเลงเดินและเต้นไปรอบ ๆ เนินดินกลางลาน มีชาวบ้านหญิงชายคนอื่น ๆ เดินตามเต้นตามจังหวะการดีดติ่ง และการนำของผู้เล่นดนตรี หรือชาวเขาเผ่าลีซู มีซึง ๓ สาย (ทสึบึ) ดีดเล่นในวิถีชีวิตประจำวันในงานฉลองต่างๆ เช่น ดีดซึงไปรอบๆหมู่บ้านในงานฉลองปีใหม่ ตลอดจนประกอบการเต้นรำ “ขลุ่ย” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่พบในชาวเขาเผ่าต่างๆ ทำจากไม้ไผ่ยาว ใช้เป่าเรียกหาคู่ เพื่อความบันเทิง หรือเป่าในวันสำคัญอื่นๆ เช่นงานปีใหม่และงานสำคัญอื่น ๆ “กลอง” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีให้จังหวะซึ่งพบทั่วไป เป็นต้น

ดนตรีและเพลงร้องของชาวเขาเผ่าต่างๆ เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมความเชื่อและความบันเทิงของคนในชุมชนจึงสืบทอดเรื่อยมา แม้ปัจจุบันอิทธิพลจากวัฒนธรรมเมืองจะส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม แต่การสืบทอดดนตรีของชาวเขาเผ่าต่างๆยังคงมีอยู่ตราบเท่าที่ประเพณีวัฒนธรรมความเชื่อยังคงเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิต

๒.๕ ผลกระทบจากการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมต่อดนตรีภาคตะวันตก

นโยบายรัฐบาลในการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศโดยให้ความสำคัญกับการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางเศรษฐกิจ เช่น เส้นทางคมนาคม การสื่อสารโทรคมนาคม การชลประทาน ทำให้เศรษฐกิจและสังคมของประเทศเติบโตไปทั่วทุกภูมิภาค นับเป็นปัจจัยสำคัญทำให้วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางเข้าไปมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกมากขึ้นจนส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาตินับตั้งแต่ฉบับแรก(พ.ศ. ๒๕๐๔-๒๕๐๙) สนับสนุนการพัฒนาชนบทอย่างจริงจัง เพื่อเข้าถึงประชาชนในชนบท โดยให้ความสำคัญกับการสร้างเส้นทางคมนาคมและสาธารณูปโภค ผลจากแผนพัฒนาฉบับนี้ทำให้ประเทศไทยมีถนนทางหลวงเพิ่มขึ้นจากเดิม ๖ สาย รวมระยะทางทั้งสิ้น ๑,๒๐๐ กิโลเมตร ทางรถไฟ ๑๑๒ กิโลเมตร และพลังงานไฟฟ้าอันเกิดจากการก่อสร้างเขื่อน ถึง ๑,๒๓๒,๕๗๐ กิโลวัตต์ (จารึก สุดใจ, ๒๕๒๙ : ๒๑๒) ส่วนแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับต่อๆมา เป็นการกำหนดนโยบายที่สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ ๑ ทั้งการเร่งดำเนินการพัฒนาชนบท จัดสร้างถนนเชื่อมระหว่างจังหวัดต่าง ๆทั่วประเทศ เพื่อให้อุตสาหกรรมประเภทสินค้าสำเร็จรูปและการเกษตรขยายตัว อันส่งผลต่อการรับความเจริญแบบใหม่ อย่างไรก็ตามในระยะแรก เมื่อถนน ไฟฟ้า และความเจริญทางวัตถุเข้ามาทำให้คนต่างถิ่นอพยพเข้ามา แต่วัฒนธรรมประเพณีในวิถีชีวิตของชาวบ้านยังไม่เปลี่ยนแปลง ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ เล่าถึงสภาพของตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ละมาด จังหวัดตาก เมื่อถนนและไฟฟ้าเข้ามาในระยะแรกๆว่า

> *“ไฟฟ้าเข้ามาประมาณ ๒๕๒๐ ถนนเข้าทุกอย่างเปลี่ยน เพราะความเจริญเข้ามา เช่น ถนน จาก หินเป็นยาง เทปูน คนต่างถิ่นเข้ามาจากทางเหนือ ลำปาง ลำพูน วิทยุ เครื่องเสียงมีทั้งหมู่บ้าน บ้านใหญ่ขึ้น แต่ประเพณีไม่หาย งานบวช งานวัด ขึ้นบ้านใหม่ยังมีเหมือนเดิม”*(สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

ต่อมาเมื่อความเจริญทางวัตถุ แผ่ขยายไปยังชุมชนชนบทอย่างกว้างขวาง จึงนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจสังคม ขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมในสังคมชนบทไทย รวมทั้งภาคตะวันตก การขยายเส้นทางการคมนาคม หรือสถานีวิทยุที่เพิ่มจำนวนมากขึ้น พร้อมกับการปรับปรุงกำลังส่งแรงขึ้น ทำให้การติดต่อระหว่างเมืองกับชนบทสะดวกรวดเร็ว ชาวชนบทสามารถรับข่าวสารและวัฒนธรรมใหม่ ๆ จากเมืองได้ง่าย เทคโนโลยีความเจริญต่างๆทำให้การรับรู้

ข่าวสาร และการติดต่อกับภายนอกสะดวก อิทธิพลจากสื่อภายนอก เช่น โทรทัศน์ วงดนตรีลูกทุ่ง วงสตริง สามารถเข้าไปได้ในแทบทุกท้องที่อันส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม เห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวเขา ภายหลังการตัดถนนระหว่างหมู่บ้านกับตัวเมือง การรับเทคโนโลยีความทันสมัยต่างๆจากสังคมเมือง เช่นการศึกษา การคมนาคม ไฟฟ้า การสื่อสาร สิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ ส่งผลทำให้สังคมวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไป เกิดค่านิยมในการรับวัฒนธรรมเมืองว่าเป็นความทันสมัยบ่งบอกถึงรสนิยม เช่น

ภายหลังจากหมู่บ้านซอโอ ตำบลช่องแคบ อำเภอพบพระ จังหวัดตาก ได้รับการพัฒนาจากโครงการของรัฐบาลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างในชุมชนกะเหรี่ยง เช่น ใช้เครื่องสีข้าวจากโรงสีแทนการตำข้าว ใช้รถไถแทนควาย หรือหนุ่มสาวนิยมแต่งกายแบบชาวไทยพื้นราบมากกว่าชุดประจำเผ่าของตน และเมื่อสาธารณูปโภคต่างๆเข้ามาในหมู่บ้าน ทำให้หมู่บ้านซอโอเจริญขึ้นมาก ชาวบ้านรับวัฒนธรรมใหม่ๆ เข้ามาใช้ในการดำเนินชีวิตหลายอย่าง เช่น โทรทัศน์ วิทยุ ทำให้วิถีชีวิตแบบเดิมเปลี่ยนไป สร้างผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น การแต่งกาย การร้องเพลงแบบกะเหรี่ยงที่เริ่มสูญหายไป เนื่องจากมีเพลงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ เห็นได้จากคนหนุ่มสาวร้องเพลงภาษากะเหรี่ยงไม่ค่อยได้ เช่น

บทเพลงกล่อมเด็ก เป็นบทเพลงเก่าแก่ของชาวกะเหรี่ยง เนื้อร้องจะเป็นคำเอื้อนยาวๆ เพื่อให้เด็กฟังแล้วเคลิ้มหลับ มีเนื้อหาคล้ายเพลงกล่อมเด็กของไทยในสมัยก่อน ในหมู่บ้านยังคงมีผู้ร้องบทเพลงนี้ได้ แต่มักเป็นคนรุ่นเก่า ส่วนหนุ่มสาวปัจจุบันจะไม่สามารถร้องได้ เพราะนิยมร้องเพลงสมัยใหม่ที่ได้ฟังจากวิทยุและโทรทัศน์มากกว่า เช่นเดียวกับ บทเพลงที่ใช้ในงานมงคล เช่น งานขึ้นปีใหม่ งานขึ้นบ้านใหม่ หรืองานแต่งงาน ก็ไม่นิยมในหมู่หนุ่มสาวปัจจุบัน บทเพลงสำหรับงานศพ เรียกว่า “ทาปลือ” ซึ่งใช้ร้องเฉพาะงานศพ เนื้อหาที่ร้องจะเกี่ยวกับการส่งความอาลัยไปให้ผู้ตายได้รับรู้ จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้ตายส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งจะเป็นเพลงที่ชายหนุ่มใช้ร้องรำพันโต้ตอบกับหญิงสาว โดยร้องกันเป็นหมู่ แต่ในปัจจุบัน เนื้อหาเพลงส่วนนี้จะค่อยๆ เลือนหายไป เนื่องจากหนุ่มสาวมีโอกาสพบปะกันได้ง่าย ทำให้หนุ่มสาวร้องเพลงในงานศพไม่เป็น (วันดี สันติวุฒิเมธี, ๒๕๓๘: ๑, ๔๗, ๘๗) เช่นเดียวกับชาวกะเหรี่ยงในเขตอำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี สภาพเศรษฐกิจสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้รับความเป็นอยู่แบบสังคมเมือง และความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เข้ามา จนกระทั่งชาวกะเหรี่ยงรุ่นหลังๆพูดภาษากะเหรี่ยงไม่ได้ ไม่ชอบแต่งกายชุดประจำถิ่น และไม่รู้จักเพลงกะเหรี่ยง นอกจากนี้ขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรม ศิลปะการขับร้องฟ้อนรำ ที่เป็นของชาวกะเหรี่ยงกำลังสูญหายไปตามสภาพความเปลี่ยนแปลง (พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล, ๒๕๓๙: บทคัดย่อ)

หรือชาวเขาเผ่าล่าหู่ หมู่บ้านส้มป่อย ตำบลด่านแม่ละเมา อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ดนตรีส่วนใหญ่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมประเพณีต่างๆของหมู่บ้าน บทบาทของดนตรีที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันค่อยๆ เปลี่ยนแปลงเมื่อวัฒนธรรมของคนพื้นราบเข้ามา ผู้ที่รู้และเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีส่วนใหญ่จะอยู่ในวัยกลางคนจนถึงอาวุโส ส่วนในวัยอื่นมีจำนวนน้อยมากที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในพิธีกรรมและรู้ข้อมูลทางวัฒนธรรมดนตรี (ชูชาติ อินทพงษ์, ๒๕๕๒: ๑๑๖)

เช่นเดียวกับชาวเขาเผ่าปกาเกอญอ ตำบลสามหมื่น อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก เมื่อถนนลาดยางตัดผ่านหมู่บ้าน มีศูนย์การเรียนชุมชนชาวไทยภูเขาที่ให้ความรู้กับชาวบ้าน มีสาธารณสุขประจำหมู่บ้าน มีไฟฟ้า ประปาภูเขา มีโทรทัศน์เข้ามา เป็นผลทำให้วัฒนธรรมของชาวบ้านเปลี่ยนไป ประเพณีงานแต่งงานลดเวลาการจัดงานจากเดิม ๓ วันเป็น ๑ วัน เพื่อลดค่าใช้จ่ายและประหยัดเวลา ประเพณีงานศพที่แต่เดิมศพไม่มีการใส่โลง เปลี่ยนเป็นใส่โลง การร้องอื้อธา (การร้องเพลงที่แฝงด้วยคำสอน) เพื่อประกาศความดีของผู้ตายและเป็นการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว เปลี่ยนเป็นการสวดของพระสงฆ์แทน (วาสนา สุทธิพิทักษ์วงศ์, ๒๕๔๖: ข) การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีลักษณะเช่นเดียวกับวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มคนอื่นๆ เช่น กลุ่มคนไทยเชื้อสายมอญ แถบลุ่มน้ำแม่กลอง จังหวัดราชบุรี สังคมเปลี่ยนแปลงจากการผลิตเพื่อยังชีพ เป็นการผลิตเพื่อขาย เปลี่ยนอาชีพจากเกษตรกรรมเป็นรับราชการและรับจ้างเพิ่มขึ้น ความเชื่อเรื่องผีและวัฒนธรรมเกี่ยวกับวงจรชีวิตเปลี่ยนไป วัฒนธรรมการรื่นเริงและการพักผ่อนหย่อนใจเปลี่ยนไปจากเดิมจนแทบไม่เหลือ การดูมหรสพพื้นบ้านเปลี่ยนเป็นการดูโทรทัศน์ (บุปผา ดีสุข, ๒๕๓๘: บทคัดย่อ)

การปรับประยุกต์ดนตรีและการแสดงภายหลังการรับวัฒนธรรมบันเทิงแบบตะวันตก

การขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมตะวันตก และรสนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกจากภาคกลางที่แผ่เข้ามาทำให้วิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปในทุกด้าน ธุรกิจการบันเทิงในเมืองหลวง และการเดินสายของวงดนตรี ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ๆ แพร่สู่ชนบท โดยเฉพาะพื้นที่ซึ่งอยู่ใกล้แหล่งความเจริญแผนใหม่ ศิลปะเพื่อความบันเทิงชนิดใหม่ ๆ เช่น ละครวิทยุ ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ วงดนตรีสากล วงดนตรีลูกทุ่ง กลายเป็นรสนิยมของคนรุ่นใหม่ ดนตรีและเพลงพื้นบ้าน ซึ่งมีวิวัฒนาการในบริบทสังคมการเกษตร สัมพันธ์กับเทศกาลงานประเพณี และการทำงาน เมื่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนเปลี่ยนแปลงไป เช่น วิธีการเก็บเกี่ยวเปลี่ยนแปลงไป ทำให้งานประเพณีหมดความสำคัญลงไป หรือการเข้ามาของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ๆ ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นบ้านค่อยๆ หมดไปตามไปด้วย

อย่างไรก็ตามการรับดนตรีและการแสดงจากภาคกลางของชาวบ้านในภาคตะวันตกช่วงแรกๆมีทั้งรับมาเป็นวัฒนธรรมของชุมชนและประยุกต์นำมาใช้กับวัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมจึงยังคงอยู่ จันทร์เพ็ญ เขน่วม ศิลปินเพลงฉ่อย ตำบลตะหรุกลางทุ่ง จังหวัดตาก เล่าถึงการเล่นเพลงฉ่อยเมื่อช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ว่ายังเป็นอาชีพที่มีรายได้ดี ชาวบ้านนิยมพอๆกับภาพยนตร์ *"สมัยก่อนบางทีเป็นอาทิตย์ถึงจะกลับบ้านที ไปงานนึงก็มีคนหาต่อไปเรื่อยๆ เล่นทั้งหน้านาและไม่ใช่หน้านา งานทำบุญ งานวัด มีภาพยนตร์ เพลงฉ่อย ตอนไปเล่นมีหนัง ร้องเพลงฉ่อยไปก็ดูหนังไปด้วย"* (สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

แต่หลังจากความเจริญแบบใหม่เข้ามามากขึ้นและขยายไปทั่วภูมิภาค ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกที่แพร่หลายในภาคกลางได้รับความนิยม จนกระทบกับวัฒนธรรมความบันเทิงที่มีมาแต่เดิม ธีระ ขำมี ศิลปินเพลงฉ่อย ตำบลตะหรุกลางทุ่ง จังหวัดตาก เล่าว่า "สมัยหลังไม่ค่อยมีคนมาหาคนมาหาก็ไม่รับ คนดูโทรทัศน์กันมากกว่า โทรทัศน์เข้ามาเมื่อ ๓๐ กว่าปี เพลงเลยซาไป" (สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒) เช่นเดียวกับความนิยมละครชาตรีลดลงมีคนจ้างหาเพียงเพื่อแก้บน เบ็ญจา แก้วอินทร์ ศิลปินละครชาตรี และโขนสด คณะเบ็ญจา(ศิษย์)ฉลองศรี อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เล่าว่า "ละครชาตรี ไม่หายเพราะปัจจุบันคนยังบนอยู่ สมัยก่อนงานแยะมาก งานไหว้ครู งานศพ งานเลี้ยง มีรำไทย ขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน บวชนาค แก้บน ปัจจุบันแก้บนอย่างเดียวเพราะมีสตริง" (สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒) เช่นเดียวกับวงดนตรีพื้นเมือง ตำบลแม่จะเลา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก มีงานน้อยลงเพราะคนดูวงดนตรีลูกทุ่งแทน ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ เล่าว่า "ลูกทุ่งมาสะล้อ ซึง เงียบๆ ลูกทุ่งเข้ามาก็ฟังลูกทุ่งแทน วงลูกทุ่งเข้ามาแยะคนชอบดู" (สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒) ความนิยมวัฒนธรรมบันเทิงใหม่ๆโดยเฉพาะวงดนตรีลูกทุ่งทำให้ดนตรีและความบันเทิงในสังคมชนบทมีการปรับตัวอย่างมากมาย โดยเฉพาะศิลปินซึ่งประกอบอาชีพด้านนี้ต่างคิดปรับปรุงสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้าน เช่น

กลองยาวแถบ อำเภอบ้านลาด จังหวัด เพชรบุรี ซึ่งเคยได้รับความนิยมในงานประเพณีตลอดมา ทำให้มีคณะกลองยาวเกิดขึ้นหลายคณะ เมื่อวงดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมจึงมีการแข่งขันปรับประยุกต์ นำรูปแบบการแสดงลูกทุ่งมาใช้ทั้ง เครื่องดนตรี เพลงและทำนองเพลง รวมทั้งท่ารำ สามารถ จันทร์กระจ่าง เจ้าของกลองยาวคณะพชรธำรงค์ เล่าว่า "คิดให้แปลกกว่าคณะอื่นมาตั้งแต่รุ่นปู่ ท่ากลิบบัว ตัวนิ่ม พาดหน้า พาดหลัง หนุมาน ฯลฯสมัยพ่อ มีกายกรรม ทำตัวอ่อนร่ายรำ เซิ้งกระบอกตาล เจาะถอดรูป" (สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒) เช่นเดียวกับคณะรำวงพื้นบ้าน เช่น "คณะศรีท่านา" อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ภายหลังมีวงลูกทุ่งเข้ามาก็ปรับตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง นางรำนุ่งกระโปรงสั้นตามอย่างหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่ง นำเครื่องดนตรีในวงดนตรีลูกทุ่ง เช่นกลองชุด กลองทอม ฉิ่ง แตร เข้ามาแทรก มีคนร้อง ๑ คน มีกองเชียร์รำวง ร้องเพลงและ

ตีจังหวะ เมื่อมีจังหวะการเต้นใหม่ๆ เช่น จังหวะคองก้า ก็จะนำมาฝึกเต้น (ชิ้น คำมี, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)แต่ร่ำวงย้อนยุคดังกล่าวก็เสื่อมไปเมื่อวงสตริงได้รับความนิยม

ส่วนดนตรีและการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อที่ยังคงสืบทอดมาจนปัจจุบัน ก็ต้องดัดแปลงให้สอดคล้องกับยุคสมัย เช่น สวดมาลัย เสื่อมความนิยมไปตามการเปลี่ยนแปลงรสนิยม ความบันเทิงของคนในสังคม แต่แถบจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ยังคงมีสวดมาลัยในงานศพ อย่างไรก็ตามคณะที่ยังรับงานก็มีการปรับปรุงตามยุคสมัย นิยม ฤกษ์ยาม ศิลปินสวดมาลัย เล่าว่า

> *"เมื่อก่อนงานแยะ ตั้งแต่คืนแรกจนคืนสุดท้าย เพราะสมัยก่อนอยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพ และคอยจุดธูปเทียนให้ศพ ปัจจุบันสวดเฉพาะคืนสุดท้าย สวดมาลัยเรียนจากครู จำมาเล่นและดัดแปลงท่ารำ ทำให้การเล่นแตกต่างกันไป แต่ทำนองเพลงตอนนี้มีทั้งใช้ทำนองเพลงของเก่าและทำนองเพลงลูกทุ่งหรือเพลงที่กำลังได้รับความนิยม แต่คณะนี้เป็นการสวดแบบดั้งเดิมทำนองเก่า"* (สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

หรือการเล่นเพลงปรบไก่ มีการดัดแปลงบทเพลงให้เป็นคำสุภาพ ตามความนิยมของสังคม เช่นเนื้อร้องที่มีคำหยาบ

"ต้นสำโรงกงเกงมันลอยอยู่บนเวหน ดอกมันเหม็นเหมือนขี้
ไอ้ลูกมันเหมือนหีคน มันแตกว้าอยู่คาต้น

ดัดแปลงเป็น
ต้นสำโรงโกงเกงมันลอยอยู่บนเวหน ดอกมันเหม็นเหมือนขี้
ไอ้ลูกมันเหมือนสีคน มันแตกอ้าอยู่คาต้น"

(หล่อ เคลือบสำริต, สัมภาษณ์, ๑๗ เมษายน ๒๕๔๕)

การดัดแปลงดนตรีและการแสดงดังกล่าวแม้ทำให้ผู้ชมให้ความสนใจมากขึ้น แต่เมื่อความบันเทิงใหม่ๆ แพร่หลายมากขึ้น ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมก็ไม่สามารถทานกระแสวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบใหม่ๆได้ ดนตรีและการแสดงหลายอย่างจึงหมดไป เช่น เพลงทรงเครื่อง ซึ่งเคยได้รับความนิยมแถบ อำเภอในวัดเพลง จังหวัดราชบุรี หมดไป หล่อ เคลือบสำริต พ่อเพลงเล่าว่า *"เพลงทรงเครื่องนั้นไม่มีแสดงแล้ว เพราะการแสดงต้องใช้คนเยอะ ต้องมีการแต่งตัว แต่งหน้า*

รุ่นพ่อหล่อ แม่ทวี ยากลำบากที่จะไปแสดง ส่วนคนรุ่นหลังก็ไม่มีใครเล่นได้แล้ว" (หล่อ เคลือบสำริต, สัมภาษณ์, ๑๗ เมษายน ๒๕๔๙)

การดัดแปลงวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านเพื่อความอยู่รอดดังกล่าว แม้เป็นวิวัฒนาการทางศิลปะ แต่ก็ทำให้ขนบการแสดงซึ่งเป็นศิลปะที่มีคุณค่าแต่เดิมหมดไป เช่น จังหวัดเพชรบุรี แม้ยังมีคณะละครชาตรีหลายคณะ แต่กลุ่มผู้แสดงรุ่นใหม่กลับมุ่งแข่งขันกันทางธุรกิจ ศิลปินละครชาตรีรุ่นใหม่พยายามเปลี่ยนแปลงตัดทอนให้เป็นไปตามความสามารถอันจำกัดของตน ทำให้การแสดงที่เป็นแบบแผนเฉพาะหมดไป เช่น บทร้องประกาศครูบางบท ร้องส่งเจ้า และพิธีลาโรง เมื่อผู้ทำพิธีขาดความชำนาญ ไม่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรง หรือได้รับการถ่ายทอดแต่ไม่ปฏิบัติเพราะยุ่งยากเสียเวลา จึงถูกละเลยและไม่ปรากฏในการแสดงในที่สุด (จันทิมา แสงเจริญ, ๒๕๓๙: ๔)

ทั้งนี้การปรับปรุงประยุกต์ดนตรีและรูปแบบการแสดง แม้ทำให้ดนตรีและการแสดงดั้งเดิมยังอยู่ได้แต่ก็ไม่ใช่อาชีพที่เฟื่องฟู การดำรงอยู่ของดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันตกในปัจจุบันจึงเป็นผลจากกรสนิยมความบันเทิงของกลุ่มผู้สูงอายุ หรือผู้ที่เคยมีชีวิตอยู่ในสภาพสังคมวัฒนธรรมที่ดนตรีและการแสดงดั้งเดิมยังมีบทบาทความสำคัญ เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิต อย่างไรก็ตามการสืบทอดและดำรงอยู่ของดนตรีและการแสดงของภาคตะวันตกในปัจจุบัน ยังเป็นผลจากการบริหารจัดการของภาครัฐ ในการส่งเสริมให้ชุมชนตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมต่อชื่อเสียงและการดำรงอยู่ของชุมชน อันทำให้ชาวบ้านเกิดการตื่นตัวในการรักษาชื่อเสียงของชุมชน วัฒนธรรมดนตรีและความบันเทิงที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของชุมชนจึงถูกรื้อฟื้นทั้งจากการตื่นตัวของชาวบ้านและการสนับสนุนจากรัฐ อีกทั้งดนตรีและการแสดงบางอย่างถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยคนในชุมชน เช่น ชอบ พุ่มพวง ประธานสหกรณ์การเกษตรชลประทานยางชุม เล่าถึงการฟื้นฟูประเพณีแห่เรือบกหลังจากหายไปนาน อีกทั้งศิลปินในชุมชนยังหัดลำตัดจากแถบบันทึกเสียงของศิลปินที่มีชื่อเสียงเพื่อแสดงในงานประเพณีต่างๆ อันเป็นหน้าตาของคนในชุมชน

> *"เห็นว่าประเพณีการแห่เรือบกมีมานานแล้ว แต่หายไปประมาณ ๑๐-๒๐ ปี จึงคิดฟื้นฟูปี ๒๕๔๗ รวมกัน ๕ หมู่บ้าน หมู่ ๓-๗ มีเรือหมู่บ้านละลำ ใช้ลำละ ๒๔ คน บวกคนให้จังหวะรวมเท่ากับ ๓๐ คน มีงานประเพณีที่ไหน ก็จัดไปช่วยเพื่ออนุรักษ์ประเพณีดั้งเดิมไม่ให้สูญหาย อยากให้มีอะไรเป็นสัญลักษณ์ของตำบล เป็นที่เชิดหน้าชูตาของตำบล ชาวบ้านคิดฟื้นฟูขึ้นมาเอง วัฒนธรรม(สำนักวัฒนธรรมจังหวัด-ผู้เขียน)มีบทบาทน้อย มีแต่ติดต่อให้ไปแสดง เช่น งาน Amazing Thailand งานวัดบ้าง งานเทิดพระเกียรติในหลวงที่ศูนย์วัฒนธรรม ปี ๔๘ เรือบกเล่นใน*

> *งานลอยกระทง สงกรานต์ กฐิน ผ้าป่า งานประจำปีของจังหวัด งานกีฬาจังหวัด ... สมัยก่อนไม่มีลำตัด คิดให้มีขึ้นตอนงานครองราชย์ ๖๐ ปี เพราะใช้คนน้อยไม่ยุ่งยากไปง่าย เรือบกใช้คนแยะ แม่มะเฟืองเลยคิดหัดขึ้นจากดู CD แม่ขวัญจิต (ขวัญจิต ศรีประจันต์-ผู้เขียน"*(ชอบ พุ่มพวง, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

มะปราง แจ้งประจักษ์ ศิลปินเพลงเรือบกและลำตัด เล่าถึงสาเหตุที่ฝึกหัดเล่นลำตัดว่าเล่นในงานสำคัญ เพื่อชื่อเสียงของชุมชน

> *"ลำตัด คิดให้มีขึ้นตอนงานครองราชย์ ๖๐ ปี ชื่อคณะ "ลำตัดเทิดพระเกียรติ" มีงานเปิดเขื่อนที่ยางชุม มีงานสมโภช มีเรือยาง ลำตัดเต้นแอโรบิค ของกลุ่มผู้สูงอายุ ลำตัดหัดจาก CD แม่ขวัญจิต แต่งบทร้องเอง หัดกันในเครือญาติ พี่ชาย ลูกพี่ชาย แม่มะเฟือง แม่มะปราง น้องชาย ในตระกูลเดชเพชร(นามสกุลเดิม-ผู้เขียน) ลำตัดมีรำมะนา ๒ ลูก กรับ ๒ คู่ ฉิ่ง ๑๕ คน มีชุดหลักเมือง (คิดเอง) รำโชว์ก่อนแสดงลำตัด คำร้องแต่งใหม่ ใช้ทำนองลำตัด มีรีวิวประกอบเพลง ร้องเป็นเพลงจังหวะสามช่า ทำท่าทางตามเนื้อร้อง เช่นประวัติหมู่บ้าน"* (มะปราง แจ้งประจักษ์, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

การตื่นตัวของชาวบ้านในการสืบทอดวัฒนธรรมดังกล่าว แม้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีและความบันเทิงของคนในชุมชนยังสืบทอดต่อมา แต่คงเป็นการแสดงเพื่อการอนุรักษ์สืบทอดเป็นมรดกของคนในชุมชน แต่มิใช่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีการดำเนินชีวิตเช่นอดีตที่ผ่านมา

บทที่ ๓
พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ดนตรีและการแสดงภาคตะวันตก

ดนตรีและการละเล่นที่หลากหลาย ที่ปรากฏในภาคตะวันตกสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีในการรับใช้สังคมด้านต่าง ๆ ดนตรีมีความเป็นมาควบคู่กับการดำเนินชีวิตของมนุษย์จากอดีตกาลจนปัจจุบัน วิวัฒนาการของดนตรีและการแสดงมีการปรับเปลี่ยนไปตามความเปลี่ยนแปลงของสังคม อีกแง่มุมของดนตรียังสะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติ ความคิดและสิ่งที่มนุษย์ยึดถือก็คือพิธีกรรมและความเชื่อที่ถูกสืบทอดมาพร้อมกับดนตรีและการแสดงหรือการละเล่นต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมการเรียนรู้นั้นมีพิธีกรรมและความเชื่อเข้ามากำกับ เป็นเครื่องมือในการสนับสนุนให้เกิดการถ่ายทอดความรู้ที่มีประสิทธิภาพ ครอบคลุมทั้งด้านทักษะทางดนตรี คุณธรรมและจริยธรรมในการครองตนในสังคมล้วนเป็นสิ่งที่โบราณาจารย์ได้คัดสรรและกำหนดไว้เพื่อความเจริญก้าวหน้าของผู้เรียน ในบทที่ ๓ นี้จะได้กล่าวถึงความหมายของ “พิธีกรรม” และ “ความเชื่อ” ก่อนในเบื้องต้นเพื่อเป็นการสร้างพื้นฐานด้านความรู้ความเข้าใจ ลำดับต่อไปจึงจะได้กล่าวถึงพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ดนตรีและการแสดงประเภทต่าง ๆ ประกอบด้วย

๑. สะล้อ ซอ ซึง
๒. กลองยาว
๓. กลองทุงเย
๔. แตรวงพื้นบ้าน
๕. หนังใหญ่วัดขนอน
๖. หนังตะลุง
๗. ละครชาตรี
๘. โขนสด
๙. หุ่นกระบอก
๑๐. สวดพระมาลัย
๑๑. เพลงพื้นบ้านประเภทต่างๆ ได้แก่ เพลงเรือบก เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงปรบไก่ รำโทน รำวงพื้นบ้าน . ลำตัด เพลงเหย่ย และ เพลงร่อยพรรษา

๓.๑ ความหมายของ “พิธีกรรม”

พิธีกรรมเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นหลังจากการรวมตัวกันเป็นสังคม การกำเนิดของพิธีกรรมย่อมมีจุดประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่งทั้งนี้ต้องเป็นไปเพื่อตอบสนองความต้องการของคนในสังคมนั้นๆ โดยมีการเห็นพ้องต้องกันของสมาชิกในสังคม หากกล่าวถึงนิยามของคำว่า “พิธีกรรม” แล้วไซร้มีปราชญ์ผู้รู้ได้ให้ความหมายไว้หลากหลาย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไปนี้

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) ให้ความหมายของคำว่า พิธีกรรมไว้ว่า[๑] “พิธีกรรม แปลว่า การกระทำที่เป็นพิธี คือ เป็นวิธีที่ทำให้สำเร็จผลที่ต้องการหรือการกระทำที่เป็นวิธีการเพื่อให้สำเร็จผลที่ต้องการหรือนำไปสู่ผลที่ต้องการ”

สุเมธ เมธาวิทยกุล กล่าวเกี่ยวกับ พิธีกรรมไว้ว่า[๒] พิธีกรรม คือ การกระทำที่คนเราสมมติขึ้นเป็นขั้นเป็นตอน มีระเบียบ วิธี เพื่อให้เป็นสื่อหรือหนทางที่จะนำมาซึ่งความสำเร็จในสิ่งที่คาดหวังไว้ ซึ่งทำให้เกิดความสบายใจ และมีกำลังใจที่จะดำเนินชีวิตต่อไป”

ปราณี วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงลักษณะของพิธีกรรมไว้ว่า[๓] “...พิธีกรรมมีพื้นฐานมาจากความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ ที่เป็นภูตผี วิญญาณ เป็นที่พึ่งทางใจของผู้คน พิธีกรรมส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวกับคติความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์...”

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง ศึกษาเกี่ยวกับคติชนวิทยาและได้กล่าวถึงพิธีกรรมว่า[๔] “...สังคมโบราณ ไม่ว่าจะเป็นสังคมล่าสัตว์ สังคมเลี้ยงสัตว์ สังคมเกษตรกรรม เป็นสังคมที่มีพิธีกรรมอยู่มาก และพิธีกรรมเหล่านั้นมีลักษณะที่เป็นพิธีกรรมของชุมชน หรือพิธีกรรมของหมู่คณะ เพราะพิธีกรรมเป็นตัวสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของหมู่คณะเป็นที่รวมของสมาชิกในชุมชน เป็นสิ่งที่ใช้บอกเอกลักษณ์ของชุมชน หรือกลุ่มวัฒนธรรม...”

จากความหมายของคำว่า พิธีกรรมที่นำเสนอไปข้างต้นนั้นสรุปได้ว่า พิธีกรรม คือ การกระทำที่เป็นขั้นตอน มีแบบแผน และมีความมุ่งหวังให้เกิดผลสำเร็จอย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นเครื่องมือในการยึดเหนี่ยวผู้คนในสังคมให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และยังเป็นเครื่องมือในการแสดงเอกลักษณ์ของกลุ่มชนอีกด้วย ซึ่งการประกอบพิธีกรรมโดยส่วนใหญ่ โดยเฉพาะในชุมชนที่มีสังคมแบบดั้งเดิม อันได้แก่ สังคมล่าสัตว์ เลี้ยงสัตว์ สังคมกสิกรรม เช่น สังคมของ

---

[๑] พระธรรมปิฎก, พิธีกรรมใครว่าไม่สำคัญ, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพุทธธรรม, ๒๕๓๗), หน้า ๔

[๒] สุเมธ เมธาวิทยกุล, สังกัปพิธีกรรม, (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๒), หน้า ๑.

[๓] ปราณี วงษ์เทศ, “แนวการศึกษาการละเล่นทางมานุษยวิทยา ความสัมพันธ์ของพิธีกรรมกับการละเล่นทางมานุษยวิทยา,” ศิลปวัฒนธรรม. ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๖ (เมษายน, ๒๕๒๖), หน้า ๗.

[๔] ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย, ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๕) หน้า ๒๕-๒๖.

ชาวไทยโดยทั่วไป มักเป็นผลมาจากความเชื่อถือในอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ เช่น ภูต ผี วิญญาณ พิธีกรรมบางอย่างอาจเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ที่จะให้ชุมชนของตนมีอาหารการกินอุดมสมบูรณ์ และพิธีกรรมบางอย่างอาจมีความจำเป็นเพื่อให้กลุ่มชนของตนอยู่ร่วมกันอย่างสวัสดิภาพ มีความมั่นคงในชีวิตของตน นอกจากนี้มนุษย์ยังอาศัยพิธีกรรมเป็นเครื่องบันทึกความรู้และถ่ายทอดความรู้ให้แก่คนรุ่นหลังต่อไป

พิธีกรรมที่เกิดขึ้นนั้นมีหลายลักษณะตามแต่ข้อตกลงของคนในสังคมซึ่ง สุเมธ เมธาวิทยกุล ได้กล่าวเกี่ยวกับ ลักษณะสำคัญของพิธีกรรมไว้ดังนี้[๕]

๑. เป็นสื่อสัญลักษณ์แสดงถึงความเป็นจริง เช่น การกราบ การไหว้ การคำนับ เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความรู้สึกของผู้กระทำว่า มีความเคารพนับถือ นอบน้อม ยำเกรง เป็นต้น ต่อสิ่งหรือบุคคลนั้น การกระทำสัญลักษณ์เป็นการกระทำที่ประหยัด ไม่ต้องอธิบายมาก คนอื่นที่คุ้นเคยและเข้าใจสัญลักษณ์นั้นเมื่อได้รู้ ได้เห็น ได้ยิน ได้ฟังก็เข้าใจทันที ดังนั้น พิธีกรรมจึงเป็นเครื่องหมายของกลุ่มชนหนึ่งๆ ซึ่งมีสัญลักษณ์ร่วมกัน การใช้สัญลักษณ์นับว่ามีประสิทธิภาพสูง เป็นการช่วยแผ่ขยายพฤติกรรมทางจิตคือช่วยให้เกิดสิ่งเหล่านี้ได้ง่ายกว่าการผลักดันทางอื่น เช่น การพูด อธิบายให้ฟัง แต่สัญลักษณ์เป็นตัวจุดระเบิดเริ่มต้นเท่านั้น ส่วนการขยายจินตนาการและมโนภาพเป็นหน้าที่ของผู้เห็นสัญลักษณ์เอง

๒. เน้นเรื่องจิตใจเป็นสำคัญ คือ จุดมุ่งหมายใหญ่ ทำเพื่อให้เกิดความสบายใจ เกิดกำลังใจ สาเหตุที่ทำเพราะเกิดความเชื่อในอำนาจสิ่งเหนือธรรมชาติที่ใจเท่านั้นสัมผัสได้ แต่ตา หู จมูก ลิ้น กาย สัมผัสไม่ได้ สิ่งนั้น ได้แก่ ผีสาง เทวดา อำนาจจิต เป็นต้น การประกอบพิธีกรรมนั้นมีความหวังว่า สิ่งเหล่านั้นจะทำให้สมหวัง เช่น อยากจะให้ข้าวในนาได้ผลดี ก็หวังว่าพระแม่โพสพจะช่วยบันดาลให้ผลเป็นอย่างที่หวังไว้ หรือเวลาป่วยไข้ก็มีความเชื่อว่าเป็นเพราะอำนาจของผีสางเทวดา ก็มีความหวังว่าอำนาจของพุทธมนต์ซึ่งเหนือกว่าผี เทวดา จะช่วยให้ปลอดภัยจากความกลัวอำนาจมืดเหล่านั้นได้

ปราณี วงษ์เทศ ได้แบ่งประเภทของพิธีกรรมไว้ ๓ ประเภท กล่าวคือ[๖]

๑. พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากิน
๒. พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชีวิต
๓. พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชุมชนหรือสังคม

สุเมธ เมธาวิทยกุล ก็จำแนกประเภทของพิธีกรรมไว้ ๓ ประเภท เช่นเดียวกันคือ[๗]

---

[๕] สุเมธ เมธาวิทยกุล, สังกัปพิธีกรรม, หน้า ๒.

[๖] ปราณี วงษ์เทศ, พิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย, หน้า ๘.

๑. พิธีกรรมตามปฏิทิน (Chronological Ritual) เป็นพิธีกรรมที่คนทุกกลุ่มในสังคมปฏิบัติกันเป็นประจำเมื่อถึงเวลากำหนดที่เคยทำมาในปีก่อนๆ หมุนเวียนครบรอบใน ๑ ปี แต่ละเดือนของปีหนึ่งก็จะมีพิธีที่กำหนดไว้เป็นวันๆ ไป และยังมีรายละเอียดลงไปอีกว่าเวลาใด ในวันนั้น เช่น เช้า สาย บ่าย เย็น กลางคืน เป็นต้น บางพิธีเป็นพิธีใหญ่โต ทำกันทั่วไปทุกสังคม เช่น ลอยกระทง สงกรานต์ เป็นต้น ส่วนรายละเอียดอาจจะแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น แต่หลักการใหญ่คล้ายคลึงกัน พิธีกรรมนี้นิยมเรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า เทศกาล (Festival) ได้แก่ สงกรานต์ แรกนาขวัญ วิสาขบูชา อาสาฬหบูชา เข้าพรรษา พิธีสารท ออกพรรษา กฐิน ผ้าป่า ลอยกระทง มาฆบูชา เป็นต้น

๒. พิธีกรรมหัวเลี้ยวหัวต่อแห่งชีวิต หรือพิธีกรรมตามวงจรชีวิต (Ritual of the Life Cycle) เมื่อชีวิตของบุคคลแต่ละคนในสังคมจะเปลี่ยนช่วงจากสถานภาพหนึ่งไปสู่สถานภาพใหม่ เช่น เปลี่ยนวัย เปลี่ยนสถานภาพทางสังคม เปลี่ยนอาชีพ และเปลี่ยนสิ่งแวดล้อม เป็นต้น พิธีกรรมประเภทนี้เป็นช่วงต่อระหว่างสถานภาพหนึ่งของชีวิตกับสถานภาพถัดไป เริ่มตั้งแต่เกิดจนถึงตาย เป็นอันครบวงจรชีวิตของคนๆหนึ่ง จึงเรียกว่า พิธีกรรมตามวงจรชีวิต พิธีกรรมประเภทนี้ ได้แก่ พิธีทำขวัญวัน ขวัญเดือน โกนผมไฟ พิธีตั้งชื่อเด็ก พิธีโกนจุก พิธีบรรพชา พิธีอุปสมบท พิธีแต่งงาน พิธีทำบุญอายุ พิธีศพ และพิธีทักษิณานุประทาน เป็นต้น

๓. พิธีกรรมพิเศษ พิธีกรรมพิเศษเป็นพิธีกรรมที่นอกเหนือจากพิธีตามเทศกาลและพิธีกรรมตามวงจรชีวิต เหตุที่แยกออกมากล่าวอีกหมวดหนึ่งต่างหากก็เพราะเป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติกันไม่มีกำหนดเวลาที่แน่นอนอย่างหนึ่ง และไม่เป็นไปตามเหตุการณ์ในวงจรชีวิตของบุคคลแต่ละคน จึงไม่มีความแน่นอนตายตัวเหมือนพิธี ๒ ประเภทที่กล่าวข้างต้น แต่เป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติเมื่อมีความจำเป็นเกิดขึ้นเมื่อมีโอกาส เมื่อมีเหตุการณ์วิกฤตเกิดขึ้นในวิถีชีวิต เป็นต้น มักเรียกกันว่า พิธีกรรมตามโอกาสบ้าง พิธีกรรมรักษาโรคบ้าง พิธีกรรมพิเศษจึงมีขอบเขตกว้างขวางมาก ได้แก่ พิธีทำบุญเลี้ยงพระในโอกาสต่างๆ พิธีถวายทาน กุศลพิธี พิธีกรรมรักษาโรค และพิธีกรรมเกี่ยวกับการปลูกสร้าง เป็นต้น

จะเห็นว่าพิธีกรรมนั้นเป็นเรื่องที่มนุษย์กำหนดขึ้นเพื่อประโยชน์ในการอยู่ร่วมกัน ซึ่งพิธีกรรมต่างๆ นอกจากจะมีความสัมพันธ์กับวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ แล้วยังมีความสัมพันธ์กับสภาพแหล่งทำกิน ภูมิอากาศ และฤดูกาล อีกด้วย

๓.๒ ความหมายของ “ความเชื่อ”

พิธีกรรมเกิดขึ้นจากพื้นฐานความเชื่อของมนุษย์ เพื่อตอบสนองความต้องการด้านต่างๆ ได้แก่ ความต้องการด้านปัจจัยขั้นพื้นฐานเพื่อการดำรงชีวิต กอปรด้วยปัจจัยที่ทำให้สามารถคงอยู่ได้ เช่น มีอาหาร บ้านที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรครวมถึงความต้องการความมั่นคงทาง

---

[๗] เรื่องเดียวกัน,หน้า ๓.

จิตใจและการเป็นบุคคลที่ยอมรับของคนในสังคม ก็เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้มนุษย์ยึดถือในความเชื่อที่ถูกสืบทอดส่งต่อกันมาจากบรรพบุรุษ ในเรื่องความเชื่อนี้ได้มีการกำหนดนิยามโดยผู้รู้ไว้หลายหลากเช่นกัน ซึ่งจะได้ยกตัวอย่างมาเพื่อใช้ประกอบงานวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

ปราณี วงษ์เทศ ได้แยกประเภทของความเชื่อออกเป็น ๒ ประการ[๙] คือ

๑. ความเชื่อในอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ ได้แก่ ความเชื่อในภูตผีวิญญาณต่างๆ ความเชื่อดังกล่าวเป็นวิธีการหรือความพยายามที่มนุษย์ใช้อธิบายโลกรอบๆ ตัวเอง ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะในเรื่องที่ไม่รู้ด้วยเหตุผลทางไสยศาสตร์ เพราะยังอ่อนด้อยหรือขาดความรู้ทางวิทยาศาสตร์ เช่น เมื่อเจ็บไข้ได้ป่วยก็คิดว่าเกิดจากความโกรธ ความไม่พอใจของเทพเจ้าหรือภูตผีวิญญาณ ความเชื่อนี้จึงเป็นพื้นฐานให้เกิดการกระทำสิ่งต่างๆ ที่เป็นพิธีกรรม เพื่อเอาใจภูตผีวิญญาณ โดยผ่านบุคคลที่มีความรู้บางคน หรือบางกลุ่มที่สามารถหาวิธีติดต่อสื่อสารกับอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นๆ ได้ ความเชื่อในอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาตินี้ยังแบ่งได้เป็นความเชื่อที่อยู่ในรูปศาสนาและความเชื่อที่เป็นไสยศาสตร์

๒. ความเชื่อที่เกี่ยวกับธรรมชาติเป็นระบบความเชื่อที่มีพื้นฐานทางความคิดหรือสมมุติฐานว่าจักรวาลมีระบบการทำงาน มีการเคลื่อนไหวไปตามระบบธรรมชาติมากกว่าการเกิดจากพลังหรือการควบคุมของอำนาจเหนือธรรมชาติอื่นใด โดยอธิบายได้จากผลการศึกษาทดลองและความผิดพลาดที่มนุษย์ได้พยายามศึกษาทำความเข้าใจด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์

มณี พยอมยงค์ ได้กล่าวถึงประโยชน์ของความเชื่อไว้ว่า[๑๐]

“ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดการกระทำสิ่งต่างๆ ทั้งด้านดี ด้านร้าย คนโบราณจึงสร้างศรัทธาให้เกิดแก่ลูกหลาน เช่น ความเชื่อเรื่องภูตผีว่ามีอิทธิฤทธิ์ที่จะบันดาลความสุขสวัสดีมาให้และหากทำให้ผีโกรธก็จะนำความทุกข์ยากลำบากมาให้ด้วย เมื่อมีการพูดและการไหว้กราบ เช่น สร้างสักการะบ่อยๆ เข้าก็ปลูกความเชื่อให้ลึกลงไปในสำนึกของแต่ละคนไม่สามารถถอดถอนได้ เมื่อความเชื่อมีเต็มที่แล้ว จะทำสิ่งที่ตนต้องการมากขึ้นกว่าเดิม ความเชื่อนับเป็นพื้นฐานแห่งการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และศาสนาแยกออกเป็นข้อๆ ได้ดังนี้

๑. ความเชื่อทำให้เกิดความมั่นใจ
๒. ความเชื่อทำให้เกิดพลัง
๓. ความเชื่อทำให้เกิดการสร้างสรรค์

---

[๙] ปราณี วงษ์เทศ, ความหมายของความเชื่อและระบบความเชื่อในสังคมไทย, เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาระบบความเร็วและระบบค่านิยม (เอกสารอัดสำเนา), ๒๕๓๒. หน้า ๒-๕.

[๑๐] มณี พยอมยงค์, ความเชื่อของคนไทย (วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ) (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖), หน้า ๗๑.

๔. ความเชื่อทำให้เกิดความสามัคคี
๕. ความเชื่อทำให้เกิดรูปธรรม
๖. ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดปัญญา
๗. ความเชื่อทำให้การนับถือศาสนาได้อย่างมั่นคง
๘. ความเชื่อทำให้เกิดฤทธิ์ทางใจ”

หม่อมเจ้าหญิงพูนพิสมัย ดิศกุล ทรงอธิบายเกี่ยวกับความเชื่อไว้ว่า[๑๐] “ความเชื่อเกิดจากสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ เช่น อำนาจของดินฟ้าอากาศและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่เห็นสิ่งต่างๆ ที่เป็นต้นเหตุ มนุษย์ย่อมเกลียดความทุกข์ และรักสุขเป็นธรรมดา ฉะนั้นเมื่อมีภัยพิบัติบังเกิดขึ้นก็วิงวอนขอความช่วยเหลือต่อสิ่งที่ตนเชื่อว่าจะช่วยได้ เมื่อพ้นภัย ก็แสดงความรื่นเริง รู้คุณค่าต่อสิ่งนั้นๆ ด้วยการบูชาคุณให้เป็นสิริมงคลแก่ตน ตามคติความรู้ความเชื่อในกาลสมัยนั้นๆ เป็นยุคๆ มา”

จารุวรรณ ธรรมวัตร ได้ให้ความหมายของความเชื่อไว้ว่า “ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับหรือการยึดมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งที่เป็นตัวตนหรือไม่ก็ตาม ว่าเป็นความจริง หรือมีอยู่จริง การยอมรับนับถืออาจมีหลักฐานอย่างเพียงพอที่จะพิสูจน์ได้หรือไม่ อาจไม่มีหลักฐานที่จะนำมาพิสูจน์ให้เห็นจริงเกี่ยวกับสิ่งเหล่านั้นก็ได้”[๑๑]

วิจิตร ขอนยาง ได้สรุปมูลเหตุที่ทำให้เกิดความเชื่อไว้ว่า[๑๒] เกิดจากมูลเหตุ ๓ ประการ คือ

๑ ความเชื่อเกิดจากความไม่รู้ มนุษย์เมื่อพบเห็นเหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นไม่สามารถอธิบายหาคำตอบจากสิ่งนั้นได้ ทำให้มนุษย์คิดหาคำตอบเอาเองว่า สิ่งที่เกิดขึ้นนั้นย่อมมีสิ่งกำหนด หรือผู้มีอำนาจบันดาลให้เป็นไปอย่างนั้น

๒ ความเชื่อเกิดจากความกลัว ความกลัวเป็นผลจากความไม่รู้ มนุษย์กลัวได้รับอันตรายจากสิ่งที่เกิดขึ้นและหาคำตอบไม่ได้นั้น จึงเกิดความไม่มั่นใจ รู้สึกไม่มีความมั่นคง จึงหาสิ่งยึดเหนี่ยวทางใจขึ้น ความกลัวเช่นนี้ ถ้ามองในแง่จิตวิทยาก็เป็นมาจากสัญชาตญาณของมนุษย์เองที่กลัวความทุกข์ ต้องการความสุข เมื่อมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นจึงต้องพยายามหาข้ออธิบายถึงที่มาของสิ่งนั้น จะหาทางแก้ไขอย่างไร ผลลัพธ์จึงจะออกมาในทางที่ดี คือ ให้ได้รับความสุขจากการกระทำ

---

[๑๐] ม.จ. พูนพิสมัย ดิศกุล, พิธีกรรมของทุกคน. (๒๕๒๒: ๑)

[๑๑] จารุวรรณ ธรรมวัตร, ผญาบทกวีของชาวบ้าน. (กาฬสินธุ์ : จิตภัณฑ์การพิมพ์, ๒๕๒๖), หน้า ๑๐๐

[๑๒] วิจิตร ขอนยาง, การศึกษาประเพณีจากวรรณกรรมนิทานพื้นบ้านอีสาน. (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๒), หน้า ๔๗-๔๘.

๓ ความเชื่อเกิดขึ้นอย่างมีเหตุผล การเกิดความเชื่อในขั้นนี้ เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์มีความฉลาดแล้ว สามารถหาคำตอบจากปรากฏการณ์ธรรมชาติได้ แต่มนุษย์ยังต้องการสร้างความเชื่อนั้น โดยมีจุดมุ่งหมายเฉพาะลงไปอีก เช่น ถ้าต้องการรักษาความสะอาดก็สร้างความเชื่อว่า ใครถ่มน้ำลายลงพื้นจะทำให้เสียราศี หรือทางอีสานก็มีข้อห้ามที่เรียกว่า ขะลำ

จะเห็นได้ว่าความเชื่อของมนุษย์ในทุกสังคมมีพื้นฐานมาจากความความกลัวในสิ่งเหนือธรรมชาติที่ไม่สามารถมองเห็นและเป็นสิ่งที่เหนือการควบคุม การที่มนุษย์มีความเชื่อเป็นเหตุให้เกิดการจัดทำพิธีกรรมขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องมือในการดำเนินการให้บรรลุผลแห่งความเชื่อนั้น ความเชื่ออาจแตกต่างกันไปตามวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และสภาพแวดล้อมของสังคมนั้นๆ

๓.๓ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ดนตรีและการแสดงของศิลปิน

เนื้อหาในหัวข้อ ๓.๓ นี้จะประกอบด้วย บริบทอันเกี่ยวข้องกับความเป็นมา ระเบียบวิธีการแสดง โอกาสการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง รวมถึงขั้นตอนของพิธีกรรมการแสดงและความเชื่อของดนตรีและการแสดง จำนวน ๑๑ ประเภท ดังกล่าวข้างต้น โดยการรวบรวม เรียบเรียงจากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน ลำดับต่อมาจะเป็นเนื้อหาความรู้ที่ได้จากการลงภาคสนามของผู้วิจัย ที่รวมถึงบทสัมภาษณ์ศิลปินจำนวน ๔๗ ท่าน พร้อมบทสรุปและการวิเคราะห์ในเชิงลึกถึงความเป็นมาของพิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีและการละเล่นทั้ง ๑๑ ประเภท ดังต่อไปนี้

๓.๓.๑ วงสะล้อ ซอ ซึง

ความเป็นมา

ซอ คือ ศิลปะการขับร้องอย่างหนึ่งที่นิยมกันมากของชาวล้านนาไทย จัดอยู่ในประเภทเพลงพื้นบ้าน คล้ายเพลงปฏิพากย์ กล่าวคือ เป็นการร้องด้วยภาษาพื้นเมืองเหนือโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณไหวพริบระหว่างช่างซอชายและช่างซอหญิง เนื้อหาในการซอดำเนินไปเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน อาจมีเนื้อความเกี้ยวพาราสี และบางครั้งมีเนื้อหาเป็นไปในทำนองสั่งสอนให้ข้อคิดแก่ผู้ฟัง และในขณะที่ซอจะมีการเป่าปี่คลอในบางท้องถิ่น เช่น จังหวัดน่านจะใช้ซึงและสะล้อแทนปี่ หรือจะร่วมกับปี่ก็ได้ แล้วแต่ความนิยมของแต่ละท้องถิ่น (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๔๒: ๒๐๑๙)

มัลลิกา คณานุรักษ์ (๒๕๕๐: ๒๙-๓๓) กล่าวไว้ว่า การซอคือการเล่านิทานเป็นเรื่องๆ ด้วยเสียงขับร้องที่พัฒนามาจาก “คำเครือ” หรือ “คำลาย” ซึ่งเป็นคำพูดคล้องจองที่มีโวหารเปรียบเทียบคล้ายลักษณะคำกลอน

ทำนองซอแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ ทำนองดั้งเดิมกับทำนองสมัยใหม่ ทำนองดั้งเดิม เช่น ซอเชียงใหม่กลายชาวปุ เป็นต้น สำหรับทำนองสมัยใหม่ เป็นทำนองที่มีความรวดเร็ว ใช้เพลงสมัยนิยม ปัจจุบันการซอ มีพัฒนาการของผสมผสานกันระหว่างการซอแบบโบราณ (ซอคู่) กับ

ลักษณะการผูกเรื่องขึ้นมาเล่นที่มีลักษณะคล้ายลิเกของภาคกลาง กลายเป็น เล่นละครซอ ดำเนินเรื่องโดยการแสดงบทบาทสมมุติ

มณี พยอมยงค์ ได้จำแนกการซอ ออกเป็น ๓ รูปแบบ คือ รูปแบบที่หนึ่ง ซอเดี่ยว หรือ ซอป้อด เป็นการซอที่ไม่ต้องใช้ดนตรี รูปแบบที่สอง ซอถ้อง หรือ ซอเข้าปี่ หมายถึง การซอโต้ตอบสลับกันระหว่างชาย-หญิง เป็นคู่ถ้องโดยมีการเป่าปี่คลอระหว่างซอ รูปแบบที่สาม จ๊อย หมายถึง การขับร้องที่ใช้ทอดเสียงยาวและร้องเดี่ยวเข้ากับเสียงดนตรี คือ สะล้อ ซึงและพิณเพียะ สำหรับศิลปินผู้ทำหน้าที่ในการขับร้อง เรียกว่า ช่างซอ ทั้งนี้ช่างซอยังเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ในหลายด้าน เช่น ด้านจารีตประเพณี ด้านความสามัคคี ด้านตำนานและประวัติศาสตร์ เป็นต้น (มณี พยอมยงค์, ๒๕๔๗: ๔๘๓)

สำหรับคุณสมบัติของช่างซอนั้น อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวไว้ว่า ช่างซอควรมีน้ำเสียงที่เหมาะสมต่อการซอแต่ละทำนองหรือทนต่อระยะเวลาที่ซอได้ มีบุคลิกและมนุษยสัมพันธ์ที่ดี มีความรู้ทางด้านศาสนาจารีตประเพณี เป็นต้น (๒๕๔๒: ๒๐๓๒-๒๐๓๖)

วิธีการแสดง

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๓๘) และอุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๔๒: ๒๐๑๙-๒๐๒๖) กล่าวถึงวิธีการแสดงวงสะล้อ ซอ ซึง ซึ่งผู้วิจัยขอรวบรวมเรียบเรียงเนื้อหา ดังนี้

การแสดงซอ การแสดงซอทั่วๆ ไป เรียกว่า ซอคู่ คือ การซอโต้ตอบสลับกันระหว่างชาย-หญิง โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงคลอขณะขับร้อง อาจมีช่างซอถึง ๒ คู่ สำหรับผลัดเปลี่ยนกันซอ เริ่มด้วยการซอเกี่ยวกับงาน เนื้อหาในทางธรรม และเนื้อหาที่เป็นสิริมงคล ต่อมาเป็นการเรื่องราวทั่วๆ ไป ที่มีเนื้อหาค่อนข้างสัปดนหรือหยาบโลน เช่น พูดสองแง่สองง่าม

การแสดงละครซอ ละครซอมี ๒ ลักษณะ คือ ละครซอที่เป็นการแสดงสดและละครซอบันทึกเทปออกอากาศทางสถานีวิทยุ ละครซอที่เป็นการแสดงสด เริ่มด้วยร้องเพลงหมู่ ใช้อิเล็กโทนบรรเลงคลอการร้อง จากนั้นจึงเป็นการแสดงละครตามเนื้อเรื่อง และจบการแสดงด้วยการร้องเพลงหมู่อีกครั้ง สำหรับละครซอบันทึกเทปออกอากาศทางสถานีวิทยุ เริ่มด้วยการกล่าวถึงผู้สนับสนุนสินค้าและโฆษณาตัวสินค้า จากนั้นเป็นการแสดงละครซอตามเนื้อเรื่องสลับกับการโฆษณาสินค้าดำเนินเช่นนี้เรื่อยไปจนหมดเวลาออกอากาศ

สถานที่แสดงซอ สถานที่ในการแสดงซอ นิยมจัดให้อยู่ในบริเวณงานที่เจ้าภาพเตรียมไว้ ช่างซอจะต้องแสดงอยู่บนผามซอ (เวที) ผาม มีลักษณะที่เป็นเวทีแบบเปิดโล่ง ยกพื้นสูงประมาณ ๑ เมตร กว้างยาวประมาณ ๔ เมตร จะมีหลังคาหรือไม่มีก็ได้ ทั้งนี้ลักษณะและขนาดเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสมของสถานที่และความสะดวกของทางเจ้าภาพ

โอกาสในการซอ ได้แก่ งานบุญ งานปอย และงานเฉลิมฉลองต่างๆ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานทอดกฐิน งานปอยลูกแก้ว (งานบรรพชา) ไม่นิยมแสดงในงานศพเนื่องจากช่างซอเชื่อว่าจะเป็นอัปมงคลกับตนเอง

การถ่ายทอด

อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือถึงลักษณะของการเรียนซอไว้ ๓ ลักษณะ คือ (๑) การเรียนด้วยตนเอง เกิดจากความชอบเมื่อได้ยินได้ฟังบ่อยๆ จึงจดจำและกลับมาฝึกฝนเองโดยไม่ได้เรียนกับครูซอคนใด (๒) การเรียนด้วยตนเองแล้วเรียนเพิ่มเติมกับครู (๓) การเรียนรู้กับครูโดยตรง สำหรับการสอนนั้น ครูผู้สอนใช้วิธีการถ่ายทอดตามที่ครูซอแต่ละคนได้เล่าเรียนมา ส่วนใหญ่เป็นการถ่ายแบบมุขปาฐะ โดยเริ่มจากการให้ลูกศิษย์ท่องจำบทไหว้ครู ต่อมาเรียนรู้ทำนองและฉันทลักษณ์ต่างๆ และให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการซอ เมื่อสามารถซอได้จึงซอคลอกับดนตรี พร้อมกับพาลูกศิษย์ออกงานต่างๆ เพื่อเพิ่มประสบการณ์ (๒๕๔๒: ๒๐๓๒-๒๐๓๖)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ศรีเลา เกษพรหม, (๒๕๔๒: ๖๐๘-๖๑๐) รัตนา พรหมพิชัย (๒๕๔๒: ๒๓๓๘-๒๓๓๙) และ อุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๔๒: ๗๓๑-๗๓๓, ๙๖๙-๙๗๒, ๒๐๑๙-๒๐๓๖) กล่าวถึงพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดวิชาความรู้ว่าต้องมีภาชนะสำหรับใส่เครื่องสักการบูชาครู หรือ ขันตั้ง อันประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน หมากพลู เป็นต้น ขันตั้ง คือ พานชนิดหนึ่งกลึงด้วยไม้จริง ทรงกลม สูงประมาณ ๑๐ เซนติเมตร ปากผายออกโดยมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๓๐ เซนติเมตร ไม่มีขา แต่มีขอบตีน หรือเรียกว่า ขันตีนต่ำ ขันตั้งอีกชนิดหนึ่งสานด้วยไม้ไผ่สาน ลายสอง รูปทรงและขนาดของความกว้างความสูงไม่เป็นมาตรฐานที่แน่นอน วัตถุประสงค์ของ การตั้งขันตั้งเพื่อสักการบูชาคารวะและน้อมระลึกถึงครู ตลอดจนเป็นการเชิญครูให้มาช่วยให้พิธีกรรมหรือกิจกรรมประสบความสำเร็จ

การจัดเตรียมตั้งขันมี ๒ ลักษณะ คือ การตั้งขันเพื่อขอมอบตัวเป็นศิษย์เรียนวิชากับครู เช่น เรียนคาถาอาคม เรียนเป็นหมอยา เรียนดนตรีหรือขับร้อง เป็นต้น และยังรวมถึงการบูชาครูประจำปี และการแบ่งครู โดยครูจะแบ่งเครื่องสักการะให้แก่ศิษย์ เพื่อนำติดตัวไปบูชาที่บ้าน การบูชาครูประเภทแรกอาจเรียกว่า ขึ้นครู ไหว้ครู สระสรงครู ดำหัวครู ลักษณะที่สองเป็นการตั้งขันเพื่อไปขอให้ครูหรือผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านมาประกอบพิธีกรรมหรือทำกิจกรรมใดๆ ให้ และยังเป็นการเรียกครูหรือเชิญครูมาช่วย เช่น การรักษาโรค การสร้างบ้านใหม่ เป็นต้น

พิธียกครู ผู้เรียนซอทุกคนจะต้องผ่านพิธีที่แสดงถึงการคารวะครูบาอาจารย์เพื่อมอบตัวเป็นศิษย์ ซึ่งเรียกว่า การยกครู (ขึ้นครู) ทั้งนี้อาจเรียกพิธีนี้ว่า ตั้งขัน หรือ ยกขัน หรือ โยงขัน การยกครู

มอบตัวเป็นศิษย์ จะต้องมีขันตั้ง ประกอบด้วย สวย (กรวยที่ทำจากใบตอง) ใส่ข้าวตอก ดอกไม้ ธูป เทียน จำนวน ๑๒ สวย เงินจำนวน ๓๖ บาท หรือ ๗๒ บาท เหล้า ๑ ขวด และอาหาร จากนั้นจึงทำพิธีมอบขันตั้ง ให้แก่ครูผู้สอนตนและรับคำกล่าวสั่งสอน ให้ศีล ให้พรจากครู เป็นอันเสร็จพิธี

การโยงครู คือ การไหว้ครูของช่างซอก่อนออกจากบ้านไปแสดง โดยนำเอาข้าวตอก ดอกไม้ ธูปเทียน มาสักการะครู บอกกล่าวแก่ครู ซึ่งแสดงถึงการให้ความเคารพ และเป็นการขอให้ครูติดตามไปคุ้มครองป้องกัน พร้อมช่วยส่งเสริมให้การแสดงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม

พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง เมื่อช่างซอขึ้นผาม (เวที) จะทำการไหว้ครูก่อนการแสดงทุกครั้ง เพื่อเป็นการสักการะและขอให้ครูช่วยให้เกิดปฏิภาณไหวพริบ สามารถร้องโต้ตอบได้อย่างไม่ติดขัด เจ้าภาพจะเป็นผู้จัดสวยครูไว้ให้ สวยครู คือ กรวยเครื่องบูชาครูก่อนการออกแสดงซอ ประกอบด้วย สวย (กรวยที่ทำจากใบตอง) ใส่ดอกไม้ ธูป เทียน อย่างละ ๑๒ สวย เงิน ๓๖ บาท หรือ ๗๒ บาท หมาก พลู บุหรี่ เมี่ยง ใส่สวยเดียวกันจำนวน ๘ สวย หรือบางครั้งอาจมีกล้วย มะพร้าว อ้อย เหล้า ๑ ขวด พร้อมทั้งใส่ เครื่องปรุงแกงแ꧁ (แกงใส่ผักหลายชนิดของภาคเหนือ) เช่น กะปิ ปลาร้า ข่า ตะไคร้ เป็นต้น รวมถึงข้าวสาร ข้าวตอก ฯลฯ โดยนำสิ่งของทั้งหมดใส่รวมในซ้า (เข่ง) ใบเดียวกัน พร้อมทั้งนำเสื่อและหมอนหก (หมอนแบบล้านนายัดนุ่นอยู่หกลูก) มาตั้งสักการบูชา โดยเชื่อกันว่าหากจัดสวยครูได้ครบจะส่งผลให้การซอมีความไพเราะจับใจผู้ฟัง หลังจากแสดงเสร็จช่างซอจะนำสวยครูกลับบ้าน เพื่อทำการบูชาโดยถวายไว้บนหิ้งครูของตน ในช่วงเช้าของวันถัดไป ทั้งนี้ช่างซอห้ามถวายสวยครูหลังเพลเนื่องจากวิญญาณครูจะไม่ได้รับการบูชา และส่งผลให้เกิดอัปมงคลแก่ช่างซอ

พิธีเลี้ยงครู (ประจำปี) ช่างซอจะมีการจัดพิธีนี้เป็นครั้งใหญ่ขึ้นปีละหนึ่งครั้ง เพื่อเป็นการไหว้ครูประจำปี นิยมจัดในเดือนเก้าเหนือข้างขึ้นของทุกปี หรือประมาณเดือนเจ็ดทางภาคกลาง ในช่วงระหว่างเดือนพฤษภาคม-มิถุนายน (อุดม รุ่งเรืองศรี สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ เล่ม ๒: ๙๖๙-๙๗๒ และ เล่ม ๔, ๒๕๔๒: ๒๐๓๖) เครื่องพิธีกรรมประกอบด้วย สวยดอกไม้ ธูป เทียน ๑๖ สวย สวยหมากพลูหรือพลู ๑๖ สวย ตวักหรือกระทงข้าวเปลือกข้าวสารอย่างละ ๑ กระทง ผ้าขาว ผ้าแดง อย่างละ ๑ วา กล้วยน้ำว้า ๑ เครือ มะพร้าว ๑ ทะลาย หัวหมู ๑ หัว ไก่ ๔ ตัว (ปิ้ง ๒ ตัว ต้ม ๒ ตัว) เหล้า ๑ ไห (๑ ขวด) ข้าวสุก ๑ กล่อง น้ำส้มป่อย ๑ ขัน เครื่องดนตรีสำหรับซอ ประกอบด้วย ปี่ ซึง สะล้อ ขลุ่ย เงินค่าไหว้ครู ๓๖ บาท นำของสักการะทั้งหมดใส่พาน หรือขันโตกขนาดใหญ่ไว้หน้าพระพุทธรูป พิธีเริ่มขึ้นเมื่อพ่อครู แม่ครู มานั่งพร้อมกัน ลูกศิษย์ซอ และช่างปี่มาพร้อมกัน พ่อครู แม่ครู จุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยแล้วแนะนำลูกศิษย์กล่าวคำไหว้ครู

พิธีเลี้ยงครู พิธีเลี้ยงครูไม่จำเป็นต้องจัดเพื่อการไหว้ครูประจำปีเสมอไป การเลี้ยงครูหรือเลี้ยงผีครูจะจัดให้มีครั้งย่อย ๆ อีกกี่ครั้งก็ได้สุดแล้วแต่ว่าช่างซอได้บนบานขอให้ครูช่วยตนในเรื่องใดบ้าง เมื่อประสบความสำเร็จตามประสงค์ จึงจัดพิธีเลี้ยงครูให้ อาจกล่าวได้ว่า พิธีเลี้ยงครูยังเป็นพิธีการแก้บนครูของช่างซอ

พิธีการแบ่งครูซอ อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวถึงการแบ่งครูซอไว้ว่า เป็นการ “รับมอบ” ภาระจากการความเป็นศิษย์หรือช่างซอฝึกหัดที่คอยติดตามครูผู้สอน สู่การเป็นช่างซอสมบูรณ์สามารถรับงานซอได้เอง สำหรับช่างซอจะเรียนด้วยตนเองหาช่างซอที่ตนนับถือเพื่อขอแบ่งครูซอให้มาอยู่กับตนไว้คอยปกปักรักษาตนเองเช่นกัน ในการแบ่งครูซอนั้นหากช่างซอเป็นชายนิยมไปขอแบ่งครูซอจากครูผู้ชาย ช่างซอหญิงจะไปขอแบ่งครูซอจากครูที่เป็นผู้หญิงด้วยกัน การแบ่งครูซอศิษย์ต้องเตรียมเครื่องประกอบพิธีซึ่งอาจมีความแตกต่างกันไป ยกตัวอย่างเช่น สวยดอกไม้ ธูป เทียน ๑๖ สวย เงิน ๗๒ บาท หมาก ๑ หมื่น (๑ มัดรวม ๑๐ หัว) พลู ๑ หมื่น (๑๐ มัด) เหล้าและอาหาร นำใส่พานหรือขันโตกวางไว้หน้าพระพุทธรูป พ่อครูหรือแม่ครูจะนำลูกศิษย์ทำพิธีไหว้ครูเสียก่อน จากนั้นจะทำการแบ่งครูให้ลูกศิษย์ โดยกล่าวเป็นโวหารว่า “*ขออาราธนาครูแก่ ครูเก่า ครูเค้า ครูปลาย ครูตาย ครูยัง ได้ไปอยู่กับ (ชื่อผู้ขอแบ่ง) ขอหื้อไปขุมขางรักษายังตนตัวเขาหื้อพ้นภัยจากภัยยะอุปัทวะกังวลอนตรายทังหลาย แล้วหื้อวุฒิจำเริญสืบไปพายหน้า ธุวๆ แด่เทอะ*” หลังจากนั้นจึงแบ่งเครื่องสังเวยให้แก่ลูกศิษย์ครึ่งหนึ่ง เมื่อแบ่งเสร็จแล้ว พ่อครูหรือแม่ครูจะต้องตามไปส่งศิษย์ถึงบ้านโดยมีการจัดพิธีเลี้ยงรับ พร้อมทั้งตั้งวงซอเป็นงานอุ่นงัน คือเฉลิมฉลองการแบ่งครูซอ

พิธีกินอ้อ สนั่น ธรรมธิ (๒๕๔๒: ๓๕๘-๓๖๔) กล่าวถึงการกินอ้อหรืออ้อประหญ้าเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่ใช้ปล้องอ้อเป็นภาชนะใส่น้ำผึ้งเสกด้วยคาถาอ้อ แล้วนำมาดื่มกินน้ำผึ้งจากอ้อ เคี้ยวกินอ้อนั้นก่อนคายกากทิ้ง เชื่อกันว่าผู้ที่ผ่านพิธีนี้จะมีสติปัญญาเฉียบแหลม สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว มีความจำเป็นเลิศ มีความสามารถเชิงวาทศิลป์และมีเสน่ห์ในการแสดง ประเภทของอ้อแบ่งตามคาถาที่ปรากฏ คือ อ้ออรหันตา อ้อธัมม์ อ้อพระเจ้าอาจิณจำ อ้อนางสิบสอง อ้อความมัดรัก ทั้งนี้ อุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๔๒: ๙๖๙-๙๗๒) กล่าวถึงการแบ่งอ้อไว้ว่า มี ๒ ชนิด คือ อ้อเว้า เป็นอ้อที่ทำให้มีความสามารถในการพูด และอ้อผญาเป็นอ้อที่ทำให้เกิดปัญญา มีเชาว์ ปฏิภาณดี สนั่น ธรรมธิ ยังกล่าวว่าผู้ที่จะสามารถเสกคาถาอ้อได้นั้นต้องผ่านการถ่ายทอดคาถาและผ่านพิธี “ปลงครู” หรือรับครูจากอาจารย์เสียก่อน จึงจะเป็นผู้ที่สามารถประกอบพิธีสืบทอดและปลุกเสกอ้อให้ผู้อื่นกินได้ต่อไป

ในด้านความเชื่อเรื่องการเลือกที่นั่งบนผาม ช่างซอบางคนจะไม่นั่งตรงกับ “ก๋อน” หมายถึงที่รับเครื่องมุงตรงหลังคาผาม เพราะเชื่อว่าจะก่อให้เกิดความอัปมงคลจากผู้ที่อิจฉา ซึ่ง ใส่ของ หรือคุณไสยไว้ในก๋อน ทำให้ช่างซอร้องได้ไม่ดี มีน้ำเสียงแหบหรือหายไป ไม่สามารถนึกคำซอโต้ตอบออกมาได้ อาจเกิดความเจ็บป่วย หรือได้รับอุบัติเหตุอันเป็นไปในขณะแสดง วิธีแก้ไขคือกล่าวเชิญครูมาช่วยแก้ไขและดื่มน้ำมนต์ที่ผ่านการปลุกเสก สำหรับความเชื่อในเรื่องวัน ช่างซอต้องทราบว่าวันที่แสดงนั้นตรงกับวันอะไร เพื่อจะได้หาที่นั่งซอโดยหันหน้าให้ถูกทิศ ที่จะส่งผลให้เกิดสง่าราศีต่อตัวเอง ถ้าหากนั่งไม่ถูกทิศทางแล้วจะส่งผลไม่ดี (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๔๒: ๒๐๑๙-๒๐๒๖)

อุดม รุ่งเรืองศรี อธิบายถึงความเชื่ออีกหลายประการของช่างซอ เช่น ความเชื่อในเรื่องสวยครู สำหรับสวยครูที่นำมาไหว้ครูนั้นต้องมีการ ดิดก้นสวย คือเด็ดปลายก้นกรวย ด้วยเชื่อกันใน

หมู่ช่างซอว่า จะทำให้ผู้ที่ฟังจำข้อความที่ช่างซอ ขับร้องออกมาไม่ได้ เป็นการป้องกันการลอกเลียนการซอของช่างซอ

ความเชื่อเรื่องการบูชาสวยครู ช่างซอจะต้องแบ่งจำนวนสวยดอกไม้ให้คู่ซอของตนเท่าๆ กัน ก่อนนำไปไหว้ครูของตนที่บ้าน เมื่อทั้งคู่ไหว้ครูเสร็จแล้ว ต้องแลกเปลี่ยนสวยที่ไหว้ให้แก่กัน โดยแบ่งเก็บไว้กับตัวเอง ๓ สวย อีก ๓ สวย ให้กับคู่ถ้อง โดยเชื่อว่าจะทำให้ซอเข้ากันได้ดีไม่มีติดขัด และเป็นคู่ถ้องที่มีชื่อเสียงคู่กันต่อไป

ความเชื่อเกี่ยวกับครูซอ ช่างซอเชื่อว่าหากตนเป็นคนที่มีครูซอ จะส่งผลให้เกิดความเป็นสิริมงคล มีสง่าราศี มีไหวพริบเฉียบแหลม เนื่องจากมีครูคอยคุ้มครอง (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๔๒: ๒๐๑๙-๒๐๒๖)

ความเชื่อเรื่องการกินอ้อนิยมเลือกวันมงคล ส่วนใหญ่นิยมกินอ้อใน “วันพระญาวัน” หรือวันเถลิงศกในช่วงสงกรานต์ วิธีการกินอ้อ คือ ต้องกลั้นใจยกขึ้นดื่มจนหมด ขบกระบอกอ้อให้แตกคาปาก จากนั้นให้โยนกระบอกอ้อไปข้างหลังหรือโยนทิ้งแม่น้ำ โดยเชื่อว่าการกินอ้อทำให้สติปัญญาไหลลื่นไม่ติดขัด เมื่อเสร็จพิธีครูหรือหมอจะอวยชัยให้พรพร้อมผูกข้อมือให้อยู่เย็นเป็นสุข (สนั่น ธรรมธิ, ๒๕๔๒: ๓๕๘-๓๖๔)

ศิลปินวงสะล้อ ซอ ซึง

๑) ครูตัน สารอินสี

ครูตัน สารอินสี (ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๔๐ หมู่ที่ ๒ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๖ ปี

ภาพครูตัน สารอินสี หัวหน้าคณะสะล้อ ซอ ซึง ประสานมิตร

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูตันเล่าว่าครูจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๒ และได้เริ่มหัดเล่นซึงเมื่ออายุ ๑๒ ปี โดยคุณลุงแดง (ปัจจุบันเสียชีวิต) เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้ ซึ่งเพลงแรกที่เรียนคือเพลงฟ้อน ครูเรียนอยู่ไม่นานนักก็สามารถบรรเลงและร่วมออกงานแสดงได้ หลังจากที่ได้เรียนกับคุณลุงแดงแล้ว ครูจึงมาฝึกฝนเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วยตนเองโดยใช้ “พรสวรรค์” สาเหตุที่ชอบดนตรีพื้นเมือง เพราะว่าเมื่อครั้งยังเป็นเด็ก ได้ฟังคนเฒ่าคนแก่เล่นกันอย่างสนุกสนาน ครูตันจึงเกิดความสนใจและหันมาเป็นศิลปินจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่ครูเล่นได้ คือ ซึง สะล้อ เพลงที่เล่นจะมีเพลงประสาทสร้อย เพลงปุ้มเป้ง เป็นต้น จะนำไปแสดงในงานปอย (ปอยแปลว่างาน) เช่น งานบวช งานแต่งงาน จะสร้างความสนุกสนานให้กับงานต้องร่วมเล่นกับซอ (การร้องเกี้ยวกัน) ถ้าไม่ซอเกี้ยวกันก็จะซอเรื่องราวเจ้าสุวัฒนา ซึ่งจะใช้ผู้ร้อง ๑ คนเป็นหญิงหรือชายก็ได้ หรือช่วยกันร้องคนละบทก็ได้

วงประสานมิตรเป็นวงดนตรีที่ครูตันเป็นหัวหน้าวงและจัดตั้งมานานเกือบ ๕๐ ปี เริ่มแรกใช้ชื่อวงว่า “ซอพื้นเมืองบรรเลงซึง” เมื่อประมาณ ๑๐ ปี ที่ผ่านมาได้มีการจัดตั้งคณะกรรมการดูแลบริหารการดำเนินงานของวงประสานมิตรให้เป็นกิจจะลักษณะตามคำแนะนำของอาจารย์บางท่าน

ปัจจุบันครูตันเป็นวิทยากรสอนนักเรียนจำนวน ๕ โรงเรียน เช่นโรงเรียนแม่ระมาด โรงเรียนบ้านไร่ เป็นต้น เวลาสอนครูตันจะให้นักเรียนเรียนโดยการเล่นตามทำนองของครู ซึ่งจะใช้วิธีการจำเอาไม่มีการใช้โน้ต ในการเรียนครั้งแรก ครูตันจะแสดงการวางมือและการวางนิ้วบนเครื่องดนตรีให้ดู แล้วให้เด็กนักเรียนปฏิบัติตาม การสอนดนตรีค่อนข้างจะมีปัญหาเนื่องจากเด็กนักเรียนจบการศึกษาก็จะแยกย้ายกันไปเรียนต่อโรงเรียนอื่น ครูตันต้องมาเริ่มต้นสอนเด็กรุ่นใหม่ อย่างไรก็ดีในภายหลังได้มีการปรับปรุงวิธีการเรียนการสอนเพื่อให้เด็กจำง่ายและพัฒนาการเล่นได้ดีขึ้นโดยมีการปรับเปลี่ยนการเรียนการสอนมาใช้โน้ตโดยครูจรูญจะเป็นผู้บันทึกโน้ตให้ จนเด็กนักเรียนสามารถออกแสดงในงานดำหัว (รดน้ำดำหัวนายอำเภอ) ในงานสงกรานต์ ครูตันกล่าวว่าในช่วง ๕๐ ปี ที่ผ่านมา มีคนเก่า คนใหม่ เข้าออกในวงอยู่ตลอดเวลา บางคนก็ต้องฝึกให้ใหม่ ปัจจุบันครูตันได้ฝึกเด็กในวงไว้ ๙ คน เงินค่าจ้างสอนเด็กนักเรียนนั้นครูได้รับจากงบประมาณโรงเรียน ซึ่งเป็นโรงเรียนรัฐ ส่วนการสอนกลุ่มผู้สูงอายุ คนทั่วไปและคนในหมู่บ้าน ครูตันจะไม่เก็บเงินค่าเรียนเพราะเป็นการรวมกลุ่มกันของผู้ใหญ่ในหมู่บ้านเพื่อใช้ในงานต่างๆ ของหมู่บ้าน นอกจากนั้นครูตันยังสามารถทำขวัญนาค[๑๓] สามารถเรียกวิญญาณผู้ตายมารับเครื่องสังเวยและส่วนบุญที่ญาติมาทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ซึ่งภาษาท้องถิ่นเรียกตานเฮือนน้อย

---

[๑๓] ประเพณีการบวชของชาวไทยพื้นราบ จังหวัดตาก เช่น ประเพณีการบวชของชาวพบพระยังเป็นความเชื่อที่เหนียวแน่นของผู้เฒ่าผู้แก่ว่าเมื่อลูกชายอายุครบ ๒๐ ปี บริบูรณ์ บิดามารดาก็จัดเตรียมการเข้าพิธีบวชซึ่งโดยหลักทั่วๆ ไปก็เหมือนกับภาคอื่นๆ ของประเทศไทย ส่วนข้อปลีกย่อยบางอย่างที่แตกต่างกัน เช่น การเรียกขวัญนาคของอำเภอพบพระ จะใช้อาจารย์เรียกขวัญนาคเป็นภาษาเหนือ โดยมีบายศรีตั้งอยู่กลางพิธี เมื่อเรียก

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูตันกล่าวว่าก่อนที่จะเรียนจะต้องมีพิธีไหว้ครูก่อน โดยจัดขันครูใส่ถาด ประกอบด้วย เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๓๒ บาท ดอกไม้ ธูป เทียน และน้ำส้มป่อย (ใช้ประพรมให้เป็นสิริมงคล เป็นน้ำที่ใส่ฝักส้มป่อยปิ้งไฟให้หอม) โดยลูกศิษย์ที่มาเรียนจะยื่นขันต่อหน้าครูตัน และกล่าววาจาขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์ ครูตันจะกล่าวรับว่า “รับเป็นลูกศิษย์แล้ว”

คาถาที่ครูตันใช้ในพิธีไหว้ครูจะมีบทสวดตามแบบพระสงฆ์ที่พุทธศาสนิกชนไทยโดยทั่วไปทราบคือ “นะโมตะสะ ภควโต...” แล้วต่อด้วยบทเฉพาะซึ่งครูตันไม่สามารถท่องให้ฟังได้เพราะเป็นคาถาเฉพาะห้ามเผยแพร่แก่ผู้อื่น

ครูตันกล่าวถึงความหมายของการไหว้ครูว่า การไหว้ครูเป็นการอวยพรให้เกิดสิริมงคลแก่ศิษย์เชื่อว่าจะทำให้เรียนรู้ได้เร็วขึ้นหลังจากผ่านพิธี ของที่นำมาไหว้จะนำไปเสียบประดับไว้ที่เครื่องดนตรีพอแห้งก็ทิ้งไป ไม่มีการนำไปวางไว้บนหิ้ง ส่วนเงินที่ได้รับก็เก็บไว้เป็นกองกลางเพื่อซ่อมแซมเครื่องดนตรี หรือบางครั้งก็แบ่งกันระหว่างสมาชิกในวง

ส่วนพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง ครูตันมีความเชื่อจะทำให้การแสดงราบรื่น เล่นประสานกันได้อย่างวิจิตรไพเราะอ่อนหวาน เครื่องบูชาจัดเช่นเดียวกันกับการไหว้ครูก่อนเรียน ผู้จัดเตรียมเครื่องบูชาคือเจ้าภาพ หลังเสร็จพิธีนักดนตรีก็จะนำเหล้า บุหรี่ เอาไว้กินไว้สูบ ส่วนเงินขันตั้งจะเก็บไว้เป็นเงินกองกลาง สำหรับดอกไม้ ธูปเทียน ทางเจ้าภาพจะดำเนินการเก็บเอง ส่วนเรื่องทิศของการตั้งเวที ไม่กำหนดตายตัวจัดตั้งเวทีตามความสะดวกของเจ้าภาพ

สำหรับพิธีไหว้ครูใหญ่ ประจำปี ปีหนึ่งจะจัดครั้งเดียว โดยจัดในช่วงวันสงกรานต์ นิยมจัดในวันจันทร์ เดือน ๖ (ล้านนา) เพราะมีเสน่ห์ ถ้าวันอังคารเป็นวันแรงไม่นิยม เครื่องบูชามีธูป ๘ ดอก เงิน ๓๒ บาท เทียน ๘ เล่ม ดอกไม้ (อะไรก็ได้) ๘ ดอก ข้าวตอก ไก่ต้ม ๒ ตัว เหล้า (ไม่กำหนดว่ากี่ขวดแล้วแต่จำนวนคนร่วมงาน) สถานที่ไหว้ครูประจำปี คือ บ้านครูผู้เป็นหัวหน้าวง ทุกคนที่มาร่วมงานจะช่วยกันจัดเตรียมงาน เตรียมเครื่องสังเวยเครื่องบูชาจัดตั้งบนโต๊ะที่ปูผ้าไว้เรียบร้อย ขั้นตอนในการไหว้ครูเริ่มด้วยลูกศิษย์ยกขันครูให้ครูตัน ครูตันรับมาแล้วกล่าวคาถาไหว้ครูเทวดา ผีบ้านผีเรือน[๑๔] จุดธูป เทียน หลังจากนั้นประมาณ ๑๐ นาที (พอดีธูปหมด) ครูจะบอกกล่าว

ขวัญนาคเสร็จแล้วจะใช้กระจกบานเล็กปักเทียนขี้ผึ้งส่งให้ทุกคน ผลัดกันทำวนคล้ายเวียนเทียน ๓ รอบ แล้วส่งคนอื่นๆ ต่อไป ถือเป็นการเวียนเทียนและบายศรีจนครบทุกคน

หลังจากเรียกขวัญนาคเสร็จแล้ว กลางคืนมีการเลี้ยงอาหารแก่ผู้มาร่วมทำบุญ บางครั้งมีมหรสพแสดงเป็นการละเล่นชอพื้นเมืองด้วย

ในวันรุ่งขึ้นเวลาประมาณ ตี ๕ จะนำนาคเข้าโบสถ์ที่วัดเพื่อทำพิธีบวช โดยมีการเวียนเทียนรอบโบสถ์ ๓ รอบ แล้วเข้าไปทำพิธี จากนั้นก็อุปสมบทเป็นพระสงฆ์ออกมาเดินบิณฑบาตให้แก่ญาติพี่น้องถือเป็นเสร็จพิธี แล้วจำพรรษารักษาศีลในเวลาที่กำหนด ๗ วัน ๑๕ วัน ๑ เดือน หรือ ๓ เดือน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๗๘-๑๗๙)

[๑๔] รัตนาพรมพิชัยกล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือว่า

สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อัญเชิญมาขออาหารให้ลูกศิษย์มารับประทาน เครื่องบูชาอื่น ก็ยังวางไว้บนโต๊ะก่อน พร้อมทั้งมีการบรรเลงดนตรีสังสรรค์ร่วมกันไปเรื่อยๆ

ข้อห้ามของครูตันคือห้ามลอดผ้าถุง ราวตากผ้า เพราะครูตันมีครู ถ้าไปลอดจะทำให้เกิดอาการมึนหัว ปวดหัว หญิงผู้เป็นเจ้าของผ้าถุงจะต้องจัดเครื่องน้ำขมิ้นส้มป่อยมาดำหัว (น้ำส้มป่อยใส่ผงดอกคำฝอยแช่น้ำ) ข้าวตอก ดอกไม้ใส่กรวย ไปขอขมาครูตัน เมื่อครูตันรับไว้ก็จะนำน้ำขมิ้นส้มป่อยมาประพรมที่หัว อาการดังกล่าวก็จะหายไป ส่วนเรื่องอาหารการกินไม่มีข้อห้ามประการใด

การกินอ้อนั้นจะจัดปล้องอ้อบรรจุน้ำผึ้งเตรียมให้เท่าจำนวนคนที่เข้าพิธี โดยเชิญพ่อครูจากเชียงใหม่เป็นผู้ประกอบพิธี เมื่อพ่อครูบริกรรมคาถาใส่อ้อทุกปล้องแล้วก็แจกจ่ายให้ลูกศิษย์กิน ลูกศิษย์รับมากิน แล้วโยนอ้อข้ามหัวตัวเองทิ้งไปเชื่อว่ากินแล้วจะสมองดีมีปัญญาไว ความดี ความสามารถทุกอย่างจะซึมซับเข้าสมองขณะโยนอ้อข้ามหัว อย่างไรก็ตามครูตันบอกว่าถ้ากินหลายครั้งจะทำให้เป็นบ้า สติไม่ดี การกินอ้อจะกินปีละครั้ง ภายหลังพิธีไหว้ครูใหญ่ หลังจากนั้นจึงจะเริ่มพิธีกินอ้อซึ่งแยกเป็นอีกพิธีกันไป ขณะทำพิธีมีซอพื้นเมืองมาขับกล่อมประกอบในพิธีด้วย (ตัน สารอินสี, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

๒) ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง

ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง (ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๔๑ หมู่ที่ ๕ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๔๓ ปี

"ผีเรือน หรือ ผีบ้านผีเรือน เป็นผีที่ช่วยดูแลคนและทรัพย์สินในบ้านเรือนให้ปลอดภัยและสุขสบาย ผีเรือนจะมีบทบาทในการควบคุมพฤติกรรมของคนในเรือนทุกอย่าง นับตั้งแต่การทำมาหากิน การใช้ชีวิตและพิธีกรรมต่างๆ ในยุคที่มีการนับถือผีเรือน อย่างเคร่งครัดนั้น ไม่ว่าจะทำกิจการใดๆ จะต้องบอกกล่าวแก่ผีเรือนทั้งสิ้น มิฉะนั้นจะเป็นการผิดผี

การผิดผีจะเห็นได้จากการเจ็บป่วยของสมาชิกในครอบครัว ซึ่งหากเกิดเคราะห์ร้ายหรือความป่วยไข้แก่สมาชิกในครอบครัวแล้ว ก็จะต้องหาสาเหตุแห่งความเจ็บไข้นั้นว่าผิดผีเพราะเหตุใด หากเป็นการผิดผีในกรณีที่สำคัญแล้ว ผีจะมาเข้าสิงร่างคนแล้วบอกกล่าวถึงความผิดอันนั้น โดยมากความผิดที่ร้ายแรงมักจะได้แก่การผิดประเวณี การวิวาทและการหย่าร้าง หรือความชั่วร้ายแรงอื่นๆ สำหรับข้อต้องห้ามอื่นๆ ที่เกี่ยวกับผีเรือน เช่น การห้ามชายที่มิใช่สมาชิกในเรือนเข้าในห้องนอน เป็นต้น

ปกติจะมีการเลี้ยงผีเรือนในเทศกาลงานบุญที่สำคัญ โดยเฉพาะในเทศกาลสงกรานต์ และการเลี้ยงผีเรือนจะต้องจัดขึ้นเมื่อมีการผิดผีเกิดขึ้น การที่จะต้องเลี้ยงผีในวงศ์ญาติหรือเฉพาะสมาชิกในครอบครัวนั้นก็แล้วแต่ว่าผิดผีตนใด หากผิดผีเรือนที่เป็นผีวงศ์ญาติหรือผีปู่ย่าแล้ว ทุกคนในวงศ์ญาติก็จะต้องเลี้ยงผีร่วมกัน หากผิดผีเรือนที่มิใช่ผีวงศ์ญาติแล้วก็จะจัดเลี้ยงผีในครอบครัวเท่านั้น ฯลฯ"
(รัตนา พรหมพิชัย, ๒๕๔๒: ๔๑๑๐)

ภาพครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูจำรูญเล่าว่าครูเรียนจบการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๔ โรงเรียนบ้านทุ่ง จากนั้นได้บรรพชาเป็นสามเณรเมื่ออายุได้ ๑๔ ปี ครูจำรูญได้ศึกษาพระธรรมวินัยกับพระสงฆ์ในจังหวัดลำปางและจังหวัดลำพูน เมื่ออายุได้ ๒๑ ปี ก็สมัครรับราชการเป็นทหาร (ประมาณ ปี พ.ศ. ๒๕๒๘-๒๕๔๒) จากนั้นก็หันมาให้ความสนใจและชื่นชอบดนตรีพื้นเมืองสะล้อ ซอ อย่างจริงจัง

ทางครอบครัวไม่มีใครเป็นดนตรีแต่ทุกคนชอบดนตรี ครูจำรูญเริ่มเรียนดนตรีพื้นเมืองเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๙ ได้คลุกคลีกับช่างซอจากเชียงใหม่ ชื่อคุณลุงสนิท ไฟปามุ่น ซึ่งเป็นครูคนแรก ปัจจุบันครูสนิทเสียชีวิตแล้ว ครูจำรูญเรียนซึงลูก ๔ เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก เพลงแรกที่เรียนคือเพลงสาวบ้านทุ่ง หลังจากนั้นได้ขวนขวายหาเพลงมาศึกษาหัดซ้อมด้วยตนเอง การฟังเทป ซีดี ชมการแสดง และดูวีดีโอ แรงบันดาลใจที่ทำให้ครูจำรูญชอบดนตรีพื้นเมืองก็คือ เมื่อครั้งยังเป็นเด็ก ครูได้ยินวัดเปิดเพลงสะล้อ ซอ ซึง ครูมักหยุดฟังและจะนอยปากร้องทำนองเพลงตาม

วิธีการเรียนของครูจำรูญจะไม่ได้ใช้โน้ตแต่ใช้การท่องจำ ช่วงนั้นครูจะเรียนรู้อยู่เสมอและหยุดไปตอนบรรพชา (ระหว่างปี พ.ศ. ๒๕๑๙-๒๕๒๖) และช่วงเป็นทหาร หลังจากนั้นก็ได้ฟื้นฟูการเล่นสะล้อ ซอ ซึง โดยมีการรวมกลุ่มกับศิลปินจากเชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน สุโขทัย พอออกพื้นที่ก็ออกไปเล่นด้วย สั่งสมประสบการณ์ไปเรื่อยๆ เริ่มเขียนโน้ตเป็นขั้นตอน พอคล่องขึ้นก็ฟังเพลงจากเชียงใหม่ แล้วเขียนเป็นตัวโน้ตออกมา

หลังจากที่ครูจำรูญลาออกจากราชการทหารกลับมาอยู่ที่บ้าน ครูก็หันมาประกอบอาชีพอิสระและปัจจุบันเป็นรองนายกเทศมนตรีตำบลแม่จะเราด้วย ใครที่อยากจะมาเรียน ครูจำรูญก็สอนให้โดยไม่คิดค่าสอน ทางโรงเรียนต่างๆ เห็นว่าเป็นสิ่งที่ดีจึงเชิญไปสอนเด็กๆ ในโรงเรียน จำนวนศิษย์เริ่มแรกมี ๔-๕ คน สอนช่วงปิดเทอม ส่วนกลุ่มผู้ใหญ่ครูจำรูญไม่ได้สอนวิธีการเล่น แต่สอน

เพลงเพิ่มให้ ขณะนี้ครูเป็นวิทยากรสอนนักเรียนประมาณ ๗-๘ โรงเรียน และกำลังจะเปิดสอนเพิ่มอีก ๒ โรงเรียน

วิธีการสอนของครูจำรูญนั้นถ้าเป็นการสอนผู้ใหญ่จะใช้การอัดเทปแจกให้ไปฟังให้จำแล้วกลับมาเล่นร่วมกัน ส่วนการสอนเด็กบางคนเพียงให้โน้ตไปก็สามารถเล่นได้แล้ว ส่วนใหญ่เป็นเด็กแถวบ้านมาเรียนแล้วก็กลับบ้านตัวเองไม่ได้พักอยู่กับครู สำหรับค่าสอนครูจำรูญจะได้รับจากงบประมาณของโรงเรียน

ครูจำรูญกล่าวว่า เมื่อ ๔๐ ปีก่อน ซอพื้นเมืองเคยหายไป เพิ่งมาฟื้นฟูเมื่อไม่นานมานี้ การส่งเสริมอนุรักษ์ของรัฐบาล กระทรวงวัฒนธรรม โดยเฉพาะนโยบายที่ส่งผ่านลงมาร่วมกับการปกครองสู่ท้องถิ่น ที่อยู่ใกล้ชิดหมู่บ้าน ให้ชุมชนช่วยส่งเสริมวงสะล้อ ซอ ซึง และดนตรีพื้นเมืองอื่นๆ และขอให้สถานศึกษาเป็นตัวหลักหรือช่วยเหลือเรื่องหลักสูตร สะล้อ ซอ ซึง ของท้องถิ่น คนในชุมชนก็ควรเปิดโอกาสให้ศิลปินได้ เข้าไปแสดงในงานของชุมชนด้วยเพราะหากไม่เปิดโอกาสให้เด็กๆ ที่เข้ามาเรียนก็ขาดกำลังใจในการฝึกซ้อม ครูจำรูญจึงปรารถนาให้ทุกคนในชุมชนจัดสรรเวลาให้กับการแสดงของดนตรีพื้นบ้าน

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูจำรูญกล่าวว่าครูไม่มีหิ้งบูชาเพราะว่าเครื่องบูชาที่ผ่านพิธีจะทิ้งทั้งหมดไม่ได้เก็บไว้ ก่อนเรียนต้องตั้งขันตั้งหรือขึ้นขัน ประกอบด้วยน้ำส้มป่อย เหล้า บุหรี่ เงิน ๓๒ บาท ดอกไม้ ธูป เทียน เพื่อให้เด็กเคารพครูบาอาจารย์และสร้างขวัญกำลังใจเป็นความเชื่อที่ปฏิบัติมาแต่โบราณ ทั้งนี้จะขึ้นขันหรือไม่ก็ได้ แต่ถ้าผ่านพิธีขึ้นขันก็จะดูขลังขึ้นว่าเป็นศิษย์มีครู จะทำให้เด็กมีความตั้งใจเรียน วันเวลาการประกอบพิธีถือเอาความสะดวกของโรงเรียนเป็นสำคัญ ถ้าพร้อมก็จะจัดพิธี การขึ้นขันทำกันเป็นกลุ่มโดยนำขันวางเรียนกันไว้บนที่สูง แล้วท่องคาถาชัยมงคล อวยพรและขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครอง เมื่อเสร็จพิธีให้นำขันแต่ละขันไปแจกจ่ายให้เด็กเพื่อให้รู้ว่าสิ่งนี้เป็นตัวแทนของครูรวมถึงให้เด็กเคารพนับถือเครื่องดนตรี

ส่วนการไหว้ครูขึ้นขันตั้งก่อนการแสดง เครื่องบูชาจะเหมือนกันกับก่อนเรียนคือ เหล้า บุหรี่ ธูป เทียน ดอกไม้ เงิน ๓๒ บาท และน้ำส้มป่อย ขั้นตอนการขึ้นขันตั้งคือ หัวหน้าวงยกขันขอ ขมากล่าวเป็นวาจา ขอพร ขอให้เล่นราบรื่น ไม่ติดขัดแล้วนำน้ำส้มป่อยประพรมเครื่องดนตรี เวทีจะตั้งหันหน้าไปทางผู้ชมไม่มีข้อกำหนดว่าต้องหันหน้าเวทีไปทางทิศใด

ส่วนงานไหว้ครูประจำปีจะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีโดยมีเครื่องบูชาดังนี้ ไก่ต้ม ๒ ตัว ไก่เป็นสัตว์ ๒ เท้าเล็กที่นำเอามาใช้เซ่นไหว้ทั่วไป ตามคำโบราณที่ว่า “เหล้าไห ไก่คู่” ไม่นิยมใช้เป็ดเพราะโบราณว่ากินเป็ดร่วมกันจะพลัดพรากจากกัน ไข่ไก่ ๒ ฟอง เพราะเนื้อไข่มีสีขาวบริสุทธิ์ ผุดผ่อง เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง ขนมข้าวต้ม น้ำส้มป่อย ธูป ๙ ดอก เทียน ๙ คู่ ดอกไม้ ๓ สี มีสีแดง หมายถึง เข้มแข็ง สีขาว หมายถึง บริสุทธิ์ สีเหลือง หมายถึงความชุ่มชื่น ถ้าไม่มีดอกไม้สีแดง ขาว

เหลือง ให้ใช้สีอื่นก็ได้ ครบ ๓ สี และเงิน ๓๒ บาท ขั้นตอนการบูชาครูคือนำเครื่องดนตรีรวมกัน หัวหน้าวงประกอบพิธีขึ้นขันกล่าวบูชาและขอพรครูเทวดาจุดธูปเซ่นไหว้ เมื่อธูปหมด เอาน้ำส้มป่อย พรมเครื่องดนตรีและลูกศิษย์ อัญเชิญครูมากินเครื่องบูชาพอเสร็จพิธีก็นำเครื่องบูชามาแจกจ่ายร่วมกินกันพร้อมเล่นดนตรีสังสรรค์ร่วมกัน จะจัดพิธีช่วงเดือน ๙ (เหนือ) หรือประมาณเดือน ๗ ของไทยคือเดือนกรกฎาคม ๙ ค่ำ วันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันดีวันครู ถ้าจัดงานวันจันทร์จะเป็นที่ชื่นชอบของผู้คนกล่าวโดยสรุปได้ว่างานไหว้ครูประจำปีจัดเพื่อบูชา บุรพาจารย์ด้านดนตรี พระรัตนตรัยและครูดนตรีที่มีชีวิตอยู่อันเป็นที่เคารพนับถือของศิษย์

ส่วนเรื่องข้อห้ามนั้นครูจำรูญบอกว่าห้ามข้ามหรือเหยียบย่ำเครื่องดนตรี ให้เคารพเครื่องดนตรีเหมือนดั่งเคารพครู ส่วนข้อปฏิบัติสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ แม้ว่านักดนตรีจะมีความทุกข์เพียงใด เมื่อมีคนจ้างไปแสดงต้องเล่นให้ผู้ฟังสนุกขณะเล่นจิตใจต้องไม่วอกแวก มีอารมณ์เยือกเย็นพร้อมรับสถานการณ์ทุกรูปแบบที่ต้องประสบขณะทำการแสดง เช่น เจอคนเมาก็อย่าให้ความสนใจหรือบันดาลโทสะจนเกิดเรื่องทะเลาะเบาะแว้ง ต้องเล่นด้วยใจรัก พร้อมกันนี้ต้องช่วยถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีให้ผู้อื่นเพื่อให้คนรุ่นหลังได้ช่วยอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองสืบต่อไป (จำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

๓) ครูแสงทอง ใจยะวงษ์

ครูแสงทอง ใจยะวงษ์ (ศิลปิน ฉาบ สะล้อ จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๙ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๓ ปี

ภาพครูแสงทอง ใจยะวงษ์
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูแสงทองกล่าวว่าครูไม่ได้เรียนดนตรีโดยตรงแต่เพราะมีความชอบในเสียงดนตรีจึงมาช่วยบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่นนั้นครูเล่นไม่เป็น เมื่อสมัยก่อนมีสมาชิกอยู่ในวงประมาณ ๗ คน จนถึงปัจจุบันครูเข้ามาร่วมเล่นดนตรีอยู่กับวงนี้ได้ประมาณ ๒-๓ ปีแล้ว

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูแสงทองกล่าวว่าครูไม่เคยเข้าร่วมการประกอบพิธีกรรมใดๆ เพราะว่าเข้ามาช่วยเล่นโดยมิได้หวังยึดเป็นอาชีพแต่อย่างใด

(แสงทอง ใจยะวงษ์, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

๔) ครูอ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ

ครูอ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ (ศิลปิน ซึง สะล้อ จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๒๓๘ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๖๙ ปี

ภาพครูอ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูอ้ายเล่าว่าครูเริ่มเรียนดนตรีพื้นเมืองเมื่ออายุประมาณ ๑๕ ปี ครูเล่นซึง สะล้อ เพราะชอบเสียงของเครื่องดนตรีมาก ครูเรียนเพลงฟ้อน พม่า ทหารเป็นเพลงแรก ครูคนแรกของครูอ้ายเป็นคนลำปาง ชื่อครูเมือง สิงหราช และต่อมาได้มาเรียนเพิ่มเติมกับครูทา (จำนามสกุลไม่ได้) วิธีการสอนของครูคือบรรเลงให้ดูแล้วให้ครูอ้ายปฏิบัติตามโดยไม่มีโน้ต เพลงที่ยากคือ เพลงซ้อน ครูอ้าย

เรียนอยู่ประมาณ ๒-๓ เดือน จึงจะได้ออกงาน งานที่ออกแสดงเช่นงานแห่ศพ งานบวชพระ โดยชมรมผู้สูงอายุจะเป็นผู้ติดต่อรับงาน

ปัจจุบันครูอ้ายสอนเด็กนักเรียน โดยมีเด็กมาเรียนที่บ้าน ซึ่งส่วนมากพอเรียนเป็นแล้วก็จะแยกย้ายกันไป ลูกศิษย์มาเรียนทีละคน สองคน วิธีการสอนนั้นครูจะสอนเด็กๆ ให้ใช้โน้ต ถ้ามีโน้ตเด็กจะเล่นได้เร็วและเก่งขึ้น การสอนของครูไม่ต้องแสดงให้ดูเพราะว่าใช้โน้ตในการสอน ครูอ้ายจะไม่คิดค่าสอนใดๆ ทั้งสิ้นและมีความคิดว่าวงดนตรีพื้นเมืองจะไม่สูญหายไปจากวัฒนธรรมท้องถิ่นเพราะมีนักเรียนสนใจทยอยเข้ามาเรียนอยู่เรื่อยๆ

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูอ้ายกล่าวว่าก่อนการแสดงจะต้องมีการไหว้ครูก่อน โดยมีขันตั้งดังนี้ เงิน ๓๒ บาท[๑๕] น้ำส้มป่อย เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง ดอกไม้ ๔ คู่ ธูปเทียน ๔ คู่ ขั้นตอนในการไหว้ครูคือ รับขันมาว่าคาถา ประพรมน้ำส้มป่อยที่เครื่องดนตรี เก็บเงิน เหล้า บุหรี่ ส่วนที่เหลือวางไว้ในขัน เมื่อเสร็จพิธีแล้วก็นำไปทิ้ง ไม่วางไว้บนหิ้ง ความเชื่อในการไหว้ครูก่อนแสดงคือให้ครูคุ้มครองดึงเสียงดนตรีที่ไพเราะเข้ามาสู่วง ถ้าไม่ไหว้ครูมีความเชื่อว่าจะเล่นไปคนละทิศคนละทาง ไม่เข้ากัน ถ้าขึ้นขันจะเล่นผสมผสานเข้ากันได้อย่างไพเราะอ่อนหวาน ผู้เตรียมขันตั้งคือเจ้าของบ้านผู้เป็นเจ้าภาพ ส่วนเวทีไม่มีการกำหนดทิศในการตั้งเวที

สำหรับพิธีเลี้ยงครูจะเลี้ยงช่วงไหนก็ได้ โดยใช้เครื่องบูชาดังนี้ ไก่ ๒ ตัว เหล้า ๑ ขวด กรวยดอกไม้ เงิน ๓๒ บาท น้ำส้มป่อย บุหรี่ ๑ ซอง ขั้นตอนการเลี้ยงครูคือ ยกขันให้หัวหน้าวง (ลุงตัน) ว่าคาถาบอกเจ้าที่ จุดธูปเทียนปักไว้พอธูปหมดก็บอกกล่าวขอครู นำเครื่องสังเวยมากินกัน ประพรมน้ำส้มป่อยที่เครื่องดนตรี การประกอบพิธีใช้เวลาไม่นาน ขณะทำพิธีให้ระลึกถึงครูทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและครูที่ยังมีชีวิตอยู่ (อ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

๕) ครูทา นอแก้ว

ครูทา นอแก้ว (ศิลปินดนตรีพื้นเมือง จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๓๑๑/๑ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๐ ปี

---

[๑๕] เงินขันตั้งส่วนใหญ่จำนวนเท่ากับศิลปินล้านนา คือ ๓๒ บาท ตามนัยคงเปรียบดั่ง "สามสิบสองขวัน" ซึ่งอุดม รุ่งเรืองศรี อธิบายถึงความหมายว่า "เป็นขวัญที่ประจำอยู่กับส่วนประกอบภายในร่างกายมี ๓๒ อย่าง ดังนี้ ผม ขน เล็บ ฟัน หนัง เนื้อ เอ็น กระดูก เยื่อในกระดูก ตับ ปอด หัวใจ ม้าม ไต ไส้ใหญ่ ไส้เล็ก อาหารเก่า อาหารใหม่ กะโหลกศีรษะ มันสมอง น้ำดี เสลด เลือด หนอง เหงื่อไคล มันข้น เปลวมัน น้ำตา น้ำลาย น้ำมูก น้ำไขข้อ ปัสสาวะ " (๒๕๓๓: ๑๒๘๗)

ภาพครูทา นอแก้ว
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูทาเล่าว่าเดิมครูอยู่ที่อำเภอแม่สอด ก่อนจะย้ายภูมิลำเนามาอยู่ที่แม่ระมาด หลังจากที่ครูเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จึงหันมาประกอบอาชีพช่างไม้ เหตุผลที่ครูทาสนใจดนตรีเพราะว่านายพัด มาตอง ซึ่งเป็นพี่เขยซึ่งมีความสามารถในการเล่นพิณช่วยฝึกฝน สอนให้ตั้งแต่ครูยังเป็นนักเรียนอายุได้ ๗ ขวบ ครูหันมาเล่นดนตรีจริงจังเพราะมีความชื่นชอบ ถ้ามีงานทางผู้จัดก็มารับไปเล่น ครูจำได้ว่าตอนไปเล่นในงานสลากภัตต์[๑๖] ซึ่งแห่จากโรงเรียนถึงวัด จะเล่นกันอย่างสนุกสนาน

ลำดับเครื่องดนตรีในการเรียนของครูทาคือ ซึง ระนาด ฆ้องวง และขลุ่ย เพลงแรกที่เรียนคือเพลงฟ้อน พม่า ทหาร หลังจากเรียนกับพี่เขย เมื่อครูทาแต่งงาน มีคนลำปางย้ายมาอยู่ในหมู่บ้าน ครูได้ขอฝึกเล่นกับเขา สำหรับฆ้อง ระนาด ก็เล่นกับเพื่อนๆ ไม่มีครูสอน เพลงที่ครูเริ่มหัดจะเลือกเพลงที่ไม่ยากนัก วิธีเรียน ไม่มีการใช้โน้ต ครูจับให้ดูแล้วก็สามารถเล่นตามได้ ครูทาเรียนอยู่ไม่นานก็ออกแสดงได้ ปัจจุบันครูทาสอนเด็กนักเรียนในหมู่บ้าน คนในวงก็มาช่วยฝึกหัดให้ด้วย เพลงที่สอนเริ่มแรกคือฟ้อนพม่า วิธีสอนจะปฏิบัติให้ดูและให้เด็กปฏิบัติตามโดยการเลียนเสียงเอา เด็กจดโน้ตเอาเอง เวลาสอนจะมีคนมารับครูไปสอนที่โรงเรียน หรือหมู่บ้านอื่น ครูทากล่าวว่า เด็กๆ ที่เคยสอนพอแต่งงานไปก็เลิกกันหมด ต้องมาฝึกใหม่ คนที่ยังเล่นก็มีอยู่บ้าง ลูกๆ ของครูทาไม่มีใครเป็นนักดนตรี

---

[๑๖] สลากภัตต์เป็นอาหารและเครื่องไทยพานที่จัดใส่ตะกร้า ซึ่งเรียกว่ากวยสลาก เพื่อถวายพระโดยวิธีจับสลาก (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๓๓: ๑๒๔๐)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูทากล่าวว่าการไหว้ครูก่อนการแสดงมีการขึ้นขัน โดยมีเครื่องบูชาครูซึ่งเจ้าภาพจัดให้ดังนี้ ธูป เทียน ดอกไม้ เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๓๒ บาท ข้าวตอก(มีหรือไม่ก็ได้) น้ำส้มป่อย หัวหน้าวงหรือผู้อาวุโสจะว่าคาถาประพรมน้ำส้มป่อยให้ทั่วมีความเชื่อว่าประพรมแล้วจะเป็นเมตตามหานิยม หลังจากการไหว้ครูดอกไม้ธูปเทียนทิ้งไปส่วนเงินเก็บรวบรวมไว้พอถึงหลักพันบาทก็นำมาแบ่งกัน ถ้าไม่ไหว้ครูก่อนการแสดงเชื่อกันว่าจะบรรเลงไปคนละทิศคนละทาง เสียงของดนตรีไม่ประสานสอดคล้องกันขาดความประณีตไพเราะอ่อนหวาน

พิธีไหว้ครู เลี้ยงครูใหญ่ จะมีเครื่องบูชาครูดังนี้ เหล้า ๑ ขวด น้ำส้มป่อย ไก่ ๒ ตัว ดอกไม้ ธูป เทียน ๔ คู่ เงิน ๓๒ บาท บุหรี่ ๑ ซอง ขัน ๑ ใบ วันที่ทำพิธีคือวันพฤหัสบดี เพราะถือว่าเป็นวันดี ถ้าจัดวันจันทร์ เป็นวันมหานิยม วันศุกร์ ขึ้น ๘ ค่ำ เป็นวันเสีย เป็นวันไม่ดี แต่ถ้าเป็นวันพฤหัสบดี ขึ้น ๗ ค่ำ จะดี วันไหว้ครูจะจัดในช่วงสงกรานต์หรือหลังสงกรานต์

ขั้นตอนการไหว้ครู (ขึ้นครู ขึ้นขัน) จะต้องเตรียมของให้ครบ ลูกศิษย์ยกเครื่องบูชามาให้จุดเทียนกล่าวอัญเชิญครูอาจารย์ โดยกล่าวบริกรรมเป็นคาถาและให้ลูกศิษย์มาไหว้กันพร้อมหน้า (ไม่มีหิ้ง ถ้าไหว้ในบ้าน ไม่มีการกำหนดทิศ) ทิ้งระยะเวลาสักพักก็บอกกล่าวครูขอนำของที่เหลือมาแบ่งกันกินในระหว่างลูกศิษย์ เครื่องดนตรีต้องนำมาจัดวางให้หมดครบชุด ใครเล่นดนตรีอะไรก็เอามาร่วมพิธีด้วยหลังจากไหว้ครู ศิษย์ร่วมเล่นดนตรี เล่นไปเรื่อยๆ มีการกินเลี้ยงอาหารหลังเสร็จพิธี

ครูทากล่าวถึงการกินอ้อ ว่าครูเคยกินครั้งเดียวตั้งแต่สมัยยังหนุ่ม ตามความเชื่อว่าเมื่อกินอ้อแล้วจะทำให้สมองไว ความจำดี ฝึกง่าย เรียนง่าย พิธีกินอ้อจะจัดช่วงสงกรานต์ซึ่งครูได้เข้าไปร่วมกินในช่วงนั้นซึ่งเป็นการเสกเหล้าใส่อ้อให้กิน

(ทา นอแก้ว, สัมภาษณ์, ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก พบว่าศิลปินเรียนดนตรีเพราะมีใจรัก บางท่านเรียนจากครูด้วยตนเอง หรือบางท่านเรียนกับครูโดยตรงในขั้นต้น แล้วจึงเรียนรู้ด้วยตนเองจากการฟังเทป ซีดี หรือจากการชมการแสดงแล้วจดจำมาฝึกปฏิบัติเอง ในขั้นแรกแม้ศิลปินจะเรียนแบบมุขปาฐะ แต่เมื่อมีโอกาสศิลปินก็พยายามหัดอ่าน หัดเขียนโน้ต มีการถ่ายทอดความรู้แก่ผู้เรียนทั้งแบบตัวต่อตัว และแบบกลุ่มโดยศิลปินบางท่านใช้โน้ตเป็นเครื่องช่วยสอน และมีการใช้สื่อเทคโนโลยีเป็นเครื่องอำนวยความสะดวกแก่ผู้เรียน ส่วนศิลปินที่ไม่สามารถอ่านเขียนโน้ตได้ก็ใช้วิธีปฏิบัติให้ดู แล้วผู้เรียนที่มีความเข้าใจเรื่องโน้ตอยู่แล้วก็สามารถจดบันทึกไว้แล้วนำไปฝึกซ้อมเองได้ นอกจากนี้ศิลปินยังได้มีส่วนร่วมกับสถานศึกษาในการจัดทำหลักสูตรดนตรีพื้นเมืองอีกด้วย

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อพบว่ามีพิธีไหว้ครูก่อนเรียน ผู้เรียนต้องนำขันตั้งมามอบแด่ครู ประกอบด้วยน้ำส้มป่อย เหล้า บุหรี่ เงิน ๓๒ บาท ดอกไม้ ธูป เทียน ซึ่งการขึ้นขัน หรือมอบขันครูนี้มีนัยว่าเป็นศิษย์มีครู เพื่อเป็นการสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้เรียนทำให้เด็กมีความตั้งใจเรียน พิธีการขึ้นขันมีทั้งท่าเฉพาะบุคคลหรือทำกันเป็นกลุ่ม มีการท่องคาถาชัยมงคล ดังนี้

พระคาถาชัยมงคล

พาหุง สะหัสสะมะภินิมมิตตะสาวุธันตัง ครีเมขละลังอุฑิตะโฆ ระสะเสนะมารัง ทานาทิธัมมะวิทินา ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

มาราติเรกะมะภิยุชฌิ ตะสัพพะรัตติง โฆรัมปะนาฬะวะกะมักขะมะถัทธะยักขัง ขันตี สุทันตะวิธินา ชิตะวา มุนินโท ตันเต ชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

นาฬาคิริง คะชะวะรัง อะติมัตตะภูตัง ทาวัคคิจักกะมะสะนีวะ สุทารุณันตัง เมตตัมพุเสกะวิธินา ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

อุกขิตตะขัคคะมะติหัตถะสุทารุณันตัง ธาวันติโยชะนะปะถัง คุลิมาละวันตัง อิทธีภิสังขะตะมะโน ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

กัตตะวานะ กัฏฐะมุทะรัง อิวะ คัพภินียา จิญจายะทุฏฐะวะจะนัง ชะนะกายะมัชเฌ สันเตนะ โสมะวิธินา ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

สัจจัง วิหายะ มะติสัจจะกะวาทะเกตุง วาทาภิโรปิตะมะนัง อะติอันธภูตัง ปัญญาปะทีปะชะลิโต ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

นันโทปะนันทะภุชะคัง วิพุธัง มะหิทธิง ปุตเตนะเถระภุชะเคนะ ทะมาปะยันโต อิทธูปะเทสะวิธินา ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

ทุคคาหะทิฏฐิภุชะเคนะ สุทัฏฐะหัตถัง พรัหมังวิสุทธิชุติมิตธิพะกาภิธานัง ญาณาคะเทนะวิธินา ชิตะวา มุนินโท ตันเตชะสา ภะวะตุ เม* ชะยะมังคะลานิ

เอตาปิ พุทธะชะยะมัง คะละอัฏฐะคาถา โย วาจะโน ทินะทิเน สะระเต มะทันตี หิตวา นะเนกะวิวิธานิ จุปัททะวานิ โมกขัง สุขัง อะธิคะเมยยะ นะโร สะปัญโญ
มะหาการุณิโก นาโถ หิตายะ สัพพะปาณินัง ปูเรตวา ปาระมี สัพพา ปัตโต สัมโพธิมุตตะมัง เอเตนะ สัจจะวัชเชนะ โหตุ เม* ชะยะมังคะลัง ชะยันโต โพธิยา มูเล สักกะยานัง นันทิวัฑฒะโน เอวัง อะหัง** วิชะโย โหหิ ชะยัสสุ ชะยะมังคะเล อะปะราชิตะปัลลังเก

คาถาชัยมงคลนี้เป็นการอวยพรและขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครองผู้เรียน เมื่อเสร็จพิธีให้นำขันแต่ละขันไปแจกจ่ายให้เด็กเพื่อให้รู้ว่าสิ่งนี้เป็นตัวแทนของครูรวมถึงให้เด็กเคารพนับถือเครื่องดนตรี

พิธีไหว้ครูก่อนแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อระลึกถึงครูและบอกกล่าวว่าบัดนี้จะมีการแสดงเกิดขึ้น เครื่องบูชาจะเหมือนพิธีไหว้ครูก่อนเรียน เริ่มด้วย หัวหน้าวงยกขันกล่าวขอพรเพื่อให้การแสดงราบรื่นจากนั้นนำน้ำส้มป่อยประพรมเครื่องดนตรี

ภาพเครื่องบูชาครูก่อนแสดงวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

พิธีไหว้ครูประจำปีจะจัดขึ้นปีละหนึ่งครั้ง มีจุดประสงค์เพื่อบูชา บุรพาจารย์ด้านดนตรี พระรัตนตรัยและครูดนตรีที่มีชีวิตอยู่อันเป็นที่เคารพนับถือของศิษย์โดยมีเครื่องบูชาคือ “เหล้าไหไก่คู่” ไข่ไก่ ๒ ฟอง เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง ขนมข้าวต้ม น้ำส้มป่อย ธูป ๙ ดอก เทียน ๙ คู่ ดอกไม้ ๓ สี ไข่ไก่ ๒ ฟองดอกไม้๓ สี และเงิน ๓๒ บาท ขั้นตอนการบูชาครูเริ่มโดยหัวหน้าวงกล่าวบูชาและขอพรครูเทวดาจุดธูปเซ่นไหว้ ต่อด้วยการใช้น้ำส้มป่อยพรมเครื่องดนตรีและผู้เรียน อัญเชิญครูมารับเครื่องบูชา แล้วนักดนตรีเล่นดนตรีและสังสรรค์ร่วมกัน

มีข้อสังเกตจากคำบอกเล่าของศิลปินในเรื่องไม่นิยมใช้เป็ดเป็นเครื่องบูชาครูโดยให้เหตุผลว่าแต่โบราณมามีความเชื่อว่ากินเป็ดร่วมกันจะพลัดพรากจากกัน ความเชื่อนี้สันนิษฐานว่าน่าจะเชื่อมโยงไปถึงลักษณะการดำรงชีวิตของเป็ดในเรื่องการเลี้ยงดูลูกเพราะเป็ดมักไม่ใส่ใจในการฟูมฟักลูกเป็ด รวมถึงปล่อยให้ลูกหากินเองตามธรรมชาติ มีนัยแห่งความห่างเหินพลัดพรากระหว่างแม่และลูก ซึ่งแตกต่างจากไก่ที่มีพฤติกรรมดูแลเอาใจใส่ลูกของตน แม้ลูกไก่ (ลูกเจี๊ยบ) เองก็ผูกพันกับแม่ ยอมโดดเข้ากองไฟตายพร้อมแม่ไก่ตามตำนานดาวลูกไก่ที่เล่าขานกันมา ศิลปินจึงได้ยึดเอาคติความเชื่อนี้เข้ามาเกี่ยวข้องกับการกำหนดเครื่องบูชาครูให้เป็นไก่ และตั้งข้อห้ามการนำเอาเป็ดมาบูชาครูดังกล่าว

การให้ใช้ดอกไม้ ๓ สี ซึ่งแต่ละสีล้วนมีความหมายเป็นมงคล เช่น ดอกไม้สีแดงหมายถึงเข้มแข็ง สีขาวหมายถึงความบริสุทธิ์ และสีเหลืองหมายถึงความชุ่มชื้นนั้นนับเป็นกุศโลบายของครูแต่บุราณ เพราะดอกไม้ทั้ง ๓ สี ดังกล่าวสามารถจัดหาได้ง่ายในท้องถิ่นและมักจะปลูกประดับตามรั้วไว้เกือบทุกบ้าน เมื่อศิลปินได้ปฏิบัติตามขนบที่สืบทอดกันมาก็จะบังเกิดความมั่นใจ สบายใจว่าได้ใช้สิ่งที่เป็นสิริมงคลบูชาครู

นอกจากพิธีไหว้ครูทั้ง ๓ ลักษณะดังกล่าวแล้วพบว่ามีพิธีการไหว้ครูที่เรียกว่า การกินอ้อซึ่งครูทาเองก็เคยได้กินอ้อมาแล้วโดยเชื่อว่าทำให้สมองไว ความจำดี ฝึกงานง่ายเรียนง่าย ซึ่งสอดคล้อง

กับที่ สมัย ธนะศรี อธิบายว่า “อ้อ” เป็นคาถาหรือเวทมนตร์ ชนิดหนึ่ง ซึ่งเป็นถ้อยคำที่ใช้บริกรรมเสกเป่าลงในน้ำผึ้ง น้ำหรืออาหาร เช่น ข้าวเหนียว ให้ผู้ที่ต้องการไว้สำหรับกินหรือดื่มเพื่อให้มีสติปัญญาเฉียบแหลม มีความจำดีหรือมีเสน่ห์ เป็นที่รักใคร่แก่คนทั่วไป ถ้าหากเป็นการเสกเป่าใส่ในอาหารหรือน้ำผึ้งเพื่อเป็นการดื่มหรือกิน เรียกพิธีกรรมนี้ว่า “การกินอ้อ” หากเป็นการเรียนเอาคาถา หรือ เวทย์มนตร์ อ้อ โดยเฉพาะเพื่อนำไปทำพิธีเอง เรียกพิธีกรรมนี้ว่า “การเอาอ้อ” (สมัย ธนะศรี, ๒๕๔๒: ๑)

การกินอ้อ เป็นพิธีกรรมที่ช่วยสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้เรียน การที่ผู้เรียนมีความเชื่อว่าหลังจากกินแล้วจะมีความจำดี สามารถเรียนหนังสือหรือดนตรีได้เร็ว มีความมั่นใจว่าจะประสบความสำเร็จ สามารถเรียนรู้และเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญได้ต่อไปในอนาคต การกินอ้อจึงนับเป็นกุศโลบายอีกประการหนึ่งในการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้เข้าพิธี

ภาพกระบอกอ้อที่ใส่น้ำผึ้งแล้ว
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ภาพครูส่งอ้อที่ใส่น้ำผึ้งแล้วให้ผู้เข้าพิธีกินอ้อ
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การกลั้นใจขบกระบอกอ้อให้แตกคาปาก จากนั้นให้โยนกระบอกอ้อข้ามหัวไปข้างหลังออกทางหน้าต่างหรือโยนทิ้งลงแม่น้ำ โดยมิให้หันกลับไปดู พิเคราะห์แล้วขณะกลั้นใจอยู่นั้นเป็นการฝึกจิตของผู้เข้าพิธีให้สู่สมาธิโดยไวเพราะต้องรีบปฏิบัติขั้นตอนของพิธีภายในระยะเวลาสั้น การขบอ้อให้แตกนับว่าปัญญาแตกฉานแล้ว และการกลืนน้ำผึ้งซึ่งมีความเหนียวในกระบอกอ้อได้หมด เปรียบเสมือนได้ยาบำรุงสติปัญญาครบถ้วนตามขนาดที่กำหนด นับแต่สมัยพุทธกาล น้ำผึ้งจัดเป็นโอสถอย่างหนึ่งที่พระสงฆ์สาวกของพระพุทธองค์ใช้เป็นยารักษาโรค จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการศึกษาการกินอ้อของศิลปินชาวล้านนาใน ๘ จังหวัดภาคเหนือพบว่า การตัดปล้องอ้อนั้นจะวัดตามขนาดนิ้วมือของผู้กิน โดยบางแห่งขนาดเท่านิ้วกลางแล้วเทน้ำผึ้งใส่และกินน้ำผึ้งเพียง ๑ ปล้อง แต่บางแห่งวัดตามขนาดทั้ง ๕ นิ้วและกินน้ำผึ้งจากอ้อทั้ง ๕ ปล้อง เนื่องจากปล้องอ้อมีความแข็งและน้ำผึ้งมีความเหนียวข้น การขบกัดอ้อจึงช่วยให้ผู้เข้าพิธีสามารถดูดกินน้ำผึ้งได้ นับเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านอย่างหนึ่งก็ว่าได้

นอกจากนี้ศิลปินยังมีความเชื่อในเรื่องข้อห้าม เช่น ห้ามข้ามหรือเหยียบย่ำเครื่องดนตรี ให้เคารพเครื่องดนตรีเหมือนดั่งเคารพครู ข้อห้ามดังกล่าวศิลปินทุกภาคของไทยล้วนยึดถือปฏิบัติ เพราะเครื่องดนตรีนอกจากจะเป็นเครื่องมือในการเลี้ยงชีพของศิลปินแล้ว ส่วนใหญ่ยังมีราคาแพงหายากหรือขาดแคลนผู้มีฝีมือในการซ่อมแซม ถ้าเกิดการเสียหายจึงนับเป็นกุศโลบายอันชาญฉลาดของโบราณาจารย์ที่กำหนดข้อห้ามนี้ขึ้นมา

การที่ผู้เข้าพิธีกินอ้อเสร็จแล้ว ต้องโยนอ้อข้ามศีรษะทิ้งไปด้านหลังนั้น สันนิษฐานว่าเมื่ออ้อเปรียบเหมือนยาบำรุงสมองที่ถูกกลืนเข้าไปแล้ว การโยนอ้อข้ามศีรษะไปด้านหลังน่าจะเป็นการตอกย้ำให้มั่นใจว่า บัดนี้อ้อที่กินเข้าไปนั้นได้ไหลขึ้นไปในสมองของผู้กินเรียบร้อยแล้ว หากโยนอ้อลงด้านหน้า น้ำมนต์อ้ออาจไม่ไหลขึ้นข้างบน และอีกนัยหนึ่งคือตามสภาพความเป็นจริงแล้ว ด้านหน้าของผู้กินอ้อคือที่ที่ผู้ประกอบพิธีนั่งอยู่ ดังนั้น การทิ้งอ้อไปด้านหลังก็เป็นสิ่งที่เหมาะสมกว่าเพราะหากกองทิ้งไว้ด้านหน้าคงเป็นที่กีดขวางการทำพิธีของครู หลังการกินอ้อส่วนใหญ่จะให้โยนกระบอกอ้อไปข้างหลังที่มีหน้าต่างอยู่หรือทิ้งลงแม่น้ำที่มีน้ำไหลนั้น คงจะถือเคล็ดก็เป็นได้ เพราะการที่กระบอกอ้อลอดหน้าต่างเชื่อว่าปัญญาจะได้ปล่องโล่งตลอดไม่ทึบ (คำว่า “ปล่อง” ในภาษาล้านนาหมายถึงหน้าต่างด้วย) และการนำกระบอกอ้อทิ้งแม่น้ำที่ไหลนั้นเชื่อว่าสติปัญญาจะไหลลื่นดั่งสายน้ำ

๓.๓.๒ วงกลองยาว

ความเป็นมา

การเล่นกลองยาว มีชื่อเรียกหลายอย่างเช่นเถิดเทิงหรือเทิงบ้องหรือเทิงบ้อมบ้างตามเสียงกลองที่ตี กลองยาวเป็นการละเล่นที่อยู่ในความนิยมของชาวไทยในบริเวณภาคกลาง จากการศึกษาความเป็นมา ผู้รู้ส่วนใหญ่กล่าวตรงกันว่าได้รับแบบอย่างมาจากพม่า ก่อนที่จะมาปรับปรุงให้เป็น

การเล่นแบบไทย โดยแบ่งออกเป็น ๒ แนวคิด คือ แนวคิดแรกการเล่นกลองยาวได้รับเข้ามาในช่วงที่พม่าเข้ามาทำสงครามกับไทยในสมัยกรุงธนบุรี หรือในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ขณะพักรบทหารพม่ามีการละเล่นต่างๆ หนึ่งในนั้นคือ กลองยาว ชาวไทยได้เห็นจึงจดจำมาเล่นบ้าง หลักฐานทางดนตรีที่ปรากฏ คือ เพลงทำนองพม่าที่ดนตรีไทยนำมาใช้บรรเลง เรียกว่า เพลงพม่ากลองยาว ต่อมาเมื่อปรับเป็นเพลงระบำ โดยกำหนดให้เครื่องแต่งตัวของผู้รำใส่เสื้อ นุ่งโสร่งตา ศีรษะโพกผ้าสี มือถือขวานออกมาร่ายรำเข้ากับจังหวะเพลง จึงเรียกเพลงนี้กันอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงพม่ารำขวาน

แนวคิดที่ ๒ กล่าวว่า การเล่นกลองยาวเข้าสู่เมืองไทยในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยชาวพม่าพวกหนึ่งนำเข้ามาตีเล่น ซึ่งปรากฏหลักฐานในบทร้องกราวรำยกทัพพม่า ของการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนเก้าทัพ ซึ่งมีเนื้อร้องว่า “*ทุงเล ทุงเล ทีนี้จะเห่พม่าใหม่ ตกมาเมืองไทย มาเป็นผู้ใหญ่ตีกลองยาว ตีว่องตีไวตีได้จังหวะ ทีนี้จะกะเป็นเพลงกราวเลื่องชื่อลือฉาว ตีกลองยาวสลัดไดฯ*” เมื่อพิจารณาคำว่า “กลองยาวสลัดได” ตามเนื้อร้องข้างต้น อาจหมายถึงชื่อของหม่องสุไดวง ผู้ที่นำการละเล่นกลองยาว เข้ามาในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๙๓-๑๙๗; ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๒๔๒๔-๒๔๒๕ และ ศูนย์สังคีตศิลป์, ๒๕๒๙: ๑๓๙-๑๔๐)

กลองยาวมีความยาวประมาณ ๓ ศอก หางยาวปลายบานเป็นรูปคล้ายดอกลำโพง ตอนหัวทำเป็นกระพุ้งมาถึงคอ และค่อยๆ คอดออกเป็นหางกลอง กลองยาวขึ้นหนังไว้ตอนหัวหน้าเดียว มีสายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนังเรียกว่า “หนังเรียด” หน้ากลองกว้างประมาณ ๘-๙ นิ้ว ตรงกลางหน้ากลองติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า เพื่อถ่วงเสียงให้มีกังวานได้ตามระดับที่ต้องการ ที่ลำตัวกลองมีสายสะพายผูกระหว่างหูกลองด้านหน้ากับกลอง สำหรับใช้สายสะพายเฉียงบ่า เสียงกลองยาวมีหลายเสียง เช่น เสียง “เถิด” เสียง “เทิง” และเสียง “บ้อง” เป็นต้น เสียงต่างๆ ดังตามลักษณะการตีและการลงน้ำหนัก สังเกตจากการฟังได้ว่า เมื่อกลองยาวเริ่มตีเป็นจังหวะจะได้ยินเป็น “*เถิด เทิงบ้อง-บ้อง-เทิงบ้อง*” (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๙๖)

ระเบียบวิธีการบรรเลง

วิธีการเล่นกลองยาวหรือเถิดเทิงหรือเทิงบ้องกลองยาวมีการแบ่งผู้เล่นเป็น ๒ ฝ่าย คือ ฝ่ายผู้ตีกลองยาว ผู้ตีเครื่องประกอบจังหวะกับฝ่ายรำ เริ่มด้วยผู้เล่นฝ่ายชายยืนเข้าแถวอยู่บนเวที โห่สามลา คนตีฉาบออกไปตีหน้าเวทีแล้ว รำเข้ามาล่อให้คนตีโหม่ง คนตีฉิ่ง และคนตีกรับออกไปตีเล่นกัน สักครู่ก็กลับเข้ามายืนที่เดิม คนตีฉาบรำล่อให้คนตีกลองยาวรำออกมา ผู้ที่ตีกลองนั้นมักจะมีท่าทางการตีต่างๆ เช่น ใช้ถองหน้ากลองด้วยศอก โขกด้วยคาง กระทุ้งด้วยเข่า โหม่งด้วยหัว ส่วนผู้ที่ตีฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ก็ต้องออกท่าทางด้วยเช่นกันและมีการร้องขัดขึ้นมาเป็นระยะเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน จากนั้นคนตีกลองยาวรำเชิญผู้รำฝ่ายหญิงให้ออกมาร่วมรำด้วย คนตีกลองยาวรำคู่กับผู้รำฝ่ายหญิงตามกระบวนการท่าต่างๆ เมื่อใกล้จะถึงตอนจบ ผู้ตีเครื่องประกอบจังหวะจะเดินตี

ออกไปหน้าเวทีแล้วกลับมายืนที่เดิม จากนั้นผู้ตีกลองยาวกับผู้รำฝ่ายหญิงจะแสดงลีลาอีกสักครู่ก่อนจะทำท่าหยุดนิ่งพร้อมกับการจบลงของจังหวะกลอง (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๒๔๒๔-๒๔๒๕ และกระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๙๓-๑๙๗)

สำหรับการเล่นกลองยาวประกอบขบวนแห่ ผู้เล่นจะสะพายกลองยาว เดินตีโดยมีผู้ตีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะร่วมอยู่ในกลุ่มด้วย ในวงกลองยาวนำขบวนแห่จะมีผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิงผัดหน้าทาปากรำล่อไปข้างหน้า กลองยาวบางวงใช้ผู้หญิงจริงๆ รำนำหน้าขบวนแห่ เมื่อวงกลองยาวตีเล่นนำขบวนไป และเห็นว่าท้ายขบวนเดินตามไม่ทัน วงกลองยาวก็จะหยุดเดิน เปลี่ยนมาตั้งวงเล่นอยู่กับที่ โดยผู้รำที่เป็นหญิงจะรำล่อคนตีฉาบ ตีโหม่ง แล้วจึงรำล่อคนตีกลองยาวให้ออกมารำร่วมกัน การตั้งวงเล่นกลองยาวรอขบวน ผู้รำจะเพิ่มศิลปะในการร่ายรำให้สนุกสนานสวยงาม เมื่อเห็นว่าผู้ที่เดินอยู่ท้ายขบวนสามารถเดินเข้าร่วมขบวนได้ทัน หรือหยุดพักขบวนให้ผู้เดินพอหายเหนื่อย วงกลองยาวก็จะเดินตีนำขบวนต่อไปจนถึงที่หมาย (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๒๔๒๔)

ภาคตะวันตกของประเทศไทย เช่น จังหวัดกาญจนบุรีมีการเล่นกลองยาวเช่นกัน การเล่นกลองยาวนั้น ผู้เล่นจะตีกลองคนละ ๑ ใบ และมีเครื่องประกอบจังหวะฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่ง วงกลองยาวที่ชาวบ้านเล่นกันทั่วไป อาจใช้รำมะนากลองยาว (ขนาดใหญ่กว่ารำมะนาที่ใช้คู่กับโทนในเครื่องดนตรีไทย) อีก ๑ ใบ สำหรับการเล่นกลองยาวโบราณ หากเป็นวงกลองยาวประยุกต์ จะไม่นิยมใช้รำมะนากลองยาว วงกลองยาวในจังหวัดกาญจนบุรี นิยมใช้นำกระบวนแห่ต่างๆ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสะพายแล้วเดินตีไปได้ และมีการประดิษฐ์ท่ารำประกอบการรำกลองยาวในการแสดง กลองยาวยังเป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดกาญจนบุรีมาตั้งแต่โบราณ โดยเฉพาะ รำเหย่ย หรือ รำพาดผ้า ของชาวพนมทวน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, ๒๕๔๒: ๒๒๖-๒๒๗)

เครื่องแต่งกายผู้เล่น

กรมศิลปากรได้กำหนดให้การแต่งกายเป็นแบบไทย คือ ฝ่ายชายสวมกางเกงขายาวครึ่งแข้งตรงปลายจะมีลวดลายสวยงาม ลักษณะคล้ายสนับเพลาของเครื่องแต่งกายในการแสดงโขนละคร สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นสีเดียวกับกางเกง มีผ้าคาดเอวและผ้าโพกศีรษะสีเดียวกัน ฝ่ายหญิงนุ่งผ้าซิ่นมีเชิงกรอมเท้า สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มผ้าสไบทับเสื้อ สวมสร้อยคอและสร้อยตัวคาดเข็มขัด (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๒๔๒๔-๒๔๒๕)

สำหรับการแต่งกายของผู้เล่นกลองยาวในขบวนแห่นั้นกระทรวงศึกษาธิการ กล่าวว่านอกจากจะแต่งกายเลียนแบบการแต่งกายของพม่าแล้ว คือใส่เสื้อแขนกว้างและยาวถึงข้อมือ นุ่งโสร่งตา มีผ้าสีโพกศีรษะ อาจแต่งตัวแบบธรรมดา คือ นิยมเสื้อคอกลมลายดอกสีสันฉูดฉาด กางเกงขายาว สำหรับผู้รำนิยมเสื้อผ้าสีสันสดใส อาจมีการผัดหน้าทาแป้ง ด้วยเขม่า ดินหม้อ

หน้าตา เนื้อตัวดำๆ ด่างๆ เพื่อให้ผู้ดูรู้สึกทึ่งและขบขัน แต่ที่แต่งตัวสวยงามก็มี ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้แสดง ประกอบด้วย

กลองยาว (มีหลายลูก โดยมีกลองเอกลูกหนึ่งเป็นกลองนำ)

กรับ หรือ แกระ

ฉาบเล็ก

โหม่ง

ฉิ่ง สำหรับคำร้องหรือเนื้อเพลงที่ใช้ร้องกับกลองยาวนิยมร้องในประโยค *“มาแล้วโหวย มาแล้ววา มาแต่ของเขาของเราไม่มา ตะละล้า”* หรือ *“ใครมีมะกรูด มาแลกมะนาว ใครมีลูกสาว มาแลกลูกเขย เอาวะเอาเหวย ลูกเขยกลองยาว”* และต่อสร้อยว่า แฮ้-แฮะ หรือ ตะละล้า หรือ แช่วับ เป็นต้น (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๙๓-๑๙๗)

โอกาสในการแสดง

ทั้งปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๒: ๒๔๒๔) และกระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๙๗) กล่าวถึงโอกาสในการแสดงของกลองยาวว่านิยมเล่นในงานมงคล เพื่อให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นยกตัวอย่างเช่น งานสงกรานต์ หรืองานแห่ต่างๆ เช่น แห่นาค แห่พระ แห่กฐิน เป็นต้น ไม่นิยมเล่นกลองยาวนำขบวนแห่ศพ ซึ่งอยู่ในบรรยากาศแห่งความโศกเศร้าเสียใจ

ศิลปินกลองยาว

๑) ครูทองหล่อ ศรีอาจ

ครูทองหล่อ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๒๖ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี

ภาพครูทองหล่อ ศรีอาจ

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูทองหล่อกล่าวว่า ครูเริ่มเรียนดนตรีเมื่ออายุประมาณสิบกว่าปี โดยเรียนกับปู่ ย่า และพ่อของท่านเอง คือ ปู่วรรณ ย่านวม และพ่อบุญ ลูกชายของครูทองหล่อเองก็เป็นกลองยาวและช่วยสอนให้แก่ผู้สนใจที่วัดมอญด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูทองหล่อบอกว่า ก่อนเริ่มเรียนหรือก่อนการแสดงกลองยาวทุกครั้งจะต้องมีการจัดเครื่องกำนลเพื่อบูชาครูก่อน ซึ่งประกอบด้วย ขัน ดอกไม้ ธูปเทียน บุหรี่ เหล้า และเงิน ๑๒ บาท เวลาประกอบพิธีไหว้ครูห้ามหันหน้าไปทางทิศตะวันตกเพราะมีความเชื่อว่าเป็นทิศที่ไม่เป็นมงคล สำหรับการไว้ครูประจำปีจะมีพิธีทำบุญ นิมนต์พระมาฉันเพล จำนวน ๕ องค์ด้วย

ส่วนเรื่องข้อห้ามนั้นครูทองหล่อบอกว่า ห้ามมิให้ผู้หญิงข้ามกลอง (ทองหล่อ ศรีอาจ, สัมภาษณ์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๒)

๒) ครูเจริญ ศรีอาจ

ครูเจริญ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๙/๑ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๔๙ ปี

ภาพคณะกลองยาวบ้านโคกแขก
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเจริญเล่าว่าเรียนจบการศึกษาวิชาสามัญระดับชั้นมัธยมปลาย ปัจจุบันทำงานอยู่ที่องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ในส่วนของการเรียนดนตรีนั้น ครูเริ่มต้นฝึกหัดตั้งแต่เป็นเด็กโดยการลักจำจากลุงและอา

ด้านการถ่ายทอดนั้นครูเจริญได้หัดลูกสาวตีฉาบและรำ ส่วนพี่สาวของครูก็ยังสอนเด็กๆ รำกลองยาวที่บ้านโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ รวมทั้งสอนให้แก่เด็กนักเรียนโรงเรียนอนุบาลดำเนินสะดวก (โรงเรียนโคกบำรุงราษฎร์) ด้วย และทุกปีทางคณะฯได้รับการติดต่อจากทางธนาคารไปแสดงในงานตลาดน้ำ ซึ่งจัดขึ้นปีละ ๒ ครั้ง

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเจริญบอกว่าในรอบหนึ่งปีจะต้องมีการจัดพิธีไหว้ครูประจำปีโดยจะต้องตั้งเครื่องกำนลบูชาครู ซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน หัวหมู ผลไม้ กุ้ง หอย ปู ปลา เพื่อความเป็นสิริมงคลและความเจริญรุ่งเรืองในการดำรงชีวิตและการประกอบวิชาชีพ

ในด้านความเชื่อเกี่ยวกับข้อห้ามนั้น มีข้อห้ามที่ครูยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอดคือห้ามข้ามกลอง ห้ามนำสิ่งของวางบนกลอง และไม่ไปแสดงในงานศพ (เจริญ ศรีอาจ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๓) ครูสำราญ ศรีอาจ

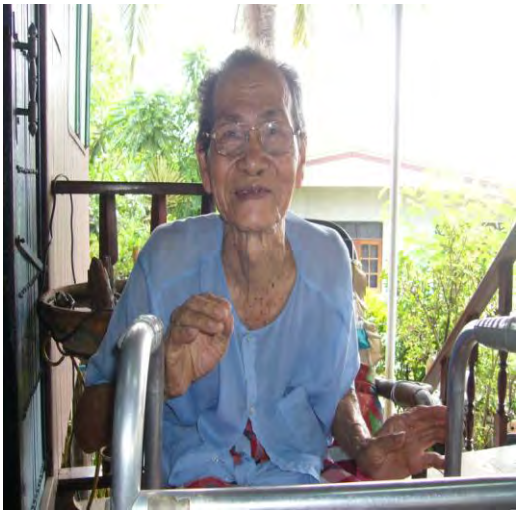
ครูสำราญ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๙/๑ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๓ ปี

การถ่ายทอดความรู้

ครูสำราญซึ่งเป็นพี่ชายของครูเจริญ ศรีอาจ เล่าว่าครูจบการศึกษาระดับสามัญชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ปัจจุบันครูประกอบอาชีพรับจ้าง ในด้านการเรียนดนตรี ครูเริ่มหัดเมื่ออายุประมาณ ๑๖-๑๗ ปี โดยฝึกเล่นกีตาร์เบสก่อนเป็นลำดับแรก ด้านการถ่ายทอดความรู้นั้นครูสำราญบอกว่าเยาวชนที่สนใจดนตรีพื้นบ้านมีไม่มากนัก
(สำราญ ศรีอาจ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๔) ครูบุญส่ง เติมต่อ

ครูบุญส่ง เติมต่อ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๓ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๘ ปี



ภาพครูบุญส่ง เติมต่อ
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูบุญส่งเล่าว่า จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ส่วนการเรียนกลองยาว[๑๗] และเครื่องดนตรีอื่นๆ นั้นครูเริ่มเรียนกับครูบุญ (จำนามสกุลไม่ได้) ด้านการถ่ายทอดความรู้นั้น ครูบอกว่ายินดีจะถ่ายทอดความรู้ให้แต่ไม่มีผู้สนใจมาเรียนเพื่อสืบทอดต่อ อย่างไรก็ตามทางคณะกลองยาวบ้านโคกแขกได้พยายามร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านมิให้สูญหาย เข้าร่วมกิจกรรมกับหน่วยงานต่างๆ เป็นประจำ เช่นในวันที่ ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒ นอกจากเข้าร่วมการแสดงกลองยาวที่องค์การบริหารส่วนตำบลจัดขึ้นแล้วยังแสดงเพลงฉ่อยด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูบุญส่งเล่าว่า ก่อนการเรียนและก่อนการแสดงกลองยาวทุกครั้งจะต้องมีการตั้งเครื่องกำนลเพื่อบูชาครูก่อน ซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน เงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท เหล้าและบุหรี่ นอกจากการไว้ครูก่อนเริ่มเรียนและการแสดงกลองยาวแล้ว ในรอบปีหนึ่งจะมีพิธีไหว้ครูใหญ่ประจำปี ซึ่งจะจัดขึ้นในวันพฤหัสบดีเพราะเชื่อถือสืบทอดกันมาว่าวันพฤหัสบดีเป็นวันครู โดยหัวหน้าคณะจะเป็นผู้นำในการประกอบพิธีและเป็นผู้กล่าวคาถาบูชาครู

ครูบุญส่งยังได้กล่าวเพิ่มเติมอีกว่า การไหว้ครูนี้เป็นประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดอย่างเคร่งครัดเนื่องจากมีความเชื่อว่าจะนำมาซึ่งความเป็นสิริมงคลและความรุ่งเรืองแก่ผู้ที่ปฏิบัติ แต่หากละเลยไม่ประกอบพิธีไหว้ครูเชื่อว่าจะทำให้มีอาการจุกหรือบังเกิดสิ่งไม่ดีต่างๆ ขึ้น แม้แต่ช่างกลองเอง

---

[๑๗] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง กล่าวถึงความเป็นมาของกลองยาวว่า "ได้รับแบบอย่างจากพม่า กล่าวคือราวสมัยธนบุรีหรือต้นรัตนโกสินทร์เมื่อมีสงครามระหว่างไทย-พม่า ระหว่างพักรบทหารพม่าก็เล่นกลองยาวกันอย่างสนุกสนาน ชาวไทยจึงจำแบบมาเล่นบ้าง" (จตุพร มีสกุล, ๒๕๔๒: ๑๗๐)

ก็มีความเชื่อว่ากลองที่ใช้งานแล้วจะมีครูสิงสถิตอยู่ เมื่อนำกลองชำรุดมาซ่อมต้องทำพิธีขอขมาครูบาอาจารย์ และทำน้ำมนต์ธรณีสารประพรมกลองก่อนดำเนินการซ่อมแซม
(บุญส่ง เติมต่อ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๕) ครูเฉลา ศรีอาจ

ครูเฉลา ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๙/๑ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๕ ปี

การถ่ายทอดความรู้

ครูเฉลาเริ่มหัดดนตรีตั้งแต่ยังเป็นเด็กจนมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีได้หลายประเภท ทั้งกลองยาว ระนาดเอก ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ย

ครูได้รับเชิญให้ไปถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีแก่นักเรียนตามสถานศึกษาหลายแห่งด้วยกัน ได้แก่ โรงเรียนวัดโคก โรงเรียนบ้านรางศรีหมอก โรงเรียนวัดหลักหกวัฒนารามและครูยังเป็นสมาชิกของชมรมดนตรีไทยผู้สูงอายุอีกด้วย

วิธีการถ่ายทอดของครูนั้น ครูจะใช้โน้ตประกอบในการเรียนการสอนด้วย โดยจะเขียนโน้ตเพลงบนกระดานเพื่อให้ง่ายในการถ่ายทอดและเด็กยังได้บันทึกกลับไปทบทวนที่บ้านด้วย

ครูเฉลากล่าวว่าตราบที่ครูยังมีชีวิตอยู่จะพยายามร่วมอนุรักษ์มิให้ดนตรีพื้นบ้านสูญหาย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเฉลาบอกว่า ก่อนเริ่มเรียนดนตรีไทยผู้เรียนจะต้องนำเครื่องกำนลไปมอบให้แก่ครูเพื่อเป็นการบูชาครูและฝากตัวเป็นศิษย์ ซึ่งเครื่องกำนลนั้นประกอบด้วย เงิน ๖ สลึง (ปัจจุบันเพิ่มขึ้นเป็น ๑๒ บาท) ดอกไม้ ธูป เทียน ครูเฉลายังกล่าวเน้นว่าการไหว้ครูใหญ่เป็นเรื่องจำเป็นจะละเลยมิได้ สำหรับเงินกำนลที่บูชาครูก่อนแสดงจะเก็บเป็นเงินกองกลางเพื่อเป็นค่าใช้จ่ายในการซ่อมแซมเครื่องดนตรีที่ชำรุดหรือซื้อเครื่องบูชาไหว้ครูประจำปี (เฉลา ศรีอาจ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๖) ครูไพฑูรย์ ศรีอาจ

ครูไพฑูรย์ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๖๙ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๗ ปี

การถ่ายทอดความรู้

ครูไพฑูรย์บอกว่าครูเริ่มเรียนดนตรีกับลุงบุญ โดยไม่ต้องทำพิธีไหว้ครูก่อนเริ่มเรียนในด้านการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีนั้น ครูได้ถ่ายทอดให้แก่นักเรียนซึ่งมีความสนใจมาศึกษาเรียนรู้ ดังนั้นครูจึงเชื่อว่าดนตรีพื้นบ้านจะยังไม่สูญหายไปเพราะมีเด็กนักเรียนสนใจรักษาสืบทอดอยู่มิใช่น้อย (ไพฑูรย์ ศรีอาจ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๗) ครูสามารถ จันทร์กระจ่าง

ครูสามารถ จันทร์กระจ่าง (ศิลปินกลองยาวเพชรบุรี) อยู่บ้านเลขที่ ๑๘ ซอยโพธิ์การ้อง ๕ ถนนโพธิ์การ้อง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๐ ปี

ภาพครูสามารถ จันทร์กระจ่าง
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูสามารถเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ หลังจากนั้นก็ออกมาประกอบอาชีพรับจ้าง ส่วนการเรียนดนตรีนั้น ครูเริ่มเรียนกับปู่เหมือนและย่ายง จันทร์กระจ่าง โดยปู่เป็นผู้สอนวิธีการตีกลอง ส่วนย่าสอนการรำกลอง ตอนที่มีอายุประมาณ ๘ ปี ทั้งนี้ตอนฝึกหัดจะเริ่มด้วยการตีเสียง บอม-เปิ้ง-จิ้-ปะ-ก่อน นอกจากนั้นครูยังเป็นลูกวงของคณะกลองยาวสมาน ลูกพระพรหม ซึ่งมีพ่อคือนายสมาน จันทร์กระจ่าง เป็นหัวหน้าวงด้วย

ครูสามารถเล่าถึงการเล่นกลองยาวของชาวเมืองเพชร ซึ่งเรียกว่า “เทิ้งเมืองเพชร” จะนิยมเล่นในงานเทศกาลต่างๆ เพื่อสร้างความสนุกสนานครึกครื้น ชาวเพชรบุรีเชื่อว่าการละเล่นกลองยาวหรือเทิ้งเมืองเพชรได้แบบอย่างมาจากพม่า แล้วนำมาดัดแปลงประยุกต์ให้เข้ากับวิถีชีวิต มีการปรับปรุงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย จำนวนคนเล่นรวมทั้งคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงใหม่ ซึ่งมีลักษณะต่างไปจากการเล่นกลองยาวของจังหวัดอื่นๆ เช่น เพลงเดิน เพลงโยก เพลงเกี้ยวสาว ฯลฯ

ด้านการถ่ายทอดความรู้นั้น ครูสามารถได้ถ่ายทอดศิลปะการรำกลองยาวให้แก่หลานๆ คนแรกคือเด็กหญิงพัดชา จันทร์กระจ่าง ซึ่งมีอายุ ๑๐ ปี เริ่มฝึกหัดตั้งแต่อายุ ๒ ขวบ โดยครูฝึกให้หัดท่านิ่ม ท่าม้วนตัว คนที่สองเด็กชายจิตทิวัส อายุ ๑๑ ปี เรียนอยู่โรงเรียนวัดพระสงฆ์ เริ่มหัดรำ

และตีกลองขณะอายุได้ ๓ ขวบ ส่วนคนสุดท้ายคือเด็กชายพันกวีกาญจน์ อินทร์น้อย อายุ ๑๑ ปี เรียนอยู่โรงเรียนวัดพระสงฆ์เช่นกัน หัดรำและหัดตีกลองตอนอายุ ๓ ขวบ

ภาพกลองยาวคณะสามารถ จันทร์กระจ่าง
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

นอกจากเล่นกลองยาวแล้ว ครูสามารถยังเล่นเครื่องดนตรีไทยอื่นๆ เช่น กลองแขกได้ด้วย และเคยนำศิลปะการรำกลองยาวออกเผยแพร่ทางโทรทัศน์หลายครั้งในรายการแปลกดีหนอ รายการไทยโชว์ รายการชุมทางเสียงทอง รายการเก่งจริงนะ รายการสามัคคีไทย เป็นต้น

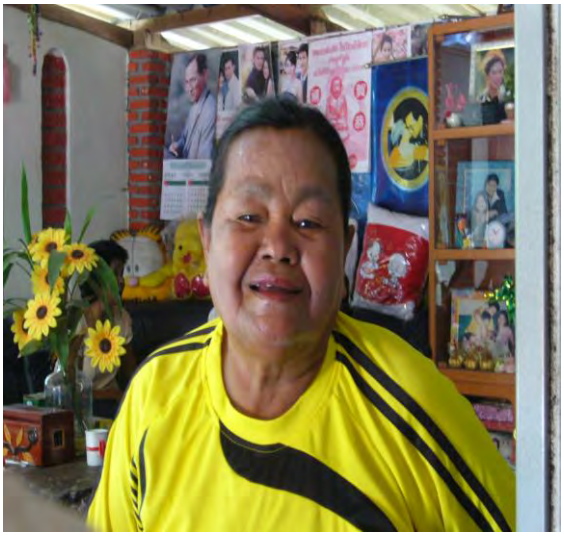
พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูสามารถกล่าวว่าก่อนการแสดงรำกลองยาวจะต้องมีการไหว้ครู โดยตั้งเครื่องกำนลซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ๕ ดอกไม้ ธูป เทียน ๑ เล่ม เหล้า บุหรี่ หมากพลู และเงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท นอกจากนั้นทุกปียังมีการจัดพิธีไหว้ครูประจำปีด้วย โดยจะจัดเครื่องสังเวยบูชามากเป็นพิเศษกว่าไหว้ครูก่อนการแสดง ประกอบด้วย หัวหมู ๔ หัว ไก่ ๔ ตัว ปลา ๔ ตัว ผลไม้ ๕ อย่าง ขนมต่างๆ เครื่องกระยาบวช เงินกำนล ๑๒ บาท ไหว้ครูประจำปีจะมีการทำพิธีครอบครูให้แก่ศิษย์ โดยมีคุณเต่าเป็นประธานในการประกอบพิธี

(สามารถ จันทร์กระจ่าง, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๘) ครูปทุม เสือใหญ่

ครูปทุม เสือใหญ่ (ศิลปินกลองยาวและเพลงเรือบกจังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๖๐/๑ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๖๓ ปี



ภาพครูปทุม เสือใหญ่
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูปทุมจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ เมื่ออายุได้ ๒๒ ปี เริ่มเรียนกลองยาวกับคุณตาทิพย์ นอกจากนั้นสามีของครูปทุมคือคุณลุงสิงห์ยังเป็นผู้ทำกลองและเป็นหัวหน้าคณะกลองยาวด้วย

ปัจจุบันครูปทุมจะเข้าร่วมการแสดงเพลงเรือบกของหมู่บ้านเป็นประจำและยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรสอนกลองยาวที่โรงเรียนยังชุมวิทยาโดยมีเด็กที่เรียนรำกลองยาวอยู่ประมาณ ๑๕ คน ครูปทุมมีความปรารถนาเช่นเดียวกันกับครูมะปราง แจ้งประจักษ์ และครูเอื้อ เดชเพชร ที่อยากให้รัฐช่วยเหลืองบประมาณในเรื่องเครื่องแต่งกายที่ใช้แต่งแสดงทั้งยังเพลงเรือบกและกลองยาว

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูปทุมกล่าวว่าก่อนที่จะทำการแสดงกลองยาวจะต้องมีการยกครูก่อน โดยเครื่องบูชามีเหล้า บุหรี่ ดอกไม้ ธูป เทียน และเงิน ๑๒ บาท สาเหตุที่ต้องยกครูก่อนการแสดงเพราะเชื่อว่าจะป้องกันภยันตรายและสิ่งอัปมงคลและจะรำลึกถึงครูทิพย์ผู้เคยถ่ายทอดสอนสั่งการเล่นกลองยาวทุกครั้ง

สำหรับพิธีไหว้ครูใหญ่ซึ่งเป็นการไหว้ครูประจำปีจะทำพิธีเดือน ๔[๑๙] ตรงกับวันพฤหัสบดี ส่วนข้อห้ามที่ครูยึดถือปฏิบัติคือห้ามข้ามกลองและไม่เล่นในงานอวมงคล เช่น งานศพ จะเล่นเฉพาะในงานบวช งานแต่ง งานกฐินฯ
(ปทุม เสือใหญ่, สัมภาษณ์ ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

---

[๑๙] ในการลงภาคสนามนั้น ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าการไหว้ครูประจำปีส่วนใหญ่มักจะจัดในวันพฤหัสบดี ข้างขึ้น ในเดือน ๖ หรือ เดือน ๘ เช่นศิลปินโขนสด หนังตะลุง ละครชาตรี เพลงพวงมาลัย เป็นต้น ในขณะที่ศิลปินกลองยาวและเพลงเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์จัดในวันพฤหัสบดี เดือน ๔ ซึ่งตรงกับพิธีคำนับครูเพลงพื้นบ้านประจำปีในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ซึ่งจะจัดขึ้นในวันพฤหัสบดี เดือน ๔ ข้างขึ้นหรือข้างแรมก็ได้ (สุกัญญา ภัทราชัย, ๒๕๔๒: ๑๐๐๕)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินกลองยาวพบว่า คณะกลองยาวบ้านโคกแขก จังหวัดราชบุรี สมาชิกในวงมีความสัมพันธ์เป็นญาติพี่น้องกัน และเกิดมาในครอบครัวที่มีบรรพบุรุษเป็นนักดนตรี ส่วนใหญ่ได้เรียนกลองยาวตั้งแต่วัยเด็กได้แก่ครูทองหล่อ เรียนกับปู่ ย่า และพ่อของท่านเอง คือ ปู่วรรณ ย่านวม และพ่อบุญ ครูเจริญเรียนโดยการลักจำจากลุงและอา เช่นเดียวกับครูสามารถ จันทร์กระจ่าง ศิลปินกลองยาวเพชรบุรีที่เริ่มเรียนกับปู่และย่า โดยปู่เป็นผู้สอนวิธีการตีกลอง ส่วนย่าสอนการรำกลอง เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่าศิลปินกลองยาวสามารถเล่นดนตรีประเภทอื่นได้อีกด้วย เช่น ครูเฉลา ศรีอาจ มีความสามารถในการบรรเลงดนตรีได้หลายประเภท ทั้งกลองยาว ระนาดเอก ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ย ครูปทุม เสือใหญ่ สามารถร้องเห่เรือบกได้ และเข้าร่วมร้องในคณะเห่เรือบกของอำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ การที่ศิลปินมีความสามารถที่หลากหลายน่าจะเป็นเพราะศิลปินมีใจรักและอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ทำให้เกิดการเรียนรู้ได้โดยง่าย การได้คลุกคลีกับการแสดงประเภทอื่นและมีทักษะที่ดีในด้านดนตรีเป็นทุนเดิมอยู่แล้วจึงทำให้สามารถเรียนรู้ดนตรีประเภทอื่นได้อย่างหลายหลาก

ในด้านการถ่ายทอดความรู้นั้นมีศิลปินบางท่าน เช่น ครูเฉลามีวิธีการถ่ายทอดโดยใช้โน้ตประกอบ เป็นการช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจได้ง่ายขึ้น และหากมีผู้เรียนจำนวนมากการใช้โน้ตก็จะสามารถผ่อนแรงผู้สอนได้ ครูสามารถได้ถ่ายทอดศิลปะการรำกลองยาวให้แก่หลานๆ โดยได้คิดท่าตีที่พลิกแพลงเป็นเอกลักษณ์ของคณะ มีการแต่งเพลงใหม่ และปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายให้ต่างไปจากวงกลองยาวคณะอื่น และได้รับเชิญให้ออกแสดงเผยแพร่ตามสถานีโทรทัศน์หลายรายการจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักระดับประเทศ นับได้ว่าเป็นวิวัฒนาการการแสดงกลองยาวอย่างหนึ่ง

จากการสัมภาษณ์ยังพบด้วยว่าศิลปินหลายท่านได้รับเชิญให้ไปถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีแก่นักเรียนตามสถานศึกษาหลายแห่ง เช่น ครูเจริญสอนให้แก่เด็กนักเรียนโรงเรียนอนุบาลดำเนินสะดวก (โรงเรียนโคกบำรุงราษฎร์) เป็นต้น นอกจากนี้พบว่าศิลปินยังทำการถ่ายทอดความรู้ให้แก่สมาชิกในครอบครัวทำให้มีการสืบทอดความรู้ต่อไปยังอนุชนอย่างต่อเนื่อง แต่ทั้งนี้พบว่ามีศิลปินบางท่านเช่น ครูบุญส่งเล่าว่าไม่มีผู้สนใจมาเรียนเพื่อสืบทอดต่อ อย่างไรก็ตามศิลปินกลองยาวได้พยายามร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านมิให้สูญหาย โดยเข้าร่วมกิจกรรมกับหน่วยงานต่างๆ เป็นประจำ เช่น ทุกปีทางคณะกลองยาวบ้านโคกแขกจะได้รับการติดต่อจากทางธนาคารไปแสดงในงานตลาดน้ำปีละ ๒ ครั้ง ในการจัดการแสดงนั้น พบว่าภาครัฐบาล เช่น องค์การบริหารส่วนตำบลเข้ามามีบทบาทช่วยสนับสนุนในด้านการแสดงในงานต่าง ๆ ซึ่งนับเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินได้มีเวทีแสดง การที่ศิลปินกลองยาวจังหวัดเพชรบุรีได้มีโอกาสแสดงในรายการโทรทัศน์หลายรายการก็ทำให้คณะกลองยาวนั้นเป็นที่รู้จักและได้รับการจ้างงานมากขึ้นจึงเป็นเหตุให้สมาชิกรุ่นเยาว์ในครอบครัวเกิดกำลังใจในการสืบสานความรู้ด้านการบรรเลงกลองยาวต่อไป เป็นสิ่งยืนยันให้เชื่อได้ว่าการแสดงกลองยาวไม่สูญหายไปจากวัฒนธรรมไทย

ด้านพิธีกรรมและความเชื่อ พบว่าคณะกลองยาวมีการจัดพิธีไหว้ครูก่อนเริ่มเรียน เพื่อเป็นการมอบตัวเป็นศิษย์ โดยผู้เรียนจะต้องนำเครื่องกำนลไปมอบให้แก่ครูเพื่อเป็นการบูชาครูและฝากตัวเข้าเป็นศิษย์ ทั้งนี้พบว่ามีศิลปินบางท่านมิได้ไหว้ครูก่อนเรียนเช่น ครูไพฑูรย์ซึ่งเริ่มเรียนดนตรีกับลุงบุญกล่าวว่าไม่ต้องทำพิธีไหว้ครูก่อนเริ่มเรียน ทั้งนี้คงเป็นเพราะ การสืบทอดในหมู่เครือญาตินั้นเป็นไปตามความใกล้ชิดโดยธรรมชาติ การเรียนรู้เกิดขึ้นโดยการลักจำบ้าง การสอนโดยการทดลองให้ตีบ้าง จึงมิได้มีการจัดพิธีไหว้ครูอย่างเป็นทางการ

ในด้านพิธีไหว้ครูก่อนแสดง พบว่าศิลปินกลองยาว มีการจัดพิธีไหว้ครูเพื่อบอกกล่าวครูและขอให้ครูอำนวยพรให้การแสดงเป็นที่ถูกใจผู้ชม มีการจัดเครื่องกำนลเพื่อบูชาครูประกอบด้วย ขัน ดอกไม้ ธูปเทียน บุหรี่ เหล้า และเงิน ๑๒ บาท โดยหัวหน้าคณะเป็นผู้นำในการทำพิธี มีข้อสังเกตในส่วนของเงินกำนล ซึ่งเดิมเคยใช้ ๖ สลึงแต่ปัจจุบันเพิ่มขึ้นเป็น ๑๒ บาท สันนิษฐานว่าคงจะปรับขึ้นตามค่าของเงินที่เพิ่มขึ้น แม้ค่ากำนลที่เพิ่มขึ้นไม่สามารถซื้อข้าวแกงจานเดียวได้ในยุคนี้ ศิลปินคงจะกำหนดให้เพิ่มขึ้นเป็นพิธี หรือเป็นการเอาเคล็ดก็ได้ว่ามีความเจริญก้าวหน้าจากเดิมทั้งศิษย์และครูเฉลากล่าวถึงเงินกำนลที่บูชาครูก่อนแสดงว่าหลังเสร็จพิธีไหว้ครู จะเก็บเป็นเงินกองกลางเพื่อเป็นค่าใช้จ่ายในการซ่อมแซมเครื่องดนตรีที่ชำรุดหรือซื้อเครื่องบูชาไหว้ครูประจำปีในปีถัดไป สะท้อนให้เห็นถึงความซื่อสัตย์สุจริตที่ศิลปินมีต่อครู และเป็นการให้เกียรติต่อเจ้าของเงิน เพราะเมื่อเงินนั้นได้บูชาครูคือมอบแด่ครูแล้ว ศิลปินจะไม่นำมาเป็นทรัพย์สินส่วนตัวและยังเก็บดูแลอย่างดีเพื่อใช้ในกิจสำหรับครูในปีต่อไป

การบูชาครูด้วยเหล้าและบุหรี่นั้นเป็นการเอาใจครู ด้วยเชื่อว่าครูที่ล่วงลับไปแล้วก็ยังคงกินเหล้าและสูบบุหรี่เช่นเมื่อครั้งยังดำรงชีวิตอยู่ เมื่อบูชาครูด้วยสิ่งที่ครูชอบ ครูก็จะพอใจและช่วยดลบันดาลให้การเรียนหรือการแสดงกลองยาวประสบความสำเร็จดังที่ศิลปินปรารถนา

ภาพพิธีไหว้ครูประจำปีคณะกลองยาวสามารถ จันทร์กระจ่าง

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ภาพเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูประจำปี

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

สำหรับพิธีไหว้ครูประจำปีของศิลปินกลองยาว มีวัตถุประสงค์เพื่อความเป็นสิริมงคลและความเจริญรุ่งเรืองในการดำรงชีวิตและการประกอบวิชาชีพ ศิลปินจัดให้มีพิธีทำบุญ เลี้ยงพระเพล จำนวน ๕ องค์ เครื่องบูชาครูประกอบด้วยดอกไม้ ธูป เทียน หัวหมู ผลไม้ กุ้ง หอย ปู ปลา บางคณะจัดเครื่องบูชาชุดใหญ่ประกอบด้วย หัวหมู ๔ หัว ไก่ ๔ ตัว ปลา ๔ ตัว ผลไม้ ๘ อย่าง ขนมต่างๆ เครื่องกระยาบวช เงินกำนล ๑๒ บาท เพื่อเป็นการตอบแทนคุณครูที่ได้ให้วิชาความรู้มาแต่ต้นจนสามารถประกอบอาชีพได้ พิธีไหว้ครูประจำปีจัดขึ้นในวันพฤหัสบดีเพราะศิลปินเชื่อว่าวันพฤหัสบดีเป็นวันครู และในงานไหว้ครูประจำปีของบางคณะจะมีการทำพิธีครอบครูให้แก่ศิษย์ด้วย

ในเรื่องความเชื่อนั้นพบว่ามีการทำพิธีขอขมาครูบาอาจารย์ และทำน้ำมนต์ธรณีสารประพรมกลองก่อนดำเนินการซ่อมแซมเพราะเชื่อว่ากลองมีครูสถิตอยู่ ซึ่งรวมถึงข้อห้ามที่ห้ามมิให้ผู้หญิงข้ามกลอง หรือห้ามนำสิ่งของวางบนกลอง การห้ามมิให้ผู้หญิงข้ามกลองนั้นพิเคราะห์ได้ว่าแต่โบราณมาผู้หญิงจะนุ่งผ้าถุงซึ่งถือว่าเป็นของต่ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้หญิงที่อยู่ในช่วงมีรอบเดือนถือว่าร่างกายสกปรก จะเป็นเหตุให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ คาถาอาคม และครูที่สถิตอยู่ที่กลองเสื่อมลง จะส่งผลให้เกิดสิ่งอัปมงคลกับคณะกลองยาวได้นานัปการ

แต่เมื่อวิเคราะห์โดยเชิงลึกแล้ว คงสืบเนื่องจากรูปแบบวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดกันมาเรื่องการอบรมกิริยามารยาทของกุลสตรีไทยให้เรียบร้อยนุ่มนวลระมัดระวัง ฉนั้นการเดินข้ามสิ่งของใดๆ โดยเฉพาะกลองซึ่งเป็นสิ่งที่มีขนาดใหญ่เกินก้าวธรรมดาที่จะข้ามพ้นได้ อาจเกิดการสะดุดล้มลงจนผ้าถุงหรือกระโปรงเปิดออก เป็นที่อุจาดตาแก่ผู้พบเห็นและยังสร้างความอับอายให้แต่ตนเองด้วย ส่วนการห้ามวางของบนกลอง หากของนั้นเป็นของต่ำ หรือเป็นของสกปรก เช่น ผ้าถูพื้น ถุงเท้า หรือชุดชั้นในสตรี เป็นการไม่เคารพครูบาอาจารย์ เชื่อว่าจะทำให้ครูไม่พอใจเช่นกัน

หากพิจารณาในเรื่องข้อห้ามในการวางของบนกลองตามหลักตรรกแล้ว การวางของบนกลองบ่งบอกถึงความไม่มีระเบียบ และหากของที่วางเป็นแก้วน้ำ หรืออาหาร อาจทำให้หน้ากลองเปียกและเลอะเทอะทำให้หนังเสีย ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการซ่อมแซม หรืออาจซ่อมไม่ทันกับการต้องนำไปใช้แสดง ดังนั้นข้อห้ามดังกล่าวจึงน่าจะเป็นกุศโลบายของศิลปินในอดีต การสร้างระเบียบวินัยให้กับสมาชิกของวง และเพื่อเป็นการป้องกันความเสียหายอันอาจเกิดขึ้นจากความประมาททั้งหลายดังกล่าวมา ก็เป็นได้

การห้ามหันหน้าไปทางทิศตะวันตกขณะประกอบพิธีไหว้ครู เพราะมีความเชื่อว่าเป็นทิศที่ไม่เป็นมงคลนั้น พิเคราะห์แล้วคำว่า “ตก” โดยส่วนใหญ่มักใช้คู่กับคำว่า “ตกอับ” “ตกต่ำ” “ดวงตก” เป็นต้น เพื่อความเป็นสิริมงคลจึงหลีกเลี่ยงที่จะหันไปทางทิศดังกล่าว

เสฐียรโกเศศหรือพระยาอนุมานราชธนได้กล่าวไว้ในหนังสือการตาย เกี่ยวกับเรื่องทิศตะวันตก ดังนี้

> *“เมื่อบรรจุศพลงในโลงเรียบร้อยแล้ว จะตั้งศพไว้ที่บ้าน เพื่อบำเพ็ญการกุศลก่อนก็ดี จะไปตั้งที่วัดหรือจะไปบรรจุ ไปฝังหรือเผาก็ดี ต้องหันหัวโลงไปทางทิศตะวันตกเสมอไป เรื่องห้ามไม่ให้นอนเอาหัวไปทางตะวันตก ดูเหมือนจะรู้กันทุกคน ไม่ใช่แต่เรื่องศพ ถึงคนเป็นก็ถือ จะปรากฏว่าที่นอนไม่ว่าบ้านใดเรือนใดที่จะหันหัวนอนไปทางตะวันตกนั้นหายาก ดูเหมือนจะสืบเป็นประเพณีรู้กันทั่วไป เพราะสิ่งใดที่ว่าไม่ดีไม่เป็นมงคล ถึงจะไม่สู้เชื่อก็ยังไม่หายหวาด ไม่ทำดีกว่า เป็นเรื่องแก้ไม่ค่อยไหว ชื่อและลักษณะของทิศก็ชวนจะให้ไม่สบายใจ เพราะเป็นทิศตะวันตก มีแต่ตกถ่ายเดียว และเป็นที่ดวงตะวันจมหายไปในขอบฟ้า ต้นเหตุที่ห้ามไม่ให้เอาหัวนอนไปตะวันตกว่ามาจากเรื่องพระอินศวร (อิศวร) ใช้ให้พระเพชฉลูกรรม (พระวิศวกรรม) ไปหาศีรษะมนุษย์หรือสัตว์ที่นอนเอาหัวไปทางทิศตะวันตก มาต่อหัวพระขิเนตขินาย (พระคเนศพระวินายก์) ซึ่งถูกพระอังคารโกรธตัดหัวไปทิ้งเสียในแม่น้ำ เหตุเพราะพระอิศวรไม่เชิญพระอังคารไปร่วมในพิธีตัดจุกของพระขิเนตขินาย พระเพชฉลูกรรมไปหามนุษย์ที่นอนเอาหัวไปทางตะวันตกไม่พบ พบก็แต่ช้าง ๒ ตัว นอนหันหัวไปทางทิศนั้นจึงได้ตัดหัวช้างนำมาต่อให้พระขิเนตขินาย เพราะด้วยเหตุนี้ มนุษย์จึงได้ถือ ไม่กล้านอนเอาหัวไปทางตะวันตก”* (๒๕๓๑: ๗๙-๘๐)

สำหรับความเชื่อว่าจะทำให้มีอาการจุกหรือบังเกิดสิ่งไม่ดีต่างๆ ขึ้น หากละเลยไม่ประกอบพิธีไหว้ครูนั้น ครูเป็นความรู้สึกผิดของศิลปินเองที่ไม่ปฏิบัติตามขนบตามที่ได้รับสืบทอดกันมา ประกอบกับความเกรงกลัวต่ออำนาจสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น วิญญาณครูเป็นต้นนั้นถูกปลูกฝังมาแต่เด็ก

ตามประเพณีไทย อาจทำให้ศิลปินเกิดความกังวล ขาดความมั่นใจ ส่งผลให้เกิดอาการเจ็บป่วยทางร่างกายก็เป็นได้

การที่ศิลปินไม่ไปแสดงในงานศพ น่าจะเป็นเพราะเกรงว่าหนังกลองจะซึมซับเอากลิ่นของศพไว้ทำให้ไม่เป็นสิริมงคล เช่นเดียวกันกับความคิดของศิลปินหนังตะลุง กอปรกับงานศพเป็นงานที่ผู้คนอยู่ในภาวะของความโศกเศร้า จึงไม่เหมาะที่การแสดงกลองยาวซึ่งมีรูปแบบการแสดงที่สนุกสนานจะไปแสดงในงานที่มีบรรยากาศที่ตรงกันข้าม ซึ่งไม่ถูกกาลเทศะกับขนบประเพณีไทย

๓.๓.๓ กลองทุงเย หรือกลองตึงเย หรือกลองตุงเย

กลองทุงเย หรืออาจเรียกกันว่ากลองตึงเยหรือกลองตุงเย ที่จริงแล้วก็คือกลองแอวที่นิยมใช้กันในงานบุญประเพณีของภาคเหนือนั่นเอง แต่ในจังหวัดตากศิลปินกลองมักนิยมเรียกกลองแอวว่ากลองทุงเยหรือกลองตึงเยหรือตุงเย การประสมวงกลองที่มีกลองแอวเป็นหลัก[๑๙]เรียกว่า “วงตึ่งนง” โดยปกติการตีกลองแอวจะบรรเลงร่วมกับเครื่องตีด้วยกัน คือ กลองตะหลดปด สว่า และฆ้อง โดยตีเป็นเครื่องประกอบจังหวะซึ่งกันและกันไปตลอด ในบางโอกาสที่ต้องการความอลังการ มักนิยมใช้เครื่องเป่าที่มีเสียงดังประกอบด้วย ได้แก่ แนหรือแตร หรือปี่แบบมอญ ซึ่งมีสองเลา ได้แก่ แนหน้อย และแนหลวง กระนั้นก็ตาม การประสมวงอาจมีการเพิ่มเครื่องประกอบจังหวะไปตามความนิยมของท้องถิ่น เดิมกลองแอวอยู่กับวัด โอกาสที่ใช้แห่จึงมักเป็นเรื่องของงานบุญ เช่น แห่นำขบวนครัวทาน แห่ต้อนรับหัววัด[๒๐] เมื่อมีงานฉลองศาสนสถานของวัดที่เรียกว่า “ปอยหลวง” แห่ประกอบการฟ้อนเล็บ และแห่เป็นมหรสพฉลองงานที่เรียกว่า “อุ่มงัน”[๒๑] เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีการรณรงค์เรื่องการส่งเสริมวัฒนธรรมมากขึ้น จึงนิยมนำมาแห่ในขบวนต่าง ๆ รวมถึงการแสดงบนเวทีให้นักท่องเที่ยวต่างถิ่นได้ชม ตลอดจนมีการนำมาประกวดแข่งขันประชันเสียงกันอีกด้วย วงดนตรีที่มีกลองทุงเยหรือกลองแอวเป็นองค์ประกอบ ได้แก่

๑. วงตึ่งนง ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง (ฆ้องใหญ่) ฆ้องอุ้ย (ฆ้องหุ่ย) สว่า (ฉาบใหญ่) แนหน้อย แนหลวง
๒. วงเปิ้งมง ประกอบด้วยกลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหม้งและฆ้องหม้อง ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย แนหลวง
๓. วงตกเส้งประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย ฉิ่ง ๑ คู่

---

[๑๙] แหล่งที่มา: http://art-culture.chiangmai.ac.th/academic/natha/๒๕๔๘/๐๘/๐๒/ (๑๗ กรกฎาคม ๒๕๕๓)

[๒๐] หัววัด หมายถึง วัดที่เป็นหัวหน้าของวัดทั้งหลายในระแวกนั้น (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๓๓: ๑๔๒๕)

[๒๑] อุ่มงัน แปลว่า ช่วยให้เกิดความสนุกสนาน (มณี พะยอมยงค์, ๒๕๔๖: ๔๔๘)

๔. วงกลองอืด ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง และ ฆ้องโหม้ง ฆ้องอุ้ย แนหน้อย แนหลวง พานหรือผ่าง (ฆ้องไม่มีปุ่ม) ฉิ่ง ๑ คู่

ศิลปินกลองทุงเย

๑) ครูถา หมูถึง

ครูถา หมูถึง (ศิลปินกลองทุงเย[๒๒]จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่๑๓๗ หมู่ที่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๗ ปี

ภาพครูถา หมูถึง

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ก่อนที่ครูถาจะอธิบายถึงความเป็นมาและวิธีการเล่นกลองทุงเย ครูได้เล่าถึงรูปถ่ายที่เสาในวัดว่าเป็นรูปของครูปั้นเสถียร ศิลปินท้องถิ่นและรำวงพื้นบ้านที่สำคัญของหมู่บ้าน ซึ่งเสียชีวิตไปแล้วและเป็นบรรพบุรุษของครูถาด้วย

ครูถาเล่าว่าสมัยโบราณเด็กวัดหรือสามเณร ที่อยู่วัดมา ๑ พรรษา ต้องตีกลองหรือผู้มีอายุได้ ๑๔-๑๕ ปี มีความสนใจก็มาเรียนที่วัดเพื่อเตรียมตัวฝึกตีกลองตอนเข้าพรรษา เด็กวัดมีหน้าที่ตีกลองในงานประเพณีทางศาสนาตามคำสอนของหลวงพ่อที่วัดทุ่งผึ้ง และเมื่อหลวงพ่อขึ้นกลองลูกศิษย์วัดก็จะต้องไปช่วยกันด้วย

วิธีเรียนตีกลองไม่มีพิธีรีตองมากนัก เพียงกำหนดให้ตีตามจังหวะ ใช้ความจำและช่วยกันเรียนช่วยกันจำ จังหวะการตีอยู่ในใจทุกขณะที่ตี จะตีทุกวันพระ ๑ เดือน มี ๔ ครั้ง ก็จะต้องตี ๔ ครั้ง ในช่วงเข้าพรรษาในวันโกน ในตอนเย็นและตีตอนเช้าในวันพระ ระยะเวลาเรียน ๑ พรรษา หรือ ๓ เดือน

---

[๒๒] กลองทุงเยหรือ “กลองแอว” ที่ศิลปินล้านนาเรียกขานนั้น เป็นชื่อกลองชนิดหนึ่งคล้ายกลองหลวงแต่ขนาดประมาณ ๑ ใน ๔ ของกลองหลวง ใช้บรรเลงในชุดกลองติ่งโนง (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๓๓: ๓๕)

หัดไปเรื่อยๆ ทั้งจังหวะช้า จังหวะเร็ว โอกาสทั่วไปของการตีกลองทุงเยคือช่วงเข้าพรรษา ตอนเย็น วันโกน ตอนเช้าวันพระ งานยกช่อฟ้า และงานฝังลูกนิมิต

วิธีการสอนของครูถานั้น ครูถาจะแบ่งกลุ่มเรียนออกเป็น ๓ ระดับ คือ เด็ก ผู้ใหญ่ และผู้สูงอายุ การที่แบ่งเป็น ๓ ระดับนี้นับเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ก่อเกิดการยึดเหนี่ยวทางจิตใจเพราะเมื่อรุ่นผู้สูงอายุจากไปก็ยังมีอีก ๒ รุ่น เข้ามาสืบทอดทำให้ไม่เกิดช่องว่าง ทิ้งช่วง หรือสูญหายไปได้ การเรียนจะอาศัยลานวัดในการสอน โดยครูถาจะสอนประมาณวันละ ๑ ชั่วโมง

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูถากล่าวว่าก่อนจะเรียนผู้เรียนจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูก่อน โดยมีเครื่องบูชาครูดังนี้ ดอกไม้ ธูป ๓ ดอก เทียน ๑ คู่ น้ำส้มป่อย และเงิน (กี่บาทก็ได้) ขั้นตอนในการบูชาคือ ศิษย์ยกเครื่องบูชาอธิษฐานจิตว่าจะตั้งใจเรียน ครูก็จะรับเครื่องบูชา โดยบอกกล่าวแก่แม่ย่านางไม้ นำน้ำส้มป่อยพรมที่ลูกกลองเพื่อให้แม่ย่านางไม้รู้ตัว จากนั้นให้เด็กมากราบที่กลองเพื่อทำความเคารพแม่ย่านางไม้ ครูจะนำน้ำส้มป่อยประพรมลูกศิษย์และกลองอีกครั้ง

การไหว้ครูจะห้ามจัดในวันเสีย[๒๓] ถ้าจัดวันพระก็ยิ่งดี เวลาขึ้นกลองก็ต้องทำลักษณะเดียวกัน ตามนัยแล้วจุดประสงค์เพื่อขอขมาลาโทษแม่ย่านางไม้ที่ได้ขึ้นไปเหยียบย่ำ โดยเครื่องขอขมาจะใช้เครื่องบูชาเหมือนกับตอนฝากตัวเป็นศิษย์ โดยมีความเชื่อว่าถ้าไม่ปฏิบัติตามที่กล่าวมาจะทำให้วิชาเสื่อม เพราะเชื่อว่าแม่ย่านางไม้มีความศักดิ์สิทธิ์มาก

ส่วนการออกงานถ้าในงานมีการกินเหล้า จะต้องนำเหล้ามาลูบหน้ากลองให้แม่ย่านางไม้กินก่อนที่ครูถาจะดื่ม เพื่อเป็นการแสดงความเคารพ และห้ามข้ามกลอง ห้ามวางไว้บนดินเป็นอันขาด การเก็บกลองนั้นจะตั้งไว้บนเกวียนหรือบนที่ตั้งเพราะต้องรักษาความบริสุทธิ์และแสดงถึงความเคารพของคนตีกลอง

ครูถากล่าวอีกว่าวันเวลาการขึ้นกลองจะห้ามวันเสีย โดยวันดีจะอยู่ที่เดือน ๔,๗,๘ และ ๑๒ มีวันเสียคือวันศุกร์กับวันพุธเดือน ๑,๒,๖ และ เดือน ๑๐ วันเสียคือวันอังคาร เดือน ๓,๕ และ ๙ วันเสียคือวันอาทิตย์กับวันจันทร์ถ้าไม่ใช่วันเสียจะทำในวันใดก็ได้ ความเชื่อเรื่องกลองถ้าหากทำในวันเสียจะออกมาคุณภาพไม่ดีหรืออาจเกิดอุปสรรค ในขณะทำการขึ้นกลองอาจทำไม่สำเร็จ

ข้อปฏิบัติก่อนการตีกลอง คนตีต้องไปลูบหน้ากลองก่อน เพื่อให้แม่ย่านางไม้รู้ตัว และต้องไหว้ครูก่อนการแสดงถ้าเป็นการแสดงในวัดจะจัดเตรียมเครื่องบูชา ได้แก่ น้ำส้มป่อย ดอกไม้ เงิน ธูป เทียน และเหล้า ๑ ขวด เมื่อบูชาเสร็จแล้วเครื่องบูชาเหล่านี้ไม่ต้องนำกลับไป ขั้นตอนการบูชาเริ่มจากแจ้งให้หลวงพ่อที่ยังมีชีวิตอยู่ทราบก่อนว่าจะนำกลองออกไปตีนอกสถานที่ จากนั้นบอกกล่าวแก่วิญญาณหลวงพ่อผู้เป็นครูที่ล่วงลับไปแล้ว ขอให้เคลื่อนย้ายกลองได้ปลอดภัย พร้อมยกมือพนม

---

[๒๓] วันเสีย เป็นชื่อวันที่ทำให้เกิดโชคร้ายต่างๆ เช่น วันไหม้, วันม้วย... เป็นต้น (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๔๒: ๑๑๗)

กล่าวบูชาแม่ย่านางไม้โดยไหว้กับกลองเมื่อไหว้เสร็จแล้วนำกลองตั้งไว้ที่โคนต้นไม้ เพื่อขออนุญาตเจ้าที่เจ้าทาง ตีกลองและกล่าวว่า “ขออย่าให้ผิดพลาด ขอให้เป็นสิริมงคล” แล้วจึงประพรมน้ำส้มป่อย ที่กลองเพื่อขอแม่ย่านางไม้ แล้วประพรมน้ำส้มป่อยลงบนพื้นดิน โดยจะวางเครื่องบูชาภายหลังไหว้แม่ย่านางไม้เสร็จเพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่แม่ธรณี

เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นก็ยกมือพนมบอกกล่าวเจ้าที่เจ้าทางอีกครั้งตามนัยคือการไปลามาไหว้ตามขนบปฏิบัติของคนไทย

อีกทั้งศิษย์ที่เป็นผู้หญิงก็สามารถตีกลองได้แต่ไม่ค่อยพบมากนัก สำหรับผู้หญิงที่มีรอบเดือน ไม่ควรเข้ามาตีกลองเพราะมีแม่ย่านางไม้ที่ศักดิ์สิทธิ์สถิตอยู่ แต่โบราณมาเชื่อว่าผู้หญิงขณะมีรอบเดือนถือว่าร่างกายสกปรก

ครูถาจะไม่จัดงานไหว้ครูประจำปีและไม่มีหิ้งบูชาครูเนื่องจากกลองจะต้องนำไว้ที่วัด ถ้าไม่มีงานก็ตั้งกลองไว้กับที่ห้ามเคลื่อนย้าย ถ้าเคลื่อนย้ายก็ต้องทำพิธีดังกล่าวมาแล้ว
(ถา หมูถึง, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

๒) ครูเจียน ปานแดง

ครูเจียน ปานแดง (ศิลปินกลองทุงเย จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๒๙ หมู่ที่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๐ ปี

ภาพครูเจียน ปานแดง
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเจียนเล่าว่าครูเริ่มสนใจการบรรเลงกลองทุงเยเมื่อไม่นานมานี้เอง สาเหตุที่ได้มาฝากตัวเป็นศิษย์กับครูถา หมูถึง เพราะสนใจที่จะมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์วัฒนธรรมการบรรเลงกลองทุงเยให้ดำรงอยู่ในหมู่บ้านสืบต่อไป

ปัจจุบันครูเจียนช่วยงานครูถาออกงานแสดงบ้างเป็นบางครั้ง บางครั้งก็อยู่ช่วยงานที่วัด

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเจียนกล่าวว่าก่อนจะเรียนต้องนำเครื่องบูชาครูมากราบและฝากตัวเป็นศิษย์กับครูถาโดยมีเงิน ดอกไม้ ธูป เทียน และน้ำส้มป่อย
(เจียน ปานแดง, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินกลองทุงเยพบว่า ศิลปินเรียนกลองทุงเยโดยวิธีมุขปาฐะโดยพระมีบทบาทเป็นผู้สอนและเป็นผู้สนับสนุนให้เกิดการเรียนการสอนกลองทุงเยขึ้น เนื่องด้วยกลองทุงเยเป็นเครื่องดนตรีที่ตีบอกสัญญาณงานบุญ และมักจะตั้งอยู่ในวัด เจ้าอาวาสวัดจึงมีหน้าที่จัดให้พระและลูกศิษย์วัดได้เรียนรู้วิธีตี ในปัจจุบันการใช้กลองทุงเยมีหลากหลายโอกาส และสามารถนำออกใช้ในขบวนแห่งานบุญต่าง ๆ อีกด้วย

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อพบว่าพิธีไหว้ครูมี ๒ ลักษณะคือไหว้ครูก่อนเริ่มเรียนและไหว้ครูก่อนแสดง การไหว้ครูก่อนเริ่มรียนมีเครื่องบูชาครูคือ ดอกไม้ ธูป ๓ ดอก เทียน ๑ คู่ น้ำส้มป่อย และเงินไม่จำกัดจำนวน ในขั้นตอนในการบูชามีการบอกกล่าวแก่แม่ย่านางไม้ เป็นการขออนุญาตเรียน ครูจะนำน้ำส้มป่อยพรมที่ลูกกลอง ผู้เรียนกราบที่กลองเพื่อทำความเคารพแม่ย่านางไม้ มีการนำน้ำส้มป่อยประพรมลูกศิษย์และกลองก่อนจบพิธี

พิธีกรรมไหว้ครูก่อนแสดง ศิลปินจะบอกกล่าวครู และนางไม้ รวมถึงเจ้าที่ พร้อมจะระลึกถึงเจ้าอาวาสทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและที่ยังมีชีวิตอยู่ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดวิชากลองทุงเยให้ เมื่อพิจารณาพิธีกรรมไหว้ครูกลองทุงเยพบว่า มีความเชื่อเชื่อมโยงไปถึงสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่นการบูชานางไม้ ความเชื่อนี้เกี่ยวโยงกับวัสดุที่ใช้ทำกลองคือไม้ การบูชานางไม้หรือแม่ย่านางเป็นการแสดงสักการะแก่เจ้าของไม้นั้น ซึ่งก็คือนางไม้ หรือผีนางไม้ ซึ่งรัตนา พรหมพิชัย กล่าวถึงผีนางไม้หรือที่บางคนมักเรียกแม่ย่านางไม้ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือว่า ผีนางไม้ เป็นวิญญาณเพศหญิงที่สิงประจำอยู่ที่ต้นไม้อย่างเดียวกับรุกขเทวดา ซึ่งในแง่ของรุกขเทวดานั้นกล่าวว่าหากต้นไม้ยืนต้นที่มีแก่นสูงจากแผ่นดินเกินหนึ่งศอกแล้ว จะมีรุกขเทวดาประจำอยู่เสมอ แต่ในกรณีของผีนางไม้นั้นมิได้มีกำหนดไว้ชัดเจนเช่นนั้น แต่พบว่าต้นไม้ใดที่เติบโตขึ้นมีขนาดใหญ่ตามธรรมชาติและอยู่ในที่เด่นหรือเห็นได้เด่นชัดแล้ววิญญาณที่ประจำอยู่ที่ต้นไม้นั้นมักจะมีความรุนแรงมากกว่าต้นไม้ที่ขึ้นอยู่ในป่าตามปกติ ปกติแล้วก่อนที่จะตัดต้นไม้ไปใช้งานที่สำคัญ เช่น ทำเสาวิหารหรือเสาเรือนแล้ว ชาวบ้านจะทำพิธีขอสมาลาโทษและอัญเชิญให้ผีนางไม้ประจำต้นนั้นไปอยู่ที่อื่นเสียก่อนเสมอ

โดยทั่วไปผีนางไม้จะไม่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ยกเว้นว่ามนุษย์จะทำในสิ่งที่ไม่ดีไม่งามโดยเจตนากับต้นไม้นั้น แต่บางครั้งผีนางไม้อาจจะ “เฮี้ยน” และแสดงตัวให้เห็นเป็นหญิงอยู่ที่ต้นไม้นั้น หรือบางครั้งอาจไปสู่ชายหนุ่มซึ่งอยู่ตามลำพังใกล้กับต้นไม้นั้น โดยประสงค์จะเอาชายนั้นเป็นสามี ในกรณีนี้ชายหนุ่มนั้นอาจฝันว่าผีนางไม้ในร่างของหญิงงามมาหาหรือมาอยู่ด้วยก็มี และหากเป็นผีนางไม้ซึ่งเป็นผีสองนางแล้วก็จะเฮี้ยนเป็นพิเศษ (๒๕๔๒: ๔๐๘๖)

นอกจากนี้ยังพบว่าศิลปินมีการบูชาเจ้าที่ ซึ่งภาษาถิ่นเรียก “ผีเจ้าตี้” คือผู้ที่รักษาประจำอยู่ในที่ใดที่หนึ่ง คนพื้นเมืองโบราณถือว่า ต้นไม้ทุกต้นและกอหญ้าทุกกอมีผีรักษาอยู่ประจำ ผีเจ้าที่ก็คือผีที่ดูแลรักษาในเขตในบริเวณนั้นๆดังนั้นคนโบราณ เมื่อเดินทางไปหยุดพักให้หายร้อนที่ใดก็จะบอกขออนุญาตเจ้าที่ก่อนทุกครั้ง จะกินอาหารนอกจากบนเรือนของตัวเองแล้วต้องใช้คำข้าวใส่อาหาร ๑ คำ วางเซ่นเจ้าที่เสมอ จะถ่ายหนักถ่ายเบานอกเขตบ้านตัวเองไป ก็ต้องบอกกล่าวขออนุญาตทุกครั้งยิ่งถ้าเดินทางไปพักแรมในป่าก็ดี พักแรมกลางทางก็ดี ยิ่งมีความจำเป็นมากต่อการบอกเจ้าที่ให้ทราบ ซึ่งนอกจากจะไม่มีภัยอันตรายแล้ว ยังได้รับการคุ้มครองจากเจ้าที่อีกด้วย เปรียบได้ดังกับคนเรานี้ เมื่อไปพักบ้านใดต้องบอกให้แก่บ้าน (ผู้ใหญ่บ้าน) และเจ้าของบ้านให้ทราบก่อน (ศรีเลา เกษพรหม ๒๕๔๒: ๔๐๘๙)

สิ่งที่พบในขั้นตอนการไหว้ครูนี้คือการให้ความสำคัญกับน้ำส้มป่อยโดยการนำมาประพรมทั้งกลองและผู้เข้าร่วมพิธีเพื่อความเป็นสิริมงคล และยังเป็นการแสดงคารวะต่อเจ้าของไม้ก่อนลงมือตีอีกด้วย เรื่องน้ำส้มป่อยนี้ ศิลปินในภาคเหนือมีความเชื่อว่าเป็นน้ำที่ศักดิ์สิทธิ์ สามารถขับไล่หรือป้องกันเสนียดจัญไรได้ จึงนิยมประพรมลงบนเครื่องดนตรีและนักดนตรี และการกล่าวถึงน้ำส้มป่อยมักมีคำว่าขมิ้นมาร่วมอยู่ด้วย เป็น น้ำขมิ้นส้มป่อย ซึ่งในหนังสือวัฒนธรรมไทยภาคเหนืออธิบายถึงน้ำส้มป่อยในภาพรวมของ น้ำเข้าหมิ้นส้มป่อยว่าเป็นน้ำที่ปรุงขึ้นให้ มีคุณสมบัติอันเป็นมงคลเพื่อใช้ในพิธีกรรมต่างๆ เช่น การสรงน้ำพระ การดำหัวผู้ใหญ่หรือในการขับเสนียดจัญไร เป็นต้น น้ำเข้าหมิ้นส้มป่อยตามชื่อแล้วควรเป็นน้ำที่มีขมิ้นและน้ำส้มป่อยอยู่ด้วยแต่ทั่วไปมักจะเป็นน้ำที่ฝักส้มป่อยปิ้งไฟให้หอมแล้วหักใส่ลงไปซึ่งก็จะทำให้น้ำมีสีเหลือง โดยไม่ต้องใช้ขมิ้น และมักจะมีดอกไม้แห้งที่มีกลิ่นหอมใส่ลงไปด้วย เช่น ดอกสารภีและเกสรดอกคำฝอย เป็นต้น ตามสำนวนบาลีแล้วก็มักจะเรียกน้ำดังกล่าวนี้ว่า น้ำสุคันโธทกะ อีกด้วย

น้ำเข้าหมิ้นส้มป่อยนี้ หากเตรียมขึ้นในพิธีเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ ในเรื่องที่เกี่ยวกับปูชนียสถานหรือบุคคลพิเศษ เช่น การสรงน้ำมูรธาภิเษกพระมหากษัตริย์แล้ว น้ำที่นำมาใช้จะต้องคัดเลือกมาจากแหล่งที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น อาจจะมาจากน้ำกลางลำน้ำปิง น้ำวัง น้ำยม น้ำน่าน น้ำโขง หรือมาจากน้ำบ่อทิพย์ เช่น บ่อน้ำทิพย์จากยอดดอยกระม้อ จังหวัดลำพูน หรือจากบ่อน้ำทิพย์ที่ดอยทุง (ดอยตุง) เป็นต้น (มณี พยอมยงค์, ๒๕๔๒: ๓๒๒๐-๓๒๒๑)

ในส่วนของการไหว้ครูประจำปีพบว่าศิลปินกลองทุงเยไม่จัดพิธีไหว้ครูประจำปีเนื่องด้วยสถานที่ตั้งกลองอยู่ที่วัด

ในด้านความเชื่อเรื่องการไม่ตั้งกลองบนพื้นดิน หรือห้ามไม่ให้สตรีมีรอบเดือนตีนั้นน่าจะมาจากการที่ศิลปินเคารพนับถือนางไม้จึงต้องการแสดงความคารวะโดยไม่วางลงไว้ที่ต่ำ อีกนัยหนึ่งการตั้งกลองไว้ต่ำหรือวางบนดินอาจทำให้กลองสกปรกหรือชื้นจนขึ้นราหากพื้นดินเปียกหรืออาจมีคนมาเดินชนหรือข้ามได้ และการที่ห้ามสตรีมีรอบเดือนตีกลองนั้น ตามนัยของความเชื่อหญิงที่มีรอบเดือนถือว่าร่างกายไม่สะอาดหากมาตีกลองอาจจะนำความไม่พอใจมาสู่นางไม้

หากนางไม้โกรธ หรือหนีไปด้วยความไม่พอใจ จะเป็นผลให้กลองขาดผู้ดูแลและคุณภาพจะไม่ดี และเมื่อวิเคราะห์ถึงความรอบครอบรู้จักป้องกันดีกว่าแก้ของคนสมัยก่อนแล้ว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า หากสตรีมีรอบเดือนมาตีกลองอาจทำให้กลองสกปรกเลอะเทอะจากรอบเดือนหากไม่ระมัดระวัง ในเรื่องข้อห้ามทั้งสองข้อนี้นับเป็นกุศโลบายในการดูแลรักษากลองให้อยู่ในที่ที่ปลอดภัยจากอุบัติเหตุ และปลอดภัยจากสิ่งสกปรกอันอาจทำให้กลองเสียหายได้นั่นเอง

ส่วนการต้องทำพิธีบูชานางไม้ก่อนขึ้นกลองนั้นนอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติแล้วยังสะท้อนให้เห็นถึงการเคารพสิทธิผู้ที่เป็นเจ้าของ การจะทำอะไรต้องมีการบอกกล่าวก่อน มิใช่จู่โจมทำโดยมิได้ขออนุญาต การปฏิบัติเช่นนี้โดยนัยแล้วทำให้ผู้ที่ขึ้นกลองมีความเชื่อมั่นว่าสิ่งที่ตนทำนั้นจะออกมาสำเร็จ เป็นผลดีต่อการแสดง รวมทั้งไม่เกิดเภทภัยจากแม่ย่านางไม้ด้วย ความเชื่อดังกล่าวไม่ก่อให้เกิดความเสียหายแต่อย่างไร แต่กลับเป็นผลดีในด้านการปฏิบัติเพราะผู้ที่เกี่ยวข้องต้องมีความระมัดระวังในการทำกิจที่เกี่ยวข้องกับกลอง ท่าให้หน้ากลองมีคุณภาพดีเพราะผู้ขึ้นหน้ากลองมีทั้งความมั่นใจ และมีศรัทธาที่จะทำให้ดีที่สุดเพื่อเอาใจผีนางไม้นั้น

๓.๓.๔ แตรวง

ความเป็นมา

ปี พ.ศ.๒๒๐๕-๒๒๓๑ ซึ่งตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กองทหารฝรั่งเศสจำนวน ๖๐๐ นาย ของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ ได้เดินทางเข้ามาในกรุงสยามเพื่อเจริญสัมพันธไมตรี โดยกองทหารฝรั่งเศสนี้จะมี “แตรและเพลงแตร” สำหรับใช้ในการรวมพล ปัจจุบันยังมีการใช้แตรดังกล่าวในสังคมไทย โดยเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า แตรฝรั่ง (Natural Trumpet or Fanfaer) สำหรับเป่าเพื่อถวายพระเกียรติยศ ถวายความเคารพ เพื่อให้สัญญาณและการรวมพลของกองทหาร (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๙: ๒๓-๒๖)

สุกรี เจริญสุข ศึกษาเรื่อง แตรและแตรวงของชาวสยาม พบว่า แตรวง เป็นคำที่พบในหนังสือสาส์นสมเด็จ ซึ่งเชื่อกันว่ามีการใช้คำดังกล่าวมาก่อนสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ เมื่อครั้นถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ทรงบัญญัติว่า “ดุริยางค์” ขึ้นแทนคำว่าวงดนตรี ใช้ในความหมายของการนั่งบรรเลง เช่น วงดุริยางค์สากล วงดุริยางค์ไทย เป็นต้น ต่อมาอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำคำว่า “โยธา” สนธิกับคำว่า “วาธิต” กลายเป็น “โยธวาธิต” ใช้ในความหมาย วงดนตรีสากลสำหรับการสวนสนามของทหาร หรือทำหน้าที่นำแถวขบวน เช่น แถวนักกีฬา แถวลูกเสือ เป็นต้น กล่าวได้ว่า “ดุริยางค์” และ “โยธวาธิต” หมายถึง วงดนตรี และคำว่า โยธวาธิต หมายถึง แตรวง นั่นเอง แม้ในปัจจุบันทางราชการได้เปลี่ยนการเรียกชื่อวงดนตรีจาก “แตรวง” เป็น “วงโยธวาทิต” หรือ “วงดุริยางค์” แต่ชาวบ้านยังคงเรียก “แตรวง” อยู่เช่นเดิม (๒๕๓๙: ๔๕-๔๖)

แตรวง คือ วงดนตรีประเภทหนึ่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลือง ตามลักษณะของวงเครื่องทองเหลือง (Brass Band) และที่ผสมกับเครื่องลมไม้ (Wood wind instruments) แตรวงเป็นวงดนตรีของยุโรปที่ไทยรับแบบอย่างมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ในสมัยนั้นมีการจ้างครูชาวอังกฤษเข้ามาฝึกสอนเพลงฝรั่งให้ทหารใช้ฝึกเดินแถวจนมีกองแตรวงมหาดเล็กขึ้น และได้จ้างครูดนตรีชาวต่างชาติอื่นๆ เข้ามาสอน แตรวงเจริญก้าวหน้ามากที่สุดเมื่อครั้งสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ดำรงพระยศเป็นเสนาบดีกระทรวงทหารเรือ ทรงโปรดให้ส่งเสริมและให้การสนับสนุนกิจการแตรวงของกองทหาร ตลอดจนทรงพระนิพนธ์เพลงประทานสำหรับแตรวงไว้เป็นจำนวนมาก

แตรวงมีทั้งรูปแบบของวงโยธวาทิต และรูปแบบการนำเพลงไทยเดิมไปบรรเลงโดยจัดระเบียบวิธีการเรียบเรียงเสียงอย่างเหมาะสม ซึ่งได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ทั้งในวงการทหารและสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะชาวบ้านทั่วไปได้นำแตรวงไปบรรเลงในงานพิธีต่างๆ มีการบรรเลงเหมือนกับวงปี่พาทย์ รูปแบบการบรรเลงของแตรวงนั้นเมื่อสืบหลักฐานไปยังบ้านเรือนที่ตั้งอยู่ใกล้ปากแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำท่าจีน โดยเฉพาะหมู่บ้านปี่พาทย์ที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม พื้นที่ดังกล่าวได้รับอิทธิพลดนตรีเกี่ยวกับแตรวงมากมาย ดังจะเห็นได้ว่าชาวบ้านบรรเลงแตรวงเลียนแบบวงปี่พาทย์ และปรากฏเพลง “สำเนียงฝรั่ง” ซึ่งเป็นเพลงผสมระหว่างปี่พาทย์และแตรวง เช่น เพลงคุณหลวง (ฝรั่งรำพึงหรือฝรั่งยกทัพ) ควีนดำรัส ฝรั่งควง วิลันดาโยสลัม เป็นต้น เนื่องจากนักดนตรีแตรวงส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีปี่พาทย์อยู่ก่อนแล้ว นอกจากนี้ยังมีการใช้แตรวงนำขบวนแห่ ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล แตรวงยังถูกนำไปบรรเลงประโคมมหรสพหน้าโรงละคร หน้าโรงหนัง เพื่อประโคมข่าว ป่าวประกาศให้รู้ว่าพื้นที่ดังกล่าวกำลังจะมีหนังกลางแปลงฉายหรือกำลังจะมีการแสดง ขณะเดียวกันยังเป็นการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ที่รอชม ต่อมาเมื่อเกิดเพลงประเภทไทยสากลและลูกทุ่งขึ้น แตรวงได้นำเพลงดังกล่าวมาบรรเลงจนได้รับความนิยมและได้การยอมรับอย่างสูง จนจัดให้แตรวงเป็นดนตรีพื้นบ้านอีกประเภทหนึ่งที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกของกลุ่มชาวบ้าน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๔๒: ๒๓๙๕-๒๓๙๖ และ สุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๙: ๖๖-๗๐)

จิระ สัตตะพันธ์คีรี (๒๕๔๙: ๓๔-๓๖, ๔๕-๕๓) ศึกษาความเป็นมาของแตรวงชาวบ้าน พบว่า ในจังหวัดราชบุรี ประมาณปี พ.ศ. ๒๔๗๐ มีคณะแตรวงที่มีชื่อเสียงอยู่สองคณะ คณะหนึ่งอยู่ที่วัดโพธิ์งามใกล้เขตเมืองสมุทรสงคราม และอีกคณะอยู่ที่วัดเกาะใน เมืองราชบุรี ในเวลาต่อมาทั้งสองคณะได้สลายวงกันไปโดยขาดการสืบทอด สำหรับแตรวงในบ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่าเข้ามาเผยแพร่ในช่วงไหน แต่เริ่มมีการเล่นแตรวงเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๔๙๐ ในระยะต้นของแตรวงบ้านท่ามะขามมีอยู่หลายวงด้วยกัน ซึ่งแต่ละวงยังไม่มีชื่อที่แน่นอน บ้างก็เรียกตามชื่อของผู้ที่รับงานมา เนื่องจากจะมีนักดนตรีของคณะอื่นๆ สลับสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาร่วมบรรเลง ต่อมาครูรวม พรหมบุรี

นักดนตรีปี่พาทย์คนสำคัญของจังหวัดราชบุรี ลูกศิษย์ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้พัฒนาแตรวงของบ้านท่ามะขาม ให้สามารถบรรเลงเพลงไทยได้อย่างไพเราะ

วิธีการบรรเลง

เนื่องจากเครื่องดนตรีในแตรวงแต่ละชิ้นมีราคาสูง และส่วนใหญ่นักดนตรีจะซื้อไว้ประจำตัวคนละ ๑ ชิ้น ทำให้ขนาดของวงไม่แน่นอน จำนวนผู้บรรเลงไม่ตายตัวและมีเครื่องดนตรีตามสภาพ แต่ละครั้งที่บรรเลงจึงมีจำนวนเครื่องไม่เท่ากัน แตรวงของชาวบ้านส่วนใหญ่จะประกอบด้วยเครื่องเป่าและเครื่องให้จังหวะ คือ ทรัมเปต ทรอมโบน บาริโทน ยูโฟเนียม คลาริเนต แซกโซโฟน กลองใหญ่ ฉาบ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๒๒๗) เมื่อแตรวงได้จัดตั้งเป็นคณะและมีเครื่องดนตรีประจำวง เช่น แตรวงคณะสุนิศา บ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี (จิระ สัตตะพันธ์คีรี, ๒๕๔๙: ๕๔-๕๘) มีรูปแบบของวงค่อนข้างแน่นอน เช่น ในพิธีอุปสมบท เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ เซ็กโซโฟน ทรัมเปท และ ทรอมโบน กลองทรีโอ้ กลองใหญ่ และฉาบ วิธีการบรรเลงมี ๒ ลักษณะ คือ การนั่งบรรเลง โดยจัดสถานที่ที่บ้านเจ้าภาพ นักดนตรีนั่งเรียงหน้ากระดาน แถวหน้าเป็นเครื่องเป่า แถวที่สองเป็นเครื่องประกอบจังหวะ สำหรับการเดินนำขบวนแห่นั้น รูปขบวนไม่มีการจัดเรียงที่แน่นอน นิยมให้กลองทรีโอ้ กลองใหญ่และฉาบอยู่แถวหน้า ตามด้วยทรัมเปท แซ็กโซโฟน ทรอมโบน

สำหรับการบรรเลงในพิธีศพเครื่องดนตรีแตกต่างจากงานอุปสมบท นำกลองทรีโอ้ออก และเพิ่ม คลาริเน็ต บาริโทน ยูโฟเนียม ทูบา ฉิ่ง ฉาบ กรับ ตะโพน เปิงมางคอก กระจังโหม่ง เพื่อบรรเลงเพลงไทยและเพลงมอญในทำนองเพลงโศกเศร้า การบรรเลงในพิธีศพสามารถบรรเลงได้ทั้งการนั่งและเดินนำขบวน การนั่งบรรเลงจะเรียงหน้ากระดาน ให้สองแถวหน้าเป็นเครื่องเป่า สำหรับเครื่องประกอบจังหวะไทยตั้งขนาบข้างซ้ายและขวา ด้านหนึ่งวางกระจังโหม่ง อีกด้านเป็นเปิงมางคอก ฉิ่ง ฉาบ กรับ สำหรับการเดินบรรเลงเพื่อนำขบวนแห่ศพ ไม่มีการจัดเรียงขบวนที่แน่นอนเช่นกัน นิยมให้กลองใหญ่และฉาบอยู่แถวหน้า ตามด้วยเครื่องเป่าชนิดต่าง ๆ ได้แก่ คลาริเน็ต ทรัมเปท แซ็กโซโฟน บาริโทน ยูโฟเนียม และทูบา

โอกาสในการบรรเลง

แตรวงบรรเลงทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล ยกตัวอย่างงานมงคลเช่น งานบุญ งานฉลอง งานวัด งานบวช บรรเลงประกอบหนังกลางแปลง ต้อนรับเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ เป็นต้น นิยมใช้เพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง เพลงไทยสมัยนิยมหรือเพลงไทยเดิมที่มีท่วงทำนองสนุกสนาน สำหรับงานอวมงคล บรรเลงทั้งในขบวนแห่ศพและในงานศพ แตรวงจะบรรเลงเพลงไทยเดิมในท่วงทำนองเศร้าสร้อย เช่น เพลงธรณีกรรแสง เพลงพญาโศก เป็นต้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและ

จดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๒๒๔-๒๒๘ และสุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๙: ๖๖-๗๐) จากการศึกษาของจิระ สัตตะพันธ์คีรี (๒๕๔๙: ๕๙-๖๓) กล่าวถึง เพลงที่แตรวงคณะสุนิศาใช้ในการบรรเลง อันได้แก่ บทเพลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา คือ เพลงหน้าพาทย์และเพลงเรื่อง บทเพลงที่ใช้การฟังหรือเพื่อความบันเทิง คือ เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา เพลงเดี่ยวและเพลงเกร็ด บทเพลงที่นิยมบรรเลงประกอบในพิธีอวมงคล คือ เพลงมอญและเพลงไทยสำเนียงมอญที่มีท่วงทำนองช้าให้ความรู้สึกเศร้าสร้อย สุดท้ายคือบทเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานในพิธีมงคล อันได้แก่ เพลงสมัยนิยม ประเภทเพลงสตริง ลูกกรุง และลูกทุ่ง

พิธีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดง

เครื่องกำนลของแตรวงคณะสุนิศา ประกอบด้วย ดอกไม้สด หรือพวงมาลัยดอกไม้สด ไม่นิยมใช้ดอกบัว เนื่องจากมีคติว่าดอกบัวใช้สำหรับบูชาพระรัตนตรัยเท่านั้น ธูปหอม ๕ ดอก แทนคุณพระพุทธ คุณธรรม คุณพระสงฆ์ คุณบิดามารดาและคุณครูอาจารย์ เทียนไข ๑ เล่ม เงินกำนล ๖ บาท เพราะเชื่อว่าเลข ๖ เป็นเลขประจำวันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันครู และอาจเพิ่มเงินกำนลเป็นเท่าทวีของ ๖ เช่น ๑๒, ๒๔ หรือ ๓๐ บาท สุรา ยาสูบ หมากพลู เป็นต้น จัดวางไว้ในพาน หรือถาด ตั้งไว้กลางวงดนตรี

ก่อนเริ่มการแสดง ผู้อาวุโสที่สุดของวงจะเป็นผู้จุดเทียนเครื่องกำนล ทุกคนในวงตั้งจิตอธิษฐานระลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย บิดามารดา คุณครูอาจารย์ ครูเทพเทวดา และครูฤาษีทุกองค์ที่ได้สร้างสรรค์และประสาทวิชาดนตรี พร้อมทั้งบอกกล่าวให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้รับรู้ว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้น พร้อมทั้งขอให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นและประสบผลสำเร็จด้วยดีทุกประการ (จิระ สัตตะพันธ์คีรี, ๒๕๔๙: ๗๗-๗๘)

การถ่ายทอด

จิระ สัตตะพันธ์คีรี (๒๕๔๙: ๑๑๐-๑๑๓) ศึกษารูปแบบการถ่ายทอดแตรวงพื้นบ้าน พบว่าเป็นการสืบทอดความรู้จากนักดนตรีอาวุโสรุ่นหนึ่งสู่นักดนตรีอีกรุ่นหนึ่งต่อๆ กันไป โดยไม่จำกัดว่าต้องเป็นลูกหลานภายในตระกูล การถ่ายทอดนอกจากใช้วิธีมุขปาฐะแล้ว ยังมีการบันทึกเป็นโน้ตเพลง เพื่อช่วยในการจำและอำนวยความสะดวกในการบรรเลง สำหรับการถ่ายทอดแตรวงในคณะสุนิสานั้น ครูจะให้ศิษย์เลือกเครื่องดนตรีที่ตนชอบก่อน และคอยดูด้วยว่าเครื่องดนตรีเหมาะกับสรีระของศิษย์หรือไม่ เช่น ผู้เป่าแซ็กโซโฟน มักเลือกให้ผู้ที่มีฟันบนยื่นกว่าฟันล่างเล็กน้อย เพราะลักษณะการสบฟันดังกล่าวถือว่าเหมาะสมกับปากเป่าของปี่ เป็นต้น รูปแบบการถ่ายทอดยกตัวอย่างการฝึกเครื่องเป่า ขั้นต้นจะหัดให้ศิษย์เป่าออกเสียงพร้อมกับแนะนำวิธีการเบื้องต้นและปฏิบัติให้เป็นตัวอย่าง จากนั้นศิษย์จึงหัดทำตามแบบอย่างที่ครูสอน เมื่อศิษย์เป่าออกเสียงได้แล้วจึงจะสอนการวางนิ้วและเป่าไล่เสียง เมื่อสามารถทำได้คล่องจึงต่อเพลงทำนองต่างๆ โดยใช้โน้ต

ที่เขียนขึ้นเป็นทางกลางให้ศิษย์ทุกคนสามารถบรรเลงได้ หลังจากนั้นจึงจะปรับทางบรรเลงให้เข้ากับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

ศิลปินแตรวง

๑) ครูสมาน กันเกตุ

ครูสมาน กันเกตุ (ศิลปินแตรวงชาวบ้าน) อยู่บ้านเลขที่ ๔๐/๓ หมู่ที่ ๗ ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี

ภาพครูสมาน กันเกตุ

ที่มา: ร.ศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูสมาน เป็นบุตรของนายห่อและนางเมี้ยน กันเกตุ ประกอบอาชีพทำนาทั้งครอบครัว ครูสมานเรียนที่โรงเรียนวัดท่ามะขาม เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ก็มาช่วยครอบครัวทำนาจนปัจจุบัน แรงบันดาลใจที่ทำให้ครูสนใจเรียนดนตรีเพราะได้พบเห็นการเล่นแตรวงในละแวกหมู่บ้านท่ามะขามแล้วรู้สึกชอบจึงไปฝากตัวขอเรียนกับครูคาน บุญทรง ซึ่งขณะนั้นครูสมานมีอายุประมาณ ๑๖-๑๗ ปี เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่หัดคือทรัมเป็ต แต่เล่นได้ไม่นานก็ต้องเปลี่ยนไปหัดแซ็กโซโฟน เพราะรูปทรงของปากไม่เหมาะกับทรัมเป็ต หลังจากเปลี่ยนมาหัดแซ็กโซโฟนและเล่นเป็นดนตรีหลักเรื่อยมา จนเมื่อได้รับมอบหมายเป็นหัวหน้าวงจึงได้หัดเล่นคลาริเน็ตด้วยตนเองและยึดเป็นเครื่องมือหลักจนปัจจุบัน เนื่องจากมีผู้ใหญ่ทักท้วงว่าเป็นหัวหน้าวงไม่ควรจะเป่าแซ็กโซโฟน

ครูสมานเล่าถึงประวัติความเป็นมาของแตรวงคณะสุนิศาซึ่งตั้งอยู่บ้านท่ามะขามว่าไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าแตรวงได้เข้ามาเผยแพร่บ้านท่ามะขามตั้งแต่เมื่อใด จากการสัมภาษณ์สอบถามนักดนตรีผู้เฒ่าผู้แก่ในชุมชนสันนิษฐานได้ว่าเริ่มมีการเล่นแตรวงเป็นครั้งแรกประมาณ

ปี พ.ศ. ๒๔๘๐ ผู้ที่นำเข้ามาเผยแพร่คนแรกคือ ครูพันธ์ บุตรจะณะ (เป็นศิษย์ของครูย้ง คนบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี) ต่อมาก็มี ครูทวี พันธุ ครูคลาย คำประดิษฐ์ และครูคาน บุญทรง เป็นผู้บุกเบิกแตรวงของบ้านท่ามะขาม สมาชิกแตรวงของบ้านท่ามะขามเป็นเกษตรกรผู้มีใจรักดนตรีที่ใช้เวลาว่างจากงานประจำมารวมตัวฝึกซ้อมกันและเริ่มรับงานแตรวงเป็นอาชีพรอง เมื่อเริ่มแรกในหมู่บ้านมีแตรวงอยู่หลายวง แต่ละวงยังมีชื่อไม่แน่นอนใครเป็นผู้รับงานก็เรียกเป็นชื่อวงของผู้นั้น โดยนักดนตรีของแต่ละวงก็สลับเปลี่ยนหมุนเวียนไปเล่นกันหลายคณะ แต่คนทั่วไปมักเรียกกันว่าแตรวงบ้านท่ามะขาม

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๘ มีการจัดประกวดแตรวงชาวบ้านในระดับประชาชนทั่วไปขึ้นเป็นครั้งแรก โดยกรมการศึกษานอกโรงเรียน กระทรวงศึกษาธิการ ทางจังหวัดราชบุรีได้ส่งแตรวงบ้านท่ามะขามเป็นตัวแทนเข้าร่วมประกวดและได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่ง พัฒนาการสำคัญของแตรวงท่ามะขามคือได้รับการถ่ายทอดเพลงไทยตลอดจนคำแนะนำและเทคนิควิธีการเล่นหลากหลายจากครูรวม พรหมบุรี[๒๔]ซึ่งเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำให้แตรวงท่ามะขามสามารถบรรเลงเพลงไทยได้อย่างไพเราะหลายหลาก มีชื่อเสียงไปทั่วจังหวัดราชบุรี รวมทั้งเริ่มใช้ชื่อวงว่า “แตรวงคณะรวมศิษย์บรรเลง” ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ต่อมานักดนตรีแตรวงของท่ามะขามได้กระจัดกระจายไปเล่นดนตรีสากลประเภทลูกทุ่งลูกกรุงกันมากขึ้นเพราะมีงานมากและรายได้ดีกว่า คณะแตรวงบ้านท่ามะขามเริ่มลดน้อยลง คงเหลือแต่นักดนตรีแตรวงรุ่นบุกเบิก เมื่อครูคลายถึงแก่กรรม ครูคานก็มารับตำแหน่งหัวหน้าวงต่อภายหลัง ครูคานมีอายุมากและหยุดพักการเล่นแตรวง ครูสมานจึงรับหน้าที่หัวหน้าวงซึ่งขณะนั้นใช้ชื่อวงว่า “แตรวงคณะ ส. ศิษย์บรรเลง” สืบต่อมา โดยครูมีหน้าที่รับผิดชอบทั้งการติดต่อรับงานฝึกหัดนักดนตรีรุ่นหลังเพื่อมาทดแทนผู้ที่ลาออกไป และได้เปลี่ยนชื่อวงซึ่งใช้มาถึงปัจจุบันว่า “แตรวงคณะสุนิศา” ซึ่งมีที่มาจากชื่อลูกสาวคนเล็กของครูสมานนั่นเอง (ครูมีบุตรสาวสองคนคือ นางสาววิมลและนางสาวสุนิศา กันเกตุ)

สมาชิกของคณะมี ๑๕-๑๖ คน (ถ้ารับงานศพอาจใช้ลูกวงถึง ๒๐ คน) เป็นชาวบ้านในละแวกบ้านท่ามะขาม ซึ่งมีอาชีพรับจ้างและทำการเกษตรกรรมเป็นหลักโดยเล่นแตรวงเป็นงานอดิเรกและรายได้เสริม ส่วนครูสมานผู้เป็นหัวหน้าวง ทำหน้าที่ทั้งติดต่อรับงาน จัดหาเครื่องดนตรี เครื่องมือ

---

[๒๔] ในหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดราชบุรีกล่าวถึงครูรวม พรหมบุรี ดังนี้ “ครูรวม พรหมบุรี ได้รับยกย่องว่าเป็นระนาดน้ำผึ้งแห่งลุ่มน้ำแม่กลอง ครูรวม พรหมบุรี เป็นนักดนตรีไทยผู้หนึ่งที่เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุราว ๘ ปี จากสำนักดนตรีไทยวัดช่องลม อำเภอเมืองราชบุรี จังหวัดราชบุรี และต่อมาได้ศึกษาเพิ่มเติมจากหลวงชาญเริงระนาด (เงิน ผลารักษ์) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนมีความสามารถเฉพาะตัวในการตีระนาดเป็นอย่างดีจนถึงอายุ ๑๗ ปี ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กที่วังสมเด็จเจ้าฟ้า กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ที่กรุงเทพฯ แล้วย้ายไปอยู่ที่วังลดาวัลย์จนถึง พ.ศ. ๒๔๘๑ จึงกลับมาอยู่บ้านเดิมที่จังหวัดราชบุรี และตั้งวงดนตรีไทย “วงศิษย์บรรเลง” โดยครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นผู้ตั้งให้...” (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ฯ, ๒๕๔๓: ๑๘๐)

เครื่องใช้ต่างๆ รวมทั้งควบคุมฝึกซ้อมบทเพลงต่างๆของวงด้วย นอกจากนี้ก็ยังมี ครูพันธุ์ บุตรจะณะคอยเป็นที่ปรึกษาและทางเพลงให้แก่วงอีกด้วย

บทเพลงที่แตรวงคณะสุนิศาใช้บรรเลงจำแนกออกได้เป็น ๓ ประเภท

- เพลงไทยทั่วไปได้แก่เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา ฯลฯ ใช้บรรเลงเพื่อการฟังและประกอบพิธีกรรมทางศาสนา
- เพลงมอญ และเพลงไทยสำเนียงมอญ มีท่วงทำนองช้าและเศร้าสร้อย ใช้บรรเลงในพิธีอวมงคลต่างๆ เช่น งานศพ การแห่ศพ
- เพลงสมัยนิยม ทั้งประเภท สตริง ลูกกรุง และลูกทุ่ง ใช้บรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานในการแห่นาคในงานบวชเท่านั้น

ครูสมานยังมีความสามารถในการซ่อมแซมเครื่องเป่าทุกประเภท โดยใช้วิธีครูพักลักจำจากช่องซ่อมเครื่องดนตรีที่ครูเคยนำไปซ่อมบ่อยครั้งที่กรุงเทพฯ ทำให้ประหยัดเงินค่าซ่อมเครื่องดนตรี และยังยึดเป็นอาชีพเสริมได้อีกหนทางหนึ่ง

แตรวงคณะสุนิศาได้รับการคัดเลือกจากจังหวัดราชบุรีเข้าร่วมงานประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน ๕ ภาค จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ปรากฏว่าได้รับรางวัลชนะเลิศในปี พ.ศ. ๒๕๔๖ และ พ.ศ. ๒๕๔๗ เข้ารับถ้วยพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี นอกจากนี้ครูสมานยังได้รับปริญญากิตติมศักดิ์จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจอมบึง สาขาศิลปะศาสตร์บัณฑิต ในฐานะผู้ทำคุณประโยชน์ด้านดนตรี

นอกจากนี้ครูสมานยังหมั่นพัฒนาความเชี่ยวชาญด้านดนตรีอย่างสม่ำเสมอ เช่น รวบรวมจัดหาเทปเพลงเดี่ยวมาฟังแล้วถอดเสียงเป็นตัวโน้ต ท่องจำและหัดเป่าเอง เช่นเดี่ยวพญาโศก เป็นต้น และปัจจุบันยังได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับเด็กชายอัครพล เทียนออน อายุ ๘ ปี ซึ่งเป็นหลานตาเพื่อสืบทอดต่อแตรวงพื้นบ้านมิให้สูญหาย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูสมานกล่าวว่า ก่อนการเริ่มเรียนดนตรีต้องทำพิธีไหว้ครูฝากตัวเป็นศิษย์ก่อน โดยผู้เรียนจะต้องจัดนำเครื่องกำนลอันประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน และเงิน ๑๒ บาทมามอบให้กับครู

และก่อนการบรรเลงทุกครั้งทางคณะแตรวงสุนิสาจะทำการตั้งเครื่องกำนลเพื่อบูชากราบไหว้และรำลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ที่เคารพนับถือ รวมทั้งขอให้ครูอำนวยพรให้การแสดงผ่านไปด้วยดีเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมผู้ฟัง เครื่องกำนลจะประกอบไปด้วย ธูป ๕ ดอก อันมีความหมายแทนคุณพระพุทธ คุณพระธรรม คุณพระสงฆ์ คุณบิดามารดา และคุณครูบาอาจารย์ เทียน ๑ เล่ม พวงมาลัยหรือดอกไม้สดซึ่งจะเป็นดอกไม้อะไรก็ได้ แต่จะไม่ใช้ดอกบัวเพราะเชื่อถือว่าเป็นดอกไม้สูงสมควรใช้บูชาเฉพาะพระรัตนตรัยเท่านั้น และเงินจำนวน ๖ บาท โดยเป็นความเชื่อแต่โบราณาจารย์มาว่า เลข ๖ เป็นเลขประจำวันพฤหัสบดี อันเป็นวันครู การจัดเงินกำนล

จะเป็นจำนวน ๖ บาท หรือเท่าทวีของ ๖ บาท เช่น ๑๒, ๒๔ หรือ ๓๐ บาท อันนับว่าเป็นเลขสิริมงคล นอกจากนั้นก็มีหมากพลู เหล้า บุหรี่ เป็นต้น เครื่องบูชาดังกล่าวจะจัดรวมในพานหรือถาดตั้งไว้กลางวง จากนั้นผู้อาวุโสที่สุดของวงจะจุดธูปเทียน สมาชิกทุกคนในวงพร้อมกันตั้งจิตอธิษฐานระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ ครูเทพเทวดา และครูฤาษีทุกองค์ที่ประสิทธิ์ประสาทสรรค์สร้างวิชาดนตรีให้บังเกิดขึ้นในโลก

(สมาน กันเกตุ, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ครูสมาน กันเกตุ ศิลปินแตรวงชาวบ้าน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี พบว่าศิลปินสนใจเรียนดนตรีเพราะมีใจรักจากการได้พบเห็นการเล่นแตรวงในละแวกหมู่บ้านท่ามะขามเริ่มเรียนโดยหัดทรัมเป็ตก่อนกับครูคาน บุญทรง ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกแตรวงของบ้านท่ามะขามแล้วจึงเรียนแซ็กโซโฟนและคลาริเน็ตในภายหลังจนมีความชำนาญ และกลายเป็นหัวหน้าแตรวงบ้านท่ามะขามในเวลาต่อมา การที่แตรวงบ้านท่ามะขามเป็นตัวแทนเข้าร่วมประกวดและได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่งจากคำบอกเล่าของศิลปินนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพราะแตรวงท่ามะขามได้รับการถ่ายทอดเพลงไทยตลอดจนคำแนะนำและเทคนิควิธีการเล่นหลากหลายจากครูรวม พรหมบุรี ซึ่งเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำให้แตรวงท่ามะขามสามารถบรรเลงเพลงไทยได้อย่างไพเราะหลายหลาก มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา ปัจจุบันแตรวงท่ามะขามของครูสมานรู้จักกันในชื่อ “แตรวงคณะสุนิศา” ซึ่งขณะนี้ครูสมานได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับหลานชายเพื่อจะได้สืบทอดและบริหารจัดการคณะแตรวงสุนิศาต่อไปในอนาคต

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อนั้นแม้แตรวงจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีสากลเป็นส่วนใหญ่ แต่ศิลปินก็ยังยึดมั่นในขนบปฏิบัติอย่างดนตรีไทย โดยจัดให้มีพิธีไหว้ครูก่อนการเริ่มเรียนดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝากตัวเข้าเป็นศิษย์ โดยผู้เรียนจะต้องจัดนำเครื่องกำนลอันประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน และเงิน ๑๒ บาทมามอบให้กับครูเพื่อทำพิธีไหว้ครู

นอกจากนี้ยังมีพิธีไหว้ครูก่อนการบรรเลงมีวัตถุประสงค์เพื่อบูชาและรำลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ที่เคารพนับถือ รวมทั้งขอให้ครูอำนวยพรให้การแสดงผ่านไปด้วยดีเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมผู้ฟัง มีการตั้งเครื่องกำนลประกอบไปด้วย ธูป ๕ ดอก เทียน ๑ เล่ม พวงมาลัยหรือดอกไม้สด และเงินจำนวน ๖, ๑๒, ๒๔ หรือ ๓๐ บาท หมากพลู เหล้า และ บุหรี่ การที่ศิลปินอธิบายที่มาของจำนวนเครื่องบูชา เช่น การใช้ธูป ๕ ดอกนั้น เลข ๕ หมายถึงคุณพระพุทธ คุณพระธรรม คุณพระสงฆ์ คุณบิดามารดา และคุณครูบาอาจารย์ หรือจำนวนของเงินที่มีความสัมพันธ์กับวันพฤหัสบดี และแม้แต่เรื่องการไม่ใช้ดอกบัวเพราะเชื่อถือว่าเป็นดอกไม้สูงสมควรใช้บูชาเฉพาะพระรัตนตรัยก็ดี ตัวอย่างเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลความเชื่อในพุทธศาสนาที่ศิลปินซึมซับรับรู้จากวิถีชีวิตในสังคมที่เติบโตมาตลอดจนการรับสืบทอดมาจากครูอาจารย์ และความเชื่อนี้มีผลต่อรูปแบบการจัดพิธีกรรมไหว้ครู ดังที่กล่าวมา ส่วนการบูชาพระฤาษีนั้นน่าจะเป็นความเชื่อที่มา

จากการไหว้ครูปี่พาทย์ หรือการแสดงอื่น ๆ เช่นหนังตะลุงซึ่งมีการบูชาพระฤาษีก่อนการแสดงเช่นกัน

๓.๓.๕ หนังใหญ่วัดขนอน

ความเป็นมา

คำว่า “หนัง” ซึ่งน่าจะหมายถึงหนังใหญ่ มีการแสดงมาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ หรือประมาณ ๕๐๐ ปีมาแล้ว ในสมัยกรุงศรีอยุธยาของรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ หรือสมเด็จพระเจ้าอู่ทอง ปรากฏหลักฐานทางลายลักษณ์อักษรในกฎมนเฑียรบาล พ.ศ. ๑๙๐๑ และในกฎมนเฑียรบาล พ.ศ. ๒๐๐๑ ของรัชสมัยพระบรมไตรโลกนาถ ต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยโปรดให้พระมหาราชครูแต่งวรรณคดีเพิ่มเติมสำหรับการเล่นหนังใหญ่ ในหนังสือสมุทรโฆษคำฉันท์ ความว่า

...พระให้กล่าวกาพย์นิพนธ์ จำนองโดยกล
ตระกาลเพลงยศพระ
ให้ฉลักแสบก[๒๕]ภาพอันชระ[๒๖] เป็นบรรพบุรณะ
นเรนทรราชบรรหาร
ให้ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ-
ยเป็นบำเทิงธรณี
ฯลฯ

เมื่อถึงรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ เสด็จพระราชดำเนินไปนมัสการพระพุทธบาทปรากฏ ปุณโณวาทคำฉันท์ ซึ่งเป็นวรรณคดีคำฉันท์แต่งโดยพระมหานาค วัดท่าทราย มีเนื้อหาบรรยายถึงการสมโภชฉลอง ดังนี้

ครั้นสุริยเสด็จอัษฎงค์ เลี้ยวลับเมรุลง
ชรอุ่มชรอ่ำอัมพร
บัด*หนัง*ตั้งโห่กำธร สองพระทรงศร
ฉลักเฉลิมเจิมทอง
เทียนติดปลายศรศรสอง พากย์เพ้ยเสียงกลอง
ก็ทุ่มตะโพนท้าทาย...

---

[๒๕] แสบก – หนัง (ภาษาเขมร)

[๒๖] ชระ – สะอาด (ภาษาเขมร)

ในสมัยกรุงธนบุรี หลักฐานเกี่ยวกับหนังใหญ่ปรากฏแต่เพียงหนังจีนที่เข้ามาเล่นในเมืองไทยครั้งหนึ่ง ดังความที่บันทึกไว้ในจดหมายเหตุครั้งพระเจ้ากรุงธนบุรี เมื่อคราวฉลองพระแก้วมรกต ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ หนังใหญ่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องอิเหนา

“อยุธยาถาวรเปรมปรีดิ์
ทุกข์ภัยไม่มี
สนุกนิ์แม้นเมืองสวรรค์
เครื่องเล่นโขนละคอนหุ่นประชัน
เชิดชูกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย
ราตรีรัศมีเพลิงพราย
หนังงามลวดลาย
กระหนกหระหนาบภาพหาญ”

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ปรากฏหนังใหญ่ชุดพระนครไหว ซึ่งใช้เล่นในเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับบทพระราชนิพนธ์ ต่อมาหนังใหญ่ชุดนี้ได้ถูกคัดเลือกมาประดับไว้ที่ผนังโรงละครของกรมศิลปากร แต่ใน พ.ศ. ๒๕๐๓ เกิดไฟไหม้จนทำให้หนังใหญ่เสียหาย สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ มีช่างหนังที่มีชื่อเสียงคืออาจารย์ฤทธิ์ นายช่างใหญ่จังหวัดเพชรบุรี ท่านได้สร้างหนังใหญ่ไว้จำนวนมหาศาลและได้สูญไปมากเช่นกัน สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ปรากฏช่างเอก คือ พระครูศรัทธาสุนทร เจ้าอาวาสวัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นผู้สร้างหนังใหญ่ และเริ่มการเล่นหนังใหญ่ที่วัดขนอน คณะหนังใหญ่วัดขนอนเป็นหนังใหญ่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ จัดว่าเป็นหนังใหญ่ของราษฎร์ เพราะเป็นฝีมือของช่างชาวบ้าน ในสมัยก่อนนั้นเรียกการแสดงเล่นเงาว่า หนัง เท่านั้น ต่อมาจึงเรียกว่า หนังใหญ่ เนื่องจากได้เกิดหนังเล็กหรือหนังตะลุงเกิดขึ้น (นิตยา กาญจนะวรรณ, ๒๕๔๒: ๕๕๕-๕๕๘ นิวัติ กองเพียร, ๒๕๓๗: ๓๐-๓๓ นุชิต วชิรวุฑฺโฒ, ๒๕๓๗: ๔๑-๔๔ ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๖๘๔๗-๖๙๕๒และ พระมหาราชครู, ๒๕๑๔: ๓)

ลักษณะของหนังใหญ่ มีขนาดประมาณ ๑.๕ - ๒ เมตร นิยมสร้างด้วยแผ่นหนังวัว เป็นภาพเดี่ยว สลักลวดลาย เป็นรูปตัวละคร ทำท่าเดิน ท่าเหาะ นิยมฉลุลายเป็นฐาน เช่น ฉลุให้เท้าของหนังเหยียบอยู่บนตัวพญานาค นอกจากเพื่อความสวยงามแล้ว ยังเป็นการรักษาให้ตัวหนังคงทนไม่ขาดง่าย เนื่องจากฐานดังกล่าวทำให้ส่วนเท้ามีที่ยึดเหนี่ยว ไม่ไปเกี่ยวกับสิ่งใดจนทำให้เท้าของหนังขาด นอกจากนี้มีไม้ผูกทับตัวหนังไว้ทั้งสองข้างให้ตัวหนังตั้งตรง โดยให้คันไม้ยื่นยาวลงมาจาก

ตัวหนัง สำหรับให้ผู้เชิดถือและยกตัวหนัง การทำตัวหนังใหญ่เริ่มตั้งแต่นำแผ่นหนังวัวไปแช่น้ำปูนขาวหรือน้ำเกลือ เมื่อหนังอ่อนตัวจึงนำไปขึงผึ่งแดดให้เกือบแห้งและใช้กะลามะพร้าว มีด สิ่ว ขูดพังผืด ตลอดจนขนวัวให้หนังสะอาด ก่อนนำมาตากแดดให้แห้งสนิท จากนั้นใช้ลูกน้ำเต้าหรือใบฟักข้าวถูหนังวัวให้เรียบเป็นมัน เสร็จแล้วจึงใช้ถ่านกาบมะพร้าวหรือใบลำโพงตำละลายน้ำข้าวทาแผ่นหนังทั้งสองด้านให้เป็นสีดำมัน ก่อนสลักเป็นตัวหนังช่างเขียนลวดลายจะร่างภาพด้วยดินสอขาวเป็นตัวละครในรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่หนังใหญ่ใช้แสดงเพียงเรื่องเดียวเท่านั้น ทั้งนี้สมัยโบราณหนังใหญ่ยังแสดงเรื่อง สมุทรโฆษคำฉันท์ และ อนิรุทธ์คำฉันท์ แต่ไม่ได้รับความนิยมจึงเลิกแสดงไป

ตัวหนังที่ใช้แสดงในเรื่องรามเกียรติ์ของหนังใหญ่ มี ๗ ประเภท คือ ประเภทที่หนึ่งหนังเจ้าหรือหนังครู มี ๓ ตัว ประกอบด้วย รูปฤาษี รูปพระนารายณ์ รูปพระอิศวร ใช้หนังในการแกะแตกต่างจากหนังประเภทอื่นๆ คือ หนังหมีหรือหนังเสือสร้างรูปฤาษี และใช้หนังโคตายพรายซึ่งเป็นหนังวัวที่ตายอยู่ในท้องมาสร้างรูปพระนารายณ์และรูปพระอิศวร หนังเจ้าหรือหนังครูใช้แสดงตอนเบิกหน้าพระพากย์สามตระ (ไหว้ครู) ประเภทที่สอง หนังเฝ้า หรือ หนังไหว้ สูงประมาณ ๑ เมตร หนังประเภทนี้ใช้ตอนเข้าเฝ้า เป็นหนังภาพเดี่ยวหน้าเสี้ยว นั่งพนมมือ (อาจมีอาวุธอยู่ในมือ) ประเภทที่สาม หนังคเนจร หรือ หนังเดิน สูงประมาณ ๑.๕๐ เมตร ใช้ในตอนเดินหรือตรวจพลยกทัพเป็นต้น เป็นหนังภาพเดี่ยวหน้าเสี้ยว ทำท่าเดิน เท้าของตัวหนังจะวางเรียบเสมอกันและมีตัวพญานาครองรับอยู่ใต้เท้าทั้งสอง ประเภทที่สี่ หนังง่า สูงประมาณ ๑.๕๐ เมตร เป็นหนังภาพเดี่ยวหน้าเสี้ยว ถ้าตัวหนังทำท่าเหาะ คือ ขาข้างหนึ่งกระดกขึ้นอย่างท่าเหาะในโขนละคร ถ้าหากตัวหนังทำท่าโก่งศร เรียกว่า หนังโก่ง หรือหากทำท่าแผลงศร เรียกว่า หนังแผลง ใช้ตอนเหาะโก่งศร และแผลงศร ประเภทที่ห้า หนังเมือง หนังประเภทนี้จะมีขนาดใหญ่ สูงประมาณ ๒ เมตร ในฉากภาพอาจมีตัวหนังใหญ่เพียงตัวเดียวหรือหลายตัวก็ได้ โดยมีภาพปราสาทราชวัง ศาลาหรือตัวอาคารประกอบตัวหนัง เช่น ภาพทศกัณฑ์นั่งเมือง ตอนออกว่าราชการ ถ้าหากตัวหนังเป็นภาพพระรามอยู่ในพลับพลา ตอนว่าราชการกับพวกพญาวานร อาจเรียกว่า หนังพลับพลา ถ้าหากตัวหนังนั่งอยู่ในปราสาท แล้วมีบทพูดสนทนากัน เรียกว่า หนังปราสาทพูด ประเภทที่หก หนังจับ เป็นหนังที่มีขนาดใหญ่เช่นเดียวกับหนังเมือง คือ สูงประมาณ ๒ เมตร เป็นฉากภาพที่มีตัวหนังตั้งแต่ ๒ ตัวขึ้นไปทำท่ารบกันหรือจับกัน เช่น พระรามรบกับทศกัณฑ์ หรือลิงขาวรบกับลิงดำ บางฉากอาจทำท่าขี่ม้าแทงลิง ประเภทที่เจ็ด หนังเบ็ดเตล็ด เป็นหนังที่ไม่ได้อยู่ใน ๕ ประเภทข้างต้น เช่น หนังภาพลิงขาวมัดลิงดำเดินออกแอ่น ที่เรียกว่า หนังเตียว หนังภาพราชรถ หนังภาพลูกศร ภาพหนังตัวตลกที่แสดงท่าทางแปลกๆ เช่น เดินถือบ้องกัญชา รวมถึงภาพหนังไพร่พลในกองทัพ ที่เรียกกว่า หนังเขน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ; ๒๕๔๓: ๒๘๔-๒๘๖; นิตยา กาญจนะวรรณ, ๒๕๔๒: ๕๙๕-๕๙๘ ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๖๘๔๗-๖๙๕๒ และกระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๖๖ - ๘๑)

เอนก นาวิกมูล (๒๕๔๖: ๒๘๔-๒๘๗) กล่าวถึงคณะหนังใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย อันได้แก่หนังใหญ่วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี หนังใหญ่วัดตะเคียน ตำบลท้ายตลาด อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี (เลิกไปแล้ว) หนังใหญ่วัดพลับพลาชัย อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี (เลิกไปแล้ว) หนังใหญ่วัดบ้านดอน อำเภอเมือง จังหวัดระยอง และหนังใหญ่วัดตะกู อำเภอบางบาล จังหวัดอยุธยา (เลิกไปแล้ว) ทั้งนี้ในงานวิจัยจะขอกล่าวถึงหนังใหญ่วัดขนอนซึ่งเป็นกรณีศึกษาเท่านั้น

วัดขนอนตั้งอยู่ริมแม่น้ำแม่กลอง ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ระยะทางประมาณ ๖๖ กิโลเมตรจากกรุงเทพมหานคร จากการศึกษาของ ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๗) บุปผา ดีสุข (๒๕๓๗ นุชิต วชิรวุฑฺโฒ (๒๕๓๗) กนกวรรณ สุวรรณวัฒนา (๒๕๔๒) และ เอนก นาวิกมูล (๒๕๔๖) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังใหญ่วัดขนอน ดังนี้ หนังใหญ่วัดขนอน มีกำเนิดมากว่า ๑๐๐ ปี โดยพระครูศรัทธาสุนทร หรือ หลวงปู่กล่อม ซึ่งเป็นอาวาสวัดขนอนในขณะนั้น เนื่องจากท่านสนใจเรื่องการช่างและเกรงว่าหนังใหญ่จะเสื่อมหายไป ประกอบกับที่วัดขนอนมีตัวหนังอยู่บ้าง ซึ่งเป็นหนังเดี่ยวขนาดไม่ใหญ่เรียกว่า หนังกลาง ในการสร้างหนังใหญ่เพื่อเป็นสมบัติของวัดขนอน ผู้เขียนลาย คือ ช่างพ่วง ชาวบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี รวมทั้งช่างจาดและช่างจ๊ะชาวมอญ โดยมีพระครูศรัทธาสุนทรเป็นผู้กำหนดว่าใครจะเขียนหนังตัวใดโดยพิจารณาจากหน้าตา ตลอดจนท่าทีของช่างผู้นั้น ช่างแกะสลัก คือ นายอั๋ง เดิมเป็นชาวปักษ์ใต้ ผู้เดินทางมาเล่นโขนกับคณะพระแสนทองฟ้า เจ้าเมืองราชบุรี และมีฝีมือด้านแกะหนังตะลุงและยังเป็นผู้พากย์หนังที่มีความสามารถ โดยได้รับการชักชวนจากหมื่นพินิจอักษร (เพิ่ม ทองมีสิทธิ์) เสมียนของเจ้าเมืองราชบุรี ให้เข้ามาร่วมงานกับวัดขนอน สำหรับเนื้อเรื่อง นายเริง เป็นผู้นำเรื่องรามเกียรติ์มาเล่าให้ฟัง การแสดงหนังใหญ่วัดขนอนจึงจัดเป็นหนังราษฎร์ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากที่สุด

หนังใหญ่วัดขนอนมีขนาดใหญ่มาก เนื่องจากในสมัยโบราณหากบ้านใดมีวัวตาย ชาวบ้านจะแล่หนังมาถวายวัด เพื่อทำหนังใหญ่ โดยเชื่อว่าจะได้บุญ ส่งผลให้วัดขนอนมีตัวหนังมากและบางตัวมีขนาดสูงใหญ่ถึง ๒ เมตร กว้างประมาณ ๑ เมตร หนังใหญ่ที่สร้างขึ้นเป็นชุดแรก คือ ชุดหนุมานถวายแหวน ต่อมาได้สร้างหนังใหญ่ชุดอื่นๆ ที่ใช้สำหรับการแสดงรามเกียรติ์ในตอนต่างๆ ดังนี้ ชุดหนุมานถวายแหวน ชุดศึกสหัสกุมาร ชุดเผาลงกา ชุดศึกอินทรชิตครั้งที่ ๑ ชุดนาคบาศ ชุดศึกวิรุญมุข ชุดศึกมังกรกรรฐ์ ชุดพรหมาสตร์ ชุดศึกทศกัณฑ์ ครั้งที่ ๕ ชุดหนุมานอาสา ชุดทศกัณฑ์สั่งเมือง และชุดศึกบรรลัยกัลป์ รวมทั้งสิ้นประมาณ ๓๓๐ ตัว หนังใหญ่วัดขนอนอยู่ในความอุปถัมภ์ของวัด ผู้ที่ประสงค์จะนำไปเล่นต้องติดต่อกับทางวัด โดยทางวัดจะเป็นผู้จัดการและรับผิดชอบทุกอย่าง ตั้งแต่จัดหา คนพากย์ คนจัดหนัง คนเชิด วงดนตรี ตลอดจนคนตั้งจอ คนคุมไฟ และคนขนตัวหนัง สำหรับเงินรายได้จากการแสดงส่วนหนึ่งจะนำมาใช้ทำนุบำรุงวัดและคณะหนังใหญ่

หนังใหญ่วัดขนอนหยุดการแสดงไประยะหนึ่งในช่วง ๔ ปีของสงครามโลกครั้งที่ ๒ พร้อมๆ กับ พระครูศรัทธาสุนทร มรณภาพ จึงทำให้ตัวหนังขาดผู้ดูแลรักษาและถูกทอดทิ้งไว้บน

พื้นดินใต้กุฏิ เมื่อสงครามโลกสิ้นสุดลง ประเทศไทยรับมหรสพชนิดใหม่ คือ ภาพยนตร์ เข้ามา ส่งผลให้หนังใหญ่ไม่ได้รับความนิยมดังเช่นแต่ก่อน ต่อมามีชาวต่างชาติเดินทางมาวัดขนอนและพบภาพหนังต่างๆ ถูกทิ้งไว้ จึงขอให้ทางวัดเก็บรักษาไว้บนกุฏิ จวบจนปี พ.ศ. ๒๕๑๙ กลุ่มเอกลักษณ์ไทย ซึ่งศึกษาวิจัยเรื่อง วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี ผลการวิจัยดังกล่าว ทำให้สื่อโทรทัศน์และสิ่งตีพิมพ์ต่างๆ ร่วมกันสนับสนุนและเผยแพร่ศิลปะการแสดงหนังใหญ่วัดขนอน ทำให้หนังใหญ่วัดขนอนได้รับการฟื้นฟูและกลับมาเป็นที่รู้จักของคนไทยอีกครั้ง ต่อมาพระครู สังฆบริบาล เจ้าอาวาสวัดขนอนองค์ปัจจุบัน ได้วางเป้าหมายให้เด็กและเยาวชนในตำบลสร้อยฟ้าได้รู้จักและรักในการแสดงหนังใหญ่ โดยร่วมกับโรงเรียนวัดขนอนเชิญครูผู้มีความสามารถมาถ่ายทอดวิธีการเชิด วิธีการแกะหนังขึ้น พร้อมกับส่งเสริมให้เด็กๆ ที่อยู่ในการอุปการะของวัดขนอนได้เรียนรู้การแสดงหนังใหญ่ทุกๆ ด้าน เมื่อมีการติดต่อ ซึ่งเรียกว่า “งานหา” ทางวัดจะให้เด็กๆ เหล่านี้ ออกแสดง ปัจจุบันนิยมเล่นบทสั้นๆ ในลักษณะของการสาธิตให้ชาวไทยและชาวต่างชาติได้ชื่นชมความสามารถของเยาวชนไทย จนกลายเป็นที่ยอมรับดังคำขวัญของราชบุรีที่ว่า “คนสวยโพธาราม คนงามบ้านโป่ง วัดขนอนหนังใหญ่ ตื่นใจถ้ำงาม ตลาดน้ำดำเนินเพลินค้างคาวร้อยล้าน ย่านยี่สกปลาดี”

การแสดงหนังใหญ่ประกอบด้วย จอหนัง เครื่องดนตรี คนจัดหนัง คนพากย์ คนเชิดหนัง และเรื่องที่จะแสดง สำหรับจอหนังตั้งเป็นเสา ๒ ต้น ขึงด้วยผ้าขาวติดขอบแดงตลอดผืน ยาวประมาณ ๑๖ เมตร (อาจแบ่งเป็น ๓ ส่วนเย็บติดกัน) บนปลายเสาประดับให้สวยงามด้วยหางนกยูง ธงแดง หรือธงช้าง เป็นต้น ชายด้านล่างของจอสูงจากพื้นดินประมาณ ๑ เมตร มีผ้าลายดอกห้อยบังไม่ให้คนดูเห็นหลังโรงและให้ผู้แสดงสามารถเดินลอดเข้าออกได้ หลังจอใช้เป็นที่พักของผู้แสดง เก็บตัวหนังและร้านเพลิง (นั่งร้านสูงประมาณ ๑ เมตร จำนวน ๒ ร้าน สำหรับบรรจุเชื้อไฟที่ทำจากไต้ (ไม้ผุคลุกน้ำมันยาง) หรือไฟที่ก่อขึ้นจากกะลามะพร้าว) ปัจจุบันสร้างเป็นเสาสำหรับแขวนตะเกียงเจ้าพายุหรือหลอดไฟฟ้า

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังใหญ่ คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ แต่นิยมใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง สำหรับการแสดงหนังใหญ่จะใช้ ปี่กลาง แทนปี่ใน ปีกลางลักษณะเล็กกว่าปี่ในแต่ใหญ่กว่าปี่นอก และมีเสียงสูงกว่าปี่ใน ๑ เสียง เพิ่มกลองตึ๊ ๒ ลูก เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนกลองทัดแต่ขนาดเล็กกว่าและเสียงสูงกว่า โดยวางเรียงต่อจากกลองทัดไปทางขวาของคนตี พร้อมกับเพิ่ม โกร่ง เครื่องประกอบจังหวะมีลักษณะเป็นไม้ไผ่ลำยาวประมาณ ๒-๓ เมตร ข้างรางลำไม้ไผ่เจาะช่องยาวๆ ไว้ให้เสียงออก ใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง สามารถให้ตีกันได้หลายๆ คน วงปี่พาทย์จะตั้งอยู่ระหว่างกึ่งกลางของจอหนังห่างออกมาประมาณ ๔ เมตร เพื่อช่วยให้สามารถสังเกตการพากย์และการเจรจาได้

คนจัดหนัง คือ ผู้จัดเรียงและส่งรูปหนังแก่คนพากย์ให้สอดคล้องกับลำดับเรื่องราวที่กำลังจะดำเนินต่อไป ส่วนคนพากย์ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้เรื่องรามเกียรติ์ จดจำบทและเรื่องราวต่างๆ ได้อย่างดี มีความสามารถในการเจรจาและว่ากลอน มีพลังและความกังวานในน้ำเสียง มีอารมณ์ขัน สอดแทรกมุกตลกได้ และมีปฏิภาณไหวพริบในการแสดง การพากย์จะพากย์ต่อเมื่อตัวหนังใหญ่อยู่บนจอ และในขณะที่พากย์ตัวหนังจะหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว เมื่อพากย์จบคนเชิดจึงจะแสดงท่าเชิดตัวหนังได้ สำหรับคนเชิดหนังในคณะหนึ่งๆ มีอย่างน้อย ๑๐ คน การเชิดหนังเป็นงานค่อนข้างหนักและใช้กำลังมาก ผู้เชิดต้องแสดงท่าทางจากลำตัวและขาเป็นสำคัญ โดยเต้นไปตามจังหวะเพลงต่างๆ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ กอปรกับแสดงท่าทางตามบทที่พากย์และเจรจา ให้ตรงตามลักษณะท่าทางของตัวหนัง เช่น ท่าพระ ท่ายักษ์ และท่าลิง เป็นต้น เรื่องที่ใช้แสดงในปัจจุบันนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว

หนังใหญ่รับแสดงในงานพระราชพิธีต่างๆ งานฉลองพระ งานฉลองวัด งานแก้บน งานศพ และนิยมรับแสดงในช่วงหน้าแล้งเป็นหลัก กล่าวคือ ช่วงเดือนสามถึงเดือนห้า หรือประมาณเดือนกุมภาพันธ์ – เมษายน เนื่องจากหนังใหญ่เป็นมหรสพที่แสดงกลางแจ้งไม่เหมาะที่จะเล่นในหน้าฝน เพราะอาจทำให้รูปหนัง ตลอดจนอุปกรณ์ต่างๆ ชำรุดเสียหาย นอกจากนี้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่ส่วนใหญ่ รวมถึงผู้ชมมีภาระงานในไร่นาช่วงฤดูฝนเป็นสำคัญ ดังนั้นการรับงานในหน้าแล้งจึงเป็นช่วงที่เหมาะสมกับทุกๆ ฝ่าย (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๖๖-๘๑)

วิธีการแสดง

จากหนังสือ การแสดงการละเล่นพื้นเมืองของไทย ในภาคกลางของกระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๖๖ - ๘๑) อธิบายถึงการแสดงหนังใหญ่ ไว้ว่า หนังใหญ่แต่ละตอนใช้เวลาแสดงประมาณ ๓-๔ ชั่วโมง ส่วนมากจะเริ่มเล่นกันตั้งแต่หัวค่ำ จบแต่ละตอนในช่วงเที่ยงคืน และอาจแสดงตอนต่อไปจนถึงสว่าง การแสดงหนังใหญ่ สามารถแสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน วิธีการแสดงหนังใหญ่ในเวลากลางวัน มีแต่เรื่องจับระบำ เช่น ชุดรามสูรเมขลา ประกอบการร้องเพลง พระทองเบ้าหลุด บะหลิ่ม สระบุหร่ง เช่นเดียวกับละคร

การแสดงหนังใหญ่ในเวลากลางคืน เริ่มด้วยมีเบิกหน้าพระ ซึ่งเป็นการไหว้ครูหนังใหญ่ โดยนำ หนังพระอิศวร หนังพระฤาษี และพระนารายณ์ (หรือพระราม) ปักไว้กลางจอ ใช้บทพากย์ ๓ ตระ เป็นบทไหว้ครู หลังจากนั้นจึงแสดงเบิกโรงซึ่งเป็นการแสดงสั้นๆ ก่อนเข้าการแสดงชุดใหญ่ การแสดงเบิกโรงยังเป็นช่วงหัวค่ำ ซึ่งไม่มีผู้ชมมากนัก ส่วนใหญ่เป็นเด็กๆ การแสดงเบิกโรงนิยมแสดงเรื่อง ลิงขาวลิงดำหรือเรียกว่า จับลิงหัวค่ำ เนื้อเรื่องกล่าวถึง ลิง ๒ ตัว คือ ลิงขาวที่มีนิสัยสุภาพกับลิงดำที่มีนิสัยเกเรต่อสู้กัน ลิงขาวเป็นฝ่ายชนะและจับลิงดำมัดไว้ พระฤาษีมาพบจึงสอบถามความเป็นไปและเทศนาสั่งสอนจนลิงดำสำนึกถึงบาปบุญคุณโทษ พระฤาษีจึงให้ลิงขาว

ปล่อยลิงดำไป การแสดงเบิกโรงนอกจากให้แง่คิดแล้ว ยังเป็นการบอกเป็นนัยว่าใกล้เวลาแสดง พร้อมกับเรียกผู้ชม

ในขณะการแสดงเบิกโรงกำลังดำเนินอยู่ ผู้จัดหนังและคนเชิดจะช่วยกันนำภาพตัวหนังมาวางเรียงตั้งไว้ เพื่อเตรียมแสดงชุดใหญ่ต่อไป ผู้บรรเลงปี่พาทย์จะต้องสังเกตว่าหนังที่วางพิงไว้เป็นรูปยักษ์หรือรูปลิง เพื่อพร้อมที่จะบรรเลงให้ตรงกับรูปหนัง กล่าวคือ ถ้าเป็นการออกรูปยักษ์ปี่พาทย์บรรเลงเพลง “กราวใน” ถ้าเป็นรูปลิงบรรเลงเพลง “กราวนอก” ตามปกติหนังใหญ่แสดงเพียงเรื่องรามเกียรติ์ โดยแสดงเป็นตอนต่างๆ ตามชุดหนังที่แกะสลักไว้ เช่น หนุมานถวายแหวน เป็นต้น คนพากย์หนังใหญ่มีอย่างน้อย ๒ คนจะทำหน้าที่พูดแทนตัวหนัง ในการพากย์ดำเนินเรื่องใช้กาพย์บทเจรจาใช้ร่ายยาว สำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จะบรรเลงตามท้องเรื่องซึ่งผู้พากย์เป็นผู้บอกชื่อเพลงต่างๆ ให้แก่นักดนตรี โดยจะใช้คำแผลงทดสอบปฏิภาณของผู้บรรเลง เช่น “ลูกกระสุน” หมายถึงบรรเลง “เพลงกลม” หรือ “แม่ลูกอ่อนไปตลาด” หมายถึงบรรเลง “เพลงเร็ว” เป็นต้น ในสมัยโบราณแบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ตอน คือ ตอนหัวค่ำ และ ตอนใกล้รุ่ง การแสดงในตอนหัวค่ำนิยมแสดงเรื่องทูตขรตรีเศียร จนถึง พญาขรล้ม และหยุดแสดงรับประทานอาหาร หรือเรียกว่า “ขรล้ม” หรือ “ล้มขร” จากนั้นจะมีการนอนพักซึ่งเรียกว่า “หนังยับ” เมื่อใกล้รุ่งจะแสดงต่อจนสว่าง โดยเรียกว่า “เล่นหนังยังรุ่ง” ในปัจจุบันการแสดงหนังใหญ่ได้เปลี่ยนไปเล่นตอนอื่นๆ แต่ยังคงเรียก “ล้มขร” ตามแบบโบราณ ในความหมายของการเลิกแสดง

การสืบทอดถ่ายทอด

จากการศึกษา พบว่า ตลอดเวลาประมาณกว่า ๑๐๐ ปี ของคณะหนังใหญ่วัดขนอนซึ่งวัดเป็นผู้ก่อตั้งและเป็นเจ้าของ โดยให้ชาวบ้านเป็นผู้บริหารจัดการ คณะหนังใหญ่วัดขนอนมีหัวหน้าคณะจากอดีตถึงปัจจุบัน ๕ คน คือ นายอั๋ง นายเพิ่ม ทองมีสิทธิ์ นายโป๊ะ ชะเกตุ นายนาค รุ่งเรือง และนายละออ ทองมีสิทธิ์ พร้อมกับผู้ร่วมคณะอีกประมาณ ๒๒ คน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านในบริเวณตำบลสร้อยฟ้า การถ่ายทอดหนังใหญ่วัดขนอน เริ่มจากนายอั๋งผู้เป็นครูสอนแกะหนังและสอนพากย์ได้ฝึกหมื่นพินิจอักษร (เพิ่ม ทองมีสิทธิ์) เสมียนพระแสนทองฟ้า เจ้าเมืองราชบุรี ตลอดจนนายวะและนายบกให้เป็นคนพากย์และคนเชิด เมื่อเป็นครูสอน ยกตัวอย่างเช่น หมื่นพินิจอักษรถ่ายทอดให้แก่นายละออ ทองมีสิทธิ์ ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานให้เป็นผู้พากย์หนังใหญ่ต่อจากตน โดยฝึกหัดอย่างจริงจัง ส่งผลให้นายละออสามารถพากย์ได้ตั้งแต่อายุ ๑๕ ปี และมีสมุดข่อย บทพากย์เก่าแก่ที่ยังคงเก็บรักษาไว้ให้ชนรุ่นหลังไว้ศึกษา สืบทอดบทพากย์หนังใหญ่เหล่านี้ไม่ให้สูญหาย แต่ทั้งนี้บทพากย์ในสมุดข่อยเป็นตัวอักษรแบบโบราณ ซึ่งอ่านยากมากสำหรับคนรุ่นใหม่ ทำให้ผู้เล่นรุ่นหลังอ่านไม่ค่อยได้ วิธีการสืบทอดจึงใช้การท่องจำต่อๆ กันมา

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชทานพระราชดำริให้วัดขนอนเก็บรักษาตัวหนังและจัดทำตัวหนังใหญ่ชุดใหม่เพื่อใช้เผยแพร่การแสดงแทนชุดเดิม จาก

พระราชดำริหนังใหญ่วัดขนอนจึงได้รับความช่วยเหลือทั้งจากทางราชการและเอกชน ยกตัวอย่าง เช่น ธนาคารออมสิน ได้ทำการการถ่ายรูปหนังใหญ่วัดขนอน ชุดหนุมานถวายแหวน จัดทำเป็นปฏิทิน (ประจำปี พ.ศ. ๒๕๒๐) และพิมพ์รูปสีพร้อมคำอธิบายขนาดเล็กแจกจ่ายให้กับผู้ฝาก นอกจากนี้มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ได้เก็บข้อมูลตัวหนังไว้สำหรับศึกษาในห้องสมุด รวมถึงมีการทำข่าวเกี่ยวกับหนังใหญ่วัดขนอน เพื่อเผยแพร่ตามสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อโทรทัศน์ ต่อมาทางวัดได้ร่วมมือกับโรงเรียนวัดขนอนจัดโครงการนันทนาการด้านศิลปะ เพื่อส่งเสริมให้นักเรียนมีใจรักและมีพื้นฐานไปสู่การแสดงหนังใหญ่ โดยเชิญผู้ที่มีความสามารถในการพากย์ การเชิด และการบรรเลงเพลงปี่พาทย์มาเป็นวิทยากรสอน ตลอดจนรวบรวมหนังสือต่างๆ ที่เกี่ยวกับหนังใหญ่และรามเกียรติ์ไว้ให้นักเรียนและบุคคลภายนอกได้ศึกษาค้นคว้า (กนกวรรณ สุวรรณวัฒนา, ๒๕๔๒: ๖๙๕๓–๖๙๕๖ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ; ๒๕๕๓: ๑๗–๒๐ บุปผา ดีสุข, ๒๕๓๗: ๖๒-๖๓ และ ผะอบ โปษะกฤษณะ, ๒๕๓๗: ๔๕ – ๕๔)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๗: ๔๕-๕๔) และหนังสือเรื่องการแสดง การละเล่นพื้นเมืองของไทยในภาคกลาง ของ กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๖๖ – ๘๑) กล่าวถึงพิธีกรรมและความเชื่อในด้านการแสดงหนังใหญ่ไว้ดังนี้

พิธีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดง

เบิกหน้าพระ เป็นการไหว้ครูหนังใหญ่ก่อนแสดง ขั้นตอนการทำพิธีเริ่มจาก ครูนำหนังเจ้าอันได้แก่ รูปหนังพระอิศวร รูปหนังพระฤาษี และรูปหนังพระนารายณ์ (หรือพระราม) ปักไว้กลางจอ นำเงินกำนลจากเจ้าภาพจำนวน ๒ เฟื้อง ต่อมาเพิ่มเป็น ๖ สลึง และ ๖ บาทในปัจจุบัน เทียนขี้ผึ้ง ๓ เล่ม หัวหมูและบายศรีปากชาม จากนั้นจุดเทียน ๑ เล่ม ส่งให้วงปี่พาทย์ติดที่ตะโพน จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง เมื่อปี่พาทย์บรรเลงจบ ครูกล่าวคำนมัสการและจุดเทียนอีก ๒ เล่ม ติดไว้ที่ไม้ตับด้านนอกของหนังเจ้ารูปพระอิศวรและพระนารายณ์ คณะนักแสดงโห่ขึ้น ๓ ลา ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด เมื่อครูนำหนังพระฤาษีไปเก็บ จะมีคนเชิด ๒ คน ออกมาเชิดรูปพระอิศวรและพระนารายณ์ก่อนนำหนังทั้งสองรูปเข้าทาบจอดังเดิมและปี่พาทย์หยุดบรรเลง

หลังจากนั้นคนพาทย์เริ่มพากย์บทไหว้ครู หรือเรียกว่า บทพากย์ ๓ ตระ ประกอบด้วย ๓ ทวย (เมื่อพากย์จบตอนจะบอกหน้าพากย์ว่า “ทวย” ทุกครั้ง) บทพากย์ไหว้ครูมีหลากหลาย สำหรับบทพากย์สามตระอย่างโบราณ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทวยที่ ๑

ข้าไหว้พระเสร็จเรืองฤทธา ทศรฐมหา
เป็นเจ้าสำหรับพระธรณี
ไหว้บาทวรนาถจักรี ในพื้นปัถพี

ผู้ใดจะเปรียบปานปูน...

จำหลักรูปพระรามา นางสีดาเข้าแอบแฝง
พระลักษมณ์ผู้ทรงแรง จะเริ่มเล่นให้อุ่นวัน
เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ทศกรรฐ์ เบื้องขวาอภิวันท์
สมเด็จพระรามจักรี

ฯ ทวย ๑ ฯ

เมื่อจบทวย ๑ ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด จากนั้นคนพากย์ยกมือทำสัญญาณให้ปี่พาทย์หยุดและพากย์ทวย ๒

โอมฤาษีสิทธิฤทธิ์เดโชไชย เดชพระเลิศไกร
ประสิทธิพรมงคล
ศรีศรีสวัสดิอำพน สุขเกษมสถาผล
ขอเกิดสวัสดีมีไชย..
ขอกันสารพัด อุบาทว์เสนียดแลจัญไร
ไว้แก่ผู้ใยไพ ติหนังที่ดีว่าบ่มิงาม
ข้าขอคุรพระลักษมณ์พระราม เทพเจ้าผู้ทรงนาม
สถิตอยู่ทั่วทุกตัวหนัง

ฯ ทวย ๒ ฯ

เมื่อจบทวย ๒ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด คนพากย์ยกมือให้หยุดและพากย์ทวย ๓

สำเร็จสนทนาสานนท์สำแดง เขียนแล้วดัดแปลง
เป็นเกียรติยศพระรามา
เอาหนังพระโคมาจำหลัก ให้เห็นประจักษ์อยู่กับตา
เชิญท่านทั้งหลายมา... ชมแต่รูปเงาแทน
ที่ใครแพ้ก็ว่าแพ้ อย่าท้อแท้ทำอ่อนหู
ใครชนะเอาเป็นครู หาท่านผู้รู้มาให้หนัง
เร่งเร็วเถิดนายไต้ เอาเพลิงใส่เข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นหนังให้ท่านทั้งหลายดู

ฯ ทวย ๓ ฯ

หลังจากที่พากย์จบทั้ง ๓ ทวย ผู้คุมไฟจะถือกระบอกไต้ไว้สามลำ นำขึ้นวนบนแป้นสามรอบแล้ววางลงบนแป้นที่บรรจุเชื้อไฟไว้ เมื่อไฟลุกโหม ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด คนพากย์ออกมา

ดับเทียนที่จุดบูชาหนัง พร้อมกับเจิมและเสกเป่า จากนั้นคนเชิดเชิดหนังรูปพระอิศวรและพระนารายณ์กลับเข้าจอ จึงเสร็จพิธี “เบิกหน้าพระ”

พิธีกรรมไหว้เจ้าที่เจ้าทาง

จากการศึกษาพบว่า หนังใหญ่บางคณะ เช่น หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ เชื่อว่า การขึงจอหนังนั้น ต้องดูทำเลที่ตั้งและทิศทางลมเพื่อไม่ให้ลมพัดเข้าด้านจอหรือตัวหนังในการเชิด นอกจากนี้ยังเป็นการกระทำเพื่อความเป็นสิริมงคล โดยให้ผู้อาวุโสที่มีความเชี่ยวชาญเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมเป็น เริ่มแรกต้องทำพิธีขออนุญาตเจ้าที่เจ้าทางตรงบริเวณที่จะปักเสาสร้างจอหนัง จากนั้นจึงตั้ง “ชมบ” หรือ เครื่องสักการะ ประกอบด้วย หมาก พลู ดอกไม้ ธูปเทียน ลงในกระทงก้านกล้วยจำนวน ๔ กระทง นำไปตั้งตามจุดต่างๆ ในระยะประมาณ ๑๕-๑๖ เมตร กว้าง ๖ เมตร เพื่อบูชาพระแม่ธรณี (สุวรรณา งามเหลือ, ๒๕๔๒: ๖๙๖๑- ๖๙๖๔)

ความเชื่อ

ความเชื่อเรื่องการสร้างรูปหนัง ในการสร้างหนังเจ้าหรือหนังครู คือ หนังภาพพระฤาษี หนังภาพพระอิศวรและหนังภาพพระนารายณ์ ใช้สำหรับเบิกหน้าพระ (ไหว้ครู) เป็นหนังพิเศษที่มีความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ ในการสร้างจึงไม่ใช้หนังวัวธรรมดา สำหรับหนังภาพพระฤาษี ใช้หนังเสือหรือหนังหมี ส่วนหนังพระอิศวรและพระนารายณ์ใช้หนังวัวที่ถูกเสือกัดตาย หรือถูกฟ้าผ่าตาย หรือตายตั้งแต่อยู่ในท้อง ซึ่งเรียกว่า “โคตายพราย” ทั้งนี้ช่างเขียนและช่างสลักต้องนุ่งขาวห่มขาว ตั้งเครื่องคำนับครู อันประกอบด้วย บายศรีปากชาม เครื่องกระยาบวช หัวหมู อย่างละหนึ่งและเงินติดเทียน ๖ บาท หลังไหว้ครูจะต้องสร้างให้เสร็จภายใน ๑ วัน

ความเชื่อเรื่องไหว้ครู ผู้เล่นหนังถือว่าการเบิกหน้าพระหรือไหว้ครูเป็นเรื่องที่มีความสำคัญมาก หากไม่ทำการไหว้ครูหรือทำไม่ครบพิธีจะส่งผลให้ผู้แสดงมีอันเป็นไปขณะเล่นหนังใหญ่ได้

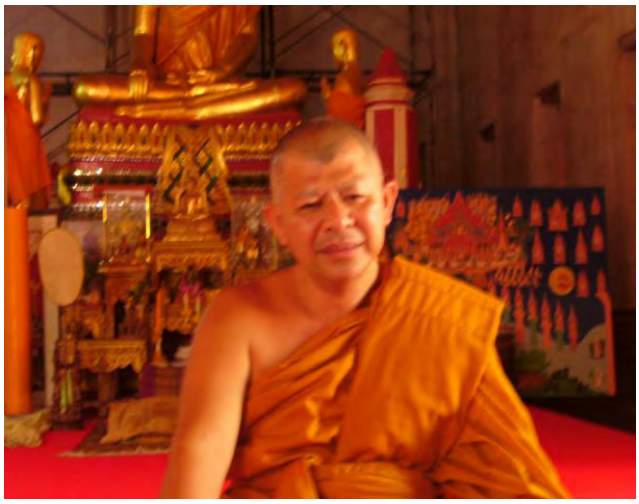
ความเชื่อเรื่องรูปหนัง หนังชุดทศกัณฑ์สั่งเมือง ผู้เชิดไม่กล้านำออกแสดงเพราะเชื่อว่าครูแรง คือ ชุดหนังดังกล่าวมีอิทธิฤทธิ์และความขลังสูง กระทั่งส่งร้ายต่อผู้แสดงที่มีฝีมือยังไม่ถึงขั้น เช่น ผู้แสดงยังขาดคุณวุฒิ วัยวุฒิ ประสบการณ์ ความสามารถ ความเชี่ยวชาญ ตลอดจนความชำนาญ ที่มากพอจะพากย์และเชิดตัวหนัง หากจะเล่นต้องเชิญครูผู้มีอาวุโสมาเป็นผู้เลือกตัวหนังและเป็นผู้พากย์

ความเชื่อเรื่องการแสดง ผู้แสดงหนังใหญ่จะไม่เล่นตอนตาย ซึ่งเรียกว่า ‘ล้ม’ แม้กระทั่งการสลบ เช่น ตอนพระลักษมณ์ถูกยิงด้วยศรนาคบาศและศรพรหมาสตร์ การแสดงตอนดังกล่าวผู้แสดงจะต้องเล่นต่อเนื่องไปจนถึงตอนฟื้น หยุดเล่นกลางคันไม่ได้เพราะเชื่อว่าจะมีอันเป็นไปในทางไม่ดี เช่นเดียวกับการไม่ไหว้ครูหรือเบิกหน้าพระ ความเชื่อดังกล่าวส่งผลให้ผู้แสดงรุ่นใหม่ไม่กล้าเล่นบทหนังบางตอน

ศิลปินหนังใหญ่

๑) พระครูพิทักษ์ศิลปาคม

พระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน (อดีตศิลปินหนังใหญ่ ปัจจุบันเป็นผู้อุปถัมภ์การแสดงหนังใหญ่วัดขนอน) เลขที่อยู่ ๑๗ หมู่ ๔ ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี อายุ ๔๔ ปี



ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม
ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

พระครูพิทักษ์ศิลปาคมจบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ ที่โรงเรียนวัดขนอนและได้บวชเรียนที่วัดขนอนขณะอายุได้ ๒๒ ปี รวมทั้งเคยศึกษาที่คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง แต่เรียนไม่จบ ส่วนการเชิดหนังใหญ่นั้น เริ่มหัดขณะที่เรียนหนังสืออยู่ที่โรงเรียนวัดขนอนนี้เอง โดยครูจาง กลั่นแก้ว ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับสืบทอดภูมิปัญญาพื้นบ้านด้านการเชิดหนังใหญ่จากครูรุ่นเก่าในย่านชุมชนวัดขนอนเป็นผู้สอน และครูฉลาก ถาวรนุกูลพงษ์ (ครูยุ่น) เป็นผู้ช่วยสอนและปรับท่าทาง ด้วยความชอบในการเชิดหนังใหญ่ พระครูพิทักษ์ศิลปาคมจึงตั้งใจเรียนอย่างจริงจังจนได้เป็นตัวแทนวัดขนอนไปเชิดหนังใหญ่ในงานแสดงต่างๆ มากมาย โดยมีนายจพรรณ์ ถาวรนุกูลพงษ์ ลูกของครูฉลาก ถาวรนุกูลพงษ์ เป็นผู้จัดการแสดง

พระครูพิทักษ์ศิลปาคมอธิบายว่า การแสดงหนังใหญ่สมัยก่อนจะต้องก่อไฟไว้ที่ด้านหลังของจอหนังเพื่อให้เกิดแสงส่องไปที่ตัวหนังเพื่อให้เงาและลวดลายของตัวหนังตกลงไปบนจอ โดยกองไฟที่ก่อสำหรับการแสดงหนังใหญ่จะได้จากการเผากะลามะพร้าวซึ่งนับเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของบรรพบุรุษไทยแต่โบราณ เนื่องจากแสงไฟที่เกิดจากการเผากะลาเป็นแสงไฟที่สดใสสวยงาม เวลาไฟลุกจะมีประกายวูบวาบสูงต่ำ ช่วยให้ลวดลายของตัวหนังที่มีความงดงามวิจิตรและสีที่ระบายซึ่งมีทั้งสีแดง เหลือง น้ำเงิน ดำ และเขียว ทาบจดผ้าขาวดูมีชีวิตชีวาและสวยงามอย่าง

ประหลาด อีกทั้งยังไม่มีการแตกเป็นลูกไฟกระจัดกระจายไปในอากาศ และไม่มีควันเหมือนการใช้ไตอีกด้วย

ภาพเผากะลามะพร้าวหลังโรง

ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ในภายหลังมีการนำตะเกียงแมงดาเข้ามาจำหน่ายในเมืองไทย จึงหันมาใช้ตะเกียงแมงดาแทนและปรับเปลี่ยนมาใช้ไฟฟ้าในปัจจุบัน แต่แสงตะเกียงกับแสงไฟฟ้าก็ยังสู้แสงจากกะลามะพร้าวและไต้ไม่ได้

พระครูพิทักษ์ศิลปาคมกล่าวเพิ่มเติมว่า การแสดงหนังใหญ่นั้นเป็นศิลปะการแสดงที่ได้บูรณาการรวมหน่วยงานศิลป์หลายสาขาเข้าด้วยกัน ดังนั้นในการชมการแสดงหนังใหญ่ ผู้ชมจะได้ชมทั้ง งานด้านทัศนศิลป์ ได้แก่ ศิลปะการทำตัวหนัง งานด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่ ศิลปะในการเต้นและการเชิดหนัง งานด้านดุริยางคศิลป์ ได้แก่ การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง งานด้านวาทศิลป์ ได้แก่ ศิลปะในการพากย์และเจรจา และงานด้านวรรณศิลป์ ได้แก่ ศิลปะในการประพันธ์บทสำหรับแสดงหนังใหญ่

ในปัจจุบันการแสดงหนังใหญ่นอกจากที่วัดขนอน[๒๗]แล้ว ยังมีอีกแห่งหนึ่งคือการแสดงหนังใหญ่วัดบ้านดอน[๒๘] แต่ที่วัดบ้านดอนนี้มีแนวการแสดงเป็นแบบร่วมสมัยซึ่งจัดแสดงร่วมกับ

---

[๒๗] หนังใหญ่วัดขนอนสร้างขึ้นเมื่อประมาณร้อยปีมาแล้วในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ มีกำเนิดจากพระครูศรัทธาสุนทรหรือ “หลวงปู่กล่อม” อดีตเจ้าอาวาสวัดขนอนผู้เริ่มคิดสร้างหนังใหญ่ขึ้น เนื่องจากเกรงว่าหนังใหญ่จะเสื่อมหายไปในอนาคตและท่านเองก็มีความสนใจด้านการช่างอยู่แล้ว ประกอบกับที่วัดขนอนมีหนังใหญ่อยู่บ้าง เป็นตัวหนังเดี่ยวขนาดไม่ใหญ่ เรียกหนังกลาง และมีนายอั๋ง อดีตโขนคณะพระแสนทองฟ้าเจ้าเมืองราชบุรี และช่างพ่วง ชาวบ้านโป่ง มาร่วมกันทำตัวหนังโดยมีครูอั๋งเป็นช่างสลัก ช่างจาด ช่างจ๊ะ ช่างพ่วงเป็นช่างเขียน และพระครูศรัทธาสุนทรเป็นผู้กำหนดว่าใครจะเขียนหนังตัวใด หนังใหญ่ที่สร้างขึ้นเป็นชุดแรกคือชุดหนุมานถวายแหวน...

(กนกวรรณ สุวรรณวัฒนา, ๒๕๔๒: ๖๕๓)

โรงละครภัทธราวดีเธียเตอร์ของคุณภัทรวดี มีชูธน ซึ่งต่างจากการแสดงหนังใหญ่ของวัดขนอนที่เป็นการแสดงแนวอนุรักษ์

ในปีพุทธศักราช ๒๕๓๐ วัดขนอนได้ริเริ่มโครงการจัดสร้างพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ขึ้น จึงเริ่มต้นด้วยการน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายรายละเอียดต่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ต่อมาในปีพุทธศักราช ๒๕๓๒ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ คุณหญิงไขศรี ศรีอรุณ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้น ได้เข้ามาให้การสนับสนุนในการจัดสร้างตัวหนังใหญ่ไว้สำหรับจัดแสดงแทนตัวหนังชุดเก่า ตามโครงการพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โครงการเริ่มต้นด้วยการจัดหาข้อมูลด้านช่างมาช่วยทำการอนุรักษ์ซึ่งก็ได้อาจารย์สุชาติหรือหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๔๔ และมีความเชี่ยวชาญด้านแกะรูปหนังด้วย ช่วยจัดส่งบุตรชายคืออาจารย์วาที ทรัพย์สิน มาช่วยสอนวิธีการแกะรูปหนังใหญ่ให้กับนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรและอาจารย์สุชาติยังได้ครอบครูให้แก่นักศึกษาทั้ง ๓๐๐ คน ที่เข้ามาศึกษาร่วมงาน รวมทั้งมีผู้บริจาคมากมายได้เงินประมาณ ๓ ล้านบาท รวมถึงเรือนไทยจำนวนหนึ่งหลังมาจัดสร้างเป็นพิพิธภัณฑ์โดยได้รับงบประมาณจากทางราชการ จำนวน ๕ ล้านบาท ผ่านทางมหาวิทยาลัยศิลปากรเพื่อใช้ปรับปรุง โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์สมใจ ผู้เชี่ยวชาญด้านเรือนไทยเป็นผู้ดำเนินการและมีรองศาสตราจารย์พงษ์ศักดิ์ อริยางกูล เป็นผู้ตกแต่งจนแล้วเสร็จในปี พ.ศ. ๒๕๔๑

ภาพป้ายพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่

ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ส่วนด้านดนตรีนั้นมีผู้เชี่ยวชาญมาช่วยฝึกสอนรวมทั้งยังได้ว่าจ้างครูสุเทพ นิ่มอนงค์ มาสอนตลอดชีพของท่าน โดยสอนวันละ ๒ ชั่วโมงโดยมอบค่าตอบแทนให้ ๔,๘๐๐ บาท ต่อเดือน สำหรับด้านบทพากย์พระครูพิทักษ์ศิลปาคมเป็นผู้ปรับแต่งให้เหมาะสมลงตัวพอดีกับเวลาที่แสดงของแต่ละบท เช่น ๕ นาที

---

[๒๘] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง กล่าวถึงหนังใหญ่วัดบ้านดอนว่าเป็นหนังใหญ่ที่มีความเก่าแก่ชุดหนึ่งของวัดบ้านดอน ตำบลเชิงเนิน อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง ประวัติของหนังใหญ่วัดบ้านดอน สอบถามจากผู้สืบสานหนังใหญ่และจากพระครูปัญญาวุฒิกร อดีตเจ้าอาวาสวัดบ้านดอน ตลอดจนทายาทของเจ้าของหนังได้ความว่า เมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๓๑ พระยาศรีสมุทรโภคชัยโชคชิตสงคราม (เกตุ ยมจินดา) เจ้าเมืองระยอง ได้ติดต่อซื้อมาทั้งชุดประมาณ ๒๐๐ ตัว จากจังหวัดพัทลุง โดยนำมาทางเรือข้ามอ่าวไทย และได้จ้างครูหนังหรือนายหนังมาฝึกถ่ายทอดให้ด้วย... (อำนาจ มณีแสง, ๒๕๔๒: ๖๙๐)

๙ นาที เป็นต้น ทุกวันนี้พิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดขนอนเป็นแหล่งเรียนรู้งานของสถานศึกษาโรงเรียนหลายแห่งที่พานักเรียน นักศึกษามาเยี่ยมชม มีการสาธิตให้ผู้ที่ต้องการดูและมีชาวต่างประเทศมาขอถ่ายภาพบ้าง ผู้เชิดส่วนมากเป็นเด็กกำพร้าที่ทางวัดเลี้ยงไว้แล้วหัดให้เป็นผู้เชิด ถ้ามีคนมาว่าจ้างเรียกว่า “งานหา” ทางวัดก็รับไปแสดง พระครูพิทักษ์ศิลปาคมกล่าวว่ากำหนดค่าแสดงไว้ชั่วโมงละ ๔๐,๐๐๐ บาท เพราะการแสดงแต่ละครั้งต้องใช้คนมาก รวมทั้งต้องว่าจ้างพาหนะขนคณะผู้แสดง เครื่องดนตรี เวทีและอุปกรณ์การแสดงต่างๆ

พระครูพิทักษ์ศิลปาคมเคยได้รับเชิญไปแสดงที่เยอรมัน ญี่ปุ่น โดยมีอาจารย์อานันท์ นาคคง ร่วมเดินทางไปเป็นผู้ช่วย และยังได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรบรรยายเรื่องการจัดการวัฒนธรรมหนังใหญ่ ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพการแสดงหนังใหญ่
ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

พระครูพิทักษ์ศิลปาคมเล่าว่าแต่โบราณมาวัดเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมและเป็นผู้นำทางจิตวิญญาณระหว่างบ้านและวัง เป็นแหล่งรวบรวมของศิลปะทั้งของวังและบ้าน วัดบางแห่งจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ ศูนย์การเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมขึ้นในวัด ถ้าเจ้าอาวาสสนใจและตระหนักในคุณค่ารวมทั้งเป็นผู้นำในการส่งเสริมจะทำให้งานวัฒนธรรมดังกล่าวประสบผลสำเร็จยิ่งขึ้น ตัวอย่างที่พบเห็นได้นอกจากหนังใหญ่วัดขนอนที่พระครูศรัทธาสุนทรเป็นผู้สร้างแล้วยังมีหนังใหญ่วัดพลับหรือวัดพลับพลาชัย จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเป็นหนังใหญ่ที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีหลวงพ่อฤทธิ์เจ้าอาวาส เป็นผู้รวบรวมศรัทธาสร้างหนังใหญ่วัดพลับพลาชัยขึ้นมา หลวงพ่อฤทธิ์เป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ที่คนเมืองเพชรและเมืองอื่นรู้จัก ท่านเป็น

ศิษย์เอกของขรัวอินโข่ง[๒๙] ทั้งนี้ยังเป็นผู้จัดตั้งโรงเรียนขึ้นเป็นแห่งแรกของเมืองเพชรและยังเป็นหมอรักษาตาให้กับชาวบ้านด้วย นอกจากนี้ก็ยังมีหนังใหญ่วัดบางน้อย จังหวัดสมุทรสงคราม อีกแห่งหนึ่งที่เคยมีชื่อเสียงด้านหนังใหญ่เช่นกัน แต่ต่อมาตัวหนังถูกไฟไหม้หมด

การแสดงหนังใหญ่เลิกไปตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ ๒ ครูอาคม สายาคม[๓๐] เคยเล่าให้พระครูพิทักษ์ศิลปาคมฟังว่า มีการแสดงหนังใหญ่ครั้งสุดท้ายที่กรุงเทพฯ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๔๗๕ ซึ่งขณะนั้นครูอาคมมีอายุประมาณ ๘ ขวบ

สำหรับการฝึกหัดเชิดหนังใหญ่ ให้กับลูกศิษย์นั้นพระครูพิทักษ์ศิลปาคมจะใช้วิธีเช่นเดียวกับที่ครูเคยปฏิบัติมาคือเริ่มด้วยการสอนเหลี่ยม (ส่วนสัดของขาที่ใช้ในการรำ) เหมือนการหัดโขน และตั้งวง (ส่วนสัดของมือที่ใช้ในการรำ) การย่ำ แล้วจึงเรียนเชิด เดิน เพลงกราวใน กราวนอก การแสดงหนังใหญ่ส่วนมากจะเริ่มเล่นกันตั้งแต่หัวค่ำและจบตอนราวๆเที่ยงคืน ตอนหนังใหญ่เลิกเล่น เรียกว่า “ล้มขอน”[๓๑]

---

[๒๙] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางกล่าวว่า “พระอาจารย์อินหรือขรัวตาอิน เป็นจิตรกรในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและเป็นที่โปรดปรานของพระองค์ท่านมาก ขรัวตาอินเป็นคนบางจาน จังหวัดเพชรบุรี เคยบวชเณรที่วัดราชบูรณะ (วัดเลียบ) มาจนอายุเกินกำหนดของการบวชเป็นสามเณร จึงได้ฉายาว่าอินโค่ง คำว่าโค่ง หมายความว่าใหญ่ มีความหมายเช่นเดียวกับโข่ง ซึ่งหมายถึงตัวโตเกินวัยหรือมีอายุเกินเกณฑ์ที่กำหนดไว้”

ขรัวอินโข่งเป็นช่างเขียนไทยคนแรกที่มีความรู้ในการเขียนภาพทั้งแบบไทยที่นิยมเขียนกันมาแต่โบราณและทั้งแบบตะวันตกด้วย เป็นจิตรกรไทยคนแรกที่ปฏิรูปการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง โดยการนำทฤษฎีการเขียนภาพสามมิติแบบตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในยุคนั้น ภาพต่างๆ มีแสง เงา มีเงา เหมือนจริงและมีชีวิตจิตใจ เนื้อหาของภาพเขียนส่วนใหญ่จินตนาการโลกชีกตะวันตกที่มีความเจริญรุ่งเรือง ภาพเขียนฝีมือขรัวอินโข่งเท่าที่ปรากฏหลักฐานและเท่าที่มีการกล่าวอ้างถึง เช่น ภาพเขียนชาดกเรื่องพระยาช้างเผือกที่ผนังพระอุโบสถและภาพสุภาษิตที่บานแผละ หน้าต่างพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ภาพพงสาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในหอพระราชกรมานุสรณ์ ในพระบรมมหาราชวัง ภาพปริศนาธรรมที่ฝาผนังเหนือกรอบหน้าต่างในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ฯลฯ (ผุสดี ทิพทัศ, ๒๕๔๒: ๕๓๘)

[๓๐] เป็นผู้ได้รับสืบทอดและได้รับตำราไหว้ครูและการครอบนาฏศิลป์จากครูผู้ใหญ่ฝ่ายโขน ละครในการทำพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครของกรมศิลปากร ซึ่งมีประเพณีนิยมกันมาแต่โบราณว่า ศิลปินผู้เป็นครูครอบศิลปะทางโขนละครนั้นจะต้องประกอบด้วยคุณสมบัติหลายประการ เช่น เป็นศิลปินผู้ใหญ่ที่มีอาวุโส มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จนเป็นที่ยอมรับนับถือของบุคคลในวงการต้องรำเพลงหน้าพาทย์ได้ทุกเพลงอย่างแม่นยำ มีวาจาสุภาพเรียบร้อย มีสัจจะ มีความกตัญญูต่อครูอาจารย์

[๓๑] มูลเหตุศัพท์ “ล้มขอน” ของการแสดงหนังใหญ่เนื่องจากในสมัยโบราณแสดงเป็น ๒ ตอน ตอนหัวค่ำและตอนใกล้รุ่ง ในตอนหัวค่ำมักแสดงเรื่องทูตขรตรีเศียรจนถึงพญาขรล้มจึงหยุดพัก เรียกว่า “ขรล้ม” หรือ “ล้มขร” ระหว่างนี้ก็มีการเลี้ยงข้าวปลาอาหารกัน แล้วจึงนอนพักอยู่ในจอนั้น ตอนนี้เรียกว่า “หนังยับ” พอใกล้รุ่งก็ปลุกกันลุกขึ้นแสดงต่อจนรุ่งสว่างจึงเกิดคำที่เรียกว่า “เล่นหนังยังรุ่ง” ในระยะหลังการแสดงหนังใหญ่แสดงกันถึงเที่ยงคืนเท่านั้น แต่ถึงแม้จะเปลี่ยนไปเล่นตอนอื่นๆ แล้วก็ยังเรียกกันติดปากว่า “ล้มขร” อยู่เช่นเดิม (กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๗๙)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ภาพเครื่องบูชาครู

ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ก่อนเริ่มหัดเชิดหนังใหญ่ พระครูพิทักษ์ศิลปาคมได้จัดเตรียมเครื่องบูชาเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์กับครูจาง กลั่นแก้ว ซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน บุหรี่ หมากพลู เงินกำนล ๖ บาท (ปัจจุบันปรับเพิ่มเป็น ๑๒ บาท) และก่อนแสดงนั้นต้องตั้งเครื่องบูชาครูก่อน ผู้เล่นหนังถือว่าการไหว้ครูเป็นเรื่องสำคัญมาก เขาจะไม่เล่นหนังถ้าการไหว้ครูมิได้ทำครบพิธี การไหว้ครูหนังใหญ่ก่อนแสดงเรียกว่า “เบิกหน้าพระ” เครื่องบูชามีบายศรี ๑ คู่ เหล้า หัวหมู ๑ คู่ เครื่องกระยาบวช[๓๒] น้ำมนต์ธรณีสาร[๓๓] หมากพลู เงิน ๑๒ บาท ขั้นตอนพิธีเบิกหน้าพระเริ่มด้วยผู้เป็นครูของคณะจะนำ “หนังเจ้า” หรือ “หนังครู” มี ๓ ตัว คือ รูปพระแผลงสองตัว (รูปพระนารายณ์หรือพระรามและพระอิศวร) รูปฤาษีตัวหนึ่งมาปักไว้ที่หน้าจอ ให้หนังฤาษีอยู่กลางระหว่างพระอิศวรและพระนารายณ์ ครูผู้ประกอบพิธีจุดเทียนเล่มหนึ่งให้วงปี่พาทย์โดยติดไว้ที่ตะโพน ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการและเพลงโหมโรง ๑๓ เพลง จากนั้นผู้เป็นครูกล่าวคำนมัสการ แล้วจุดเทียนสองเล่มติดที่ไม้ตับรูปพระอิศวรและพระนารายณ์คณะนักแสดงทั้งหมดโห่ขึ้น ๓ ลา แล้วจึงตามด้วยบทพากย์ไหว้ครู ซึ่งเรียกบทพากย์ ๓ ตระ ซึ่งมี ๓ ทวย ด้วยกัน เมื่อพากย์จบแต่ละทวย คนพากย์จะบอกว่า

---

[๓๒] เครื่องกระยาบวชเป็นเครื่องกินที่ไม่มีของสดคาว เช่น ถั่ว งา นม เนย เป็นต้น จัดเป็นเครื่องสังเวยแก่เทวดาที่ไม่เสพสิ่งสดคาว

[๓๓] ธรณีสารเป็นชื่อของมนต์บทหนึ่งในตำรับพระมนต์ต่างๆ มาแต่สมัยโบราณ มนต์บทนี้มีชื่อเต็มๆว่า “โองการธรณีสาร” หมายความว่า “คำศักดิ์สิทธิ์ของพระเป็นเจ้าเนื่องด้วยเสนียดจัญไร...” (จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, ๒๕๔๒: ๒๗๔)

ส่วนเสฐียรโกเศศหรือพระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า “...โองการธรณีสารสำหรับทำน้ำมนต์กันเสนียดจัญไร จะใช้ประพรมหรืออาบรดด้วยน้ำมนต์ธรรมดาไม่ได้ เพราะเสนียดจัญไรลางชนิดกล้าแข็งมากจึงต้องใช้น้ำมนต์ธรณีสาร จึงจะขับไล่ไสส่งให้มันหลุดพ้นไปไป เช่น เหี้ยขึ้นบนเรือน แร้งจับหลังคา หมาขึ้นบนเรือนเยี่ยมหน้าต่าง และอะไรอื่นๆ อีกมากมายตลอดจนทำพิธีเบิกโลงผี ผู้ทำก็ต้องเอาน้ำมนต์ธรณีสารล้างหน้า”

(๒๕๐๕: ๑๖๖)

“ทวย” ทุกครั้ง เมื่อเสร็จสิ้นพิธี “เบิกหน้าพระ” จะเริ่มการแสดงเบิกโรงเพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่ผู้ชมแถบบ้านใกล้เรือนเคียงกับเวทีว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นในอีกไม่ช้านี้แล้ว

สำหรับการไหว้ครูประจำปีนั้น จะเป็นพิธีไหว้ครูรวม ทั้งครูนาฏศิลป์ ครูดนตรี และครูช่าง โดยจะจัดในวันที่ ๗ เดือน พฤษภาคม ของทุกปี ทั้งนี้จะมีทั้งศีรษะครูด้านนาฏศิลป์ ด้านดนตรี และด้านช่าง จัดตั้งอยู่ในพิธี

ตามความเชื่อสมัยก่อนนั้น พระครูพิทักษ์ศิลปาคมกล่าวว่ามักจะไม่เก็บรักษาตัวหนังไว้ในกุฏิหรือในบ้านคน เชื่อว่าทำให้เกิดไฟไหม้แต่มักสร้างโรงหุงข้าวไว้นอกวัดเพื่อเก็บตัวหนัง โดยจะนำตัวหนังไปวางบนแคร่เพราะที่หุงข้าวมีควัน แมลงจะไม่รบกวนและในหน้าฝนอากาศชื้นสุนัขและหนูได้กลิ่นหนังก็มารบกวนแอบแทะกินเป็นอาหาร เมื่อครั้งที่เกิดไฟไหม้โรงละครแห่งชาติในปี พ.ศ. ๒๕๐๓ ทำให้หนังใหญ่ “ชุดพระนครไหว”[๓๔] จำนวนกว่า ๒๐ ตัวที่ที่ได้ถูกคัดเลือกให้นำมาประดับไว้ที่ผนังโรงละครของกรมศิลปากรพลอยถูกไฟไหม้สูญหายไปในคราวนั้นซึ่งก็เชื่อว่ามีสาเหตุจากการเก็บตัวหนังใหญ่ไว้ในที่ที่ผิดไปจากความเชื่อแต่โบราณมา

การถือลางความเชื่อของการแสดงหนังใหญ่ยังมีอีกหลายประการ เช่น ไม่หันหน้าเวทีไปทางทิศตะวันตก ผู้เล่นถือมากว่าจะไม่เล่นตอนตายหรือเรียกตามภาษาหนังว่า “ล้ม” แม้แต่สลบก็ต้องให้ฟื้นก่อน เช่น ตอนอินทรชิตถูกศรอนันตจักรวาล[๓๕] ของพระลักษมณ์จะหยุดตอนนั้นไม่ได้ต้องเล่นถึงตอนไปหาแม่ช่วยจนศรหลุด หรือตอนหนุมานเผาลงกา (ตอนนี้นิยมเล่นในงานศพ) ก็ต้องดับไฟก่อนจึงเลิกการแสดงได้ มิฉะนั้นจะมีอันเป็นไปในทางไม่ดี
(พระครูพิทักษ์ศิลปาคม, สัมภาษณ์, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒)

๒) ครูสุเทพ นิ่มอนงค์

ครูสุเทพ นิ่มอนงค์ (ศิลปินดนตรีหนังใหญ่) อยู่บ้านเลขที่ ๒๔/๒ หมู่ที่ ๔ ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๐ ปี

---

[๓๔] สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๓๕๒-๒๓๖๗) ได้ปรากฏหลักฐานทั้งที่เป็นตัวหนังใหญ่และบทวรรณคดีที่ใช้เล่นหนังใหญ่ในรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เอง คือ “หนังใหญ่ชุดพระนครไหว” อันเป็นที่รู้จักล่ำลือกัน เหตุที่เรียกว่าหนังใหญ่ชุดพระนครไหวเพราะหนังใหญ่ชุดนี้มีลวดลายสีสันดูเหมือนจะไหวเยือกจนสั่นสะท้านไปทั้งพระนคร แม้แต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็ทรงยกย่องไว้ในสาส์นสมเด็จ
(พระนุชิต วชิรวุฑฺโฒ, ๒๕๓๗: ๔๑-๔๒)

[๓๕] การแสดงชุดนี้มีเนื้อเรื่องแตกต่างไปจากพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ ๑ ในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ อินทรชิตต้องศรพลายอาตของพระลักษมณ์ แล้วหนีกลับลงกาจากนั้นอินทรชิตร่ายเวทและลูบที่แผลจนศรหลุด แต่ในบทของวัดขนอนอินทรชิตต้องศรอนันตจักรวาล แล้วหนีกลับไปหาแม่คือนางมณโฑ นางมณโฑให้กินนมจากเต้าศรจึงได้หลุดออก

ภาพครูสุเทพ นิ่มอนงค์

ที่มา: รศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูสุเทพ เล่าว่าครูเริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ ๑๓ ปี โดยฝากตัวเป็นศิษย์เรียนกับครูถึก แก้วละเอียด ซึ่งเป็นน้าเขย ครูตั้งใจศึกษาเล่าเรียนจนมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีเกือบทุกชนิด ยกเว้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง (กลอง) ปัจจุบันครูได้รับเชิญให้มาสอนดนตรีที่วัดขนอนและยังเป็นนักดนตรีเครื่องมอญประจำของวัดด้วย

ครูสุเทพกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่คือวงปี่พาทย์[๓๖] อาจจะเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ แล้วแต่ฐานะของเจ้าภาพ ปกติมักใช้ปี่พาทย์เครื่องห้าพร้อมดนตรีพิเศษ ๓ อย่าง ได้แก่ ปี่กลาง (ปกติวงปี่พาทย์ทั่วไปใช้เป็น “ปี่ใน”) กลองตึ่งและโกร่ง โดยกลองตึ่งจะมีจำนวน ๒ ลูก ตั้งเรียงต่อจากขวามือของคนตี

ทั้งนี้วงปี่พาทย์จะตั้งอยู่กึ่งกลางหน้าจอหนัง หันหน้าเข้าหาจอห่างออกมาราว ๔ เมตร สันนิษฐานว่าให้เห็นตัวหนังชัดเจน เพื่อให้การพากย์และการบรรเลงสอดคล้องกับเรื่องราวที่กำลังแสดงอยู่

ส่วนด้านหลังจอจะตี “โกร่ง”[๓๗] ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เป็นไม้ไผ่ทั้งลำยาวประมาณ ๒-๓ เมตร ใช้ตีกันได้หลายคน ด้านล่างของโกร่งเจาะรูเป็นช่วงๆ เพื่อให้เสียงออก เวลาตีจะหนุนโกร่งให้สูงขึ้นเล็กน้อย โดยใช้ไม้ซีกตี ผู้ตีโกร่งคือเด็กประจำคณะและคนเชิดที่ว่างจากการเชิด

ครูกล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้ในปัจจุบันว่า ค่อนข้างยาก เนื่องจากเด็กไม่ค่อยมีวินัย กอปรกับมีสิ่งที่ยั่วยวนเด็กมากมายหลายรูปแบบ เช่น ร้านเกมส์ต่างๆ ทำให้เด็กติดเกมส์และขาด

---

[๓๖] พ.ต. หญิง ผะอบ โปษะกฤษณะ กล่าวว่า “เมื่อมาสังเกตดูการดำเนินการเล่นหนังใหญ่แล้วก็น่าที่จะนิยมในสมัยก่อนเพราะมีเครื่องที่จะทำให้เกิดอารมณ์ครึกครื้น และทำให้คนมาประชุมกันได้อย่างมากมายก็คือเครื่องปี่พาทย์ ซึ่งประกอบด้วยกลอง ฆ้อง ระนาด ตะโพนฯ จนเป็นคำติดปากชาวบ้านว่า “ปี่พาทย์ราดตะโพน” คงจะย่อมาจากเครื่องดนตรีเหล่านี้เอง และถ้ายิ่งได้มาชม มาได้ยินคนพากย์เป็นเรื่องสนุกมีตลกประกอบก็จะยิ่งสบอารมณ์คนดูมากขึ้น...” (๒๕๓๗: ๔๗)

[๓๗] โกร่งคือเกราะยาว เป็นเครื่องดนตรีที่มีมานานกว่าศตวรรษ ดังปรากฏในอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ พ.ศ. ๒๔๖๔ ว่า “พิณพาทย์ฆ้องกลองดังทั้งเกราะโกร่ง” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตฯ, ๒๕๔๖: ๑๕๖)

การฝึกซ้อม ด้วยเหตุดังกล่าวครูจึงต้องทุ่มเททั้งแรงกายและแรงใจในการสอนเพิ่มขึ้นมาก ต่างจากสมัยก่อนที่เด็กจะมีความตั้งใจในการเรียนและขยันฝึกซ้อมมากกว่า อย่างไรก็ตามครูก็มิได้ท้อใจได้คิดทางระนาดเพิ่มเติม แล้วนำมาต่อให้ศิษย์

พิธีกรรมและความเชื่อ

เมื่อเริ่มเรียนดนตรี ครูสุเทพได้นำเครื่องบูชาซึ่งประกอบด้วยดอกไม้ ธูปเทียน เงินกำนล ๖ บาท ไปมอบให้ครูถึก เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์

ครูสุเทพเล่าว่า ในการสอนดนตรีไทยของครูนั้น ครูจะนำเด็กๆ ไหว้ครูก่อนเริ่มเรียนทุกครั้ง โดยไม่มีการบังคับแต่เป็นความสมัครใจของเด็กๆ ที่มาเรียนเอง บทไหว้ครูที่ใช้นั้นขึ้นต้นว่า “อิมังพุทธัง.....” ซึ่งเป็นบทไหว้ครูของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ครูสุเทพได้รับการถ่ายทอดมาจากครูไพบูลย์ คนอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามอีกทอดหนึ่งซึ่งครูสุเทพก็ได้ยึดถือปฏิบัติเช่นนี้มาตลอด ๑๑ ปี เนื่องจากครูมีความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ดี นำมาซึ่งความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เรียน ทำให้เป็นผู้มีความจำดี และมีสติปัญญาที่เฉลียวฉลาด
(สุเทพ นิ่มอนงค์, สัมภาษณ์, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินหนังใหญ่พบว่า การถ่ายทอดความรู้เป็นไปในรูปแบบมุขปาฐะทั้งในด้านการเชิดหนังและด้านดนตรี หนังใหญ่วัดขนอนมีความสัมพันธ์กับหนังตะลุงและการแสดงโขน เพราะในการแสดงต้องใช้ทักษะทั้งการรำและการเชิดตัวหนังไปพร้อม ๆ กัน จะเห็นได้ว่าการเรียนรู้ในกระบวนการแสดงหนังใหญ่ที่เกิดขึ้นที่วัดขนอนนี้มีทั้งในด้านการช่างซึ่งทำหน้าที่แกะรูปหนังแต่ละตัว ด้านการรำ เช่นมีการฝึกฉีกเหลี่ยมประหนึ่งการหัดเต้นโขน และด้านการพากย์บทส่วนฝ่ายดนตรีก็ทำการฝึกซ้อมเพลงที่ใช้ในการแสดง

และด้วยเหตุที่การแสดงหนังใหญ่อยู่ในกลุ่มที่เสียงต่อการสูญหายเพราะขาดการสืบทอดมาเป็นระยะเวลานานช่วงหนึ่ง นับวันมีผู้รู้จักและผู้สนใจน้อยลง ดังนั้นหน่วยงานภาครัฐและเอกชนจึงให้ความสนับสนุนเพื่อให้การแสดงหนังใหญ่ดำรงอยู่ต่อไป ซึ่งพระครูพิทักษ์ศิลปาคมและครูสุเทพก็อุทิศตนในการให้ความรู้แก่ผู้ที่สนใจทั้งในด้านการสอน และการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ อีกทั้งมีการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์เพื่อการเผยแพร่ความรู้ นับว่าเป็นความพยายามของกลุ่มศิลปินหนังใหญ่วัดขนอนที่เห็นความสำคัญของการอนุรักษ์และเผยแพร่ความรู้ในด้านนี้ ทำให้การแสดงหนังใหญ่กลายเป็นเอกลักษณ์ของวัดขนอนและจังหวัดราชบุรี นอกจากนี้หนังใหญ่วัดขนอนยังเป็นแหล่งวัฒนธรรมแห่งเดียวที่สามารถรักษาการแสดงหนังใหญ่ตามขนบดั้งเดิมไว้ได้จวบจนปัจจุบัน

ในด้านพิธีกรรมของการแสดงหนังใหญ่พบว่ามี ๓ ลักษณะคือพิธีไหว้ครูก่อนเรียน พิธีไหว้ครูก่อนแสดง และพิธีไหว้ครูประจำปี

พิธีไหว้ครูก่อนเริ่มเรียนมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการมอบตัวเข้าเป็นศิษย์ ในส่วนของหนังใหญ่มีเครื่องบูชาประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน บุหรี่ หมากพลู เงินกำนล ๖ บาท (ปัจจุบันปรับเพิ่มเป็น ๑๒ บาท) และในการเรียนดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่นั้นครูสุเทพจะให้ผู้เรียนไหว้ครูก่อนการเรียนทุกครั้ง เพื่อความเป็นสิริมงคลโดยไม่ต้องมีเครื่องบูชาใด ๆ

พิธีไหว้ครูก่อนแสดงนั้นศิลปินกล่าวว่ามีความสำคัญและจำเป็นมาก มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการบอกกล่าวครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา โดยมีความเชื่อว่าถ้าได้ทำพิธีถูกต้องครบถ้วนตามขนบ การแสดงจะประสบความสำเร็จปราศจากอุปสรรคใด ๆ แต่หากไม่ปฏิบัติตามจะทำให้มีสิ่งไม่ดีเกิดขึ้น การไหว้ครูก่อนแสดงมีทั้งพิธีไหว้ครูโดยตรงคือการเบิกหน้าพระ กับการเชิดตัวหนังเพื่อคารวะครู เริ่มต้นโดยปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการและเพลงโหมโรง ๑๓ เพลง ซึ่งเพลงสาธุการนี้เป็นที่รู้กันในหมู่นักดนตรีว่าเป็นเพลงสำหรับการกราบไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในที่นี้ก็คือครูอาจารย์ของดนตรีไทยและหนังใหญ่นั่นเองต่อมาเมื่อครูกล่าวคำนมัสการ แล้วจึงมีการจัดเรียงหนังและโห่ ๓ ลา จากนั้นมีการบูชาครูด้วยบทพากย์ไหว้ครู ๓ ตระคำว่า “ทวย” เป็นสัญลักษณ์ในการจบแต่ละตระ เมื่อจบบทพากย์ ๓ ตระ แล้วจึงต่อด้วยการเบิกโรง ตัวอย่างบทเบิกโรงจากหลักฐานในหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาค วัดท่าทรายซึ่งแต่งรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีดังนี้

“ครั้นสุริยเสด็จอัษฎงค์ เสี้ยวลับเมรุลง
ชรอุ่มชรอ่ำอำพร
บัดหนังตั้งโห่กำธร สองพระทรงศร
ฉลักเฉลิมเจิมจอง
เทียนติดปรลายศรศรสอง พากย์เพ้ยเสียงกลอง
ก็ทุ่มตระโพนท้าทาย
สามตระอภิวันท์บรรยาย ชูเชิดวานรพัน
ธนาก็เต้าเตียวจร
ถวายโคบุตลบมิให้มรณ์ ปละปล่อยวานร
นิวาสสถานเทาคง”
ฯลฯ

(๒๕๐๓: ๔๓-๔๔)

การแสดงเบิกโรง หลังจากเบิกหน้าพระมีความหมายเป็นสัญญาณเพื่อแจ้งข่าวชาวบ้านว่าการแสดงหนังใหญ่กำลังจะเริ่มแล้วนั่นเอง

เมื่อพิจารณาถึงพิธีไหว้ครูก่อนแสดงแล้ว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า พิธีกรรมนี้สร้างขวัญและกำลังใจและก่อเกิดสมาธิแก่ผู้แสดง ศิลปินทุกคนล้วนมีความเชื่อว่าการไหว้ครู นำมาซึ่งความเป็น

สิริมงคล บังเกิดความมั่นใจว่าตนจะสามารถแสดงได้ดีเพราะได้ปฏิบัติตามขนบประเพณีอย่างครบถ้วนแล้ว ทำให้สามารถแสดงได้ดี ไม่ผิดพลาด ดังนั้นการไหว้ครูก่อนแสดงจึงเป็นวัฒนธรรมที่ยังประโยชน์แก่ผู้ปฏิบัติ ทั้งในด้านจิตใจ และในด้านจริยธรรมอันเป็นสิ่งที่ดีงามตามคติความเชื่อของชาวไทยอีกด้วย

การไหว้ครูประจำปีของคณะหนังใหญ่วัดขนอนนั้น เป็นพิธีไหว้ครูรวม ทั้งครูนาฏศิลป์ ครูดนตรี และครูช่าง และมีการจัดตั้งหน้าพระ หรือเป็นที่รู้จักในหมู่ศิลปินว่า ศีรษะครู อันเป็นที่นับถือของศิลปินในศาสตร์ทั้งสามด้านจัดตั้งอยู่ในพิธีนี้ด้วย เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่เป็นการรวมเอาศาสตร์ทั้งสามเข้าด้วยกัน ดังนั้นผู้ที่เข้าร่วมในพิธีจึงมีหลากหลาย งานไหว้ครูประจำปีหนังใหญ่วัดขนอนจึงถูกจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณครูผู้เป็นต้นกำเนิดและผู้เกี่ยวข้องของศาสตร์ทั้งหลายอันรวมเป็นหนังใหญ่นี้

ด้วยการฟื้นฟูการแสดงหนังใหญ่วัดขนอนมีการเชิญศิลปินหนังตะลุงมามีส่วนร่วมในการดำเนินการ ตั้งแต่การสร้างตัวหนัง การเชิด และการฝึกซ้อม บทพากย์ไหว้ครู ดังนั้นทั้งรูปแบบของพิธีกรรมและความเชื่อจึงมีลักษณะที่คล้ายกันกับพิธีกรรมและความเชื่อของการแสดงหนังตะลุง ทั้งในเรื่องการจัดวางตัวหนังในพิธีไหว้ครูก่อนแสดงที่ให้ความสำคัญกับรูปพระฤาษี และพิธีเบิกโรง อีกทั้งยังมีความเชื่อเรื่องการห้ามหันหน้าเวทีไปทางทิศตะวันตก หรือการห้ามแสดงเรื่องที่จบลงด้วยการตาย เป็นต้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากการแสดงหนึ่งมาสู่การแสดงหนึ่งนับเป็นสังสรรค์กันทางวัฒนธรรมที่สะท้อนความเชื่อของเจ้าของวัฒนธรรมนั้น เมื่อเกิดการเห็นพ้อง ก็มีการยอมรับนำเอามาผสมผสานและปฏิบัติร่วมกันได้อย่างลงตัวดังปรากฏในพิธีไหว้ครูก่อนแสดงและพิธีไหว้ครูประจำปีของคณะหนังใหญ่วัดขนอนตามที่ได้กล่าวมา

ความเชื่อในเรื่องการเก็บรูปหนังแยกจากบ้านนั้น สามารถอธิบายได้หลายประการ เช่น การเก็บรูปหนังไว้ในบ้านอาจทำให้กลิ่นที่ติดอยู่กับหนังนั้นรบกวนผู้ที่อยู่ในบ้าน หรือเป็นสื่อนำแมลงเข้ามาให้เป็นที่รำคาญของผู้อยู่อาศัย หรือมีหนูมากัดกินจึงก่อให้เกิดความคิดในการแยกเก็บไว้ในส่วนที่ไม่ใช่ตัวบ้าน และเหตุผลในการเก็บรูปหนังในครัวก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจว่าควันไฟน่าจะเป็นสิ่งช่วยในการไล่แมลงออกไปจากรูปหนังได้ อีกประการหนึ่ง การแกะสลักหนังต้องใช้ทักษะที่ชำนาญ เพราะเป็นงานฝีมือที่ละเอียดอ่อนอีกทั้งต้องใช้เวลามาก หากเก็บรูปหนังไว้ในบ้านอาจมีเด็กๆ นำไปเล่น ก่อให้เกิดความเสียหาย ซึ่งในการซ่อมนั้นต้องใช้เวลาและฝีมืออย่างมาก หรืออาจจะเสียหายจนไม่สามารถซ่อมให้กลับมาเหมือนเดิมได้ ครั้นเมื่อถึงเวลาแสดงทำให้ขาดรูปหนังที่จะต้องใช้ในบทการแสดงอันส่งผลเสียต่อคณะฯ การเก็บรูปหนังไว้นอกตัวบ้านจึงน่าจะเป็นทางออกที่ดีในการป้องกันความเสียหายที่อาจเกิดขึ้นได้ดังกล่าว การปฏิบัติเช่นนี้เป็นแนวทางที่ดีจึงเกิดการดำเนินรอยตามอย่างกัน และศิลปินก็ได้ยึดถือสืบต่อกันมา เหตุการณ์เมื่อครั้งไฟไหม้โรงละครพ.ศ. ๒๕๐๓ จนเป็นเหตุให้ต้องสูญเสียรูปหนังใหญ่ชุดพระนครไหวที่งดงามจำนวนกว่า ๒๐ ตัว ไปทั้งหมด เป็นการตอกย้ำความเชื่อของศิลปินให้ปฏิบัติตามขนบโดยเคร่งครัดเพื่อ

หลีกเลี่ยงความหายนะอันอาจจะบังเกิดขึ้นหากละเลยไม่ปฏิบัติตาม ความเชื่อในเรื่องสถานที่เก็บรูปหนังจะยังคงดำรงอยู่ควบคู่กับวิถีชีวิตของศิลปินหนังใหญ่วัดขนอนตราบเท่าที่เหตุการณ์ดังกล่าวยังอยู่ในความทรงจำของศิลปินผู้รับสืบทอดความเชื่อนี้ตลอดไป

ส่วนความเชื่อในเรื่องที่ต้องดับไฟก่อนจึงเลิกการแสดงได้ถ้าเล่นตอนหนุมานเผาลงกา มิฉะนั้นจะบังเกิดเหตุไม่ดีนั้นนับเป็นกุศโลบายของคนสมัยก่อนเพราะการดับไฟก่อนที่จะจบการแสดงนั้นเป็นการป้องกันอัคคีภัยอันอาจเกิดขึ้นได้ ช่วงจบการแสดงทั้งศิลปินและทุกคนในคณะต้องวุ่นวายอยู่กับการเก็บเครื่องดนตรี เก็บรูปหนังและปฏิบัติภารกิจอื่นๆ อาจลืมหรือไม่มีคนมาดูแลไฟที่หนุมานจุดไว้ จึงนับเป็นความเชื่อที่ทำให้เกิดผลดีเมื่อปฏิบัติตามความเชื่อในเรื่องนี้

๓.๓.๖ หนังตะลุง

ความเป็นมา

วัฒนธรรมการเล่นหนังหรือละครเงา (Shadow Plays) ปรากฏในแอ่งอารยธรรมเก่าแก่ของโลกมาแต่โบราณ อาทิ อิยิปต์ จีน อินเดีย และเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รูปหนังที่ใช้เล่นมี ๒ แบบ คือ ชนิดที่ส่วนแขนติดกับลำตัว มีขนาดใหญ่ เช่น หนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมร หนังใหญ่ของไทย เป็นต้น ชนิดที่ส่วนแขนฉลุแยกจากส่วนลำตัว เคลื่อนไหวได้ เช่น หนังอยอง (Nang Ayong Jawa) ของชวา หนังตะลุงของไทย (ปรีชา นุ่นสุข, ๒๕๓๔: ๒-๑๒)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และอุดม หนูทอง (อ้างถึงใน ปรีชา นุ่นสุข, ๒๕๓๔: ๒-๑๒) กล่าวว่า หนังตะลุงรับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ในประเทศอินเดีย เนื่องจากการแสดงหนังตะลุงในช่วงแรกเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ดังที่ปรากฏในคำบอกเล่าและบทกลอนไหว้ครู ตลอดจนมีลำดับขั้นตอนในการออกลิงขาวลิงดำหรือออกลิงหัวค่ำ ออกฤาษี ออกโค (รูปพระอิศวรทรงโค) ออกรูปฉะ (รูปพระรามกับทศกัณฐ์ต่อสู้กัน) สำหรับการออกฤาษีและออกโค คำกลอนหนังตะลุงมักขึ้นต้นด้วย โอม ซึ่งเป็นคำแทนเทพเจ้าสามองค์ของพราหมณ์ นอกจากนี้รูปหนังตัวสำคัญมีชื่อเป็นคำสันสกฤต เช่น ฤาษี อิศวร ยักษ์ และมีสัญลักษณ์อื่นๆ ของวัฒนธรรมอินเดีย เช่น เครื่องทรงของกษัตริย์เป็นแบบอินเดีย เป็นต้น

เอนก นาวิกมูล (๒๕๔๖: ๘๗-๙๖) ศึกษาประวัติหนังตะลุงไทย โดยอ้างอิงจากหลักฐานที่ปรากฏในบทไหว้ครู ช่วงการออกรูป ขับรูปหน้าบทของนายหนัง

> *“หนังหนักทองก้อนทอง*สองเมธา
> บรมครูบูรพาบูชาเชิญ
> *หนังเขียวเฒ่าหนังหนุ้ย*และ*หนังหนู*
> มีตาครูอำมหิตทุกทิศา…
> คราว*หนังจ้วน*คูขุดผุดขึ้นใหม่
> ส่งเสริมใส่ใช้เครื่องประโคมขาน..”

จากบทไหว้ครู ได้กล่าวถึง ครูหนักทอง ครูก้อนทอง ครูเขียวเฒ่า ครูหนุ้ย และครูหนู นับได้ว่าเป็นบรมครู ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๓๘๗ ตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๓ เกิดหนังจ้วน ซึ่งเป็นผู้สร้างเท่ง ตัวตลกที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของหนังตะลุง ซึ่ง เอนก นาวิกมูล วิเคราะห์ไว้ดังนี้

> ...ดูว่าให้ท่านทั้ง ๓ (คนแรก) เป็นนายหนังช่วงก่อนครูจ้วนเกิดสัก ๓๐ ปี เป็นอย่างน้อยที่สุด เอา ๒๓๗๘ ตั้ง เอา ๓๐ หักออกหนังตะลุงก็เก่าลงไปอีกเป็น ราว พ.ศ. ๒๓๕๗ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ครองราชย์ พ.ศ. ๒๓๕๒ - ๒๓๖๗ เป็นเวลา ๑๕ ปี หนังตะลุงไทยที่เชื่อว่า สืบมาจากหนังแขก ก็คงเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ หรือไม่ก็สมัยพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกนี่เอง ประจวบเหมาะกับที่ พวกหนังแขกแทรกเข้ามา หนังตะลุงไม่ใช่ของใหม่ที่เกิดในสมัยรัชกาลที่ ๕ แน่ๆ อย่างน้อยต้องเกิดสมัยรัชกาลที่ ๑ หรือที่ ๒”

สอดคล้องกับการศึกษาของปรีชา นุ่นสุข (๒๕๓๔: ๒-๑๒) และพ่วง บุษรารัตน์ (๒๕๔๒: ๑๙-๒๕) ซึ่งกล่าวไว้ในทำนองเดียวกันว่า นายหนักทอง (บางสำนวนเรียก นายฟักทอง) นายก้อนทอง (บางสำนวนเรียก นายหนุ้ย) ทหารประจำกองช้างเมืองนครศรีธรรมราชเห็นการแสดงหนังแขกที่เมืองยะโฮร์ร์ (ประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย) และเกิดชอบใจจึงนำมาเล่นในกองช้าง ทั้งนี้การเดินทางระหว่างนครศรีธรรมราชกับเมืองยะโฮร์ ต้องผ่านจังหวัดพัทลุงและไม่สามารถผ่านทางจังหวัดสงขลาได้ เนื่องจากมีทะเลสาบน้ำจืดกั้นขวาง (ทะเลสาบสงขลา) ดังนั้นการหยุดพักกองช้างจึงน่าจะหยุดพักที่จังหวัดพัทลุงมากกว่าหยุดพักที่จังหวัดสงขลา ดังบทไหว้ครูโบราณของนายลั่นกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> “ออกโอษฐ์อ้าสาธกยกนิทาน
> เป็นนับนาน*หนังควน*แต่เดิมมา
> ถิ่นที่อยู่แหลมมลายูทิศตะวันออก
> เป็นบ้านนอกทิศอาคเนย์บูรทิศา
> ชื่อบ้านควนเทียมทิมริมมรรคา
> ถางไร่ป่าปลูกผลตำบลนาน...”

สมัยนั้นจังหวัดพัทลุงตั้งเมืองบริเวณเขาไชยบุรี คำว่าหนังควน น่าจะเป็นหนังควนจากบ้านควนมะพร้าว ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของตัวเมืองและมีเส้นทางใหญ่ผ่านจากลำปำจังหวัดตรัง (ปัจจุบันคือถนนพัทลุงตรัง) ตัดผ่านทิศเหนือของหมู่บ้าน ในการตั้งข้อสังเกตของเขมะชาติ กาฬสุวรรณ (อ้างถึงใน ปรีชา นุ่นสุข, ๒๕๓๔: ๒-๑๒.) หนังตะลุงน่าจะเกิดขึ้นที่จังหวัดพัทลุงเช่นกัน เนื่องจากในตำบลชะรัตน์ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง มีภูเขาลูกหนึ่งชื่อ ยาโฮ้ง บางคนออกเสียงเพี้ยนเป็นยะโฮร์ และใกล้ๆ กับเขายาโฮ้งมีภูเขาอีกลูกหนึ่งชื่อว่า หลักโค โดยมีตำนานท้องถิ่นเล่าสืบต่อกันว่า

พระอิศวรทรงล่ามโคอสุภราชที่ภูขาลูกนี้แล้วเริงระบำ จึงเป็นที่มาของการออกรูปพระอิศวรที่หนังตะลุงเรียกว่า ออกโค

สำหรับคำว่า “หนังตะลุง” จากการศึกษาพบที่มาอันหลากหลาย ดังนี้ คำว่าตะลุงอาจมาจากเสียงตีกลองที่ดัง ตะลุง ตะลุงๆๆ.... เพราะมีธรรมเนียมของผู้เล่นหนังว่า เมื่อเดินทางไปถึงสถานที่แสดงต้องให้เจ้าภาพออกมาต้อนรับ จึงมีการตีกลองเรียก และกลายเป็นชื่อเรียกของการแสดงหนังตะลุง หรืออาจมาจากคำว่า ฉะลุง (เสาผูกช้าง) ที่หนังแขกนำเข้ามาแสดงเป็นครั้งแรกและได้ขึงจอกับเสาผูกช้าง ต่อมาออกเสียงเพี้ยนเป็น ตะลุง หรือมาจากคำว่า หนังตารุ่ง ซึ่งมี ตารุ่ง เป็นผู้เชิดหนังชนิดนี้มาก่อนและเพี้ยนมาเป็นหนังตะลุง หรือมาจากคำว่า หนังพัทลุง เนื่องจากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเหล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ พ.ศ. ๒๔๑๙ เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) นำหนังจากพัทลุงไปแสดงถวายทอดพระเนตรที่บางปะอิน ชาวภาคกลางทราบว่าหนังมาจากพัทลุงจึงเรียกว่า หนังตะลุง หรือเนื่องด้วยชาวพัทลุงนิยมออกเสียงคำว่าพัทลุงจาก พ.พาน เป็น ป.ปลา และ ออกเสียง ท.ทหาร คล้ายเสียง ต.เต่า จึงฟังคล้าย ปัทตะลุง (พัทลุง) และการตัดคำให้สั้นลงตามความนิยมของชาวปักษ์ใต้ จึงทำให้คำว่าพัทลุงเหลือเพียงคำว่า ทลุงหรือตะลุง (ปรีชา นุ่นสุข, ๒๕๓๔: ๒-๑๒; ปัญญา นิตยสุวรรณ ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๒๕๔๒: ๖๘๔๗-๖๙๕๒ และ เอนก นาวิกมูล, ๒๕๔๖: ๑๑๗ – ๑๓๑ อ้างถึงใน วันชุมนุมหนังตะลุง ๒๕๑๖ อ.รัตภูมิ จ.สงขลา)

กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๐๘-๑๑๗) ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๓: ๒๓-๓๐) ปรีชา นุ่นสุข (๒๕๓๔: ๒-๑๒) พ่วง บุษรารัตน์ (๒๕๔๒: ๖๒-๖๕) และ เอนก นาวิกมูล (๒๕๔๖: ๑๑๗-๑๓๑) ได้กล่าวถึงหลักฐานที่แสดงถึงหนังตะลุงภาคกลางไว้จากข้อเขียนที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้ในเชิงอรรถหนังสือตำนานเรื่องละครอิเหนา ช่วงกลางๆ เล่มว่า “....แต่หนังตะลุงนั้นเป็นของใหม่เพิ่งเกิดขึ้น เมื่อรัชกาลที่ ๕ พวกชาวบ้านควน (มะ) พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังแขก (ชวา) มาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่น ในมณฑลนั้นเรียกกันว่า ‘หนังควน’ เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นที่แรกเมื่อปีชวด พ.ศ. ๒๔๑๙” ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๗ มีชาวอยุธยาครอบครัวหนึ่ง นำตัวหนังตะลุงเก่าของบรรพบุรุษมามอบให้กับทางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร และกล่าวว่าตนมีเชื้อสายชาวปักษ์ใต้ ซึ่งอาจเป็นลูกหลานนายหนังที่ขึ้นมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ และตั้งรกรากอยู่ที่อยุธยา ซึ่งตรงกับคำบอกเล่าของท่านพระครูพิพิธวิหารการ (เทียม สิริปัญโญ) เจ้าอาวาสวัดกษัตราธิราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อดีตนายหนังตะลุง พระครูฯ เรียนจากครูรื่น นายหนังตะลุงจากจังหวัดปัตตานีที่ล่องเรือเล่นหนังตะลุงแลกข้าวสาร พักเรือที่วัดกษัตราธิราช และได้หัดหนังตะลุงให้กับเด็กๆ ในบริเวณนั้นเล่น เพียงสองปีครูรื่นล่องเรือกลับไป

จังหวัดเพชรบุรี เป็นอีกพื้นที่หนึ่งของภาคกลางที่มีการเล่นหนังตะลุง เมื่อประมาณ ๑๐๐ กว่าปีมาแล้ว โดยนายเอี่ยม นายหนังชาวพัทลุง ได้นำหนังตะลุงมาเล่นที่จังหวัดเพชรบุรี และได้รับความนิยมมาก เนื่องจากเป็นการประยุกต์การแสดงตามแบบฉบับเดิมให้เหมาะสมกับรสนิยมของชาวเพชรบุรี คือการเล่นแบบในปนนอก (“ใน” หมายถึงการแสดงของชาวเพชรบุรี “นอก” หมายถึงหนังตะลุงของพัทลุง) นอกจากนี้การแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี ยังเป็นการนำวิธีการเล่นหนังใหญ่ของภาคกลางผสมกับวิธีการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ ส่วนที่นำมาจากหนังใหญ่ คือ บทเบิกหน้าพระ และบางตอนของเรื่อง “รามเกียรติ์” โดยนำบทไหว้ครูของหนังตะลุงภาคใต้มาผสม เช่น บทสวดมนต์ บทไหว้เทวดา ครูบาอาจารย์ เป็นต้น สำหรับบทพากย์และบทเจรจา ใช้แบบหนังตะลุงภาคใต้ บทพากย์นั้นใช้กลอนแปดผสมผสานกลอนหัวเดียว (กลอนที่ลงท้ายสระเดียวกัน) จึงทำให้มีลักษณะคล้ายกลอนลิเก บทเจรจาเป็นบทสนทนาต่างๆ สอดแทรกบทตลกทุกๆ ตอน ใช้โครงเรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั้งแบบโบราณและที่นำมาดัดแปลงตามปฏิภาณของนายหนัง นอกจากนี้ยังมีโครงเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่แบบนวนิยาย หรือหนังทันสมัย แต่ยังมีโครงเรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ผสมผสานอยู่ด้วย กล่าวได้ว่าหนังตะลุงเมืองเพชรฯ ไม่มีแบบฉบับที่ตายตัวในการสร้างโครงเรื่อง การร้อง การพากย์และการเจรจา นายหนังตะลุงเมืองเพชรที่เป็นคนเก่าแก่ที่สุด คือ ครูฉาย หรือเจ๊กฉาย หรือเตี่ยฉาย ที่เดินทางไปหัดหนังมาจากทางปักษ์ใต้ (ไม่ทราบจังหวัด) และกลับขึ้นมาเล่นในจังหวัดเพชรบุรีจนมีชื่อเสียง หนังตะลุงเมืองเพชรฯ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ในลีลาและสำเนียงเฉพาะถิ่น กล่าวคือ ขณะที่หนังตะลุงทางใต้ไม่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ มีการบรรเลงดนตรีและการว่ากลอนมีลักษณะหวานๆ แช่มช้าอย่างตั้งอกตั้งใจ แต่ตะลุงเมืองเพชรฯ กลับเล่นดนตรีอย่างผาดโผน รุนแรง รีบร้อนและรวดเร็ว บางโรงอาจมีแตรวงหรือปี่พาทย์ร่วมบรรเลงทำให้เกิดความอึกทึก คึกคักมากยิ่งขึ้น

ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๓: ๒๓-๓๐) ศึกษาถึงความแตกต่างหนังตะลุงภาคกลางกับภาคใต้ ผู้วิจัยสรุปเป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางสรุปความแตกต่างระหว่างหนังตะลุงภาคกลางกับภาคใต้

ภาค หัวข้อ	กลาง	ใต้
เครื่องดนตรี	กลองชาตรี ๒ ลูก โทนชาตรี ๒ลูก ปี่ใน ๑ เลา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โทน บางโรงเพิ่มซอด้วง อยุธยามีโน้งเหน่ง	กลองชาตรี ๑ ลูก ทับ (โทนใหญ่) ๑ ลูก ฆ้องคู่ ปี่ชวา (บางโรงไม่ใช่) เรื่องสมัยใหม่เพิ่มซอด้วง ไวโอลิน
วิธีใช้ดนตรีประกอบการเล่น	ร้อง พากย์ใช้ภาษากลาง สำเนียงใต้คลอเสียงดนตรี	ใช้ภาษาใต้ร้อง แล้วดนตรีจึงรับ

ภาค หัวข้อ	กลาง	ใต้
เรื่องที่แสดง	เล่นเรื่องรามเกียรติ์บางตอน เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องสมัยใหม่ เรื่องที่แต่งขึ้นเอง	เดิมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ นิทานชาดกเกี่ยวกับศีลธรรม ปัจจุบันนิยมเรื่องสมัยใหม่ นิยายประโลมโลก รับใช้การเมือง
โอกาสที่แสดง	งานศพ งานโกนจุก (บางแห่ง)	งานทั่วไป และการแก้บน
จำนวนคณะหนังตะลุง	มีคณะแสดงไม่มาก	ยึดเป็นอาชีพ
การเก็บรักษาตัวหนัง	ใช้แผงสอดตัวหนังตะลุง	ใส่หีบห่อ
เวลาในการแสดง	ไม่เกิน ๒๔.๐๐ น.	แสดงถึงรุ่งเช้า
บทเจรจา	ตัวละครสำคัญใช้ภาษาสำเนียงท้องถิ่น ตัวตลกใช้ภาษากลางสำเนียงใต้	ตัวละครสำคัญใช้ภาษากลาง ตัวตลกตัวอื่นใช้ภาษาถิ่นภาคใต้
บทพากย์	กลอนแปด กลอนหัวเดียว ภาษาสำเนียงใต้	กลอนแปด ภาษาสำเนียงใต้
นายหนัง	ทำหน้าที่คนเดียว มีผู้ช่วยบ้าง ๑-๒ คน	ทำหน้าที่คนเดียว มีผู้ช่วยบ้าง ๑-๒ คน

จากการศึกษาองค์ประกอบของหนังตะลุงภาคกลาง (ซึ่งรวมเอาบางจังหวัดของภาคตะวันตกที่แบ่งแยกออกมาจากภาคกลางตามวัฒนธรรม) ของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๑๕ – ๑๒๓) บุญธรรม เทิดเกียรติชาติ (๒๕๒๘: ๑๒๘-๑๓๓) ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๓: ๒๓-๓๐) บุญมี พิบูลย์สมบัติ (๒๕๔๒: ๖๘๓๗-๖๙๔๑) และพ่วง บุษรารัตน์ (๒๕๔๒: ๑๙-๒๕) ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ผู้แสดง คณะหนังตะลุงประกอบด้วยสมาชิกประมาณ ๙-๑๒ คนเป็นนายหนังตะลุง ๑ -๒ คน และลูกคู่ซึ่งก็คือผู้ที่เล่นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง นายหนังตะลุง คือ ผู้เชิดหนัง ผู้ขับกลอนและพากย์รูปหนังทุกตัว นายหนังตะลุงจึงต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดี เสียงโฆษะ ไม่ทุ้มไม่แหลม มีใยเสียง มีลูกคอ เสียงไม่ขาดแหบแห้ง ทำเสียงตัวละครได้หลายเสียง เช่น เสียงพระ เสียงนาง เสียงยักษ์ เสียงคนชรา เป็นต้น ร้องเพลงตามเรื่องได้ เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนและขับบทกลอนได้ไพเราะได้ใจความสมบูรณ์เห็นภาพพจน์ มีศิลปะในการเชิดตัวหนังให้เคลื่อนไหวท่าทางตามบทและบุคลิกของตัวหนัง มีความรอบรู้ เป็นพหูสูต และมีปฏิภาณไหวพริบ รู้จักแก้ปัญหาเฉพาะหน้า

ยกตัวอย่างเช่น นายหนังปานบอด การแสดงแต่ละครั้งจะมีคนเชิดหนังให้ วันหนึ่งขณะแสดงต้องออกรูปยักษ์แต่คนเชิดจับรูปผิดออกรูปเต่า พร้อมกับที่หนังปานบอดขึ้นกลอนแล้วว่า “จะกล่าวถึงอสุราพญายักษ์” ผู้ชมหน้าโรงตะโกน “เต่า เต่า” นายหนังปานบอดจึงรู้ว่าคนเชิดออกรูปผิดและร้องแก้ต่อไปว่า “อ้อยักษ์นี้มิใช่ยักษ์เปล่า อยู่ในคราบเต่ามาเนานาน” เป็นต้น นายหนังตะลุงต้องมีอารมณ์ขันและมุกตลกหลากหลาย รวมถึงการมีสุขภาพดี มีสมาธิ มีการเตรียมตัว มีสัจจะ ไม่ลืมตัว รักผู้ร่วมงานและมีน้ำใจ

เครื่องดนตรี ประกอบด้วย กลองชาตรี ๒ ลูก โทนชาตรี ๒ ลูก ปี่ใน ฉิ่ง ฉาบ กรับ โทน บางคณะอาจเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นบ้าง เช่น หนังเพชรบุรี คณะครูลาภ เพิ่มซอด้วง บางคณะใช้ปี่ชวาแทนปี่ใน บางคณะมีระนาดเอกเครื่องดนตรีภาคกลาง บางคณะมีฆ้องแขวน ๑ ใบ บางคณะมีโน้งเหน่ง (ฆ้อง) ดังเช่นในจังหวัดอยุธยา บางคณะมีแตรวงหรือเครื่องดนตรีสากล เช่น อิเล็กโทน กลองชุด เป็นต้น ทำให้ดนตรีหนังตะลุงภูมิภาคนี้ ดังเช่นหนังตะลุงในจังหวัดเพชรบุรี มีเสียงดัง มีจังหวะเร่งเร้า ครึกโครม สนั่นหวั่นไหว

รูปหนังตะลุง หนังตะลุงแต่ละคณะมีรูปหนังไม่เท่ากัน สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท คือ ประเภทที่หนึ่ง หนังครู ประกอบด้วย รูปหนังตัวครูหรือรูปหนังชั้นสูง อันได้แก่ ฤาษี พระพรหม พระนารายณ์ พระอิศวร พระราม ทศกัณฐ์ ประเภทที่สอง หนังเล่น คือ รูปหนังที่นำออกเชิดเล่นตามบทบาทในแต่ละเรื่อง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ ลิง เป็นต้น ประเภทที่สาม หนังกากหรือตัวประกอบ เช่น ตัวตลก ผี ต้นไม้ สัตว์ ภูเขา ฯลฯ สำหรับตัวตลกมักจะแกะเป็นรูปต่างๆ กัน ให้เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดนั้นๆ แม้ตัวตลกจะถูกจัดไว้ว่าอยู่ในหนังกาก แต่ตัวตลกกลับเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งที่ดึงดูดให้ผู้ชมนั่งชมการแสดงหนังตะลุง บทบาทของตัวตลกของหนังตะลุงภาคกลาง นอกจากสร้างความบันเทิงแล้ว ยังทำหน้าที่ในการบอกเรื่อง เช่น ในจังหวัดเพชรบุรีใช้ตัวแก้วในการประกาศเรื่องเพราะถือเป็นตัวครู นอกจากนี้ยังทำหน้าที่แทรกเพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้อย่างรวดเร็ว ตัวตลกของหนังตะลุงภาคกลาง เช่น แก้ว มีลักษณะหัวล้าน พุงพลุ้ย มือข้างหนึ่งถือขวาน นุ่งโสร่งตาหมากรุก หรือ หน่วย มีลักษณะหัวโตเป็นตะปุ่มตะป่ำ คล้ายเท่งนิสัยทะลึ่ง ช่างพูดและบ้าบิ่น ทันคนทันการณ์ คล้ายเท่งของหนังตะลุงภาคใต้ เป็นต้น

การสร้างรูปหนังตะลุง เมื่อนำหนังวัวไปฟอกจนสะอาด ขูดหนังให้เรียบและนำไปตากแดดจนแห้งแล้ว การสร้างรูปหนังตะลุงแต่ละตัว เริ่มจากวาดลวดลาย ต่อมาจึงเข้าสู่กระบวนการแกะสลักตัวหนังและแขน ปักหมุดหรือใช้เชือกร้อยเชื่อมให้แขน ข้อศอก ข้อมือติดกับตัวหนัง หลังจากนั้นใช้ไม้ไผ่หนีบตัวหนังโดยให้ด้ามยาวเลยตัวหนังลงมาไว้สำหรับจับเชิด และทำไม้ตรงมือของหนังตะลุง สำหรับชักมือให้เคลื่อนไหว ในการจัดเก็บตัวหนังนิยมเก็บไว้บนแผงซึ่งสร้างด้วยไม้ไผ่สาน เสื่อ หรือ ลำแพน ประกอบกัน ทำเป็นชั้นเข้ากรอบ โดยจัดตามประเภทหนังให้ชั้นบนสุดเก็บหนังชั้นสูง ชั้นสองเก็บหนังเล่น และชั้นล่างเก็บหนังกาก

สถานที่แสดง โรงหนังตะลุงแต่ละคณะนิยมปลูกโรงเป็นสี่เหลี่ยมยกพื้นสูงประมาณ ๒ เมตร เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้างประมาณ ๒ เมตร ยาวประมาณ ๓ เมตร หลังคาเพิงหมาแหงน มีฝา ๓ ด้าน ด้านหน้าขึงด้วยผ้าสีขาว เย็บริมโดยรอบด้วยผ้าสีพื้น เช่น สีแดง สีน้ำเงิน ใช้สำหรับเป็นจอเชิดหนัง ปูพื้นกระดาน มีบันไดพาดขึ้นลง ใช้โคมไฟให้แสงเงาอยู่ใกล้จอ ปัจจุบันใช้หลอดไฟฟ้าประมาณ ๑๐๐-๑๕๐ แรงเทียน มีหยวกกล้วยสำหรับปักรูปหนังอยู่ชิดจอ และด้านข้างใกล้มือคนเชิด โรงหนังตะลุงบางคณะใช้รถบรรทุกเครื่องหนังตะลุง ปรับเป็นโรงหนังโดยจอดรถให้ด้านข้างชิดผนัง ส่วนด้านข้างอีกด้านขึงจอ ภายในตัวรถจัดแบบเดียวกับโรงตะลุง

เรื่องที่แสดง หนังตะลุงใช้เรื่องราวหลายประเภทตั้งแต่ เรื่องที่ตัดตอนจากรามเกียรติ์ โครงเรื่องจากนิทานชาดก นิทานพื้นบ้าน นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ รวมถึงเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ในลักษณะเทพนิยาย จินตนิยาย นวนิยายสะท้อนสังคม อาจมีลักษณะผสมระหว่างนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ กับชีวิตจริง มีตัวละครต่างๆ เช่น พระเอก นางเอก ผู้ช่วยพระเอกนางเอก เจ้าเมือง ฤาษี ยักษ์ เทพเทวดา และตัวละครที่เป็นบุคคลอาชีพต่างๆ ในปัจจุบัน เช่น ตำรวจ ทหาร จากการศึกษาของผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๓: ๔-๑๓) เรื่องที่ใช้แสดงหนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีมี ๓ แบบ คือ แบบที่หนึ่ง เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ลักษณวงศ์ แก้วหน้าม้า เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ แบบที่สอง เล่นเรื่องที่แต่งขึ้นมาใหม่ ใช้แนวเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ และนิยายพื้นบ้าน แบบที่สาม เล่นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ เป็นแบบชีวิตธรรมดา แบบนวนิยาย และแบบที่สี่เล่นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ ผสมเรื่องแบบที่สองกับแบบที่สาม

ลักษณะคำประพันธ์ คำประพันธ์ในบทไหว้ครูโดยเฉพาะบทเบิกหน้าพระ ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ เช่น กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ สำหรับบทไหว้ครูอื่นๆ ใช้กลอนหัวเดียว คำประพันธ์ประเภทกลอนแปดนิยมใช้ในการเริ่มเรื่องและคำประพันธ์ประเภทกลอนหัวเดียวนิยมใช้ในการดำเนินเรื่องมากที่สุด อาจมีร่ายและร้อยแก้วสัมผัสบ้าง สำหรับเรื่องรามเกียรติ์นั้น แทบทุกคณะในจังหวัดเพชรบุรีจะนำบทพากย์พลับพลาบางตอนจากหนังใหญ่ เช่น ตอนพระรามครวญถึงนางสีดา ในชุด “ศึกอินทรชิต” ครั้งที่ ๑ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี ๑๑ ทั้งนี้การแสดงหนังตะลุงอาจไม่ได้ใช้คำประพันธ์ให้เป็นไปตามฉันทลักษณ์ข้างต้นเสมอไป เนื่องจากนายหนังตะลุงเน้นให้เสียงน่าฟัง เน้นคารมคมคาย เน้นคติสอนใจ ให้แง่คิด แทรกบาลี สันสกฤตให้ฟังดูขลัง ใช้คำสั้น ง่าย มีการเล่นเสียง เล่นสัมผัส เพื่อความไพเราะ

ระเบียบวิธีการแสดง

ระเบียบวิธีการแสดงหนังตะลุง สำหรับหนังตะลุงภาคใต้ ลูกคู่จะตีเครื่องหรือโหมโรงด้วยเพลงพัดชา แล้วต่อด้วยเพลงลูกทุ่งลูกกรุง เพลงสากล เพื่อเรียกผู้ชม เริ่มต้นด้วยการออกรูปฤาษีสวดนะโม บทสัคเค (ชุมนุมเทวดา) ออกรูปพระอิศวรทรงโคอุศุภราช เชิดเต้นโคโดยนายหนังจะภาวนา “คาถาพระยาโค” ซึ่งกล่าวถึง พระอิศวร พระนารายณ์ เทวดาต่างๆ คล้ายกับการชุมนุม

เทวดาตอนออกรูปฤาษี การออกโคนี้เป็นเรื่องทางพราหมณ์ จากนั้นออกรูป “กาศหน้าบท” หรือประกาศไหว้ครูบาอาจารย์ พระรัตนตรัย พ่อ แม่ ผู้ชม จากนั้นจึงออกรูปตัวตลกมาบอกเรื่องให้ผู้ชมได้รับทราบ ก่อนจะเริ่ม “ตั้งเมือง” คือออกรูปกษัตริย์ ราชินี บรรยายบ้านเมือง ตลอดจนเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้น

สำหรับหนังตะลุงของเมืองเพชรบุรี เริ่มด้วยการไหว้ครู (เบิกหน้าพระ) เบิกโรง (ลิงขาวลิงดำหรือจับลิงหัวค่ำ) เชิญเจ้า (เฉพาะแก้บน) ตัวตลกบอกเรื่อง จากนั้นจึงเริ่มแสดง ในการไหว้ครู (เบิกหน้าพระ) เป็นการไหว้ทั้งครูอาจารย์ พ่อแม่ เทวดา เจ้าที่เจ้าทาง และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อเป็นสิริมงคลแก่คณะหนังตะลุง ขอความคุ้มครอง ความเมตตา ความโชคดีในการแสดง เริ่มโดยนายหนังจุดธูปเทียนบูชาครู จากนั้นจึงปักรูปฤาษีไว้กลางจอและให้ดนตรีเล่นโหมโรง หากคณะใดใช้บทไหว้ครูหนังใหญ่ จะปักรูปฤาษี รูปพระอิศวร รูปพระนารายณ์ด้วย สำหรับการแก้บนจะปักรูปพระรามกับทศกัณฐ์ ขนาบข้างฤาษี เมื่อถึงเวลานายหนังจะเชิดฤาษีพลางว่าบทคาถา ที่จังหวัดเพชรบุรีมีการนำบทสวดมนต์มาใช้เช่นกัน จากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรง โดยออกลิงขาวลิงดำหรือจับลิงหัวค่ำ การจับลิงหัวค่ำเป็นการรอเวลาให้มีจำนวนผู้ชมมากพอที่จะแสดง ส่วนใหญ่ในช่วงเวลาค่ำจะมีเด็ก ๆ มานั่งดู การจับลิงหัวค่ำเป็นบทตลกที่สั่งสอนศีลธรรม เนื้อเรื่องคือ มีลิงดำนิสัยเกเรกับลิงขาวเป็นลิงนิสัยดี ลิงขาวได้ห้ามปรามและแนะนำสั่งสอนลิงดำ ลิงดำไม่พอใจจึงชวนทะเลาะ ตอนรบทะเลาะกันจะมีบทตลกสอดแทรก ท้ายที่สุดลิงขาวจับลิงดำได้ เมื่อพระฤาษีมาเจอจึงขอชีวิตลิงดำไว้ พร้อมกับเทศนาสั่งสอนจนลิงดำกลับตัวกลับใจ ลิงขาวจึงปล่อยตัวไป บางคณะใช้หนังชกมวยเป็นการเบิกโรงแทนจับลิงหัวค่ำ และถ้าหากเป็นการแสดงหนังตะลุงเล่นแก้บนจะมีรูป “เชิญเจ้า” คือรูปชายหนุ่มออกมาร้องกลอนไหว้เจ้าพ่อต่าง ๆ ที่อัญเชิญมา เพื่อตัดขาดสินบนที่สาบานไว้ การแก้บนด้วยหนังตะลุง เจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องบูชามาวางไว้หน้าโรง พร้อมธูปเทียนเซ่นไหว้ เอาร่มปักไว้กับเก้าอี้เป็นนัยว่าให้เจ้าพ่อมาประทับนั่ง ถ้าไม่ใช่การเล่นแก้บนจะออกรูปตัวตลก เช่น แก ออกมาบอกเรื่องท้าวความเรื่องที่จะแสดง จากนั้นจึงเริ่มจับเรื่อง คือ เข้าเรื่องราวที่แสดงโดยเริ่ม นิยมกล่าวบรรยายเมืองและผู้ปกครองเมืองในช่วงต้น (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๐๘-๑๑๗, เอนก นาวิกมูล, ๒๕๔๖: ๓๕-๔๘, ๕๘-๖๗, บุญธรรม เทิดเกียรติชาติ, ๒๕๒๙: ๑๒๙-๑๓๓, ผะอบ โปษะกฤษณะ,๒๕๓๓: ๑๗๘-๑๘๕)

โอกาสในการแสดง

หนังตะลุงภาคใต้แสดงทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล แต่สำหรับหนังตะลุงภาคกลางนิยมเล่นในงานศพ งานแก้บน กับเทศกาลตรุษสงกรานต์เฉพาะเวลากลางวันเท่านั้นโดยลงไปดูในถ้ำที่มีความมืด (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๐๘-๑๑๗)

ศิลปินหนังตะลุง

๑) ครูณรงค์ ม่วงงาม

ครูณรงค์ ม่วงงาม (ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและนักดนตรีหนังตะลุงเพชรบุรี) อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๗ หมู่ที่ ๑ ตำบลบ้านหาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๐ ปี

ภาพครูณรงค์ ม่วงงาม

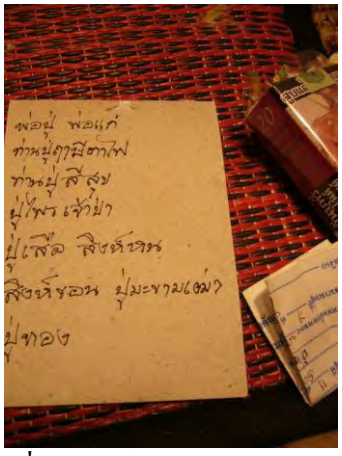
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูณรงค์ เล่าว่าครูมีความชอบดนตรีมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กจึงได้ไปขอเรียนกับครูชูชาติ เชิดชำนาญ เมื่อ ๓๐ กว่าปีมาแล้ว เริ่มด้วยการเรียนวิธีอ่านบทครู เป็นลำดับแรก จากนั้นจึงหัดเชิดด้วยร้องด้วย ทั้งบทไหว้ครู เบิกหน้าพระ เชิญเจ้า ส่วนด้านดนตรีครูณรงค์ได้ไปฝึกเป่าปี่กับครูหมึกและครูซู (จำนามสกุลไม่ได้) ซึ่งเป็นนักดนตรีอยู่คณะกลองยาว ปัจจุบันครูณรงค์มีหน้าที่หลักเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูหนังของคณะฯ แล้วยังมีส่วนร่วมช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงเมืองเพชร โดยมีเยาวชนหัดเรียนเบิกหน้าพระกับครูณรงค์หลายคน นอกจากนั้นครูยังได้ถ่ายทอดวิธีการเป่าปี่ให้กับเด็กๆ ที่สนใจอีกด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

วันที่ครูณรงค์ไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูชูชาตินั้น ครูชูชาติได้ทำพิธีมอบพ่อแก่ให้ในขณะทำพิธีจะมีตัวหนังรูปพ่อแก่ (ฤาษี) ทศกัณฐ์ พระราม พระลักษมณ์ ร่วมอยู่ในการประกอบพิธีกรรมด้วย ก่อนแสดงก็ต้องมีพิธีกรรมไหว้ครูด้วย เครื่องบูชาครูมีดอกไม้ ธูป เทียน หมากพลู ซึ่งเจ้าภาพจะจัดมาให้ซึ่งครูณรงค์เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูก่อนแสดงด้วยตนเอง บทไหว้ครูเป็นแบบเรียบง่าย มีการระลึกถึงสิ่งศักดิ์ต่าง ๆ เพื่อช่วยให้การแสดงสำเร็จเป็นที่พอใจของผู้ชม



ภาพรายนามผู้ที่ครูณรงค์ระลึกถึงขณะไหว้ครูก่อนแสดง

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ครูณรงค์กล่าวว่าทุกปีจะมีการจัดพิธีไหว้ครูประจำปี ซึ่งการไหว้ครูหนังตะลุงนี้จะมีลักษณะเช่นเดียวกันกับไหว้ครูหนังใหญ่ โดยจะจัดในวันพฤหัสบดีแรกที่เป็นวันข้างขึ้นของเดือน ๙ จะจัดงานต่อเนื่องกัน ๓ วัน ซึ่งจะมีการแสดงหนังตะลุงทั้ง ๓ วัน ในวันแรกของงาน คือ วันพฤหัสบดีจะเริ่มงานตั้งแต่เวลา ๘.๐๐ น. มีการทำบุญเลี้ยงพระจำนวน ๙ รูป และมีการเล่นหนังตะลุง ๑๒ เรื่อง ในวันที่สองคือวันศุกร์จะมีพิธีเชิดและครอบครู และเล่นหนังตะลุง ๑ เรื่อง ในวันเสาร์ซึ่งเป็นวันสุดท้ายของงาน นอกจากจะมีการแสดงหนังตะลุง ๑ เรื่อง แล้วยังมีพิธีการแทงหยวกยันต์ตัวผู้ด้วย การแทงหยวกยันต์ตัวผู้นั้น ถือเป็นการไหว้ครูของการแสดงหนังตะลุง โดยจะคัดเลือกเฉพาะตัวหนังที่เป็นชาย ปักแทงบนหยวกโดยต้องปักตัวฤษีเป็นตัวแรก แล้วตามด้วย พระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ (ทศ) หนุมาน ฯลฯ ตามลำดับ

(ณรงค์ ม่วงงาม, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒) ครูเฉย เกตุทอง

ครูเฉย เกตุทอง (ศิลปินกลองและโทนหนังตะลุงเมืองเพชร) อยู่บ้านเลขที่ ๓๖ หมู่ที่ ๕ ตำบลท่าเสน อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๗ ปี

ภาพครูเฉย เกตุทอง

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเฉยเล่าว่า ครูได้ฝากตัวเป็นศิษย์เรียนกลองและโทนกับหมื่นเชิดชำนาญ ตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลก ปัจจุบันครูเป็นสมาชิกอยู่ในคณะหนังตะลุง ชูชาติ (แป๊ะ) เชิดชำนาญ

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเฉยกล่าวว่าก่อนแสดงทุกครั้งหลังดนตรีบรรเลงเพลงโหมโรง[๓๙] ต้องมีการไหว้ครูก่อน ขั้นตอนของพิธีกรรมเริ่มด้วยบทไหว้ครู[๓๖]ซึ่งมีการตั้งนะโม ๓ จบ เบิกหน้าพระ เบิกหน้าฤาษี ประมาณ ๘ นาที โดยมีรูปพระรามเบื้องซ้ายทศกัณฐ์เบื้องขวา (บางคณะมีรูปพระอิศวร พระนารายณ์ ถ้าใช้บทไหว้ครูหนังใหญ่) จากนั้นก็จับลิงหัวค่ำมีลิงขาวลิงดำมาต่อสู้กันเป็นที่สนุกสนานชอบใจของเด็กๆ เสร็จแล้วก็ออกตัวมานพซึ่งเป็นรูปชายหนุ่มออกมาร้องกลอนไหว้เจ้าพ่อต่างๆ ที่ได้อัญเชิญมา เพื่อตัดขาดสินบนที่บนบานไว้ ถ้าไม่ใช่งานแก้บน ก็ออกเพียงรูปฤษีและไม่ต้องมีตัวมานพ (เฉย เกตุทอง, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๓) ครูชูชาติ เชิดชำนาญ

ครูชูชาติ เชิดชำนาญ หรือฉายานามในวงการ ครูแป๊ะ เชิดชำนาญ (ศิลปินหนังตะลุงเพชรบุรี[๔๐]) อยู่บ้านเลขที่ ๔๒ หมู่ที่ ๑ ตำบลบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี เจ้าของคณะหนังตะลุงชูชาติ (แป๊ะ) เชิดชำนาญ

---

[๓๙] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง กล่าวถึง "เพลงโหมโรง" ว่า หมายถึงเพลงที่บรรเลงก่อนการแสดงมหรสพหรือพิธีการต่างๆ เพื่อเป็นการบอกกล่าวว่ามหรสพหรือพิธีการนั้นๆ กำลังจะเริ่มต้นแล้ว อีกประการหนึ่งเพื่อเป็นการเร้าอารมณ์ให้บังเกิดความตื่นเต้น และมีจิตใจร่าเริงที่จะประกอบการงานอย่างแข็งขันยิ่งขึ้น เพลงที่บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงแตกต่างกันไปเป็นหลายชุด ได้แก่ โหมโรงเย็น โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงมหรสพต่างๆ เพลงโหมโรงเย็นนับได้ว่าเป็นมูลฐานของเพลงโหมโรงอื่นๆ ....."
(สุจิตร ตุลยานนท์, ๒๕๔๒: ๗๒๔๗)

[๓๖] ตัวอย่างบทไหว้ครูรูปแบบต่างๆ ของหนังตะลุงเมืองเพชรคณะอื่นๆ เช่น

บทไหว้ครู

[๔๐] หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวไว้ว่า "หนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีได้รับอิทธิพลมาจากจังหวัดพัทลุง เมื่อประมาณ ๑๐๐ กว่าปีมาแล้ว นายเอี่ยมและนายนกแก้วซึ่งเป็นนายหนังชาวพัทลุง ได้นำหนังตะลุงมาเล่นที่จังหวัดเพชรบุรี เวลานั้นได้รับความนิยมมาก เนื่องจากเป็นการประยุกต์การแสดงตามแบบฉบับเดิมให้เหมาะกับรสนิยมของชาวเพชรบุรี คือเล่นแบบในปนนอก (ในหมายถึงการแสดงของชาวเพชรบุรี ส่วนนอก เป็นการเล่นแบบฉบับดั้งเดิมของชาวพัทลุง)
(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๑๑๕)
คณะนายหนังของจังหวัดเพชรบุรี มีมากกว่า ๑๕ คณะ เช่น คณะนายป่วน เชิดชำนาญ คณะครูลาภ บันเทิงศิลป์ คณะนายผ่อน สืบสาย คณะหนังตะลุงเจริญศิลป์ คณะน้อยเนรมิต คณะหมอชอน พวงมาลัย เป็นต้น (ศาสตราจารย์ พันตรีหญิง คุณหญิง ผะอบ โปษะกฤษณะ และคณะ, ๒๕๓๓: ๔-๑๓)

ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูชูชาติเป็นลูกของนายป่วน ตะลุงเมืองเพชรกับนางแถวมีพี่น้องรวม ๕ คน เป็นหญิง ๑ ชาย ๔ เรียนจบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพสายการบัญชี จากวิทยาลัยอาชีวะเพชรบุรี และเข้าทำงานในสำนักงานสันนิบาตสหกรณ์แห่งประเทศไทย ส่วนการหัดเชิดหนังนั้น ครูเริ่มเรียนกับปู่ คือ นายฉาย แสงกระจ่าง ซึ่งเป็นศิลปินหนังตะลุงที่ได้มีโอกาสแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในหลวงรัชกาลที่ ๕ ได้ทอดพระเนตร ณ พระราชวังบ้านปืน[๔๑] หลังจากแสดงจบแล้ว ทรงรับสั่งชมเชยว่า “เล่นได้ดี เชิดชำนาญ” ครูชาติเริ่มช่วยพ่อเชิดหนังตั้งแต่เรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑-๒

ครูชูชาติได้เล่าย้อนหลังถึงประวัติความเป็นมาของครอบครัวศิลปินหนังตะลุงของครูซึ่งกลายเป็นตำนานของหนังตะลุงเมืองเพชรว่า “เมื่อราวร้อยกว่าปีมาแล้วมีนายหนังจากพัทลุง ชื่อนายเอี่ยมและนายนกแก้ว ได้นำหนังตะลุงมาแสดงที่เมืองเพชรซึ่งเป็นที่นิยมชมชอบของชาวบ้านเพราะเล่นแบบ “ในปนนอก” ต่อมานายฉายแสงกระจ่างสนใจในการเล่นหนังตะลุงมาก จึงไปสมัครเป็นลูกศิษย์ครูเอี่ยมและขอติดตามไปพัทลุงด้วย นายฉายหัดเล่นหนังตะลุงจนชำนาญเนื่องจากมีความตั้งใจจริงและยังมีพรสวรรค์อีกด้วย เป็นที่พึงพอใจของครูเอี่ยมและครูนกแก้วอย่างมากถึงกับมอบอุปกรณ์การแสดงให้ทั้งหมด

---

[๔๑] พระราชวังบ้านปืน หรือพระรามราชนิเวศน์เป็นหนึ่งในสถานที่สำคัญคู่บ้านคู่เมืองจังหวัดเพชรบุรี มีเนื้อที่ประมาณ ๓๔๔ ไร่ เริ่มการก่อสร้างเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๔๕๓ ตามพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อเป็นสถานที่เสด็จแปรพระราชฐาน งานก่อสร้างนั้นโปรดเกล้าให้มิสเตอร์คาล ดอห์ริง นายช่างเยอรมัน เป็นผู้ออกแบบ

ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต การก่อสร้างยังค้างอยู่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าให้ดำเนินการต่อจนแล้วเสร็จ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๑

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๘๑)

นายพุด บุตรนายฉาย ผู้เป็นลุงของครูชูชาติ ถอดแบบการแสดงและเล่นคู่กับพ่อได้อย่างดี เยี่ยมจนมีชื่อเสียง มีโอกาสได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงชมเชยว่าเล่นได้ดีมากและได้พระราชทานนามสกุลให้ว่า “เชิดชำนาญ” ต่อมานายพุดได้รับเลือกเป็นผู้ใหญ่บ้านบ้านโพธิ์ใหญ่ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี มีบรรดาศักดิ์เป็นหมื่นเชิดชำนาญ และเมื่อหมื่นเชิดชำนาญถึงแก่กรรม นายป่วนพ่อของครูชูชาติ ซึ่งเป็นน้องหมื่นเชิดฯ เป็นผู้รับช่วงมรดกหนังตะลุงและเล่นสืบต่อมา วิธีการแสดงและเรื่องที่แสดงนายป่วนยังคงเดินตามแบบของพี่ชายที่คนเมืองเพชรเรียกขานกันว่าหนัง “หมื่นเชิด” ซึ่งนอกจากมีตัวหนังสวย เชิดได้เก่ง เรื่องที่เล่นมีทั้งเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องจักรๆ วงศ์ๆ รวมถึงเรื่องสมัยใหม่ที่คนดูติดใจ ซึ่งชาวเพชรบุรีเรียกว่า “นารีศรีใส”และยังมีบทตลก[๔๒] ซึ่งเป็นหัวใจของหนังตะลุงสอดแทรกตลอดเรื่อง

ครูสุชาติบอกว่าเครื่องดนตรีประกอบการเล่นมี ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง กลองคู่ โทนคู่ ปี่และขลุ่ย อย่างละ ๑ เลา สำหรับเดินเพลง ทำให้ดนตรีตะลุงเมืองเพชรมีเสียงดังมีจังหวะเร่งเร้าครึกโครมสนั่นหวั่นไหวไปทั้งโรง ในขณะที่หนังตะลุงปักษ์ใต้เพลงออกแนวหวาน

ด้านการถ่ายทอดความรู้การแสดงหนังตะลุงนั้น ปัจจุบันครูได้รับเชิญเป็นวิทยากรไปสอนนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี นอกจากนี้ครูสุชาติยังได้ถ่ายทอดการเชิดตัวฤาษีให้กับพนักงานขับรถซึ่งเป็นลูกจ้างของครูด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูสุชาติได้เคยเข้าพิธีไหว้ครูฝากตัวเป็นศิษย์กับหมื่นเชิดชำนาญผู้มีศักดิ์เป็นลุงของครูด้วย โดยในวันทำพิธีครูสุชาติได้นำเงินกำนล ๕๐ สตางค์ ไปมอบให้หมื่นเชิดฯ ตามจำนวนและพิธีที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา

ครูสุชาติกล่าวถึงขนบปฏิบัติก่อนการแสดงของหนังตะลุงเมืองเพชรที่ถ่ายทอดกันมาแต่เก่าก่อนคือเมื่อจะแสดงต้องทำพิธีไหว้ครู[๔๓] เบิกหน้าพระอภิปรายหน้าบทแล้วจึงเล่นเรื่องสั้นๆ คือเรื่องลิงขาวลิงดำ หรือที่เรียกว่าจับลิงหัวค่ำ จากนั้นจึงแสดงเรื่องใหญ่ตามที่กำหนด สำหรับครูสุชาติเองนั้นจะยึดรูปแบบตามนายป่วนผู้เป็นพ่อตามลำดับขั้นตอนดังนี้ กล่าวเชื้อเชิญ (วิญญาณ) ครูทุกท่าน

---

[๔๒] ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคกลาง กล่าวว่า “ตัวตลกของหนังตะลุงเมืองเพชรแต่ละคณะมีรูปร่างและชื่อแตกต่างกันไปแล้วแต่จะคิดและทำขึ้น เฉพาะเจ้าแก้วเท่านั้นที่ทุกคณะจะมีอยู่ตัวหนึ่งเหมือนกัน เพราะมีหน้าที่เป็นตัวประกาศเรื่องออกแขก”
(บุญมี พิบูลย์สมบัติ, ๒๕๔๒: ๖๕๓๗)

สำหรับศาสตราจารย์ พันตรีหญิง คุณหญิงผะอบ โปษะกฤษณะและคณะ (๒๕๓๓: ๑๑, ๑๕๕) อธิบายว่า “แก้ว” เป็นตัวแทนครูนกแก้วผู้เป็นครูแรกของเมืองเพชร ครูนกแก้วมาจากทางใต้และมาเผยแพร่หนังตะลุง หนังตะลุงเมืองเพชรต้องมีตัว “แก้ว” เพื่อรำลึกถึงครู เป็นตัวบอกเรื่อง (ไม่ได้แสดงเป็นตัวตลก)… ตัวตลกบางตัวก็ซ้ำกับหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนมากเป็นตัวที่นิยมกันทั่วๆ ไป เช่น เท่งหนุ้ย ขวัญเมือง ยอดทอง แต่บางตัวที่คิดขึ้นมาเอง เช่น อ้ายจก ตุ๊ดตู่ นกแก้วฯลฯ

[๔๓] การไหว้ครูของหนังตะลุงเพชรบุรีไม่มีการตั้งเครื่องสังเวยเช่นหนังใหญ่มีแต่การจุดธูปบูชาแล้วนายหนังว่าบทไหว้ครู (ศาสตราจารย์ พันตรีหญิง คุณหญิงผะอบ โปษะกฤษณะและคณะ, ๒๕๓๓: ๑๕๖)

มารับเครื่องบูชา กอปรด้วยครูฉิ่ง ครูฉาบ ครูกรับ ครูโหม่ง ครูโทน ครูกลอง ครูตะโพน ครูฆ้อง ครูดนตรีเป่า รวมทั้งครูในเรื่องรามเกียรติ์และในวรรณคดีไทย เช่น ครูนาเรศ ครูนารายณ์ ครูพระพุทธ ครูพระพาย ครูทศะ ครูทศเศียร พร้อมกันนี้ครูสุชาติได้ท่องบทไหว้ครูให้ฟังดังเนื้อความต่อไปนี้

บทไหว้ครู

ยอหัตถ์นมัสการประสานเศียร
ตั้งจิตโกสมประทุมเวียน น้อมเศียรนบบาทพระศาสดา
ทั้งมิ่งโมฬีสี่ทวีป ต่างประทีปส่องทั่วทิศา
ล่วงลับดับไปนัยนา สู่มหานิพพานสำราญรมย์

ท่านได้ลงไปถึงบาดาลร้องบอกวะวานถึงบิดามารดา ลูกตั้งใจไหว้ครูเทวา เทวาข้างเหนือ เทวาข้างใต้ เทวาข้างซ้าย เทวาข้างขวา ไหว้พระคงคา เทวาเบื้องล่าง เทวาเบื้องบนถึงชั้นฟ้า

ลูกร้องประกาศให้ได้ยินเสียง ได้ยินเสียงไป ๑๖ ชั้นฟ้า ๑๕ ชั้นดิน ขอให้ได้ยินทั่วทุกแห่งนา ไหว้แม่พระธรณีแม่พระคงคา ลูกขอสมา ไหว้พระอินทรปกเกล้าเกศีตัวลูกยา ไหว้ครูที่สั่งสอนลูกมา ที่ประสาทวิชา ลูกขอเชิญครูทั้งหลาย จัดระบำที่ครูสอนมา ลูกจะไหว้ครู ผู้เฒ่าข้างซ้าย ผู้ใหญ่ข้างขวา ไหว้บิดามารดา ไหว้องค์ภูธรที่เลี้ยงลูกมา โอละเห่ โอละชา....

ขอเชิญเจ้าวัด ๆ เจ้าวัดดูหนังลูกยา ท่านสมภารเก่า ๆ เป็นเจ้ารวมเช่นกัน ขอเชิญดวงวิญญาณ ลอยละลิ่วปลิวมา ล้วนเคยรู้จัก ชวนชกพ่อมา ช่วยมาอารักขา ทุกคนที่มาให้รอดปลอดภัย ทั้งคนเล่นและคนดู อย่าให้มีศัตรูต่อไป ช่วยคุ้มครองนอกคุ้มครองใน เจ้าพ่อเจ้าแม่ทุก ๆ องค์ ช่วยลงมาคุ้มครองจอลูกชาย จะขอถวายในวันนี้หนา

สิบนิ้วลูกจะมาขอไหว้ น้าหลานข้างซ้ายและข้างขวา อันหนังตะลุงโฉมเฉลา ดูกันแต่เงาเท่านั้นแลไซร้ ฟังสำเนียงฟังแต่เสียงตัวลูกชาย ลูกพากย์สองคน มันแสนยากแสนลำบาก ท่านพี่น้องทั้งหลายถูกอกถูกใจแล้วทุกท่าน อ้อ ครั้งนี้นั้นกราบกรานท่านหญิงท่านชาย

จากนั้นก็ออกหนังครู ซึ่งเป็นหนังชั้นสูงเช่นฤาษี พระราม พระอิศวร เป็นต้น ถ้าเป็นงานหาไปเล่นแก้บน จะออกตัวหนัง ๓ ตัว คือ พระฤาษีอยู่กลาง ขนาบด้วยพระรามและทศกัณฐ์ ด้านซ้ายและขวาของคนดู ถ้าไม่ใช่งานแก้บนก็ออกฤาษีเพียงตัวเดียว ด้วยการเชิดฤาษีเดินดงตอนเชิญฤาษีออกมาต้องทำ “ประจุหยวก” โดยใช้มีดเซาะหยวกกล้วยเป็นรูปสี่เหลี่ยมแล้วปักตัวหนังไว้เพื่อป้องกันภยันตรายต่างๆ ทั้งบนเวทีและบริเวณโดยรอบของการแสดงจากนั้นจึงเชิดลิงขาวลิงดำออกรูปสีแก้วตัวตลกมาบอกเรื่องหรือประกาศเรื่องที่จะเล่น (ในกรณีที่เล่นในงานแก้บนเมื่อเชิดลิงขาว

ลิงดำแล้ว ก็ออกตัวมานพเพื่อประกาศไหว้เจ้าต่างๆ ก่อน แล้วค่อยออกรูปสีแก้ว) โดยออกรูปพระราม ท้าวทศรถเป็นตัวแรกของการเริ่มต้นเรื่อง เมื่อการแสดงจบลงจะต้องปักรูปฤาษีไว้ตรงกลางจอ ด้านซ้ายปักตัวหนังรูปมนุษย์ และลิง ส่วนด้านขวามือปักตัวหนังรูปตัวตลกและเจ้าเมือง

ในการออกภาคสนามผู้วิจัยมีส่วนร่วมในพิธีไหว้ครูหนังก่อนแสดงของครูชูชาติ โดยในพิธีมีการตั้งเครื่องบูชา ประกอบด้วย ธูป ๙ ดอก เทียน ๑ เล่ม เหล้า บุหรี่ ดอกไม้สีเหลือง หมากพลู เงินกำนล ๕๐ สตางค์ การทำพิธีจะเริ่มด้วยครูณรงค์ ม่วงงาม ซึ่งเป็นประธานผู้ประกอบพิธีจุดธูปทั้ง ๙ ดอก และเทียนแล้วปักบนหยวกกล้วย เขียนชื่อ พ่อปู่ พ่อแก่ ท่านปู่ ฤาษีตาไฟ ท่านปู่สีสุข ปู่ไพรเจ้าป่า ปู่สิงห์เสือ ปู่สิงขร และปู่ทอง บนกระดาษ นำใบพลูคลี่ออก เขียนยันต์ลงใบพลูด้วยไม้เชิด จากนั้นจึงเอาใบพลูห่อหมาก ฝังลงในรูหยวกกล้วยที่เจาะไว้พร้อมกระดาษที่เขียนนามพ่อปู่ทั้งหลาย แล้วปิดรูให้เรียบร้อยด้วยกาบกล้วย ลำดับต่อมาเขียนยันต์ลงหน้ากลองทับลูกขวาก่อนแล้วตี ๓ ครั้ง จากนั้นจึงปฏิบัติทำนองเดียวกันกับกลองทับอีกลูกหนึ่ง แล้วจึงท่องบทสวดมนต์ นะโม ๓ จบ ตามด้วย “พุทธยัมปี ธรรมยัมปี...” และเบิกหน้าพระเป็นอันจบพิธี

(ชูชาติ เชิดชำนาญ, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔) ครูแสง ตรียุทธ

ครูแสง ตรียุทธ (ศิลปินหนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๑๑๑/๓ ตำบลอ่างทอง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๘๑ ปี

ภาพครูแสง ตรียุทธ

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูแสงเรียนจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ปัจจุบันประกอบอาชีพทำสวนมะพร้าว ผู้สอนการเล่นหนังตะลุงให้ครูแสงคนแรกคือ คุณพ่อสม ตรียุทธ ซึ่งเคยเป็นนายหนังตะลุงจาก

สุราษฎร์ธานีเป็นครูสอนให้ แรงบันดาลใจที่ครูสนใจการเล่นหนังตะลุง เริ่มจากครูได้ไปดูการแสดงตามงานวัดแล้วเกิดความชื่นชอบเป็นส่วนตัวแต่เนื่องจากต้องไปบวชอยู่ ๒ พรรษา ประกอบกับต้องไปรับราชการทหารและเปลี่ยนมาเป็นตำรวจในภายหลังจึงยังมิได้ดำเนินการใดๆ กับการเล่นหนังตะลุง แต่หลังจากที่ลาออกจากราชการ ครูแสงจึงหันมาเล่นหนังตะลุงอย่างจริงจัง เริ่มแรกนั้นครูใช้วิธียืมตัวหนังและทับโทนมาฝึกฝน เช่น หลวงปู่เขียววัดอ่างทอง เป็นผู้อุปถัมภ์ให้ยืมตัวหนัง เป็นต้น แล้วจึงฝึกหัดเล่นหนังตะลุงศึกษาด้วยตนเอง และแบบครูพักลักจำโดยเฉพาะรูปแบบการเชิดหนังตะลุงของชุมพรที่น่าสนใจจนครูนำมาฝึกหัดเป็นพิเศษ ครูสามารถเชิดหนังได้ดีจนผู้ชมเรียกขานว่าเทพสิง ต่อมาครูได้จัดคณะหนังตะลุงชื่อแสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์ เป็นของตนเอง ซึ่งยังดำเนินการอยู่กระทั่งปัจจุบันครูแสงบอกว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการเล่นหนังตะลุงประกอบด้วย โหม่ง ทับ ๒ ลูก อิเล็กโทน บทกลอนที่ใช้ครูจะแต่งด้วยตนเอง ครูทองบอกว่าตัวตลกของครูมีหลายตัวเช่นเท่ง นุ้ย นุด แก้ว ทองฯ เป็นต้น โดยจะให้ “ทอง” เป็นตัวประกาศเรื่อง ซึ่งต่างจากหนังตะลุงเมืองเพชรที่ให้ “แก้ว” ซึ่งนับถือว่าเป็นตัวครูด้วยเป็นตัวประกาศเรื่องรับแสดงทุกงานที่เจ้าภาพหา เช่นงานแก้บน เป็นต้น ยกเว้นงานศพ แต่ถ้าเป็นงานศพแห้ง (เป็นศพที่เก็บไว้นาน) ก็สามารถทำการแสดงได้แต่ปัจจุบันครูไม่ค่อยรับงานแสดงมากนักเนื่องจากอายุมากแล้ว นอกจากเป็นคนกันเองมาว่าจ้างซึ่งจะเป็นการเล่นแบบสั้นๆ

ครูแสงมีความเป็นห่วงว่าวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงอาจสูญหายไปได้ เพราะหนังตะลุงนับเป็นสื่อการแสดงที่ยาก ผู้แสดงต้องมีทักษะสูง มีความรู้รอบตัวทั้งคติโลก คติธรรม สภาพสังคม วรรณกรรม เหตุบ้านการณ์เมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งอารมณ์ขันในการพากย์บทตัวตลกซึ่งเป็นหัวใจของหนังตะลุงที่ผู้ชมผู้ฟังเฝ้ารอ นอกจากนั้นทางหน่วยงานของรัฐที่เกี่ยวข้องก็ไม่เคยให้การช่วยเหลือสนับสนุนแต่อย่างใดทั้งๆ ที่ก่อนหน้านี้ครูแสงได้เป็นวิทยากรสาธิตการเล่นหนังตะลุงให้กับโรงเรียนชัยเกษมวิทยาเป็นประจำเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านให้ดำรงอยู่สืบไป

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูแสงเล่าว่าครูไม่มีลูกศิษย์ ก่อนแสดงทุกครั้งต้องทำพิธียกครูโดยจัดเครื่องบูชา ดังนี้ ธูป เทียน ดอกไม้ เงิน ๒ สลึง (ปัจจุบันจำนวน ๒๐๐ บาท) โดยสมาชิกทุกทุกคนในคณะจะพร้อมกันไหว้และระลึกถึงพ่อสม ผู้ที่เคยถ่ายทอดสอนมา แล้วจึงท่องโองการธรณีสาร[๔๔] เพื่อขับไล่เสนียดจัญไร

---

[๔๔] **ธรณีสาร** เป็นชื่อของมนต์บทหนึ่ง ในตำรับพระมนต์ต่างๆ มาแต่สมัยโบราณ มนต์บทนี้มีชื่อเต็มๆ ว่า *“โองการธรณีสาร”* หมายความว่า *“คำศักดิ์สิทธิ์ของพระเป็นเจ้าเนื่องด้วยเสนียดจัญไร”*

โองการธรณีสาร เป็นมนต์บทที่ได้รับความนับถือว่าศักดิ์สิทธิ์และขลังมาก ทั้งนี้เนื่องด้วยเชื่อกันว่าเป็นเทวโองการที่รับมาแต่พระเป็นเจ้าเบื้องสูง ดังในต้นบทแห่งมนต์นี้ตอนหนึ่งกล่าวไว้ให้ทราบ ดังนี้

“นโม นมัสการ เม แห่งข้า จะไหว้พระปรเมศวรผู้เป็นเจ้า เสด็จลงมาตั้งฟ้าแลดินตั้งสมุทรสายสินธุ์อันอุดม ข้าจะไหว้พระอินทร พระพรหม พระยม พระกาฬ พระจัตุโลกบาลทั้ง ๔ พระฤาษี นารอด ยอดพระไตรปิฎกกัณฑ์ตรัย พระสูตร พระวินัย พระปรมัตถ พระไตรสรณาคมน์ ทั้งพระพ่อหมอเอก พระพิฆเนศ พระพินาย พระนารายณ์ พระกัจจายน์เถระ พระโมคคัลลาน พระสารีบุตร พระพุทธ

อันแรงกล้าที่ไม่สามารถใช้เพียงคาถาธรรมดามิให้สิ่งชั่วร้ายมากล้ำกายบนเวทีและรอบอาณาบริเวณที่ทำการแสดง โดยเริ่มต้นด้วย “นโม.....”

การไหว้ครูใหญ่ประจำปีจะจัดในเดือน ๘ วันพฤหัสบดี มีเครื่องสังเวยคือ หัวหมู บายศรีคู่ซ้ายขวา ไก่คู่ ขนม สำรับไข่ และบายศรีกลาง โดยครูจาง ชนะภัย เป็นผู้อ่านโองการและมอบจำเลยให้ครูแสงเป็นผู้ตัดขาดพันธะของ “ผู้บนบาน” (ภาษาถิ่นเรียก “จำเลย”) ที่เคยบนบานไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือภูตผี ซึ่งคล้ายกับภาษาถิ่นใต้เรียก “ตัดเหมรย”

สำหรับข้อห้ามที่ครูแสงยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอดคือห้ามหันหน้าโรงหนังตะลุงลงคลองหรือหันเข้าป่าหนาม นอกนั้นจะเป็นทิศใดก็ได้

(แสง ตรียุทธ, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์พบว่า การเรียนหนังตะลุงนั้นมีสองลักษณะคือการเรียนแบบมุขปาฐะกับครู และการเรียนแบบครูพักลักจำ ศิลปินที่เกิดในครอบครัวที่มีคณะหนังตะลุงเช่น ครูชูชาติ เชิดชำนาญ ศิลปินหนังตะลุงคณะชูชาติ (แป๊ะ เชิดชำนาญ) จังหวัดเพชรบุรี ได้เรียนกับปู่ซึ่งเป็นศิลปินเชิดหนังตะลุง และครูชูชาติก็สามารถเชิดหนังตะลุงได้เมื่ออายุน้อย ส่วนครูณรงค์ ม่วงงาม ศิลปินเมืองเพชรเช่นกันนั้นมีความชอบดนตรีมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กจึงได้ไปขอเรียนกับครูชูชาติ เชิดชำนาญ เมื่ออายุมากแล้ว วิธีการเรียนมีทั้งการหัดเชิดด้วยร้องด้วย ทั้งบทไหว้ครู เบิกหน้าพระ เชิญเจ้า นอกจากนี้พบว่าถึงแม้ว่าศิลปินบางท่านจะเกิดในครอบครัวศิลปินหนังตะลุงเองก็ตาม แต่เมื่อถึงเวลาศึกษาหาความรู้อย่างจริงจังกลับเลือกศึกษาโดยการจดจำจากศิลปินที่ตนชื่นชอบ เช่นกรณีของครูแสง ตรียุทธ

พระธรรม พระภควันบดี พระมหาโพธิ พระสารีริกธาตุ พระแก่นจันทน์ พระศรีรัตนตรัยเจ้า นั้นท่านจึงมา ให้กูตั้งโองการเบิกบ้านแลเบิกป่า พระหิมพานต์ เลิกพระพุย เบิกพระพาย เบิกพระพิรุณ พระเพลิง พระกาศ ท่านจะให้กูตั้งพิธีสารพัดกันเสนียดจัญไรกันที่ชั่วทั้งหลายอย่าระคายมาพ้องพาน ทั้งพระธรณีสารอย่าได้มาพานต้อง”

โองการธรณีสาร เป็นมนต์ที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นในลักษณะร้อยกรอง ในรูปแบบของง่าย โดยใช้ถ้อยคำเป็นภาษาธรรมดามิได้ประพันธ์ด้วยคำบาลีทั้งหมดดังคาถาทั่วไป เช่น

“นโม นมัสการ ข้าจะไหว้พระพุทธบาท พระมาตุลี พระอิศวรผู้เป็นเจ้า เสด็จลงมาตั้งพระโองการ พระธรณีสารอย่าได้มาพานต้อง จึงจะให้กูแยกเขือกบาศและบ่วงคล้องตีปลอกขอชะนักประโคนนานา จึงจะให้กูตั้งเบญจาแลจอหนัง ตราสังผีตายโหงต่อโลงโกศฝาตั้งศาลามณฑป ครบทุกสิ่งสารพัดอย่างได้มีอันตราย”

(ต้นบท โองการธรณีสาร บทเล็ก)

มนต์ที่ชื่อว่า โองการธรณีสาร นี้เป็นมนต์ที่มีเนื้อความค่อนข้างยาว เนื้อความในมนต์บทประมวลได้ด้วยคติความเชื่ออันเป็นประเพณีนิยม ขนบนิยม และธรรมนิยมหลากหลาย อันเป็นที่นับถือเป็นที่ยอมรับในหมู่ชนชาวสยามจำนวนไม่น้อยแต่อดีต และสาระสำคัญในมนต์บทนี้ยังเป็นที่ยอมรับนับถือกันต่อมากระทั่งปัจจุบัน สาระสำคัญแต่ละประการในโองการธรณีสาร อาจจำแนกให้ทราบโดยสังเขป ดังนี้ สาระว่าด้วยปรากฏการณ์ธรรมชาติ อันถือว่าเป็นเสนียดจัญไร เช่น

“ข้าวสารแช่น้ำงอกเป็นใบ ตะไคร้ออกดอก เห็ดงอกกลางเตาไฟ”

สาระว่าด้วยความผิดปกติของสัตว์ อันถือเป็นเสนียดจัญไร เช่น

“ปลวกขึ้นในแคน ตะกวดเหี้ยแล่นขึ้นบนเรือน ไก่เถื่อนเข้าบ้าน งูเหลือมขึ้นร้าน แร้งจับหลังคา”

ฯลฯ

(จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, ๒๕๔๒: ๒๓๙๔-๒๓๙๕)

นายหนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ หลังจากเรียนจากบิดาคือคุณพ่อสม ตรียุทธ ซึ่งเคยเป็นนายหนังตะลุงจากสุราษฎร์ธานีเมื่อวัยเด็กต่อมาก็ฝึกฝนเองได้ลักจำรูปแบบการเชิดหนังตะลุงของชุมพรที่ตนชื่นชอบเป็นพิเศษมาเป็นต้นแบบฝึกหัดตามที่ลักจำมาจนเกิดความชำนาญ เชิดหนังได้ดีจนถูกเรียกขานว่าหนังเทพสิง ซึ่งต่อมาได้จัดตั้งคณะหนังตะลุงชื่อแสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์ รวมทั้งพบว่านายหนังยังมีความสามารถในการเล่นดนตรีได้อีกด้วยเช่น ครูณรงค์ ม่วงงาม ซึ่งสามารถเป่าปี่หนังตะลุงได้ เป็นต้น

ในเรื่องพิธีกรรมและความเชื่อของการแสดงหนังตะลุง พบว่ามีการกล่าวถึงพิธีการไหว้ครูก่อนเรียน พิธีไหว้ครูก่อนแสดง และพิธีไหว้ครูประจำปี ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

พิธีกรรมไหว้ครูก่อนเรียน มีวัตถุประสงค์เพื่อมอบตัวเข้าเป็นศิษย์ การไหว้ครูลักษณะนี้อาจมีพิธีครอบครูโดยมอบศีรษะพ่อแก่ ซึ่งเป็นที่นับถือว่าเป็นครูเทพทางศิลปศาสตร์ ทั้งนาฏยศิลป์ ดนตรี และทางการช่าง ให้แก่ผู้เรียน มีการนำเอารูปหนังต่างๆ เข้ามาร่วมในพิธีเพื่อความศักดิ์สิทธิ์

พ่วง บุษรารัตน์ (๒๕๔๒: ๗๐-๗๑) กล่าวถึงขั้นตอนการเรียนหนังตะลุงของภาคใต้และพิธีกรรมไหว้ครูว่า การแสดงหนังตะลุง ต้องไปศึกษากับครูหนังโดยตรง โดยผู้เรียนเป็นผู้เลือกครูหนังเอง เริ่มด้วยการนำดอกไม้หมากพลู ธูป เทียน ไปขอฝากตัวเป็นศิษย์ ในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือเป็นวันครู จากนั้นครูจะทดสอบเสียงด้วยการร้องบทกลอนที่จำได้ ทดสอบการดัดเสียงเป็นตัวละครต่างๆ ขั้นตอนต่อมาครูหนังจะฝึกให้บรรเลงดนตรีกระทั่งบรรเลงร่วมกับลูกคู่ได้ เพื่อให้ศิษย์รู้เรื่องจังหวะและทำนองเพลง ขณะที่บรรเลงดนตรีศิษย์ต้องจดจำลีลาการเชิด การดำเนินเรื่อง บทกลอน การใช้มุกตลก ก่อนจะเลื่อนมาเป็นคนส่งรูปหนังให้ครู ในระหว่างเรียนศิษย์จะรับใช้ครูหนังจิปาถะ เช่น กวาดบ้าน ถูบ้าน เป็นต้น ต่อมาครูหนังจะให้แสดงจริง โดยปลูกโรงที่บ้านและนำรูปหนังเก่าๆ มาขึ้นโรง คืนแรกของการแสดงครูจะทำพิธีครอบมือ และให้ศิษย์เริ่มออกรูปหนังตามลำดับขั้นตอนต่างๆ เมื่อแสดงจบ ครูหนังจะแก้ไขข้อบกพร่อง การฝึกหนังขึ้นอยู่กับความสามารถของศิษย์แต่ละคน เมื่อศิษย์มีความสามารถพร้อมขั้นตอนต่อมาคือการทำพิธียื่นรูป (มอบรูปหนัง) ในการยื่นรูปครูหนังจะให้ลูกศิษย์นอนเข่าหน้าจอหนัง ครูวางถุงผ้าซึ่งใส่ตัวหนังไว้ ๑ ตัว จำนวน ๓ ใบ ให้ศิษย์จับไม้รูปหนังขึ้นจากหลังเพียงตัวเดียวและให้ถือเป็นรูปหนังศักดิ์สิทธิ์ที่ศิษย์จะต้องเก็บรักษาไปตลอดการแสดงของตน เมื่อแยกคณะออกมาต้องเล่น ๓ วัด ๓ บ้าน ขั้นตอนสุดท้าย คือ เดินโรง โดยเดินทางไปตามคำแนะนำของครูหนัง และแสดงในพื้นที่โดยไม่คิดราคา การฝึกหัดแสดงหนังตะลุงไม่ได้เป็นไปตามขั้นตอนนี้เสมอไป เนื่องจากบางคนเป็นลูกคู่ ไม่สามารถสร้างคณะได้เอง บางคนทอดทิ้งกลางคัน ชาวบ้านเรียก “หนังโป้”

พิธีไหว้ครูก่อนแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อขออนุญาตครูเพื่อแสดงในงานนั้น ๆ และขอให้ครูช่วยอำนวยพรให้การแสดงเป็นที่ถูกใจผู้ชม การจัดพิธีไหว้ครูก่อนแสดงจัดขึ้นหลังโรงแสดงโดยมีการตั้งเครื่องสังเวยบูชาครู ซึ่งประกอบด้วยเหล้า บุหรี่ ดอกไม้เหลือง พลู หมาก และเงินกำนลจำนวน ๕๐ สตางค์ หรือจำนวนอื่นๆ ตามที่ศิลปินกำหนด การไหว้จะเริ่มจากประธานผู้ทำพิธีจุดธูป

จำนวน ๕ ดอก แล้วปักบนหยวกกล้วย พร้อมกับเทียน ๑ เล่ม บางคณะมีการบูชาครูแบบเรียบง่าย แต่บางคณะพบว่ามีขั้นตอนซึ่งมีรายละเอียดมากกว่าเช่น มีการเขียนชื่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพบูชา เช่น พ่อแก่ ฤาษีตาไฟ ฯ ลงบนกระดาษแล้ววางไว้กับเครื่องบูชาครู แสดงเจตนาในการกำหนดตัวผู้ที่ศิลปินต้องการจะบูชา และยังพบว่ามีพิธีเขียนยันต์ลงหน้ากลองทับแล้วตี ๓ ครั้งก่อนแสดง การกำหนดให้ตี ๓ ครั้งนี้อาจจะเป็นนัยแห่งการบูชาพระรัตนตรัยตามขนบความเชื่อของชาวพุทธก็เป็นได้

ภาพฤาษี

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ในการไหว้ครูก่อนแสดงนั้น พบว่ามีการเรียงลำดับการแสดงโดยเริ่มด้วย เพลงโหมโรง การเบิกหน้าฤาษี เชิดฤาษีเดินดง เป็นการคารวะครูเช่นกัน นอกจากนี้เมื่อจบการแสดงยังทำพิธีปักตัวหนังรูปฤาษีไว้ตรงกลางจอ ด้านซ้ายมือปักตัวหนังรูปมนุษย์และลิง ส่วนด้านขวามือปักตัวหนังรูปตัวตลกและเจ้าเมืองเป็นการแสดงความคาราวะแก่ครูฤาษีอีกครั้ง สันนิษฐานได้ว่าเป็นการขอบคุณครูที่ทำให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

เรื่องพิธีกรรมและความเชื่อในการไหว้ครู (เบิกหน้าพระ) นี้ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๓๓: ๘๓ – ๘๕) ศึกษาวิธีการเบิกหน้าพระซึ่งถือเป็นการไหว้ครูก่อนการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดเพชรบุรี ว่าเริ่มด้วยจุดธูปเทียนบูชา กล่าวบทสวดมนต์ นโม ๓ จบ แล้วบางคณะจะเบิกหน้าพระเช่นเดียวกันกับหนังใหญ่ บทเบิกหน้าพระของหนังตะลุงอาจนำมาจาก “ประชุมบทพากย์รามเกียรติ์” พากย์สามตระความที่ ๑ (มีทั้งหมด ๓ ตระ) ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างบทเบิกหน้าพระของคณะ “น้อย เนรมิตร” จังหวัดเพชรบุรีดังนี้

๑. บทเบิกหน้าพระ

นโม ตัสะ ภควโต อรหโต สัมมา สัมพุทธัสสะ ฯ ๓ จบ

เบิกหน้าพระ ๓ ตระ

ฯ ทวย ฯ ๑

ฉบัง องค์พระฤาษี เดชะพระเลิศไกร
ประสิทธิพรมงคล
ศรีศรีสิทธิล้ำและอำพน สุขเกษมสถาผล
ขอให้เกิดสวัสดีมีชัย
ข้าไหว้พระพุทธสบสมัย โปรดสัตว์อสงไขย
ให้ลุถึงห้องพระนิฤพาน
ข้าไหว้พระอุณรุทธ์ผู้เริ่มการ ในโป่งป่าและท่าธาร
ห้วยละเมาะและเกาะขา
ยานี ไหว้เทพอยู่ในน้ำ ทุกเถื่อนถ้ำและลำเนา
ไหว้ครูสิทธิเรา ครูผู้เฒ่าย่อมสถิตเสถียร
ฉบัง ข้าน้อยขอเล่นเรื่องรามเกียรติ์ สอนวาดฉลาดเขียน
สอนเรียนฉลุฉลักเฉลา
ยานี พากย์พลส่งเสียงที่ล้ำเลิศ ทั้งคนเชิดให้เพริศเพรา
เล่นล้วนแต่ชาวเรา ให้สรรเสริญและเยินยอ
ตัดไม้มาสี่ลำ ปักทำเป็นโรงจอ
สี่มุมแดงยอ กลางก็ดาดด้วยผ้าขาว
ฉบัง วาดรูปพระอิศวรรายดาว เทียมรถบนกลางหาว
อาทิตย์ก็เลื่อนอยู่เห็นแสง
ลงการากษสสำแดง อยุธยากล้าแข็ง
จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู
ยานี ชัยศรีโขลนทวาร เบิกบานประตู
ฆ้องกลองตะโพนครู ดูเล่นให้สุขสำราญ
ฉบัง หนังเราใช่ชั่วช้าสามานย์ เล่นมาแต่ก่อนกาล
บห่อนจะมีใครไยไพ
ยานี ขอกันสารพัด อุบาทว์เสนียดและจัญไร
ไว้ที่คนไยไพ ติหนังที่ดีว่าบ่มิงาม
ฉบัง ข้าขอพระลักษมณ์และพระราม เทพเจ้าผู้ทรงนาม
เชิญสถิตทั่วทุกตัวหนัง

จบ ฯ ทวย ๑ ฯ

ฯ ทวย ๒ ฯ

ฉบัง ข้าไหว้พระเสร็จจะเรืองฤทธา ทศรถมหา
เป็นปิ่นเจ้าสำหรับพระธรณี

ข้าไหว้บาทมุนีนาถองค์จักรี ในพื้นที่พระปถพี
ผู้ใดจะเปรียบปานปูน
ชาวพ่อไพร่ฟ้าอนาถูล เล็งแลใครจะปูน
ทุกท้าวพระยาย่อมรักษา
ข้าไหว้นารายณ์สี่พระกร ทรงครุธะเหินจร
พระเป็นนรินทรปิ่นโลกา

ยานี มีเมียคนหนึ่งเล่า เมื่อเข้าเฝ้าย่อมเล่าลา
เลื่องลือแต่ก่อนมา เสร็จแล้วจะไหว้ครูเรียน

ฉบัง ครูข้าบ่ายหน้าเข้าจับเอาบังเหียน แต่แล้วเล่นคงกะเรียน
ท่านก็จับระบำอยู่เป็นกง
อุ้มครกยกสากวางลง ตีนถีบศรก่ง
ปากก็คาบถ่านแต่เพลิงแดง

ยานี ตีนเหยียบดาบ ปากก็คาบเอาคมแวง
มีดตรีกระบี่แทง พระแผลงเอาไส้ออกเรี่ยราย

ฉบัง บัดใจเธอจะแผลงให้ล้มตาย อาเพศกลับกลาย
กลายเป็นพลของท้าวไท
ยกบุญยอคุณพระวิสัย พิณพาทย์ปางไฉน
เสร็จแล้วจะไหว้ท้าวลา
ท้าวเธอจึงยกพระหัตถ์ขึ้นวันทา จึงจะเริ่มให้หา
เอาหนังพระโคมาตัดแปลง

ยานี สลักเป็นรูปพระรามา นางสีดาเข้าแอบแฝง
เป็นพระลักษมณ์ผู้ทรงแรง จะเริ่มเล่นให้อุ่นวัน

จบ ฯ ทวย ๒ ฯ

ฯ ทวย ๓ ฯ

ยานี เอาหนังพระโคมาสลัก ให้เห็นประจักษ์อยู่กับตา
เชิญท่านทั้งหลายมา ชมเล่นแต่รูปเงาแทน

ฉบัง งามเกลี้ยงงามกลมงามจงกลหัวแหวน ท่านเฒ่าท่านกล่าวแทน
ว่าหนังนี้เกิดสถาพร

ยานี อุปเท่ห์ท่านบอกให้ ครูผู้ใหญ่ย่อมสั่งสอน
เดชะภูธร อย่าให้พ่ายแพ้จะอดสู
ที่ใครแพ้ก็ว่าแพ้ อย่าทำท้อแท้ลงอ่อนหู

ใครชนะเอาเป็นครู หาท่านผู้รู้มาให้หนัง
ว่าเร็วเข้าเถิดนายตะเกียง เอาเพลิงมาเหวี่ยงเข้าเบื้องหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง ลูกจะเชิดหนังให้ท่านทั้งหลายดู

จบ ฯ ทวย ๓ ฯ

สำหรับการไหว้ครูหนังตะลุงมีทั้งการตั้งเครื่องบูชาครู และการกล่าวบทกลอนเพื่อบูชาพร้อมการเชิดฤาษี และในบทกลอนก็แสดงถึงความเคารพนบนอบ และคารวะต่อพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระลักษมณ์ พระราม เทวดาอารักษ์ และครูหนังตะลุง ซึ่งเนื้อความของบทบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์คล้ายๆ กันกับบทไหว้ครูของคณะนายป่วน เชิดชำนาญ ดังที่กล่าวมาแล้วในบทสัมภาษณ์ครูป่วน เมื่อวันที่ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งพบว่าขั้นตอนการไหว้ครู และบทไหว้ครูเริ่มต้นด้วยการบูชาพระรัตนตรัย เป็นอันดับแรก แล้วตามด้วยบทระลึกถึง บิดามารดา ครูเทวดา แม่พระธรณี แม่พระคงคา แล้วจึงเป็นบทไหว้ครูตามลำดับ สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นพุทธศาสนิกชนของคนไทยทุกคนก่อนประกอบการใดจะแสดงความนอบน้อมต่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นเบื้องต้น

ความเชื่อในเรื่องครูหนังตะลุงนี้พบว่านายหนังตะลุงภาคใต้มักจะระลึกถึงตาหนักทองก้อนทอง ซึ่งเป็นความเชื่อสืบต่อกันมาว่าเป็นครูต้น หรือครูหนังตะลุงคนแรก มีชื่อปรากฏอยู่ในบทไหว้ครูหนังตะลุงหลายคณะ (บางสำนวนว่า “ตาฟักทอง ตาหนุ้ย”)

เอนก นาวิกมูล กล่าวถึงการบูชาครูหนังตะลุงของศิลปินเมืองเพชรบุรีว่ามีการเคารพบูชาครูแก กล่าวกันว่าสมัยก่อนที่มีการประชันหนังตะลุง ผู้ที่เป็นเจ้าของรูปหนังครูแก ได้ถูกฝ่ายตรงข้ามขโมยไป เมื่อรูปหนังครูแกไปอยู่โรงหนังตะลุงฝ่ายตรงข้าม ปรากฏว่าคืนแรกโรงหนังพังลงมา คืนที่สองคนดูฟันกันตายหน้าโรงหนัง คืนที่สามไฟไหม้โรงหนังและรูปหนังครูแกหายไป แต่ปรากฏว่าได้กลับไปอยู่ที่เดิมของตน ความเชื่อดังกล่าวมีตำนานว่า “ครูแก” ซึ่งเป็นนายหนังตะลุงรักกับหญิงนางหนึ่งชื่อพะยอม แต่ความรักนั้นถูกกีดกันจากพ่อแม่ของพะยอม ต่อมาพ่อและแม่ได้บังคับให้พะยอมแต่งงานกับชายอื่น ครูแกจึงพาหญิงสาวหนี พ่อแม่ของพะยอมโกรธแค้น จึงออกตามหาลูกสาวจนพบและพะยอมถูกจับ ส่วนครูแกนั้นหนีไปได้ จากนั้นพ่อแม่ได้นำนางไปจำตรวน ภายหลังครูแกหวนกลับมาและรู้ว่าพะยอมได้ฆ่าตัวตายแล้ว จึงขุดเอาศพคนรักนำหนังเท้ามาทำเป็นรูปตัวนาง ต่อมาเมื่อครูแกใกล้สิ้นใจได้ให้ศิษย์เชือดหนังเท้าของตนไปตัดเป็นรูปตัวตลกและให้ชื่อว่า ครูแก (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๔๖: ๓๕-๔๘)

ส่วนคณะครูแสง ตรียุทธ จะระลึกถึงพ่อสม ผู้ที่เป็นบิดาและเป็นครูคนแรกที่ถ่ายทอดความรู้เรื่องหนังตะลุงให้ การว่าคาถาของคณะครูแสง นั้นจะมีการไหว้ครูโดยเริ่มต้นด้วย“นโม.....” และยังมีการท่องโองการธรณีสารเพื่อขับไล่เสนียดจัญไรเป็นการปกป้องรอบอาณาบริเวณที่ทำการแสดง อีกด้วย สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่ออันมีเหตุมาจากความกลัวในสิ่งเหนือธรรมชาติและ

การกระทำคุณไสยจากคู่แข่งหรือฝ่ายตรงข้าม นอกจากนั้นการไหว้ครูก็เป็นสิ่งสร้างเสริมกำลังใจแก่สมาชิกของคณะให้มีความมั่นใจมากขึ้นว่าการแสดงจะประสบความสำเร็จไม่มีอุปสรรคใดๆ เพราะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยคุ้มครอง

ความเชื่อในเรื่องการกำหนดตัวหนังที่เป็นครูนั้นมีแตกต่างกันไป เช่น คณะหนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ของครูแสง ตรียุทธ กำหนดให้ “ทอง” เป็นตัวครูและตัวประกาศเรื่อง ในขณะที่หนังตะลุงเมืองเพชรกำหนดให้ “แก้ว” ซึ่งนับถือว่าเป็นตัวครูเป็นตัวประกาศเรื่องการกำหนดความสำคัญของหนังแต่ละตัวนั้นมีแตกต่างกันไปตามแต่ความเชื่อที่รับสืบทอดกันมาจากครูหนังแต่ก่อนเก่า

การจัดพิธีไหว้ครูประจำปี มีวัตถุประสงค์เพื่อตอบแทนพระคุณครูที่ได้ให้ความรู้จนศิลปินสามารถประกอบอาชีพเลี้ยงตัวได้ การจัดพิธีไหว้ครูประจำปีของคณะหนังตะลุงบางคณะ มีการจัดงานต่อเนื่องกัน ๓ วัน วันแรกมีการแสดงหนังตะลุงรวม๑๒ เรื่อง พิธีเชิดและครอบครูจัดขึ้นในวันที่สองและเล่นหนังตะลุง ๑ เรื่อง ในวันสุดท้ายมีการแสดงหนังตะลุง ๑ เรื่องรวมกับพิธีการแทงหยวกยันต์ตัวผู้ด้วย การแทงหยวกยันต์ตัวผู้นั้น ถือเป็นการไหว้ครูของการแสดงหนังตะลุง โดยจะคัดเลือกเฉพาะตัวหนังที่เป็นชาย ปักแทงบนหยวกโดยต้องปักตัวฤาษีเป็นตัวแรก แล้วตามด้วยพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ (ทศ) หนุมาน ฯลฯ ตามลำดับ และในพิธีไหว้ครูประจำปีนี้อาจมีการทำพิธีแก้บนเกิดขึ้นด้วย เช่นคณะของครูแสงมอบให้ครูจาง ชนะภัย เป็นผู้อ่านโองการและมอบจำเลยให้ครูแสงเป็นผู้ตัดขาดพันธะของ “ผู้บนบาน” ลักษณะคล้ายกับการ“ตัดเหมรย” ของชาวใต้อันเป็นพิธีที่แสดงให้เห็นว่าผู้ที่เป็นฝ่ายบนบานได้ปฏิบัติตามคำมั่นที่ได้ให้ไว้ และบัดนี้ได้แก้สินบนหมดภาระผูกพันซึ่งกันและกันแล้ว

การบูชาครูหนังตะลุง แม้ว่าจะมีความเชื่อที่แตกต่างกันไปตามปกรณัมที่นายหนังรุ่นเก่าในแต่ละท้องถิ่นได้บอกเล่าถ่ายทอดประสบการณ์ต่อกันมา แต่ความเชื่อนี้ก็สามารถสะท้อนถึงการอ่อนน้อมถ่อมตน ยอมรับและเชื่อฟังคำสั่งสอนของศิลปินรุ่นเก่าสืบทอดมายังศิลปินรุ่นต่อๆ มา แม้ว่าตำนานที่มาของความเชื่อเหล่านั้นไม่อาจพิสูจน์หรือหาหลักฐานมายืนยันได้ก็ตาม การเชื่อตามกันนี้นับเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ประเพณีและพิธีกรรมไหว้ครูหนังตะลุงยังคงได้รับการสืบทอดมาจวบจนปัจจุบัน

พิเคราะห์แล้วการไหว้ครูหนังตะลุงภาคตะวันตกมีความคล้ายกันกับพิธีไหว้ครูหนังตะลุงของภาคใต้ สันนิษฐานได้ว่าการอพยพย้ายถิ่นของชาวใต้ที่นำเอาวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงมาด้วยนั้น มิได้นำมาแต่รูปแบบการแสดงแต่ยังรักษาไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมประเพณี เช่นพิธีการไหว้ครูนี้ไว้ด้วย นอกจากนี้มีข้อสังเกตว่าการจัดพิธีไหว้ครูประจำปีของหนังตะลุงเมืองเพชรที่จัดขึ้นเป็นเวลา ๓ วันดังกล่าวมีความละม้ายคล้ายคลึงกับพิธีไหว้ครูโนราของชาวใต้ที่เรียกว่าโนราโรงครู ซึ่งจัดขึ้นเป็นเวลา ๓ วันโดยโนราเริ่มเข้าโรงตอนพลบค่ำ (ภาษาถิ่นใต้เรียก “ชุมรัง”) ในวันพุธ และเลิกโรงหรือส่งครูในวันศุกร์ ถ้าวันศุกร์ตรงกับวันพระต้องเลื่อนส่งครูในวันเสาร์

จากการลงภาคสนามพบว่านายหนังตะลุงส่วนใหญ่จะมีความสามารถในการแสดงโนราด้วย เช่นนี้น่าจะเป็นสาเหตุให้เกิดความละม้ายในการจัดพิธีกรรมไหว้ครูเป็นเวลา ๓ วันเช่นกันก็เป็นได้

ภาพเจ้าภาพทำพิธีแก้บนโดยเชิญวิญญาณมาชมหนังตะลุง
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

ภาพสมาชิกในครอบครัวเจ้าภาพมาร่วมชมหนังตะลุงแก้บน
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

นอกจากพิธีไหว้ครูที่กล่าวมาแล้ว หนังตะลุงที่ถูกว่าจ้างไปแสดงในพิธีแก้บน ก็ยังมีขั้นตอนของการแสดงที่สำคัญเพื่อตอบสนองเจตนารมณ์ของผู้ว่าจ้างเรียกว่าพิธีการตัดสินบน คือ การแสดงในช่วงหลังเชิดลิงหัวค่ำจะออกตัวมานพซึ่งเป็นรูปชายหนุ่มอันเป็นเสมือนตัวแทนของ

ชาวบ้านที่บนบานวิญญาณและสิ่งศักดิ์ไว้ ออกมาร้องกลอนไหว้เจ้าพ่อต่างๆ ที่ได้อัญเชิญมา เพื่อให้ได้รับรู้การแสดงนี้ ว่าเป็นการตัดขาดสินบนที่ให้ไว้

ในด้านความเชื่อของคณะหนังตะลุง เช่นความเชื่อเรื่องโอกาสที่จะแสดงนั้นพบว่าหนังตะลุงเป็นมหรสพชาวบ้านแสดงในงานต่างๆ เช่น งานแก้บน แต่ไม่นิยมแสดงในงานศพที่เพิ่งเสียชีวิตใหม่ แต่สามารถแสดงได้ในงานศพที่เก็บไว้นาน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงจะเป็นความเชื่อมาแต่บุรพาจารย์ว่างานศพสดนั้นอาจมีกลิ่นที่ไม่พึงปรารถนา (สมัยโบราณยังไม่มีการฉีดสารฟอร์มาลินที่เป็นยาล้างเชื้อโรคและดองซากศพ) ตัวหนังอาจจะดูดซับเอากลิ่นที่ไม่เป็นมงคลนั้นมาและอาจจะทำให้ไม่มีคนหางานหรือเกรงกลัวว่าวิญญาณของผู้ตายอาจไม่พอใจและทำอันตรายต่อคณะหนังตะลุงได้ นอกจากนี้ในระหว่างการจัดการกับงานศพที่เพิ่งเสียชีวิตใหม่ๆ นั้นญาติพี่น้องของผู้ตายยังอยู่ในอาการโศกเศร้า การแสดงหนังตะลุงซึ่งเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ให้ความสนุกสนานจึงไม่เหมาะกับภาวะเศร้าโศกก็เป็นได้ เจ้าภาพจึงไม่นิยมจ้างหนังตะลุงไปแสดง จนเป็นที่รับรู้ของคณะหนังตะลุงถึงความไม่เหมาะสมนี้ จึงเกิดเป็นข้อห้ามข้อหนึ่งของศิลปินหนังตะลุงที่มีการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน

สำหรับข้อห้ามที่ว่า ห้ามหันหน้าโรงหนังตะลุงลงคลองหรือหันเข้าป่าหนามนั้นผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงเป็นการเอาเคล็ดให้ห่างไกลจากสำนวนไทยที่มีคำว่า “คลอง” เกี่ยวข้องอยู่ด้วย เช่น “ถอยหลังเข้าคลอง” หรือคำที่มี “ป่าและหนาม” อยู่ด้วยเช่น “ป่าดงพงหนาม” ซึ่งล้วนไม่เป็นมงคลต่อความเจริญก้าวหน้าของการประกอบอาชีพ แต่เมื่อพิเคราะห์โดยเชิงลึกแล้ว การหันหน้าเวทีลงคลองอาจเป็นเหตุให้มีพื้นไม่ที่เพียงพอที่จะให้คนมานั่งชมด้านหน้าหรืออาจเกิดอุบัติเหตุมีคนตกน้ำก็ได้ ส่วนการหันหน้าเวทีเข้าป่าหนามจะทำให้ขาดพื้นที่ราบให้คนนั่งชมได้อย่างสะดวก นั่นเอง

สรุปได้ว่าแม้หนังตะลุงซึ่งเป็นการละเล่นที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวใต้จะได้แพร่กระจายมายังภาคตะวันตกพร้อม ๆ กับการอพยพย้ายถิ่นของศิลปิน แม้รูปแบบของการขับร้องจะมีสำเนียงหรือการร้องเข้ากับดนตรีแตกต่างกันอยู่บ้าง แต่ในเรื่องพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ของหนังตะลุงภาคตะวันตกก็ยังคงมีปรากฏให้เห็น ทั้งพิธีการมอบตัวเป็นศิษย์ การไหว้ครูก่อนแสดง และการไหว้ครูประจำปี บ่งบอกให้เห็นถึงความเชื่อของศิลปินหนังตะลุงที่ยังคงยึดมั่นสืบทอดต่อกันมาอย่างเหนียวแน่นในด้านการประกอบพิธีไหว้ครู สำหรับการรับใช้สังคมด้านพิธีกรรมเพื่อตอบสนองความเชื่อในเรื่องการแก้บนโดยมีผู้ว่าจ้างคณะหนังตะลุงไปแสดงนั้นก็ยังคงปรากฏให้เห็นเช่นกัน แต่เนื่องด้วยในภูมิภาคนี้มีความบันเทิงอื่น ๆ ให้เลือกหลากหลายกว่า เช่น ละครแก้บน ลำตัด ลิเก เป็นต้น อาจเป็นสาเหตุให้หนังตะลุงไม่ได้รับความนิยมมากเท่าในภาคใต้ทำให้การว่าจ้างคณะหนังตะลุงเพื่อการแก้สินบนจึงมีไม่มากนัก

๓.๓.๗ ละครชาตรี

ความเป็นมา

คำว่า “ชาตรี” ของละครชาตรี มีที่มาหลากหลาย เช่น อาจมาจากคำว่า ยาตรา ซึ่งเป็นชื่อละครเร่ของอินเดีย และเพี้ยนเป็นชาตรี หรืออาจมาจากคำว่าสาสตรี คือผู้รู้ศาสตร์ที่รู้วิชาอยู่คง อย่างเดียวกับคำว่า คงกระพันชาตรี หรืออาจมาจากคำว่า “กษัตร” ชาวอินเดียออกเสียงคำนี้เป็น ฉัตรี ซึ่งคำนี้แปลว่า ชายนักรบ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, ๒๕๔๑: ๑๑๒ – ๑๒๔)

จากการทบทวนวรรณกรรมของ ทองใบ เรืองนนท์ (๒๕๒๙: ๒๕-๒๗) ธีรยุทธ ยวงศรี (๒๕๔๒: ๕๗๗๖-๕๗๗๙) นิตยา กาญจนะวรรณ (๒๕๔๒: ๕๙๙๕-๕๙๙๘) ปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๕: ๑๐๘-๑๑๗) กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๗-๒๔) และ สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (๒๕๔๑: ๑๑๒ – ๑๒๔) กล่าวถึงความเป็นมาของละคะชาตรีว่ามี ๒ นัย ด้วยกันคือ นัยแรกมองว่าโนราจากภาคใต้เป็นต้นกำเนิดของละครชาตรี นัยที่สองมองว่าละครชาตรีเป็นละครดั้งเดิมภาคกลาง และแพร่ลงไปยังภาคใต้ ละครชาตรีที่ปรับปรุงมาจากการแสดงโนราของภาคใต้มีพบท่ารำท่าสิบสอง รำครูสอน รำหน้าไม้ ฯลฯ ในตอนไหว้ครู ของละครชาตรี แต่ชาตรีของภาคใต้มิใช่ละคร แต่เป็นการแสดงกระบวนรำต่างๆ ตรงกับการแสดง “ระบำ” ของภาคกลาง ละครชาตรีได้นำวรรณคดีเรื่องพระสุธน- มโนห์รา แทรกเข้าไปในชุดการแสดงของตนเพียงสั้น ๆ ทำให้เรียกรวมได้ว่าโนรา-ชาตรี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงการเผยแพร่โนรา – ชาตรีเข้าสู่กรุงรัตนโกสินทร์ เกิดขึ้นในพ.ศ. ๒๓๒๑ เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จยกกองทัพไปปราบเจ้านคร สองปีต่อมามีงานฉลองพระแก้วมรกต จึงทรงโปรดให้ละครของเจ้านครขึ้นมาแสดง

ในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสิทร์ ปี พ.ศ. ๒๓๗๕ เจ้าพระยาพระคลัง (สมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์) ยกทัพไประงับเหตุการณ์หัวเมืองทางใต้ และมีชาวเมืองขอติดตามกลับขึ้นมาด้วย ชาวเมืองเหล่านี้ส่วนหนึ่งมีความสามารถในการแสดงละครชาตรี จึงได้รวบรวมกันตั้งเป็นละคร ออกร่อนเร่แสดงตามที่ต่าง ๆ โดยแสดงเรื่องพระสุธน – มโนห์รา สมัยรัตนโกสินทร์ ละครโนรา-ชาตรีได้รับความนิยมแพร่หลายจนกลายเป็นการแสดงแบบหนึ่งของภาคกลางที่เรียกกันว่า “ละครชาตรี” ที่ปรับปรุงให้สอดรับกับรสนิยมของชาวเมืองภาคกลาง กล่าวคือ ได้พัฒนาเครื่องแต่งกายจากเครื่องทรงกษัตริย์ทางภาคใต้ มาเป็นเครื่องทรงกษัตริย์ในกรุงศรีอยุธยา เปลี่ยนการร้องการเจรจาจากภาษาถิ่นใต้เป็นภาษาไทยกลาง การร้องดำเนินเรื่องจากเดิมเป็นทำนองของโนรา เช่น เพลงหน้าแตระ เพลงร่ายชาตรี เปลี่ยนเป็นทำนอง ๒ ชั้น เช่น เพลงทำนองร่าย (ธรรมดา) เพลงทำนองสร้อยสนตัด เป็นต้น มีการพัฒนาวงดนตรีเป็นวงปี่พาทย์เครื่อง ๕ เพิ่มเครื่องดนตรี อาทิ กลองตุ๊ก หรือ กลองโนรา จาก ๑ ลูก เป็น ๒ ลูก ฉะนาดเอก ซอ ๑ คัน ม้าพ่อ[๔๕] (แผ่นทองเหลืองกลมๆ

---

[๔๕] ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ เขียนว่า “ม้าล่อ” เป็นแผ่นโลหะสัมฤทธิ์ รูปคล้ายฉาด ตีให้มีเสียงดังเป็นของจีนใช้ (๒๕๔๖: ๘๕๕)

ใช้ตีประกอบการเล่นกลทั่วไป) เป็นต้น นำวรรณกรรมใหม่ๆ มาแสดง เพิ่มตัวละคร พร้อมทั้งประดิษฐ์ท่ารำให้อ่อนช้อยตามแบบฉบับของภาคกลาง ไม่มีการรำซัดชาตรีไหว้ครูแต่เป็นการแสดงในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ใช้ท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงลาแทน ซึ่งในวงการละครรำแก้สินบนเรียกว่า “รำถวายมือ”

สำหรับประวัติความเป็นมาของละครชาตรีที่มีกำเนิดอยู่ในภาคกลางมาดั้งเดิมนั้น เกิดจากการนำเอาการขับร้องและระบำประกอบดนตรี ที่ปรากฏมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยผสมกับการแสดงละครอย่างอินเดีย คือ มีผู้แสดงเพียง ๓ คน เพื่อความสะดวกในการเร่แสดง เครื่องดนตรีที่เล่นมีเพียงปี่เลา ๑ คู่ กลองเล็ก ๑ คู่ และฆ้อง ๒ ลูก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าละครชาตรีเป็นการแสดงพื้นเมืองของกรุงศรีอยุธยาและขุนศรีศรัทธาได้นำลงไปเผยแพร่ในภาคใต้โดยแสดงเรื่องนางมโนห์รา จนได้รับความนิยมมาก ชาวใต้ซึ่งมักจะตัดคำพูดที่เป็นลหุอยู่หน้าออกหมด จึงเรียกละครนี้ว่า โนห์รา การแสดงโนห์รา - ชาตรีของทางภาคใต้ยังรักษาแบบแผนดั้งเดิมไว้แม้ว่าละครชาตรีทางภาคกลางจะเปลี่ยนไปเกิดละครนอก ละครใน ซึ่งเป็นที่นิยมมากกว่าละครชาตรี จนกระทั่งละครชาตรีมีโอกาสมาเผยแพร่ในภาคกลางอีกครั้ง คนส่วนมากจึงเข้าใจว่าละครชาตรีมีกำเนิดที่ภาคใต้ ซึ่งก็อ้างหลักฐานที่น่าจะเป็นไปได้ว่าละครชาตรีเป็นการแสดงที่ไทยได้แบบอย่างมาจากอินเดียตอนใต้เพราะปรากฏการแสดงของมลายูที่เรียกว่า “มะย่ง” มีลักษณะและลีลาการแสดงคล้ายละครชาตรี

ในสมัยรัชกาลที่ ๔ มีการแสดงละครชาตรีอยู่แล้วในจังหวัดเพชรบุรี เจ้าของละครชาตรีคณะแรกในจังหวัดเพชรบุรี คือ คณะหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ในปี พ.ศ.๒๔๐๒ ทรงสร้างพระนครคีรีขึ้นบนเขามไหสวรรย์ (เขาวัง) โปรดเสด็จประพาสจังหวัดเพชรบุรี นายสุขนำคณะเข้าถวายทอดพระเนตร จึงโปรดฯ ให้นายสุขเป็นหลวงอภัยพลรักษ์ ต่อมากรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ วังหน้ารัชกาลที่ ๕ ได้เสด็จมาบำเพ็ญพระราชกุศล ถวายผ้าพระกฐิน ณ เมืองเพชรบุรี ระหว่าง พ.ศ. ๒๔๑๑-๒๔๑๖ ทอดพระเนตรละครชาตรี ดังที่ปรากฏในนิราศเมืองเพชร (ฉบับพระราชนิพนธ์) ซึ่งแสดงถึงการปรากฏของละครชาตรีในภาคกลางตอนล่างเป็นระยะเวลา ๑๐๐ กว่าปีว่า

“ถึงปากช่องคลองคัดขึ้นวัดเกาะ ค่อยลัดเลาะตามทางหว่างวิถี
ออกหลังวัดทัศนาชาตรี เล่นตรงที่พระไวยจะไปทัพ”

สมัยรัชกาลที่ ๖ เกิดการนำละครชาตรีผสมผสานกับละครนอกทั้งฉาก เครื่องแต่งกาย วิธีการแสดง เพลง ดนตรี กล่าวคือ ใช้ฉากทั้งแบบละครชาตรีและละครนอก เครื่องแต่งกายนำเครื่องแต่งกายของละครนอกมาแต่ง แต่ยังคงสวมเทริดตามลักษณะของละครชาตรีแบบเดิมไว้ วิธีการแสดงเริ่มด้วยรำซัดชาตรีเพื่อเป็นการไหว้ครูก่อนดำเนินเรื่อง เรื่องที่แสดงใช้บทละครนอก มีตัวละครเพิ่มมากขึ้นตามท้องเรื่อง ลงโรงจับเรื่องด้วยเพลงวาอย่างละครนอก ใช้เครื่องดนตรีของ

ละครชาตรี คือ ปี่ โทน ฆ้อง และกลอง ผสมกับวงปี่พาทย์ของละครนอก โดยเรียกการแสดงแบบใหม่นี้ว่า “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละครชาตรีเครื่องใหญ่” ถือกำเนิดมาจากการที่เมื่อมีผู้หาละครชาตรีไปแสดงแก้สินบน โดยนิยมใช้การแสดงละครชาตรีเฉพาะตอนรำเบิกโรง และใช้การแสดงละครนอกและต่อหลังจากรำเบิกโรงของละครชาตรี

ปัจจุบันละครชาตรีผสมกับละครนอกและลิเก กล่าวคือ เวลาแสดงไม่มีการ “บอกบท” อย่างละครชาตรี ลีลา ท่ารำค่อนข้างแข็งกระด้าง เครื่องแต่งตัวปรับเปลี่ยนไป ตัวละครเลิกสวมเล็บปลอม วงดนตรีจากใช้กลองทับ กรับ โหม่ง ปี่ ซอ ม้าฟ่อ(ม้าล่อ) เป็นหลัก เปลี่ยนเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้าแทน ทำนองเพลงที่ร้องและใช้รำประกอบการแสดงเป็นเพลง ๒ ชั้นง่ายๆ กล่าวได้ว่าละครชาตรีแบบดั้งเดิมได้สูญหายไปจากวงการละครรำของไทยมาไม่น้อยกว่า ๔๐ ปีแล้ว สำหรับละครชาตรีที่เรียกกันอยู่ในปัจจุบันมีสภาพเป็นละครรำที่ใช้สำหรับแก้บนเท่านั้น

ผู้วิจัยศึกษาองค์ประกอบของละครชาตรีโดยค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมผ่านงานเขียนตลอดจนงานวิจัยของกระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๗-๒๔) คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, (๒๕๔๔: ๑๑๕ – ๑๒๓) ประสิทธิ์ ธีรานันท์ (๒๕๔๒: ๕๗๖๙-๕๗๗๑) และสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (๒๕๔๑: ๑๑๒ - ๑๒๔) ซึ่งกล่าวถึงการแสดงละครชาตรีว่าจะประกอบด้วย ผู้แสดง โรงละคร การแต่งกาย เรื่องที่แสดง และดนตรีประกอบการแสดง ผู้แสดงละครชาตรี แรกเริ่มใช้ผู้แสดงเป็นเพศชายล้วน มีผู้แสดงหลักเพียง ๓ คน คือ ตัวพระ ตัวนาง และตัวร้าย โดยเปลี่ยนบทบาทเป็นตัวละครอื่นๆ ในขณะแสดง

โรงละครชาตรี เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส สร้างด้วยเสา ๔ ต้น มุงหลังคา มีเสาตรงกลางสร้างด้วยไม้ชัยพฤกษ์ เสากลางนี้สำคัญมาก ถือเป็น “เสามหาชัย” ถือว่าแทนองค์พระวิสสุกรรม หรือเป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จมาประทับ หลังเตียงมีม้ายาวสูงกว่าเตียงเล็กน้อย สำหรับวางเครื่องสวมศีรษะ มีกล่องหรือกระชุสำหรับใส่อาวุธที่ใช้รบกัน มีพระขรรค์ หอก ดาบ ตะบอง และไม้ตะขาบ ผูกไว้ที่โคนเสาค้ำโรง พร้อมกันนี้มีกิ่งไม้สดตัดมาผูกที่เสาเพื่อสมมติ เป็นฉากป่า หรืออาจใช้ฉากเดียวกันตลอดเรื่อง บางคณะมี ๒ ฉาก คือ ฉากท้องพระโรงและฉากป่า แต่การแสดงละครชาตรีแก้สินบนจะไม่มีฉาก

การแต่งกายของละครชาตรี ในสมัยโบราณไม่สวมเสื้อ เพราะทุกตัวใช้ผู้ชายแสดงแต่ใช้เครื่องประดับต่างๆ แทน ตัวยืนเครื่องซึ่งเป็นตัวละครหลักจะแต่งกายด้วยผ้านุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจงไว้หางหงส์ คาดเจียระบาด มีห้อยหน้า ห้อยข้าง สวมสังวาล ทับทรวง กรองคอ สวมเทริด สีเสื้อและผ้านุ่งนิยมใช้สีตัดกัน เช่น ผ้านุ่งสีเขียว มักใช้เสื้อสีแดง ผ้านุ่งสีม่วงมักใช้เสื้อสีเหลือง ตัวฤาษี ตัวยักษ์ ก็จะสวมหัวฤาษี หัวยักษ์ ตัวเสนาจะนุ่งผ้าโจงกระเบนไม่ใช้เครื่องประดับตกแต่ง ตัวตลกอาจแต่งกายให้ดูขำขัน ตัวละครที่เป็นสัตว์ก็จะสวมหัวสัตว์นั้น ๆ ปัจจุบันผู้แสดงส่วนมากเป็นผู้หญิง ดังนั้นจึงมีการสวมเสื้ออย่างละครนอกและนิยมนำเอาเครื่องแต่งกายของลิเกมาผสมด้วย

เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ๑ เลา โทน ๑ คู่ กลองเล็ก หรือกลองชาตรี ๑ คู่ และฆ้องคู่ ๑ ราง ละครชาตรีที่แสดงในกรุงเทพฯ เพิ่ม ฆ้าล่อแทนฆ้อง กลองแขก ระนาดเอก ตะโพน สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในละครเล่นแก้บนตามลานวัด ประกอบด้วย โทน กลองทัด กลองชาตรี (กลองตุ๊ก) โหม่ง กรับ ฉิ่ง หรืออาจเพิ่ม ระนาด บางครั้งมีเครื่องดนตรีเพียง ๒ ชิ้น คือ กลองตุ๊ก และกรับ หากเป็นละครชาตรีที่เล่นตอนกลางคืนแบบละครไทย จะเพิ่ม ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ปี่ ตะโพน กลองแขก ฉาบ สำหรับเพลงที่ใช้ในการประกอบการแสดง เป็นเพลงที่ร้องง่าย หัดง่าย เช่น เพลงร่าย ช้าปี่ นางนาค นาคราช ขึ้นพลับพลา โทน ช้างประสานงา เชิดเสมอ ลา โลม โอด เป็นต้น

เรื่องที่แสดง บทละครชาตรีแบ่งเป็น ๒ แบบ ดังนี้ แบบแรกเป็นบทพระราชนิพนธ์ละครนอก เช่น สังข์ทองตอนเสี่ยงพวงมาลัยและตอนนางมณฑาลงกระท่อม ไกรทองตอนวิมาลาขึ้นเมืองมนุษย์ เป็นต้น บทละครชาตรีแบบที่สอง คือ บทละครชาตรีซึ่งนำจากบทละครนอกของชาวบ้านยกตัวอย่างเช่น แก้วหน้าม้า สังข์ทองตอนกำเนิดพระสังข์ พระรถเสน โกมินทร์ พิกุลทอง กายเพชร อุณรุท จำปาสี่ต้น เป็นต้น

โอกาสในการแสดงละครชาตรีเป็นละครเร่ออกแสดงตามพื้นที่ต่างๆ เพื่อหาเลี้ยงชีพ ต่อมานิยมแสดงในพิธีกรรมแก้สินบน เช่น ศาลเจ้าพ่อหลักเมือง กรุงเทพฯ โบสถ์หลวงพ่อโสธร แปดริ้ว ตลอดจนแสดงตามบ้านของผู้ที่ประสงค์จะแก้บน เป็นต้น ปัจจุบันการแสดงละครชาตรีรับแสดงในโอกาสต่างๆ เช่น แสดงในงานศพ งานเฉลิมฉลองประจำปี งานเฉลิมฉลองประจำท้องถิ่น งานชักพระ งานวันวิสาขบูชา งานประจำปีของวัด เป็นต้น

วิธีการแสดง

ปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๕: ๑๐๘-๑๑๓) และประสิทธิ์ ธีรานันท์ (๒๕๔๒: ๕๗๖๙-๕๗๗๑) กล่าวถึง การแสดงละครชาตรีในสมัยโบราณว่า เริ่มโหมโรงบรรเลงโดย ปี่ ๑ เลา โทน ๒ ใบ กลองชาตรี ๒ ใบ และฆ้องคู่ ต่อจากนั้นตัวนายโรงออกมาร้องไหว้ครูและรำซัดชาตรี จากนั้นจึงแสดงเป็นเรื่องราว ตัวละครจะต้องร้องเอง สำหรับตัวละครที่ไม่มีบทแสดงซึ่งนั่งอยู่บนเวทีจะเป็นลูกคู่ร้องรับและตีกรับไปด้วย

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (๒๕๔๑: ๑๑๒ – ๑๒๔) ศึกษาขั้นตอนการแสดงละครชาตรี ไว้ว่า ก่อนเริ่มการแสดง จะมีการโหมโรงเรียกผู้ชม ในขณะบรรเลงเสียงกลองตุ๊กจะเป็นสัญญาณให้ผู้ชมทราบว่ามีการแสดงชาตรี การโหมโรงใช้รัวแบบละครนอก เช่น รัวสามลา ฯลฯ พอลงเพลงวาตัวพระ หรือตัวพระ–นางคู่หนึ่งซึ่งสวมชฎาขึ้นนั่งเตียง ก่อนเริ่มซัดไหว้ครู (ซัดชาตรี) การรำซัดไหว้ครู ผู้แสดงร้องเอง ดังนี้ เมื่อร้องนำ ๑ วรรค ลูกคู่รับวรรคที่สองซ้ำกันสามครั้ง จากนั้นตัวละครจึงร้องวรรคที่สามต่อไปจนครบบท ขณะที่ร้องมีการตีกรับให้จังหวะ มีทับและฉิ่งประกอบ ด้วยบทไหว้ครูละครชาตรี หรือ “ขานเอ” ดังตัวอย่าง ขานเอแรกลงโรงที่ ๑

ขานเอ ขานให้โนเนโนไน
ขานมาช้าต้อง ทำนองเหมือนวัวชักใย
เพลงครวญคิดขึ้นมา ทรหวนในหัวใจ
เพลงแม่นวลสำลีไม่ลืมใน ถึงจะไปไม่ลืมตัวแม่นา...

จากนั้นจึงร้องต่อด้วยคำเชิญครู ๒ และ ๓ เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้วจึงดำเนินเรื่อง ตัวละครที่ออกแสดงจะขึ้นนั่งเตียง ในตอนดำเนินเรื่อง มีผู้บอกบทให้ผู้แสดงร้อง ๑ วรรค และลูกคู่รับ ผู้บอกบทจะบอกทั้งเนื้อเรื่องและเพลงที่ใช้ประกอบ เมื่อผู้แสดงร้องและรำไปจบตอนหนึ่งแล้ว จะมีการหยุดเจรจา ครั้งแรกเป็นการแนะนำตัว บรรยายความเป็นไป มีทั้งบทร้องและบทเจรจาก่อนดำเนินเรื่องราวและพบกับตัวละครอื่น หากตัวละครตัวใดตัวหนึ่งไม่มีบทแสดงจะนั่งลงข้างเตียง ถอดเครื่องสวมศีรษะออกเพื่อแสดงถึงการพัก ให้ผู้แสดงตัวอื่นดำเนินเรื่องต่อไป ในการแสดงละครชาตรีนั้น บางครั้งมีการนำบทละครเรื่องอื่นเข้ามาแทรกเพื่อสร้างความสนุกสนาน วิธีการดำเนินเรื่องของละครชาตรี มี ๒ แบบ คือ แบบที่หนึ่ง แบบละครซ้อนละคร กล่าวคือ หลังจากซัดไหว้ครูจะเริ่มเรื่องด้วยพระสังข์ชนะคลี เมื่อพระสังข์เรียบเมืองแล้ว ท้าวสามลโปรดให้มีมหรสพสมโภช มหรสพอย่างหนึ่งคือ ละครชาตรี จากนั้นละครชาตรีจึงดำเนินเรื่องราวของตนต่อไป เช่น แสดงเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น แบบที่สอง เป็นการดำเนินเรื่องโดยตรง กล่าวคือ เมื่อซัดไหว้ครูจบ ดำเนินเรื่องที่จะแสดงโดยเบิกโรงด้วยตัวพระของเรื่อง เมื่อจบบทร้องตอนแรก ตัวพระจึงแนะนำตัว กล่าวเท้าความเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อเรื่องโดยรวม

จากการศึกษาวิจัยของธีรยุทธ ยวงศรี (๒๕๔๒: ๕๗๗๖-๕๗๗๙) กล่าวถึงการแสดงละครชาตรีว่ามี ๒ ลักษณะ คือ ละครชาตรีแก้สินบนและละครชาตรีการแสดง ในการแสดงแก้สินบนมีจารีตว่าคณะละครหรือผู้แสดงจะต้องร้องประกาศเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์องค์นั้นให้ทราบและเชิญเสด็จมารับรู้การกระทำในวันนั้น เมื่อร้องจบ มีการรำซัดชาตรีถวายมือโดยใช้ผู้แสดงที่เป็นนายโรง (ตัวพระ) เพียงคนเดียว หรือหลายคนออกมารำก็ได้ ขึ้นอยู่กับการตกลงระหว่างผู้บนกับหัวหน้าคณะละคร การรำถวายมือ เป็นการรำบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนมา เพื่อเป็นสิริมงคลและเป็นการแสดงกตัญญูกตเวที ถ้าเป็นละครชาตรีแก้บนและเล่นในวัดตัวแสดงทุกตัวจะไปรำถวายมือในพระวิหารหลวงหน้าองค์พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ หรือหน้าพระวิหารหลวง หลังจาการรำถวายมือแล้ว ปี่พาทย์จะทำเพลงเสมอ และตัวเปิดเรื่องออกมานั่งเตียงร้องเพลงไหว้ครู เพราะความเชื่อกันว่าถ้าได้ไหว้ครูก่อนแสดงแล้วครูจะช่วยให้การแสดงราบรื่น บางคณะเมื่อร้องบทไหว้ครูเสร็จจะออกมารำซัดชาตรีไหว้ครูอีกครั้ง ก่อนกลับมานั่งเตียงและดำเนินเรื่องต่อไปจนใกล้เที่ยงวัน จึงรำถวายเครื่องสังเวย โดยตัวละคร ๓ ตัว คือ นายโรง นางเอก และตัวตลก ตัวตลกจะทำหน้าที่ยกเครื่องสังเวยให้ผู้รำคนละถาด เมื่อรำถวายเสร็จ ตัวตลกจะพลี ซึ่งหมายถึงแบ่งเครื่องสังเวยใส่ในใบตอง ๔ กระทง นำไปวางที่ ๔ มุม โรงหรือศาลเพื่อเซ่นสังเวยสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หลังจากนั้น

จึงลาโรงกลางวัน (หยุดพักเที่ยง) และโหมโรงแสดงต่ออีกครั้งในเวลาบ่ายแสดงจนถึงเวลาสี่โมงเย็นจึงลาโรงหรือเลิกแสดง แม้จะแสดงไม่จบเรื่องก็ตาม สำหรับละครชาตรีที่เป็นการแสดงเพื่อสนุกสนานรื่นเริง หรือการประชาสัมพันธ์ ส่วนใหญ่ไม่มีขั้นตอนและวิธีการดังเช่นการแก้สินบน ละครชาตรีสำหรับการแสดงจะมีการรำซัดชาตรีไหว้ครู จากนั้นจึงดำเนินเรื่องราว เมื่อถึงเวลาเที่ยงจึงลาโรงกลางวัน ตกบ่ายเริ่มแสดงใหม่อีกครั้งในเวลาบ่างโมงถึง ๔ โมงเย็นและลาโรง

การถ่ายทอด

การถ่ายทอดละครชาตรีในอดีตนั้นเมื่อผู้เรียนมอบตัวเป็นศิษย์และผ่านพิธีคำนับครูแล้ว เริ่มแรกของการฝึกหัด ครูผู้สอนจะให้ลูกศิษย์หัดรำก่อน เมื่อรำได้ก็จะสอนให้ท่องบทให้ร้องและให้รำไประยะหนึ่งจนเห็นว่ารำได้ ครูจึงจะพาไปเข้าพิธีครอบครู

พิธีกรรมและความเชื่อ

พิธีคำนับครู เป็นพิธีไหว้ครูมอบตัวเป็นศิษย์ เพื่อแสดงถึงความเคารพในตัวครู ประกาศความมุ่งมั่น เด็ดเดี่ยวที่จะเรียน พิธีคำนับครูมี ๒ ขั้นตอน คือขั้นแรก เมื่อนำดอกไม้ ธูป เทียน มาขอมอบตัวเป็นศิษย์ ขั้นที่สองเกิดขึ้นหลังจากครูรับเข้าเป็นศิษย์แล้ว ครูจะนำศิษย์ใหม่ทั้งหมดมาเคารพครูที่เป็นเทพและวิญญาณโบราณาจารย์ เพื่อแสดงให้ศิษย์ใหม่รู้ว่าบรรดาครูต่างๆ เหล่านี้ได้รับรู้และได้รู้จักศิษย์คนใหม่ พร้อมทั้งสร้างกำลังใจก่อนเรียนให้แก่ศิษย์ เมื่อฝึกเรียนสักระยะ จึงเข้าร่วมพิธีครอบครูต่อไป (ธีรยุทธ ยวงศรี, ๒๕๔๒: ๑๐๐๕)

พิธีครอบครู เป็นพิธีกรรมไหว้ครู ที่มีความหมายถึง การยอมรับ การอนุญาตให้ศิษย์สามารถออกแสดงและร่วมคณะเดียวกับครูได้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อธิบายการครอบครูละครชาตรี ไว้ในตำราเรื่องละครอิเหนาว่า การฝึกหัดละครชาตรี เมื่อหัดรำได้แล้วครูก็สอนให้ท่องบท ให้ร้องและรำไปสักระยะจนเห็นว่าสามารถรำได้ ครูจึงพาไปให้ครูผู้ใหญ่ทำพิธีครอบหรือ เข้าครู ขั้นแรกครูเอาเทริดแขวนไว้ที่กลางโรงพิธี ใต้เทริดคว่ำขันสาครสิบสองนักษัตรไว้และเอาหนังสือปูบนก้นขัน จากนั้นครูให้ศิษย์ขึ้นนั่งบนก้นขัน แล้วปลดเอาเทริดลงมาครอบศีรษะให้ทีละคน หลังครอบศีรษะศิษย์จะลุกขึ้นรำเพลงครูประกอบการบรรเลงปี่พาทย์และนำเทริดกลับไปแขวนไว้ที่เดิม จนครบศิษย์ที่แสดงเป็นตัวละคร สำหรับศิษย์ที่แสดงเป็นตัวจำอวดครูเอาหน้ากาก ใส่ให้แทนการครอบด้วยเทริดและไม่ต้องรำ พิธีครอบครู ส่วนใหญ่มักทำร่วมกับพิธีไหว้ครูประจำปี โดยทำต่อจากพิธีไหว้ครูหรือบูชาครูที่เป็นเทพ (ธีรยุทธ ยวงศรี, ๒๕๔๒: ๘๖๒-๘๖๓ และ สุกัญญา ภัทราชัย, ๒๕๔๒: ๘๖๒)

พิธีบูชาครู พิธีไหว้ครูก่อนการแสดงของละครชาตรี ประกอบด้วย เทียน ๑ เล่ม ธูป ๓ ดอก หมาก ๓ คำ (ใส่ในโทน ๒ คำ และใส่ที่โคนเสามหาชัยหรือใต้เสื่อ ๑ คำ) เงินกำนล ๓ สลึง ๑ เฟื้อง เงินกำนลเมื่อเสร็จพิธีแบ่งให้คนเบิกโรง ๑ สลึง คนรำซัดหน้าบท ๑ สลึง คนแบกซองคลี ๑ สลึง และอีก ๑ เฟื้อง ไว้ทำบุญอุทิศให้ครูอาจารย์ เมื่อทำพิธีบูชาครูเสร็จแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงชาตรี ร้องประกาศหน้าบท ถ้ามีบายศรีให้ร้อง “ขานเอ” ซึ่งเป็นการไหว้ครูขั้นต้น โดยร้องคราวแรกเมื่อลงโรง ถ้าไม่มีบายศรีให้ร้องเชิญครู เมื่อร้องเชิญครูและไหว้ครูเสร็จแล้ว ตัวยืนเครื่องออกมารำซัดหน้าบท (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๗-๒๔)

ความเชื่อ

ความเชื่อเรื่องเสาซองคลีหรือเสามหาชัย เสาซองคลีอยู่กลางโรงละครชาตรี ทำด้วยไม้ชัยพฤกษ์มีความหมายแทนองค์พระวิสสุกรรม ตำนานเกี่ยวกับเสาซองคลีนั้น เกิดขึ้นจากพระเทพสิงหรณ์กับแม่ศรีคงคาซึ่งเป็นสามีภรรยากัน ทั้งสองเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีแต่ยากจน ต้องเที่ยวเร่ร่อนแสดงละครเลี้ยงชีพจนมีชื่อเสียงร่ำลือไปทั่ว กระทั่งนางฟ้ายังพากันลงมาดูละครชาตรีจนลืมไปเฝ้าพระอิศวร เมื่อพระอิศวรทรงทราบถึงสาเหตุถึงกับกริ้วและคิดกลั่นแกล้งให้ละครชาตรีของพระเทพสิงหรณ์และแม่ศรีคงคาได้รับความพ่ายแพ้ พระวิสสุกรรมจึงทูลทัดทานว่าไม่เป็นการสมควร แต่พระอิศวรไม่ทรงเชื่อยังคงจะแข่งขันกับพระเทพสิงหรณ์และแม่ศรีคงคา ดังนั้นพระวิสสุกรรมจึงให้การช่วยเหลือการแสดงละครชาตรีของพระเทพสิงหรณ์และแม่ศรีคงคา โดยสั่งว่าถ้าคนทั้งสองแสดงละครชาตรีเมื่อใด ให้จัดทำที่ประทับไว้ พระวิสสุกรรมจะคอยคุ้มครองป้องกันเภทภัยต่างๆ เพื่อให้การแสดงสามารถดำเนินต่อไปได้โดยปราศจากอุปสรรค ไม่ให้พ่ายแพ้แก่ละครชาตรีของพระอิศวร ดังนั้นพระเทพสิงหรณ์กับพระแม่ศรีคงคาจึงทำเสาผูกผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรงเพื่อเป็นที่ประทับของพระวิสสุกรรม จึงเป็นประเพณีว่า โรงละครชาตรีต้องมีเสากลาง (ถ้าไม่มีก็ใช้เสาอื่นใดตั้งแทน)ให้เป็นเสาที่ประทับของพระวิสสุกรรม ภายหลังเสานี้กลายเป็นที่ผูกซองคลี (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๕: ๑๐๘-๑๑๓ และ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๗-๒๔)

ความเชื่อเรื่องการรำซัด การรำซัดก่อนแสดงในสมัยโบราณ ตัวรำจะต้องกล่าวคาถาอาคมในขณะรำไปด้วย เพื่อป้องกันเสนียดจัญไรต่างๆ วิธีการเดินวนรำซัดก่อนแสดงจะรำเวียนซ้าย เรียกว่า ชักใยแมงมุม หรือ ชักยันต์ จากนั้นจึงเริ่มจับเรื่อง เมื่อจบการแสดงจะมีการรำซัดอีกครั้งหนึ่ง พร้อมว่าอาคมถอยหลังรำเวียนขวา เรียกว่า คลายยันต์ เพื่อเป็นการถอนอาถรรพณ์ (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๗ - ๒๔.)

ความเชื่อเรื่องตำนานละครชาตรี ท้าวทศวงศ์ ผู้ครองนครกรุงศรีอยุธยา มีพระมเหสีพระนามว่า สุวรรณดารา และพระราชธิดานามว่านางนวลสำลี ครั้นเจริญวัยเทพจุติลงมาในครรภ์พระนาง ความทราบถึงพระราชบิดา จึงโปรดให้โหรมาทำนาย โหรทำนายว่าชะตาบ้านเมืองจะเกิดเป็น

นักเลงชาตรี ท้าวทศวงศ์เกรงว่าจะกลายเป็นที่อับอายแก่ชาวเมือง จึงสั่งลอยแพ นางนวลสำลีถูกลอยแพมาติดอยู่ที่เกาะกะชังและประสูติโอรสในเวลาต่อมา ครั้นพระกุมารเจริญวัย ได้มีเทวดาลงมาสอนพระกุมารให้ร่ายรำ ๑๒ ท่า พร้อมทั้งมอบกลอง ทับ กรับ ฉิ่ง ต่อมาคนทั้งหมดได้นั่งเรือกลับไปยังพระนคร จากนั้นพระกุมารออกแสดงการรำชาตรีจนเป็นที่เลื่องลือถึงในวัง ท้าวทศวงศ์รับสั่งให้นำชาตรีรำหน้าพระที่นั่ง ซึ่งเป็นที่พอพระทัย เมื่อไต่ถามประวัติความเป็นมา จึงทรงทราบว่าเป็นหลานของตนและรับทุกคนกลับเข้าวัง (ทองใบ เรืองนนท์, ๒๕๒๕: ๒๕-๒๗ และ สุมน มาลย์ นิ่มเนติพันธ์, ๒๕๔๑: ๑๑๒ – ๑๒๔)

ศิลปินละครชาตรี

๑) ครูทัศนีย์ ชะเอม

ครูทัศนีย์ ชะเอม (ศิลปินละครชาตรี) อยู่บ้านเลขที่ ๑๒ หมู่ที่ ๒ ตำบลสวาย อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๖ ปี

ภาพครูทัศนีย์ ชะเอม
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูทัศนีย์เล่าว่าครูหัดละครชาตรีตั้งแต่อายุได้ ๘ ขวบ กับคุณย่าเชื่อม เริ่มต้นของการเรียนต้องฝึกท่านั่งเป็นลำดับแรก โดยทำตามอย่างที่ครูทำให้ดูแล้วจึงหัดบทอื่น ๆ ต่อไป โอกาสที่แสดงละครชาตรีในสมัยก่อนนิยมเล่นในงานแก้บน เช่น แก้สินบนเนื่องจากขายที่ขายทางได้ ผ่านการเกณฑ์ทหาร เป็นต้น นอกจากนี้ยังเล่นในงานทรงเจ้าเข้าผี งานวัด งานประจำปีต่างๆ

ปัจจุบันครูเป็นเจ้าของคณะละครชาตรีศรีเครือวัลย์ และลูกของครูทั้ง ๓ คนล้วนเป็นละครทุกคน โดยเฉพาะลูกชายยังเป็นคนตีกลองของคณะด้วย เครื่องดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดงมี ปี่ ๑ เลา โทน ๑ คู่ กลองเล็กหรือกลองชาตรี ๑ คู่ และฆ้องคู่ ๑ ราง นอกจากนี้ครูทัศนีย์ยังถ่ายทอดการแสดงละครชาตรีให้กับนักศึกษาที่สนใจมาเรียนที่บ้าน และเด็กนักเรียนประมาณ ๑๐ กว่าคนที่มา

เรียนในช่วงปิดเทอม รวมทั้งยังรับช่วงสอนลูกศิษย์ของย่าด้วย การถ่ายทอดให้แก่ศิษย์นั้นครูทัศนีย์จะเริ่มสอนท่ารำถวายมือเป็นลำดับแรก

ครูทัศนีย์มีความเป็นห่วงว่าการแสดงละครชาตรีอาจจะสูญหายในไม่ช้านี้เพราะทั้งงานทรงเจ้าและการแก้บนในปัจจุบันลดลงมาก ผู้หางานละครชาตรีจึงลดหายตามไปด้วย เด็กๆที่หัดละครชาตรีจึงหันไปเป็นหางเครื่องเพลงลูกทุ่งซึ่งหัดง่ายกว่า

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูทัศนีย์กล่าวว่าตอนที่ครูเริ่มหัดละครชาตรีนั้นครูได้นำเครื่องบูชาซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน หญ้าแพรก และเงินกำนล ๖ สลึง ไปมอบให้กับย่าเชื่อมเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ตามขนบปฏิบัติที่สืบทอดกันมา

ส่วนก่อนการแสดงละครชาตรีทุกครั้งจะต้องมีการตั้งเครื่องกำนลบูชาครู ซึ่งรายละเอียดของเครื่องบูชาเช่นเดียวกับตอนฝากตัวเป็นศิษย์แต่เพิ่มบุหรี่ เหล้า และเงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท เมื่อการแสดงจบลงจะต้องมีการรำเพลงช้าด้วย สำหรับการไหว้ครูประจำปีนั้นจะจัดในวันพฤหัสบดีของเดือน ๑๒ จัดเป็นงานไหว้ครูใหญ่ ซึ่งจะตั้งเครื่องสังเวยบูชาเป็นพิเศษอันประกอบด้วยหัวหมู บายศรี เป็ด ไก่ และเงินกำนลจำนวน ๑๙๙ บาท
(ทัศนีย์ ชะเอม, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๒) ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์

ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ (ศิลปินละครชาตรี[๔๖] และโขนสด จังหวัดเพชรบุรี) อยู่บ้านเลขที่ ๑๙๘/๑ ถนนดำเนินเกษม ตำบลคลองกระแซง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี

---

[๔๖] ละครชาตรีเป็นละครดั้งเดิมของไทย ไม่ปรากฏประวัติความเป็นมาของละครชาตรีในเมืองเพชรบุรี สันนิษฐานว่าเจ้าของคณะละครชาตรีคณะแรกในเมืองเพชรบุรีคือ นายสุขหรือหลวงอภัยจันทร์สุข (เสียชีวิตไปแล้ว)

ชีวิตในวัยเยาว์นั้น นายสุขมีความสนใจละครเป็นพิเศษได้ติดตามคณะละครไปเล่นในที่ต่างๆ ต่อมาได้ฝึกหัดละคร โดยแสดงเป็นตัวประกอบเป็นครั้งแรกครั้นเจริญวัย นายสุขได้รวบรวมญาติพี่น้องตั้งคณะละครขึ้น เรียกกันทั่วไปว่า “คณะนายสุข”

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เมื่อเสด็จฯมาประทับแรมเมืองเพชรบุรีโปรดเกล้าฯ ให้ละครหลวง (ละครใน) แสดงที่พระนครคีรีและโปรดให้ประชาชนเข้าชมด้วย ต่อมาละครของนายสุขได้มีโอกาสแสดงหน้าพระที่นั่งจนเป็นที่พอพระราชหฤทัย จึงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้นายสุขเป็นหลวงอภัยจันทร์สุข

หลวงอภัยจันทร์สุขแต่งงานกับนางนุ่ม ซึ่งเป็นผู้แสดงละครด้วยกัน มีบุตรหลายคน ซึ่งได้รับช่วงการแสดงละครชาตรีสืบต่อมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๑๗)

ภาพครูเบ็ญจา แก้วอินทร์
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเบ็ญจาเล่าว่า ครูเรียนละครชาตรีกับคุณครูฉลองศรี (เปี๊ยก) และเรียนดนตรีกับคุณครูบุญมา บาศบุตร โดยคุณครูหรือคุณย่าบุญมายังเป็นหัวหน้าคณะละครชาตรีที่ครูเบ็ญจาได้ไปเป็นศิษย์ด้วย ครูทั้งสองท่านนี้เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมาก ถือได้ว่าเป็นศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดเพชรบุรีเลยก็ว่าได้ ลูกศิษย์ลูกหาของครูทั้งสองท่านต่างแยกย้ายไปตั้งคณะประกอบอาชีพมีชื่อเสียงหลายราย เช่น คณะแน่งน้อยศิษย์ฉลองศรี ที่มีคุณแน่งน้อยเป็นเจ้าของคณะ คุณจรรณา เต็มดวง (ซึ่งเป็นอาของครูเบ็ญจา) ก็เป็นหัวหน้าคณะของตนเองเช่นกัน

ครูเบ็ญจากล่าวว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี ได้แก่ กลองตุ๊ก โทน ๒ ใบ ตะโพน และใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องดำเนินทำนองซึ่งแต่เดิมในสมัยก่อนจะใช้ปี่เป่าดำเนินทำนอง

ปัจจุบันครูเบ็ญจาก็เป็นหัวหน้าคณะละครชาตรีและโขนสดคณะเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี และยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรตามสถาบันการศึกษาต่างๆ รวมทั้งมีเครือข่ายเป็นเด็กนักเรียนและลูกศิษย์จำนวนมากที่จะมาร่วมแสดงด้วยทุกครั้งที่มีคนหา ศิษย์ที่ครูภาคภูมิใจ คือ นายชัยรัตน์ ณ สงขลา ซึ่งปัจจุบันรับราชการเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี และนายกมลทิพย์ พูลเปี่ยม ซึ่งมีอาชีพเป็นครูเช่นกัน

นอกจากนี้ครูยังมีอาชีพเสริมคือรับปักและตัดชุดละครและหัดเด็กเล่นละครชาตรีที่บ้านของครูเอง ถึงแม้ว่าการสอนละครชาตรีนี้ทางเทศบาลเมืองเพชรจะช่วยออกงบประมาณให้แต่ก็ไม่เพียงพอ ครูต้องใช้ทุนส่วนตัวสนับสนุนด้วยแต่ครูก็ยินดีที่จะถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ วิธีการสอนครูจะเริ่มต้นในลักษณะเดียวกันกับที่ครูเคยปฏิบัติมาคือเริ่มด้วยการหัดท่าร่ายมือ ชักแป้งผัดหน้า

การใช้มือหัดเดินเสมอ เชิดฉิ่ง เป็นต้น สำหรับพี่สาวของครูก็สามารถแสดงโขนสดได้โดยเป็นลูกศิษย์ของคณะของโปรยประเชิญศิลป์[๔๗] คณะโขนสดชื่อดังของเมืองเพชร

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเบ็ญจาเล่าว่าตอนเริ่มเรียนดนตรีกับคุณครูบุญมา บาศบุตร ได้นำเครื่องกำนลซึ่งประกอบด้วย เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๖ บาท ดอกไม้ ธูปเทียน ไปมอบให้ครู ครูบุญมาก็ทำพิธีจับมือเป็นศิษย์ นับเป็นการแสดงออกถึงความเคารพนับถือครูเพลงยอมเป็นศิษย์ให้ครูสอน อีกทั้งเป็นการประกาศรับศิษย์อย่างเป็นทางการ (ส่วนใหญ่จะทำในวันพฤหัสบดี)

ก่อนการแสดงละครชาตรีทุกครั้งครูเบ็ญจาบอกว่าจะต้องมีการบูชาครูโดยตั้งเครื่องกำนลอันประกอบด้วย เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ เงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท ๒๔ บาท หรือ ๓๒ บาท จากนั้นครูเบ็ญจาจะกล่าวบทบูชาครู[๔๘] เริ่มด้วยการตั้งนะโม ๓ จบก่อน แล้วกล่าวคำชุมนุมเทวดา จากนั้นจึงกล่าวคำบูชาดอกไม้ว่า “อะยะเม...”และในทุกวันพฤหัสบดีข้างขึ้นแรกของเดือน ๕ จะจัดพิธีไหว้ครูประจำปี เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูเทพ ครูที่ล่วงลับไปแล้ว ครูที่ยังมีชีวิตอยู่รวมถึงครูพักลักจำ

สำหรับข้อห้ามในการแสดงละครชาตรีนั้นครูเบ็ญจากล่าวว่าจะถือเรื่องทิศเป็นสำคัญ โดยเฉพาะทิศที่ไม่เป็นมงคลคือห้ามหันหน้าเวทีการแสดงไปทางทิศตะวันตก นอกจากนั้นบ้านของครูยังทำการบูชาไม้ตะเคียนด้วย เนื่องจากครูมีความเชื่อว่านางตะเคียนมาดลใจให้นำมาอยู่ด้วย

---

[๔๗] นายเล็ก นุขวิจิตร เจ้าของคณะโขนสดทองโปรย ประเชิญศิลป์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูโขนของคณะวิจิตรอำไพ กรุงเทพมหานคร (ปัจจุบันคณะวิจิตรอำไพไม่ได้แสดงแล้ว) ต่อมาได้ตั้งคณะขึ้นเองชื่อว่า คณะโขนสดทองโปรย ประเชิญศิลป์ รับงานแสดงที่กรุงเทพฯ ภายหลังได้ย้ายมาอยู่จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งขณะนั้นที่จังหวัดเพชรบุรีก็มีการแสดงโขนสดแล้ว คณะโขนสดทองโปรย ประเชิญศิลป์ รับงานเรื่อยมา และได้ฝึกหัดลูกศิษย์ขึ้นมาหลายรุ่น บางคนได้แยกไปตั้งคณะใหม่ แต่แสดงได้ไม่นานก็เลิกไป
(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๒๐)

[๔๘] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง กล่าวถึงบทไหว้ครูของละครชาตรีเมืองเพชรไว้ดังนี้

“ครูเอ๋ยคุณครูเหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา ขึ้นๆ แล้วก็แห้ง ยังไหลมายังไม่รู้สิ้นสุด จำศีลเอาไว้ให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสียแล้วก็สวดมนต์”

บางคณะพอร้องบทไหว้ครูเสร็จ จะออกมารำซัดชาตรีไหว้ครูอีกครั้งหนึ่งตามแบบโบราณ เสร็จแล้วก็มานั่งเตียงและดำเนินเรื่องต่อไป
(ประสิทธิ์ ธีรานันท์, ๒๕๔๒: ๕๗๓๐)

ภาพที่บูชานางตะเคียนของครูเบ็ญจา แก้วอินทร์
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ครูเบ็ญจาได้บูชาไม้ตะเคียนไว้เพื่อความเป็นสิริมงคล โดยได้นำไม้ตะเคียนนั้นนุ่งโจงกระเบนและรัดเข็มขัด แต่งตัวให้สวยงามเพราะที่บ้านของครูมีอาชีพละคร ครูเชื่อว่าบารมีของแม่นางตะเคียนจะช่วยปกปักรักษาให้การทำมาหากินด้านการแสดงละครชาตรีมีความเจริญรุ่งเรืองขึ้น
(เบ็ญจา แก้วอินทร์, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินละครชาตรีพบว่าครูทัศนีย์ ชะเอมเจ้าของคณะละครชาตรีศรีเครือวัลย์เกิดมาในตระกูลนักดนตรีโดยมีย่าเป็นผู้ฝึกหัดให้ตั้งแต่ต้น แต่ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ ได้เรียนกับศิลปินที่มีชื่อเสียง โดยวิธีเรียนเป็นไปแบบเดียวกันคือวิธีมุขปาฐะ ต่อมาเมื่อมีความชำนาญจึงออกแสดงและทั้งสองท่านเป็นเจ้าของคณะละครชาตรีที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ซึ่งโอกาสที่แสดงละครชาตรีในสมัยก่อนนั้นพบว่านิยมเล่นในงานแก้บน ในเรื่องละครแก้บนนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในสาส์นสมเด็จว่า

> *“หญิงแก้วมีจดหมายเล่าว่ามีละครเขมรตรงหน้าปราสาทนครวัด ให้พวกท่องเที่ยวชมในเวลากลางคืนเรื่องนี้เรารู้กันอยู่แล้ว ที่ปราสาทนครวัดและปราสาทหินเทวสถานแห่งอื่นหลายแห่ง มีเวทีทำด้วยศิลา กล่าวกันว่าทำไว้สำหรับฟ้อนรำบวงสรวง อันการฟ้อนบวงสรวง ตลอดจนการเล่นโขนเป็นคติทางศาสนาพราหมณ์ แต่ห้ามทางฝ่ายพระพุทธศาสนา หม่อมฉันได้อ่านหนังสือพรรณนาว่าด้วยเทวสถานบวงสรวงในอินเดียว่า แม้ในปัจจุบันสถานที่สำคัญยังมีหญิงสาวชั้นสกุลต่ำ ไปสมัครอยู่เป็นพวก “เทวทาสี” สำหรับฟ้อนรำบวงสรวงเป็นอาชีพและให้ใช้ต่อไปว่าสำหรับ*

ปฏิบัติพวกพราหมณ์ที่รักษาเทวสถาน หรือบุคคลภายนอกด้วย ตามปราสาทหินที่สำคัญในเมืองเขมรแต่โบราณก็คงมีหญิงพวกเทวทาสีเช่นนั้น หม่อมฉันเห็นว่าประเพณีที่ไทยเราเล่นละครแก้บน เห็นจะมาจากคติเดียวกันนั้นเอง แต่เลยมาถึงเล่นละครบวงสรวงในพระพุทธศาสนา เมื่อฉันยังเป็นเด็ก ได้เคยเห็นละครชาตรีเล่นแก้บนที่หน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามและได้ยินว่าที่วัดบวรนิเวศวิหาร ก็เคยมีละครแก้บนพระพุทธชินสีห์เพิ่งในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประเพณีไทยเล่นละครแก้บนแต่ก่อนเห็นจะหยุดชะงัก จึงมีผู้คิดทำตุ๊กตา เรียกว่า "ละครยก" สำหรับคนจนแก้บน ถ้าจะนับเวลาเห็นจะเป็นตั้งพันปีมาแล้ว"

(อ้างถึงในสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, ๒๕๔๑: ๙๖)

จะเห็นได้ว่าการแสดงละครชาตรีเพื่อการแก้บนนั้นมีมาแต่โบราณ และสำหรับผู้ที่มีเศรษฐกิจไม่ดีก็สามรถทำเป็นตุ๊กตาละครแก้บนแทนการว่าจ้างคณะละครซึ่งมีราคาแพง แต่เมื่อความเจริญทางเทคโนโลยีเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน ความบันเทิงในรูปแบบอื่นจึงเข้ามาแทนที่การแสดงที่เป็นวัฒนธรรมของไทยโบราณ เช่นมีวิทยุ โทรทัศน์ เกิดขึ้นทำให้วงดนตรีแบบสมัยใหม่เช่นลูกทุ่ง ลูกกรุงเข้าถึงคนในสังคมชนบทโดยผ่านสื่อต่าง ๆ นั้น เมื่อชาวบ้านหันไปสนใจการแสดงชนิดอื่น จึงเป็นเหตุให้ศิลปินละครชาตรีมีรายได้จากการรับงานแสดงน้อยลง ศิลปินต้องหันไปเอาดีทางอื่น เช่น การเป็นหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น เพื่อสร้างรายได้ที่ดีกว่าให้แก่ตน จำนวนศิลปินละครชาตรีจึงค่อย ๆ ลดน้อยลง อย่างไรก็ตามครูทัศนีย์ก็ได้ถ่ายทอดความรู้ไว้ให้กับลูกทุกคน ซึ่งเป็นความหวังว่าความรู้เรื่องการแสดงละครชาตรีนี้จะมีการสืบทอดต่อกันไปยังเยาวชนรุ่นหลังในวงศ์ตระกูลของตน

ในด้านพิธีกรรมไหว้ครูนั้น ศิลปินละครชาตรีจัดให้มีพิธีไหว้ครู ๓ ลักษณะได้แก่ พิธีไหว้ครูก่อนเรียน พิธีไหว้ครูก่อนแสดง และ พิธีไหว้ครูประจำปี

พิธีไหว้ครูก่อนเรียน จัดขึ้นเพื่อให้ผู้เรียนทำการมอบตัวเป็นศิษย์ตามขนบของละครชาตรีที่สืบทอดต่อกันมา มีเครื่องบูชาครู คือ ธูป เทียน หญ้าแพรก และเงินกำนล ๖ สลึง และอาจมีเหล้า บุหรี่ประกอบด้วย ขึ้นกับความเชื่อของศิลปินที่สืบทอดกันมา การที่จำนวนเงินต่างกันในเครื่องบูชาที่ใช้ไหว้ครูก่อนเรียนซึ่งเท่ากับ ๖ สลึง หรือไม่มีนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงจะเป็นด้วยผู้ที่ไหว้ครูเมื่อเริ่มเรียนมักจะเป็นเด็กซึ่งยังไม่มีรายได้ ครูจึงกำหนดให้มีจำนวนเงินที่ต่ำ หรือไม่กำหนดให้มีนั้น เพื่อเป็นการช่วยสนับสนุนให้เด็ก ๆ สามารถมาเข้าร่วมพิธีเพื่อมอบตัวเป็นศิษย์ได้

พิธีไหว้ครูก่อนแสดง จัดขึ้นเพื่อทำการคารวะครู และขอให้ครูช่วยให้การแสดงผ่านพ้นไปได้ด้วยดี มีเครื่องบูชาครู คือ ธูป เทียน หญ้าแพรก บุหรี่ เหล้า และเงินกำนลจำนวน ๑๒, ๒๔ หรือ ๓๒ บาท เงินค่ากำนลสำหรับการไหว้ครูก่อนแสดงนั้นเป็นเงินซึ่งเจ้าภาพจัดเตรียมไว้ตามที่ศิลปิน

กำหนด ซึ่งถือว่าเป็นจำนวนเล็กน้อยเมื่อเทียบกับค่าครองชีพในปัจจุบัน การที่มีเครื่องบูชาครู ประกอบด้วยบุหรี่ เหล้า ในพิธีไหว้ครูก่อนแสดง เป็นการปฏิบัติตามความเชื่อของศิลปินว่า ครูที่ล่วงลับไปแล้ว หรือครูผู้เป็นเทพ อันเป็นที่เคารพบูชาจะได้นำไปใช้บริโภค ดั่งเดียวกันกับตอนดำรงชีวิตอยู่ในมนุษยโลก อีกทั้งเป็นการเอาใจครู ด้วยหวังว่าครูจะได้ช่วยให้การแสดงผ่านไปด้วยความราบรื่นและเป็นที่พึงพอใจของผู้ชม

พิธีไหว้ครูประจำปี จัดขึ้นเพื่อเป็นการแสดงกตัญญูกตเวทิตาต่อครูผู้ให้วิชาความรู้ในการหาเลี้ยงชีพ จึงมีการจัดเครื่องบูชาและเครื่องสังเวยเป็นพิเศษประกอบด้วย หัวหมู บายศรี เป็ด ไก่ และเงินกำนลจำนวน ๑๙๙ บาท การบูชาสิ่งพิเศษสำหรับครูในพิธีไหว้ครูประจำปีสะท้อนให้เห็นความเป็นผู้กตัญญูรู้คุณของศิลปิน เพราะเมื่อครูได้ให้วิชาจนสามารถมีรายได้มาตลอดทั้งปี การระลึกถึงพระคุณและการมอบสิ่งที่ดีแด่ครูเป็นการตอบแทนครูในสิ่งที่ตนได้รับ จะเห็นได้ว่าเครื่องบูชาครู และจำนวนเงินกำนลมีมูลค่าสูงกว่าเครื่องบูชาครูในสองลักษณะข้างต้น แสดงให้เห็นความตั้งใจของศิลปินในการเลือกเฟ้นของที่ดีมามอบแด่ครู เงินจำนวน ๑๙๙ บาทนั้นศิลปินนำไปทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลแด่ครูอีกต่อหนึ่ง ซึ่งจำนวนเงินดังกล่าวก็เพียงพอสำหรับการซื้อปัจจัยต่างๆ เช่นอาหาร สิ่งของเครื่องใช้เพื่อถวายพระสงฆ์ในวันถัดไป

ในด้านความเชื่อนั้นพบว่าครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ นอกจากจะบูชาพ่อแก่แล้ว ยังทำการบูชาไม้ตะเคียนโดยนำไม้ตะเคียนที่พบในบริเวณบ้านมานุ่งโจงกระเบนและรัดเข็มขัด แต่งตัวให้สวยงามดั่งนางละคร เนื่องจากครูมีความเชื่อว่าผีนางตะเคียนจะนำมาซึ่งความเป็นสิริมงคล สะท้อนถึงการบูชาสิ่งเหนือธรรมชาติเพื่อตอบสนองความมั่นคงทางจิตใจ ถือเป็นแรงเสริมให้ศิลปินมีกำลังใจเป็นที่ยึดเหนี่ยวในการประกอบธุรกิจอาชีพละครชาตรีนี้ว่าสิ่งเหนือธรรมชาติที่ตนบูชาจะทำให้เกิดความร่ำรวยมีการว่าจ้างงานอยู่ไม่ขาด อย่างไรก็ตามความเชื่อเรื่องนางตะเคียนเป็นความเชื่อเฉพาะตัวของศิลปิน มิได้ปรากฏกับศิลปินละครชาตรีท่านอื่น

จะเห็นได้ว่าแม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนไป ศิลปินละครชาตรีก็ยังรักษาขนบประเพณีพิธีกรรมไว้อย่างเหนียวแน่น และประเพณีนี้เองก็มีส่วนทำให้ศิลปินสามารถดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงามของไทยที่ผสมผสานรวมอยู่คู่กับการแสดงละครชาตรีอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันนี้

๓.๓.๘ โขนสด

ความเป็นมา

โขนสดเกิดขึ้นจากการเล่นสนุกกันในวงเหล้า โดยเลียนแบบท่าเต้นและการร้องหนังตะลุงไม่มีรูปแบบที่แน่นอน เมื่อนายท่าน เหล่าอุดม ชาวชลบุรี เห็นการร้องเล่นของนักเลงสุราแล้วจึงนำมาดัดแปลง การแสดงโขนสดในระยะแรกใช้ชื่อเรียกว่า หนังสด ซึ่งนำมาจากคำว่า หนังของหนังตะลุง สำหรับคำว่า สด หมายถึงการใช้คนแสดงจริง ตัวละครไม่สวมเสื้อ ใส่เพียงเครื่องประดับและใช้การเขียนลวดลายบนเรือนร่าง ต่อมาคำว่าหนังสดมีความหมายในแง่ลบ จึง

เรียกชื่อใหม่ว่า โขนสด เนื่องมาจากคำว่า โขนเป็นคำที่คุ้นเคยเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย ตลอดจนกระตุ้นความสนใจที่จะชมการแสดงชนิดนี้มากขึ้น ใน ปี พ.ศ. ๒๔๗๐ หลวงพ่อทอง วัดมงคลโคธาวาส จังหวัดสมุทรปราการ เดินทางไปธุดงค์ที่จังหวัดชลบุรีและปรารภกับนายท่าน เหล่าอุดม ในการสืบทอดการแสดงโขนสด นายท่านจึงแนะนำบุตรชาย คือ นายสะอิ้ง เหล่าอุดม มาสอนให้กับเด็กวัดและใช้ชื่อคณะว่า คณะศิษย์หลวงพ่อทอง จนได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เมื่อหลวงพ่อทองมรณภาพจึงขาดผู้อุปถัมภ์ เป็นเหตุให้การแสดงโขนสดต้องหยุดชะงักลง ต่อมานายสะอิ้ง เหล่าอุดม ได้นำโขนสดไปฝึกหัดที่บ้านของหลานสาวหลวงพ่อทองโดยมีนายสะอิ้งเป็นผู้ดูแล ต่อมาการแสดงโขนสดได้แพร่หลายไปหลายจังหวัดในภาคกลาง (สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๒๙: ๑๐๖-๑๐๘ และ เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, ๒๕๔๕: ๗-๑๐, ๑๒)

ปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๕: ๑๓๖-๑๓๘) กล่าวถึงความเป็นมาของโขนสดว่า เป็นการละเล่นชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ เพิ่งยุติลง โดย นายพูน เรืองนนท์ เจ้าของคณะละครชาตรีและหนังตะลุงเล่าว่าท่านเป็นผู้ให้กำเนิด เนื่องจากพระยาภักดีนรเศรษฐ์ (เลิศ เศรษฐบุตร) เจ้าของบริษัทนายเลิศ ต้องการให้มีการแสดงรื่นเริงแบบใหม่ นายพูนซึ่งมีความชำนาญและมีชื่อเสียงในเรื่องการเชิดและพากย์หนังตะลุง จึงนำนักแสดงมาเลียนแบบหนังตะลุงแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ โดยใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง นับจากนั้นเป็นต้นมาจึงมีผู้จดจำนำแบบอย่างโขนสดไปแสดง มีการปรับใช้ลีลาการพูด การร่ายรำและการรบ จากลิเกและแทรกการขึ้นลอยเลียนแบบโขน (กรมศิลป์) บ้าง มีการเลียนแบบเครื่องแต่งตัวจากโขนแต่ไม่ประณีตเท่าการสวมหัวโขนของตัวละครหนังสด ใช้สวมแบบเปิดหน้า เมื่อออกแสดงตัวละครจะเป็นผู้ร้องและเจรจาเอง ไม่มีการพากย์ ระหว่างที่ดนตรีบรรเลงสอดแทรกทำนองร้องตัวละครแสดงท่าเต้นเลียนแบบตัวหนังตะลุง มีการรำเพลงหน้าพาทย์ประกอบอิริยาบถของตัวละครคล้ายการแสดงโขน แต่การรำเพลงหน้าพาทย์นั้นไม่ได้ถูกต้องตามระเบียบวิธีการแสดงโขนแต่อย่างใด

สันต์ จิตรภาษา (๒๕๒๙: ๑๐๖-๑๐๘; สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๔๒: ๖๙๔๒-๖๙๔๗) และปัญญา นิตยาสุวรรณ (๒๕๔๕: ๑๓๖-๑๓๘) กล่าวถึงการแสดงโขนสด ว่าเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลการแสดงโขน การแสดงหนังตะลุง และการแสดงลิเก ทั้งนี้เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕: ๗-๑๐, ๑๒) ศึกษาการแสดงโขนสดคณะสังวาลเจริญยิ่ง พบว่า นอกจากการแสดง ๓ อย่างข้างต้น การแสดงโขนสดยังได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครชาตรีเช่นกัน จากการศึกษาของสันต์ ปัญญา และเฉลิมชัย กล่าวในทำนองเดียวกันว่า เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนสดนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ตอนศึกกุมภกรรณ ตอนศึกทศพิน ตอนทศกัณฐ์ยกรบ เป็นต้น อาจมีการแต่งบทขึ้นใหม่โดยยึดรูปแบบและตัวละครเดิมและเพิ่มตัวประกอบให้เกิดความสนุกยิ่งขึ้น เช่น ตัวหนุมวย เป็นต้น ละครทุกตัว อันได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ ลิง แสดงคำนับตอนออกฉากในหน้าพาทย์แรกแบบลิเก และยักเอวยักไหล่ขณะร้องแบบหนังตะลุง การร้องเพลง ปรับจากการร้องหนังตะลุงสำเนียงใต้ มีการร้องทำนองนอกและทำนองใน (ทำนองนอก คือ คล้ายหนังตะลุงภาคใต้ สำหรับตัวยักษ์ร้อง

เพื่อแสดงถึงความดุดัน ทำนองใน คือ การร้องหนังตะลุงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น ในจังหวัดราชบุรี เพชรบุรี เป็นต้น) พร้อมกับผสมผสานการร้องแบบลิเกจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะของโขนสด การร้องอาศัยจังหวะรับส่งของโทนและกลองตุ๊กเป็นหลัก การร้องและการเจรจาไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว ส่วนใหญ่ใช้ปฏิภาณของผู้แสดงในการเจรจาและร้องกลอนสด โดยมุ่งไปในทำนองสนุกสนาน ตลกขบขัน และค่อนข้างจะหยาบคายอยู่บ้าง ลีลาท่ารำเลียนแบบวิธีการเต้นมาจากการเต้นหนังตะลุง โดย เคลื่อนไหวโยกตัวไปมา ไม่มีลักษณะที่อ่อนช้อยตามแบบฉบับของการแสดงโขน ปรับลีลาท่ารำให้ดูตื่นตาตื่นใจมากขึ้น พร้อมกับนำเสนอท่าเต้นที่มีความพร้อมเพรียงสวยงาม เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขนสด เช่น ปี่พาทย์เครื่องห้า กับเครื่องดนตรีของหนังตะลุง คือ กลองตุ๊ก ๑ คู่ โทน ๑ คู่ ฆ้องนังเน็ง ๑ คู่ ขลุ่ยหรือซอ เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ สามารถใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือปี่พาทย์มอญได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณของเจ้าภาพ และมีเครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ กลองโทน กลองตุ๊ก ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ กรับ เป็นต้น เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง เช่น เชิด เชิดฉิ่งรัว เป็นต้น สถานที่แสดงอาจใช้เวทีลิเกที่ปลูกอยู่ภายในบริเวณวัด ศาลาวัด เป็นต้น ต่อมาใช้เวทีประกอบซึ่งสะดวกต่อการเคลื่อนย้าย มีฉากตามท้องเรื่อง เช่น ฉากธรรมชาติ ฉากท้องพระโรง โอกาสแสดงและสถานที่แสดงพบมากในงานศพ สำหรับงานรื่นเริงอาจมีจัดแสดงบ้าง เช่น งานประจำปีงานวัด งานบวช งานฉลองกฐิน- ผ้าป่า ปิดทองพระ เป็นต้น

วิธีการแสดง

เมื่อไหว้ครูและบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์บริเวณโต๊ะบูชาแล้ว ปี่พาทย์จึงเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น ต่อด้วยโหมโรงกลองตุ๊ก บางคณะอาจมีการร้องเพลงเทิดพระเกียรติ์ เช่น เพลงสดุดีมหาราชา เพลงล้นเกล้าเผ่าไทย หรือร้องเพลงลูกทุ่ง ก่อนการรำถวายมือ (รำเพลงช้าเพลงเร็ว) บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้วยทำนองเพลงสองชั้น เช่น เพลงช้างประสานงา เพลงสร้อยสน หรือเพลงแขกบรเทศ จากนั้นจึงเข้าอัตราจังหวะชั้นเดียวและจบด้วยเพลงลา โดยมีท่ารำหลักของเพลงช้า ๘ ท่า และเพลงเร็ว ๖ ท่า เมื่อรำจบผู้มีอาวุโสของคณะแต่งชุดฤาษีออกมานำกล่าวบทไหว้ครู ชุมนุมเทวดา จากนั้นจึงกล่าวทักทายและบอกเรื่องที่จะแสดงให้แก่ผู้ชม ก่อนร้องลาเป็นภาษาถิ่นใต้ พร้อมกับปี่พาทย์บรรเลงเพลงลา และเริ่มการแสดงตามเรื่องราวที่ประกาศไว้ เมื่อจบการแสดงจะมีการโหมโรงกลองตุ๊กอีกครั้งและปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี หลังจากนั้นหัวหน้าคณะทำพิธีลาเครื่องสังเวยบริเวณโต๊ะบูชา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔, ๑๑๕ – ๑๒๓ และเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, ๒๕๔๕: ๒๓๐-๒๓๕)

การสืบทอด

การถ่ายทอดโขนสดเริ่มจาก นายท่าน เหล่าอุดม ถ่ายทอดให้แก่ นายสะอิ้ง เหล่าอุดม ผู้เป็นบุตรชาย ต่อมานายสะอิ้ง ถ่ายทอดให้คณะศิษย์หลวงพ่อทอง วัดมงคลโคธาวาส โดยร่วมกับ

นายบุญชู ชลประทีป เมื่อสอนศิษย์ได้เพียงรุ่นที่ ๓ ได้ย้ายไปอยู่ที่วัดสว่างโคก และเปลี่ยนชื่อเป็นคณะวัดสว่างโคก ปัจจุบันทั้งสองคณะขาดผู้สืบทอด และนายบุญชู ชลประทีป (คณะบุญชูชลประทีป) รับคำชักชวนของนายชื่น บุญเฟื่องฟู ไปสอนโขนสดให้แก่คณะบุญเฟื่องฟู คณะโขนสดในเขตพระโขนง กรุงเทพมหานคร (ปัจจุบันขาดผู้สืบทอด) ต่อมานายบุญชูได้ออกมาตั้งโขนสดคณะบุญชูชลประทีป และได้ถ่ายทอดความรู้แก่บรรดาลูกศิษย์จนสามารถแยกตัวออกไปตั้งคณะโขนสดของตนเองได้ เช่น โขนสดคณะสังวาลเจริญยิ่ง ปัจจุบันยังมีการถ่ายทอดโขนสดให้แก่ลูกหลานในตระกูลจนสามารถสืบทอดคณะมาถึง ๓ รุ่น การฝึกหัดศิษย์ทุกคนต้องผ่านพิธีคำนับครูก่อน จากนั้นจึงสอนท่าพื้นฐาน เช่น เต้นเสา (เต้นเขน) ถีบเหลี่ยม ถองสะเอว ตีลังกา หัดเดินเข้าพระเข้านาง หัดร้อง ฝึกเจรจา ตัวยักษ์ร้องทำนองนอก (ร้องสำเนียงคล้ายหนังตะลุงภาคใต้) ร้องทำนองใน (สำเนียงการร้องแบบภาคกลางคล้ายลิเก) ใช้สำหรับตัวพระ ตัวนาง และตัวลิง เมื่อศิษย์ผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นแล้ว จึงเริ่มฝึกหัดบทบาทต่างๆ ของตัวละครที่ศิษย์เป็นผู้แสดง โดยเริ่มจากตัวประกอบที่มีบทบาทน้อยๆ สั่งสมประสบการณ์ พร้อมทั้งจดจำและเรียนรู้วิธีการแสดงจากนักแสดงคนอื่นๆ ที่มีประสบการณ์และความสามารถมากกว่า (สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๔๒: ๖๔๔๒-๖๔๔๗ และ เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, ๒๕๔๕: ๒๖ – ๒๗, ๑๔๗-๑๔๘)

พิธีกรรมและความเชื่อ

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕: ๒๘ – ๓๔, ๑๔๗-๑๔๘) กล่าวถึงพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโขนสดดังนี้

พิธีคำนับครู หรือเรียกว่าการจับข้อไม้ ข้อมือ เป็นพิธีไหว้ครูมอบตัวเป็นศิษย์ และเป็นขั้นตอนในการยอมรับผู้นั้นเป็นศิษย์ที่จะถ่ายทอดวิชาความรู้ ฝึกปฏิบัติท่ารำ การร้อง และเทคนิคต่างๆ ให้ โดยนำเงินกำนล ๑๒ บาท ธูป ๙ ดอก เทียน ๑ เล่ม เหล้า ๑ ขวด หมูนอนตอง (เนื้อหมู ๓ ชั้น คือมีทั้งหนัง มันและเนื้อในชิ้นเดียวกัน) เริ่มแรกครูสวดมนต์คาถากล่าวนำ ให้ศิษย์กล่าวตาม หลังจากนั้นจึงทำท่ารำต่างๆ เช่น เต้นเสา ถีบเหลี่ยม โดยมีครูจับมือหรือจับท่าทางให้กับศิษย์ จึงถือว่าเสร็จพิธี

พิธีไหว้ครู จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี หัวหน้าคณะเป็นคนกำหนดวันเวลา โดยขึ้นอยู่กับความสะดวก เครื่องประกอบพิธีกรรม ได้แก่ เครื่องสังเวย ที่มีอาหารดิบและสุก (ปริมาณและชนิดตามงบประมาณ) อัญเชิญศีรษะเทพเจ้าพร้อมทั้งศีรษะที่ใช้ในการแสดงทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง โดยจัดแยกให้ฝ่ายพระและลิงอยู่ทางด้านขวาของที่บูชาและให้ฝ่ายยักษ์อยู่ทางด้านซ้ายของที่บูชา ในตอนเช้าของวันทำพิธีนิมนต์พระมาสวดตามพิธีสงฆ์ จากนั้นเริ่มพิธีไหว้ครูและถวายเครื่องสังเวย

พิธีบูชาครู เป็นพิธีที่จะกล่าวถึงตั้งแต่ก่อนแสดง ขณะแสดงและเลิกแสดงโขนสดซึ่งมีรายละเอียดต่อไปนี้ ลำดับแรก เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อหัวหน้าคณะเลือกสถานที่ตั้งเวที

การแสดงโดยหันหน้าเวทีไปทางทิศเหนือหรือทิศตะวันออก เพื่อความเป็นสิริมงคลส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรือง จากนั้นจึงเริ่มทำพิธีบูชาเจ้าที่เจ้าทาง โดยการจุดธูป ๓ ดอก เทียน ดอกไม้ กล่าวขอพรและขออนุญาตใช้สถานที่ จากนั้นจึงดำเนินการสร้างเวที ลำดับที่สองบูชาเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ หัวหน้าคณะจัดโต๊ะหมู่บูชาบริเวณด้านหลังของเวทีการแสดง พร้อมตั้งศีรษะครู (พระพรตฤาษี) ไว้กึ่งกลางโต๊ะบูชา สำหรับศีรษะโขนที่ใช้ในการแสดง จัดวางโดยแบ่งเป็นฝ่ายพระราม ลิงไว้ทางด้านขวาและฝ่ายยักษ์ตั้งไว้ทางด้านซ้าย จากนั้นนำเครื่องกำนล ประกอบด้วย ผ้าขาว ๓ เมตร (อาจจะมีหรือไม่ก็ได้) ขัน ดอกไม้ ธูปเทียน เงิน ๒๔ บาท บุหรี่ เหล้าขาว หรือเหล้าโรง เหล้าแดง (สุราปรุงพิเศษ) จัดวางไว้หน้าโต๊ะบูชา เมื่อถึงเวลาประมาณ ๑๘.๐๐ น. หัวหน้าคณะจะจุดธูปเทียนบูชา สวดทำพิธีน้ำมนต์ จากนั้นนำน้ำมนต์มาประพรมบริเวณด้านหน้าเวทีและผู้แสดงในคณะ เพื่อความเป็นสิริมงคลและปัดเสนียดจัญไรต่างๆ ต่อมาหัวหน้าคณะจุดธูป ๑๖ ดอก ปักไว้ด้านหน้าเวที บูชาเทพเจ้า อันได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระราหู พระครูหนุมาน และเทพเทวดา ให้มาร่วมอวยพรมงคล ลำดับที่สามหัวหน้าคณะจุดธูป ๓ ดอก ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น ลำดับที่สี่ รำถวายมือ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครูบาอาจารย์ โดยผู้รำประมาณ ๔-๘ คน ถือธูปคนละ ๓ ดอก เดินออกมาไหว้และนำธูปไปปักไว้ที่หน้าเวที ก่อนรำถวายมือ ลำดับที่ห้าไหว้ครูฤาษี กล่าวคือ ผู้อาวุโสของคณะที่แต่งกายเป็นฤาษีถือไม้เท้า นั่งเตียงกลางเวทีรอม่านเปิด เมื่อจบจากการรำถวายมือแล้ว ในตอนท้ายของเพลงรัว เปิดม่านออกเป็นฉากอาศรม นักแสดงด้านหลังเวทีจะร้องตะโกนเสียง “เอา” และช่วยกันรับ “เฮ” พร้อมกับจุดประทัด โดยความเชื่อว่าให้มีชื่อเสียงเหมือนเสียงประทัด เมื่อปี่พาทย์หยุดบรรเลง ฤาษีกล่าวบทไหว้ครูบทแรก คือ นโม ๓ จบ พอจบกลองและโทนจะรับ ๑ ลา จบที่ ๒ กล่าวชุมนุมเทวดา (สัคเคฯ) กลองโทนรับ ๑ ลา ต่อมาเป็นจบที่ ๓ กลองโทนจะตีรับ ๓ ลา สิ้นเสียงกลองฤาษีออกประกาศเรื่องราวที่จะแสดง ก่อนไหว้ครูอีกครั้งโดยประนมมือนมัสการขึ้นเหนือศีรษะ ปี่พาทย์ทำเพลงกราวตะลุง ฤาษีเต้นกราย ๑ รอบเวที ก่อนเข้าโรงทางประตูด้านซ้าย เมื่อจบการแสดง ลำดับสุดท้ายทำพิธีลาเครื่องสังเวยบริเวณโต๊ะบูชา

ศิลปินโขนสด

๑) ครูวิชัย บุญวัน

ครูวิชัย บุญวัน (ศิลปินโขนสด[๔๖] ลิเก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๓ ตำบลช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๖๗ ปี

---

[๔๖] หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบุรี อธิบายถึงโขนสดว่า “เป็นการละเล่นที่นำวิธีการแสดงหลายๆ อย่างผสมผสานจนเป็นลักษณะเฉพาะของชาวเพชรบุรี การเล่นโขนสดของจังหวัดเพชรบุรีนั้นไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่า เริ่มเมื่อใด จากการสัมภาษณ์ นายเล็ก นุชวิจิตร เจ้าของคณะโขนสดทองโปรย ประเชิญศิลป์ได้เล่าว่า ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูโขนของคณะวิจิตรอำไพ กรุงเทพมหานคร (ปัจจุบันคณะวิจิตรอำไพไม่ได้แสดงแล้ว) ต่อมาได้ตั้งคณะขึ้นเองชื่อว่า คณะโขนสดทอง

ภาพครูวิชัย บุญวัน
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูวิชัยเล่าว่าการเรียนศิลปะการแสดงต่างๆ เช่น โขนสด ลิเก เป็นต้น นั้นครูเรียนกับครูสมศักดิ์ พานศรี ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะสมศักดิ์ ลูกเพชร

ประมาณ ๕-๖ ปี ที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ครูวิชัยได้รับเชิญให้ช่วยสอนการแสดงให้กับเยาวชน โดยท่านรองเจ้าอาวาสวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นผู้สนับสนุนอาหารกลางวันให้เด็กรับประทานฟรี นอกจากนี้นายชุบ คล้ายคลึง เจ้าหน้าที่องค์การบริหารส่วนตำบล (อ.บ.ต.) ช่องสะกะแก ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่คอยให้ความช่วยเหลือมาโดยตลอด

โปรย ประเชิญศิลป์ รับงานแสดงที่กรุงเทพมหานคร ภายหลังได้ย้ายมาอยู่ จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งขณะนั้นที่จังหวัดเพชรบุรีก็มีการแสดงโขนสดแล้ว คณะโขนสดทองโปรย ประเชิญศิลป์ รับงานแสดงเรื่อยมา และได้ฝึกหัดลูกศิษย์ขึ้นมาหลายรุ่น บางคนได้แยกไปตั้งคณะใหม่ แต่แสดงได้ไม่นานก็เลิกไป ปัจจุบันจังหวัดเพชรบุรีมีโขนสดหลายคณะ เช่น คณะทองโปรย ประเชิญศิลป์ คณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง คณะบุญเฟื่องฟู คณะศิริ เขียวอ่อน และคณะบุญชู ชนประทีป”
(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๒๐)

ภาพโขนสดกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อย

ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

เยาวชนที่มารวมกลุ่มกันขณะนี้มีจำนวน ๑๖ คน จัดตั้งเป็น “โขนสดกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อย” มีรายชื่อและทำหน้าที่เป็นตัวแสดง ดังนี้

๑. พรประสาน คงเมือง	แสดงเป็น	จุ่น
๒. ธันยา เทศเดช	แสดงเป็น	องคต
๓. เกียงพิชัย เหลือทอง	แสดงเป็น	สุครีพ
๔. เจษฎากร เทศเดช	แสดงเป็น	หนุมาน
๕. ศุภกิจ เพ็ญเทศ	แสดงเป็น	ชมภูพาน
๖. ดิศรณ์ เทียนธูป	แสดงเป็น	นิลพัท
๗. นำโชค กลิ่นกุล	แสดงเป็น	นิลนนท์
๘. สุวนันท์ บุญวัน	แสดงเป็น	พระราม
๙. ลลิตา เสถียรวิทย์	แสดงเป็น	นางใน
๑๐. กาญจนา ทองแดง	แสดงเป็น	พระลักษมณ์
๑๑. ชวิศา พงศ์สุวรรณ	แสดงเป็น	มณโฑ
๑๒. ชลดา พงศ์สุวรรณ	แสดงเป็น	กาลอัคคีนาคราชหรือนางกาลอัคคี
๑๓. เกวลิน สังข์พรหม	แสดงเป็น	โหราพญาพิเภก
๑๔. ฐาปกรณ์ พงษ์มา	แสดงเป็น	พญาทศกัณฐ์
๑๕. วาสนา จงเจริญ	แสดงเป็น	มณโฑ
๑๖. สิริยาภรณ์ สนสด	แสดงเป็น	นนทไพรี

การถ่ายทอดสอนให้กับเยาวชนดังกล่าวข้างต้นครูจะสอนเฉพาะในวันเสาร์และวันอาทิตย์ นอกจากนี้ครูวิชัยยังเป็นเจ้าของคณะโขนสดสุวนันท์ เพชรรุ่ง ซึ่งรับแสดงลิเกด้วย มีผู้ติดต่อหาไปเล่นทั้งในงานศพ งานประจำปีหรืองานฉลองของวัดต่างๆ

พิธีกรรมและความเชื่อ

การแสดงทุกครั้งต้องบูชาครูก่อนทุกครั้ง เครื่องกำนลประกอบด้วยเหล้า บุหรี่ หมากพลู ดอกไม้ ธูป (ใช้ ๕ หรือ ๙ ดอก) และเทียน จากนั้นปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง เจ้าของคณะแต่งตัวเป็นฤาษี (พ่อแก่) ออกมาเบิกโรงเป็นลำดับแรก เริ่มด้วยการว่าบทสวดชุมนุมเทวดา (สัคเคฯ) บทไหว้ครู[๕๐] เพื่อเป็นการบูชาและระลึกถึงบูรพาจารย์รวมถึงครูอาจารย์ที่ได้เคยสั่งสอนมา เช่น

---

[๕๐] ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง กล่าวถึงหนังสดว่า ถ้าเป็นการเล่นครั้งแรก จะเป็นคืนเดียวหรือกี่คืนก็ตามเมื่อลงโรงฤษีจะออกมาไหว้ครูก่อน บทไหว้ครูของฤษีนั้น จบแรกคือ นะโม ๓ จบ พอจบ กลองและโทนจะตีรับลาหนึ่ง จบที่ ๒ ชุมนุมเทวดา (สัคเคฯ) กลองโทนรับ ๑ ลาอีก จบที่ ๓ ว่า

ข้าจะไหว้พระบาททั้งสามพระองค์ พระอิศวรผู้ทรง
ขอศุภราชฤทธิรอน
ไหว้พระนารายณ์สี่กร ทรงครุฑเขจร
ขจัดอรินทร์เรืองฉรงค์
ไหว้จตุพักตร์ผู้ทรง มหาสุวรรณหงส์
มหิทธิฤทธิ์นาม
สามองค์ทรงภพทั้งสาม สามโลกเข็ดขาม
ขยาดฤทธิ์ขจร
เรืองเดชเรืองเวทเรืองพร ปราบฟ้าดินดอน
พระเดชก็จบจักรพาฬ
ไหว้พระบรมราชอาจารย์ เสกสรรพันประการ
เครื่องเล่นในโลกโลกา
กลางวันโขนละครโสภา หุ่นเหิ่นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
ให้เห็นวิจิตรลวดลาย
หวังประชาราษฎร์ทั้งหลาย ชื่นชมสบาย
สมบูรณ์พิพัฒน์สถาพร
เร่งเร็วเอาเทียมมาติดปลายศร อ่านเวทขอพร
ศรีศรีสวัสดีสมพอ
พลโห่ขานโห่ทั้งผอง พิณพาทย์ตะโพนกลอง
ตีเล่นให้สุขสำราญ
(คำไหว้ครูนี้คือ คำพากย์สามตระของหนังใหญ่นั่นเอง)

ในจบที่ ๓ นี้ กลอง-โทนจะตีรับ ๓ ลา สิ้นเสียงกลองฤษีก็ลุกขึ้นไปหน้าเวที ยืนประกาศเรื่องราวที่จะเล่น แล้วก็ไหว้ครูอีกครั้งหนึ่ง-ยืนไหว้ที่กลางโรง คำไหว้ครูนั้นดังนี้ว่า

ประนมหัตถ์นมัสการขึ้นเหนือเศียร
ต่างประทีปโกสุมประทุมเทียน

จำนงจำเนียรนบบาทพระศาสดา
อันเป็นมิ่งโมลีสี่ทวีป
ดังประทีปส่องทั่วทุกทิศา
พระล่วงลับดับไกลนัยนา
สู่มหาห้องนิพานสำราญรมย์
ลูกประดิษฐ์คิดทำคำสนอง
ขอประคองคุณใส่ไว้เหนือผม
ให้ประเสริฐเลิศล้ำในคำคม
ในอารมณ์ดำริชักภิปราย
ไหว้ประเสริฐเลิศล้ำในคำคม
ในอารมณ์ดำริชักภิปราย
ไหว้คุณพระธรรมล้ำโลกา
พระสงฆ์ทรงสิขาสิ้นทั้งหลาย
ข้าจะไหว้องค์ท้าวเทพไท
ขอให้จงได้คุ้มครองช่วยป้องกัน
พรหมินทร์อินทราวราวุธ
สถิตสุดแว่นแคว้นแดนสวรรค์
ข้าจะไหว้องค์พระประคนธรรพ์
กุมภัณฑ์ทศพักตร์ท้าวยักษี
ข้าจะไหว้สีดาผู้แม่โลก
เป็นโจกจอมสาวชาวนารี
ข้าจะไหว้หนุมานชาญฤทธี
อีกศรีสุครีพชมภูพาน
ไหว้ทั้งองคตหมดทัพใหญ่
ข้าจะขอกราบไหว้ทุกสิ่งสรรพ์
ไหว้ทั้งครูบาและอาจารย์
เสร็จพลันกลับหลังยังศาลา

เห็นได้ว่าคำไหว้ครูตอนนี้ดัดแปลงมาจากคำไหว้ครูใน **สุภาษิตสอนหญิง** ของสุนทรภู่นำมาดัดแปลงและต่อเติมในตอนท้ายที่ว่า

ประนมหัตถ์นมัสการขึ้นเหนือเศียร
ต่างประทีปโกสุมประทุมเทียน
จำนงเนียนนบบาทพระศาสดา
อันเป็นมิ่งโมลีสี่ทวีป
ดังประทีปส่งทั่วทุกทิศา
ก็ล่วงลับดับไกลนัยนา
สู่มหาห้องนิพานสำราญรมย์
ฉันชื่อภู่ผู้ประดิษฐ์คิดสนอง
ขอประคองคุณใส่ไว้เหนือผม
ให้ประเสริฐเลิศล้ำด้วยคำคม
โดยอารมณ์ดำริรักชักภิปราย

(สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๔๒: ๖๔๓-๖๔๔)

ครูสมศักดิ์ เป็นต้น พร้อมทั้งขอพรจากครูอาจารย์ เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น สนุกสนาน เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม จากนั้นจึงทักทายสวัสดีผู้ชมพร้อมบอกกล่าวเรื่องที่จะแสดง ส่วนใหญ่นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์[๕๑] ตอนศึกทศพิน ตอนพิเภกเป็นบ้ามณโฑเป็นใบ้และศึกไมยราพ ทั้งนี้ ๒ ตอนแรกเป็นการแต่งเติมเพิ่มขึ้นมาเองเพื่อใช้เล่นหนังสดโดยเฉพาะ เมื่อการแสดงจบลงจะร้องลาเป็นภาษาถิ่นใต้ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงลา

สำหรับการไหว้ครูประจำปี จะจัดในเดือน ๙ วันพฤหัสบดี เป็นการแสดงความกตัญญูและตอบแทนบุญคุณของครูผู้ทำให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองต่อศิษย์ เครื่องสังเวยประกอบด้วย หัวหมู (ทั้งสุกและดิบ) ไก่ ปู ปลา กุ้ง ผลไม้ตามฤดูกาล ขนมต้มขาว ขนมต้มแดง เหล้า บุหรี่ (ไม่ต้องมีเงินกำนล) โดยจะเชิญครูอาวุโสมาเป็นผู้ประกอบพิธี เยาวชนกลุ่มต้นกล้าน้อยก็จะเข้าร่วมพิธีไหว้ครูประจำปีด้วยทุกครั้ง ขั้นตอนของพิธีจะเริ่มด้วยครูอาวุโสหรือครูใหญ่อ่านโองการ จากนั้นผู้เป็นร่างทรงจะครอบศีรษะให้กับเด็กและผู้ใหญ่เพื่อความเป็นสิริมงคล

ครูวิชัยกล่าวถึงเรื่องข้อห้ามที่ครูยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอดคือห้ามข้ามเครื่องดนตรี (วิชัย บุญวัน, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒) ครูสมทรง บุญวัน

ครูสมทรง บุญวัน (ศิลปินโขนสด ลิเก[๕๒]) อยู่บ้านเลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๓ ตำบลช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี

---

[๕๑] **รามเกียรติ์** เป็นเรื่องที่รู้จักแพร่หลายในประเทศไทยทั้งในรูปของบทละคร นิทาน และศิลปะการแสดง ตลอดจนศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น วิจิตรกรรมและประติมากรรม

รามเกียรติ มิใช่เรื่องที่กำเนิดขึ้นในประเทศไทย แต่มีที่มาจากเรื่องรามายณะในประเทศอินเดีย รามายณะหรือเรื่องของพระรามนี้ ในประเทศอินเดียมีเล่าไว้มากมายหลายฉบับในภาษาต่างๆ ที่ใช้กันอยู่ในอินเดีย แต่เชื่อกันว่าฉบับที่เป็นแม่แบบและถือว่าเป็นฉบับที่สำคัญที่สุดในอินเดียคือ รามายณะฉบับสันสกฤตของวาลมีกิรามายณะฉบับนี้ถือเป็นสมฤติ (Smriti) หรือ คัมภีร์ศาสนาประเภทที่สำคัญรองลงมาจากคัมภีร์พระเวท ดังนั้นจึงมีลักษณะเป็นทั้งวรรณกรรมและคัมภีร์ของศาสนาฮินดู **รามายณะฉบับวาลมีกิ**นี้ ถือกันว่าแต่งโดยฤษีชื่อวาลมีกิ เป็นร้อยกรองที่เรียกว่า โศลก รวม ๒๔,๐๐๐ บท รามายณะฉบับนี้ถือเป็นมหากาพย์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญคำนวณว่ามีความเก่าแก่ประมาณ ๒,๕๐๐ ปี (ศตวรรษที่ ๖ ก่อนคริสตกาล) ฯลฯ

(ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์, ๒๕๔๒: ๕๕๕๔)

รามเกียรติ์ที่นิยมใช้เล่นในสยามประเทศโดยเฉพาะการเล่นโขน มีหลายสำนวนมีทั้งที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี ตลอดจนกรุงรัตนโกสินทร์ กวีได้แต่งขึ้นด้วยสำนวนคำประพันธ์ต่างๆ เป็นบางตอน หรือฟังเรื่องเพื่อใช้สำหรับเล่นหนัง โขนและละคร (กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๘)

[๕๒] หนังสือการแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมวิชาการได้กล่าวถึงการใช้คำว่า “ลิเก” ในภาคกลางว่า

“ปัจจุบันการใช้คำว่า “ลิเก” สำหรับการละเล่นประเภทนี้ค่อนข้างจะลดน้อยลง เรามักจะได้ยินคำว่า “นาฏดนตรี” แทน ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พ.ศ. ๒๔๘๕ ได้กล่าวถึงการแสดงสาขาหนึ่งเรียกว่า นาฏดนตรี ซึ่งเฉลี่ยความสำคัญให้แก่ดนตรี การขับร้อง คำพูด และบทบาทการแสดงลิเกก็อยู่ในประเภทนี้ด้วย นักแสดงลิเกก็เลยนำไปใช้เรียกการแสดงของตน

ภาพครูสมทรง บุญวัน
ที่มา: รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูสมทรงซึ่งเป็นภรรยาของครูวิชัย บุญวัน เล่าให้ฟังว่าครอบครัวของครูเป็นโขนละครและลิเกทุกคน โดยคุณแม่เป็นนางเอกลิเก ส่วนคุณพ่อเล่นเป็นตัวโกงสำหรับตัวของครูเองนั้น หัดละครตั้งแต่อายุได้ ๙ ขวบ กับแม่ครูบุญเชื่อม (จำนามสกุลไม่ได้) เพราะไม่สามารถฝึกหัดกับคุณพ่อพี่น้องของครูเองทั้งหมด ๙ คน ล้วนมีความสามารถในการแสดงทั้งโขน ละคร และลิเก ซึ่งปัจจุบันทุกคนยังประกอบอาชีพการแสดงเพื่อเลี้ยงชีพอยู่ สำหรับครูสมทรงเองนั้นเดิมมีอาชีพค้าขาย แต่มี

โดยเฉพาะ นานๆ เข้าก็เกิดความเคยชินเลยกลายเป็นว่าถ้ามีการแสดงนาฏดนตรี ก็หมายถึงการแสดงลิเกนั่นเอง ส่วนการที่เรียกว่า ยี่เก นั้นก็เกิดจากเสียงเพี้ยน เช่น ถั่วลิสง เราก็เรียกเป็นถั่วยี่สง เป็นต้น" (๒๕๒๕: ๑๒๓)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือระเบียบตำนานละคอนว่า

"คำว่า ดิเก เป็นภาษามลายู แปลว่า ขับร้อง เดิมนั้นเป็นแต่การสวดบูชาพระในทางศาสนาของพวกแขกอิสลาม สำรับหนึ่งมีนักสวดตีรำมะนาประมาณ ๑๐ คน สวดเพลงแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา ได้สวดถวายตัวครั้งแรกในการบำเพ็ญพระราชกุศลเมื่อปีมะโรง พุทธศักราช ๒๔๒๓ ต่อนั้นมาพวกเชื้อแขกในกรุงเทพฯ นี้ คิดสวดดิเกแผลงเป็นลำนำต่างๆ เมื่อเกิดเป็นการประชันแข่งขัน พวกดิเกก็คิดลูกหมดเข้าแกมสวดร้องเป็นเพลงภาษาต่างๆ และทำเครื่องเล่น เช่น ทำตัวหนังเชิดเอารำมานะเป็นจอ เมื่อร้องลูกหมดเป็นเพลงตลุง เป็นต้น ดิเกกลายเป็นการเล่นขึ้นอย่างหนึ่ง ต่อมาพวกจำอวดไทยก็เล่นดิเกบ้าง ขับร้องเพลงแขกเข้าจังหวะรำมะนาพอเป็นกิริยาบ้างตอนต้น พอถึงลูกหมดเป็นเพลงต่างภาษา เมื่อร้องเพลงภาษาไหนก็แต่งตัวจำอวดเป็นคนชาติภาษานั้นๆ ออกมาเล่นเป็นชุดๆ เล่นดิเกกันมาอย่างนี้อีกระยะหนึ่ง ต่อมาจึงมีผู้คิดเล่นดิเกเป็นทำนองอย่างละคอน ตั้งโรงประจำที่เล่นเดือนละสองสัปดาห์ เหมือนอย่างละคอนเจ้าพระยามหินทร์ฯ กระบวนเล่นเล่นเป็นเรื่องแขก แต่พอเบิกโรงแล้วเล่นเป็นทำนองละคอนต่อไปคือ รำและใช้ปี่พาทย์อย่างละครเล่นเรื่องละคร แต่ตัวดิเกร้องเองหามีลูกคู่ไม่ แต่ดิเกเล่นผิดกันกับละครในข้อสำคัญหลายอย่าง เกิดแต่มูลเหตุที่ประสงค์จะให้คนชอบดูมากเป็นประมาณ จึงเล่นแต่ทางข้างเป็นตลกคะนองให้ขบขัน และเล่นให้เร็วทันใจคนดูกับแต่งตัวให้หรูหราบาดตาคน ลดท่ารำและเพลงขับร้องของละครเสียโดยมาก คงขับรำแค่พอเป็นกิริยาเล่น เจรจาในทางตลกคะนองเป็นพื้น" (อ้างถึงใน กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๑๘)

เหตุให้ต้องเลิกประกอบการไป มาเปลี่ยนเป็นครูสอนการแสดงละครแทน เนื่องจากมีผู้สนใจมาสมัครเป็นลูกศิษย์เรียนการแสดงละครจำนวนมากจนไม่มีเวลาขายของ

การเรียนละครสมัยก่อน ครูสมทรงเล่าว่า ต้องตื่นนอนตั้งแต่ตี ๔ เพื่อเตรียมการฝึกซ้อม หลังจากนั้นก็แช่มือ รีดมือในน้ำซาวข้าวเพื่อให้มือนุ่ม มีความยืดหยุ่นรำได้อ่อนช้อย จะฝึกหัดกันอยู่ ๒ คน กับพี่สาวชื่อ สมศรี โดยผลัดกันเป็นผู้บอกบท

ครูสมทรงกล่าวถึงดนตรีที่ใช้ในการเล่นโขนสดว่า ใช้ดนตรีของลิเก คือ วงพิณพาทย์เครื่อง ๕ ได้แก่ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัดและฉิ่งกับเครื่องดนตรีของหนังตะลุง มีกลองตุ๊ก ๑ คู่ โทน ๑ คู่ ฆ้องน้งเน็ง ๑ คู่ ฉิ่ง กรับ อาจมีซอหรือขลุ่ยเข้ามาเสริมเพื่อความไพเราะ พิณพาทย์ใช้สำหรับโหมโรงและเชิด[๕๓] กับไว้รับเมื่อถึงบทเกี้ยวของพระนางที่จะร้องเกี้ยวและแก้กันด้วยเพลงลิเก คือ “เพลงรานิเกลิง”[๕๔] และเมื่อพิณพาทย์โหมโรงจนหมดกระบวนการแล้ว ก่อนเริ่มแสดงหรือ “ลงโรง” กลองตุ๊กจะโหมโรงจนหมดกระบวนเพลง

ปัจจุบันนี้นอกจากจะร่วมบริหารงานของคณะสุวนันท์ เพชรรุ่ง ร่วมกับครูวิชัย บุญวัน ผู้เป็นสามี การรับงานแสดงโขนสด ลิเกแล้วครูสมทรงยังช่วยฝึกสอนเยาวชนกลุ่มศิลปินต้นกล้าน้อยด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูสมทรงกล่าวถึงการทำพิธีครอบครู[๕๕] ในวันไหว้ครูประจำปี ซึ่งนิยมจัดในวันขึ้น ๙ ค่ำ ของเดือน ๙ เครื่องสังเวยจะประกอบด้วยหัวหมู ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินกำนล ๙๙ บาท

---

[๕๓] เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเล่นโขนสดแสดงเป็นประจำมีเชิด เชิดฉิ่ง รัว ไม่มีที่วิจิตรเกินกว่านี้ เพลงเสมอก็เป็นเพียงเพลงสำหรับลงโรงเท่านั้น ไม่ได้ออกในเสมอแต่ออกในเชิดก็มีบางตอนที่พากย์เพี้ยท้ำตะโพนเหมือนโขน (สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๔๒: ๖๙๔๔) ปัญญา นิตยสุวรรณ อาจารย์กรมศิลปากร ผู้มีผลงานทางด้านการประพันธ์ทั้งบทร้องและบทรำและบทท่าในนาฏกรรมต่างๆ ให้ความเห็นเกี่ยวกับการรำเพลงหน้าพาทย์ของหนังสดว่า “…มีการรำเพลงหน้าพาทย์ประกอบอิริยาบถของตัวแสดงแบบการแสดงโขน แต่การรำเพลงหน้าพาทย์ไม่ถูกต้องตามแบบการแสดงโขนแต่อย่างใด เรียกว่า รำหน้าพาทย์เท่านั้นเอง เพราะผู้แสดงส่วนมากมักรำไม่ถูกต้องตามลีลาท่าทีและจังหวะเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ โดยเฉพาะเพลงเสมอที่รำกันมาตั้งแต่เริ่มมีการแสดงหนังสดนั้นจะรำแบบลิเก...”
(ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๕: ๑๓๗)

[๕๔] อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทยว่า “เพลงรานิเกลิงเป็นเพลงที่นายดอกดิน เสือสง่า ลิเกมีชื่อเสียงผู้หนึ่งเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตน เพลงมอญครวญนั้นมีเนื้อร้องของลูกคู่ว่า “รานิเกลิง เอ๋ยรานิเกลิง จะกระอำกระสวดแชวำ จะกระอำมวยเกลิง” อันเป็นเพลงลิเกที่ยังใช้ต่อมาในบทแสดงความเศร้าโศก แต่ที่นายดอกดินประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ได้คัดทำนองเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นเพลงแสดงความรัก และใช้กลอนสัมผัสแบบเดียวกับมอญครวญของเดิม...” (๒๔๙๗: ๗๕)

[๕๕] พิธีครอบครู คนไทยถือว่าศิลปศาสตร์ทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ ดนตรี การช่าง วิชาอาวุธต่างๆ ย่อมมีครู ทั้งครูผู้สอน ครูผู้ล่วงลับไปแล้ว และครูผู้เป็นเทพ
เมื่อได้มอบตัวเป็นศิษย์ต่อครูผู้สอนหรือผ่านการคำนับครูฝึกฝนได้ระยะหนึ่งแล้ว ครูได้เห็นความอดทน ได้เห็นฝีมือพอที่จะมอบวิชาขั้นสูงต่อไปได้ ครูก็จะทำพิธีมอบครูให้ศิษย์รับไป เป็นการยอมรับว่าศิษย์ผู้นั้นสามารถร่วมเข้าชุดหรือร่วมคณะเดียวกับครูทั้งหลายทั้งปวง ผู้ได้ถ่ายทอดศิลปศาสตร์ นั้นๆ สืบต่อกันมา

ในบริเวณที่จัดพิธีจะจัดตั้งเศียรพ่อแก่หรือพระฤาษีซึ่งเป็นที่เคารพสักการะอย่างสูงของเหล่าศิลปิน เศียรพ่อแก่นี้ทำมาจากดิน ๗ ป่าช้า เด็กๆ กลัวกันมากเพราะมีการเล่าขานกันว่าเคยเห็นท่านเดินอยู่ในบ้าน

สำหรับเรื่องข้อห้ามนั้นครูสมทรงมีความเชื่อในเรื่องเกี่ยวกับ ซองคลี ซึ่งเป็นกระบอกหรือตะกร้าใส่อาวุธและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ซึ่งเชื่อว่าซองคลีมีความศักดิ์สิทธิ์ห้ามแก้ออกมาก่อนการไหว้ครูก่อนแสดง (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินโขนสดและลิเก คือครูวิชัยและครูสมทรง บุญวัน พบว่าการถ่ายทอดความรู้นั้นเป็นไปแบบมุขปาฐะเฉกเช่นเดียวกันกับการแสดงประเภทอื่น กล่าวคือผู้เรียนเรียนในลักษณะการดู จดจำ แล้วปฏิบัติตาม มีการฝึกฝนท่ารำอย่างเป็นกระบวนการ เช่นการทำให้มืออ่อนโดยการแช่มือในน้ำข้าวในตอนเช้า เป็นต้น การร้องนั้นมีการท่องจำบทและฝึกร้องตามครูพร้อมการฝึกบอกบทให้กับผู้แสดง ครูสมศรีและพี่น้องเป็นดั่งเมล็ดพันธุ์ที่ได้รับการบ่มเพาะจากบรรพบุรุษซึ่งล้วนเป็นศิลปินที่ถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์สืบทอดต่อกันมาหลายรุ่น การคงอยู่ของความรู้นั้นจึงถูกรักษาไว้อย่างดีจวบจนปัจจุบัน ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าความเหนียวแน่นในการสืบต่อภูมิปัญญาในด้านการแสดงโขนสดนี้น่าจะเกี่ยวกับนิเวศวิทยาและวัฒนธรรมของครอบครัวศิลปินไทยที่หล่อหลอมให้ศิลปินเกิดความรักในการแสดงมาตั้งแต่เด็ก เมื่อมีประสบการณ์ก็สามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็วและมีโอกาสร่วมแสดงกับสมาชิกในครอบครัวตามงานต่าง ๆ เมื่อศิลปินได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวในทุก ๆ ด้านจึงก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการอนุรักษ์และสืบทอดต่อยอดความรู้นั้น ปัจจัยอีกประการหนึ่งที่ส่งผลให้ศิลปินดำรงไว้ซึ่งความรู้นี้ก็คือการได้รับการยอมรับจากสังคม จะเห็นได้ว่า เมื่อสังคมเห็นความสำคัญ มีการว่าจ้างงานมากขึ้น มีคนสนใจส่งบุตรหลานมาเรียนมากขึ้นทำให้ศิลปินมีรายได้ดีสามารถยึดการแสดงเป็นอาชีพได้ ส่งผลให้ศิลปินเกิดกำลังใจในการอนุรักษ์ และเผยแพร่ความรู้ต่อไปโดยปริยาย นอกจากนี้การที่ศิลปินมาใช้ชีวิตคู่ร่วมกันดังเช่นครูวิชัย และครูสมทรง บุญวัน ทำให้เกิดความเข้มแข็งในการบริหารจัดการคณะโขนสดและลิเกที่ตนดูแลอยู่ และสามารถร่วมมือกันถ่ายทอดความรู้ให้แก่เยาวชนได้อย่างแข็งขัน

พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ดนตรีและการละเล่นพื้นเมืองประเภทโขนสดนั้นเรียกว่าพิธีไหว้ครู ซึ่งประกอบไปด้วยพิธีไหว้ครูก่อนเรียน การไหว้ครูก่อนแสดงและการไหว้ครูประจำปี ซึ่งล้วนแล้วแต่มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อน้อมรำลึกถึงพระคุณครู

พิธีครอบครู (สำหรับโขนละคร มวย) หรือพิธีจับข้อมือ (สำหรับดนตรีและช่าง) ส่วนใหญ่มักทำร่วมกับพิธีไหว้ครูประจำปี โดยทำต่อจากพิธีไหว้ครูหรือบูชาครู (เทพ)
(สุกัญญา ภัทราชัย, ๒๕๔๒ : ๘๖๒)

การไหว้ครูก่อนเรียนมีวัตถุประสงค์เพื่อขออนุญาตเจ้าของวิชาตามความเชื่อของศิลปินที่สืบทอดกันมา และต้อนรับสมาชิกใหม่ที่จะเข้ามาเล่าเรียนความรู้ในศาสตร์นั้น อยู่ในลักษณะฝากเนื้อฝากตัวตามธรรมเนียมไทยแต่โบราณมา เมื่อผู้เรียนต้องการเรียน ศิลปินก็จะเป็นคนนำผู้เรียนไปแสดงความคารวะและฝากตนต่อครูทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและครูผู้เป็นเทพตามความเชื่อที่ว่าเมื่อได้ทำพิธีมอบตัวเป็นศิษย์แล้ว ครูก็จะยอมรับ และผู้เรียนจะประสบความสำเร็จในการเรียน

การไหว้ครูและเจ้าที่เจ้าทางก่อนแสดงมีวัตถุประสงค์เพื่อขอพรจากครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ศิลปินเชื่อว่าการประกอบพิธีดังกล่าวสามารถช่วยให้การแสดงเป็นที่พอใจของผู้ชม อีกทั้งเป็นการเชิญให้ครูช่วยปกป้องเสนียดจัญไรให้กับคณะนักแสดงอีกด้วยและเมื่อการแสดงจบลงก็บอกกล่าวร่ำลาในลักษณะไปลามาไหว้ตามวิถีชีวิตไทย

ส่วนการไหว้ครูประจำปีนั้นศิลปินมีความเชื่อว่าเป็นการตอบแทนคุณที่ครูให้อาชีพทำกินมาจนถึงทุกวันนี้ ในการไหว้ครูปีละครั้งนี้พบว่ายังมีการประกอบพิธีที่เรียกว่า การครอบครูด้วยโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อขออนุญาตให้ศิลปินสามารถแสดงเพื่อการประกอบอาชีพ และสามารถเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ได้

พิธีไหว้ครูดังกล่าวมาแล้วนั้น เป็นสิ่งสะท้อนความเป็นไทย เช่น มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ความกตัญญูรู้คุณ เป็นต้น อันเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นของคนไทยมาแต่อดีตกาล

มีข้อสังเกตว่า ความเชื่อที่มากับการไหว้ครูนี้ ศิลปินจะให้ความเคารพบูชาเทียรพ่อแก่มาก ซึ่งการไหว้ครูก่อนแสดงของครูวิชัยนั้นเริ่มด้วย ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง และต่อมาเจ้าของคณะแต่งตัวเป็นฤาษี (พ่อแก่) ออกมาเบิกโรงเป็นลำดับแรกแล้วว่าบทสวดชุมนุมเทวดา (สัคเคฯ) บทไหว้ครู เพื่อเป็นการบูชาและระลึกถึงบูรพาจารย์รวมถึงครูอาจารย์ที่ได้เคยสั่งสอนมา พ่อแก่หรือพระฤาษีนี้[๕๖] ถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คนในแวดวงศิลปะแขนงต่างๆ ล้วนนิยมเคารพนับถือบูชา ความเป็นมาเกิดจากความเชื่อที่ว่า พ่อแก่ หรือพระฤาษี ได้เป็นผู้นำเอาศิลปะแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการร้องรำทำเพลงหรือแม้แต่การร่ายรำนาฏศิลป์ต่างๆ เพื่อให้เกิดความรัก ความเมตตา และความเอาใจใส่ ก่อให้เกิดความสุขแก่มวลมนุษยชนทั้งสิ้น ดังนั้นศิลปินหรือผู้เกี่ยวข้องในศิลปะทุกแขนงจึงเคารพพ่อแก่หรือพระฤาษีเปรียบดังบรมครูคนแรกแห่งศาสตร์การแสดง เมื่อได้บูชาแล้วจะก่อให้เกิดสิริมงคลมีความเจริญก้าวหน้าในด้านการงาน มีเสน่ห์ เมตตามหานิยมในตัว จากตำนานคำบอกเล่า พ่อแก่, พระฤาษี หรือบางท่านเรียกกันว่า ครูฤาษี ถือเป็นบรมครูแห่งศาสตร์ของการแสดง ในตำนานกล่าวไว้ว่าพระฤาษีมีอยู่ด้วยกันทั้งหมด ๑๐๘ องค์ ปางเสมอเถร ถือว่าเป็นปางที่มีฤทธิ์มากที่สุดในบรรดาทั้ง ๑๐๘ องค์ ส่วนคำว่า ฤาษี มาจากคำว่า ฤาษิ แปลว่า ผู้เห็นด้วยความรู้พิเศษอันเกิดจากฌาน ซึ่งสามารถมองเห็นอดีต ปัจจุบัน และอนาคตได้ บางครั้งก็เรียก พ่อแก่ หรือ

---

[๕๖] แหล่งที่มา: http://www.amulet.in.th/forums/view_topic.php?t=1510@sid=a4f08b998c341c8757890e2cl5a2927b [๑๕ มิถุนายน ๒๕๕๓]

ฤาษี ว่า “ตฺริกาลชฺญ” แปลว่า ผู้รู้กาลทั้งสาม ในตำราวิชาการต่างๆ หลายสาขา ได้บันทึกถึงฤาษี เช่น การแพทย์แผนไทย การแสดง และการดนตรีมาเกี่ยวข้อง ดังจะเห็นว่า พวกดนตรีและนาฏศิลป์เคารพบูชาฤาษี แพทย์แผนโบราณก็มีรูปฤาษีไว้บูชา ด้วยกันทั้งนั้น

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเห็นรูปเศียรพ่อแก่ซึ่งตั้งอยู่บนหิ้งบูชา ณ ที่พำนักของศิลปินโขนสดคณะต้นกล้าน้อย และได้รับการบอกเล่าเกี่ยวกับประสบการณ์ที่มีผู้เห็นพ่อแก่เดินอยู่บนบ้าน ทำให้สันนิษฐานได้ว่าการเคารพบูชาพ่อแก่นี้ส่วนหนึ่งเกิดจากการเชื่อมั่นในความศักดิ์สิทธิ์จากประสบการณ์ศิลปินตามเรื่องเล่าตกทอดกันมานี้ รวมทั้งเชื่อว่าเมื่อจัดพิธีกรรมไหว้ครูแล้วพ่อแก่และครูผู้ล่วงลับจะดลบันดาลให้ศิลปินและผู้เรียนประสบความสำเร็จในการเรียนและการประกอบอาชีพ ซึ่งความเชื่อนี้คล้องกับความเชื่อของศิลปินดนตรีไทยและศิลปินนาฏยศิลป์ไทยประเภทอื่น ซึ่งมีขั้นตอนในการจัดพิธีกรรมทั้งก่อนเรียน ก่อนแสดง และการไหว้ครูประจำปี อันมีจุดหมายเพื่อเป็นการคารวะต่อพ่อแก่และครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาเช่นกัน ความเชื่อของศิลปินคณะโขนสดต้นกล้าน้อยที่มีต่อเศียรพ่อแก่หรือครูฤาษีนั้นแฝงความเกรงกลัวในเรื่องผีและวิญญาณเข้ามาผสมผสานเกี่ยวข้องอยู่ด้วย เนื่องจากวัสดุสำคัญที่นำมาสร้างเศียรพ่อแก่มาจากดิน ๗ ป่าช้า นับแต่โบราณมาผู้เล่นคุณไสยนิยมสร้างเครื่องรางของขลังหรือสิ่งที่จะทำร้ายฝ่ายตรงข้ามด้วยวัสดุที่นำมาจากป่าช้า โดยเฉพาะดินในป่าช้าซึ่งเชื่อกันว่ามีผีประจำป่าช้าสถิตอยู่ เมื่อนำดินถึง ๗ ป่าช้ามารวมกันเพื่อสร้างเศียรพ่อแก่ดังกล่าวยิ่งทำให้ความขลังนั้นเพิ่มเป็นทวีคูณ การที่นำเอาความเชื่อดังกล่าวประสมประสานกับความเชื่อในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของพ่อแก่ จึงเป็นการเพิ่มความยึดมั่นศรัทธาในการจัดพิธีกรรมไหว้ครูมากยิ่งขึ้น

พิธีกรรมที่พบในการไหว้ครูประจำปีของคณะโขนสดกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อย ได้แก่ พิธีครอบครู เมื่อได้มอบตัวเป็นศิษย์ต่อครูผู้สอนหรือผ่านการคำนับครูฝึกฝนได้ระยะหนึ่งแล้ว ครูได้เห็นความอดทน ได้เห็นฝีมือพอที่จะมอบวิชาขั้นสูงต่อไปได้ ครูก็จะทำพิธีครอบครูให้ เมื่อศิษย์รับไปแล้วถือว่าศิษย์ผู้นั้นสามารถร่วมเข้าชุดหรือร่วมคณะเดียวกับครูผู้สอนได้ พิธีครอบครู (สำหรับโขนละคร มวย) หรือพิธีจับข้อมือ (สำหรับดนตรีและช่าง) ส่วนใหญ่มักทำร่วมกับพิธีไหว้ครูประจำปี โดยทำต่อจากพิธีไหว้ครูหรือบูชาครูซึ่งเชื่อว่าเป็นเทพ ถ้ากล่าวตามตรรกศาสตร์การทำพิธีไหว้ครูเป็นการสร้างความเชื่อมั่นในการถ่ายทอดสืบทอดความรู้ต่อไปให้แก่ศิลปินผู้เข้าพิธีนั่นเอง ในพิธีบูชาครูพบว่ามีการบูชาด้วยเครื่องสังเวยต่างๆ ได้แก่ หัวหมู ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินกำนล ๙๙ บาท (ครูวิชัยในฐานะหัวหน้าคณะสุวนันท์ เพชรรุ่ง ด้วย นั้นกล่าวว่าไม่ต้องใช้เงินกำนล) เครื่องสังเวยประกอบไปด้วยของคาว ของหวาน ผลไม้ ซึ่งบางคณะอาจใช้เป็นเลขคู่เช่น หัวหมูคู่หนึ่ง ไก่คู่หนึ่ง ปลาคู่หนึ่ง หรืออาจจัดในลักษณะของดิบหนึ่งชุด และของสุกหนึ่งชุด บางแห่งขณะประกอบพิธีจะมีการตัดชิ้นส่วนของอาหารเพื่อเป็นการบริการให้ครูได้รับประทานอย่างสะดวก และเมื่อพิธีเสร็จสิ้นก็จัดแบ่งอาหารบางส่วนที่ถวายแด่พระภูมิเจ้าที่ แก่วิญญาณอื่นๆ อันเป็นบริวารของพระภูมิเจ้าที่ตามความเชื่อของเจ้าของงาน ในส่วนของเงินกำนลครูซึ่งมีจำนวนหลากหลาย เช่น๖ บาท ๙ บาท

๙๙ บาท เป็นต้น เมื่อเสร็จงานแล้วพบว่าศิลปินมักนำไปทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้ครูอีกต่อหนึ่งด้วย

นอกจากนั้นยังพบว่าศิลปินมีความเชื่อในเรื่อง ซองคลี (ซองใส่ไม้รบต่างๆ) ซึ่งมีอิทธิพลมาจากความเชื่อในการแสดงละครชาตรีกล่าวคือ โรงละครชาตรีจะผูกซองคลี ตรงเสากลางโรงซึ่งสร้างด้วยไม้ชัยพฤกษ์เสากลางนี้สำคัญมากถือเป็น “เสามหาชัย” แทนองค์พระวิสสุกรรมหรือเป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จมาประทับ การที่คณะโขนสดของครูบุญทรงเชื่อถือว่าซองคลีมีความศักดิ์สิทธิ์นั้น อาจจะนำเอาความเชื่อในการแสดงละครชาตรีเข้ามาผสมผสานด้วย ดังเช่นผลการศึกษาในปริญญานิพนธ์ของเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ เรื่องโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง สรุปผลการวิจัยว่ามีการประสมประสานของละครชาตรี นอกเหนือจากโขน ลิเก และหนังตะลุง นอกจากนี้นายพูน เรืองนนท์ เจ้าของคณะละครชาตรีและหนังตะลุงเคยเล่าว่าท่านเป็นผู้ให้กำเนิดหนังสดเมื่อสงครามโลกครั้งที่ ๒ สงบลงใหม่ๆ จึงสันนิษฐานได้ว่าการแสดงหนังสดดังกล่าวคงมีขั้นตอนการแสดงของละครชาตรีสอดแทรกอยู่ด้วย

คณะโขนสดและลิเก ของครูวิชัยและครูสมทรงเป็นตัวอย่างบ่งบอกให้เห็นถึงความสามารถที่หลากหลายของศิลปินที่สามารถแสดงได้ทั้งโขนสดและลิเก กอปรกับบรรพบุรุษของครูสมทรงเป็นเจ้าของคณะละครเก่าซึ่งมีส่วนสำคัญในการช่วยสนับสนุนความสามารถที่หลายหลากของครูสมทรงดังกล่าว ดังนั้นความเชื่อในเรื่องซองคลีนี้จึงเข้ามามีบทบาทผสมผสานอยู่ในพิธีกรรมการแสดงโขนสดของศิลปินเช่นเดียวกับความเชื่อเรื่องซองคลีในละครชาตรี

๓.๓.๙ หุ่นกระบอก

ความเป็นมา

การแสดงหุ่นในโลก จัดได้ ๔ ประเภท ประเภทแรก การแสดงหุ่นด้วยสายโยงใยบังคับจากเบื้องบน (String Puppet or Marionette) ประเภทที่สอง การแสดงหุ่นบังคับด้วยมือ (Hand Puppet) ประเภทที่สาม การแสดงหุ่นบังคับด้วยก้านไม้และสายโยงใย (Rod Puppet) ตัวหุ่นมีการไม้เสียบติดตัวทางเบื้องล่าง แล้วมีสายโยงใยติดติดต่อตามอวัยวะต่างๆ คล้ายกับหุ่นหลวง (หุ่นใหญ่), หุ่นเล็ก, หุ่นละครเล็ก และหุ่นกระบอกของไทย และประเภทที่สี่ การแสดงหุ่นด้วยเงา (Shadow Puppet or Shadow Play) เช่น หุ่นหนังตะลุง เป็นต้น (สน สีมาตรัง, ๒๕๒๐: ๑๒-๑๓)

กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๔: ๕๔-๖๔) นงค์นุช ไพรบูลยกิจ (๒๕๔๑: ๑๑-๑๕) นิตยา กาญจนะวรรณ (๒๕๔๒: ๕๕๕๕-๕๕๕๘) วิลาวัณย์ เศวตเศรนี (๒๕๔๕: ๘-๕); ศักดา ปั้นเหน่งเพชร, ๒๕๒๐: ๕-๑๔ และศูนย์สังคีตศิลป์ (๒๕๒๕: ๑๑๘-๑๒๓) ศึกษาประวัติความเป็นมาของหุ่นไทย พบว่า ศิลปะการแสดงหุ่นระยะแรกส่วนมากแสดงอยู่ในศาสนสถาน ราชวัง ราชสำนัก งานมหรสพหลวง งานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับเทศกาล งานพิธีกรรมทางศาสนา เช่น งานบวช งานศพ งานทำบุญ แต่ไม่นำไปแสดงในงานแต่งงาน เนื่องจากการแสดงหุ่นมักจะใช้ในพิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวกับความตาย

การปลุกเสก การแสดงหุ่นไทยเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จากหลักฐานทางวรรณคดีที่ปรากฏในสมุดไทยอักษรไทยย่อเรื่อง พระเนมิราชกลอนสวดตอนพิธีราชาภิเษกพระเนมิราช กล่าวถึง การประกอบพระราชพิธีราชาภิเษกพระเนมิราช บรรยายฉากมหรสพสมโภชที่มีทั้งหุ่นไทยและโขนชวา รวมถึงการกล่าวถึงการแสดงหุ่นในจดหมายเหตุการณ์เดินทางสู่ประเทศสยามซึ่งเป็นบันทึกความทรงจำของบาทหลวงตาชาร์ดซึ่งเดินทางมายังประเทศไทยพร้อมกับทูตลาลูแบร์ของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ แห่งฝรั่งเศส และในช่วงปลายรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ มีบันทึกกล่าวถึงการแสดงหุ่นไทยในงานสมโภชพระพุทธบาท เล่นเรื่อง *“ไชยทัต”* ไว้ในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค วัดท่าทราย ซึ่งเป็นการแสดงหุ่นใหญ่ หรือหุ่นหลวง มีความสูงประมาณ ๑ เมตร ทำรูปร่างหน้าตาเหมือนคนทรงเครื่องอย่างละครไทย นิยมแสดงมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

หุ่นไทยแบ่งเป็น ๔ ประเภท ดังนี้ ประเภทที่หนึ่ง หุ่นหลวงหรือหุ่นใหญ่ เป็นแบบที่เก่าแก่ที่สุด มีเล่นมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงรัชสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตัวหุ่นมีขนาดใหญ่สูงประมาณ ๑ เมตร มีหน้าตา แขนขา เครื่องประดับและเครื่องแต่งกายเลียนแบบตัวโขนและละคร ภายในหุ่นเป็นตัวกลวง ตรงกลางมีแกนไม้สำหรับจับและเต็มไปด้วยกลไกเป็นสายเชือก ใช้บังคับหุ่นให้เคลื่อนไหวได้ เช่น ยกมือ ยกแขน ชี้นิ้ว เป็นต้น ใช้คนเชิด ๒-๓ คนแสดงละครใน เรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท เป็นต้น ประเภทที่สอง หุ่นเล็ก สร้างขึ้นโดยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ได้ความคิดจากการแสดงหุ่นจีนสูง ๑ฟุตเศษ ตัวหุ่นเป็นแบบงิ้วจีนหรือเรียกว่า หุ่นไหหลำ แสดงเรื่องจีนแต่พากย์เป็นภาษาไทย เช่น เรื่องซวยงัก ตอนกิมงิดตุดตุดีเมืองลูอันจิวแตกและเล็กเต็งเชือดคอตาย และเรื่องเบ็ดเตล็ดตอนหลวงจีนเจ้าชู้เกี้ยวหญิง

ประเภทที่สาม คือ หุ่นกระบอก เป็นหุ่นที่เกิดในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นหุ่นที่แกะเลียนแบบอวัยวะของคนจริงๆ แต่ย่อขนาดลงตัวหุ่นสูงประมาณ ๑ ฟุตเศษ มีแกนตัวเป็นกระบอกไม้ไผ่ยาวประมาณ ๑ ฟุต ปลายกระบอกด้านบนจะสวมด้วยหัวหุ่นที่แกะจากไม้เนื้อเบาทั้งแท่ง เช่น ไม้ทองหลาง ไม้กุ่ม หัวหุ่นบางคณะเป็นหัวกระดาษที่ปิดบนพิมพ์แล้วผ่าออกเช่นเดียวกับวิธีทำหัวโขน ตกแต่งด้วยสีและเครื่องประดับแบบละคร โทนสีที่ใช้เขียนหน้าหุ่นเป็นแบบเดียวกันกับสีของหัวโขน หน้าหุ่นกระบอกจะทำเป็นหน้ามนุษย์จิ้มลิ้ม เขียนคิ้วตาและปากอย่างละคร หุ่นจะสวมเสื้อทรงกระสอบไม่มีแขนเสื้อและปักดิ้น เลื่อม ให้สวยงาม ปลายมุมด้านบนของเสื้อมีมือติดอยู่ทั้ง ๒ มุม มือซ้ายของหุ่นจะเหยียดนิ้วหักข้อมือตั้งวง เหมือนตัวละคร ส่วน มือขวาของหุ่นตัวพระส่วนมากจะทำแบบกำมือ มีรูไว้สำหรับสอดอาวุธที่ถือลงไป แต่มือของตัวนางจะมีลักษณะแบบมือซ้าย เว้นแต่นางยักษ์ ที่มือขวาจะกำและมีรูสำหรับไว้สอดใส่กระบอง ชายเสื้อจะปลายยาวจนคลุมกระบอกไม้ไผ่ ไม่มีขา การบังคับหุ่นจะใช้มือหนึ่งถือแกนกระบอกไม้ไผ่ อีกมือหนึ่งถือก้านไม้ไผ่ ๒ ก้าน ลักษณะคล้ายตะเกียบที่ผูกติดกับมือของหุ่นสำหรับใช้เชิดเคลื่อนไหวไปมาตามลีลาท่าทาง

แบบรำละคร คนดูจะไม่เห็นก้านไม้เพราะมีเสื้อคลุมบังไว้ การเชิดใช้คนเชิด ๑ คนต่อหุ่นหนึ่งตัว การใช้แกนกระบอกไม้ไผ่และรูปร่างของหุ่นคล้ายทรงกระบอกจึงเป็นที่มาของชื่อดังกล่าวและได้ปรากฏเป็นครั้งแรกในราชกิจจานุเบกษา (เล่ม ๑๑ หน้า ๔๗๓) ซึ่งกล่าวถึงงานพระเมรุพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าอิศริยาภรณ์และพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าลวาดวรองค์ ประเภทที่สี่ หุ่นละครเล็กพัฒนาจากแบบหุ่นเล็กของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ลักษณะตัวหุ่นเหมือนหุ่นเล็ก แต่มีกลไกที่หยาบกว่า ไม่มีสายโยง ใช้ก้านไม้ต่อเข้ากับมือทั้ง ๒ ข้างและบังคับเชิดท่ารำด้วยก้านไม้ กลางลำตัว มีไม้เสียบทะลุตัวจากข้างล่างเพื่อคนเชิดจะได้เชิดได้ เครื่องประดับและการแต่งกายเลียนแบบการแสดงโขนละคร ในปัจจุบันมีเพียงคณะเดียวคือ คณะโจหลุยส์ (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๔: ๕๔-๖๔, คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๓๖-๑๓๘ นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, ๒๕๔๑: ๔๔-๕๐ ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๖: ๓๔-๓๗ สน สีมาตรัง, ๒๕๒๐: ๑๓-๑๖ ยูร กมลเสรีรัตน์, ๒๕๔๘: ๘๐-๘๔ และวิลาวัลย์ เศวตเศรนี, ๒๕๔๙: ๒๗-๒๘)

พัฒนาการของหุ่นกระบอก มี ๒ นัย คือ ประการแรกหุ่นกระบอกดัดแปลงจากหุ่นไหหลำโดยนายเหน่ง (เรียกตามลักษณะศีรษะโล้น) หรือนายรื่นช่างแกะสลักหน้าบันและออกเชิดร้องเล่นหากินจนเป็นที่นิยมแพร่หลายกันอยู่แถบทางเมืองเหนือ ต่อมา เมื่อหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนามหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตามเสด็จไปตรวจหัวเมืองเหนือ ได้เห็นการละเล่นหุ่นกระบอกที่เมืองอุตรดิตถ์ และได้กลับมาตั้งคณะหุ่นกระบอกขึ้นเป็นคณะแรกที่กรุงเทพมหานคร ประการที่สองหุ่นกระบอกวิวัฒนาการมาจากหุ่นหลวงหรือหุ่นใหญ่ซึ่งเป็นหุ่นที่สร้างขึ้นขนาดเท่าคนจริง ย่อมาเป็นหุ่นตัวเล็กสูงเพียงฟุตเดียว (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, ๒๕๔๒: ๗๑๘๘-๗๒๐๒ และนิวัติ กองเพียร, ๒๕๓๗: ๑๔-๑๖)

หุ่นกระบอกคณะสี่ดรุณี (สี่พี่น้อง) เป็นหุ่นกระบอกพื้นบ้านคณะเดียวในจังหวัดเพชรบุรีที่ยังคงแสดงอยู่ ก่อนหน้าหัดเล่นหุ่นกระบอกนางประนอมเคยแสดงละครชาตรีมาก่อน ต่อมาคุณยายผู้มีความชำนาญในการเชิดหุ่นกระบอกได้ชวนให้มาฝึกเชิดหุ่นนาน ๒ เดือน (ยายถึงแก่กรรม) นางประนอมจึงจัดตั้งคณะโดยนำหุ่นกระบอกจำนวน ๒ ตัวและหุ่นที่สร้างขึ้นใหม่อีก ๖ ตัว แสดงเรื่องต่างๆ หมุนเวียนกันเนื่องจากสามารถถอดเปลี่ยนหัวหุ่นได้ ปัจจุบันนางประนอมมีผู้ร่วมคณะจำนวน ๖ คน (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, ๒๕๔๑: ๑๒๕ และ วิลาวัลย์ เศวตเศรนี, ๒๕๔๙: ๓๒-๓๓)

จักรพันธุ์ โปษยกฤต (๒๕๔๒: ๗๑๘๘-๗๒๐๒, ๒๕๔๘: ๑๔๗-๑๔๘) คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๓๖-๑๓๘) นิวัติ กองเพียร (๒๕๓๗: ๑๔-๑๖) ยูร กมลเสรีรัตน์ (๒๕๔๘: ๘๘-๘๗) วิลาวัลย์ เศวตเศรนี (๒๕๔๙: ๑๕-๑๖) ศักดา ปั้นเหน่งเพชร (๒๕๒๐: ๒๑, ๓๖-๓๗, ๓๘) และสน สีมาตรัง (๒๕๒๐: ๒๐-๒๑) ศึกษาหุ่นกระบอกไทย โดยสรุปได้ดังนี้ หุ่นกระบอกประกอบด้วยตัวสำคัญๆ คือ ตัวพระ ตัวนาง ฤาษี ตัวตลก ยักษ์ เป็นต้น โดยแสดงในโรงละครหุ่นทรงสี่เหลี่ยมยกพื้นสูงในระดับสายตาคนดู บางโรงอาจมีความกว้างยาว

ประมาณ ๒ เมตร หรือมากกว่านั้น ด้านข้างมีฝากั้น ไม่ให้ผู้ชมเห็นคนเชิดด้านใน จากด้านหน้าโรงเว้นเข้าไปประมาณ ๕๐ เซนติเมตร จะมีฉากผ้าหรือมู่ลี่ไม้ไผ่รูปท้องพระโรง พร้อมประตูเข้าออกแขวนลงมาให้สูงกว่าพื้นโรงละครประมาณ ๕๐ เซนติเมตร เย็บต่อด้วยผ้าโปร่งสีขาวยาวเกือบถึงพื้นโรง เพื่อให้คนเชิดที่นั่งอยู่หลังผ้าโปร่งมองเห็นตัวหุ่นได้ถนัดและสอดมือออกไปเชิดหน้าฉากได้สะดวก ประตูสำหรับหุ่นเข้าออกจะมี ๔ ประตู อยู่ด้านริมโรง ๒ ประตู และอยู่ด้านในอีก ๒ ประตู นิยมทำเป็นรูปซุ้มเรือนแก้ว มีม่านแหวกปักดิ้น หรือปิดลายกระดาษทอง บางเวทีหุ่นกระบอกไม่ให้คนดูเห็นมือหรือแขนคนเชิดเรียกว่ากระจกบังมือตั้งเป็นแถวห่างจากหน้าฉากประมาณ ๕๐ เซนติเมตร โดยมีคนเชิดหุ่นประมาณ ๘-๙ คน เป็นทั้งคนเจรจาและขับร้องเอง บางคณะมีต้นเสียงในการขับร้องเอง และมีลูกคู่อีก ๕-๖ คน แสดงเรื่องพระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง สังข์ทอง มาลัยทอง พระสังข์ศิลป์ชัย ยอพระกลิ่น สามก๊ก เป็นต้น โดยจะมีคนบทหรือคนบอกบท บอกกลอนคำร้อง บอกหน้าพาทย์ บอกเพลง ให้ผู้ขับร้องและลูกคู่ร้องไปตามบทกลอนคำร้อง รวมถึงนักดนตรีปี่พาทย์บรรเลงเพลงตามคนบทบอกเช่นกัน พร้อมกับเป็นผู้ที่คอยรวบรัดให้เรื่องจบลง หรือเรียก ตัดลง อย่างกลมกลืน

เพลงที่ใช้ขับร้องการแสดงหุ่นกระบอก ประกอบด้วย เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียวและเพลงร่าย เช่น เพลงช้าปี่ เพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย เป็นต้น เพลงหุ่นกระบอกมักเข้าใจว่าเป็นเพลงเดียวกับเพลงสังขาราด้วยมีซออู้สีเคล้าและใช้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกเหมือนกัน แต่เพลงสังขารามีทำนองเฉพาะ บางครั้งออกไปในทางตลก นอกจากนี้ยังมีเพลงลงหลายอย่าง เช่น มีลงโอด ลงชิด ลงทำนองตลก ออกทำนองจีน เป็นต้น เครื่องดนตรีนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า อันได้แก่ ปี่ ระนาด ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองแขก กลองทัด ระนาดทุ้ม เปิงมาง สำหรับเครื่องดนตรีหลักในการแสดงหุ่นกระบอกมีดังนี้ ซออู้ กลองต๊อก แต๋ว และม้าล่อ ในสมัยโบราณการแสดงหุ่นกระบอกนิยมแสดงกันทั้งงานราษฎร์และงานหลวงและยังแสดงในบ่อนการพนันแสดงวันละ ๒ เวลา คือ เวลาบ่ายกับเวลากลางคืน ปัจจุบัน แสดงในงานทำขวัญจุก ทำขวัญนาคและแก้บน ไม่แสดงในงานแต่งงาน การเก็บรักษาหุ่นใช้รางไม้ทำด้วยไม้ไผ่ยาวประมาณ ๓ เมตร เจาะรูกลมสำหรับเป็นที่เสียบหุ่นในลักษณะยืน

วิธีการแสดง

จักรพันธุ์ โปษยกฤต (๒๕๔๒: ๗๑๘๘-๗๒๐๒) กล่าวถึงขั้นตอนการแสดงหุ่นกระบอกไว้ว่า ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง เมื่อใกล้เวลาจะแสดง ครูอาวุโสจุดธูปเทียนบูชาคุณพระรัตนตรัย ต่อมาจุดเทียน ๑ เล่ม ธูป ๙ ดอก สักการะเทพแห่งศิลปะการแสดงดนตรี และครูบาอาจารย์ โดย ผู้เชิดหุ่นและผู้ร่วมงานทุกคนจุดธูปคนละ ๑ ดอก จากนั้นครูผู้เชิดตัวนายโรงจะนำหุ่นตัวเอกมาบริกรรมก่อนออกฉาก ปี่พาทย์จึงจะลาวง ซออู้-เสมอ-รัว แล้วร้องช้าปี่ไหว้ครู ขณะเดียวกันนักดนตรีนำดอกไม้และเงินกำนล ๖ บาท ใส่พานให้ผู้เป็นหัวหน้าวงจบพานอธิษฐาน

บูชาครู แล้วดอกไม้ธูปเทียนเสียบข้างตะโพน เมื่อตัวนายโรงจะออกรำช้าปี่ไหว้ครูแล้ว ออกเพลงปีนตลิ่ง เมื่อจบการไหว้ครู จึงเริ่มด้วยเพลงหุ่นเคล้าซออู้ร้องบรรยายเรื่องราว

ยูร กมลเสรีรัตน์ (๒๕๔๘: ๘๘-๙๗) ศึกษาการแสดงหุ่นกระบอก ของ นางชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว เริ่มด้วยการบูชาครู ต่อมาจึงโหมโรง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ เพลงตระหญ้าปากคอก เพลงตระปลายพระลักษณ์ เพลงตระมารละม่อม เพลงรัวสามลา แล้วจึงออกเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ตลอดจนเพลงเกร็ดไปจนกว่าจะถึงเวลาแสดง เมื่อได้เวลาแสดงปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงวา จากนั้นซออู้ เล่นเพลงหุ่น ต่อมาปี่พาทย์บรรเลงเพลงเสมอ คนเชิดหุ่นเชิดตัวนายโรงนอกจากฉากไหว้ครูด้วยการร้องเพลงช้าปี่ และเพลงปีนตลิ่งนอกจนจบ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงรัวสามลา หุ่นตัวนายโรงจึงเข้าฉาก หลังจากไหว้ครูเสร็จแล้ว เมื่อจะเริ่มแสดงเข้าเรื่อง นิยมเริ่มด้วยเพลงหุ่นเคล้าซออู้ ให้หุ่นออกมาร่ายรำบรรยายเรื่องราว

การสืบทอด

ครูชูศรี สกุลแก้ว สืบทอดการแสดงหุ่นกระบอกให้แก่ศิลปินกรมศิลปากร ก่อนเริ่มต้นฝึกหัดเชิดหุ่นให้นำดอกไม้-ธูป-เทียน ไปบูชาครูหุ่นกระบอก จากนั้นจึงสอนวิธีจับตัวหุ่นกระบอก สอนบังคับหุ่น เมื่อมีความชำนาญพอสมควร จึงเริ่มหัดเชิดกับศีรษะหุ่นที่เป็นตัวกากที่มีแต่หัวหุ่นเสียบกับไหล่หุ่นและไม้กระบอกสำหรับจับ (ไม่มีเสื้อผ้าและมือหุ่น) โดยฝึกกล่อมตัว ฝึกเชิดย้อนมือในจังหวะ “ตุ๊บ-เท่ง ตุ๊บ-เท่ง” ฝึกกระทบตัว เหมือนจังหวะ “ยืด-ยุบ” ในท่ารำของโขนละคร ฝึกโยกตัว ในจังหวะ “ต้อม ต้อมม่า ต้อมต้อม...ตุม ตุม มา ตุม ตุม” ฝึกเชิดเพลงเร็ว หรือเรียกว่า “รำเพลง” ในจังหวะ “ตุ๊บ-ทิง ทิง...ตุ๊บ ทิง ทิง” โดยใช้ปากร้องทำนองเอาเอง ฝึกใช้การบังคับตะเกียบมือหุ่นตลอดจนฝึกกิริยาท่าทางต่างๆ เช่น ท่ายิ้ม ท่าอาย ท่าโกรธ ฯลฯ จากนั้นจึงเริ่มหัดให้รู้จักการเชิดประกอบเพลงหน้าพาทย์ วิธีเชิดตามบทร้อง รวมถึงเพลงไหว้ครูคือ เพลงตลิ่งนอก ออกเพลงหน้าพาทย์ รัวสามลา และสอนวิธีนำตัวหุ่นออกจากฉาก เข้าฉาก หัดเชิดตามบทบาทต่างๆ ครูชูศรี กล่าวว่า การสืบทอดหุ่นกระบอก จะสอนให้แก่ลูกหลานและวงศ์วานว่านเครือญาติ เพราะเกรงว่าศิษย์จะคิดล้างครู หมายถึงการเล่นประชันแย่งอาชีพตัดหน้ากัน แต่หากเล็งเห็นว่าศิษย์มีความตั้งใจจริง ยอมสาบานตามกฎเกณฑ์ที่ตั้งขึ้น จึงยอมให้ (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, ๒๕๔๘: ๑๒๘-๑๓๐ และศูนย์สังคีตศิลป์, ๒๕๒๙: ๗๐-๗๓)

พิธีกรรมและความเชื่อ

พิธีไหว้ครูเบิกเนตรหุ่น คล้ายกับการประดิษฐ์หัวโขนการเขียนดวงตาของหุ่นกระบอกจึงทำเป็นขั้นตอนสุดท้ายและต้องทำในพิธีโดยถือว่าตัวหุ่นกระบอกพระฤาษีเป็นตัวหุ่นครูเช่นเดียวกับโขน และจัดพิธีไหว้ครูเป็นงานใหญ่ประจำปี ๆ ละ ๑ ครั้ง (นงค์นุช ไพรบูลยกิจ, ๒๕๔๑: ๖๓)

พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง ก่อนการแสดงหุ่นกระบอกทุกครั้งต้องนำหุ่นที่จะแสดงไปเสียบไว้ทางขวามือของประตูด้านขวาที่หุ่นจะออก ครูอาวุโสจุดธูป ๓ ดอก ตั้งนะโม ๓ จบ บูชาพระรัตนตรัยจากนั้นจึงจุดเทียน ๑ เล่ม ธูป ๙ ดอก สักการะเทพเจ้า ชุมนุมเทวดาและครูบาอาจารย์ โดยให้ผู้เชิดทุกคนจุดธูปคนละ ๑ ดอก บูชาครู (ยูร กมลเสรีรัตน์, ๒๕๔๘: ๘๘-๘๗)

ความเชื่อ

จักรพันธุ์ โปษยกฤต (๒๕๔๒: ๗๑๘๘-๗๒๐๒; ๒๕๔๘: ๑๔๓-๑๔๗) นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ (๒๕๔๑: ๔๔-๕๐) ยูร กมลเสรีรัตน์ (๒๕๔๘: ๘๗-๘๘) และศักดา ปั้นเหน่งเพชร (๒๕๒๐: ๒๑, ๓๖-๓๗, ๓๘) ได้รวบรวมความเชื่อที่เกี่ยวกับการแสดงหุ่นกระบอกไว้ว่า ก่อนแสดงต้องไหว้ครูก่อนการแสดงทุกครั้ง เจ้าของคณะต้องนำหุ่นฤาษีออกมารำไหว้ครู และเมื่อรับงานแสดงเสร็จแล้วให้นำเงินมาซื้อของเซ่นไหว้หุ่นทุกตัว ในกรณีที่ไม่เอาหุ่นใส่หีบมา เมื่อจะนำหุ่นเข้าโรงจะต้องถือหุ่นพระครูฤาษีเข้าโรงก่อน ต่อด้วยหุ่นตัวพระตัวนางและตัวยักษ์ตามลำดับ โดยมีข้อห้ามว่าจะไม่นำหุ่นยักษ์เข้าโรงก่อน เพราะถือว่าทำให้ “ร้อน” ในการเข้าฉากและออกฉาก หุ่นทุกตัวจะต้องออกฉากและเข้าฉากประตู ไม่ผลุบโผล่ขึ้นมาใต้ฉากเป็นอันขาด (ยกเว้นหุ่นตัวตลกบางตัว) ในขณะกำลังแสดง ถ้าศีรษะหุ่นตัวใดเกิดหลุดออกจากหุ่น เรียกว่า คอขาด ถือว่าเป็นอัปมงคล เป็นลางไม่ดี สำหรับเรื่องราวที่นำมาแสดง ตัวเอกจะต้องไม่มีการตายในตอนจบ ซึ่งหมายถึงการตายคาโรงหรือล้มทับโรง เชื่อว่าทำให้เป็นอัปมงคลแก่คณะที่แสดง ตลอดจนเจ้าภาพ อีกนัยหนึ่ง ถือว่าเป็นการตัดทางของคณะอื่นๆ ที่จะแสดงต่อไปในเรื่องเดียวกัน เนื่องด้วยตัวเอกได้ “ตาย” หากคณะอื่นจะมาเล่นซ้ำในเรื่องเดิมก็จะไม่ได้รับความนิยม เกิดความอับเฉา ผู้เชิดต้องดำเนินเรื่องต่อไปให้ถึงบทที่ตัวเอกฟื้นคืนชีวิต ห้ามเดินข้าม ห้ามวางหุ่นลงกับพื้นหรือวางในที่ต่ำ เพราะถือเป็นการไม่ให้ความเคารพ ในการแสดงจะไม่เล่นวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท เนื่องจากสามเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ใช้แสดงละครในถวายแก่พระมหากษัตริย์เท่านั้นตลอดจนบทละครในถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ใหญ่ๆ เช่น คุกพาทย์บาทสกุณี เป็นต้น หุ่นกระบอกไม่สามารถรำให้เหมือนโขนละคร หากแสดงถือว่า อัปรีย์กิน ไม้สำหรับสร้างหุ่นตัวตลก เชื่อว่าถ้าใช้ไม้ที่ลิงเกาะแล้วหักลงมาแกะเป็นตัวตลก จะทำให้เข้าถึงความสนุกสนานเฮฮา และนิยมลงอักขระ “นะฤาชา นะฮา นะเฮ” หรือ “สาลิกาลิ้นทอง” ในตัวหุ่น เพื่อให้ผู้ชมหลงใหล และเชื่อว่าผู้ที่ไม่ผ่านการไหว้ครูมาหยิบฉวยหุ่นเล่นๆ เชื่อว่าอาจจะมีอันเป็นไป

ศิลปินหุ่นกระบอก

๑) ครูประนอม อินทร์เนตร

ครูประนอม อินทร์เนตร (ศิลปินหุ่นกระบอกจังหวัดเพชรบุรี) อยู่บ้านเลขที่ ๙๖ หมู่ ๖ บ้านศาลาหมูศรี ตำบลบ้านลาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๑ ปี

ภาพคณะหุ่นกระบอก ๔ ดรุณี

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ครูประนอมเล่าให้ฟังว่า แต่เดิมครูเคยแสดงละครชาตรีมาก่อน ต่อมาคุณยายของครูซึ่งชำนาญในการเชิดหุ่นกระบอกได้ชวนมาฝึกเชิดหุ่นกระบอกซึ่งครูฝึกอยู่ราว ๒ เดือน ก็สามารถเชิดได้ ต่อมาคุณยายของครูถึงแก่กรรม ครูจึงได้จัดตั้งคณะขึ้นโดยนำเอาหุ่นกระบอกที่มีอยู่เดิม ๒ ตัว และสร้างขึ้นใหม่อีก ๖ ตัว ใช้แสดงเรื่องต่างๆ หมุนเวียนกันเพราะสามารถถอดเปลี่ยนหัวหุ่นได้ โดยตั้งชื่อว่า คณะสี่ดรุณี (สี่พี่น้อง) สมาชิกทั้งสี่คนล้วนเป็นหญิงและเป็นญาติกัน นับเป็นหุ่นกระบอกคณะเดียวในปัจจุบันของเพชรบุรี ที่แสดงมานานกว่า ๒๐ ปีแล้ว

หุ่นกระบอกพื้นบ้านคณะสี่ดรุณี ได้พยายามพัฒนาการแสดง โดยให้ผู้ชมเห็นคนเชิดขณะทำการแสดง แตกต่างจากเดิมที่คนเชิดอยู่หลังม่าน ทำให้ผู้ชมได้เห็นหน้า แววตา รอยยิ้ม การเคลื่อนตัวของคนเชิด รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างคนเชิดกันหุ่นด้วย การปรับประยุกต์การแสดงหุ่นกระบอก[๕๗]แบบดั้งเดิมมาเป็นการเล่นหน้าม่านหรือเปลี่ยนม่าน สร้างความสนใจให้กับผู้เป็นสังคมรุ่นใหม่ในยุคโลกาภิวัฒน์ รวมทั้งผู้ชมชาวต่างประเทศ รูปแบบการแสดงดังกล่าวจึงได้แพร่หลายไปยังคณะละครหุ่นกระบอกอื่นๆ อีกหลายคณะ

---

[๕๗] ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๕๔๓ เป็นต้นมาเริ่มช่วงที่ศิลปะการแสดงหุ่นไทย ได้มีการพัฒนาและปรับประยุกต์ เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยของสังคม เศรษฐกิจ การเมือง เป็นที่น่าสังเกตว่า ศิลปวัฒนธรรมได้กลายมาเป็นสินค้าของชาติ ในหนังสือพิมพ์ Bangkok Post ,Business: Saturday ,May ๒๐, ๒๐๐๖ มีภาพประชาสัมพันธ์งานเลี้ยง “ThaiBev” Thai Beverage Reception สำหรับเบียร์ของไทยที่ประเทศสิงคโปร์ได้ใช้คนเชิดพร้อมตัวหุ่นละครเล็ก ตัวละครหุ่น หนุมานกำลังยกนิ้วหัวแม่มือแสดงความยอดเยี่ยมให้กับสินค้าในงาน จะสังเกตได้ว่าในยุคปัจจุบันนี้การแสดงหุ่นไทยและตัวหุ่นมักจะถูกนำเข้ามามีบทบาทในการเป็นจุดขาย เพื่อเป็นสีสันและของแปลกตาดึงดูดใจให้กับชาวต่างชาติ และเป็นการโฆษณาส่งเสริมการขายและสินค้าทางวัฒนธรรมหลากหลายรูปแบบมากขึ้น เฉกเช่นเดียวกับผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ อันเป็นกลยุทธ์ทางการตลาดของการส่งเสริมการท่องเที่ยวหรือส่งเสริมสินค้าอุตสาหกรรมของรัฐบาล (วิลาวัณย์ เศวตเศรนี, ๒๕๔๙: ๓๓)

ครูประนอมบอกว่า เรื่องที่แสดงเป็นประจำคือเรื่อง จักรนารายณ์ ดนตรีที่นำมาบรรเลงเป็นวงปี่พาทย์เต็มรูปแบบ แต่ถ้าต้องเดินทางไกลเพื่อไปแสดงจะนำไปเฉพาะเครื่องดำเนินทำนองมี ระนาดเอก และเครื่องกำกับจังหวะคือ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีเพลงสาธุการ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงรัว เพลงลา และเพลงไทยอัตราสองชั้น

ครูบอกว่า การเล่นหุ่นกระบอกเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ล้ำค่า เป็นการรวบรวมทั้งความสามารถทางเชิงช่าง ความงดงามประณีตและความสละสลวยในการใช้ภาษา รวมถึงการประสมประสานของดนตรีปี่พาทย์ประกอบการเชิดหุ่นให้มีชีวิตชีวาดั่งมนุษย์แสดง ปัจจุบันการแสดงใกล้จะสูญหายและหาดูชมได้ยากขึ้นเรื่อยๆ หากขาดผู้สนใจดูแลครูประนอมปรารถนาให้ทุกฝ่ายร่วมกันอนุรักษ์สืบสานการแสดงพื้นบ้านนี้ไว้ให้ชนรุ่นหลังได้ดูได้ชมต่อไป

พิธีกรรมและความเชื่อ

ภาพหิ้งบูชาครู ณ เวทีแสดง

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ครูประนอมกล่าวว่า ก่อนการแสดงหุ่นทุกครั้ง จะต้องมีการไหว้เทพยดา ครูบาอาจารย์ บิดามารดา ตามขนบปฏิบัติของละครหุ่น โดยการไหว้ครูจะจัดอาหาร ดอกไม้ เงินกำนล ธูปเทียน จากนั้นก็ตั้งจิตระลึกถึงคุณยายผู้ถ่ายทอดวิชาให้ รวมทั้งบูรพาจารย์ท่านอื่นๆ
(ประนอม อินทร์เนตร, สัมภาษณ์, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์พบว่าศิลปินหุ่นกระบอกมีความสามารถในการแสดงละครชาตรีมาก่อนและมีบรรพบุรุษเป็นผู้เชิดหุ่นมาก่อน จึงมีโอกาสได้เรียนหุ่นกระบอกในภายหลัง สังเกตว่าศิลปินสามารถเรียนรู้วิธีเชิดได้อย่างรวดเร็วน่าจะเป็นเพราะมีความคุ้นเคยในการร้องและรำละครชาตรีมาแต่เดิม มีทักษะในการร้องและรำที่มีอยู่ทำให้มีความเข้าใจในบท และการเชิดจึงใช้เวลาเพียง ๒

เดือน ฝึกหัดและสามารถเชิดหุ่นกระบอกได้อย่างชำนาญ ต่อมาได้จัดตั้งคณะหุ่นกระบอกล้วน ซึ่งเป็นพี่น้องกันมาร่วมเล่น การที่คณะหุ่นกระบอกสี่ดรุณียังคงอยู่เป็นหุ่นกระบอกที่มีชื่อเสียงในจังหวัดเพชรบุรีก็น่าจะมีสาเหตุมาจากการที่สมาชิกเป็นญาติกัน มีความสะดวกในการฝึกซ้อมและสามารถทำงานได้อย่างเข้าใจกัน ทำให้ช่วยกันทำมาหากินอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้การปรับประยุกต์รูปแบบการแสดงหุ่นกระบอกหน้าม่านหรือเปลี่ยนม่านสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการหุ่นกระบอกและผู้ที่สนใจ จนรูปแบบการแสดงนี้ได้ แพร่หลายไปยังคณะละครหุ่นกระบอกอื่นๆ ทำให้เกิดวิวัฒนาการของหุ่นกระบอก ซึ่งได้รับการยอมรับจนเกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปยังจังหวัดอื่น

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อศิลปินหุ่นกระบอกมีการไหว้ครูก่อนแสดงซึ่งจัดอย่างเรียบง่ายโดยใช้เครื่องกำนลได้แก่อาหาร ดอกไม้ เงินกำนล ธูปเทียน จากนั้นก็ตั้งจิตระลึกถึงคุณยาย ผู้ถ่ายทอดวิชาให้ และครูอื่นๆ มีข้อน่าสังเกตจากเอกสารที่เกี่ยวข้องในข้างต้นที่ระบุว่าหุ่นรูปพระฤาษีมีความสำคัญในความเชื่อของศิลปินหุ่นกระบอกทั้งหลายกล่าวคือ มีการถือว่ารูปพระฤาษีคือตัวแทนครู ดังนั้นจึงมีการนำมาใช้ในการเบิกโรงและลาโรงซึ่งมีข้อกำหนดอันเป็นที่หมายรู้ในการแสดงหุ่นกระบอก การให้ความสำคัญดังกล่าวพ้องกับการเชิดหนังตะลุงซึ่งมีการไหว้ครูก่อนแสดงโดยเชิดรูปพระฤาษีเป็นการเบิกโรงเช่นกันสาเหตุที่มีการกำหนดรูปพระฤาษีเป็นตัวแทนครูนั้นน่าจะมาจากความเชื่อในตำนานของฤาษีซึ่งความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ หมายถึง นักบวชพวกหนึ่ง มีมาก่อนพุทธกาล สละบ้านเรือนออกไปบำเพ็ญพรตแสวงหาความสงบ

และในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ได้แสดงถึงความสำคัญของฤษีว่าเป็นเจ้าแห่งความรู้เป็นครูของการแสดงต่างๆ เช่น ละครชาตรี โขนสด ฯลฯ ไว้ดังนี้

ในวรรณคดีสันสกฤตมีเรื่องราวเกี่ยวกับฤษีเป็นอันมากไม่ว่าจะเป็น วรรณคดีประเภทใดแสดงถึงความสำคัญของฤษีที่มีอยู่ในสังคมทั้งของสวรรค์และโลกมนุษย์อันอาจสรุปได้เป็นข้อๆ ดังนี้

๑. เป็นกวีรุ่นแรกของอินเดีย เช่น บรรดาฤษีต่างๆ ประเภทศรุตรรษีและกาณฑรรษีที่ช่วยกันรจนาคัมภีร์พระเวทและในสมัยกาพย์มีฤษีวาลมีกิ (แปลว่าผู้มีจอมปลวกเป็นที่อาศัย) โดยเฉพาะฤษีวาลมีกิผู้นี้ได้รับยกย่องว่าเป็น อาทิกวี (คือกวีคนแรก) และงานประพันธ์ของเขาคือเรื่อง รามายณะก็ได้รับยกย่องว่าเป็น อาทิกาพย์ (อาทิกาวฺย) หรือกาพย์เรื่องแรกของอินเดีย

๒. เป็นผู้แต่งตำราฟ้อนรำและเป็นครูนาฏศิลป์ ฤษีดังกล่าวคือ พระภรตมุนีผู้รวบรวมท่ารำ (กรณะ) ของพระศิวะทั้ง ๑๐๘ ท่า และเขียนตำรานาฏศาสตร์ อธิบายไว้เป็นประโยชน์แก่การศึกษาวิชาฟ้อนรำในอินเดียและประเทศต่างๆ ในเอเชียอาคเนย์ ท่ารำแม่บท ๑๐๘ ท่า ที่ฤษีภรตจดไว้เป็นตำรานี้ เมื่อเทียบกับท่ารำแม่บทของไทยแล้วมีคล้ายคลึงมากที่สุด ๒ ท่า คือท่ากินรีเลียบถ้ำและท่า

แมงมุมชักใย ทั้ง ๒ ท่าของแม่บทไทยดังกล่าวนี้เทียบได้ใกล้เคียงกับท่าลตาวฤศจิก และท่าคงคาอวตรณในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของพระภรตมุนี ท่าอื่น ๆ นอกจากนี้มีความผิดเพี้ยนกันมาก อย่างไรก็ดี ไทยเราก็ยังนับถือพระภรตมุนีว่าเป็นเจ้าแห่งวิชาฟ้อนรำ จึงสร้างหัวโขนเป็นรูปฤษียิ้มเอาไว้บูชาในฐานะเป็นสัญลักษณ์ของครูฟ้อนรำ ซึ่งผู้จะเรียนวิชานี้ต้องเข้าพิธีครอบจากหัวโขนฤษีนี้ทุกคน แสดงถึงความศรัทธาอย่างจริงจังที่เรามีต่อพระภรตฤษี

๓. เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาดนตรี ได้แก่ พระนารทฤษี ผู้เป็นโอรสของพระพรหม และเป็นพระฤษีสูงสุด ผู้เป็นทั้งเทพฤษีและพรหมฤาษี ในการไหว้ครูดนตรีไทยสมัยก่อนนอกจากจะไหว้ครูไทยแล้วยังมีการบูชาศีรษะฤษี ซึ่งเป็นหัวโขนฤษีแบบเดียวกับภรตมุนี แต่พึงเข้าใจว่าหัวโขนฤษีที่ตั้งในพิธีบูชาครูดนตรีเป็นฤษีนารท ซึ่งคนไทยเรียกเพี้ยนเป็นฤษีนารอท

๔. เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแพทย์แบบโบราณหรือ จะกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ผู้เขียนตำราที่ปรุงจากสมุนไพรต่าง ๆ นั่นเอง ลักษณะนี้เหมาะแก่บุคคลประเภทฤษีเป็นอย่างยิ่ง เพราะฤษีเป็นผู้อยู่ป่าและท่องเที่ยวไปในป่า ย่อมรู้จักสมุนไพรนานาชนิดได้ดีกว่าใคร ๆ ในเมืองไทยก็ถือคตินี้กล่าวคือ หมอยาแผนโบราณต้องปั้นรูปฤษีไว้บูชาในฐานะครูแพทย์ มิได้หมายเฉพาะเจาะจงว่าเป็นฤษีชื่อใดแน่ชัด มีบางท่านเข้าว่าเป็นธันวันตริ ซึ่งเป็นผู้แต่งคัมภีร์อายุรศาสตร์ของอินเดียแต่ธันวันตริเป็นเทพหาได้เป็นฤษีไม่ ธันวันตริผู้แต่งตำราแพทย์ของอินเดียนั้นเป็นเทพเก่าแก่มีเรื่องราวอยู่ในนารายณ์อวตารปางที่ ๒ (กูรมาวตาร) เป็นผู้ทูนหม้อน้ำทิพย์ผุดขึ้นมาจากทะเลน้ำนม (เกษียรสมุทร) ในครั้งนั้น...(ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, ๒๕๔๒: ๕๗๓๒-๕๗๓๓)

๓.๓.๑๐ สวดพระมาลัย

ความเป็นมา

สวดพระมาลัย เป็นประเพณีการสวดอ่านพระมาลัยกลอนสวดเป็นทำนองต่างๆ สำหรับสวดในวัดเวลามีงานนักขัตฤกษ์ตลอดจนการสวดตามบ้านเวลามีงานมงคลและงานรื่นเริงต่างๆ สมัยโบราณพระภิกษุเป็นผู้สวดในวันแต่งงานและสวดในงานศพปัจจุบันนิยมสวดเฉพาะงานศพเท่านั้นและผู้สวดเป็นคฤหัสถ์ (กาญจนา นาคพันธ์, ๒๕๑๔: ๔๓ และสถาพร ดงขุนทศ ๒๕๔๙: ๑๒๓-๑๒๕)

การสวดพระมาลัยในงานแต่งงานนิยมสวดพระมาลัยก่อนส่งตัวบ่าวสาวเข้าหอมีจุดมุ่งหมายเพื่อสั่งสอนให้รู้บาปบุญคุณโทษเพื่อสั่งสอนคู่บ่าวสาวให้รู้จักเกรงกลัวบาปตอนที่นิยมสวด คือ ตอนมีชู้ขึ้นต้นงิ้ว เพื่ออบรมคู่บ่าวสาวมิให้ล่วงละเมิดผิดประเวณีสามีภรรยาผู้อื่น สำหรับประเพณีโบราณของการสวดพระมาลัยในงานศพ มีพระสงฆ์ ๔ รูป เริ่มหลังพระสวดพระอภิธรรมแล้วจึงสวดพระมาลัยตลอดคืนแก่ผู้ฟัง ซึ่งก็คือเจ้าภาพและผู้ที่อยู่เป็นเพื่อนศพ เนื้อหามุ่งสอนคติธรรม มีการดัดแปลงให้คล้ายมหรสพ โดยมีการสอดแทรกบทสวดที่สนุกสนานเลียนแบบการสวดมาลัย จึงไม่เป็นการเหมาะสมแก่สมณเพศ เช่น สวดตลกคะนองสองแง่สองง่าม ฉันภัตตาหารที่

เจ้าภาพนำมาถวายขณะสวด ต่อมาจึงเป็นการสวดพระมาลัยโดยฆราวาส มีทั้งชายและหญิง ประมาณ ๔-๘ คน เรียกว่า สวดคฤหัสถ์ หรือ ฆราวาสออกฉาก ผู้สวดจะแบ่งบทบาทไปตามความเหมาะสม เช่น วิกผม หนวดปลอม เป็นต้น มีการโต้ตอบทำนองปุจฉา-วิสัชนา หรือสวดเป็นทำนองเล่าเรื่อง และถือตาลปัตรพร้อมทั้งเคาะกระทุ้งเป็นจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน สวดพระมาลัยเลิกประมาณเที่ยงคืนหรืออาจเลิกเมื่อใกล้สว่าง (ปรมินทร์ จารุวร, ๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖ พระยาอนุมานราชธน, ๒๕๐๑: ๑๒๓ วัฒนา ณ นคร, ๒๕๒๖: ๑๔๒-๑๔๓ และ อรอนงค์ พัดพาดี, ๒๕๒๒: ๔๓-๔๔)

วัตถุประสงค์ของการสวดพระมาลัยในงานศพ ประการแรก เพื่ออยู่เป็นเพื่อนในงานศพ ประการที่สอง เพื่อสอนคุณธรรมความดี และประการที่สามเพื่อช่วยคลายความเศร้าโศก การสวดพระมาลัย นอกจากจะสวดพระธรรมแล้ว ยังแทรกเนื้อหาที่มีความสนุกสนานเรียกว่า รำนอก เพลงสวดรำนอกมีมากมายหลายบท เช่น รำต้นฉิ่ง รำสมุทร รำบ้องต้น รำพายเรือ รำบังสองดอก รำชื่นภิรมย์ เป็นต้น หรือรำนอกเป็นเรื่องๆ เช่น เรื่องพระอภัยมณีตอน ตอนเป่าปี่ ตอนผีเสื้อสมุทรออกจากถ้ำ ในเรื่องลักษณวงค์ ตอนฆ่าพราหมณ์เกสร ร้องไปจนถึง ตอนเปิดโกศนางเกสร เป็นต้น ในการสวดพระมาลัยอาจแสดงท่าทางประกอบ เพิ่มความขบขัน ความสนุกสนาน (คณะทำงานตำบลโพหัก อำเภอบางแพ, ๒๕๔๔: ๑๒๔-๑๒๖)

ปรมินทร์ จารุวร (๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖) สถาพร ดงขุนทศ (๒๕๔๕: ๑๒๒-๑๒๕) และ สังคม ศรีราช (๒๕๔๒: ๔๕๗) ศึกษาประวัติความเป็นมาของการสวดพระมาลัยที่นิยมสวดในงานศพไว้ดังนี้ พระมาลัย คือ พระอรหันต์ องค์สุดท้ายหลังจากพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธ์ไปแล้วได้ ๕๐๐ ปี มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระมาลัย ใน มาลัยสูตร ซึ่งเป็นพระสูตรนอกคัมภีร์พระไตรปิฎก แต่งโดยพระภิกษุชาวลังกา สันนิษฐานว่าเป็นคัมภีร์พระพุทธศาสนาในลัทธิมหายาน ต่อมาพระพุทธวิลาสภิกษุชาวล้านนาแต่งขยายเรื่องนี้ออกไป เรียกว่า คัมภีร์ทีปนีฎีกา (ฎีกามาลัย) สุภาพรรณ ณ บางช้าง สันนิษฐานว่า เป็นเรื่องที่ไทยได้รับมาจากพม่าในคัมภีร์มาเลยยเทวัตเถรวัตถุ ต่อมาได้นำสาระจากคัมภีร์ทีปนีฎีกาเพิ่มเติมเข้าไปในคัมภีร์มาเลยยเทวัตเถรวัตถุของเดิมซึ่งเป็นคัมภีร์ที่มีอิทธิพลต่อเรื่องพระมาลัยคำหลวงของไทย โดยกล่าวถึงการเดินทางไปยังเมืองนรกและสวรรค์ของพระมาลัย การเดินทางไปนรกได้พบกับสัตว์นรกที่ทนทุกขเวทนา สำหรับการเดินทางไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระมาลัยได้สนทนากับพระศรีอาริย์ถึงสภาพความเป็นไปของมนุษย์ เมื่อศาสนาของพระสมณโคดมสิ้นสุดลง ๕,๐๐๐ ปี พระศรีอาริย์จะเสด็จไปประกาศศาสนา ผู้ที่อยากเกิดในยุคของพระองค์จะต้องหมั่นทำบุญ

ในสมัยอยุธยารัชสมัยพระเจ้าทรงธรรม เรื่องพระมาลัยปรากฏในวรรณกรรมพระมาลัยกลอนสวด อันมีที่มาจากคัมภีร์ขุททกนิกาย ในพระสุตตันตปิฎกเล่ม ๒๗ ว่าด้วยวิมานวัตถุ และเปตวัตถุ คือ พระโมคคัลลาน์เดินทางไปสวรรค์และนรก ซึ่งคล้ายคลึงกับเรื่องพระมาลัย นอกจากนี้

ยังอ้างถึงคัมภีร์อังคุตรนิกาย ในพระสุตตันตปิฎก เล่ม ๑๘ กล่าวถึงยมโลกและการนำคนไปลงโทษตามกรรม นอกจากนี้ยังมี พระมาลัยคำหลวง ซึ่งเป็นวรรณคดีของราชสำนัก กล่าวถึงพระศรีอาริยเมตไตรยตรัสแก่พระมาลัยให้มาแจ้งแก่มนุษย์ว่า หากผู้ใดปรารถนาที่จะเกิดในศาสนาพระศรีอาริยเมตไตรย ให้ฟังเทศน์มหาชาติหรือเทศน์คาถาพันให้จบภายใน ๑ วัน ซึ่งสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องมหาชาติ การเทศน์พระมาลัยก่อนการเทศน์มหาชาติ พบในภาคเหนือ ภาคอีสาน พม่า และลาว

การสวดพระมาลัยเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในหนังสือจินดามณีมีข้อความกล่าวถึงทำนองสวดต่างๆ หลายทำนอง และได้กล่าวถึงการสวดอย่างหนึ่งที่เรียกว่า สวดสำหรวด ดังนี้ *“แลหนังสือไทยในครั้งนั้น ยังมีได้แต่งสวดคำหลวง แลบอกสวดคำหลวง แลบอกสวดคำสำหรวดก่อน จึงจะเหนว่าเปนอักษรทงง ๑๕ เหล่านั้นเปนคำตาย...ครั้นมีสวดคำหลวง แลสวดสำรวจแล้วอักษรคำสั้นทั้งปวงเขียนไม่ได้เลอย แลมาแต่งใหม่ครั้งนี้ อักษรทั้งปวงเปนคำเปนสีนไม้มีตาย ว่าก สวดคำหลวงแลสวดสำรวด ก็ง่ายหนักหนา ถ้าแลเรียนสวดคำหลวง จดคำในสวดพระมหาชาติคำหลวงได้ ก็ได้เปนบุญเปนอันมาก เรียนสวดธรรมเปนสำรวจ์ จดคำได้ก็ไดบุญหนักหนา ...”* (กรมศิลปากร, ๒๕๒๑: ๒๐๑ -๒๐๓)

สมัยรัตนโกสินทร์ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีหลักฐานเกี่ยวกับการสวดพระมาลัยในกฎหมายตราสามดวง กฎข้อที่ ๑๐ เกี่ยวกับการฟื้นฟูกฎพระสงฆ์ *“ ...บัดนี้ พระสงฆ์อันนับเข้าในพระพุทธชินโนรศ มิได้มีหิริโอตัปปะ คบหากันทำอุลามกเป็นอลัชีภิกษุ คือ เสพสุรายาเมาน้ำตานซ่ม แลฉันโภชนาหารของกัดเคี้ยวในเวลาปฉาพัท ...ลางจำพวกเปนนักสวด สับปรุษทายกนิมนสวดพระมาลัย ไม่สวดต้องตามเนื้อความพระบาฬี ร้องเปนลำนำแขก ลำนำจีน ลำนำญวน ลำนำฝารัง ...อนึ่งถ้าผู้ใดล้มตาย ห้ามอย่าให้เจ้าภาพนิมนพระสงฆสวดพระมาไลย ให้นิมนสวดแต่พระอะภิธรรมแลสวดให้สำรวดไปปรกติ ...”* นอกจากนี้ยังพบ*การสวดพระมาลัยใน* อักขราภิธานศรับท์ (Dictionary of the Siamese Language) ของแดน บีช บัดเลย์ ซึ่งเขียน พ.ศ. ๒๔๖๑ กล่าวถึงสวดมาไลยหรืออ่านมาไลย ว่า *“...สวดมาไลย, อ่านมาไลย, คือ เปล่งเสียงกล่าวถึงเรื่องพระเถรมาไลย, เหาะขึ้นไปสวรรค์แล ลงไปดูนะรกนั้น”* (บรัดเลย์, ๒๕๑๔ : ๗๒๔ อ้างถึงใน ปรมินทร์ จารุวร, ๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖)

การสวดพระมาลัยปรากฏทุกภาคของประเทศไทย ภาคเหนือ เรื่องพระมาลัย จารไว้ในคัมภีร์ใบลานด้วยตัวอักษรธรรม เรียกว่า *มาไลยหมื่นมาไลยแสน* นิยมสวดในประเพณีการตั้งธรรมหรือ ประเพณีการฟังเทศน์ หรือฟังธรรมเรื่องธรรมชาดกต่างๆ เช่น ทศชาติชาดก ปัญญาสชาดก เป็นต้น จัดในเดือน ๑๒ เดือน ๓ หรือ เดือน ๔ สำหรับ ตั้งธรรมหลวง ถือเป็นงานใหญ่มีการเทศน์ถึง ๗ วัน โดยจะเทศน์คาถาพันมาลัยต้น มาลัยปลาย ก่อนถึงวันสุดท้าย(คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางคศิลป์ไทยฯ, ๒๕๔๓: ๕๖ และ ปรมินทร์ จารุวร, ๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖) การสวดพระมาลัยในภาคอีสานเกี่ยวเนื่องกับเทศน์มหาชาติ หรือ การทำบุญพระเวส (บุญผะเหวด) จัดในช่วงออกพรรษาประมาณ เดือน ๔ ขึ้น ๑๔ ค่ำ การสวดพระมาลัยจัดช่วงเวลาค่ำในวันแรกของ

งาน เมื่อสวดพระอภิธรรมบนธรรมาสน์จบ จึงนิมนต์พระขึ้นเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน (คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางคศิลป์ไทยฯ, ๒๕๔๓: ๕๖)

หลักฐานที่ปรากฏในปัจจุบันในภาคใต้ เรื่องพระมาลัยจารด้วยตัวอักษรขอมลงในสมุดข่อยที่เรียกว่า หนังสือบุด หรือตัวอักษรไทยใน *พระมาลัยคำกาพย์* ทั้งนี้ในภาคใต้มีการละเล่นจำอวดหน้าศพหรือสวดพระมาลัย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง หรือเรียกว่าสวดคฤหัสถ์ นิยมเล่นในเวลากลางคืนหลังพิธีสงฆ์เสร็จสิ้น ประกอบด้วย แม่เพลง ๒ คน เรียกว่า “แม่คู่” และลูกคู่ ๒ คน เรียกว่า “คู่หู” ใช้รำมะนากับขลุ่ยประกอบ (อาจไม่มีดนตรีประกอบก็ได้) พร้อมด้วยตาลปัตร ผ้าซับเหงื่อพระสงฆ์ หน้ากาก หนวดปลอม เขี้ยวปลอม แว่นตา เป็นต้น แม่คู่ จะนั่งหันหลังให้โลงศพ ส่วนคู่หูนั่งเฉียงด้านข้างทั้ง ๒ ด้าน การสวดจะมีตาลปัตรบังหน้าทุกคน ทำนองสวดเป็นแบบสรภัญญะ เรียกว่า “บทในกานท์” หรือ “ตั้งในกานท์” แต่ระยะหลังสวดเปิดหน้าและคิดประดิษฐ์คำร้องทำนองต่างๆ ขึ้นมาใช้ เช่น ธรณีกันแสง สร้อยสนตัด ลาวเสี่ยงเทียน พัดชา เป็นต้น และนำเอาเรื่องจากวรรณคดีแสดงแทรกเป็นตอนๆ เรียกว่า “เพลงนอก” “ลำนอก” หรือ “ใบสอด” เรื่องที่เล่นแทรกเช่น จันทโครพ พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น (คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางคศิลป์ไทยฯ, ๒๕๔๓: ๕๖: ปรมินทร์ จารุวร, ๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖ และ เอนก นาวิกมูล, ๒๕๔๖: ๑๖๑-๑๖๔)

ปรมินทร์ จารุวร (๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖) ศึกษาการสวดพระมาลัยของชาวบ้านหนองขาว อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี พบว่าชาวหนองขาวนิยมตั้งศพไว้ที่บ้านเพราะถือกันว่า เมื่อผู้ตายยังมีชีวิตก็ใช้ชีวิตอยู่ในบ้านของตน เมื่อตายก็ต้องให้ตายในบ้าน งานศพจะนำวงปี่พาทย์นางหงส์บรรเลงประกอบด้วย โดยบรรเลงสลับระหว่างที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมและบรรเลงสลับระหว่างฆราวาสสวดพระมาลัย การสวดพระมาลัยจะเริ่มสวดหลังจากที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมเสร็จ (ประมาณ ๓ ทุ่ม) สวดถึงเที่ยงคืนบางครั้งถึงสว่าง ผู้สวดพระมาลัยเป็นคฤหัสถ์ชายหญิงประมาณ ๔ คน หรือ ๑ สำรับ (เท่ากับจำนวนพระสงฆ์) ซึ่งเป็นการตั้งวงสวดให้ “ครบพระ” จำนวนผู้สวดอาจมากหรือน้อยกว่า ในอดีตเมื่อถึงเวลาประมาณเที่ยงคืนแม่ครัวและญาติสนิทของผู้ตายเล่นผูกไม้งอ โดยการนำหอม กระเทียม พริก เกลือ ฯลฯ มาห่อและแขวนกับกิ่งไม้คล้ายต้นไม้ขนาดเล็กนำออกมาตั้งหน้าวงสวดพระมาลัย เมื่อมีการผูกไม้งอมาให้ ผู้สวดจะต้องร้องแก้ไม้งอ กล่าวคือแกะห่อไม้งอออกมาทีละห่อพร้อมกับร้องแก้ไม้งอแสดงไหวพริบปฏิภาณของผู้สวดพระมาลัยโดยเรียกทำนองที่ใช้ร้องแก้ไม้งอว่า “*ทำนองโอละเห่เอละชา*” นอกจากนี้มีการใช้ตาลปัตรขณะสวดใช้บทพระธรรมและมีการแทรกทำนองลำนอกที่มีเนื้อหาสนุกสนาน ผู้สวดใช้ด้ามตาลปัตรกระทุ้งพื้นตามจังหวะ ปัจจุบันไม่มีการแทรกทำนองลำนอกขณะสวดพระธรรม เมื่อสวดพระธรรมจบจึงนำไปเก็บไว้ และเริ่มสวดพระมาลัยที่มีเนื้อความเป็นภาษาไทยตามหนังสือพระมาลัย

นารี สาริกภูติ (๒๕๒๕: ๘๑-๘๒) ศึกษาสวดพระมาลัยของชาวบ้านหัวสำโรง จังหวัดฉะเชิงเทรา พบว่าผู้สวดเป็นชาวไทยเชื้อสายเขมร การสวดสวดคฤหัสถ์ ผู้สวดประมาณ ๘-๑๔ คน

มีทั้งชายและหญิงนั่งล้อมวงหน้าตู้พระธรรม การสวดจะเริ่มต้นด้วยการนำเนื้อเรื่องจากพระมาลัยในตู้พระธรรมมาสวดนำ หรือจะสวดตอนจบของการสวดคฤหัสถ์ เนื้อเรื่องที่จะนำมาสวดตัดตอนมาจากวรรณคดีเรื่อง ไกรทอง รามเกียรติ์ตอนเมขลาล่อแก้ว เป็นต้น

วิธีการแสดง

ปรมินทร์ จารุวร (๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖) กล่าวถึงการสวดพระมาลัยภาคกลางว่ามีขั้นตอนต่างๆ ดังนี้ ขั้นแรกทำพิธีบูชาพระรัตนตรัย เจ้าภาพเตรียมธูป ๓ ดอก (หรือ ๕ หาก บูชาบิดามารดาและครูบาอาจารย์) ไว้ให้คณะมาลัย บูชาพระรัตนตรัย ขั้นที่สองตั้งนะโมสวดพร้อม ๆ กัน ขั้นที่สามสวดพระธรรม โดยสวดเป็นเนื้อความบาลี เป็นการไหว้ครู ประกอบด้วย บทสวดพรสหัสสนัยสุทธิกปฏิปทา หรือเรียกว่าบทสวดพระสหัสสนัยและบทสวดพระบาลีสัตตปกรณาภิธรรม หรือเรียกว่าบทสวดพระธรรม ๗ บท การสวดใช้การเสี่ยงเปิดหนังสือพระมาลัยเมื่อเปิดไปหน้าไหนจึงสวดพระธรรมบทนั้นๆ เพียงบทใดบทหนึ่ง เพราะถือว่าจะเป็นบาปหากสวดไม่ครบบท ขั้นตอนที่สี่การสวดบทฉันท์ ซึ่งเปรียบเสมือนการตั้งนะโม เพราะเป็นบทแรกในการสวดพระมาลัยที่เรียกว่า “บทในกาล” แต่ผู้สวดไม่นิยมสวด เนื่องจากมีเนื้อความยาว ผู้สวดพระมาลัยนิยมใช้สวดบทอื่นแทน ขั้นตอนที่ห้าสวดดำเนินเรื่อง การสวดดำเนินเรื่องจะต้องสวดตามลำดับเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือพระมาลัย ผู้สวดสามารถแทรกทำนองลำนอก ซึ่งเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านและเพลงไทยเดิมมาร้องได้ ขั้นตอนที่หก สวดบทสัพพโร ถือเป็นการสวดบทลา พร้อมกับอำนวยพรให้แก่ผู้ฟังบทสวดที่ใช้ในการสวดบทลา ได้แก่ บทสัพพโร บทอทาสิ บทภวตุสัพ จากนั้นแผ่เมตตาและกราบพระรัตนตรัย

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๕: ๓๖๕๘ – ๓๖๕๕) อธิบายลักษณะการสวดพระมาลัยของภาคใต้ไว้ว่า ขั้นตอนแรกเบิกโรง โดยการจัดหมากพลู ธูปเทียน บูชาพระรัตนตรัย แล้วจึงตั้งนะโม ๓ จบ ขั้นตอนที่สองจัดเตียง เป็นการร้องเกริ่นก่อนไหว้ครู โดยนั่งล้อมวงหน้าหนังสือพระมาลัย ทุกคนถือตาลปัตรบังหน้า เนื้อหาที่ร้องเป็นคำเกริ่นกับผู้ชม ขั้นตอนที่สามไหว้ครู เริ่มด้วยตั้งนะโมต่อด้วยบาลีประสมสร้อยคำ (ภาษาใต้) ขึ้นร้องไหว้ครูที่แต่งขึ้นมาเอง เริ่มด้วยไหว้พระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ขั้นตอนที่สี่รำเบิกโรง ผู้แสดงอย่างน้อย ๒ คน บทร้องแต่งขึ้นเองโดยยึดทำนองเพลงใดเพลงหนึ่ง เช่น ใช้ทำนองลาวเสี่ยงเทียน ในการรำ ขั้นตอนที่ห้าตั้งในกานท์ในการสวดเรื่องพระมาลัย ผู้ที่แสดงเป็นพระมาลัยออกร่ายรำ เนื้อหาบทสวดว่ากล่าวถึงการเดินทางไปนรก เห็นสภาพสัตว์รับโทษทัณฑ์ในกรรมที่ก่อ เช่น โทษจากการดื่มน้ำเมา เป็นต้น และการเดินทางขึ้นสวรรค์ บรรยายความงามและความบริบูรณ์พร้อมเพราะสร้างกรรมดี ขั้นตอนที่หกเพลงนอกลำนอกหรือใบสอด เป็นบทร้องที่ให้ความสนุกสนาน เรื่องราวตัดตอนมาจากวรรณคดีต่างๆ หรือคิดกันขึ้นเอง การเล่นตอนนี้จะแต่งตัวพอให้เป็นเครื่องหมายตามเรื่องราวนั้นๆ เช่น เล่นเป็นฤาษีก็ถือไม้เท้า เล่นเป็นโจรก็ใส่หนวดปลอม เป็นต้น

ปรมินทร์ จารุวร (๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖) กล่าวถึงรูปแบบการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์สลับกับการสวดพระมาลัยไว้ว่านักดนตรีจะบรรเลงสลับเมื่อผู้สวดพระมาลัย สวดทำนองนอก โดยอาจบรรเลงรับเมื่อนักสวดพระมาลัยสวดได้ ๒-๓ บทหากสวดพระมาลัยสวดทำนองเก่า อันได้แก่ ทำนอง ฉันท์ ราบ ร่าย เชิด เอกบท มังกร วสันต์ นักดนตรีจะไม่บรรเลงสลับ เนื่องจากการสวดทำนองเก่าไม่มีทำนองที่จะนำมาบรรเลงได้

พิธีกรรมและความเชื่อ

ปรมินทร์ จารุวร กล่าวถึงความเชื่อที่ปรากฏในสวดพระมาลัย ดังนี้ ความเชื่อเรื่องหีบพระอภิธรรม หีบพระอภิธรรมใช้ในการสวดหน้าศพ ถือเป็นอวมงคล กล่าวคือ มีผู้นำหีบนี้ไปบ้านใคร หมายความว่าบ้านนั้นมีคนตาย นอกจากนี้เมื่อจัดงานศพ เจ้าภาพต้องไปนิมนต์พระและนำหีบพระอภิธรรมมาจากวัด โดยเชิญหีบพระอภิธรรมเดินขึ้นหน้าพระสงฆ์เสมอ เพราะพระธรรมสูงส่งกว่าพระสงฆ์ และจะต้องแบกขึ้นบ่า เมื่อนำหีบพระอภิธรรมมาถึงบ้านให้ไว้ข้างโต๊ะหมู่บูชา ในการสวดพระอภิธรรมวางไว้หน้าอาสน์สงฆ์และนำเครื่องบูชาพระรัตนตรัยซึ่งประกอบไปด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน นำมาวางไว้หน้าตู้พระอภิธรรม เมื่อถึงวันฌาปนกิจศพ เจ้าภาพจะแห่ศพไปเผาที่ไว้ในขบวนแห่นั้นจะต้องมีผู้แบกหีบพระอภิธรรมขึ้นหน้าเสมอเมื่อถึงเมรุแล้ว ผู้อัญเชิญหีบพระอภิธรรมจะนำเวียนรอบเมรุ ๓ รอบ เมื่อครบ ๓ รอบแล้ว ผู้ที่ช่วยกันแบกศพจะนำศพขึ้นเมรุ

ความเชื่อเรื่องตาลปัตร การถือตาลปัตรในการสวดพระมาลัย เป็นการป้องกันคุณไสย ช่วยปัดไม่ให้คุณไสยเข้าตัว และยังต้องสวดพระธรรมบทที่ชื่อว่า *“เหตุปจฺจโย”*ด้วย เชื่อว่าตาลปัตรจะช่วยปัดเป่าอัปรีย์จัญไรที่อาจเกิดจากการนำพระธรรมซึ่งเป็นของสูงมา

ความเชื่อเรื่องการสวดพระมาลัย

หนังสือพระมาลัยนำไปที่บ้านงานศพ หากยังไม่มีการสวดจะไม่นำหนังสือพระมาลัยออกมานอกหีบพระอภิธรรม แต่ถ้าเมื่อใดมีการสวด (สวดพระอภิธรรมหรือสวดพระมาลัย) จะต้องนำหนังสือออกมาจากหีบ เปิดหน้าหนังสือพระมาลัยไว้บูชาพระธรรม

ในการสวดพระมาลัยสามารถให้ได้ทั้งศพที่ตายดีและตายโหง แต่จะไม่รับสวดให้กับศพของเด็กเล็ก ศพที่ผู้สวดสวดยินดีไปสวดให้มากที่สุด คือ ศพของผู้สูงอายุที่เสียชีวิตเพราะมีอายุมากหรือเจ็บป่วย สำหรับศพที่ตายโหง ผู้สวดพระมาลัยก็จะไปสวดให้เพื่อเอาบุญ แต่จะไม่ค่อยดีต่อผู้สวด เนื่องจากศพดังกล่าวเป็นการตายไม่ดี

ถ้าบ้านใดไม่มีคนตายก็จะไม่สวดพระมาลัยในบ้านนั้น ถ้าจะฝึกสวดจะต้องไปฝึกในขณะที่มีการสวดพระมาลัยที่บ้านคนตาย หรือไปสวดที่วัด

การสวดพระมาลัยจะช่วยให้ผู้ตายได้ไปสวรรค์ การฟังสวดพระมาลัยจะได้บุญ เพราะการสวดพระมาลัยเปรียบเหมือนพระสงฆ์ที่มาสวดสาธยายธรรม สั่งสอนให้รู้จักบาปบุญคุณโทษ

นอกจากนี้การสวดพระมาลัยยังถือเป็นการทำบุญหนัก เนื่องจากผู้สวดไปสวดพระมาลัยด้วยจิตกุศล ไม่มีค่าตอบแทนใดๆ (๒๕๔๒: ๔๑๕๓-๔๑๖๖)

ศิลปินสวดพระมาลัย

๑) ครูจำเริญ พรหมรักษา

ครูจำเริญ พรหมรักษา (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๕/๕ หมู่ที่ ๑ ตำบลเขาล้าน อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี

ภาพครูจำเริญ พรหมรักษา
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูจำเริญเรียนจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ปัจจุบันประกอบอาชีพทำสวนและเป็นหัวหน้าคณะสวดพระมาลัยแสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์ ครูจำเริญเล่าให้ฟังว่าสนใจการสวดมาลัยเมื่ออายุประมาณ ๑๕ ปี เริ่มหัดสวดพระมาลัยขณะยังครองเพศเป็นบรรพชิตอยู่โดยการลักจำแล้วนำฝึกฝนด้วยตนเอง ทั้งนี้เริ่มฝึกขั้นสวดพระธรรมเป็นลำดับแรกซึ่งเป็นการสวดเนื้อความบาลีอันถือว่าเป็นการไหว้ครู

ปัจจุบันครูจำเริญเป็นหัวหน้าคณะสวดพระมาลัย มีสมาชิกในคณะ ๖ คนและมีเครื่องดนตรีดังนี้ ทับ ๑ ใบ ฉาบ ฉิ่ง ลูกคู่

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูจำเริญบอกว่าก่อนการสวดพระมาลัยจะต้องให้พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมเสร็จเรียบร้อยก่อน ก่อนการเริ่มสวดพระมาลัยจะต้องไหว้ครูโดยมีเครื่องบูชา ดังนี้ บุหรี่ เงิน ๕๒ บาท เหล้า ๑ ขวด เบียร์ ๑ ขวด การสวดพระมาลัยจะเริ่มตั้งแต่หัวค่ำจนสว่างโดยคณะสวดมาลัยจะไม่เรียกเก็บค่าตอบแทนใดๆทั้งสิ้นเป็นการกระทำให้ด้วยจิตกุศล

ครูจำเริญเล่าถึงตำนานพระมาลัยที่ปรากฏในคัมภีร์พระพุทธศาสนาอันเป็นที่มาของประเพณีการสวดพระมาลัย ซึ่งสะท้อนถึงความเชื่อทางพุทธศาสนา ๓ ประการ คือ เรื่องนรกสวรรค์

และโลกพระศรีอาริย์ ดังนี้ พระมาลัยเป็นอรหันตสาวกองค์สุดท้ายภายหลังที่พระพุทธองค์เสด็จปรินิพพานได้ ๕๐๐ ปี พระมาลัยมีความปรารถนาจะช่วยให้สัตว์นรกพ้นจากทุกข์ จึงเสด็จไปยังเมืองนรก[๕๘] ได้พบกับสัตว์นรกที่ทนทุกขเวทนาจึงช่วยให้สัตว์นรกพ้นจากความทุกข์ทรมานชั่วขณะ และสัตว์นรกได้ฝากสั่งความพระมาลัยให้ช่วยบอกพวกญาติมิตรในชมพูทวีป[๕๙] ให้เร่ง

---

[๕๘] มีภาพจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์ตามวัดต่างๆ ในประเทศไทยปรากฏให้เห็น เช่น ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรก ที่วัดดุสิดาราม กรุงเทพมหานคร ภาพสัตว์นรกที่ทนทุกขเวทนาที่วัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร นอกจากนี้ในไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์พญาลิไทย ที่ผ่านมานานกว่า ๗๐๐ ปี ก็ปรากฏให้เห็น ดั่งตัวอย่างในตติยกัณฑ์ว่าด้วยเปรตภูมิ ดังนี้

“...เปรตลางจำพวกตัวเขาใหญ่ ปากเขาน้อยเท่ารูเข็มนั้นก็มี เปรตลางจำพวกผอมนักหนาเพื่อหาอาหารจะกินบ่มิได้ แม้นว่าจะขอดเอาเนื้อน้อยหนึ่งก็ดี เลือดหยาดหนึ่งก็ดี บ่มิได้เลยเท่าว่ามีแต่กระดูกและหนังพอกกระดูกภายนอกอยู่ไส้ หนังท้องนั้นเหี่ยวติดกระดูกสันหลัง แลตานั้นลึกแลกลวงดั่งแสร้งควักเสีย ผมเขานั้นยุ่งรุ่ยร่ายลงมาปกปากเขา มาตราว่าผ้าร้ายน้อยหนึ่งก็ดีแลจะมีปกกายเขานั้นก็หามิได้เลย เทียรย่อมเปลือยอยู่ชั่วตนตัวเขานั้นเหม็นสาบพึงเกลียดนักหนาแล เขานั้นเทียรย่อมเดือดเนื้อร้อนใจเขาแล เขาร้องไห้ร้องคราง่อยู่ทุกเมื่อแล เพราะว่าเขาอยากอาหารนักหนาแล ฝูงเปรตทั้งหลายนั้นเขายิ่งหาเร่งบ่มิได้ เขาย่อมนอนหงายอยู่ไส้ เมื่อแลฝูงเขานั้นอยู่แลหูเขานั้นได้ยินประดุจเสียงคนร้องเรียกเขาว่า สูทั้งหลายเอ๋ยจงมากินเข้ากินน้ำ แลฝูงเปรตทั้งหลายนั้น เขาได้ยินเสียงดั่งนั้น เขาก็ใส่ใจ เขาว่ามีเข้ามีน้ำจิงเขาจะลุกไปหากินไส้ ก็ยิ่งหาแรงบ่มิได้ เขาจะชวนกันลุกขึ้น ต่างคนต่างก็ล้มไปล้มมาแลบางคนล้มคว่ำ บางคนล้มหงาย แต่เขาทนทุกข์อยู่ฉันนั้นหลายคาบนักแล แต่เขาล้มฟัดกันหกไปหกมาแลค่อยลุกไปดั่งนั้นแลเขาได้ยิน แลเขามิใช่ว่าแต่คาบเดียวไส้ ได้ยินอยู่ทั้งพันปีนั้นแลผิแลว่าเขาอยู่เมื่อใด หูเขานั้นเทียรย่อมได้ยินดั่งนั้นทุกเมื่อ ครั้นว่าเขาลุกขึ้นได้เขาเอามือทั้งสองพากเหนือหัวแล้วแล่นชื่นชมดีใจไปสู่ที่เสียงเรียกนั้น เร่งไปเร่งแลหาที่แห่งใดแลจักมีเข้าแลน้ำไส้ก็หาบ่มิได้ เขาจิงร่ำร้องไห้ด้วยเสียงแรง แล้วเขาเป็นทุกข์นักหนา เขาก็ล้มนอนอยู่เหนือแผ่นดินนั้นแล เปรตทั้งหลายเมื่อเขาแล่นไปดั่งนั้นไกลหนักหนาแล เปรตเหล่านี้ไส้ เมื่อเป็นคนอยู่นั้นมักริษยาท่าน เห็นท่านมีดูบ่มิได้ เห็นท่านยากไร้ดูแคลน เห็นท่านมีทรัพย์สินจะใคร่ได้ทรัพย์สินท่าน ย่อมริกระทำกลที่จะเอาสินท่านนั้นมาเป็นสินตนแล ตระหนี่มิได้ให้ ทานครั้นว่าเห็นเขาจะให้ทาน ตนย่อมห้ามปราม มิให้เขาให้ทานได้แล ฉ้อเอาทรัพย์สินสงฆ์มาไว้เป็นประโยชน์แก่คน คนจำพวกนี้แลตายไปเกิดเป็นเปรตอยู่ที่ร้ายนัก ดั่งนั้นทุกคนแล...”

(๒๕๔๕: ๕๖-๕๘)

[๕๙] **ชมพูทวีป** หมายถึง โลกมนุษย์ทั้งหมด ไม่ใช่อินเดีย-เนปาล อย่างที่หลายๆคนเข้าใจ ดังมีหลักฐานในพระไตรปิฎกกล่าวไว้ดังนี้

ที่อยู่ของมนุษย์ หรือมนุสสภูมินั้น อยู่บนพื้นดิน(หรือเรียกว่า ดาวเคราะห์)ลอยอยู่กลางอากาศ ในระดับเดียวกับไหล่เขาพระสุเมรุ ตั้งอยู่ในทิศทั้ง 4 ของเขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นแกนกลางของจักรวาล (หรือทางวิทยาศาสตร์ปัจจุบันเรียก กาแล็กซี่)คือแผ่นดินใหญ่(ดาวเคราะห์)ทั้ง 4 ที่ลอยอยู่ในทิศทั้ง 4 เรียกว่า ทวีป มีชื่อและที่ตั้ง ดังนี้

๑. ปุพพวิเทหทวีป ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของเขาพระสุเมรุ

๒. อมรโคยานทวีป(อปรโคยานทวีป) ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของเขาพระสุเมรุ

๓. ชมพูทวีป(โลกมนุษย์ที่เราอยู่) ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ

๔. อุตตรกุรุทวีป ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของเขาพระสุเมรุ

ชมพูทวีป ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของเขาสิเนรุ (เขาพระสุเมรุ) มีธาตุมรกตอยู่ทางทิศใต้ของเขาสิเนรุ แสงสะท้อนของธาตุมรกตทำให้ท้องฟ้าและมหาสมุทรของชมพูทวีปมีสีน้ำเงินแกมเขียว มนุษย์ที่ชมพูทวีป มีความสูง ๔ ศอก มีอายุประมาณ ๑๐๐ ปี (อาจตายก่อนอายุได้ไม่แน่นอน) มนุษย์ที่อาศัยอยู่ในทวีปนี้ อายุยิ่งหย่อนขึ้นอยู่กับคุณธรรมไม่แน่นอน สมัยหนึ่งมนุษย์ในชมพูทวีปเคยมีอายุถึง ๘๐,๐๐๐ ปี แต่เมื่อคุณธรรมเสื่อมลง อาหารเลวลง อายุก็ลดลง ต่อไปภายภาคหน้ามนุษย์ในชมพูทวีป จะมีอายุเพียง ๑๐ ปี เท่านั้น และตัวจะเตี้ยถึงขนาดต้องสอยมะเขือกิน ดอกไม้ประจำชมพูทวีปคือ "ชมพู (ไม้หว้า)" ...เพราะเหตุนี้ ถึงเรียกว่า "ชมพูทวีป" เพราะดอกไม้ประจำทวีปนี้คือ ดอก "ชมพู"

เรื่องของชมพูทวีป เหตุที่เรียกชื่อดังนี้ เพราะทวีปนี้มีไม้หว้าเป็นพญาไม้ประจำทวีป (ต้นชมพู แปลว่าต้นหว้า) ไม้หว้าต้นนี้อยู่ในป่าหิมพานต์ ลำต้นวัดโดยรอบ ๑๕ โยชน์ จากโคนถึงยอดสูงสุด ๑๐๐ โยชน์ จากโคนถึงค่าคบสูง ๕๐ โยชน์ ที่ค่าคบมีกิ่งทอดออกไปในทิศทั้ง ๔ แต่ละกิ่งยาว ๕๐ โยชน์ วัดจากโคนต้นไปทางทิศไหนก็จะสูงเท่ากับความยาวในแต่ละทิศ คือ ๑๐๐ โยชน์ ใต้กิ่งหว้า ทั้ง ๔ นั้นเป็นแม่น้ำใหญ่ไหลผ่านไปในทิศทั้งหลาย ผลหว้ามีกลิ่นหอม รสหวานปานน้ำผึ้ง หมู่นกทั้งหลายชวนกันมากินผลหว้าสุกนั้น บางทีผลสุก

ทำบุญและอุทิศส่วนกุศลให้ตนด้วย นอกจากนี้พระมาลัยยังได้เสด็จไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์นำดอกบัวที่คนเข็ญใจถวายให้ท่านนำไปบูชาพระธาตุจุฬามณี[๖๐] โดยท่านยังได้สนทนากับพระศรีอาริย์ ซึ่งพระศรีอาริย์ได้สั่งความพระมาลัยให้นำมาบอกชาวชมพูทวีปว่า อีก ๕,๐๐๐ ปี หลังจากที่พระสมณโคดมสิ้นสุดลงผู้ที่ใคร่เกิดในศาสนาของพระองค์จะต้องทำบุญฟังเทศน์มหาชาติคาถาพันให้จบในวันเดียว

(จำเริญ พรหมรักษา, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒) ครูนิยม ฤกษ์ยาม

ครูนิยม ฤกษ์ยาม (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๕/๓ หมู่ที่ ๑ ตำบลเขาล้าน อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี

ภาพครูนิยม ฤกษ์ยาม
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ก็หล่นลงตามฝั่งแม่น้ำ แล้วงอกออก เป็นเนื้อทอง และถูกน้ำพัดออกไปจมลงในมหาสมุทร เรียกทองนั้นว่า ทองชมพูนุท เพราะอาศัยเกิดมาจาก ชมพูนที

ความเป็นอยู่ของมนุษย์ในทวีปทั้ง 3 ยกเว้นชมพูทวีป มีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย มีสิ่งแวดล้อมที่สะอาดบริสุทธิ์ ไม่มีมลภาวะ ทำให้อาหารการกิน และน้ำท่าอุดมสมบูรณ์ โรคภัยไข้เจ็บไม่เบียดเบียนเหมือน อย่างในชมพูทวีป ที่เป็นเช่นนี้เพราะมนุษย์ใน 3 ทวีป มีศีลธรรมที่เป็นปกติ สม่ำเสมอ ส่วนมนุษย์ในชมพูทวีป มีความเป็นอยู่ที่แตกต่างกันมาก บางคนสุขสบาย บางคนลำบาก บางคนปานกลาง ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับการกระทำของแต่ละคนแต่ละยุคในชมพูทวีป อาจกล่าวได้ว่า มนุษย์ในชมพูทวีป มีความแตกต่างกันมากที่สุดก็ว่าได้ แหล่งที่มา:http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%8A%E0%B8%A1%E0%B8%9E%E0%B8%B9%E0%B8%97%E0%B8%A7%E0%B8%B5%E0%B8%9B [๑๖ กันยายน ๒๕๕๒]

[๖๐] คัมภีร์ต่างๆในพระสุตตันตปิฎกหรือพระสูตรกล่าวถึงพระพุทธพจน์ที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ทรงแสดงให้ภิกษุทั้งหลายได้ฟังว่า สวรรค์นรก ผีสางเทวดาเป็นสิ่งมีจริง สวรรค์เป็นภูมิหรือสถานที่ที่สัตว์โลกต้องเวียนว่ายตายเกิด โดยสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นหนึ่งในกามสุคติภูมิ มีสถานที่สำคัญคือพระเจดีย์จุฬามณีในไตรภูมิพระร่วงได้พรรณนาไว้ว่า

“นอกพระนครไตรตรึงษ์ฝ่ายอาคเนย์ทิศ มีพระเจดีย์เจ้าพระองค์หนึ่งทรงพระนามชื่อพระจุฬามณีเจ้าแล รุ่งเรืองงามเทียรย่อมแก้วอินทนิลแล แต่กลางไปเถิงปลาย เทียรย่อมทองเนื้อแล้ว แลประดับนิไปด้วยแก้วสัตตพิธรัตนะแลจะคณนาโดยสูงได้ ๘๐,๐๐๐ วา ตามกันทั้งหลายมากนักหนา และเทพยดาทั้งหลายถือเครื่องเป่าแลตีดีดสีตีสรรพดุริยดนตรีทั้งหลายไปบำเรอถวายบูชาพระเจดีย์เจ้าทุกวารบ่มิขาดพระอินทร์ย่อมไปนมัสการแด่พระเจดีย์เจ้ากับด้วยเทพยดาและนางฟ้าทั้งหลายเป็นบริวาร ย่อมมีมือถือเข้าตอกแลดอกไม้เทียนธูปวาสสุคนธชาติบูชาชวาลาทั้งหลายไปถวายแก่พระเจดีย์เจ้าบ่มิขาดแลย่อมกระทำปทักษิณแด่พระเจดีย์เจ้าทุกวันแล...” (๒๕๔๕: ๒๒๑)

การถ่ายทอดความรู้

ครูนิยมเล่าว่าครูหัดสวดพระมาลัยกับพ่อคือนายบุญมี ฤกษ์ยาม ทั้งนี้ก่อนที่จะเริ่มหัดสวดพระมาลัยนั้น จะต้องหัดตั้งนะโมก่อน (การสวดพระมาลัยในงานหัวหน้าคณะจะเป็นต้นเสียงขึ้นนะโม จากนั้นผู้สวดคนอื่นๆ จะสวดรับพร้อมกันไป)

ภาพคณะสวดพระมาลัยแสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การสวดพระมาลัยจะสวดหลังจากที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมศพเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทั้งนี้คณะมาลัยจะขึ้นสวดโดยใช้สถานที่เดียวกับที่ใช้สวดพระอภิธรรม แต่ต้องนำอาสน์สงฆ์ออกเสียก่อน คณะสวดมาลัยจะมีสมาชิกประมาณ ๕-๖ คน ครูนิยมบอกว่าจะมีผู้สวด ๔ คน เพราะการสวดต้องสวดให้เสียงหนักแน่นชัดเจนจึงจะฟังไพเราะและเข้าใจความ หากสวด ๑-๒ คน บางช่วงเสียงอาจจะขาดช่วง หากมี ๓ คน ก็พอจะช่วยกันร้องรับ แต่ถ้าจำนวน ๔ คน จะทำให้สวดได้ง่ายไม่ขาดช่วง สามารถร้องเล่นเป็นทำนองต่างๆ ได้ และยังสวดได้นานขึ้นด้วย สมาชิกส่วนที่เหลือก็ช่วยเล่นดนตรีประกอบการแสดง

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูนิยมเล่าว่าการไหว้ครูก่อนการแสดงจะต้องมีเครื่องยกครูดังนี้ เงิน ๓๒ บาท ดอกไม้ ธูป เทียน บุหรี่ เหล้า(เหล้าขาว) และหมากพลู ขั้นตอนของพิธีจะเริ่มด้วยการจุดธูป ๓ ดอก หรือ ๕ ดอก เพื่อบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา และครูบาอาจารย์พร้อมระลึกถึงพ่อบุญมี วัตถุประสงค์ของการบูชาครูเพื่อให้การแสดงผ่านไปด้วยดี สามารถด้นได้ลื่นไหลสร้างความสนุกสนานให้กับกลุ่มผู้ฟัง หากไม่ไหว้ครูอาจารย์ก่อนแสดงอาจทำให้การด้นผิดพลาด มีอาการเคอะเขิน

(นิยม ฤกษ์ยาม, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๓) ครูประหยัด รีเรียม

ครูประหยัด ริเรียม (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๘๐/๒ หมู่ที่ ๓ ตำบลนาหูกวาง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี

ภาพครูประหยัด ริเรียม

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูประหยัดจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ เริ่มเรียนการสวดพระมาลัยเมื่ออายุ ๑๒ ปี โดยอาจารย์ชื่อนายหยัด ทั่งทอง ซึ่งเป็น “พ่อยก”ของครูด้วย (“พ่อยก” ในความหมายของภาษาถิ่นหมายถึงผู้เคยให้ความอุปถัมภ์ค้ำชูและเป็นที่เคารพอย่างสูงของครูประหยัด) เป็นผู้สอนให้ ตอนเริ่มเรียนต้องหัดตั้งบทสวดนะโม บทไหว้ครู เข้าพระธรรมให้ได้เสียก่อน ปัจจุบันครูเป็นผู้สวดนำ ในการสวดจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบด้วย ได้แก่ ทับ กรับ ลูกคู่ ฉิ่ง เมื่อครูร้องนำลูกคู่ก็จะร้องตาม

ครูประหยัดบอกว่าในวันที่ ๙ พฤษภาคม นี้ ทั้งครูและคณะสวดพระมาลัยจะไปสาธิตที่วัดทุ่งเคล็ด ซึ่งมีผู้สนใจเข้ามารับฟังการถ่ายทอดจำนวน ๒๓ คน แยกเป็นเด็ก ๑๐ คน ผู้ใหญ่ ๑๓ คน นับเป็นโครงการที่หน่วยงานของรัฐจัดขึ้นเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านมิให้สูญหาย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูประหยัดเล่าว่าก่อนการสวดพระมาลัยจะต้องทำพิธียกครูก่อนโดยจัดเครื่องบูชาดังนี้ ธูปเทียน เหล้า ๑ ขวด บุหรี่ ๑ ซอง และเงิน ๔๒ บาท

ข้อห้ามที่คณะสวดพระมาลัยยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาคือห้ามร้องส่งเปรตในการซ้อมสถานที่อื่น การฝึกสวดจะฝึกในขณะที่มีการสวดพระมาลัยที่บ้านที่มีคนตายหรือไปสวดที่วัด (ประหยัด รีเรียบ, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินสวดพระมาลัยจังหวัดประจวบคีรีขันธ์พบว่า ครูจำเริญ พรหมรักษา หัวหน้าคณะสวดพระมาลัย เริ่มหัดสวดพระมาลัยขณะยังครองเพศเป็นบรรพชิตอยู่โดยการลักจำแล้วนำฝึกฝนด้วยตนเอง ครูนิยม ฤกษ์ยามเรียนรู้การสวดพระมาลัยจากบุคคลในครอบครัวคือบิดา ครูประหยัด ริเรียมเรียนกับนายหยัด ทั่งทอง ซึ่งเป็นบุคคลที่เคยให้ความอุปถัมภ์กันมา จะเห็นได้ว่าศิลปินทั้งสามท่านเรียนรู้การสวดมาลัยโดยวิธีมุขปาฐะ มีทั้งการเรียนตัวต่อตัวกับครู และเรียนแบบครูพักลักจำจากนิเวศวัฒนธรรมรอบข้าง การเรียนสวดพระมาลัยเริ่มด้วยการหัดตั้งนะโมก่อน แล้วจึงสวดบทอื่นๆ เวลาแสดงหัวหน้าคณะเป็นผู้นำตั้งนะโม ฯ มีผู้สวด ๔ คน มีเครื่องดนตรีดังนี้ ทับ ๑ ใบ ฉาบ ฉิ่ง และลูกคู่ มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นเพื่อนศพ และญาติ การสวดพระมาลัยจะสวดหลังจากที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมศพเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทั้งนี้คณะสวดพระมาลัยจะขึ้นสวดโดยใช้สถานที่เดียวกับที่พระสงฆ์ใช้สวดพระอภิธรรม รูปแบบของการสวดมีทั้งการใช้ภาษาบาลีและภาษาถิ่น มีท่วงทำนองเพลงที่หลากหลาย และมีการด้นกลอนเพื่อสั่งสอนอบรมคุณธรรมให้แก่ผู้ฟัง โอกาสที่แสดงในสมัยปัจจุบันนี้คือที่บ้านของผู้ตายหรือที่วัดเท่านั้น การที่สวดพระมาลัยไม่นิยมใช้ในงานมงคลดังที่เคยใช้ในอดีตนั้น สันนิษฐานว่าเป็นเพราะปัจจุบันมีรูปแบบของความบันเทิงที่หลากหลาย ชาวบ้านจึงเลือกเอาการแสดงที่น่าสนใจ และเข้าใจได้ง่ายรวมทั้งเป็นที่สนใจของผู้ชมมากกว่ามาแสดงในพิธีมงคล เช่น ลิเก ลำตัด หรือ ดนตรีลูกทุ่ง ลูกกรุง เป็นต้น และยังมีให้เลือกหลายคณะอีกด้วย อีกทั้งการแสดงเหล่านี้ยังมีอุปกรณ์การแสดงรวมถึงแสงสีเสียงที่ตระการตา ให้ความสนุกสนานแก่ผู้ชมได้อย่างไม่ต้องตีความ ซึ่งต่างกันกับการสวดพระมาลัยที่ใช้ภาษาบาลี และภาษาถิ่น ทั้งยังมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ไม่เป็นที่น่าสนใจ ความนิยมการสวดพระมาลัยจึงคงเหลือแต่ในพิธีอวมงคลเท่านั้น

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อนั้นพบว่า ศิลปินสวดพระมาลัยมีการทำพิธีไหว้ครูหรือยกครูก่อนแสดงเพื่อบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา และครูบาอาจารย์ เพื่อเป็นการขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายดลบันดาลให้การแสดงไม่มีอุปสรรคใดๆ สามารถด้นได้ลื่นไหลสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม การไหว้ครูก่อนแสดงมีเครื่องบูชาครูได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน บุหรี่ เหล้า (เหล้าขาว หรือทั้งเหล้าและเบียร์) หมากพลู และเงิน (๓๒, ๔๒ หรือ ๕๒ บาท แล้วแต่ศิลปินกำหนด) ขั้นตอนของพิธีเริ่มด้วยการจุดธูป ๓ ดอก หรือ ๕ ดอก หัวหน้าคณะตั้งนะโมฯ แล้วจึงเริ่มสวดบทอื่นๆต่อไป

เรื่องความเชื่อในการไหว้ครูก่อนแสดงนี้ ศิลปินเชื่อว่าหากไม่ปฏิบัติอาจทำให้การด้นผิดพลาด มีอาการเคอะเขิน สันนิษฐานว่าการไหว้ครูเกิดขึ้นจากความเชื่อที่สืบทอดกันมาว่าเมื่อไหว้ครูแล้วจะทำให้ครูมาช่วยดลบันดาลให้การสวดพระมาลัยมีความราบรื่น ดังนั้นเมื่อศิลปินไม่ปฏิบัติตามอาจเกิดความสำนึกผิดอยู่ในใจ ความกังวลหรือสำนึกผิดนี้คงจะทำให้ศิลปินขาดความมั่นใจจึงเกิดความผิดพลาดด้วยจิตมีความปริวิตกถึงเรื่องที่ตนไม่ปฏิบัติตามขนบนั้นก็เป็นได้ ในทางตรงกันข้ามหากศิลปินได้ประกอบพิธีไหว้ครูตามขนบก็จะบังเกิดความมั่นใจและกำลังใจทำให้การสวดมี

ความคล่องตัว มีไหวพริบปฏิภาณดี เพราะปราศจากความกังวลใดๆ ทำให้การแสดงออกมาดีเป็นที่พึงพอใจของผู้ฟัง การบูชาครูก่อนสวดพระมาลัยนี้นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงศรัทธาในพระรัตนตรัย การเคารพบิดามารดา และผู้สั่งสอนซึ่งถือเป็นผู้มีพระคุณแล้ว ยังสะท้อนถึงความเชื่อในเรื่องจิตวิญญาณอีกด้วยเพราะมีการนำบุหรี่ เหล้า และหมากพลูมาเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องบูชาด้วย เพราะศิลปินเชื่อว่าจิตวิญญาณของผู้ที่ศิลปินระลึกถึงเหล่านั้นจะได้มารับเครื่องบูชาเพื่อนำไปกินไปใช้ดังเช่นขณะที่มีชีวิตอยู่ เมื่อวิญญาณเหล่านั้นได้รับเครื่องบูชาก็จะเกิดความพึงพอใจและช่วยให้การแสดงประสบความสำเร็จดังคำอธิษฐานของศิลปิน

ในเรื่องข้อห้ามที่คณะสวดพระมาลัยยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาคือห้ามร้องส่งเปรตในการซ้อมสถานที่อื่น การฝึกสวดจะฝึกในขณะที่มีการสวดพระมาลัยที่บ้านที่มีคนตายหรือไปสวดที่วัดนั้น สันนิษฐานว่าการจำกัดสถานที่ในการฝึกซ้อม หรือสถานที่สวด น่าจะเป็นเพราะการสวดพระมาลัยในปัจจุบันใช้ในโอกาสงานอวมงคลเท่านั้น ดังนั้นการมาฝึกสวดที่บ้านหรือสถานที่อื่นๆ อาจจะไม่เหมาะสมและคนในชุมชนนั้นอาจไม่พอใจหรือไม่สบายใจเพราะมีความเชื่อฝังใจว่าการสวดมาลัยใช้แสดงในงานศพเท่านั้น การสวดพระมาลัยจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงอย่างหนึ่งในงานศพไปโดยปริยาย ผู้ได้ยินได้ฟังคงรู้สึกไม่เป็นมงคลบังเกิดความกลัวว่าจะเป็นลางที่ไม่ดีและอาจมีเหตุร้ายบังเกิดขึ้นกับตนหรือญาติมิตรก็เป็นได้ จากการที่หน่วยงานของรัฐมาจัดการสาธิตการสวดพระมาลัยเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านมิให้สูญหายก็ยังต้องเข้าไปจัดที่วัดทุ่งเคล็ด จึงเห็นได้ชัดเจนว่ามาจากความเชื่อในเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวนั้นเอง

นอกจากนี้การที่คณะสวดพระมาลัยไม่เรียกเก็บค่าตอบแทนใดๆแม้จะสวดตั้งแต่หัวค่ำจนสว่างซึ่งต้องใช้แรงกาย แรงใจ และเวลา เป็นอย่างมาก สะท้อนให้เห็นถึงความศรัทธาอย่างแรงกล้าของศิลปินที่มีต่อพระพุทธศาสนา ศิลปินทำการสวดพระมาลัยด้วยจิตที่ตั้งมั่นในการประกอบกุศลซึ่งนอกจากจะเป็นการช่วยอยู่เป็นเพื่อนศพ แล้วยังช่วยสั่งสอนคุณธรรมต่างๆ และช่วยคลายความโศกเศร้า เงียบเหงา ในยามดึกดื่นค่ำคืนให้แก่ญาติมิตรของผู้ตาย รวมทั้งเชื่อว่าเป็นการส่งให้วิญญาณของผู้ตายไปสู่สวรรค์ด้วย นอกจากนั้นการสวดพระมาลัยยังเป็นการสร้างกุศลให้แก่ตัวศิลปินเองให้มีความสุขสบายในภพหน้าอีกด้วย

๓.๓.๑๑ เพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านหมายถึง เสียงสูงต่ำที่ถูกร้อยเรียงเป็นเสียงดนตรี มีความเรียบง่าย มีเนื้อเพลงบ่งบอกถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ เป็นที่รู้จักของคนหมู่มากในท้องถิ่นนั้น เพลงพื้นบ้านมีบทบาทในการตอบสนองความต้องการของคนในสังคม มีการสืบทอดโดยวิธีมุขปาฐะ เพลงพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการให้ความบันเทิง เพื่อการสื่อสาร และประกอบประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ดนตรีพื้นบ้านมีบทบาทในการรับใช้สังคมตามที่สังคมกำหนด เช่น การใช้ดนตรีเพื่อการผ่อนคลายยามว่าง ดนตรีเพื่อการขับกล่อม การใช้ดนตรีเพื่อความ

รื่นเริงบันเทิงใจ หรือเพื่อกำกับพิธีกรรม รวมทั้งดนตรีอาจถูกใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อสารของคนในสังคมได้อีกด้วย

คำว่า เพลงพื้นบ้าน มีความหมายพ้องทำนองเดียวกับคำว่าเพลงพื้นเมือง ดังผู้รู้หลายท่านได้กล่าวไว้ เช่นในหนังสือการแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทยในภาคกลาง[๖๑] กล่าวถึงเพลงพื้นเมืองไว้ว่า เพลงพื้นเมือง มีลักษณะทำนองง่ายๆ ถ้อยคำภาษาที่ใช้ก็เป็นคำไทยแท้เรียบๆง่ายๆ แต่ฟังแล้วกินใจเข้าใจได้ลึกซึ้งทันที เพราะชาวบ้านไม่นิยมใช้ศัพท์และภาษาหรูหราหรือคำบาลีสันสกฤตอันยุ่งยาก คำพูดโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง อาจมีถ้อยคำหยาบคายบ้าง แต่ก็ถือเป็นโวหารของศิลปิน จากความหมายดังกล่าวทั้งเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นเมืองมีนัยในลักษณะเดียวกัน คือมีลักษณะเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจได้ทันทีไม่ต้องตีความ

นักวิชาการบางท่านอธิบายว่าเพลงพื้นเมืองหมายถึงดนตรีท้องถิ่นที่มีขอบเขตของพื้นที่กว้างกว่าเพลงพื้นบ้าน โดยเพลงพื้นบ้านมีอาณาบริเวณจำกัดเพียงระดับหมู่บ้านหรืออำเภอ ส่วนเพลงพื้นเมืองครอบคลุมไปถึงระดับจังหวัด หรือภาค มีอาณาบริเวณกว้างกว่าเพลงพื้นบ้าน

ถวิล มนัสน้อม (๒๕๔๖: ๘-๙, ๑๓) อธิบายถึง ความหมายของคำว่า เพลงพื้นบ้าน ไว้ในหนังสือ เพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก ว่า เพลงพื้นบ้าน เป็นเพลงร้องที่เกิดจากกลุ่มคนในท้องถิ่นที่สืบทอดกันมา เริ่มต้นจากผู้ใดร้องเป็นคนแรกไม่เป็นที่ปรากฏ ที่แน่ชัดคือสมัยก่อนไม่มีมหรสพให้ความสุขความบันเทิงเหมือนปัจจุบัน คนในท้องถิ่นจึงต้องใช้ความสามารถ ปฏิภาณคิดเพลงเพื่อให้เกิดความบันเทิงในกลุ่มของตน ต่อมามีการแสดงร่วมด้วย ผู้แสดงจะฝึกหัดจนชำนาญเพื่อให้การแสดงออกมางดงามมีระเบียบแบบแผนแล้วพัฒนามาเป็นระบำรำฟ้อนและการแสดงประเภทเล่นเป็นเรื่อง อาจเป็นเรื่องราวในอดีต ปัจจุบันหรืออนาคตก็ได้ ส่วนการเดินเรื่องก็ยังใช้เพลงเป็นตัวนำ เช่น เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงพวงมาลัย การแสดงที่เล่นเป็นเรื่องจะมาจากสิ่งสมมติ

ในการจัดแยกประเภทเพลงพื้นเมืองของภาคกลางซึ่งครอบคลุมพื้นที่ของพื้นที่ในภูมิภาคตะวันตกไว้ด้วยกัน จำแนกออกได้ ๓ ประเภท ดังนี้

๑. เพลงที่เล่นตามเทศกาล ได้แก่ เพลงระบำชาวไร่ เพลงพวงมาลัย เพลงพิษฐาน เพลงเหย่อย (เหย่ย) เพลงแม่ศรี ซึ่งเป็นเพลงที่เล่นในวันสงกรานต์ทั้งสิ้น ในเทศกาลเข้าพรรษา ออกพรรษา หรือหน้ากฐิน ผ้าป่า มีเพลงเรือ เพลงหน้าใย เพลงดอกสร้อย สักวา

๒. เพลงที่เล่นตามฤดูกาล เช่น ฤดูเก็บเกี่ยวข้าวก็จะมีเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน ในฤดูน้ำหลากมีเพลงเรือ

เพลงทั้ง ๒ ประเภทนี้เล่นเพื่อพักผ่อนหย่อนใจในเวลาว่าง หรือผ่อนคลายความเคร่งเครียดเหน็ดเหนื่อยจากการประกอบอาชีพ เช่น การทำนา ทำสวน ทำไร่ เป็นต้น

---

[๖๑] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๕๒-๑๖๐

๓. เพลงทั่วไป เล่นไม่จำกัดฤดูกาล ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก เพลงอีแซว เพลงระบำบ้านนา เพลงแอ่วเคล้าซอ เพลงลำตัด เพลงโคราช เพลงฉ่อย เพลงปรบไก่ เพลงพาดควาย เพลงเทพทอง เพลงพื้นเมืองแต่ละชนิดไม่ได้จำกัดอยู่ในที่ใดที่หนึ่งเพียงแห่งเดียว แต่ได้แพร่หลายกระจายออกไปสู่ภูมิภาคต่างๆ ตามเส้นทางลำน้ำซึ่งในอดีตนับเป็นหัวใจของการคมนาคมและเป็นหัวใจของชุมชนด้วย โดยเหตุนี้สำเนียงและวิธีการเล่นจึงผิดแผกแตกต่างกันออกไปตามวิถีชีวิตที่ต่างกันของแต่ละท้องถิ่นที่รับถ่ายทอดไป ทำให้เพลงเดียวกันแต่มีหลายท่วงทำนอง

แม้ทำนองและเนื้อเพลงของแต่ละท้องถิ่นจะแตกต่างกันแต่ก็ล้วนมีคุณค่าเพราะนอกจากจะให้ความบันเทิงเพลิดเพลินแล้วยังแฝงไว้ทั้งข้อคิดและคติธรรมที่เป็นประโยชน์ในการดำเนินชีวิตด้วย สำหรับการแสดงและการละเล่นประเภทระบำรำฟ้อน ซึ่งล้วนต้องใช้เสียงเพลงประกอบด้วยนั้น เสมือนดั่งอาหารใจให้แก่ผู้คนทั้งในยามมีความสุขและยามท้อแท้จิตใจหดหู่

เพลงพื้นบ้านที่พบเห็นและนิยมร้องเล่นกันเป็นส่วนใหญ่คือเพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่หญิงชายร้องโต้ตอบว่ากันเป็นกลอนสด ใช้ไหวพริบปฏิภาณร้องแก้กัน เพลงปฏิพากย์เกิดขึ้นตามวิถีธรรมชาติของหนุ่มสาวบวกกับนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนในสายเลือดของคนไทย เมื่อสาวหนุ่มได้มาพบกันในงานเทศกาลต่างๆ หรือในลานนวดข้าว เปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้ใกล้ชิดกัน ใช้คำพูดหยอกล้อประชดประชันโต้ตอบหรือเกี้ยวพาราสีด้วยสัมผัสคล้องจอง จนก้าวไปสู่ขั้นไปมาหาสู่และแต่งงานกันในที่สุด ซึ่งในลานนวดข้าวนี้ยังเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านได้มาทำกิจกรรมร่วมกันก่อให้เกิดประเพณีที่เรียกว่าลงแขก หรือเอาแรงกัน และเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน เป็นต้น ส่วนเพลงกล่อมเด็กที่ใช้ร้องกล่อมให้เด็กนอน มีคุณค่าต่อการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้ขับร้อง บางเพลงไม่ได้มุ่งหมายแต่งคำร้องให้ไพเราะสละสลวย แต่เป็นการพรรณาออกมาจากส่วนลึกของจิตใจ ระบายความคับข้องใจ หรือสอดแทรกตำนานเรื่องราวทั้งในอดีตและปัจจุบัน หรือความรักความเอาใจใส่ของพ่อแม่ต่อลูก ท่วงทำนองของเพลงขับกล่อมช้าๆ ชวนให้เด็กเพลิดเพลินเกิดความอุ่นใจและหลับไปอย่างมีความสุข กล่าวได้ว่าเพลงพื้นบ้านในวิถีชีวิตของชาวบ้านจำนวน ๔๔ เพลงตามที่เอนก นาวิกมูล (๒๕๒๗) เคยรวบรวมไว้นั้นแยกออกได้ ๓ ลักษณะ คือ เพลงกล่อมลูก เพลงปฏิพากย์ และเพลงพิธีกรรม

จากการลงสนามเพื่อสืบค้นและศึกษาเพลงพื้นบ้านตะวันตกได้พบเพลงที่เป็นที่นิยมและมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น มีจำนวน ๙ ประเภท ได้แก่ ๑.เห่เรือบก ๒. เพลงฉ่อย ๓. เพลงปรบไก่ ๔. รำโทน ๕. รำวงพื้นบ้าน ๖. เพลงพวงมาลัย ๗. ลำตัด ๘. เพลงเหย่ย(เหย่ย) ๙. เพลงร่อยพรรษา โดยผู้วิจัยจะนำเสนอเนื้อหาข้อมูลที่เรียบเรียงจากผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้เคยศึกษามาก่อนเป็นลำดับแรก จากนั้นจะเป็นรายละเอียดความรู้และข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปินและการวิเคราะห์ในเชิงลึกพร้อมบทสรุปดังนี้

๑. เห่เรือบก

ความเป็นมา

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๑๓ – ๑๑๕) ชำนาญ นิลสุข (๒๕๔๒.: ๕๖๔๒-๕๖๔๔) กล่าวถึงเพลงเรือบกหรือเห่เรือบก จังหวัดเพชรบุรีว่าช่วงก่อน พ.ศ. ๒๔๕๓ ในสมัยที่ยังไม่มีการสร้างเขื่อน ชาวเมืองเพชรมีการร้องเล่นเพลงเรือกันขณะแข่งเรือยาวในแม่น้ำลำคลอง ในเทศกาลทอดกฐินและลอยกระทง คือ ตั้งแต่กลางเดือน ๑๑ ถึงกลางเดือน ๑๒ การเดินทางไปทอดกฐินเจ้าภาพจะจัดเรือกฐินให้สวยงาม ระหว่างทางจะมีการร้องเพลงเรือ หลังจากทอดกฐินจึงเป็นการแข่งเรือ สำหรับเรือที่ใช้แข่ง ฝีพายจะไปที่โรงเก็บเรือที่วัดก่อนยกเรือจากคานลงน้ำจะมีพิธีบอกแม่ย่านางเรือ หลังจากนั้นจึงนำเรือมาทำความสะอาด ตกแต่งแก้ไขให้พร้อมสำหรับการแข่ง ในการแข่งขันเสร็จแต่ละรอบต้องพายเรือทวนน้ำกลับไปตั้งต้นใหม่ ระหว่างนั้นฝีพายร้องเพลงเรือผ่อนคลายอารมณ์และความเหน็ดเหนื่อย โดยมีพ่อบทหรือนายเรือเพลงคนหนึ่งเป็นคนเริ่มร้องวรรคแรก ฝีพายเป็นลูกคู่รับวรรคต่อไปจนกว่าจะพายถึงที่หมาย การผูกกลอนไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว แบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะคือ ลำนำสัมผัสสั้น ลำนำสัมผัสยาว ต่อมาเมื่อสร้างเขื่อนดินแก่งกระจานขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๑๒ น้ำที่เคยไหลลงแม่น้ำเพชรบุรีจึงมีปริมาณไม่มากพอจะเล่นเรือได้ นักแข่งเรือและนักเล่นเพลงเรือจึงหันมาเล่นเรือบก การละเล่น เห่เรือบกจึงเป็นการประยุกต์จากการละเล่นในน้ำมาเล่นบนบก ผู้เล่นมีทั้งชายหญิงซึ่งเป็นทั้งฝีพายและลูกคู่ ส่วนเรือจำลองสร้างด้วยวัสดุน้ำหนักเบา เช่น ไม้ไผ่ เดินพายบนบกแทนการพายในน้ำ เน้นเนื้อเพลงและจังหวะการร้องเพลง ความสวยงามของเรือ เครื่องแต่งกาย ความพร้อมเพรียง

สำหรับเพลงเรือ ในแถบจังหวัดอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี นครสวรรค์ เป็นเพลงที่ร้องเล่นโต้ตอบกันสนุกๆ ผู้เล่นแยกเป็นชาย-หญิง นั่งเรือลำละ ๙-๑๐ คน สำหรับพ่อเพลงและแม่เพลงจะนั่งกลางลำเรือโดยมีลูกคู่คอยร้องรับช่วยพายเรือ ตีฉิ่ง กรับ หรือปรบมือให้จังหวะ นิยมเล่นประมาณเดือน ๑๑ ถึงเดือน ๑๒ หรือประมาณเดือนตุลาคม-พฤศจิกายนของทุกปี (ถวิล มนัสน้อม (บรรณาธิการ), ๒๕๔๖: ๘๕-๘๖)

วิธีการแสดง

เห่เรือบกจะเริ่มด้วย บทไหว้ครู บทเกริ่น บทเกี้ยวพาราสี บทชมนกชมไม้ มีข้อสังเกตว่า ไม่มีบทว่าโต้ตอบ ต้นเสียงจะเห่บทเพลงไปเรื่อยๆ เมื่อเห็นว่าสมควรแก่เวลาก็จะเห่บทอำลาและอวยพรให้ผู้ชม ซึ่งแตกต่างจากการเล่นเพลงเรือในภาคกลางแถบจังหวัดอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี นครสวรรค์ การเล่นเพลงเรือจะเริ่มโดยร้องเชิญแม่ย่านางเรือ ต่อด้วยบทปลอบหรือเกริ่น บทประ บทผูกรัก บทสู่ขอ บทลักหาพาหนี บทชิงชู้ บทตีหมากผัว เพลงจาก และอาจต่อด้วยส่งเพลง

๒. เพลงฉ่อย

ความเป็นมา

กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๗๔-๑๘๒) คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๒๙-๑๓๖) และเอนก นาวิกมูล (๒๕๒๙: ๗๘-๘๒; ๒๕๔๒: ๑๖๗๕-๑๖๘๐) กล่าวถึงเพลงฉ่อยไว้ดังนี้ เพลงฉ่อยเป็นเพลงร้องโต้ตอบ มีเอกลักษณ์คือลูกคู่รับด้วยคำว่า “เอ่ชา เอ๊ช้า ชาฉ่าชา หนอยแม่” เพลงฉ่อยยังมีชื่อเรียกอื่นๆ เช่น เพลงวง (ร้องเล่นเป็นวง) เพลงเป้ (ชื่อพ่อเพลง) เพลงฉ่า (คำรับช่วงท้ายของลูกคู่) และ เพลงตะขาบ เพลงฉ่อยน่าจะเกิดขึ้นประมาณสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ จากหลักฐานที่กล่าวถึงเพลงฉ่อยในสมัยรัชกาลที่ ๕ คือพระนิพนธ์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิต ธำรงสวัสดิ์เรื่องขับร้อง ในหนังสือวชิรญาณวิเศษ (ปีที่๔, ๒๔๓๒: ๒๖๕) ว่า “ยังมีเพลงร้องตามหัวเมืองแลเข้ามาร้องในกรุงก็มีบ้างคือเพลงฝ่ายเหนือเรียกว่า เพลงฉ่อยฤๅเพลงตะขาบ”

วิธีการแสดง

วิธีการเล่นเพลงฉ่อย เริ่มด้วย เพลงไหว้ครู มักเป็นเพลงเก่า มีท่วงทำนองเฉพาะต่างจากเพลงร้องธรรมดา เพื่อขอให้ครูอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยปกป้องและดลบันดาลให้การเล่นเพลงดำเนินไปด้วยดี ตลอดจนมีชัยชนะต่อผู้แข่งขัน เพลงไหว้ครูฝ่ายชายจะร้องก่อน พ่อเพลงและลูกคู่ออกมานั่งยองๆ หัวหน้าถือพานกำนลร้องเพลงไหว้ครู เป็นต้นเสียง พ่อเพลงคนอื่นๆ คอยเป็นลูกคู่ จากนั้นแม่เพลงและลูกคู่ฝ่ายตน หัวหน้าถือพานกำนลร้องเพลงไหว้ครูเช่นเดียวกับฝ่ายพ่อเพลง

ต้นเพลงฉ่า คือ ร้องส่งลำเพลง เริ่มโดยฝ่ายหญิงเป็นผู้เริ่มร้องพร้อมกับลุกขึ้นรำไปด้วย หลังจากนั้นฝ่ายชายร้อง ต้นเพลงฉ่า

เพลงเกริ่น ประกอบด้วย การร้องเพลงออกตัว เพลงแต่งตัว เพลงทอด และเพลงปลอบ ฝ่ายชายจะร้องเพลงออกตัวในเชิงถ่อมตนว่าไม่ชำนาญ หากผิดพลาดก็ขออภัยและขอให้ช่วยส่งเสริมสนับสนุนต่อไป จากนั้นจึงร้องเพลงแต่งตัว สมมติเหตุการณ์ว่าจะต้องแต่งกาย ชักชวนเพื่อนฝูงเที่ยวงานและหญิงสาวหรือชวนไปเที่ยวบ้านหญิงสาว เมื่อพ่อเพลงร้องออกตัวและแต่งตัวกันทุกคน จากนั้นร้องเพลงทอด กล่าวถึงการเดินทางไปหาหญิงสาว เมื่อสมมติว่ามาถึงหน้าบ้านหรือเจอหญิงสาวแล้วจะร้องเพลงปลอบ เป็นการร้องเชิญชวนให้ฝ่ายหญิงออกมาหาหรือมาเล่นเพลงด้วยลีลาอ้อนวอนและท้าทาย เมื่อร้องจบจะเปิดโอกาสให้ฝ่ายหญิงร้องในลักษณะรับเรื่องที่ฝ่ายชายได้ร้องไว้ ตั้งแต่เพลงออกตัว เพลงแต่งตัว เพลงทอด และเพลงปลอบ เมื่อกล่าวออกตัวเสร็จแสดงเสมือนว่าได้ยินเสียงเรียกจึงต้องแต่งกายให้สวยงามก่อนออกไปพบฝ่ายชาย

เพลงประ เป็นการร้องเพลงโต้ตอบปะทะคารมของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ด้วยเพลงตับต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น หากพบกันบริเวณหน้าบันไดขณะออกไปพบฝ่ายชาย เมื่อฝ่ายชายร้องโต้จากนั้นฝ่ายหญิงจะร้องแก้กัน โดยใช้เพลงตับกระได เป็นต้น ต่อมาพ่อเพลงและเพลงแม่เพลง

อาจเริ่มต้นด้วยการเกี้ยวพาราสี เพื่อเข้าสู่การร้อง เพลงตับลักหาพาหนี (ชายชวนหญิงหนีตาม) ถ้าไม่เล่นไปทางลักพาหนี ก็จะเล่นไปทางตับสู่ขอ คือ ต้องมีการตกแต่งขันหมาก มีเฒ่าแก่หนุ่มสาวมาช่วยงานการกันให้ชุลมุน หรือ ตับชิงชู้ (ชายสองคนแย่งผู้หญิง) หรือ ตับตีหมากผัว (แย่งสามี) ตับเบ็ดเตล็ดต่างๆ เช่น การโต้ตอบไต่ถามปัญหาทั้งทางโลกทางธรรม หรืออาจร้องเพลงเรื่องต่างๆ เช่น สุวรรณหงส์ สังข์ทอง ลักษณวงศ์ เป็นต้น

เพลงลา หรือ เพลงอวยพร มีเนื้อหาอำลา ทั้งคู่เพลงและผู้ชม รวมถึงกล่าวขอบคุณผู้ชมและเจ้าของงาน ด้วยถ้อยคำอ่อนหวาน น้ำเสียงอาลัยอาวรณ์ เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงลงจากเวทีแสดงเข้าโรงแล้ว ต่างฝ่ายจะขอสมาลาโทษต่อกัน เนื่องจากขณะเล่นเพลงฉ่อย อาจมีการใช้วาจาไม่สุภาพ หรือพลาดพลั้งล่วงเกินกัน (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๗๔-๑๘๒ สุกัญญา ภัทราชัย, ๒๕๔๒: ๒๓๙๗-๒๔๐๒ และเอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๙: ๗๘-๘๒, ๒๕๔๒: ๑๖๗๕-๑๖๘๐)

ต่อมาเมื่อเกิดความนิยมเพลงแอ่วเคล้าซอ เทพทอง ซึ่งแสดงเป็นเรื่องอย่างละคร จึงเกิดการปรับเพลงฉ่อยให้เล่นเป็นเรื่อง หรือ “เพลงทรงเครื่อง” มีการร้องส่งให้ปี่พาทย์รับและบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยา เริ่มด้วยการไหว้ครูเกริ่น ประแก้ ส่งด้วยเพลงพม่าห้าท่อน ๒ ชั้น ซึ่งเรียกว่า “พม่าฉ่อย” หรือ “พม่าน้อย” (อาจบรรเลงท่อนเดียว) ก่อนที่จะขึ้นเรื่องต่างๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี เป็นต้น มีการแสดง การแต่งกาย ฉากและโรงละคร เหมือนอย่างการเล่นลิเก การเล่นเพลงฉ่อยทรงเครื่องจะดำเนินเรื่องตามบท ในช่วงดำเนินเรื่องหรือมีเชิงเข้าแบบเพลง ร้องด้วยทำนองเพลงฉ่อยซึ่งสามารถพลิกแพลงการร้องได้ เช่น ร้องเป็นสำเนียงลาว สังขารา แหล่มหาพน ทำนองพุทธโฆษาโล้ เป็นต้น โดยทั่วไปจะร้องทำนองเพลงสอยไม้ เมื่อตัวละครเล่นเป็นชาวต่างชาติ ต่างภาษา จะร้องเป็นทำนองของชาตินั้นๆ (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๑๗๔-๑๘๒ และ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ ๒๕๔๔. ๑๒๙-๑๓๖)

โอกาสในการละเล่นเพลงฉ่อย

การเล่นเพลงมักนิยมร้องในเวลามีงานเทศกาลต่างๆ เช่น วันตรุษสงกรานต์ หรืองานที่มีการชุมนุมคนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันเป็นครั้งคราว เช่น การลงแขกหรือเอาแรงกันในการประกอบอาชีพ ได้แก่ เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น หรือแม้แต่งานบวชพระ ขึ้นบ้านใหม่ เวียนเทียน งานฉลองศาลาวัด งานฉลองชัยชนะการแข่งขันก็สามารถเล่นเพลงพื้นบ้านได้เช่นเดียวกัน

ตัวอย่างเพลงฉ่อย

บทเพลงฉ่อย ประเภทเพลงทรงเครื่องของคณะเพลงฉ่อยผู้ใหญ่หลี

ขุนช้างขุนแผน (พลายแก้วไปศึกเชียงใหม่)

เออ เออ เอ้อ เอ้ย ลูกจะหยิบเรื่องเก่า ลูกจะสาวเรื่องก๊ก จะช่วยพยุงหยิบยกถึงเรื่องเจ้ากัลยา เมื่อจะออกจากห้องก็สองแถวจะเข้าไปชมแนวพนา เออ เออ เออ เอ้ย ไล่เมื่อจะออกจากห้องก็สองแถว จะออกจากห้องจะจากห้องสองแถวจะเข้าไปชมแนวพนา จะเข้าไปชมแนวพนา จะ

เข้าไปชมแนวพนา จะเข้าไปชมแนวพนา เออ เออ เออ เอ้อ ไล่ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ เออ เออ เออ เอ้ย จะกล่าวถึงพลายแก้วแววสุวรรณ พระเป็นยอดทหารอยู่เมืองใต้พระเป็นยอดทหารรับราชการบุรี ได้อาสาขึ้นมาตีถึงเชียงใหม่ เมื่อแรกมาตีที่เชียงเงินได้เป็นสองแล้วมาตีเชียงทองได้เป็นลวดเป็นลาย อ้า เอ้ย ก็เป็นลายพอแลเห็นข้าศึกสมนึกว่าแน่ เลยตั้งวัดท่าแคให้เรียกว่าวัดธาตุไทย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ตั้งวัดท่าแคให้เรียกว่าวัดธาตุไทย ธาตุไทย แล้วก็จึงตั้งค่ายไว้หลายท่า ไว้หน้าวัดท่านาตรงกับหนองบัวตาย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ตั้งวัดท่านาตรงกับหนองบัวตายบัวตาย กลับไปได้แม่พิมอยู่ที่สุพรรณ ได้อยู่ด้วยกันสามวันต้องจากไกล เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ได้อยู่ด้วยกันสามวันต้องจากไกล มาได้กับบัวคลีอยู่ที่เมืองพิจิตร พ่อตาแกก็คิดแล้วขับไล่ แล้วก็เลยมาได้กับลาวทองนี่หมายจะเข้าครอบครองทั้งเวียงชัย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ก็หมายจะเข้าครอบครองเวียงชัย แต่เดี๋ยวนี้ทรงทานองค์พระพันวสาท่านได้มีท้องตรามาทิ่มตำ มิว่าข้างหลังก็เกิดความวุ่นวาย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ก็ว่าข้างหลังวุ่นวายตกลงมาบ่ายหนึ่งให้เลิกทัพกลับล่อง ตกลงมาบ่ายสองให้เลิกทัพกลับไปกลับไป ตกลงมาบ่ายสามกับประทับตราว่า ขืนอยู่ชีวาจะวาย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ว่าขืนอยู่ชีวาจะวายนะก็จะวาย จะจะเรียกกล่าวจำจะปรึกษากับเจ้าลาวทอง นี่หมายจะชวนน้องล่องไปได้ เออ เอ้ย เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ก็หมายจะชวนน้องล่องไปเมืองใต้ เจ้าจะไปหรือไม่ไปก็ยัง เจ้าจะไปหรือไม่ไปก็ยังไม่รู้ จะเรียกออกมาถามดูให้แน่ใจ เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ เวลานี้ทรงธรรม์ได้ยกทัพกลับไปกรุงศรีอยุธยา จำเป็นต้องเรียกเจ้าลาวทองเมียรักของเราออกมาถามดู จะชวนล่องกรุงศรีอยุธยาด้วยนั้นเจ้าจะไปหรือไม่ไป ก็ยังหาทราบไม่ ก็ยังหาทราบไม่

พูด.....(เออนี่แน่เจ้าลาวองน้องรักของพี่ เกยะน้องหนาเจ้าชาออกมาหาพี่สักหน่อยเถิดน้อง ไปทำอีหยังละเจ้าขา มาเถิดน้องธุระของพี่มีพี่จะปรึกษาหารือกับเจ้าลาวทองน้องรักสักหน่อยนะน้องนะ)

เออ เออ เอย จะกล่าวถึงลาวทองผ่องโสภา อยู่ในห้องเคหาชั้นใน เออ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ ก็นางกำลังจีบหมากม้วนยาซึ่งผัวเรียกหาก็ออกไป เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่ นางก็จึงยกเท้าก้าวออกมาจากในห้องชั้นใน แต่พอมาถึงก็หมอบยุบยอบกายแล้วค่อยคลานเข้ามาใกล้ใกล้ แต่พอมาถึงตรงหน้าจึงยกมือวันทา อีฉันไหว้ เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่

พูด..... (พลายแก้ว)……. เออนะน้องนะ

(ลาวทอง)……... เรียกฉันมาทำอีหยังละเจ้าข้า

(พลายแก้ว)……. พี่จะเล่าให้ฟังนะน้องนะ

เออจะเล่าละลอกบอกแม่ลาวทอง พี่มีกรรมนะจะล่องไปเมืองใต้ เอ ละ ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า ช่า ฉ่า น่อยแม่

พูด..... (ลาวทอง)……. เอออย่างไรเมื่อก่อนพ่อพลายแก้วว่าจะไม่กลับเมืองใต้แล้วจังใดแล้วเจ้าข้า

(พลายแก้ว)…….. อ๋อเดี๋ยวนี้พี่มันมันจำเป็นพี่ต้องกลับกรุงศรีอยุธยา

ฯลฯ

เพลงฉ่อยผู้ใหญ่หลี ขำมี อดีตผู้ใหญ่บ้านสระตลุง ตำบลน้ำรึม อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก เป็นหัวหน้าคณะ เคยโด่งดังและนิยมกันมากเมื่อสมัย ๑๐ ปีก่อน ปัจจุบันศิลปินเพลงพื้นบ้านทุกประเภทเหล่านี้ ได้วางมือจากการรังสรรค์ความบันเทิงอันเกิดจากอัจฉริยะและปฏิภาณไหวพริบเสียแล้ว เพราะเพลงฉ่อยและเพลงพื้นบ้านกำลังจะดับสูญไปกับความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและเศรษฐกิจ ตามสภาพของวัฒนธรรมที่เป็นอนิจจัง ต้องมีการเปลี่ยนแปลงหรือปรับรูปแบบให้สอดคล้องกับยุคและสมัย

๓. เพลงปรบไก่

ความเป็นมา

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๖๓-๑๖๔, ๒๕๖, ๒๕๙-๒๖๕) ถวิล มนัสน้อม (๒๕๔๖: ๑๐๙-๑๑๔) สุกัญญา ภัทราชัย (๒๕๔๒: ๓๔๙๙-๓๕๐๑) และ เอนก นาวิกมูล (๒๕๒๙: ๖-๑๑) กล่าวถึงประวัติของเพลงปรบไก่ ไว้ว่า เพลงปรบไก่ หรือ ตบไก่ ปรากฏในวรรณคดีสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เช่น ในบทละครเรื่อง อุณรุท กล่าวถึง มหรสพในงานสมโภชช้าง บทละครเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ ๒ ตอนอุณากรรณขับรำกับปันหยี และบทเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนบ้านขุนแผนถูกปล้น ตอนโจรจันศรจับนางเทพทองและขุนช้างเป็นตัวประกัน และพบว่าในเขมร มีการเล่นเพลงปรบไก่ หรือ “ปรบเกยฺยฺ” ซึ่งเป็นเพลงโต้ตอบ มีโทนและซอคลอ มีลีลาการร้องที่แตกต่างกับไทย

เพลงปรบไก่ประกอบด้วยพ่อเพลง แม่เพลงและลูกคู่ ประมาณ ๑๐ คน ยืนล้อมวงร้องเพลงโต้ตอบแก้กันไปมา โดยมีลูกคู่คอยปรบมือร้องรับบทร้องเป็นฉันทลักษณ์ประเภทกลอนหัวเดียวลงท้ายด้วยสระอวย สระอี เนื้อเพลงที่ใช้ร้องจะออกไปในทางสองแง่สองง่ามหรือเรียกว่ากลอนแดง มีบทกระทุ้งของลูกคู่ว่า “ฮ้าไฮ้” และมีจังหวะเด่นตรงบทรับของลูกคู่ว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ชะ ชา ไฮ้” ต่อมากลองได้เลียนเสียงบทรับของลูกคู่ และกลายเป็นหน้าทับปรบไก่ คือ“พรึง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง” เพลงปรบไก่ไม่มีดนตรีประกอบ มีแต่การร้องรับปรบมือเป็นจังหวะ แบ่งการเล่นได้ ๒ แบบ คือ การเล่นกันว่าเป็นวง โดย นำเพลงร้องกับละครมาผสมผสานกัน เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงร้องโต้ตอบกันจนหมดบทร้อง จะมีการส่งวงด้วยการร้องประกอบท่ารำตามแบบการร้องละครชาตรีเป็นทำนองเรื่องต่างๆ เช่น เรื่องไกรทอง ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น และการเล่นเป็นกลุ่ม โดยจัดแบ่งเป็นกลุ่มแม่เพลงพ่อเพลงและกลุ่มลูกคู่ ยืนล้อมกันเป็นวง พ่อเพลงแม่เพลงผลัดกันร้อง ลูกคู่รับพร้อมกันและให้จังหวะด้วยการปรบมือ บางครั้งมีการร่ายรำประกอบการร้อง การแต่งกายของผู้หญิง นุ่งผ้าโจงกระเบน เสื้อแขนกระบอก มีผ้าสไบพาดไหล่ หูทัดดอกไม้ ชายนุ่งผ้าโจงกระเบน

เสื้อคอกลมและมีผ้าขาวม้าคาดพุง ในปัจจุบันเล่นในช่วงเทศกาลสงกรานต์ เล่นแก้บนและงานไหว้ศาลเจ้าพ่อเจ้าแม่ประจำปี เช่น ที่อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี เป็นต้น

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๔: ๑๑๕ – ๑๒๓) กล่าวถึงเพลงปรบไก่ในจังหวัดเพชรบุรี ว่ามีการสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ปัจจุบันนิยมเล่นกันมากที่บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ในช่วงวันขึ้น ๑๕ ค่ำ เดือน ๖ ของทุกปี เพื่อบวงสรวงศาลประจำหมู่บ้านและทำพิธีขอฝนในงานบวงสรวงศาลเจ้าพ่อปู่ พิธีบวงสรวงและขอฝน หลังการทำบุญ ทำพิธีเลี้ยงพระในช่วงเช้า จึงเริ่มเล่นเพลงปรบไก่ไปจนกระทั่งถึงเวลาเย็น เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ปี่ กลอง และฉิ่ง โดยแสดงหน้าศาลเจ้าพ่อปู่ ต่อมามีผู้หาไปแสดงตามงานต่างๆ เช่น งานแก้บนและงานเทศกาลประจำปี โดยจัดเวทีให้แสดง การแต่งกายของฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนผ้าพื้นสีสด สวมเสื้อสีหรือผ้าดอกลายสวยงาม มีผ้าขาวม้าคาดเอวหรือพาดไหล่ ห้อยปลายทั้งสองข้างไว้ด้านหน้า ฝ่ายหญิงนุ่งโจงกระเบนลาย สวมเสื้อคอกลม คอเหลี่ยม แขนสั้นเหนือศอก ห่มสไบ ทิ้งชายหรือผูกชายห้อยข้างเอว

วิธีการเล่น

วิธีเล่นเพลงปรบไก่จังหวัดเพชรบุรีจะแบ่งผู้เล่นออกเป็น ๒ ฝ่าย คือ ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงแต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงแม่เพลงฝ่ายละ ๑ คน มีลูกคู่อีกฝ่ายละประมาณ ๔ คน คอยร้องรับว่า “เอ้ช้าไฮ้” หรือ “ฉ่าช้าไฮ้” พร้อมทั้งปรบมือให้จังหวะ โดยมีขั้นตอน ดังนี้ บทเบิกหน้า หรือ บทสัคเค บทไหว้ครู สาธุการ อติดวง บทเกริ่น บทประหรือตับ บทจับเรื่องและบทลา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๑๕ – ๑๒๓)

สุกัญญา ภัทราชัย (๒๕๔๒: ๓๔๙๙-๓๕๐๑) กล่าวถึงวิธีเล่นเพลงปรบไก่ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางไว้ว่า แบ่งผู้เล่นออกเป็น ๒ ฝ่าย คือ มีชาย ๒ หญิง ๒ เรียกว่า ต้นเพลง ท้ายเพลง และมีลูกคู่ฝ่ายละประมาณ ๔ คน คอยร้องรับว่า “เอ้ช้าไฮ้” หรือ “ฉ่าช้าไฮ้” ปรบมือให้จังหวะพร้อมๆ กัน พร้อมทั้งเดินหรือร่ายรำ เป็นการร้องแก้กันคนละบท ต้นเพลงฝ่ายชายและท้ายเพลงฝ่ายชายร้องก่อน เมื่อท้ายเพลงฝ่ายชายร้อง ต้นเพลงฝ่ายหญิงตอบกันกับท้ายเพลงฝ่ายชาย ไปเรื่อยๆ

เอนก นาวิกมูล (๒๕๒๙: ๖-๑๑) กล่าวถึงการละเล่นเพลงปรบไก่ ในตำบลสระกระเทียม อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม คือ เริ่มด้วยการไหว้ครู แล้วมีร้องส่งลำ เช่น เพลงศรีนวล เป็นต้น ปี่พาทย์รับ (อาจใช้ระนาด) แล้วจึงร้องโต้ตอบหรือร้องเป็นเรื่องเป็นราว

กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๑๒๙-๑๓๔) ศึกษาการเล่นเพลงปรบไก่ พบว่า วิธีเล่นคล้ายคลึงกันกับเพลงพวงมาลัย แต่ทำนองการเล่นคล้ายคลึงกับเพลงฉ่อย ก่อนการเล่นเพลงปรบไก่

มีการไหว้ครูหรือสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อน การเล่นเพลงร้องเกี้ยวพาราสีและแก้กัน หรือเรียกว่า “ประ” โดยฝ่ายชายเป็นผู้ร้องก่อน จากนั้นฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบ ในตอนจบของแต่ละฝ่ายจะลงท้ายด้วย “เอย” เป็นสัญญาณให้อีกฝ่ายหนึ่งขึ้นเพลงต่อไป โดยมีลูกคู่รับวรรคท้ายของพ่อเพลงแม่เพลง บางท้องถิ่นหลังจากไหว้ครู จะเล่นต่อกลอนกันแทนการร้องประ โดยให้ผู้เล่นเดินรำกันไปเป็นวงกลม ฝ่ายชายร้องก่อนแล้วฝ่ายหญิงก็ต่อกลอนสลับกันไป

๔. รำโทน

ความเป็นมา

กระทรวงศึกษาธิการ (๒๕๒๕: ๒๐๑-๒๐๕) ถวิล มนัสน้อม (๒๕๔๖: ๕๔-๕๗) และสมทรง กฤตมโนรถ (๒๕๔๒: ๕๕๕๐ – ๕๕๕๔) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของรำโทนสรุปได้ดังนี้ รำโทนเป็นการละเล่นพื้นบ้านของคนไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือแถบจังหวัดนครราชสีมา มีผู้เล่นชายหญิงล้อมวงปรบมือให้จังหวะ มีผู้ตีโทนเป็นจังหวะประกอบให้ชายหญิงที่จับคู่กันร่ายรำไปรอบๆ เริ่มแรกรำโทนยังไม่มีเนื้อร้อง เป็นการร่ายรำของผู้รำอย่างง่ายๆ ราว ปี พ.ศ.๒๔๘๓ มีการนำเพลงรำโทนไปเล่นกันแพร่หลายในพระนคร ธนบุรี มีการแต่งเนื้อร้องสั้นๆ ให้เข้าจังหวะ พัฒนาท่ารำให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง คนไทยเล่นเพลงรำโทนกันแพร่หลายที่สุดในช่วง พ.ศ ๒๔๘๔- ๒๔๘๘ สมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ เนื่องจากเล่นได้ทุกเพศทุกวัย เล่นง่าย และเป็นการละเล่นที่ลงทุนน้อย ทดแทนมหรสพอื่นๆ ที่ไม่สามารถเปิดการแสดงในช่วงสงคราม ใช้บริเวณลานบ้านเป็นที่จัด เริ่มเล่นในช่วงหัวค่ำ เลิกเวลาใดแล้วแต่ความพอใจของผู้เล่นเป็นสำคัญ เมื่อโทนดังขึ้นผู้คนทยอยกันมาร่วมเล่นโดยเฉพาะในคืนมีความปลอดภัย คือ ไม่มี “หวอ” เตือนภัยเครื่องบินมาทิ้งระเบิด ใช้โทน ๑ ใบ หรือมากกว่านั้นตีให้จังหวะ “ป๊ะ โท่น ป๊ะ โท่น ป๊ะ โท่น โท่น” หรือ ป๊ะ โท่น โท่น ป๊ะ โท่น โท่น” หรืออาจใช้ ตะโพน ถังน้ำ ฯลฯ ที่มาตีแทนโทน ต่อมานิยมใช้รำมะนาที่ให้เสียงดังกว่าตีแทนโทน นอกจากนี้อาจใช้ฉิ่ง กรับ เกราะ ตีประกอบจังหวะ ภายหลังมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลง

เพลงรำโทนมีเนื้อร้องเรียบง่าย สั้น ร้องซ้ำไปมาเพลงละ ๒-๓ เที่ยว ชื่อเพลงจะเรียกตามวรรคแรกของเนื้อร้องเป็นหลัก ไม่ค่อยปรากฏผู้แต่ง มักร้องแล้วจำต่อๆ กันมา เพลงที่ใช้ร้องแบ่งเป็น ๒ ประเภทคือ ประเภทแรก เพลงรำโทนที่มาจากเมืองหลวง วิทยุ มักเป็นเพลงที่มุ่งสนับสนุนการเมือง การปกครองและการปฏิวัติวัฒนธรรมในสมัยสงคราม เช่น เพลงแปดนาฬิกา ไตรรงค์ธงชาติ ท่านพิบูล ดอกบัวไทย เชื่อผู้นำของชาติ ฯลฯ โดยรัฐบาลเป็นผู้เผยแพร่ ประเภทที่สอง เพลงรำโทนที่แต่งขึ้นในแต่ละท้องถิ่น เป็นเพลงที่ชาวบ้านแต่งเนื้อเพลงร้องเล่นกันเอง มีเนื้อร้องชักชวนให้มาร่วมสนุก ร้องเกี้ยวพาราสี หยอกเย้า ชมความงามของหญิงหรือธรรมชาติ ร้องเล่าเรื่อง ล้อเลียนหรือร้องให้คติ เป็นต้น เช่น เพลงสาวสุดจะสวย ใกล้เข้าไปอีกนิด ตามองตา โอ้เจ้ามะลิป่า น้ำใหม่ไหลมา ดอกฟ้าร่วง ผักจ๋าผัก ลพบุรีฉันเอ๋ย เดือนจ๋าเดือน เป็นต้น

วิธีการแสดง

การเล่นรำโทนเมื่อนัดหมายวันและสถานที่ในการเล่นแล้ว เมื่อใกล้ช่วงเวลาค่ำจึงไปรวมกัน ณ ลานบ้านที่นัดหมายไว้ เมื่อรวมกลุ่มได้ประมาณ ๑๐ คน จึงเริ่มตีโทนเป็นจังหวะให้รู้ว่าจะเล่นรำโทน หนุ่มสาวและผู้สูงอายุจะยืนล้อมกันเป็นวง เมื่อเพลงขึ้นก็ช่วยกันร้อง สำหรับเด็กๆ ช่วยร้องและปรบมืออยู่รอบๆ ผู้ชายจะไปชวนผู้หญิงออกมารำเป็นคู่ๆ เดินตามกันเป็นวงไป เปลี่ยนเพลงร้องรำต่อไปเรื่อยๆ ใครจะร้องเพลงอะไรก็ร้องนำขึ้น เหนื่อยก็หยุดพัก เปลี่ยนคู่รำได้ตามความพอใจ (สมทรง กฤตมโนรถ, ๒๕๔๒: ๕๕๘๐ – ๕๕๘๔)

๕. รำวงพื้นบ้าน

ความเป็นมา

การเล่นเพลงรำวงมีพัฒนาการจากการเล่นรำโทน โดยคิดบทร้องทำนองเพลงให้เข้ากับจังหวะหน้าทับของโทนที่ใช้มาแต่เดิม เช่น บทเชิญชวน สัพยอกหยอกเย้า บทชมโฉม บทรำพันรักระหว่างหนุ่มสาว บทพลอดพร่ำล่ำลา บทร้องเหล่านี้ไม่พิถีพิถันในการใช้ถ้อยคำและสัมผัสมากนัก นิยมเล่นในงานเทศกาล งานรื่นเริงและงานสังสรรค์ทั่วไป ในการเปิดงานจะเริ่มด้วยการรำวงเสมอ เครื่องดนตรีที่ใช้มี ฉิ่ง ฉาบ กรับ โทน รวมตัวกันเป็นคณะ การเล่นรำวงมีตั้งแต่สมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ จากหลักฐานที่ปรากฏในเนื้อเพลง ซึ่งกล่าวถึงสภาพบ้านเมืองในภาวะสงคราม ต่อมาเมื่อสงครามสงบ คณะรำวง มีการรับแสดงตามงานต่างๆ โดยเฉพาะงานวัด มีการซื้อบัตรเลือกนางรำมาเป็นคู่รำ จำกัดเวลาโดยใช้เสียงนกหวีดเป่าเป็นสัญญาณ

ต่อมารำวงพื้นบ้านพัฒนาเป็น รำวงมาตรฐาน เนื่องจากนโยบาย “การปฏิวัติทางวัฒนธรรม” ของสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. ๒๔๘๗ กรมศิลปากรได้พิจารณาปรับปรุงการเล่นรำวงใหม่ ปรับทำนอง ใช้วงดนตรีไทยและวงดนตรีสากลบรรเลง เนื้อหาสาระเน้นเรื่องความรักชาติ ความสามัคคี กำหนดให้แต่งกายตามสมัยนิยม ทักทายด้วยการไหว้ เมื่อรำจบเพลงฝ่ายชายต้องพาหญิงคู่รำไปส่งถึงที่นั่งให้เรียบร้อย รวมถึงกำหนดท่ารำให้ถูกต้องตามแบบนาฏศิลป์ไทย คือ เพลงงามแสงเดือน ใช้ท่าสอดสร้อยมาลา เพลงชาวไทย ใช้ท่าชักแป้งผัดหน้า เพลงรำมาซิมารำ ใช้ท่ารำส่าย เพลงคืนเดือนหงาย ใช้ท่าสอดสร้อยมาลา (แปลง) เพลงบูชานักรบ ท่ารำหญิงใช้ท่าขัดจางนางและล่อแก้ว ท่ารำชายใช้ท่าจันทร์ทรงกลดและขอแก้ว เพลงดอกไม้ของชาติ ใช้ท่ารำยั่ว เพลงหญิงไทยใจงาม ใช้ท่าพรหมสี่หน้าและยูงฟ้อนหาง เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ ใช้ท่าแขกเต้าเข้ารังและผาลาเพียงไหล่ เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า ใช้ท่าช้างประสานงาและจันทร์ทรงกลด (แปลง) เพลงยอดชายใจหาญ ท่ารำหญิงใช้ท่าชะนีร่ายไม้ ท่ารำชายใช้ท่าจ่อเพลิงกาฬ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๒๑๔-๒๒๒ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕: ๒๐๑-๒๐๙ และ สมทรง กฤตมโนรถ, ๒๕๔๒ : ๕๕๘๐ – ๕๕๘๔)

วิธีการแสดง

เมื่อเพลงเริ่มผู้เล่นชายจะโค้งผู้เล่นหญิงแล้วออกไปรำเป็นคู่ โดยผู้เล่นจะเดินรำไปรอบๆ สถานที่รำเป็นวงกลม บางครั้งผู้รำจะร้องและทำท่าทางไปตามเนื้อเพลง ในลักษณะต่างๆ เช่นนำมือมาไขว้ที่หน้าอกหมายถึงรัก ปฏิเสธใช้การโบกมือ เป็นต้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๒๑๔-๒๒๒)

๖. เพลงพวงมาลัย

ความเป็นมา

เพลงพวงมาลัย เป็นการละเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งซึ่งมีมาแต่ครั้งโบราณการ นิยมเล่นกันในจังหวัดสุพรรณบุรี กาญจนบุรี เพชรบุรี และประจวบคีรีขันธ์ ในเทศกาลต่างๆ เช่น เทศกาลลอยกระทง ตรุษสงกรานต์ งานนักขัตฤกษ์ บวชนาค ทอดกฐิน ผ้าป่า โกนจุก เป็นต้น

วิธีการละเล่น[๖๒]

การเล่นเพลงพวงมาลัยเล่นได้ทั้งบนบกและในเรือ แต่โดยมากนิยมเล่นบนบก การเล่นเพลงบนบกนั้นจะตั้งวงกลมชายหญิงนั่งอยู่ฝ่ายละครึ่งวงกลม แต่ละฝ่ายมีพ่อเพลงและแม่เพลง ๑ คน นอกนั้นเป็นลูกคู่ มีจำนวนไม่น้อยกว่า ๓ คน ลูกคู่มีหน้าที่รับและปรบมือให้จังหวะพร้อมกัน คำร้องมักว่ากันเป็นกลอนสด เป็นเชิงเกี้ยวพาราสีกัน และมักขึ้นต้นว่า “เอ้อระเหย” ผู้เล่นผลัดกันร้องเมื่อเริ่มเล่น พ่อเพลงจะเป็นผู้เกริ่นขึ้นก่อน ลูกคู่ต่างปรบมือให้จังหวะ ฝ่ายใดร้องก็ต้องมาร่ายรำอยู่กลางวง เมื่อฝ่ายชายร้องจบแล้ว ฝ่ายหญิงก็ออกมาร้องแก้บ้าง การร้องผลัดกันร้องฝ่ายละครั้ง ลูกคู่จะรับเฉพาะวรรคต้นกับวรรคท้ายของตอนจบเท่านั้น

ในจังหวัดเพชรบุรี นิยมเล่นเพลงพวงมาลัยในเรือกันมาก วิธีเล่นเช่นเดียวกับการเล่นบนบก แต่ไม่มีการร่ายรำ เพียงแต่เทียบเรือเข้าหากันแล้วร้องเกี้ยวกันเท่านั้น

ชนิดของเพลงพวงมาลัยที่นิยมร้องกันในสมัยก่อนซึ่งจะมีบทร้องค่อนข้างยาว ตัวอย่างบทร้องซึ่งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติได้ประพันธ์ขึ้นไว้มีปรากฏในหนังสือ ประเพณีการเล่นพื้นเมืองของกองวัฒนธรรม ว่าดังนี้

ถาม

เอ้อระเหยลอยมา
ขอถามว่าเพลงพวงมาลัย
แต่แรกเริ่มเดิมที
เพลงเกิดขึ้นมีที่ไหน

---

[๖๒] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๕๒-๑๖๐

ร้องในฤดูเทศกาล
หรือพิธีงานอย่างใด
เจ้าช่อมะม่วงพวงลำไย
ขอจงแก้ไขหน่อยเอย

ตอบ เอ้อระเหยลอยไป
เพลงพวงมาลัยนั้นหรือจ๋า
ทราบว่าแรกเกิดที่เพชรบุรี
การลอยอัคคีในคงคา
เพ็ญเดือนสิบสองลอยกระทง
บูชาองค์พระศาสดา
ผ้าป่ากฐินและตรุษสงกรานต์
หรือคราวมีงานในท้องนา
เจ้าช่อมะกอกเจ้าดอกจำปา
ร้องเล่นกันมานานเอย

จะเห็นได้ว่าในบทร้องของเพลงพวงมาลัยเองนั้นมีการอธิบายถึงที่มาของเพลงพวงมาลัยเป็นนัยว่าเกิดขึ้นที่จังหวัดเพชรบุรี และมีการละเล่นในงานบุญต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา เช่นการลอยกระทง การทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และยังเป็นการร้องตามไร่นาอีกด้วย

นอกจากนี้คำร้องยังได้อธิบายวิธีการเล่นเพลงพวงมาลัย ตลอดจนบทร้องไหว้ครู ในหนังสือประเพณีการเล่นพื้นเมือง ดังนี้

ถาม
เอ้อระเหยลอยเด่น
วิธีเล่นเขาทำอย่างไร
เล่นในเรือหรือบนบก
ฉันไม่เข้าอกเข้าใจ
ร้องพร้อมกันหรือทีละคน
ขอพ่อหน้ามนแถลงไข
จงเล่าละลอกบอกไป
ให้แจ้งใจหน่อยเอย

ตอบ
เอ้อระเหยลอยพราว
มีพวกหนุ่มสาวข้างละหลายคน

เล่นบนบกล้อมเป็นวงดี
ยืนอยู่ที่ไม่ต้องเดินวน
คนไหนร้องก็ต้องออกรำ
ให้งามเลอล้ำเลิศล้น
ฝ่ายลูกคู่มีอยู่กี่คน
ต้องรับจนกลับมายืนเอย
เอ้อระเหยในคงคา
ลอยคลอนาวาเรือเทียบกัน
ร้องทีละคนเหมือนกล่าวมา
ลูกคู่รับเจ้าเสียงนั่น
ชายว่าแล้วหญิงว่า
เหมือนเจรจาได้ตอบฉะนั้น
แต่คนที่ร้องไม่ต้องรำ
เรือเอียงเพลี่ยงพล้ำจะเสียขวัญ
เจ้าช่อมะกอกเจ้าดอกอัญชัญ
พอเรือชิดกันชื่นใจเอย

ถาม

เอ้อระเหยลอยระยับ
ลูกคู่รับอย่างไร

ตอบ

ร้องวรรคต้นก็รับเหมือนร้อง
ให้ความถูกต้องตรงกันไป
แล้วรับวรรคสุดนะพ่อร้อยชั่ง
จะทวนกี่ครั้งก็ทวนได้
แต่ถ้าคนร้องไม่เจนกระชับ
ลูกคู่ต้องรับทุกวรรคไป
เจ้าช่อมะม่วงพวงมะไฟ
ขอจงแจ้งใจเถิดเอย

หญิง

เอ้อระเหยลอยคว้าง
เชิญว่าตัวอย่างให้ฟังสักหน่อย

ฝ่ายชายเสนอว่าอย่างไร
เพื่อหญิงจะได้สนองถ้อย
เจ้าช่อมะกอกเจ้าดอกคำฝอย
อย่ามัวอ้อยส้อยเลยเอย

ชาย

เอ้อระเหยลอยมา
พอให้เห็นหน้าก็จะให้รับรัก
พี่มาเสแสร้งแกล้งกล่าวชม
ให้น้องหลงลมกำเริบหนัก
บ้านช่องถิ่นที่ของพี่อยู่ไหน
น้องนี้ยังไม่แจ้งประจักษ์
ประพฤติชั่วหรือประพฤติดี
เป็นคนมั่งมีหรือแย่ตาลัก
คนงามอย่างไรน้องไม่ประจักษ์
น้องยังรับรักไม่ได้เอย

เนื่องจากเนื้อร้องค่อนข้างยาวและมีหลายท่อนด้วยกัน ในระยะหลังนี้พ่อเพลงแม่เพลงจึงหันมานิยมท่อนสั้นๆ ซึ่งเรียกกันว่า “เพลงพวงมาลัยด้วน” วิธีเล่นก็คงเหมือนเดิม มีบทร้องสั้นๆ ดังเช่น

ชาย รักน้องจริงๆ ได้แล้วไม่ทิ้งน้องไปเลย
(ลูกคู่รับซ้ำหนึ่งครั้ง แล้วผู้ร้องก็ร่ายรำไปรอบๆ วง)
หญิง อย่ารักน้องเลย ไม่ใช่คู่เชยของพี่ชายเอย
(ลูกคู่รับซ้ำครั้งหนึ่ง ผู้ร้องก็ร่ายรำไปรอบๆ วง)

จะเห็นได้ว่าเพลงพวงมาลัยด้วน มีความสั้นกระชับกว่าเพลงพวงมาลัยทั่วไป ซึ่งน่าจะทำให้เพลงพวงมาลัยลักษณะนี้ได้รับความนิยมแพร่หลายเพราะสามารถจำเนื้อร้องได้โดยง่ายดาย และมีบทลูกคู่รับซ้ำกันไปมา ผู้ที่อยู่ในงานสามารถมาร่วมกันร้องได้

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการร้องเพลงพวงมาลัยในลักษณะที่ตอบโต้กันระหว่างหญิงและชาย เรียกกว่า “เพลงพวงมาลัยยั่ว” กล่าวคือมีการร้องหยอกเย้า เกี้ยวพาราสีกัน หรือจะเป็นปัญหาคดีโลกและ คดีธรรมอีกด้วย

ลูกคู่ให้รับซ้ำในวรรคต้นหนึ่งครั้ง กับวรรคสุดท้ายบาทแรกหนึ่งครั้ง รับบาทหลังวรรคสุดท้าย ๒ ครั้ง

การเล่นเพลงพวงมาลัยนี้ โดยมากมักจะร้องควบคู่กันไปกับการเล่น “ช่วงชัยรำ” วิธีเล่นก็จะต้องแบ่งเป็นฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย ลูกช่วงที่ใช้เล่นมักจะใช้ผ้าม้วนกลมๆ แต่มีที่จับโยนได้สะดวก เมื่อฝ่ายหนึ่งโยนลูกช่วงไป อีกฝ่ายหนึ่งก็ต้องรับให้ได้ ถ้าไม่ได้ก็ต้องโยนกลับไปอีก ถ้าฝ่ายใดรับได้ ก็จะเอาลูกช่วงนั้นปาฝ่ายตรงข้าม ซึ่งจะคอยหลบถ้าหลบทันก็จับลูกขว้างไปใหม่ ถ้าถูกผู้ใดผู้นั้นจะต้องออกมายืนตรงกลาง แล้วฝ่ายผู้ที่ปาถูกก็จะสั่งให้ทำอะไรก็ได้ แต่โดยมากมักจะให้รำ ส่วนผู้ที่ล้อมอยู่เป็นวงก็จะร้องเพลงพวงมาลัยให้เป็นเพลงสำหรับรำ ถ้าฝ่ายหญิงถูกรำ ฝ่ายชายก็ร้องเป็นเชิงเกี้ยว ถ้าฝ่ายชายต้องรำฝ่ายหญิงก็จะร้องว่าต่างๆ แต่บางทีก็เป็นการร้องโต้ตอบไต่ถามบ้านช่องและอาชีพของกันและกัน

นอกจากเพลงพวงมาลัยชนิดที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิงดังที่ยกตัวอย่างมาแล้ว ยังมีเพลงพวงมาลัยอีกแบบหนึ่งที่ใช้ร้องประกอบการรำเช่นกัน กล่าวคือเมื่อเล่นลูกช่วง และฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งต้องรำ เพลงที่ใช้ร้องอาจว่ากันสั้นๆ ๖-๗ วรรค เช่น

เจ้าพวงมาลี

เจ้าพวงมาลีเอย เจ้าอย่าโศกีเลยว่าพี่จะไม่รัก
หัวเจ้าตก พี่จะยกขึ้นใส่ตัก
อุ่นเรือนเพื่อนรัก รักด้วยกันเอย

เจ้าพวงมาลัย

เจ้าพวงมาลัยเอย เจ้าลอยไปก็ลอยมา
อีกสักเมื่อไร พี่จะได้เห็นหน้า
เจ้าพวงมาลัย ใจพี่จะขาดเอย

เจ้าฉุยฉาย

เจ้าฉุยฉายเอย เยื้องย่างทางไกล
กระเดียดกระทาย กะทัดรัด
หนุ่มน้อยๆ เจ้าก็คอยสะกัด
มากอดมารัด
เอาจนถนัดใจเอย

ฯลฯ

เพลงพวงมาลัยสั้นๆ แบบนี้ มีแพร่หลายในจังหวัดภาคกลางทั่วๆ ไป เช่น จังหวัดตาก พิษณุโลก พิจิตร กาญจนบุรี พระนครศรีอยุธยา ฯลฯ

ตัวอย่างเพลงพวงมาลัย เพลงพวงมาลัยที่ได้จากตำบลพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรีมี ๒ ชนิด[๖๓] คือ

เพลงพวงมาลัยช้า
เพลงพวงมาลัยเร็ว

เพลงพวงมาลัยช้า

ชาย นายบุญชู คุณพันธ์
หญิง นางทองเลื่อน คุณพันธ์

ชาย	เอ้อระเหยลอยมา	ฉันเองจะว่าเป็นพวงมาลัย
	เราเอาปะหละนั้นมาฉะกัน	ได้กำเหน็จรางวัลไปเสียเมื่อไหร่
	พูดเกี้ยวแกมจะผูกรักแกมชัง	รักมั่งชังมั่งจะเป็นอะไร
	พวงเอ๋ยพวงมาลัย	พี่รักไม่หายเลยเอย
หญิง	เอ้อระเหยลอยมา	จะพรรณนาต่อไป
	พี่มาถึงพอพึ่งปะพักตร์	จะให้น้องรักอย่างไร
	น้องยังไม่รู้จักมักจี่	บ้านช่องของพี่อยู่ที่ไหน
	คนพวงมาลัย	ยังรักไม่ได้เสียแล้วเอย
ชาย	เอ้อระเหยลอยมา	ลอยมาก็ลอยไป
	รักน้องมานานตั้งแต่วันไปนา	วันนี้ประสบพบหน้าจะหนีไปไหน
	เนื้ออ่อนนอนอุ่นอุดหนุนสักหน่อย	ได้กับหนุ่มน้อยรักไม่แหนงไม่หน่าย
	พวงเอ๋ยพวงมาลัย	อย่าตัดให้ไกลเลยเอย
หญิง	เอ้อระเหยลอยมา	พ่อกลิ่นดอกกลอยหอมไกล
	พี่จะรักจริงหรือรักเล่น	น้องนี้ไม่เห็นน้ำใจ
	พี่อย่ามาหลอกกินกับ	พอหมดสำรับแล้วก็ไป
	พวงเอ๋ยพวงมาลัย	ยังรักไม่ได้แล้วเอย
ชาย	เอ้อระเหยลอยมา	ลอยมาก็ลอยไป
	ฉ.ฉิ่งโฉมฉายพี่ชายทำเฉย	ชวดชมเชยจะได้ชื่นใจ
	พวงเอ๋ยพวงมาลัย	พี่รักเสียใหญ่แล้วเอย

[๖๓] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๒๑๔-๒๒๒

หญิง เอ้อระเหยลอยมา ได้ฟังวาจาของพี่ชาย
พี่มาถึงจะมาพึ่งปะพักตร์ จะบอกว่ารักว่าใคร่
อีกทั้งลูกทั้งผัวน้องก็อยากจะมี แต่ยังหาคนดีไม่ได้
มีแต่สูบฝิ่นกินสุรา จะเอามันมาทำไม
พวงเอ๋ยพวงมาลัย ยังรักไม่ได้แล้วเอย

เพลงพวงมาลัยเร็ว

ชาย นายบุญชู คุณพันธ์
หญิง นางทองเลื่อน คุณพันธ์

ชาย เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่ดอนงิ้ว
เสียดายแต่แหวนที่สวมก้อย เมื่อไหร่จะลอยมาหานิ้ว
สาวน้อยดอนงิ้ว ปลิวไปตามลมเอย
หญิง เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่ดอนงิ้ว
เสียดายแต่แหวนมีพลอย เมื่อไหร่จะลอยมาหานิ้ว
หนุ่มน้อยดอนงิ้ว ปลิวไปตามลมเอย
ชาย เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่ท้ายทวน
ช่างรำหยดรำย้อย เช่นหิ่งห้อยชมสวน
ภัสดาหน้านวล ลอยมาเมื่อจวนเย็นเอย
หญิง เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่บ้านทวน
ช่างรำหยดรำย้อย ยังหิ่งห้อยชมสวน
ภัสดาหน้านวล ลอยมาเมื่อจวนเย็นเอย
ชาย เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่เขาคีรินทร์
ถ้าพี่เป็นนกเป็นกา พี่จะพาน้องบิน
บินไปเขาคีรินทร์ ไม่ให้ตกดินเลยเอย
หญิง เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่พระปฐม
เสียดายแต่ผ้าผืนน้อย เมื่อไหร่จะลอยมาหาลม
หนุ่มน้อยพระปฐม น่ารักน่าชมจริงเอย

ชาย เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่ทุ่งนา
พี่ไม่รู้เลยรู้เลย ว่าน้องเป็นเตยซ่อนดอก
พูดจากลับกลอก เชื่อไม่ได้จริงเอย

หญิง เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาแต่ทุ่งนางหลอก
น้องไม่รู้เลยรู้เลย ว่าพี่ปลูกเตยซ่อนดอก
พูดจากลับกลอก เชื่อไม่ได้จริงเลย

วิธีร้อง “เพลงพวงมาลัยช้า” และ “เพลงพวงมาลัยเร็ว”

พ่อเพลงจะร้องวรรคแรก แล้วลูกคู่จะรับซ้ำ ๑ ครั้ง แล้วพ่อเพลงจะร้องต่อตอนจบ ลูกคู่จะรับวรรคสุดท้ายอีก ๑ ครั้ง การร้องนั้นอาจจะร้องสั้นหรือยาวกว่านี้ก็ได้ แต่จะต้องลงเหมือนกัน คือลงว่า พวงเอ๋ยมาลัย ยังรักไม่ได้แล้วเอย หรือ คนพวงมาลัย น้องรักไม่หายแล้วเอย

ส่วนเพลงพวงมาลัยเร็วนั้นแตกต่างจากเพลงพวงมาลัยช้าทั้งเนื้อร้องและท่วงทำนองการร้องซึ่งเร็วกว่า และผู้ร้องจะออกมารำเองและร้องไปพร้อมกัน เพลงพวงมาลัยเร็วนี้จะเล่นกันเฉพาะในหมู่บ้านพนมทวนเท่านั้น และจะร้องรวบรัดกว่าเพลงพวงมาลัยช้า ในวรรคแรกอาจจะร้องเหลือเพียงคำว่า “ลอยมา” เท่านั้น

พ่อเพลงจะร้องวรรคแรก แล้วลูกคู่ซ้ำ ๑ ครั้ง แล้วร้องจนจบ ลูกคู่จะซ้ำวรรคสุดท้ายหนึ่งครั้ง

การเล่นเพลงพวงมาลัย นอกจากจะให้ความสนุกสนานและเพลิดเพลินในการชมแล้ว ถ้อยคำที่ร้องโต้ตอบกัน ยังแสดงให้เห็นถึงไหวพริบ ปฏิภาณของผู้เล่น การร่ายรำที่อ่อนช้อยยังเป็นนาฏศิลป์ที่งดงามแบบหนึ่ง ดังนั้นการเล่นเพลงพวงมาลัยจึงเป็นการเล่นที่เชิดหน้าชูตาอย่างหนึ่งของชาวกาญจนบุรีที่สมควรอนุรักษ์ไว้ การร้องเพลงพวงมาลัยจะเรียนกันในลักษณะครูพักลักจำ คือมีการร้องตามกัน บ้างก็เข้าไปมีส่วนร่วมเป็นลูกคู่ก่อน แล้วจึงมาร้องเป็นพ่อเพลงแม่เพลงในระยะเวลาต่อมา

๗. ลำตัด

ความเป็นมา

คำว่า “ลำตัด” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถานปี พ.ศ. ๒๕๒๕ ให้ความหมายไว้ว่า “การเล่นที่เป็นทำนองเพลงร้องต่อกันคนละวรรค หรือ คนละหน”

ประวัติความเป็นมาของการแสดงลำตัดนั้นมีกล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทย ของนายมนตรี ตราโมท พอจะประมวลความได้ว่า สืบเนื่องมาจากการแสดงของพวกดิเกหรือพวกลิเก คือเมื่อมีการร้องเพลงบันตนจบความแล้ว ก็จะมีการแสดงแยกเป็น ๒ สาขา คือ สาขาหนึ่ง เรียกว่า “ฮันดาเลาะ” ซึ่งต่อมาวิวัฒนาการเป็นลิเกประเภทต่างๆ อีกสาขาคือ “ละกูเยา” แสดงการว่ากลอนด้นต่างๆ ซึ่งเป็นแบบแผนของการแสดง “ลิเกลำตัด” หรือ “ลำตัด” ในปัจจุบันนี้ การแสดง “ละกูเยา” [๖๔]

---

[๖๔] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๘๒-๑๘๔

เริ่มด้วยมีผู้ตีรำมะนาซึ่งเป็นนักร้องด้วยจะนั่งรวมกันเป็นวง ตีรำมะนาโหมโรงก่อน ต่อจากนั้นต้นบทก็จะนำร้องบันตนเป็นภาษาแขกอันเป็นบทร้องสร้อยสำหรับลูกคู่รับขึ้นก่อน ผู้ตีรำมะนาก็ร้องตาม ๒ เที่ยวแล้วต้นบทก็แยกออกร้องเป็นใจความสั้นๆ และลูกคู่ก็ร้องรับ เมื่อสมควรแก่เวลาแล้วต้นบทก็เปลี่ยนเพลงต่อไป ต้นบทนั้นจะมีกี่คน และร้องผลัดเปลี่ยนกันอย่างไรก็ได้ บางทีก็ผลัดกันเป็นต้นบททั้งวงเลยก็มี

วิธีการแสดง

การแสดงลำตัด เริ่มต้นด้วยบทไหว้ครู มีผู้ร้องหนึ่งหรือสองคน มีผู้ตีรำมะนาตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไปนั่งล้อมวงเป็นรูปครึ่งวงกลม การร้องลำตัดนิยมร้องแก้กันระหว่างหญิงชาย หรืออาจแก้กันระหว่างหญิงกับหญิงหรือชายกับชายก็ได้ ผู้ตีรำมะนาจะทำหน้าที่เป็นลูกคู่ไปด้วยในตัว ผู้ที่จะเป็นต้นบทลำตัดนั้นจะต้องมีฝีปากคม ปฏิภาณไว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้ามีการประชันกันระหว่างวงเพื่อเอาแพ้เอาชนะกันแล้วยิ่งสนุกสนานมาก แต่คำร้องที่ใช้ในลำตัดมักจะค่อนข้างตลก และหยาบโลนสักหน่อยในกรณีที่เป็นการแสดงทั่วๆ ไป แต่ถ้าเป็นงานที่ระลึกในวันสำคัญต่างๆ หรืองานอวยพรก็อาจจะเป็นไปโดยสุภาพ ในขั้นต้นแสดงกันเพียงวงเดียว ผู้แสดงเป็นชายทั้งหมด เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นจึงเกิดมีการประชันขันแข่งกันระหว่างวง ต่างคณะต่างมีครูบาอาจารย์ของตนว่าแก้กันอย่างเอาแพ้เอาชนะจริงๆ นอกจากนี้ก็ยังมีการแสดงอวดท่ารำของผู้เป็นต้นบทในขณะที่ร้องไปด้วย

ในระยะต่อมามีสตรีที่รักสนุกในทางศิลป์ได้ตั้งวงลำตัดขึ้นมาบ้าง ใช้สตรีล้วนทั้งวงและสามารถว่าแก้กันกับวงชายได้ด้วย ดังนั้นการแสดงลำตัดจึงยิ่งได้รับความนิยม มากขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการประชันกันระหว่างวงของฝ่ายหญิงกับวงของฝ่ายชาย เพราะถ้อยคำที่กล่าวแก้กันได้เพิ่มการเกี้ยวพาราสีเข้าไปด้วย ซึ่งไม่เคยมีในการแสดงระหว่างชายล้วนๆ แต่การประชันกันระหว่างคณะอาจทำให้เกิดการขัดใจกันขึ้นได้ ดังนั้นจึงมีผู้คิดดัดแปลงวงลำตัดให้มีผู้ร้องทั้งหญิงและชายอยู่ในวงเดียวกัน มีการฝึกซ้อมเพื่อว่าแก้กันให้สนิทสนมกลมกลืนฟังรื่นหู

อย่างไรก็ตามการแสดงลำตัดก็ยังมีการปรับปรุงต่อไปอีก แต่เป็นการปรับปรุงที่หวนเอาบันตนอีกสาขาหนึ่งมาใช้ คือมีการแสดงเป็นเรื่องเบ็ดเตล็ดชุดต่างๆ แบบเดียวกับ “ฮันดาเลาะ” เช่น มีชุดชมดง ชุดมอญ ชุดลาว เป็นต้น แต่ทำนองที่ร้องตลอดจนท่าที่ร่ายรำก็ยังคงเป็นแบบฉบับของลำตัดอยู่ อย่างไรก็ตามการละเล่นพื้นเมืองประเภทนี้ก็ยังเป็นที่นิยมกันอยู่มาก คณะที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ได้แก่ คณะแม่ประยูร คณะหวังเต๊ะ เป็นต้น[๖๕]

---

[๖๕] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๘๒-๑๘๔

๘. เพลงเหย่ย

ความเป็นมา

การเล่นเพลงเหย่ย เป็นการเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งของจังหวัดกาญจนบุรีมาตั้งแต่สมัยโบราณ จนปัจจุบันนี้ก็ยังนิยมเล่นกันอยู่ โดยเฉพาะที่อำเภอพนมทวนนิยมเล่นกันมาก สมัยก่อนนิยมเล่นในเวลามีงานนักขัตฤกษ์และวันตรุษสงกรานต์ ปัจจุบันถ้าทางจังหวัดจะจัดงานที่เป็นพิธีการ เช่น งานขึ้นปีใหม่ งานเลี้ยงต้อนรับ หรือเลี้ยงส่งข้าราชการสำคัญของจังหวัด ทางอำเภอก็จะจัดการเล่นเพลงเหย่ยมาร่วมด้วย นับเป็นการเล่นที่เชิดหน้าชูตาของจังหวัดและเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวอำเภอพนมทวน พ่อเพลงและแม่เพลงที่มีชื่อเสียงของพนมทวน ได้แก่ นายบุญชู คุณพันธ์ และนางทองเลื่อน คุณพันธ์ มีคณะที่เป็นญาติเพื่อนฝูงของพ่อเพลงและแม่เพลงร่วมเล่นด้วย

การเล่นเพลงเหย่ย เป็นการร้องรำทำเพลงเกี้ยวกันของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายก็มีพ่อเพลง แม่เพลง เป็นต้นเสียง นอกนั้นเป็นลูกคู่ช่วยร้อง ขณะที่ร้องเพลงกันนั้นชายหญิงคู่หนึ่งหรือหลายคู่ก็จะออกไปรำเกี้ยวกันกลางวง เมื่อเหนื่อยก็เข้าวง คู่อื่นจะออกไปรำแทนหมุนเวียนกันไป ปกติผู้หญิงจะมีผ้าคล้องคอด้วยหากพอใจผู้ชายคนใดก็จะคล้องคอให้ผู้ชายคนนั้นออกมารำ

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ประกอบการเล่นรำเหย่ยได้แก่ กลองยาวหรือบางทีมีแคนร่วมด้วย บางแห่งก็มี กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และกรมศิลปากรได้เติมปี่ชวาเข้าไปอีกอย่างหนึ่ง ถ้าเป็นการละเล่นของชาวบ้านก็จะมีกลองยาวเป็นหลัก

การแต่งกาย ปกติจะแต่งกายธรรมดาแบบชาวบ้าน แต่ถ้าไปเล่นตามงานพิธีอาจแต่งชุดไทยโจงกระเบน ชายสวมเสื้อคอกลม หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก

เนื้อเพลง แต่ก่อนจะเป็นเนื้อเพลงที่ร้องไปเป็นลำดับ คือ ซักถามเกี่ยวกับประวัติการรำเหย่ย ชมนาง ผูกรัก หรือลักหาพาหนี แต่ในปัจจุบันมักแต่งเนื้อเพลงขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ เช่น ไปเล่นในงานอะไรก็แต่งเนื้อเพลงให้เข้ากับงานนั้น

วิธีเล่น

การเล่นเพลงเหย่ยนั้นชายและหญิงจะยืนอยู่คนละข้างในลักษณะวงกลม ฝ่ายชายเป็นฝ่ายร้องเชิญให้ฝ่ายหญิงออกมาเล่น เมื่อหญิงออกมารำแล้วก็จะเริ่มร้องประวัติและเพลงเหย่ย มีการร้องทักทายกัน ระหว่างชายหญิง การเล่นนั้น ผู้ร้องและผู้รำต่างก็ทำหน้าที่ของตัวไป คนร้องจะร้องถามร้องตอบหรือว่าร้องแก้กันเรื่อยไป คนรำก็จะรำเรื่อยไปเช่นเดียวกัน การรำแต่เดิมนั้นไม่มีการคล้องผ้า มาดัดแปลงขึ้นใหม่โดยเพิ่มการคล้องผ้าเข้าไป

ในหนังสือ การแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทยในภาคกลาง[๖๖]ได้กล่าวถึงวิธีการเล่นเพลงเหย่อยไว้ว่า เริ่มต้นด้วยโหมโรงก่อน และมีดนตรีบรรเลง รับด้วยกลองยาวมี ๖ ถึง ๑๒ ไม้ (จังหวะ) เป็นการป่าวประกาศให้ชาวบ้านทราบ เมื่อได้เวลาชายหญิงจะออกไปรำคู่กันคล้ายรำวง โดยมีการพาดผ้าขณะรำ กล่าวคือ จะต้องมีผืนผ้าติดมือไปด้วยจะเป็นผ้าแพรผืนเล็กๆ ขนาดผ้าคลุมศีรษะสุภาพสตรีก็ได้ ผู้ชายจะเป็นผู้ถือผ้าและออกรำก่อน ฝ่ายชายก็จะส่งผ้าให้หญิงคนที่ตนชอบ ฝ่ายหญิงก็จะลุกขึ้นรำคู่กับฝ่ายชายออกไปกลางวง ตอนนี้ก็มีการร้องเพลงเหย่อยเกี้ยวพาราสีโต้ตอบกันไปมา มีการเปลี่ยนคู่กันขณะรำโดยฝ่ายหญิงจะรำและนำผ้าไปพาดให้กับผู้ชายคนใหม่ที่ตนพอใจเพื่อให้ออกไปรำคู่ด้วย ผู้ชายที่ถูกพาดผ้าก็จะออกไปรำคู่กับเธอ ส่วนผู้ชายคนเดิมที่พาดผ้าให้เธอตอนแรกก็จะต้องรำแยกกลับไปนั่งที่หรือกลับไปที่แถวของตน

การเปลี่ยนคู่จะเป็นไปดังกล่าวข้างต้นเรื่อยไป อนึ่ง การเล่นดังกล่าวนี้อาจจะออกเล่นออกรำทีละคู่ก็ได้ หรืออาจจะออกไปรำพร้อมกันทีละหลายๆ คู่ก็ได้ แต่ถ้าออกพร้อมกันหลายคู่ การร้องก็เห็นจะต้องมีต้นเสียงเพียงคู่เดียว จะร้องเกี้ยวพร้อมกันหลายคู่โดยต่างคู่ต่างร้องคนละเนื้อเห็นจะไม่ได้ เนื้อร้องเพลงเหย่อยนี้ เริ่มต้นด้วยเพลงพาดผ้า ต่อด้วย เพลงเกี้ยว เพลงสู่ขอ เพลงลักหาพาหนี จบลงด้วยเพลงลา ตามลำดับ

ส่วนท่ารำของเพลงเหย่อยนั้น ปรากฏว่าไม่มีแบบฉบับที่แน่นอน สุดแท้แต่ผู้ใดถนัดที่จะรำแบบไหนก็รำได้ตามใจชอบ หรือรำกันได้ตามอัตโนมัติ ข้อสำคัญอยู่ที่การสืบเท้าซึ่งจะต้องสืบเท้าแบบถัดไป เท้าที่สืบไปต้องไม่ยกสูง หรือติดไปกับพื้นเลยทีเดียว และเท้าซ้ายต้องนำไปก่อนเสมอ ทั้งนี้ผิดกันกับการเต้นกำรำเคียว ซึ่งเวลารำ เท้าขวาไปก่อนและเวลาสืบเท้ายกเท้าสูง

รำเหย่ยนี้ เมื่อศิลปินกรมศิลปากรฝึกหัดถ่ายทอดมาแล้วก็ได้นำมาปรับปรุงท่ารำให้สวยงามยิ่งขึ้น แต่เนื้อร้องนั้นไม่ได้เปลี่ยนแปลงอะไร และเมื่อปรับปรุงแล้วกรมศิลปากรก็จะนำออกเผยแพร่ให้ประชาชนชื่นชม แต่เมื่อองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงทราบเข้าทรงมีพระราชดำรัสว่า ใคร่จะได้ทอดพระเนตรการแสดงดังกล่าวนี้ กรมศิลปากรจึงได้ระงับการนำออกแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชมไว้ก่อนเพราะพิจารณาเห็นว่าควรที่จะได้แสดงถวายให้ทอดพระเนตรเสียก่อน ดังนั้นเมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๐๗ รัฐบาลได้จัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยถวายให้สมเด็จพระราชาธิบดีและสมเด็จพระราชินีแห่งมาเลเซียทอดพระเนตรที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชได้เสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรด้วย และในวันที่ ๔ มีนาคม พ.ศ.๒๕๐๗ “เอสโซ่” ก็ได้เสนอ “มรดกของไทย” เรื่อง “เพลงเหย่อย” ทางโทรทัศน์ เป็นการเผยแพร่

ที่เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “รำเหย่อย” หรือ “รำพาดผ้า” เรื่องนี้ถ้าพิจารณากันจากเนื้อร้องและวิธีเล่นแล้ว ก็น่าจะสันนิษฐานได้ว่า การที่เรียก “รำเหย่อย” นั้นอาจจะเป็นเพราะคำร้องที่ลง

---

[๖๖] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๓๕-๑๔๑

กลอนว่า “เอย” ทุกครั้ง ซึ่งชาวบ้านแถบนั้นอาจจะร้องเสียงเพี้ยนไปเป็น “เหย่อย” ส่วนการที่เรียกว่า “รำพาดผ้า” ก็คงเรียกตามวิธีการเล่นซึ่งต้องใช้ผ้าพาดหรือคล้องไหล่ผู้ที่จะมาเป็นคู่ร้องของตน หรือเรียกจากคำร้องที่พ่อเพลงกล่าวเชิญชวนในตอนแรกไว้ว่า “มาเถิดหนาแม่มามาเล่นพาดผ้ากันเอย

ตัวอย่างบทร้องเพลงเหย่อย[๖๗]

ชาย	มาเถิดหนาแม่มา	มาเล่นพาดผ้ากันเอย
	พี่ตั้งวงไว้ท่า	อย่านิ่งรอช้าเลยเอย
	พี่ตั้งวงไว้คอย	อย่าให้วงกร่อยเลยเอย
หญิง	ให้พี่ยื่นแขนขวา	เข้ามาพาดผ้าเถิดเอย
ชาย	พาดเอยพาดลง	พาดที่องค์น้องเอย
หญิง	มาเถิดพวกเรา	ไปรำกับเขาหน่อยเอย
ชาย	สวยแม่คุณอย่าช้า	ก็รำออกมาเถิดเอย
หญิง	รำร่ายกรายวง	สวยเออดังหงส์ทองเอย
ชาย	รำเอยรำร่อน	สวยดังกินนรนางเอย
หญิง	รำเอยรำคู่	น่าเอ็นดูจริงเอย
ชาย	เจ้าเขียวใบข้าว	พี่รักสาวจริงเอย
หญิง	เจ้าเขียวใบพวง	อย่ามาเป็นห่วงเลยเอย
ชาย	รักน้องจริงจริง	รักแล้วไม่ทิ้งไปเอย
หญิง	รักน้องไม่จริง	รักแล้วก็ทิ้งไปเอย
ชาย	พี่แบกรักมาเต็มอก	รักจะตกเสียแล้วเอย
หญิง	ผู้ชายหลายใจ	เชื่อไม่ได้เลยเอย
ชาย	พี่แบกรักมาเต็มล้า	ช่างไม่เมตตาเลยเอย
หญิง	เมียมีอยู่เต็มตัก	จะให้น้องรักอย่างไรเอย
ชาย	สวยเอยคนดี	เมียพี่มีเมื่อไรเอย
หญิง	เมียมีอยู่ที่บ้าน	จะทิ้งทอดทานให้ใครเอย
ชาย	ถ้าฉีกได้เหมือนปู	จะฉีกให้ดูใจเอย
หญิง	รักจริงแล้วหนอ	รีบไปสู่ขอน้องเอย
ชาย	ขอก็ได้	สินสอดเท่าไรน้องเอย
หญิง	หมากลูกพลูจีบ	ให้พี่รีบไปขอเอย
ชาย	ข้าวยากหมากแพง	เห็นสุดแรงน้องเอย

---

[๖๗] กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๓๕-๑๔๑

หญิง หมากซีกพลูครึ่ง รีบไปให้ถึงเถิดเอย
ชาย รักกันหนาพากันหนี เห็นจะดีกว่าเอย
หญิง แม่สอนไว้ ไม่เชื่อคำชายเลยเอย
ชาย แม่สอนไว้ หนีตามกันไปเถิดเอย
หญิง พ่อสอนว่า ให้กลับพาราแล้วเอย
ชาย พ่อสอนว่า ให้กลับพาราพี่เอย
หญิง กำเกวียนกำกง ต้องจากวงแล้วเอย
ชาย กรรมวิบาก วันนี้ต้องจากเสียแล้วเอย
หญิง เวลาก็จวน น้องจะรีบด่วนไปก่อนเลย
ชาย เราร่วมอวยพร ก่อนจะลาจรไปก่อนเอย

(พร้อม) ให้หมดทุกข์โศกโรคภัย สวัสดีมีชัยทุกคนเอย

ตัวอย่างเพลงเหย่ยของอำเภอพนมทวน[๖๘]

ชาย (พ่อเพลง)...นายบุญชู คุณพันธ์
หญิง (แม่เพลง)...นางทองเลื่อน คุณพันธ์

ชาย ยกมือขอไหว้ ผมขออภัยเถิดเหย่ย
หญิง ก้มเกล้ากราบกราน เคารพท่านยังไงเหย่ย
ชาย สวัสดีทุกท่าน ที่มาในงานนี้เหย่ย
หญิง แบบรำคำร้อง เป็นทำนองเก่าเหย่ย
ชาย เล่นรำเหย่ยเอ่ยร้อง อย่างทำนองเล่นเหย่ย
หญิง ทั้งร้องทั้งรำ วัฒนธรรมไทยเหย่ย
ชาย รำเหย่ยบ้านทวน ไม่เล่นเรรวนเลยเหย่ย
หญิง ที่รำเป็นคู่ เพื่อจะดูให้งามเหย่ย
ชาย ผิดพลั้งอย่างไร โปรดให้อภัยเถิดเหย่ย
หญิง คณะครูหัดไว้ รำของไทยเราเหย่ย
ชาย ทั้งทำนองร้องรำ ยังไม่ชำนาญเลยเหย่ย
หญิง เพิ่งหัดใหม่ ยังไม่เข้าใจเลยเหย่ย
ชาย ลูกคู่ว่าซ้ำ ตามบทนำร้องเหย่ย
หญิง รักษาประเพณี แบบอย่างที่ดีไว้เหย่ย

---

[๖๘] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๒: ๒๑๖-๒๑๗

ชาย สวัสดีน้องหญิง ใจดีจริงน้องเหย่ย
หญิง สวัสดีพี่ชาย มากันมากมายจริงเหย่ย
ชาย รำเหย่ยเอ่ยร้อง จังหวะกลองยาวเหย่ย
หญิง มีข้อข้องใจ อยากถามพี่ชายจริงเหย่ย
ชาย ถามได้ถามมา แม่หนูอย่าช้าเลยเหย่ย
หญิง รำเหย่ยแบบนี้ ประเพณีใครเหย่ย
ชาย รำเหย่ยแบบนี้ ประเพณีใครเหย่ย
หญิง ของไทยใช่หรือ จึงได้นับถือกันเหย่ย
ชาย ของไทยใช่หรือ จึงได้นับถือกันเหย่ย
หญิง เขาเล่นกันที่ไหน บอกให้เข้าใจเถิดเหย่ย
ชาย ที่ไหนก็เล่นได้ ถ้าเราเต็มใจเล่นเหย่ย
หญิง เดิมทีมีที่ไหน อย่าตอบไกลเลยเหย่ย
ชาย รำเหย่ยรึหน้านวล เล่นที่บ้านทวนกันเหย่ย
หญิง บ้านทวนอยู่ที่ไหน บอกให้แจ้งใจเถิดเหย่ย
ชาย บ้านทวนนะทรามชม คือพนมทวนเหย่ย
หญิง พนมทวนเมืองไหน คือเมืองอะไรกันเหย่ย
ชาย พนมทวนเมืองกาญจน์ ติดด่านสุพรรณยังไงเหย่ย
หญิง นิยมเล่นฤดูไหน อย่าตอบไถลเลยเหย่ย
ชาย เล่นงานตรุษสงกรานต์ หรือมีงานปีเหย่ย
หญิง โกนจุกและบวชนาค มีเล่นกันมากไหมเหย่ย
ชาย บวชนาคและโกนจุก นึกสนุกก็เล่นเหย่ย
หญิง วันนี้จัดงาน เนื่องในการใดเหย่ย
ชาย สหเทศบาล มาเยี่ยมบ้านเราเหย่ย....

การเล่นเพลงเหย่ย นอกจากจะเป็นการเล่นที่เป็นสัญลักษณ์ของชาวกาญจนบุรีแล้ว การเล่นเพลงเหย่ยยังเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมเกี่ยวกับการใช้ภาษาไทย การแต่งกายแบบโบราณ เนื่องจากในบทร้องจะเป็นคำคล้องจองไพเราะน่าฟัง บางครั้งเนื้อร้องทำให้รู้ถึงตำนานพื้นบ้าน วิถีชีวิตของชาวบ้านอีกด้วย จึงสมควรส่งเสริมและอนุรักษ์การเล่นเพลงเหย่ยให้อยู่คู่กาญจนบุรีตลอดไป

๕. เพลงร่อยพรรษา

ความเป็นมา

คำว่า ร่อย ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ค่อยหมดไป กร่อนไป เช่น เงินทองร่อยหรอ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ร่อยพรรษา หมายถึง ช่วงที่พรรษากำลังจะหมดไปหรือช่วงใกล้ออกพรรษา อีกนัยหนึ่งคงมีความหมายถึงปัจจัยสิ่งของเครื่องใช้ของพระสงฆ์ในวัดร่อยหรอหมดไปในหลังจากช่วงเข้าพรรษา เพราะขณะเข้าพรรษามีพระสงฆ์จำพรรษาปฏิบัติธรรมตลอดระยะเวลา ๓ เดือน จำนวนมากองค์กว่าเวลาปกติการร้องเพลงร่อยพรรษา[๖๕] เกิดจากผู้ที่มีความศรัทธาในการทำบุญทางพุทธศาสนามารวมตัวกันเพื่อบอกบุญไปยังชาวบ้านในการร่วมกันช่วยทำบุญสนับสนุนปัจจัยที่จำเป็นแก่พระสงฆ์ หรือช่วยซ่อมแซมสิ่งที่วัดขาด หรือ ร่อย ไปโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อบอกข่าวไปยังชาวบ้าน จึงเรียกว่าเพลงร่อยพรรษา เนื้อหาของบทเพลงร่อยพรรษาหมายความถึง การขอบริจาคสิ่งของ เงินทอง จากชาวบ้าน เพื่อไปทำบุญ หรือถวายวัดในวันทอดกฐิน เพลงร่อยพรรษานิยมร้องก่อนวันออกพรรษาในต้นเดือน ๑๑ เป็นต้นไป จนถึงวันออกพรรษา คือวันขึ้น ๑๕ ค่ำ เดือน ๑๑ และอาจร้องเลยไปจนแรม ๑๑ ค่ำ หรือ แรม ๒ ค่ำ เดือน ๑๒ ก็ได้ แต่เดิมจะร้องตั้งแต่ก่อนวันออกพรรษาเรื่อยไปจนทอดกฐิน กลุ่มผู้ร้องโดยมากเป็นผู้สูงอายุราว ๕ – ๖ คน จะหาบกระบุง ตะกร้า ออกเดินไปตามบ้านต่าง ๆ ในหมู่บ้าน ถึงบ้านใดก็จะหยุดร้องเพลงอยู่หน้าบันไดบ้านนั้น เมื่อเจ้าของบ้านได้ยินก็จะนำเงินหรือสิ่งของ ซึ่งได้แก่ ข้าวสาร ขนม ผลไม้ ฯลฯ ออกมาให้เงินและสิ่งของเหล่านี้ หัวหน้าคณะผู้ร้องเพลงร่อยพรรษาก็จะ นำไปถวายพระในลักษณะของการทอดกฐิน หรือนำมาสร้างสิ่งที่เป็นสาธารณะประโยชน์แก่สังคมด้วย การร้องเพลงร่อยพรรษานอกจากจะร้องกันในหมู่บ้านของตนแล้ว บางครั้งก็จะเดินไปร้องต่างตำบล เป็นลักษณะของการแลกเปลี่ยนกันก็มี เวลาที่ใช้ออกไปร้องเพลงนี้มักเป็นเวลากลางคืน เนื่องจากกลางวันชาวบ้านต่างไปทำนากันหมด

การร่อยพรรษาเป็นประเพณีที่ช่วยส่งเสริมทะนุบำรุงศาสนาให้คงอยู่คู่หมู่บ้าน โดยการสนับสนุนกำลังปัจจัยสิ่งของต่าง ๆ รวมทั้งแสดงถึงความเสียสละ สามัคคีเพื่อส่วนรวมโดยแท้จริงจากชาวท้องถิ่น ที่สละเวลา แรงกาย แรงใจ และสติปัญญา เพื่อสร้างสรรค์คำร้องในการแลกมาซึ่งปัจจัยที่นำเข้าบำรุงวัด และศาสนา จึงเป็นประเพณีที่ควรอนุรักษ์ไว้ เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นอันดีงาม ที่แสดงความมีจิตสำนึกในความรับผิดชอบต่อส่วนรวมที่นับวันจะหาได้ยากในสังคมไทยปัจจุบัน

---

[๖๕] แหล่งที่มา http://lib.kru.ac.th/rLocal/stories.php?story=05/01/31/0941840 (๕ มิถุนายน ๒๕๕๓)

การแต่งกาย

การแต่งกายของคณะร่อยพรรษา จะใช้เสื้อผ้าธรรมดาที่เคยใส่ มักจะเป็นเสื้อแขนยาว กางเกงขายาว เพื่อกันยุงและแมลง สวมหมวกกันน้ำค้าง หาบกระบุง ตะกร้า หรือสะพายย่าม เพื่อไปใส่ของที่ชาวบ้านทำบุญ

วิธีการร้อง

การออกไปร้องเพลงร่อยพรรษา จะใช้แต่เสียงเพลงของพ่อเพลงและแม่เพลงและลูกคู่เท่านั้น ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบ แม้แต่การปรบมือ ทำนองเพลงที่ร้อง จะมีลีลาที่ช้า ทอดเสียงยาว ๆ เนิบ ๆ มีการเอื้อนมาก มีลักษณะคล้ายทำนองสวด หรือกล่อม ชวนให้เกิดความเคลิบเคลิ้ม ร้องค่อนข้างยาก อีกทั้งไม่มีลีลาสนุกสนานใดๆ เลย คณะเรี่ยไรจะเดินทางไปขอทุกบ้าน ขณะเดินจะร้องเพลงยืน เมื่อขึ้นบทใหม่มักจะนำด้วยเนื้อร้องว่า “ยกเท้าก้าวเดิน” เมื่อถึงหน้าบ้านก็จะร้องเพลงยืนไปเรื่อย ๆ จนกว่าเจ้าของบ้านจะเปิดประตูรั้วออกมารับ แล้วเคลื่อนเข้ามานั่งอยู่ลานบ้านก็ได้ เมื่อได้สิ่งของเงินทองแล้ว จะใช้เพลงนั่งน้องเพลงให้พร ต่อจากนั้นก็จะลากลับไปสู่เรือนอื่นต่อไป (คล้ายพวกขอทานเมื่อร้องเพลงให้พรแล้วยังพูดเปรย ๆ ให้ศีลให้พรแถมอีก เช่น ขอให้มั่งมีเป็นเศรษฐี เจ้าสัว มีอายุมั่นขวัญยืน มีข้าทาสบริวารใช้สอยเถิด พ่อแม่ เจ้าประคุณ)

ผู้ที่ร้องเพลงร่อยพรรษา จะต้องรู้จักเลือกเนื้อร้องให้เหมาะสมกับกาลเทศะด้วย จึงจะเป็นที่ประทับใจของเจ้าของบ้าน อีกทั้งจะต้องไม่ส่งเสียงโหวกเหวกเอะอะ ถ้าบ้านใดปิดบ้านนอนแล้ว คณะผู้ร้องก็จะใช้เสียงร้องเพลงอย่างเดียว ไม่มีการเคาะเรียก ตะโกนเรียกเจ้าของบ้าน ฉะนั้นการทำบุญของเจ้าของบ้าน จึงเป็นการทำบุญด้วยความรู้สึกศรัทธาอย่างแท้จริง รูปแบบคำประพันธ์เพลงร่อยพรรษา มีหลายบท เช่น เพลงเดิน เพลงชม เพลงพร เพลงลา ซึ่งกลุ่มผู้ร้องจะต้องร้องให้เหมาะสม เช่น เพลงพร เป็นเพลงที่ร้องให้พร เมื่อเจ้าของบ้านให้สิ่งของเงินทองแล้ว ตัวอย่างเช่น

“ข้าน้อยจะให้พรที่อย่างดีเอย ให้แม่จดชื่อลงไว้ที่ใส่ไว้ในแผ่น – เอยทอง โอ ลูกจะขอเชิญเทวัญที่ท่านอยู่บนชั้นฟ้า ให้ลงโมทนาและเป่า – เอยร้อง เดชะบุญของแม่ทองคำเอย แม่จะได้ขึ้นวิมานบนชั้นสองเอย ”

ประเพณีการเล่นเพลงร่อยพรรษา[๗๐] เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ที่สำคัญของจังหวัดกาญจนบุรี หากวิเคราะห์ในเชิงหน้าที่บทบาทของเพลงร่อยพรรษาที่มีต่อสังคมจังหวัดกาญจนบุรีแล้ว อาจสะท้อนบทบาทใน ๒ ประการ คือ

๑.บทบาทในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา บทบาทหน้าที่สำคัญแต่โบราณของพุทธศาสนิกชนประการหนึ่งคือ การทำนุบำรุงพระศาสนาให้ยั่งยืนงอกงาม ด้วยการช่วยกันบอกบุญมาสร้างศาสนสถาน ถาวรวัตถุในวัดประการหนึ่ง และด้วยการบริจาคทรัพย์เพื่อถวายพระสงฆ์ผู้เป็น

---

[๗๐] แหล่งที่มา: http://www.macm.grad.chula.ac.th/thaiwiswiki/index.php/ (๙ กรกฎาคม ๒๕๕๓)

เนื้อนาบุญ อันยิ่งใหญ่ของพุทธศาสนิกชนที่สำคัญอีกประการหนึ่ง การอำนวยให้พระสงฆ์สามารถดำรงตนอยู่ได้อย่างไม่ขาดแคลน เพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนาให้ยาวไกล จึงเป็นหน้าที่สำคัญของชาวพุทธ

๒. บทบาทในการสร้างความสามัคคี พลังความสามัคคีนี้เกิดจากการที่คนในชุมชนรู้จักแบ่งบทบาทหน้าที่กันตามความสามารถ คนที่มีความสามารถในทางเพลงก็จะชักชวนรวมตัวต่อกันออกไปรังสรรค์เนื้อเพลง ทำหน้าที่เป็นต้นเสียง ร้องสลับกันต่อเนื่องกันไป เพื่อเชิญชวนให้คนอื่นๆ ในหมู่บ้านของตนเอง และหมู่บ้านอื่นได้ร่วมกันบริจาคเงินสิ่งของเพื่อนำไปถวายวัด คนที่มีความสามารถพอจะเป็นลูกคู่คอยรับเพลงได้ก็ออกไปช่วยเป็นลูกคู่หรือเป็นคนหาบกระบุง ตะกร้าไปกับพ่อเพลงแม่เพลง

ส่วนชาวบ้านเมื่อทราบว่า มีคณะพ่อเพลงแม่เพลงร่อยพรรษามาก็จะรีบออกมาต้อนรับ ให้ น้ำดื่ม นำข้าวสาร เงิน และอื่นๆ ออกมาร่วมทำบุญด้วยความยินดีอันเปี่ยมศรัทธา ในแต่ละปีจะรวบรวมข้าวของ รวมทั้งเงินที่ได้มาร่วมทำบุญด้วยเป็นจำนวนมาก

ศิลปินเพลงพื้นบ้าน

จากการวิจัยภาคสนาม ๕ จังหวัดในภาคตะวันตก พบว่ามีศิลปินเพลงพื้นบ้านที่หลากหลาย ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอข้อมูลในด้านการถ่ายทอดความรู้ และพิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องวัฒนธรรมการถ่ายทอดดังต่อไปนี้

ศิลปินเห่เรือบก

๑) ครูมะปราง แจ้งประจักษ์

ครูมะปราง แจ้งประจักษ์ (ศิลปินเพลงเรือบกหรือเห่เรือบก[๗๑]และลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๘๙/๑ หมู่ที่ ๕ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี

---

[๗๑] ในหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดประจวบคีรีขันธ์กล่าวถึง ประเพณีการเล่นเรือบกเป็นประเพณีของชาวหมู่บ้านห้วยผึ้ง ตำบลห้วยสัตว์ใหญ่ อำเภอหัวหิน โดยสร้างเรือจำลอง มีความกว้าง ๑.๕๐ เมตร ยาว ๘ เมตร ในเรือจะมีพ่อเพลงเป็นผู้ร้องนำ และมีฝีพายจำนวน ๘ คนขานรับเป็นทอดๆ โดยเพลงนั้นจะขึ้นต้นว่าเฮละโลสาระพา สาระพาเฮโล แล้วต่อด้วยเนื้อเพลง เช่น ฉันจะไปกฐิน ฉันได้กินข้าวห่อ กินแกงปลาหมอ ใส่ช่อดอกแค มีปูก็แสม ข้าวห่อทอดมัน เราจะไปไหนกัน จะไปวัดร่มไทรชาวพุทธทั้งหลาย โปรดอภัยเถิดหนา ผู้ใหญ่เขาจัดมา เรือฉันลำมันเล็ก ฉันค่อยๆพายมาเฮโลสาระพา สาระพาเฮโล

ประเพณีการเล่นเรือบกนี้ เกิดจากภูมิปัญญาของชาวบ้านอย่างแท้จริง ผู้คิดริเริ่มคือนายหงส์ รุ่งโรจน์ แห่งบ้านห้วยผึ้ง ตำบลห้วยสัตว์ใหญ่ เหตุที่คิดการละเล่นนี้ขึ้น เนื่องจากนายหงส์เคยอยู่ในภูมิประเทศที่ไม่มีลำน้ำ การเล่นแข่งเรือยังคงฝังใจอยู่ จึงคิดหาวิธีการเล่นแบบประยุกต์เพื่อสร้างความสนุกสนานและสมานสามัคคี ประเพณีการเล่นเรือบกจึงได้รับความนิยมจากชาวหัวหินมาจนถึงทุกวันนี้ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๘๗)

ภาพครูมะปราง แจ้งประจักษ์

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูมะปรางเล่าว่า ครูเริ่มหัดเล่นเพลงพื้นบ้านเมื่ออายุ ๗ ขวบ โดยจำจากการเล่นเพลงเรือของพ่อคือนายออนและแม่คือนางอูมและพี่ชายคือนายสะอิ้ง

ครูมะปรางบอกว่าการละเล่นเพลงเรือบกนิยมเล่นในงานบุญ งานมงคล งานรื่นเริงต่างๆ เช่นลอยกระทง สงกรานต์ กฐิน เป็นต้น โดยจะมีการนำเอากลองยาวมาตีประกอบจังหวะแห่ไปตามถนน และมีพ่อเพลงแม่เพลงมาร้องเพลงรือสลับสับเปลี่ยนกันไปตลอดระยะทางที่แห่ เรือลำหนึ่งจะมีผู้เล่นประมาณ ๓๐ คน

เพลงที่ใช้ร้องนั้น ครูมะปรางบอกว่าแม่มะเฟือง แสงทอง ซึ่งเป็นพี่สาวของครูมะปรางจะเป็นผู้แต่งเนื้อร้องให้โดยเนื้อหาของเพลงจะเหมาะกับงานที่ไปแสดง ส่วนผู้ที่ประดิษฐ์สร้างเรือคือนายละออง สร้อยจำปา นายเอี้ยวและนายสะอิ้ง เดชเพชร

ภาพการแสดงเห่เรือบก

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ปัจจุบันครูได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรสอนการขับร้องและการละเล่นเพลงเรือที่โรงเรียนยังชุมวิทยา และยังมีอาจารย์จากโรงเรียนวังยาวมาขอคำแนะนำวิธีการเล่นเรือบกด้วย ครูมะปรางมีความปรารถนาให้หน่วยงานของรัฐเข้ามาให้การสนับสนุนด้านงบประมาณเพื่อจัดซื้อเครื่องแต่งกายสำหรับนักเรียนที่มาเรียน เพราะเครื่องแต่งกายมีจำนวนจำกัดไม่พอเพียงตอนฝึกซ้อมและแสดงจริง ครูมะปรางบอกว่านอกจากการเล่นเพลงเรือบกแล้ว ครูยังสามารถเล่นลำตัดได้ด้วย เคยชนะการประกวดได้รับรางวัลเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๘

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูมะปรางค์กล่าวว่าก่อนการเล่นหรือแสดงเพลงเรือจะต้องมีการตั้งเครื่องสังเวยบูชาครู ซึ่งประกอบด้วย บายศรีปากชาม ๑ คู่ ขนมต้มขาวขนมต้มแดง ข้าว ไข่ มะพร้าว เงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท ผลไม้ กล้วย ส้ม เมื่อจัดเครื่องสังเวยเสร็จแล้วจึงทำพิธีไหว้ครู กล่าวคำบูชาครู บูชาเจ้าที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ บอกกล่าวแม่ย่านางประจำเรือ โห่สามลาเพื่อเอาฤกษ์เอาชัยแล้วจึงเชิญแม่ย่านาง (มะปราง แจ่มประจักษ์, สัมภาษณ์ ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒) ครูละออง สร้อยจำปา

ครูละออง สร้อยจำปา (ศิลปินเพลงเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๗๐ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี

ภาพครูละออง สร้อยจำปา
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูละอองกล่าวว่าครูเป็นผู้สร้างเรือที่ใช้เล่นเรือบก ทั้งของบ้านหมู่ ๖ ยังชุมเหนือ หมู่ที่ ๔ บ้านโพ่งกะสัง หมู่ที่๕ บ้านยังชุม หมู่ที่ ๗ บ้านรวมไทย รวมเป็นเรือทั้งหมด ๔ ลำ

ภาพเรือบกสร้างโดยครูละออง สร้อยจำปา

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ครูละอองบอกว่าเพลงเรือบกเป็นประเพณีดั้งเดิมของชาวเพชรบุรี ผู้ที่นำเข้ามาจะเล่นกันที่ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ คือ แม่มะเฟือง แสงทอง ซึ่งเป็นแม่เพลงประจำเรือหงส์ทอง เป็นผู้ริเริ่มนำเข้ามาเล่นเพราะแต่เดิม แม่มะเฟือง เป็นชาวเมืองเพชรบุรี เพลงเรือบกจะนิยมเล่นในงานวัด งานแข่งกีฬา เป็นต้น โดยทางองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) จะเป็นผู้จัดสรรงบประมาณค่าใช้จ่ายมาให้ อย่างไรก็ตามเงินอุดหนุนที่ได้มาก็ไม่พอเพียง ครูละอองมีความต้องการอยากให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องของรัฐเข้ามาสนับสนุนเงินงบประมาณเพิ่มเติมเพื่อนำมาซ่อมแซมปรับปรุงเรือและเครื่องแต่งตัว

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูละอองกล่าวว่าก่อนออกเรือต้องมีการไหว้ครู และแม่ย่านางเรือ[๗๒] โดยต้องจัดเครื่องบูชาและเครื่องสังเวยได้แก่ ผลไม้ เครื่องดื่ม เงิน ๑๒ บาท น้ำแดง กล้วยสุก มะพร้าวอ่อน ขนมนมเนย ถ้าไม่ไหว้ครูก่อนแสดงจะรู้สึกไม่สบายใจและมีความเชื่อว่าการแสดงจะออกมาไม่ดีขาดความมั่นใจ

(ละออง สร้อยจำปา, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๓) ครูสายัณห์ สร้อยจำปา

ครูสายัณห์ สร้อยจำปา (ศิลปินเรือบกและลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๗๐ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๕๐ ปี

---

[๗๒] โขนเรือนับว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดของเรือ ชาวประมงเชื่อว่าโขนเรือเป็นที่ประทับของแม่ย่านางเรือและเป็นเสาเอกของเรือจึงให้ความเคารพกราบไหว้และห้ามมิให้ผู้ใดเตะ เหยียบ ยืน ข้าม หรือกระทำการใดๆ อันเป็นที่ลบหลู่ต่อโขนเรือเพราะเชื่อว่าถ้ามีผู้ลบหลู่โขนเรือแล้วจะนำความเดือดร้อนและอับโชคมาสู่เข้าของเรือและลูกเรือ

(รัตนา บำรุงญาติ, ๒๕๔๒: ๗๒๗๕)

ภาพครูสายัณห์ สร้อยจำปา

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูสายัณห์ เป็นภรรยาของครูละออง สร้อยจำปา มีพี่น้องรวม ๙ คน เป็นพี่ชาย ๓ คน คือ นายโอด นายสะอิ้ง และนายเอี้ยว เดชเพชร พี่สาวจำนวน ๓ คน คือ นางมะปราง แจ้งประจักษ์ นางมะเฟือง แสงทอง และนางเอื้อน และน้องอีก ๒ คน คือ อ้อมและเอื้อ เดชเพชร ครูสายัณห์เล่าว่าทั้งครูและพี่ๆ น้องๆ หลังจากเล่นเรือบกเป็นแล้วก็มาหัดลำตัดกันเองโดยนายละอองผู้เป็นสามีซื้อเทปของหวังเต๊ะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลำตัด) ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ มาเปิดฟังประจำแล้วนำมาฝึกหัดแล้วผูกเรื่องเองเวลาออกแสดง (สายัณห์ สร้อยจำปา, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔) ครูมะเฟือง แสงทอง

ครูมะเฟือง แสงทอง (ศิลปินเพลงเรือบก รำโทน ลำตัด[๗๓] จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๖๘ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๖๓ ปี

---

[๗๓] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือระเบียบตำนานละครว่า "เมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๓ นักสวดแขกเข้าจังหวะรำมะนาได้เข้าไปสวดถวายตัวครั้งแรกในการบำเพ็ญพระราชกุศล เหตุการณ์นี้อยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เรียกว่า สวดดิเก ซึ่งภายหลังก็เลือนเป็นลิเก และยี่เกอย่างที่เราเรียกกันอีกคำหนึ่งตามลำดับ ต่อจากนั้นพวกเชื้อแขกในกรุงเทพฯ ได้สวดดิเกแผลงเป็นลำนำต่างๆ จนกลายเป็นเครื่องเล่นขึ้นที่สุดก็กลายเป็นจับเรื่องเข้าราวอย่างละคร เรียกว่าลิเก เป็นที่รู้จักกันอย่างทุกวันนี้"

(อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๓: ๖๒๗)

ภาพครูมะเฟือง แสงทอง
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูมะเฟืองเล่าว่าครูจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ แต่เดิมเป็นชาวเพชรบุรี ที่นั่นมีแม่น้ำลำคลองมาก ใช้เรือเป็นพาหนะสัญจรในชีวิตประจำวัน และมีการแข่งเรือยาวในแม่น้ำลำคลองในเมืองเพชรและในภายหลังมีการร้องเล่นเรือบกด้วยตอนที่ครูมะเฟืองเป็นเด็กยังได้เห็นแม่ของครูเล่นเรือในน้ำด้วย ต่อมาครูย้ายมาอยู่ที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เมื่อประมาณ ๕๐ ปีก่อน การละเล่นเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่นรำโทน เพลงเรือก็มาหัดกันเอง โดยถือไม้กวาดแทนไม้พายเรือขณะฝึกซ้อม

ปัจจุบันครูมะเฟืองได้รับเชิญมาเป็นวิทยากรสอนเพลงพื้นบ้านอยู่ที่โรงเรียนยังชุมวิทยา เช่น การสอนลำตัดให้กับเด็กระดับมัธยมนั้น ครูมะเฟืองจะเริ่มด้วยการเล่นเรื่องทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการเล่นลำตัด ครูจะเตรียมการสอนโดยแต่งกลอนด้วยตนเอง เช่น กลอนไหว้ครูซึ่งจะมีเนื้อหาขอบพระคุณโบราณาจารย์ที่เมตตาถ่ายทอดสั่งสอน เช่น “ขอบคุณครูบา ที่อุตส่าห์สั่งสอน...”

สำหรับการอนุรักษ์ศิลปะเพลงพื้นบ้านให้ดำรงอยู่สืบไปนั้นครูมะเฟืองอยากให้หน่วยงานของรัฐหรือเอกชนเข้ามาสนับสนุนด้านงบประมาณเพื่อนำมาปรับปรุงเรือที่ใช้ในการละเล่นเรือบกและชุดที่ใช้ประกอบการแสดง

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูมะเฟืองบอกว่าก่อนการเล่นเพลงเรือบกต้องทำพิธีไหว้ครูและอัญเชิญแม่ย่านางโดยจัดเตรียมเครื่องบูชาครูดังนี้ ขนมต้มขาวขนมต้มแดง อ้อยควั่น มะพร้าว ดอกไม้ ธูปเทียน กล้วย ส้ม และเงิน ๑๒ บาท

ส่วนการไหว้ครูลำตัดก่อนแสดงนั้นจะท่องคาถาแล้วระลึกถึงครูพักลักจำ ทั้งนี้ทางเจ้าภาพจะบอกข้อมูลทั่วไปเพื่อครูมะเฟืองจะนำมาแต่งกลอนเพื่อแสดงให้เป็นที่พึงพอใจของผู้ชมและผู้ว่าจ้าง (มะเฟือง แสงทอง, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินเห่เรือบกตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์พบว่า ศิลปินส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์เป็นญาติพี่น้องกัน การเล่นเรือบกนี้ ครูมะเฟือง แสงทอง เป็นชาวจังหวัดเพชรบุรีแต่เดิม เป็นผู้ริเริ่มนำเข้ามาเล่นเมื่อย้ายมาอยู่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์กว่า ๕๐ ปีมาแล้ว ผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างเรือที่ใช้เล่นเรือบกทั้ง ๔ หมู่บ้านคือนายละออง นายเอี้ยวและนายสะอิ้ง เพลงเรือบกนิยมเล่นในงานทำบุญที่วัด เช่นลอยกระทง สงกรานต์ กฐิน หรือ งานแข่งกีฬา งานรื่นเริงต่างๆ

การเรียนรู้วิธีการเห่เรือบกนี้พบว่าเป็นการเรียนแบบครูพักลักจำ เช่น ครูมะปราง และครูมะเฟืองเรียนโดยจำจากการเล่นเพลงเรือในน้ำของบิดามารดาในงานบุญ งานมงคล ที่จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น นอกจากศิลปินสามารถแสดงเห่เรือบกได้ดีแล้ว ยังพบว่ามีการฝึกหัดการละเล่นเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ด้วย เช่น การหัดลำตัดโดยจดจำจากเทปของหวังเต๊ะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลำตัด) ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ แล้วนำมาฝึกหัด ศิลปินคือครูมะเฟือง แสงทองมีความสามารถเป็นผู้ประพันธ์บท และผูกเรื่องเอง และเคยชนะการประกวดได้รับรางวัลเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๘ นอกจากนี้ศิลปินยังสามารถรำโทนและลำตัดได้อีกด้วย ในเรื่องการถ่ายทอดความรู้นั้นศิลปินได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรสอนการขับร้องและการละเล่นเพลงเรือ ซึ่งเป็นการสอนแบบมุขปาฐะให้แก่นักเรียนโรงเรียนยังชุมวิทยา และเป็นที่ปรึกษาให้แก่อาจารย์โรงเรียนวังยาว เป็นต้น แม้จะมีหน่วยงานของรัฐหรือเอกชนเข้ามาสนับสนุนด้านการเรียนการสอน แต่ศิลปินมีความต้องการให้ช่วยสนับสนุนด้านงบประมาณเพื่อนำมาปรับปรุงเรือที่ใช้ในการละเล่นเรือบกและชุดที่ใช้ประกอบการแสดงให้เพียงพอแก่ความต้องการทั้งชุดของคณะเห่เรือบก และคณะกลองยาวต่อไป

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อของการแสดงเห่เรือบกนี้มีการตั้งเครื่องสังเวยบูชาแม่ย่านางประจำเรือ ซึ่งประกอบด้วย บายศรีปากชาม ๑ คู่ ขนมต้มขาวขนมต้มแดง ข้าว ไข่ มะพร้าว เงินกำนลจำนวน ๑๒ บาท ผลไม้ กล้วย ส้ม เมื่อจัดเครื่องสังเวยเสร็จแล้วจึงทำพิธีไหว้ครู เจ้าที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และอัญเชิญแม่ย่านางก่อนแสดง หรือก่อนออกเรือ[๗๔]

---

[๗๔] ตัวอย่างบทเชิญแม่ย่านางเรือที่ปรากฏในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางของการเล่นเพลงเรือบกของจังหวัดเพชรบุรี ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ดังนี้

บทเชิญแม่ย่านางเรือ (พ่อบทหรือนายเพลงฝีพายร้องวรรคหลัง)

“ขวัญเหนย ขวัญเหนย	แม่อย่าเลยไกลห่าง
ขอเชิญแม่ย่านาง	แม่จงมาสิงสู่
ลูกยกจากคาน	เพื่อจะผ่านลำคลอง
แม่ย่านางนวลน้อง	แม่อย่าหมองใจอยู่
มิ่งขวัญแม่เจ้า	อย่าอยู่เขาอยู่ป่า
ขอเชิญแม่มา	แม่จงมาสิงสู่
มิ่งขวัญแม่บุญชู	แม่อย่าอยู่ยอดยาง
แม่อย่าขัดอย่าขวาง	แม่ย่านางน้อยเอยฯ
เฮโล	สาระพา

ก่อนแสดงมีการท่องคาถาแล้วระลึกถึงครูพักลักจำด้วย ศิลปินมีความเชื่อว่าถ้าไม่ไหว้ครูก่อนแสดงจะรู้สึกไม่สบายใจและมีความเชื่อว่าการแสดงจะออกมาไม่ดีขาดความมั่นใจ การไหว้ครูจะช่วยให้การแสดงให้เป็นที่พึงพอใจของผู้ชมและผู้ว่าจ้าง ส่วนการไหว้ครูลำตัดก่อนแสดงนั้น ครูมะเฟืองจะท่องคาถาแล้วระลึกถึงครูพักลักจำทุกครั้ง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชี้ให้เห็นว่า พิธีกรรมและความเชื่อของศิลปินเห่เรือเรือบกนี้มีความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น การบูชาแม่ย่านางตามความเชื่อของชาวเรือ ซึ่งมีตำนานเล่าต่อกันมาว่า เรือแต่สมัยโบราณมักจะสร้างขึ้นจากไม้ซึ่งต้องเป็นต้นไม้ที่มีขนาดใหญ่ เชื่อว่าต้นไม้นั้นมีนางไม้สิงสถิตอยู่ เมื่อเอาไม้มาทำเรือ นางไม้ก็จะมาอยู่ประจำเรือลำนั้นที่หัวเรือ เจ้าของที่ใช้เป็นพาหนะประกอบการทำมาค้าขาย จะให้ความนับถือแม่ย่านางมากเป็นพิเศษ ก่อนออกเดินทางจะจุดธูปเทียน คล้องพวงมาลัยบูชาแม่ย่านางที่หัวเรือ เพื่อคุ้มครองคนที่อยู่ในเรือให้ได้รับความปลอดภัย ประกอบอาชีพทำมาค้าขายให้เกิดความเจริญรุ่งเรือง โดยเฉพาะเรือแข่ง ก่อนแข่งต้องมีการจัดหัวหมู บายศรี ของเซ่นไหว้ บนบานแม่ย่านางขอให้ช่วยให้ได้ชัยชนะ ในการแข่งขัน และด้วยแม่ย่านางเรือเป็นที่เคารพของคนที่ใช้เรือมาเป็นเวลายาวนานตั้งแต่ครั้งอดีตจนปัจจุบัน การทำการไหว้แม่ย่านางของคณะเห่เรือบกก็คือการสืบทอดความเชื่อตามขนบโบราณของชาวเรือดังกล่าวนั่นเอง

ศิลปินเพลงฉ่อย

๕) ครูหรีด เขน่วม

ครูหรีด เขน่วม (ศิลปินเพลงฉ่อย จังหวัดตาก[๗๕]) อยู่บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ที่ ๑ ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๖๑ ปี

เฮโลสาระพา สาระพาเฮโล”

(ชำนาญ นิลสุขม ๒๕๔๒: ๕๖๔๓)

[๗๕] หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตาก กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านที่แพร่หลายและเป็นที่รู้จักกันมานานมากที่สุดของจังหวัดตากประเภทหนึ่งคือ เพลงฉ่อยหรือบางท้องที่เรียกเพลงวง ตามลักษณะการยืนล้อมวงเล่นเพลง บางท้องที่เรียกว่า เพลงฉ่า เพราะบทรับของลูกคู่คือ เฮ้ชา ช่า ฉ่า ชา นอยแม่

ในจักหวัดตาก ก็ปรากฏว่าพบการเล่นเพลงฉ่อยเหมือนกัน เพลงฉ่อยที่พบนี้ปรากฏในท้องที่บ้านสระตลุง ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมืองตาก โดยมีผู้ใหญ่หลี ขำมี วัย ๗๗ ปี เป็นหัวหน้าคณะ

เพลงฉ่อยของผู้ใหญ่หลี ขำมี ซึ่งใช้ชื่อคณะต่างๆ ตามกาล เช่น เพลงฉ่อย คณะทวีศิลป์ เพลงฉ่อยคณะแม่ฉลวย น้อยเจริญพร ได้รับอิทธิพลจากแห่งใดไม่อาจสืบทราบหลักฐานที่ปรากฏจากการให้สัมภาษณ์ของผู้ใหญ่หลี ขำมี (๒๕๓๖) กล่าวว่า ‘‘ผมฝึกหัดจากครูสมพร มั่นใจ ที่บ้านสระตลุงนี้ละครับ ตอนนั้นผมอายุได้ซัก ๓๐ ปี แต่งงานแล้ว สัก ๓ ปีได้ หลังจากร่วมแสดงร่วมวงกับครูสมพร ซึ่งไม่ทราบว่าเป็นใครมาจากไหน ได้ประมาณ ๕-๖ ปี ครูสมพรก็เสียชีวิต ถูกยิงตาย ผู้ใหญ่หลี ขำมี จึงรับหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะ โดยได้ปั้นศิษย์ต่อมาเรื่อยๆ ซึ่งสมาชิกคณะเพลงฉ่อยที่ร่วมเล่นด้วยกันก็คือ ลูกๆ หลานๆ ในหมู่บ้านเดียวกันนั่นเอง เช่น นายจำรัส นางรำพัน ขำมี นายวิรัตน์ ขำมี

ภาพครูหรีด เขน่วม

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูหรีดเล่าว่าครูได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากครูหลี (ผู้ใหญ่บ้านหลี ขำมี) โดยเริ่มฝึกมาตั้งแต่อายุได้ ๑๗ ปี เนื่องจากเห็นว่าสนุกดีจึงเกิดความชอบเลยเข้าไปร่วมวงแสดงในงานเทิดพระเกียรติประมาณ พ.ศ. ๒๕๓๗ ซึ่งครูได้บันทึกวีดีโอเทปไว้ศึกษาด้วย ลำดับการถ่ายทอดความรู้ เพลงฉ่อยที่ครูสืบทอดมานั้น เริ่มจากครูสมพร มั่นใจ ถ่ายทอดให้ครูหลี ครูหลีถ่ายทอดให้ครูหรีด (ครูหรีดเป็นศิษย์รุ่นสุดท้ายของครูหลี) ต่อจากนั้นครูหรีดก็ถ่ายทอดความรู้ให้ผู้สนใจและญาติพี่น้อง แต่หลังจากที่ครูหรีดแต่งงานก็ไม่ได้ออกงานแสดงเพลงฉ่อยอีกเลย

วิธีการสอนของครูหรีดคือเขียนบทให้ศิษย์กลับไปท่องจำ แล้วกลับมาร้องเป็นทำนองให้ฟัง และเมื่อครูหรีดเห็นว่าเด็กคนใดสามารถเล่นได้ร้องได้ครูก็จะเรียกมาถามว่าอยากเรียนกับท่านต่อหรือไม่ ถ้าเด็กต้องการเรียนรู้เพิ่มเติมให้เป็นเรื่องเป็นราว ครูจะให้เด็กกลับไปจัดขันครูมามอบ

ผลงานการแสดงในช่วงโด่งดังนั้น ผู้ใหญ่หลี ขำมี ได้นำคณะออกแสดงทั่วไปในจังหวัดตาก จังหวัดลำปาง จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดสุโขทัย โดยนำเสนอทั้งทำนองเพลงฉ่อย ประเภทบทรักหรือบทสังวาส และในแง่การมาเล่นเล่าเรื่องนิทานหรือตำนานต่างๆ เช่น เพลงขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี แก้วหน้าม้า สุวรรณหงส์ เป็นต้น ซึ่งการเล่นเพลงฉ่อยประเภทนี้ เรียกว่า เพลงทรงเครื่อง ซึ่งผู้แสดงจะแต่งกายเหมือนเล่นละครหรือลิเก มีโรงเวทีเหมือนโรงลิเก มีฉากซึ่งตกแต่งเป็นท้องพระโรงหรือสถานที่ต่างๆ ตามท้องเรื่อง ประกอบด้วยวงพิณพาทย์ซึ่งพอร้องเสร็จจะสั่งให้พิณพาทย์รับ การเล่นเพลงฉ่อยประเภทบทรักบทสังวาส ก็มีแนวทางไม่แตกต่างจากฉ่อยของภาคกลาง แต่การเล่นเพลงฉ่อยทรงเครื่อง จะดำเนินเรื่องตามบท แต่บทร้องจะแตกต่างจากเพลงฉ่อยตามทำนองเพลง โดยทั่วไปจะร้องทำนองเพลงสอยไม้ แต่เมื่อเล่นเรื่องที่ตัวละครเป็นชาวต่างชาติ ต่างภาษา ก็จะร้องเป็นทำนองของชาตินั้นๆ เช่น ตัวสร้อยฟ้า ลาวทอง พระเจ้าเชียงใหม่ ก็จะร้องเป็นทำนองลาว พูดภาษาลาว ซึ่งสามารถเพิ่มอรรถรสให้กับการแสดง และเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเป็นอย่างมาก...

เพลงฉ่อยผู้ใหญ่หลี ขำมี อดีตผู้ใหญ่บ้านสระตลุง ตำบลน้ำรึม อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก เป็นหัวหน้าคณะ เคยโด่งดังและนิยมกันมากเมื่อสมัย ๑๐ ปีก่อน ปัจจุบันศิลปินเพลงพื้นบ้านทุกประเภทเหล่านี้ ได้วางมือจากการรังสรรค์ความบันเทิงอันเกิดจากอัจฉริยะและปฏิภาณไหวพริบเสียแล้ว เพราะเพลงฉ่อยและเพลงพื้นบ้านกำลังจะดับสูญไปกับความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและเศรษฐกิจตามสภาพของวัฒนธรรมที่เป็นอนิจจัง ต้องมีการเปลี่ยนแปลงหรือปรับรูปแบบให้สอดคล้องกับยุคและสมัย (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๓๔-๑๓๖)

ตัวเป็นศิษย์ ครูรับขันพร้อมกล่าวอวยพร หรืออีกกรณีคือเด็กมาเรียนได้สักระยะหนึ่ง ครูพิจารณาแล้วเห็นว่าร้องได้ดีและเด็กเข้ามาขอเรียนต่อเอง ครูก็จะบอกให้เด็กจัดขันครูมาให้

หลังจากนั้นครูหรีดจะสอนเพลงกระทุ้ง เพลงชม เพลงแก้ เมื่อศิษย์ชำนาญแล้ว จะสอนเพลงไหว้ครู โดยจะจดใส่สมุดแล้วให้ศิษย์ไปท่องจำและนำไปหัดร้อง หัดรำ ระยะเวลาเรียนใช้เวลาหลายปี กว่าจะจำได้ทุกเพลงแล้วถึงจะออกแสดงได้ เพลงฉ่อยจะนิยมเล่นในงานบวชพระ งานบุญและงานประเพณีต่างๆ ในพุทธศาสนา

ครูหรีดเลิกเล่นมานานประมาณ ๑๐ ปี ตั้งแต่ครูหลีถึงแก่กรรม ปรกอบกับสมาชิกในวงบางคนพอแต่งงานมีครอบครัวก็เลิกเล่น บางคนก็แยกย้ายไปประกอบอาชีพอื่นๆ

พิธีกรรมและความเชื่อ

ในพิธีไหว้ครูก่อนเรียนและรับศิษย์ ครูหรีดบอกว่าจะจัดในวันพฤหัสบดี เดือน ๖ ไทย มีการขึ้นขันตั้ง[๗๖] โดยมีกรวยดอกไม้ ๑ คู่ บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๑๒ บาท ธูป ๔ ดอก เหล้า ๑ ขวด เทียน ๑ เล่ม นักเรียนที่มาเข้าพิธีอาจจะมีเพียงคนเดียว แต่ถ้ามาเป็นกลุ่มก็จะประกอบพิธีพร้อมกันไปเริ่มต้นของพิธีศิษย์จะยกพานให้ครู ครูจะจับมือศิษย์พร้อมให้ศิษย์สาบานตนว่าจะเป็นศิษย์ที่ดี ไม่บิดพลิ้วกัน จากนั้นครูจะนำพานไปเก็บไว้บนหิ้งหรือที่สูง เป็นอันเสร็จพิธี

ครูหรีดกล่าวว่าก่อนการแสดงทุกครั้งจะมีการจัดเตรียมเครื่องบูชาครูดังนี้ กรวย ๑ คู่ (ใส่ดอกไม้อะไรก็ได้) บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๑๒ บาท ธูป ๔ ดอก เหล้า ๑ ขวด เทียน ๑ เล่ม ขันน้ำมนต์ จัดใส่พาน วางไว้บนโต๊ะกลางวงเพลงฉ่อย แล้วเริ่มประกอบพิธีคำนับครูเริ่มด้วยพ่อเพลงถือพานพร้อมกล่าวบทไหว้ครู[๗๗]ว่า “น้อมเศียรประสาน ยกพานขึ้นประคอง ธูป ๒ เทียน ๑ เงินกึ่งตำลึงฉันหามาจำลองไว้” แล้วจึงต่อด้วยแม่เพลง หลังจบการแสดงจะนำกรวยมาที่บ้านเพื่อบูชาครูโดยวางไว้บนหิ้งหรือที่สูงสำหรับครูหรีดจะวางบนหลังตู้ สำหรับเงินกำนลก็จะแจกจ่ายให้กับสมาชิกในวงคนละ ๑ บาท หรือ ๖ บาท เพื่อนำไปซื้อของทำบุญ

---

[๗๖] ในพจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง อธิบายถึง “ขึ้นขันตั้ง” ว่าหมายถึง ยกครู, ทำพิธีคำนับครู (อุดม รุ่งเรืองศรี, ๒๕๓๓: ๑๗๓)

[๗๗] ตัวอย่างบทไหว้ครูในหนังสือเพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก

ตอนไหว้ครู

ลูกจะขอคำสอน ประเทืองเทินสุนทร จะกล่าวกลับจับกลอน หนุ่มสาว กราวกรู ครำ่ครวญเครง ลูกจะขอว่าเพลง ไหว้ครูเอย...

ลูกจะไหว้พระพุทธที่ลำ้ พระธรรมที่เลิศ จะไหว้พระสงฆ์องค์ประเสริฐ ที่ท่านเป็นผู้วิเศษ ของให้ล่วงรู้ชีว่าปรุโปร่ง ไปเหมือนดังองค์พระไตรฯ

(ถวิล มนัสน้อม (บรรณาธิการ), ๒๕๔๖: ๖๔-๖๕)

สำหรับงานไว้ครูประจำปีจะจัดเป็นประจำทุกปีโดยมีเครื่องสังเวยดังนี้ ดอกไม้ ๑ คู่ ธูป ๔ ดอก เทียน ๑ เล่ม บายศรีขนาดเล็ก (ทำจากใบตองตกแต่งด้วยดอกบานไม่รู้โรย) เงิน ๑๒ บาท ขันน้ำมนต์ อาหารคาว ผัดหมี่หรือหมี่ผัด ข้าว ของหวานต่างๆ อาทิ ขนมต้ม ขนมหม้อแกง ข้าวเหนียวแดง ข้าวเหนียวขาว น้ำเปล่า น้ำโค๊ก (สมัยก่อนใช้น้ำตาลสดเคี่ยว แต่ปัจจุบันนี้หายาก ไม่มีใครทำแล้วจึงใช้น้ำโค๊กแทน) ผลไม้ เช่น ลำไย เงาะ ไก่นึ่ง ๒ ตัว วางไว้ซ้ายขวา ไข่ไก่ต้ม ๒ ฟอง วางไว้ข้างบายศรี งานไหว้ครูประจำปีเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูเพลงทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและที่ยังมีชีวิตอยู่ ศิษย์ทุกคนที่พำนักอยู่ใกล้หรือไกลล้วนต้องมาร่วมพิธีไหว้ครูเพลงนี้ สถานที่จัดงานคือบ้านหัวหน้าวง พิธีจะเริ่มประมาณ ๗-๘ โมงเช้า เสร็จประมาณ ๙-๑๐ โมงเช้า ครูหรีดหยุดประกอบพิธีไหว้ครูมา ๑๐ กว่าปี เนื่องจากไม่ได้รับงานแสดงแล้วและยกเลิกหิ้งบูชาครูที่บ้านด้วย

ครูหรีดเล่าถึงเรื่องความเชื่อว่า สมัยก่อนถ้ารวมกลุ่มกันซ้อมเพลงประมาณ ๑ สัปดาห์ จะมีงานเข้ามาเสมอ จะมีคนมาตามไปแสดง ลูกวงทุกคนเชื่อว่า “ครูขึ้น” นัยว่าด้วยแรงครูที่สถิตอยู่ ณ หิ้งที่บ้าน (หรีด เขน่วม, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ ครูหรีด เขน่วม ศิลปินเพลงฉ่อย จังหวัดตากพบว่าศิลปินเรียนเพลงฉ่อยเพราะใจรักโดยเรียนรู้จากครูหลี แล้วได้ถ่ายทอดความรู้ให้ผู้สนใจและญาติพี่น้อง วิธีการสอนคือการเขียนบทให้ผู้เรียนนำกลับไปท่อง แล้วกลับมาเรียนร้องเป็นทำนองเริ่มด้วยเพลงกระทุ้ง เพลงชม เพลงแก้ เมื่อศิษย์ชำนาญแล้ว จะสอนเพลงไหว้ครู หัดร้อง หัดรำ ระยะเวลาเรียนใช้เวลาหลายปีก่อนออกแสดง เพลงฉ่อยจะนิยมเล่นในงานบวชพระ งานบุญ และงานประเพณีต่างๆ ในพุทธศาสนา

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อมี ๓ ลักษณะได้แก่ ในพิธีไหว้ครูก่อนเรียน พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง และพิธีไหว้ครูประจำปี

ในพิธีไหว้ครูก่อนเรียน มีวัตถุประสงค์เพื่อทำการรับเข้าเป็นศิษย์อย่างเป็นทางการ และเป็นการบอกกล่าวครูที่ล่วงลับไปแล้วถึงการมีสมาชิกใหม่เข้ามาเรียนเพลงฉ่อย มีขั้นตอนคือผู้เรียนนำขันตั้ง ซึ่งมีกรวยดอกไม้ ๑ คู่ บุหรี่ ๑ ซอง เงิน ๑๒ บาท ธูป ๔ ดอก เหล้า ๑ ขวด เทียน ๑ เล่มอยู่ในขันมอบให้ครู ครูรับขันจับมือศิษย์พร้อมให้ศิษย์สาบานตนว่าจะเป็นศิษย์ที่ดีพร้อมกล่าวอวยพร เสร็จพิธีครูจะนำพานไปเก็บไว้บนหิ้งหรือที่สูง

พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง เพื่อระลึกถึงครูผู้สอน และขอให้ครูมาช่วยดลบันดาลให้การแสดงเป็นที่พึงพอใจของผู้ดู เครื่องบูชาครูประกอบด้วยสิ่งของดังเช่นการไหว้ครูก่อนเรียน แต่มีขันน้ำมนต์จัดใส่พานไว้ด้วย เริ่มโดยวางเครื่องบูชากลางวงเพลงฉ่อย ครูกล่าวบทไหว้ครูแล้วเริ่มประกอบพิธีคำนับครู หลังจบการแสดงจะนำกรวยมาที่บ้านเพื่อบูชาครูโดยวางไว้บนหิ้งหรือที่สูง ส่วนเงินกำนลนั้นนำไปซื้อของทำบุญ

พิธีไหว้ครูประจำปี เป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูเพลงทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและที่ยังมีชีวิตอยู่ ศิษย์ทุกคนมักมาร่วมพิธี สถานที่จัดงานคือบ้านหัวหน้าวง เครื่องบูชาครูประกอบด้วย

ดอกไม้ ๑ คู่ ธูป ๔ ดอก เทียน ๑ เล่ม บายศรีขนาดเล็ก เงิน ๑๒ บาท ขันน้ำมนต์ อาหารคาว หวาน ต่างๆ มีน้ำโค๊กใช้แทนน้ำตาลสดเคี่ยว ผลไม้ ไก่นึ่งและไข่ไก่ต้มอย่างละคู่วางไว้ซ้ายขวา ข้างบายศรี

พิธีไหว้ครูทั้งสามลักษณะนี้นอกจากจะมีข้อที่เหมือนกันในเรื่องการแสดงความคารวะแด่ครูแล้วยังมีการให้ความสำคัญกับเครื่องบูชาครูซึ่งจะต้องวางบนหิ้งบูชาหรือบนที่สูงทุกครั้ง และจากเรื่องเล่าของครูหรีดถึงประสบการณ์ “ครูขึ้น” ก็เป็นตัวอย่างของความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติคือวิญญาณครูที่สถิตอยู่ ณ หิ้งที่บ้าน ดังนั้นศิลปินจึงแสดงความเคารพบูชาครูเป็นกิจวัตรด้วยหวังให้เกิดสิริมงคลต่อตนและคณะอย่างต่อเนื่องนั่นเอง

ศิลปินเพลงปรบไก่

๖) ครูเยื้อง ชูศรี

ครูเยื้อง ชูศรี (ศิลปินเพลงปรบไก่) อยู่บ้านเลขที่ ๓๕ หมู่ที่ ๒ ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๘๑ ปี

ภาพครูเยื้อง ชูศรี(ซ้าย)และนายลิบ หอมหวล(ขวา)
ขณะไหว้ครูเพลงปรบไก่ประจำปี ๒๕๕๒
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเยื้องเล่าว่า ครูเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ สำหรับการละเล่นเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงปรบไก่ ครูเยื้องเริ่มเรียนกับลุงปะ หอมตลบ การสอนนั้นลุงปะจะใช้วิธีบอกเพลงแล้วครูเยื้องจดตามและนำกลับไปฝึกร้องท่องจำที่บ้าน เมื่ออายุได้ ๑๖ ปีก็ออกงานได้ แต่ไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ การเล่นเพลงปรบไก่ที่ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด[๗๘] จังหวัดเพชรบุรี นั้นแต่เดิมมาแสดงหน้าศาล

---

[๗๘] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ (๒๕๔๕: ๑๑๕) กล่าวถึงเพลงปรบไก่เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวเพชรบุรีที่สืบทอดกันมาแต่ครั้งกรุงเก่า ปัจจุบันนิยมเล่นกันมากที่บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี การละเล่นเพลง

เจ้าพ่อปู่ ศาลประจำหมู่บ้าน ต่อมามีผู้หาไปแสดงตามงานต่างๆ เช่นงานแก้บน งานเทศกาลประจำปี เป็นต้น ครูเยื้องบอกว่าเวลาเล่นจะแบ่งผู้เล่นเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายมีพ่อเพลงแม่เพลง ฝ่ายละ ๑ คน และลูกคู่อีกฝ่ายละ ๔-๕ คน คอยร้องรับว่า “เอ้ช้าไฮ้” หรือ “ฉ่าช้าไฮ้” พร้อมปรบมือให้จังหวะด้วย เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ปี่ กลอง และฉิ่ง สำหรับการแต่งกาย ฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนและเสื้อสีสดใส มีผ้าขาวม้าคาดเอวหรือพาดไหล่ ส่วนฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนลาย สวมเสื้อคอกลมหรือคอเหลี่ยมห่มสไบ

ครูเยื้อง เป็นสมาชิกอาวุโสในวงปรบไก่คณะนายลิบ หอมหวล โดยมีนายลิบซึ่งมีอายุ ๖๘ ปี เป็นหัวหน้าคณะ สมาชิกรายอื่นๆ ได้แก่ คุณยายม้วน เครือวัลย์ คุณยายกรองใจ เทศน์ยัม บุญยืน ชูศรี และ วปู เกตุอุดม นอกจากนี้ครูได้ยังได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรถ่ายทอดการเล่นเพลงปรบไก่ที่โรงเรียนวังบัวและผู้สนใจทั่วไปซึ่งมีทั้งพยาบาลและตำรวจ โดยก่อนหน้านี้ก็ได้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงให้กับเด็กๆไปแล้ว ๑ ชุด ครูเยื้องเป็นห่วงว่าเพลงปรบไก่จะสูญไปหากหมดผู้อาวุโสไปแล้ว

พิธีกรรมและความเชื่อ

ก่อนการเล่นเพลงปรบไก่ทุกครั้ง ครูเยื้องบอกว่าสมาชิกทุกคนในวงต้องคุกเข่าลงยกมือขึ้นประนมไหว้ครูเพลงปรบไก่และสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนลุกขึ้นรำร้อง โดยเริ่มด้วยบทเบิกด่านหรือบทสัคเค บทไหว้ครู สาธุการ อติดวง บทเกริ่น บทประหรือตับ บทจับ เรื่องและบทลาตามลำดับ

สำหรับการไหว้ครูประจำปีนั้นจะจัดพิธีตอนขึ้น ๑๕ ค่ำ ในวันพฤหัสบดี ตามตำราไหว้ครูที่นายสอย (ไม่ทราบนามสกุล) คนบ้านไร่กระจาย มอบให้มาพร้อมเนื้อเรื่องการเล่นเพลงปรบไก่

ปรบไก่นั้นจะเล่นประจำทุกปีในวันขึ้น ๑๕ ค่ำ เดือน ๖ เพื่อบวงสรวงศาลประจำหมู่บ้านและทำพิธีขอฝนในงานบวงสรวงศาลเจ้าพ่อปู่ พิธีบวงสรวงและขอฝนจะเริ่มตั้งแต่เช้าโดยมีการทำบุญเลี้ยงพระ หลังเสร็จพิธีเลี้ยงพระจึงเริ่มเล่นปรบไก่ไปจนถึงเวลาเย็น

เอนก นาวิกมูล ก็ได้กล่าวไว้ในหนังสือเพลงนอกศตวรรษว่า ราว พ.ศ. 2523 ได้พบเพลงปรบไก่คณะนายล้น ทวีสุข ที่บ้านดอนข่อย อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ แต่พอถึงวันเพ็ญเดือน ๖ ตรงกับวันวิสาขบูชา ต้องมีการรวบรวมคนเพลงมาเล่นเพลงปรบไก่เป็นประจำทุกปี เพื่อบวงสรวงศาลเจ้าพ่อปู่ ซึ่งเป็นศาลประจำหมู่บ้าน เจ้าพ่อชอบเพลงปรบไก่มาก ไม่นิยมเพลงอื่น ถ้าไปเล่นเพลงอื่นก็จะไม่พอใจ เวลาแก้บนก็ต้องบนเพลงปรบไก่เสมอ เพลงปรบไก่ของคณะนายล้น เล่นตามแบบเก่า เนื้อเรื่องที่เล่นได้มาจากสมุดเก่า ถ่ายทอดกันเรื่อยมา (๒๕๒๓: ๔๘๔)

พจมาลย์ เพ็งปาน กล่าวถึงประวัติเพลงปรบว่าการเล่นเพลงปรบไก่นี้จะเล่นกันในวันเพ็ญเดือน ๖ ลักษณะการเล่นจะมีพ่อเพลงแม่เพลง แต่งกายพื้นบ้านสีสดใส หลังจากพิธีกรรมต่างๆ รวมถึงการไหว้ครูแล้ว ทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะสลับกันร้องและร่ายรำอยู่กลางวง ท่าร่ายรำของฝ่ายชายปัดไปปัดมาคล้ายกับอาการป้อของไก่ตัวผู้ ซึ่งอาจเป็นเพราะลักษณะนี้จึงเรียกว่าเพลงปรบไก่ บทเพลงที่ใช้ร้องเป็นบทเกี้ยวพาราสีกัน เมื่อร้องไปรำไปใครเหนื่อยก็หยุดพักดื่มน้ำ รับประทานอาหาร กินหมาก แล้วก็เริ่มเล่นต่อ ปัจจุบันคงหาดูได้ยากนอกจากตามสถาบันการศึกษาที่พยายามอนุรักษ์ไว้ จึงได้เรียนรู้จากพ่อเพลง แม่เพลง และจัดการแสดงบ้างเป็นครั้งคราว แต่ในระดับชาวบ้านคงไม่มีแล้ว (แหล่งที่มา: http://www.sk.ac.th/lg/social/Website/west_2.html [๑๕ มิถุนายน ๒๕๕๒])

ภาพนายลิบ หอมหวล เจิมตำราเพลงปรบไก่
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ในพิธีมีการนำเอาตำราไหว้ครูมาเจิมทุกปี ผู้ชายเท่านั้นที่ทำพิธีเจิมตำราไหว้ครูนี้ โดยใช้แป้งเจิม มีเงิน ๑๒ บาท ใบพลู ๙ ใบ หมาก ๓ ลูก บุหรี่ เหล้า หัวหมู เมื่อบูชานั้นต้องตัด หู แก้ม และหางมาบูชาทุกส่วน บูชาครูและบรรพบุรุษ ให้มากินกัน หลังจากวันไหว้ครูต้องทำบุญใส่บาตรอุทิศส่วนกุศลไปให้ครูผู้ล่วงลับไปแล้วด้วย

ครูเยื้องมีความเชื่อว่าต้องครอบครูให้เด็กๆ โดยจับประแป้งและทาน้ำมันใส่ผม แล้วนึกถึงบิดาของครู จะทำให้เด็กๆ เรียนได้ดีและไม่คิดเลิกเรียนกลางคัน ความเชื่อนี้เกิดจาก ครูเยื้องได้ไปปรารภกับร่างทรงขณะที่วิญญาณของบิดาครูเข้าร่างทรงอยู่ถึงความเป็นห่วงว่าจะไม่สามารถถ่ายทอดความรู้ไปถึงรุ่นลูกหลานได้และร่างทรงได้แนะนำให้ทำพิธีครอบครูดังกล่าวเพื่อเป็นการบอกกล่าวครู แล้วครูจะดลบันดาลให้เด็กๆ เกิดความชอบและไม่ทิ้งเพลงปรบไก่นี้ ซึ่งครูเยื้องก็ได้ปฏิบัติตามคำแนะนำนั้นมาตลอด (เยื้อง ชูศรี, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากการสัมภาษณ์ ศิลปินเพลงฉ่อย พบว่าศิลปินเพลงปรบไก่พบว่า ศิลปินเรียนรู้ด้านดนตรีโดยวิธีมุขปาฐะ ครูใช้วิธีบอกเพลงผู้เรียนจดตามและนำกลับไปฝึกร้องท่องจำที่บ้าน จนสามารถไปแสดงตามงานต่างๆ เช่นงานแก้บน งานเทศกาลประจำปี ต่อมาศิลปินได้ยังได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรถ่ายทอดการเล่นเพลงปรบไก่ที่โรงเรียนวังบัวและผู้สนใจทั่วไป ศิลปินเพลงปรบไก่เป็นห่วงว่าการละเล่นเพลงปรบไก่อาจขาดการสืบทอดเพราะไม่มีผู้สนใจเรียน ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อพบว่ามีพิธีครอบครูให้ผู้เรียนโดยขณะทำพิธีศิลปินจะระลึกถึงบิดาของตนที่ล่วงลับไปแล้ว พร้อมทั้งประแป้งและทาน้ำมันใส่ผมให้กับผู้เรียน โดยเชื่อว่าวิญญาณของบิดาจะช่วยให้เด็ก ๆ ที่เข้าพิธีไม่คิดเลิกเรียนและยังเรียนได้ดีด้วย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงจะเป็นความกลัวของศิลปินว่าจะขาดผู้สืบสานเพลงปรบไก่ต่อไปจึงได้ยึดเอาสิ่งเหนือธรรมชาติมาช่วยสร้างความมั่นใจว่าความหวัง

ของตนจักได้สัมฤทธิผล จะมีผู้สืบทอดความรู้นี้ต่อไปรวมถึงผู้เรียนเองก็เกิดความภาคภูมิใจว่าได้ผ่านพิธีที่เป็นสิริมงคล เกิดกำลังใจและความมานะที่จะเรียนให้สำเร็จ

พิธีไหว้ครูก่อนแสดงเริ่มด้วยบทเบิกด่านหรือบทสัคเค บทไหว้ครู[๗๙] สาธุการ อติดวง บทเกริ่น บทประหรือตับ บทจับ เรื่องและบทลาตามลำดับ สะท้อนให้เห็นความเชื่อในพุทธศาสนา

---

[๗๙] ยกตัวอย่างบทไหว้ครูของเพลงปรบไก่ ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

บทไหว้ครู

ลูกจะยกมือขึ้นนมัสการ

พระผู้ผ่านโมลีโลก

ขอให้ระงับดับโศก

เอยศัลย์ (ลูกคู่รับ “ชะ ฉ่า ฉ่า ไฮ้”)

จะไหว้คุณพระพุทธ พระสงฆ์ พระธรรม

ที่เลิศล้ำทั่วทั้งหมด

เชิญช่วยตัวข้าให้มาเป็นกลด

เอยกั้น (ลูกคู่รับ “ชะ ฉ่า ฉ่า ไฮ้”)

อีกทั้งพระเพลิง พระพาย

ทั้งชลสายพระคงคามาเป็นลมปาก

เมื่อจะว่าขออย่าให้กระดาก

เอยกัน (ลูกคู่รับ “ชะ ฉ่า ฉ่า ไฮ้”)

จะไหว้พระอินทร์ พระพรหม

อีกทั้งพระยม พระกาล

ไหว้ทั่วทุกสถาน

จงมาช่วยชูน้ำจิต

เมื่อจะเอ่ยวาจาขออย่าให้ติด

เอยพัน (ลูกคู่รับ “ชะ ฉ่า ฉ่า ไฮ้”)

ไหว้ครูพักอักษร

ทั้งข้อกลอนถ้อยคำ

ท่านแนะนำให้จริงทุกสิ่งสำเอยสำคัญ (ลูกคู่รับ “ชะ ฉ่า ฉ่า ไฮ้”)

(กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๓๒)

สำหรับบทไหว้ครูเพลงปรบไก่ของแม่เหม อินทร์สวาท แม่เพลงสุพรรณบุรี ซึ่งพื้นเดิมเป็นคนอำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี ร้องไว้ดังนี้

สิบนิ้วลูกจะขอเอย ยกขึ้นเสมอเศียร (สุ้ย)

ไหว้ทั้งธูปทั้งเทียน ไหว้แล้วก็บูชา

(รับ จะไหว้ทั้งธูป เอยทั้งเทียน จะไหว้ทั้งธูปทั้งเทียน ไหว้แล้วก็บูชา ฉ่าชา เอชา เอชา สุ้ย)

สิบนิ้วเอย ยกขึ้นเสมอเกศ (สุ้ย)

จะไหว้พระพุทธ พระธรรม

พระสงฆ์ ล้ำไตรเพศ (สุ้ย)

ไหว้พระปิฎกปกเกศ ลูกมาแต่น้อยๆ

(รับ ไหว้พระปิฎกปกเกศ เอยไหว้พระปิฎกปกเกศ

มาแต่น้อยๆ ฉ่าชา เอชา เอชา สุ้ย)

ลูกจะยกหัตถ์ขึ้นนมัสการ

ไหว้พ่อเจ้าด่านเอี๋ยไพร (สุ้ย)

เป็นที่ยึดที่หน่วง

เจ้าพ่อเขาหลวงลูกก็ไหว้ (สุ้ย)

ที่ศิลปินมีความศรัทธาอย่างแรงกล้า ทำให้ในกิจอันน่าจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการสักการะครู มีการขึ้นนำด้วยการสักการะพระรัตนตรัยเป็นอันดับแรก

สำหรับการไหว้ครูประจำปีของศิลปินเพลงปรบไก่นั้นจะจัดพิธีตอนขึ้น ๑๕ ค่ำ ในวันพฤหัสบดี มีการนำเอาตำราไหว้ครูเก่ามาเจิม ผู้ชายเท่านั้นที่ทำพิธีเจิมตำราไหว้ครูสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญแก่เพศชายในด้านการประกอบพิธีกรรม เช่นเดียวกับการที่ผู้ชายต้องเข้าพิธีบวชเพื่อแทนคุณบิดามารดา ในขณะที่ภาระกิจของผู้หญิงไม่มีระบุในข้อนี้ การใช้แป้งเจิมตำราก็เป็นสัญลักษณ์ของความสำเร็จในขั้นตอนของพิธีกรรม แสดงว่าได้ทำการบูชาเจ้าของตำราไหว้ครูเป็นที่เรียบร้อยแล้ว การที่ต้องมีการนำเงิน ๑๒ บาท ใบพลู ๙ ใบ หมาก ๓ ลูก บุหรี่ เหล้า หัวหมูมาบูชาก็เพื่อเป็นการแสดงกตัญญุตาแด่ครูผู้มีพระคุณ ทั้งรวมถึงมีการตัด หู แก้ม และหางมาบูชาทุกส่วน ก็เป็นการบริการครูประหนึ่งว่ามีจิตวิญญาณของครูมาร่วมอยู่ในบริเวณพิธีด้วย

ภาพเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูเพลงปรบไก่
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

ลูกมานั่งคอยไปเสียน้อยเมื่อไหร่ เอ๋ยเถิดเอย
(รับ ลูกมานั่งคอยไปเสียน้อยเมื่อไหร่ ฉาดชา เอชา เอชา ฮุ้ย)

พอไหว้ครูเอ๋ยเสร็จสรรพ
ลุกขึ้นขยับเอ้าท่า (ฮุ้ย)
คนไหนเล่าเป็นแม่โจลง
ชักโขยงกันมา (ฮุ้ย)
อย่ามานั่งพังพาบหีคาบหญ้า เอ๋ยเถิดเอย
(รับ อย่ามานั่งพังพาบหีคาบหญ้า ฉ่าชา ชะฉ่า เอชา ฮุ้ย)

ฯลฯ

(เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๔๘๐-๔๘๑)

นอกจากบูชาครูแล้วยังมีการบูชาวิญญาณของบรรพบุรุษ ก็เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณเช่นกัน แม้ได้ทำพิธีเสร็จสิ้นไปแล้ว ศิลปินก็ยังทำบุญใส่บาตรอุทิศส่วนกุศลไปให้ครูผู้ล่วงลับไปแล้วอีกด้วย พิธีไหว้ครูดังกล่าวจึงสะท้อนความเป็นผู้มีความกตัญญูรู้คุณของศิลปิน อันเป็นคุณสมบัติสำคัญของพุทธศาสนิกชนให้ปรากฏได้อย่างชัดเจน

ศิลปินรำโทน

๗) ครูไหล คำพร้อม

ครูไหล คำพร้อม (ศิลปินรำโทน) อยู่บ้านเลขที่ ๒๔ หมู่ ๕ ตำบล จอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันอายุ ๗๖ ปี

ภาพครูไหล คำพร้อม
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูไหลเรียนจบการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๔ ครูเป็นไทยโซ่ง (โส้ง[๙๐]) จากเพชรบุรี เริ่มฝึกหัดรำโทนเมื่ออายุ ๓๐ กว่าปีแล้ว โดยไม่เคยเรียนกับครูท่านใดมาก่อน แต่ใช้วิธีดูรุ่นพี่คณะแก้วกำพร้า

---

[๙๐] ชนกลุ่มนี้มีชื่อเรียกต่างๆ กันไป ได้แก่ ไทยดำ ไทยทรงดำ ลาวโซ่ง ฯลฯ แต่ชนกลุ่มนี้มักเรียกตัวเองว่า “โซ่ง” หรือ “ไทยดำ” จากหนังสือคนราชบุรี กล่าวว่า ชาวโส้งในราชบุรีส่วนใหญ่เคลื่อนย้ายมาจากจังหวัดเพชรบุรี และบางส่วนจากจังหวัดนครปฐม แหล่งเดิมของชาวโส้งอยู่ที่อาณาบริเวณเมืองแถง หรือเมืองเดียนเบียนฟู ประเทศสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม และเมืองต่างๆ ในบริเวณตะเข็บรอยต่อกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ปรากฏหลักฐานกล่าวถึงชาวโส้งต้องย้ายมาอยู่ในแดนสยาม ๕ ครั้ง ครั้งที่ ๑ พ.ศ. ๒๓๒๒ รัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ครั้งที่ ๒ พ.ศ. ๒๓๓๕ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ครั้งที่ ๓ พ.ศ. ๒๓๗๗ ครั้งที่ ๔ พ.ศ. ๒๓๗๙ ครั้งที่ ๕ พ.ศ. ๒๓๘๑ ล้วนอยู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มแรกที่เข้าสู่ประเทศสยาม พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงโปรดให้ชาวโส้งอยู่ฝั่งเมืองธนบุรีซึ่งอยู่ใกล้แม่น้ำเจ้าพระยา ชาวโส้งเกรงว่า “ลูกหลานจะตกน้ำตาย” จึงขอขยับขยายไปอยู่ที่เมืองเพชรบุรี สืบลูกสืบหลานขยับขยายย้ายถิ่นไปโดยรอบเมืองเพชรบุรี เช่น ประจวบคีรีขันธ์ นครปฐม ราชบุรี เป็นต้น
(อำนาจ กรมมา, ๒๕๕๐: ๑๘๕-๑๘๖)

ซึ่งมีนายบุญธรรม คุ้มพระ เป็นผู้นำ แล้วจึงลักจำมาหัดร้องรำเอง เพลงที่ใช้ร้องรำได้แก่ เพลงจอมบึง พญากง ปฐมกษัตริย์ คองก้า แขกขี่แพะ บินปักษา จะบิน เป็นต้น

ตัวอย่างเนื้อร้องเพลงขี่แพะ

เมื่อคืนฝันแปลก ฝันว่าแขกขี่แพะ
เดินต้วมเตี้ยมเตาะแตะ

ตัวอย่างเนื้อร้องเพลงบินปักษา

บินปักษาจะบิน ต้าละล้า

ตัวอย่างเนื้อร้องเพลงคองก้า

ยามราตรี ค่ำคืนนี้ มีรำของข้า
ยักคิ้ว ยักเอว ยักไหล่

เพลงเหล่านี้จะใช้จำแล้วร้องสืบต่อกันมา ส่วนท่ารำนั้นต่างคนต่างรำ ออกท่าออกทางแตกต่างกันไป สำหรับเครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองรำมะนา ฉิ่งฉาบ และลูกแซ็ก

ครูไหลได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรสอนตามโรงเรียนต่างๆ ใกล้บ้าน รวมทั้งที่โรงพยาบาลยุพราชด้วย โดยมีอาจารย์ขวัญใจ สายสุด จากโรงเรียนตลาดควาย[๘๑] มาช่วยสอนท่ารำให้ ทำให้ท่ารำมีระเบียบเป็นไปโดยพร้อมเพรียง เป็นที่น่ายินดีที่เด็กนักเรียนสนใจกันมากสามารถรำโทนได้ทุกชั้นปี ครูไหลคาดหวังว่าการรำโทนคงไม่สูญหายไปจากวัฒนธรรมพื้นบ้านเพราะยังคงได้รับความสนใจจากเยาวชนอยู่อย่างต่อเนื่อง

---

[๘๑] ในหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดราชบุรี กล่าวว่า "...นอกจากนี้ยังมีลาวโซ่งบ้านตลาดควายเป็นหมู่บ้านในเขตตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง มีการแสดงพื้นบ้านที่ยังแสดงกันอยู่คือรำโทน เป็นการแสดงที่นิยมแสดงกันตามลานบ้านหรือลานนวดข้าว โดยมีชายหญิงรำเป็นคู่ๆ ตามจังหวะโทนที่ดัง ป๊ะ-โท่น ป๊ะ-โท่น-โท่น มีเนื้อเพลงที่ร้องค่อนข้างสั้น เวลาร้องมักร้องซ้ำๆ สอง สามหรือสี่เที่ยว

การรำโทนของชาวตลาดควายที่มาจากการรำโทนในสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ เมื่อประมาณ ๕๐ ปี ที่ผ่านมา รำโทนเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันทั่วทุกภาคของประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี ต้องการเชิดชูรำโทนให้เป็นศิลปะประจำชาติ จึงได้ส่งเสริมการละเล่นชนิดนี้เป็นศิลปะประจำชาติอย่างหนึ่ง รำโทนของชาวบ้านตลาดควายได้สืบทอดการละเล่นชนิดนี้มาจนถึงปัจจุบัน โดยได้ใช้เครื่องแต่งกายประจำกลุ่มชนของชาวลาวโซ่งซึ่งนับว่าเป็นการอนุรักษ์การละเล่นของไทยและยังรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่า (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๓: ๑๖๕)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูไหลกล่าวว่าไม่มีการประกอบพิธีไหว้ครูใดๆ ทั้งก่อนเริ่มเรียน และก่อนการแสดง เพราะครูไม่ได้เรียนรู้จากครูท่านใด รวมทั้งการรำโทนเป็นการร้องรำทำเพลงเพื่อความบันเทิง อีกทั้งไม่มีเรื่องข้อห้ามและความเชื่อ[๘๒]ประการใด (ไหล คำพร้อม, สัมภาษณ์, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๘) ครูจำปี เห็นประเสริฐ

ครูจำปี เห็นประเสริฐ อายุ 64 ปี ศิลปินวงรำโทน จังหวัดกาญจนบุรี อยู่บ้านเลขที่ 95/1 หมู่ 2 ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

การถ่ายทอดความรู้

ครูจำปีเรียนรู้การร้องเพลงพื้นบ้านโดยการจดจำเอาจากการที่ได้เห็นชาวบ้านเล่นกันตามงานต่างๆ ในหมู่บ้าน ต่อมาอายุราว 40 ปีกว่าได้มีโอกาสแสดงกับลุงชู กับป้าทองเลื่อน คุณพันธุ์ ทั้งสองท่านเห็นว่าร้องได้จึงชวนมาร่วมแสดง ครูจำปีประกอบอาชีพค้าขายจึงไม่มีเวลาถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้ใด ในการแสดงนั้นครูจำปีสามารถใช้ปฏิภาณตอบโต้กับพ่อเพลงได้ โดยมิได้ผ่านการเรียนมาก่อนครูจำปีเคยได้รับเชิญไปสอนที่โรงเรียนในอำเภอเมื่อประมาณ 2 ปีก่อนโดยไปสาธิตกับป้าทองเลื่อน คุณพันธุ์ และได้รับโล่ขอบคุณจากโรงเรียน และในปีปัจจุบันนี้ทางโรงเรียนก็ส่งนักเรียนมาเรียนรำโทนที่บ้านราว 2 - 3 คน ซึ่งครูจำปีมีความตั้งใจที่จะถ่ายทอดวิชาให้เพื่อช่วยสืบสานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านต่อไป

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูจำปี ไม่เคยเรียนกับครู จึงไม่เคยทำพิธีไหว้ครู (จำปี เห็นประเสริฐ, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินรำโทนจังหวัดเพชรบุรีและกาญจนบุรีพบว่าศิลปินสามารถร้องและรำวงได้โดยไม่เคยเรียนกับครูท่านใด เพียงแต่ได้ลักจำมาหัดร้องรำเอง ศิลปินยังสามารถใช้ปฏิภาณตอบโต้กับพ่อเพลงได้โดยมิได้เรียนมาก่อน ท่ารำนั้นผู้รำสามารถคิดค้นขึ้นเองซึ่งจะมีลักษณะที่แตกต่างกันไป มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองรำมะนา ฉิ่งฉาบ และลูกแซ็ก มีข้อสังเกตว่า การพัฒนาท่ารำเกิดขึ้นโดยอาจารย์จากโรงเรียนในหมู่บ้านผู้ที่มีทักษะการรำมาช่วยออกแบบให้ ทำให้การรำโทนมีความเป็นระเบียบและมีลักษณะคล้ายกันมากขึ้น ศิลปินรำโทนมี

---

[๘๒] นวลรวี จันทร์จุน กล่าวไว้ในปริญญานิพนธ์ เรื่อง พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนนครราชสีมาว่า "...มือโทนส่วนใหญ่จะใช้ผู้หญิงซึ่งตรงกับการละเล่นรำโทนในอดีต ที่ฝ่ายหญิงจะตีโทนเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้ฝ่ายชายรับรู้ว่ามีหญิงสาวบ้านนี้เล่นรำโทน อีกประเด็นหนึ่งคือหากว่าฝ่ายชายตีโทน โทนจะแตกนับเป็นความเชื่อที่สืบทอดปฏิบัติต่อกันมาอย่างหนึ่ง..." (๒๕๔๘: ๑๓, ๑๔๔)

โอกาสได้ถ่ายทอดความรู้โดยได้รับเชิญไปสอนที่โรงเรียนในอำเภอ หรือทางโรงเรียนส่งนักเรียนมาเรียนรำโทนที่บ้านของศิลปิน

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อนั้นศิลปินรำโทนมิได้จัดพิธีแต่อย่างใด น่าจะเป็นเพราะว่าการรำโทนไม่มีการเรียนอย่างจริงจัง ผู้ที่สนใจสามารถเรียนรู้โดยการเข้าร่วมกิจกรรม ร้องและรำตามๆ กันไป ดังนั้นจึงไม่มีเรื่องพิธีกรรมและความเชื่อในด้านที่เกี่ยวกับการไหว้ครูเข้ามาเกี่ยวข้อง

ศิลปินเพลงรำวง

๕) ครูบังอร อินจันทร์

ครูบังอร อินจันทร์ (ศิลปินเพลงรำวง จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๒๗ หมู่ที่ ๓ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี

ภาพครูบังอร อินจันทร์

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูบังอรเล่าว่า ครูจบการศึกษาระดับปริญญาตรี เอกสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ การเรียนเพลงรำวงและกลองทุงเยเกิดจากแรงบันดาลใจ ที่มีคุณแม่เป็นศิลปินร้องเพลงรำวง ครูบังอรเห็นแล้วเกิดความชื่นชอบและทำการจดบันทึกไว้ พอลาออกจากราชการก็เริ่มสนใจดำเนินงานด้านวัฒนธรรม จึงนำเอกสารเก่าที่รวบรวมไว้มาศึกษาและหัดร้อง ครูคนแรกทางศิลปะของครูบังอรคือคุณแม่ เพลงแรกที่ครูหัดคือเพลงช่อกล้วยไม้ ส่วนครูท่านอื่นๆ ได้แก่ ป้าชิ้น คำมี และป้าหนู วงศ์ปั้น ซึ่งถ่ายทอดสอนเพลงดาวล้อมเดือน เพลงสวนลุม และเพลงวารีทิพย์ให้แก่ครู

เมื่อครูบังอรอายุได้ ๑๙ ปี ซึ่งเพิ่งเข้ารับราชการครู ได้นำเพลงที่เคยฟังจากแม่ไปสอนเด็กประถม ในวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ วิธีการสอนจะสอนด้วยวิธีมุขปาฐะ ถ่ายทอดตัวต่อตัวให้เด็ก

จดจำและนำไปบันทึกไว้ ซึ่งใช้ระยะเวลาเรียนไม่นาน เนื่องจากเพลงรำวงเป็นเพลงสั้นๆ ไม่ยาก เด็กๆ เรียนเพียงเดือนเดียวก็สามารถร้องรำได้

แม้ว่าครูบังอรจะไม่มีศิษย์แต่ได้จัดทำสมุดบันทึกเนื้อเพลงและผลิตแผ่นซีดีโดยมีมหาวิทยาลัยรามคำแหงช่วยเหลือด้านการผลิตและนำคนเก่าๆ ในชุมชนที่ร้องเป็นมาทบทวนเป็นการเฉพาะกาลและเมื่อถึงหน้างานเข้าจะมีผู้แสดงรำวงซึ่งมีอายุระหว่าง ๓๐-๕๐ ปี ส่วนเด็กนักเรียนหรือเด็กวัยรุ่นจะนำมาฝึกหัดเพื่อแสดงในงานที่เป็นการสาธิตการแสดงเท่านั้น

วิธีการสอนคนในชุมชนนั้นครูบังอรแยกออกเป็น ๒ แบบ แบบแรก ถ่ายเอกสารเนื้อเพลงแจกจ่ายและสอนทำนองร้องอย่างง่ายๆ เพื่อให้จำเนื้อร้องได้รวมทั้งสอนท่าทางรำไปพร้อมกันด้วย แบบที่สอง สำหรับผู้เฒ่าผู้แก่ให้ดูทั้งการซ้อมจากเพื่อนๆ แล้วจดจำไว้ทั้งนี้จะไม่มีการบันทึกการรำแบบท่าเคลื่อนไหว งบประมาณค่าใช้จ่ายที่ใช้ในโครงการนี้ได้การสนับสนุนจากองค์การบริหารส่วนตำบล

ครูบังอรเล่าถึงคณะรำวงอื่นซึ่งอยู่ตำบลเดียวกันว่าเดิมมีหลายคณะ เช่น คณะรำวงศรีท่านา ซึ่งจัดตั้งขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๔๖ โดยมี นายเจริญ ยายพิณ หมอเยิ้ม ป้าเก เป็นผู้ร่วมก่อตั้ง คณะรำวงศรีท่านาตั้งอยู่หมู่ที่ ๘ และหมู่ที่ ๑๐ รับจ้างแสดงคืนละ ๕ บาท ต่อมาคณะศรีท่านาหายไปจากวงการเนื่องจากลูกหลานของสมาชิกในวงคือตาเลา ปันเสถียร ไม่สนใจที่จะสืบทอด

ส่วนอีกคณะคือคณะวารีทิพย์ซึ่งตั้งอยู่หมู่ที่ ๔ และหมู่ที่ ๕ ซึ่งต่อมาก็เลิกแสดงไปเช่นกัน เมื่อครูบังอรและคณะได้แก่ป้าชิน ป้าหนู ผู้ใหญ่สนอง ร่วมกันจัดโครงการฟื้นฟูรำวงพื้นบ้าน ก็ได้นักรำวงเก่าๆ จากคณะศรีท่านาและวารีทิพย์มาร่วมเป็นสมาชิกด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูบังอรกล่าวว่าครูจะจัดพิธีไหว้ครูในวันพฤหัสบดี ก่อนวันเข้าพรรษา ๑ ครั้ง และทุกเดือนมิถุนายนของปี จะจัดทำโคมตั้งถวายพระบรมธาตุ เครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูจะตั้งขันครูเครื่องเล็กโดยมีบายศรี ๑ คู่ ไก่ ๑ คู่ หมูช่วง[๙๓] เหล้า ผลไม้ เครื่องกระยาบวช ขนม นม เนย ฯลฯ จากนั้นจะกล่าวบูชาแม่ย่านางที่สถิตอยู่ ณ องค์บรมธาตุ ซึ่งท่านมักจะมาเข้าฝันครูบังอรซ้ำๆ บ่อยๆ จนมีผู้เฒ่าผู้แก่ ทักว่าครูบังอรดูเหม่อลอย สติไม่ค่อยอยู่กับเนื้อกับตัว (“จ่าง”) พร้อมแนะนำให้ไปหาร่างทรงเพื่อให้ทราบถึงที่มาของอาการ ซึ่งร่างทรงบอกว่าต้องรับแม่ย่านางไว้บูชานับถือ ถ้าไม่รับจะเป็นบ้าและกลับมาฝันบ่อยๆ กับเหตุการณ์ซ้ำๆดังเคย ครูบังอรจึงเริ่มนับถือมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๘ ในการประกอบพิธีรับแม่ย่านางนั้นจะจัดเครื่องบูชา ดังนี้ บายศรีใหญ่ ๑ คู่ หัวหมู เหล้า ไก่ เครื่องกระยาบวช ขนม นม เนย มีผู้มาประกอบพิธีให้ที่บ้านพร้อมกำหนดทิศทางการจัดตั้งที่บูชา

---

[๙๓] ในการเลี้ยงผีโรงหรือผีปู่ย่าของคนจังหวัดตากเครื่องเลี้ยงหรือเครื่องเซ่นในพิธีจะมี “หมูช่วง” อยู่ด้วยหนึ่งอย่าง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๘๗)

สำหรับด้านความเชื่อนั้น ครูบังอร ตั้งจิตคิดทำงานเพื่อสังคม ถือศีล ๕ โดยเฉพาะศีลข้อ ๔ ห้ามมุสา และจะจุดธูปบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทุกครั้งที่จะออกไปแสดง
(บังอร อินจันทร์, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

๑๐) ครูชิ้น คำมี

ครูชิ้น คำมี (ศิลปินเพลงรำวง จังหวัดตาก) อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๖ หมู่ที่ ๔ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๖๖ ปี

ภาพครูชิ้น คำมี
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูชิ้นเล่าว่าครูเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ เริ่มการเรียนดนตรีพื้นบ้านด้วยแรงบันดาลใจตั้งแต่เมื่อครั้งยังเป็นเด็กมีอายุประมาณ ๑๑ ปี ตอนนั้นมีรำวงพื้นบ้านมาแสดงที่หมู่บ้าน ครูเห็นแล้วชื่นชอบมาก จึงนั่งดูลักจำจนสามารถร้องรำตามได้ เนื่องจากเพลงรำวงเป็นเพลงสั้นๆ ครูชิ้นเองไม่เคยได้รับการถ่ายทอดจากครูท่านใด แต่ใช้เรียนโดยวิธีครูพักลักจำแล้วนำมาปฏิบัติตาม

ครูชิ้นกล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านเริ่มเสื่อมถอยลงเพราะคนเป็นรำวงได้ล้มหายตายจากไปตามอายุขัย บ้างก็แต่งงานไป ปัจจุบันรำวงพื้นบ้านได้หายไปจากท้องถิ่น แต่เนื่องจากผู้ใหญ่บ้านสนอง สุขบุรี ซึ่งเคยเป็นครูด้วยพิจารณาเห็นถึงความสำคัญของการฟื้นฟูอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านมิให้สูญหายไปจากชุมชน จึงให้การสนับสนุนโดยดำเนินการร่วมกับครูบังอร อินทร์จันทร์ ครูชิ้น คำมี ยายหนู วงศ์ปัน ครูถา หมูถึง และครูเจียน ปานแดง จัดตั้งโครงการฟื้นฟูอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านขึ้นมา เริ่มจากครูชิ้นและยายหนูช่วยกันร้องเพลงรำวงพื้นบ้าน โดยครูบังอรช่วยตรวจสอบเนื้อร้องและเป็นผู้บันทึกเทป

นอกจากนี้ครูชิ้นยังได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับเด็กนักเรียนชั้นประถมศึกษาจนเด็กๆ สามารถออกแสดงในงานโรงเรียนได้ นอกจากนั้นยังเข้าไปช่วยฟื้นฟูกลุ่มผู้ใหญ่ในหมู่บ้านอันประกอบด้วยผู้ใหญ่บ้านสนองและลูกบ้านด้วย จนทุกคนได้รับเชิญไปแสดงที่จังหวัดพิษณุโลก

นอกจากการมีส่วนช่วยฟื้นฟูดังกล่าวข้างต้น ครูชิ้นยังได้รับรางวัลเกียรติบัตรร้องเพลงกล่อมเด็ก จังหวัดตาก และยังได้รับการยกย่องเป็นปราชญ์ชาวบ้านด้วย

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูชิ้นประกอบพิธีกรรมไหว้ครูที่ปฏิบัติอยู่ประจำคือกราบครูปี่พาทย์เพื่อแสดงความเคารพและจะเข้าร่วมงานพิธีไหว้ครูกับวงปี่พาทย์เท่านั้น รวมทั้งนับถือพระพุทธองค์และปฏิบัติตามคำสอนในพุทธศาสนา (ชิ้น คำมี, สัมภาษณ์, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒

จากการสัมภาษณ์ศิลปินเพลงรำวง จังหวัดตากพบว่าศิลปินเรียนรู้วิธีการรำวงโดยการจดจำแล้วทำตามอย่างเช่นครูบังอรได้เรียนรู้โดยจดจำและบันทึกวิธีการรำมาจากมารดา และมีโอกาสนำมาใช้ถ่ายทอดให้นักเรียนเมื่อครั้งเป็นครู ครูชิ้นเองใช้เรียนโดยวิธีครูพักลักจำแล้วนำมาปฏิบัติตาม และด้วยเพลงรำวงเป็นเพลงสั้นๆ ไม่ยากในการจดจำ ผู้เรียนจึงสามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว และด้วยความเจริญทางเทคโนโลยี ครูบังอรจึงได้มีโอกาสใช้สื่อเช่นบันทึกเสียงและเนื้อเพลงลงบนแผ่นซีดีเป็นเครื่องช่วยจำเพื่อให้นักเรียนได้นำมาฝึกหัด ปัจจุบันมีการสนับสนุนจากองค์การบริหารส่วนตำบลจัดโครงการฟื้นฟูรำวงพื้นบ้าน นักรำวงเก่าๆจึงมีบทบาทในการรวมตัวกันแสดงมากขึ้น ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อนั้นพบว่าครูบังอรมีความเชื่อในเรื่องแม่ย่านางมีการบูชาด้วยเครื่องสักการะคือโคมตั้งถวายพระบรมธาตุ เครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูจะตั้งขันครูเครื่องเล็กโดยมีบายศรี ๑ คู่ ไก่ ๑ คู่ หมูช่วง เหล้า ผลไม้ เครื่องกระยาบวช ขนม นม เนย ฯลฯ การบูชาแม่ย่านางที่สถิตอยู่ ณ องค์บรมธาตุ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะเป็นความเชื่อเฉพาะตัว เนื่องจากศิลปินรำวงไม่มีผู้ใดบูชาแม่ย่านางเรือ นอกจากศิลปินเห่เรือบกที่กล่าวมา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้พิธีการไหว้ครูของครูบังอรเป็นไปตามลักษณะความเชื่อของตน มีข้อน่าสังเกตคือศิลปินรำวงทั้งสองท่านต่างกล่าวถึงความศรัทธาที่ตนมีต่อพุทธศาสนาคล้ายๆ กัน คือมีการกราบไหว้บูชาพระรัตนตรัย แสดงให้เห็นถึงความเชื่อทางศาสนาที่มีผลต่อการปฏิบัติตนในวิถีชีวิตของศิลปิน

ศิลปินเพลงพวงมาลัย

๑) ครูมาก วิจารณ์

ครูมาก วิจารณ์ (ศิลปินเพลงพวงมาลัย จังหวัดเพชรบุรี[๙๔]) อยู่บ้านเลขที่ ๔๐ หมู่บ้านท่ามะเฟือง ตำบลถ้ำรงค์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี

ภาพครูมาก วิจารณ์

ที่มา: รศ.ดร. บุษกร บิณฑสันต์

---

[๙๔] เพลงพวงมาลัย เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ชาวเพชรบุรีนิยมเล่นกันในเทศกาลต่างๆ เช่น ตรุษสงกรานต์ ทอดกฐิน งานมงคล บวชนาค โกนจุก เป็นต้น นอกจากร้องโต้ตอบกันแล้ว ยังนิยมเล่นประกอบการเล่นลูกช่วงหรือช่วงรำ (การเล่นลูกช่วง ซึ่งทำจากผ้าอาจเป็นผ้าขาวม้าหรือผ้าอื่นก็ได้ ม้วนเป็นลูกกลมๆ เริ่มต้นเล่นจะแบ่งเป็นสองฝ่ายชายหญิง ยืนห่างกันราว ๑๐ เมตร ฝ่ายแรกจะโยนลูกช่วงให้อีกฝ่ายหนึ่งรับ เมื่อรับได้ก็ปากลับมายังฝ่ายตรงข้าม หากลูกช่วงถูกตัวผู้ใดก็ต้องเปลี่ยนไปอยู่ฝ่ายตรงข้าม เมื่อได้เชลยมาจำนวนมากพอสมควรแล้วก็จัดเป็นวงขึ้น ผู้เป็นเชลยจะต้องรำอยู่กลางวง พวกที่เหลือก็จะร้องเพลงพวงมาลัย) และการเล่นแม่ศรี วิธีการเล่นมี ๒ ลักษณะคือเพลงพวงมาลัยสั้น (หรือเพลงพวงมาลัยเร็ว) และเพลงพวงมาลัยยาว

บทร้องโต้ตอบของเพลงพวงมาลัยสั้นเป็นบทกลอนสั้นๆ ๖-๘ วรรค จำนวนคำในแต่ละวรรคไม่แน่นอน มีตั้งแต่ ๖-๘ คำ โดยจะขึ้นต้นด้วย ‘‘เอ้อละเหยลอยมา’’ และจบด้วยคำว่า ‘‘เอย’’ เช่นบทร้องของชาวบ้านนายาง จังหวัดเพชรบุรี

พ่อเพลง

เอ้อละเหยลอยมา ลอยมาจากคลองยอ (ลูกคู่รับ)
ให้พี่บวชเสียก่อน แล้วพี่จะย้อนมาขอ
สาวเอยคลองยอ จงรอพี่ก่อนนางเอย (ลูกคู่รับ)

แม่เพลง

เอ้อระเหยลอยมา ลอยมาจากศาลาเขื่อน (ลูกคู่รับ)
วันอาทิตย์มาขอ วันจันทร์พ่อมาเลื่อน
สาวน้อยศาลาเขื่อน ไม่ได้เป็นเพื่อนแล้วเอย (ลูกคู่รับ)

เพลงมาลัยยาว หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เพลงพวงมาลัยช้า” เพราะความยาวของบทร้องที่ว่าโต้ตอบกันท่วงทำนองการร้องและจังหวะไม่จำเป็นต้องขึ้นต้นด้วยคำว่า “เอ้อระเหยลอยมา” อาจจะขึ้นเป็นอย่างอื่นก็ได้ เช่น “โอระชาโยนชา เก็จแก้วแววตา” เช่นบทร้องเพลงพวงมาลัยของชาวบ้านคอนยาง จังหวัดเพชรบุรี

โอระชาโยนชา ฉันจะว่าไปใหม่
ผิดบ้างพลั้งหนา ฉันขอขมาทุกคนไป
ถึงกลางวันแล้วหนา เดี๋ยวเขาก็มาดอกใจ
พ่อคิ้วโก่งหางไก่ เชิญมาไวไวเถิดเอย

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, ๒๕๔๔: ๑๑๖-๑๑๗)

การถ่ายทอดความรู้

ครูมากเล่าว่า ครูเริ่มเรียนเพลงพื้นบ้านกับพ่อ คือ นายสุก วิจารณ์ ซึ่งเป็นพ่อเพลงพื้นบ้านที่มีความสามารถในการร้องเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ลำตัด นอกจากเรียนกับพ่อแล้ว เมื่อสมัยที่ครูเรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๒ ยังได้เรียนการร้องเพลงพวงมาลัยกับครูชื้น สุกมียิ่ง ที่โรงเรียนวัดศาลาเขื่อน ตำบลตำหรุอีกด้วย จนอาจารย์ประถม สสิตานนท์ จ้างไปแสดงกลองยาวและเล่นเพลงพวงมาลัย สำหรับชื่อของเพลงพวงมาลัยนั้นครูมากบอกว่าคงเป็นเพราะมีการคล้องพวงมาลัยที่คอระหว่างเล่น ตามที่พ่อเพลงแม่เพลงรุ่นเก่าบอกเล่ากล่าวขานกันมา

ในการถ่ายทอดความรู้ ครูได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรถ่ายทอดศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านให้แก่นักศึกษาของมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี โดยนักศึกษาเหล่านี้ยังได้มาฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนกับครูที่บ้าน นอกจากนั้นยังมีนักเรียนจากโรงเรียนหลายแห่งมาเรียนกับครูที่บ้านด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ครูยังได้ถ่ายทอดให้กับหลานๆ ได้แก่ ผการัตน์ อารีรัตน์ และศรีสวัสดิ์ อีกด้วย เนื่องจากมีศิษย์มาเรียนจำนวนมากทำให้อุปกรณ์การแสดงไม่พอเพียง ครูปรารถนาให้หน่วยงานของรัฐที่เกี่ยวข้องเข้ามาช่วยอุดหนุนงบประมาณจัดซื้ออุปกรณ์การแสดง ซึ่งเป็นวิถีหนึ่งที่จะช่วยอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไป

ครูมากเป็นหัวหน้าคณะเพลงพวงมาลัยของท่ามะเฟือง สมาชิกในวงของครูประกอบด้วย นางเจียก ทิมทอง นางโสภา โฉมงาม (ลิเกเก่า) ครูมาก วิจารณ์ นายเชย เชื้อทอง นายบุญนาค อรชร (ลิเกเก่า)

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูมากกล่าวว่า ก่อนการแสดงเพลงพวงมาลัยทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครู โดยตั้งเครื่องบูชาซึ่งประกอบด้วยเงินกำนล ๑๒ บาท เหล้า บุหรี่ ดอกไม้ น้ำเปล่า จากนั้นร้องบทไหว้ครู[๙๕] นึกถึง

---

[๙๕] ตัวอย่างบทไหว้ครู

๑. คำไหว้ครูเพลงพวงมาลัย

เอ้อระเหยลอยมา ยกมือวันทาสิ่งศักดิ์สิทธิ์
ไหว้คุณพระรัตนตรัย และเทพไท้อันมีฤทธิ์
ไหว้คุณบิดรมารดา ที่เลี้ยงลูกมารอดชีวิต
ทั้งคุณครูบาอาจารย์ ให้ความชำนาญรุ่งเรืองวิทย์
ฉันจะว่าเพลงพวงมาลัย ขอจงกล่าวได้สมดังจิต
พ่อช่อมะกอกพ่อดอกมะขวิด ขออย่าได้ติดขัดเอย.

๒. บทไหว้ครู

ชาย

สิบนิ้วประนมขึ้นเหนือเศียรเอย
ต่างธูปต่างเทียนขึ้นไหว้
ไหว้พระพุทธสุดเลิศล้ำ

ไหว้พระธรรมสุดใจ
ไหว้พระสงฆ์ผู้สุขแสน
สืบต่อแทนศาสนาไว้
เคารพธงชาติประเสริฐสุด
ชาติสมมุติยิ่งกว่าสิ่งใดๆ
เคารพรัฐธรรมนูญประเสริฐศักดิ์
บริรักษ์ชาวประชาไทย
เคารพกษัตริย์และวีรชน
ผู้พลีตนสร้างชาติไทย
ไหว้พระไทยเทวาธิราช
ปกประเทศชาติเอาไว้
ไหว้บิดามารดา
ที่อุ้มอุทรเลี้ยงไว้
ไหว้ครูเพลงให้ดลใจศิษย์
ขอให้มีความคิดด้วยเร็วไว
ลูกจะว่าสิ่งไรให้มันคล่อง
ไปเหมือนหนึ่งช่องน้ำไหล
ขออย่าให้มันติด
ไปเหมือนหนึ่งลิดตาไม้
ถ้าแม้ศิษย์มันผิดครูเอย
ขออย่าให้มันสู้มันสู้ลูกได้

หญิง

เย็บกระทงขึ้นสี่มุมเอย
ธูปเทียนประชุมขึ้นไหว้
เคารพธงชาติกษัตริย์อันประเสริฐ
รัฐธรรมนูญอันเลิศและพระรัตนตรัย
ไหว้แม่พระธรณีแม่คงคา
รุกขเทวดาน้อยใหญ่
ไหว้โพไทรที่ได้พักร้อน
ยามเหนื่อยอ่อนสำราญใจ
ไหว้เทวดาดาวนพเคราะห์
เจ้าป่าละเมาะทุ่งใหญ่
ไหว้พระภูมิเจ้าที่แม่โพสพ
คุณพระจบจวบแดนไกล
ไหว้บิดามารดา
อุ้มท้องเลี้ยงมาจนเติบใหญ่
ไหว้ครูขอให้ลูกพลอด
จับจิตใจจอดเหลือใจ
ใครฟังหลงใหลมีใจกรุณาเอย
เป็นเสน่หาในตัวในตัวลูกไว้

(กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ, ๒๕๒๕: ๑๕๗-๑๕๘)

ครูพักลักจำตั้งนะโม ๓ จบ แล้วกล่าวชุมนุมเทวดาด้วยบท “สัคเค กาเม จ รูเป...” ครั้นชุมนุมเทวดาเสร็จจึงกล่าวด้วยคำพูดว่า “ข้าพเจ้าทั้งหลายตั้งใจบูชา...”

นอกจากการไหว้ครูก่อนการแสดงแล้ว ครูมากบอกว่าในทุกปียังมีการจัดพิธีไหว้ครูประจำปี ซึ่งจะจัดในวันพฤหัสบดีของเดือน ๖ หรือเดือน ๘ โดยจะมีการจัดเครื่องสังเวยบูชาต่างๆ ได้แก่ หัวหมู บายศรี เป็ด ไก่ ปู ปลา ต้มแดง ต้มขาว มะพร้าวอ่อน กล้วยน้ำ ขนมถั่ว ขนมงา ขนุน ขนมถ้วยฟู นม เนย เผือก มัน เมื่อเตรียมการเรียบร้อยจึงเริ่มกล่าวบทไหว้ครูพร้อมระลึกถึง ครูชื้น สุกมียิ่ง ซึ่งเคยสอนครูมารวมถึงครูพักลักจำและอัญเชิญให้มารับเครื่องสังเวย
(มาก วิจารณ์, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๒) ครูเวียง หาญอาสา

ครูเวียง หาญอาสา อายุ ๕๓ ปี (ศิลปินเพลงร่อยพรรษา เพลงพวงมาลัย) อยู่บ้านเลขที่ ๑๓๘/๑ หมู่๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

ภาพการสาธิตเพลงพวงมาลัย จังหวัดกาญจนบุรี
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเวียงเริ่มเรียนร้องเพลงร่อยพรรษาและเพลงพวงมาลัยกับป้าชื่อ นางบุญนาค เห็นประเสริฐ และนางลูกพลุ ศรีทอง วิธีการเรียนคือ ร้องตามครูแล้วท่องจำ ใช้เวลาไม่นานก็สามารถออกแสดงได้ เป็นเวลาราว 1 ปี ก่อนที่จะรับงานแสดงครั้งแรก ครูเวียงไม่เคยถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีให้แก่ผู้ใด

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเวียงกล่าวถึงการไหว้ครูว่าตนเองไม่เคยทำพิธีไหว้ครูใดๆ เพียงแต่หากเวลาแสดงมีคณะกลองยาวร่วมด้วยก็จะร่วมไหว้ครูกับคณะกลองยาว (เวียง หาญอาสา, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

ศิลปินลำตัด

๑๒) ครูเอื้อ เดชเพชร

ครูเอื้อ เดชเพชร (ศิลปินลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์) อยู่บ้านเลขที่ ๘๕ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันอายุ ๕๖ ปี

ภาพครูเอื้อ เดชเพชร

ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูเอื้อเล่าว่า ครูเริ่มเรียนลำตัดทั้งการร้องและการบรรเลงดนตรีโดยการฝึกหัดด้วยตัวเอง เพราะมีความชอบและสนใจเป็นส่วนตัว หลังจากนั้นได้ศึกษาเพิ่มเติมจากวีซีดีลำตัดคณะหวังเต๊ะและคณะแม่ประยูรซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติทั้ง ๒ ท่าน ส่วนบทที่ใช้ออกแสดงตามงานต่างๆ นั้นบ้างก็เป็นบทที่ครูแต่งเอง บ้างก็ใช้บทที่มีมาแต่เดิม นอกจากความสามารถในการร้องลำตัดแล้วครูยังสามารถร้องเพลงเรือบกได้อีกด้วย และจะเข้าร่วมกิจกรรมการแสดงด้วยทุกครั้ง

ครูเอื้อบอกว่าครูเคยได้รับเชิญให้ไปสอนการเล่นลำตัดที่โรงเรียนยังชุมวิทยา วิธีการสอนของครูจะสาธิตการร้องร่วมกับพี่สาวแล้วให้นักเรียนจำและร้องตาม จนเด็กๆสามารถเล่นลำตัดได้ทุกคน ครูเอื้อให้ความเห็นว่าวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านไทยคงไม่สูญหาย เพราะเยาวชนส่วนใหญ่ยังให้ความสนใจอยู่ ครูปรารถนาให้ทุกคนมีส่วนร่วมช่วยอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านให้ดำรงอยู่สืบไป

รวมถึงช่วยส่งเสริมด้านเงินทุนเพื่อซื้อเครื่องดนตรีเพื่อใช้ในการแสดง เพราะปัจจุบันยังต้องใช้ระบบหยิบยืมเป็นประจำ การรับงานแสดงจึงขาดความคล่องตัวและไม่ก้าวหน้าเท่าที่ควร

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูเอื้อกล่าวว่าก่อนการแสดงลำตัดจะต้องมีการไหว้ครูโดยตั้งเครื่องกำนลบูชาครู ซึ่งประกอบด้วย ธูป เทียน ดอกไม้ เงิน ๑๒ บาท บุหรี่ เหล้า จากนั้นตั้งจิตอธิษฐานระลึกถึงครู รวมทั้งครูพักลักจำด้วย ขอให้อำนวยพรให้การแสดงผ่านไปด้วยดี เป็นที่ชื่นชมของผู้ชมและเจ้าภาพ (เอื้อ เดชเพชร, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ศิลปินเพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรษา

๑๓) ครูทองเลื่อน คุณพันธุ์

ครูทองเลื่อน คุณพันธุ์ อายุ ๘๒ ปี ศิลปินเพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษา จังหวัดกาญจนบุรี อยู่บ้านเลขที่ ๗๗ หมู่ ๒ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

ภาพศิลปินเพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรษา จังหวัดกาญจนบุรี
ที่มา: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์

การถ่ายทอดความรู้

ครูทองเลื่อนเริ่มเรียนร้องเพลงเมื่ออายุ ๑๕ ปี เพราะมีใจรัก เรียนรู้ด้วยตนเองโดยไม่มีครูสอน เพลงแรกที่ฝึกคือ เพลงเหย่ย เพลงที่ยากที่สุดสำหรับครูทองเลื่อน คือ เพลงร่อยพรรษา ส่วนการรำวงนั้นครูทองเลื่อนได้มีโอกาสฝึกหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่การรำวงเป็นที่นิยมกันมาก

วิธีการเรียนนั้นใช้วิธีอ่านเนื้อเพลงแล้วท่องจำ เนื่องจากเรียนรู้ด้วยตนเอง ครูทองเลื่อนจึงไม่เคยทำพิธีไหว้ครูเพื่อมอบตัวเป็นศิษย์กับผู้ใด ธรรมเนียมปฏิบัติกันมาไม่มีใครเป็นศิษย์เป็นครู เพราะช่วยกันจำช่วยกันแสดงโอกาสที่แสดงมีงานตรุษสงกรานต์ ขึ้นบ้านใหม่ งานบวช ส่วนมากจะเป็นงานมงคล

ครูทองเลื่อนมีลูกศิษย์ประมาณ ๓-๔ คน ที่มีชื่อเสียงได้แก่ นางบุญนาค เห็นประเสริฐ ศิษย์ทุกคนได้รับการถ่ายทอดจากครูทองเลื่อนโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใดๆ ครูทองเลื่อนกล่าวว่าต้องการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านคือ เพลงเหย่ย และเพลงกล่อมลูกไว้ให้เด็กรุ่นหลังได้รู้จักสืบต่อไป ทั้งยังแสดงความเป็นห่วงว่าวัฒนธรรมการแสดงดนตรีพื้นบ้านจะสูญหายไป ปัจจุบันผู้ที่พอจะมีความรู้ด้านนี้ได้รวมกันเป็นกลุ่มเพื่อฝึกซ้อมและแสดงในงานมงคลต่างๆ

พิธีกรรมและความเชื่อ

ด้านพิธีกรรมไหว้ครูที่ครูทองเลื่อนปฏิบัติได้แก่ การไหว้ครูก่อนแสดง เครื่องบูชาประกอบด้วย ธูป ๓ หรือ ๕ ดอก บูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และบอกเล่าครูอาจารย์ เสร็จแล้วก็ทำการแสดง (ทองเลื่อน คุณพันธุ์, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

๑๔) ครูบุญนาค เห็นประเสริฐ

ครูบุญนาค เห็นประเสริฐ อายุ ๖๖ ปี (ศิลปินเพลงร่อยพรรยา จังหวัดกาญจนบุรี) อยู่บ้านเลขที่ ๑๘๐ หมู่ ๒ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี มีศักดิ์เป็นป้าของครูเวียง หาญอาสา

การถ่ายทอดความรู้

ครูบุญนาค เริ่มเรียนร้องเพลงร่อยพรรษาเมื่ออายุ ๔๐ กว่าปี แต่ก่อนหน้านั้นได้มีโอกาสคลุกคลีอยู่กับผู้ที่เป็นแม่เพลงได้แก่ นางป้อม เห็นประเสริฐ นางทองเลื่อน คุณพันธุ์ วิธีการเรียนคือได้จดจำการร้องของคนอื่นมาก่อน เมื่อมีโอกาสได้เรียน ครูจะจดเนื้อร้องให้คนละแผ่นแล้วต้องร้องตามครู ท่องจำจนขึ้นใจ ใช้เวลาราว ๑ ปี จึงสามารถออกแสดงได้ ครูบุญนาคไม่มีลูกศิษย์มารับสืบทอดความรู้ด้านดนตรี

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูบุญนาค ไม่เคยทำพิธีไหว้ครูแต่หากแสดงร่วมกับคณะอื่นก็จะร่วมพิธีไหว้ครูด้วย (บุญนาค เห็นประเสริฐ, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

๑๕) ครูลูกพลุ ศรีทอง

ครูลูกพลุ ศรีทอง อายุ ๖๘ ปี (ศิลปินเพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษา) อยู่บ้านเลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ ๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

การถ่ายทอดความรู้

ครูลูกพลุเริ่มเรียนร้องเพลงร่อยพรรษากับครูทองเลื่อน คุณพันธุ์ เมื่ออายุ ๔๐ ปีแต่สามารถร้องเพลงอื่น เช่น เพลงเหย่ยได้โดยลักจำจากแม่เพลงต่างๆ ที่มาแสดงในงานบุญ วิธีการเรียนเพลงเหย่ย คือ เรียนโดยการอ่านเนื้อเพลงก่อนและท่องจนขึ้นใจ แล้วจึงหัดร้องเป็นทำนองใช้เวลา ๓-๔ คืนจึงร้องได้ถูกทำนอง เมื่อร้องถูกแล้วจึงติดตามคณะแม่เพลงไปแล้วก็ออกแสดงร่วมกับเขา

ปัจจุบันครูลูกพลุสอนร้องเพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษาให้แก่นักเรียนโรงเรียนบ้านโทน มีนักเรียนบางคนติดตามมาเรียนที่บ้าน วิธีการสอนคือให้เนื้อเพลงแก่นักเรียนไปจดและท่องจำแล้วต่อทำนองให้ ครูลูกพลุได้ถ่ายทอดการร้องเพลงเหย่ยให้แก่หลานสาวชื่อ พัชราภรณ์ ศรีทอง ซึ่งสามารถร้องเพลงได้ดี

พิธีกรรมและความเชื่อ

ครูลูกพลุไม่เคยเข้าพิธีไหว้ครู แต่จะยกมือไหว้คารวะหลวงปู่ม่วง ที่วัดบ้านทวน ขอให้ดลบันดาลให้ประสพความสำเร็จในการแสดงทุกครั้ง (ลูกพลุ ศรีทอง, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙)

๑๖) ครูทองปอน ภุมรินทร์

ครูทองปอน ภุมรินทร์ อายุ ๖๗ ปี (ศิลปินเพลงร่อยพรรษา) จังหวัดกาญจนบุรี อยู่บ้านเลขที่ ๑๖๓ หมู่๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

การถ่ายทอดความรู้

ครูทองปอนเริ่มเรียนร้องเพลงโดยการลักจำจากการแสดงของพ่อเพลงแม่เพลงต่างๆ มีนางทองเลื่อน คุณพันธุ์เป็นผู้แนะแนวทางให้ จึงถือว่าเป็นครูท่านหนึ่ง นางทองเลื่อนมีศักดิ์เป็นอาของครูทองปอนได้สอนเพลงร่อยพรรษาให้ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงที่ร้องยากมากเพลงหนึ่ง นอกจากนั้นครูทองปอนได้เรียนรู้ด้วยตนเอง เริ่มแสดงในงานครั้งแรกเมื่ออายุราว 50 ปี โดยแสดงเป็นลูกคู่ก่อนแล้วจึงร้องนำในเวลาต่อมา

ปัจจุบันนี้ครูทองปอนได้ถ่ายทอดการร้องเพลงให้กับหลานสาวชื่ออุษณีย์ ซึ่งเรียนอยู่ที่โรงเรียนเฉลิมพระเกียรติ ครูทองปอนมีความตั้งใจที่จะถ่ายทอดความรู้ให้แก่คนรุ่นหลังเพื่อที่จะอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมนี้ไว้

พิธีกรรมและความเชื่อ

ในด้านพิธีกรรมนั้นครูทองปอนไม่เคยเข้าพิธีไหว้ครูแต่จะระลึกถึงครูอาจารย์ ก่อนแสดงเพื่อความเป็นสิริมงคลทุกครั้ง (ทองปอน ภุมรินทร์, สัมภาษณ์, ๒๑ เมษายน ๑๕๔๙)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินเพลงพวงมาลัย ลำตัด เพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรษาพบว่าศิลปินเรียนเพราะมีใจรัก ศิลปินส่วนใหญ่เรียนรู้แบบครูพักลักจำ คือเรียนรู้ด้วยตนเองโดยไม่มีครูสอน ส่วนผู้ที่เรียนรู้กับครูส่วนหนึ่งเรียนแบบมุขปาฐะ เช่น เรียนร้องโดยการอ่านเนื้อเพลงก่อนและท่องจนขึ้นใจ แล้วจึงหัดร้องเป็นทำนอง เมื่อมีโอกาสก็เข้าร่วมแสดงกับศิลปินในงานต่าง ๆ จนมีความชำนาญขึ้น

ศิลปินหลายท่านมีความสามารถด้านการแสดงอื่นด้วย เช่น ครูเอื้อ เดชเพชรสามารถเล่นลำตัดได้โดยศึกษาเพิ่มเติมจากวีซีดีลำตัดคณะหวังเต๊ะและคณะแม่ประยูรซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ นอกจากความสามารถในการร้องลำตัดแล้วครูยังสามารถร้องเพลงเรือบกได้อีกด้วย หรือกรณีของครูทองเลื่อน นอกจากร้องเพลงเหย่ยได้แล้วยังสามารถร้องเพลงร่อยพรรษา และรำวงได้ ศิลปินบางท่านเริ่มเรียนเมื่ออายุมากแล้วเช่น ครูลูกพลุกับครูบุญนาค เริ่มเรียนร้องเพลงร่อยพรรษาเมื่ออายุ ๔๐ กว่าปี แต่พบว่าศิลปินต่างมีประสบการณ์ในการชมการแสดงมาก่อนในวัยเยาว์ ดังนั้นจึงเรียนรู้ได้ในเวลาไม่นานเพราะมีความคุ้นเคยกับทำนองมาแต่เดิมแล้ว ศิลปินบางท่านได้ถ่ายทอดความรู้ไปยังเยาวชน เช่น ครูลูกพลุ มีโอกาสรับเชิญไปสอนเพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษาให้แก่นักเรียนโรงเรียนบ้านโทน ทำการสอนวิธีร้อง แบบมุขปาฐะโดยให้เนื้อเพลงแก่นักเรียนไปจดและท่องจำ สาธิตทำนองร้องให้ฟังแล้วให้นักเรียนร้องตาม มีนักเรียนบางคนติดตามมาเรียนที่บ้านศิลปินโดยไม่ต้องสียค่าใช้จ่ายอีกด้วย แสดงให้เห็นว่ายังมีผู้ให้ความสนใจที่จะเรียนรู้อยู่บ้าง แต่ผู้วิจัยสันนิษฐานจากคำให้สัมภาษณ์ของศิลปินส่วนใหญ่ว่าผู้ที่สนใจเรียนยังคงมีเป็นส่วนน้อย ด้วยศิลปินแสดงความเป็นห่วงว่าความรู้ในด้านการละเล่นเพลงพื้นบ้านนี้อาจสูญหายไปหากไม่มีผู้สนับสนุน และไม่มีผู้รับสืบทอด เพราะความรู้อยู่กับตัวศิลปินซึ่งล้วนแต่เป็นผู้อาวุโสเป็นส่วนใหญ่

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อนั้น มีศิลปินส่วนน้อยประกอบพิธีไหว้ครู เช่นครูเอื้อไหว้ครูก่อนการแสดงลำตัด มีการตั้งเครื่องกำนลบูชาครู ซึ่งประกอบด้วย ธูป เทียน ดอกไม้ เงิน ๑๒ บาท บุหรี่ เหล้า เพื่อขอให้ครูอำนวยพรให้การแสดงผ่านไปด้วยดี เป็นที่ชื่นชมของผู้ชมและเจ้าภาพ นอกจากจะระลึกถึงครูแล้วยังนึกรวมไปถึงครูพักลักจำอีกด้วย ครูเวียง หาญอาสา จะเข้าร่วมพิธีไหว้ครูกับคณะกลองยาวหากเวลาแสดงมีคณะกลองยาวร่วมด้วย ส่วนครูทองเลื่อนมีการไหว้ครูก่อนแสดง และมีเครื่องบูชาประกอบด้วย ธูป ๓ หรือ ๕ ดอก บูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และบอกเล่าครูอาจารย์ ครูลูกพลุไม่เคยเข้าพิธีไหว้ครู แต่จะยกมือไหว้คารวะหลวงปู่ม่วง ที่วัดบ้านทวน ขอให้ดลบันดาลให้ประสพความสำเร็จในการแสดงทุกครั้ง จะเห็นได้ว่าพิธีไหว้ครูของศิลปินเพลงพื้นบ้านเป็นไปอย่างเรียบง่าย เพราะเพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่ให้ความบันเทิงแก่สังคม ทั้งนี้สมาชิกของสังคมสามารถมีส่วนร่วมในการร้องรำนี้ได้ โดยอาจเป็นลูกคู่ร้องตาม รำตามกันทำให้

การเรียนรู้เกิดขึ้นจากการมีส่วนร่วมนี้ ความเชื่อในเรื่องครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงค่อนข้างจะเจือจางเมื่อเทียบกับการแสดงที่มีความยากและต้องใช้ทักษะในการแสดงสูง เช่นละครชาตรี โขนสด หรือหนังใหญ่ ซึ่งต้องมีการเรียนรู้อย่างจริงจังกับครูจึงมีความผูกพันกับครูผู้สอน และมีการจัดพิธีไหว้ครูที่มีรูปแบบ และขั้นตอนของพิธีกรรมมากกว่า เป็นต้น

การที่ศิลปินส่วนใหญ่ไม่ประกอบพิธีไหว้ครูใด ๆ อาจเป็นเพราะการที่ไม่มีการเรียนกับครูอย่างจริงจัง ไม่มีใครเป็นศิษย์เป็นครูเพราะช่วยกันจดจำและช่วยกันแสดงจึงไม่มีขนบปฏิบัติในเรื่องพิธีไหว้ครูดังที่กล่าวมา

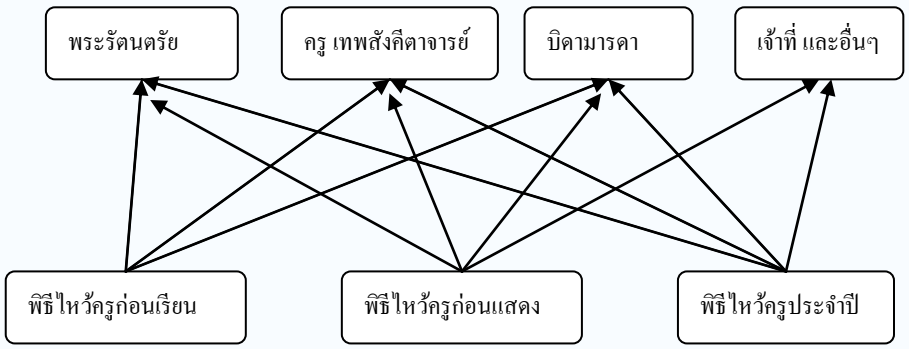
๓.๔ สรุปและการวิเคราะห์

จากการสัมภาษณ์ศิลปินภาคตะวันตกทั้ง ๕ จังหวัด ประกอบด้วย จังหวัดกาญจนบุรี ตากประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี พบว่ามีดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านหลากหลายชนิดได้แก่ ได้แก่ วงสะล้อ ซอ ซึง วงกลองยาว กลองทุงเย แตรวง หนังใหญ่ หนังตะลุง ละครชาตรี โขนสด หุ่นกระบอก สวดพระมาลัย และประเภทเพลงพื้นบ้านได้แก่ เห่เรือบก เพลงฉ่อย รำโทน รำวงพื้นบ้าน เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย ลำตัด เพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรษา

การถ่ายทอดความรู้ของการแสดงทั้งหมดเป็นไปในลักษณะมุขปาฐะ ซึ่งมีทั้งที่เรียนกับครูโดยตรง และเรียนรู้จากประสบการณ์ การเรียนรู้จากครูนั้น ครูและศิษย์จะเรียนตัวต่อตัว โดยครูปฏิบัติให้ดู ผู้เรียนปฏิบัติตาม เช่นละครชาตรี และโขนสด ส่วนเพลงพื้นบ้านครูจดเนื้อเพลงให้แล้วผู้เรียนท่องจำบท ต่อมาจึงหัดร้องตามครู การถ่ายทอดความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกส่วนใหญ่พบว่าเป็นการเรียนแบบครูพักลักจำ คือการเรียนรู้จากประสบการณ์ กล่าวได้เป็นสองลักษณะตามสภาพแวดล้อมของผู้เรียน คือ ผู้ที่เกิดในตระกูลศิลปินจะเรียนรู้จากการได้ยินได้เห็นการแสดงของสมาชิกในครอบครัวนับตั้งแต่อยู่ในครรภ์มารดาจนกระทั่งถึงวัยเยาว์ ได้มีโอกาสคลุกคลีกับคณะแสดง ซึ่งมีการฝึกฝนกันเป็นระยะเวลาต่อเนื่องและยาวนาน ผู้เรียนจะสามารถเรียนรู้จากประสบการณ์ และสามารถแสดงร่วมกับคณะได้เมื่อมีโอกาสว่าศิลปินส่วนใหญ่มักเล่าว่าเมื่อเวลาครอบครัวออกงานแสดงก็สามารถร่วมวงได้โดยไม่ได้เรียนกับใครอย่างจริงจัง แต่ศิลปินบางคณะนั้นไม่สอนให้ผู้ที่เป็นลูกหลาน แต่ส่งให้เรียนกับศิลปินอื่นที่ไม่ใช่ญาติเช่น ครูสมทรงศิลปินโขนสด ลิเก จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเป็นภรรยาของครูวิชัย บุญวัน เกิดในตระกูลโขนละครและลิเกซึ่งสมาชิกในครอบครัวล้วนแต่เป็นศิลปินทุกคน แต่บิดาได้ให้แม่ครูบุญเชื่อมซึ่งไม่ได้เป็นบุคคลในครอบครัวเป็นผู้สอนให้ เป็นต้น ที่จริงแล้วการเรียนรู้ในลักษณะนี้เกิดขึ้นโดยอิทธิพลของนิเวศวัฒนธรรมนั่นเอง เมื่อตาเคยดูและหูเคยฟังอยู่เป็นนิจ ดังนั้นเมื่อถึงคราปฏิบัติจึงเกิดความเข้าใจได้อย่างรวดเร็ว อีกลักษณะหนึ่งได้แก่ การเรียนที่ผู้เรียนเรียนด้วยใจรัก จากการสัมภาษณ์ศิลปินพบว่าผู้ที่มีใจรักศิลปะด้านดนตรีและการแสดงนั้น มักเริ่มจากการที่มีภูมิลำเนาอยู่ท่ามกลางแหล่ง

วัฒนธรรม กล่าวคือมีโอกาสได้พบเห็นการแสดงดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจากสภาพนิเวศวัฒนธรรมที่เอื้ออำนวย เช่นได้ยินวงดนตรีแสดงที่วัดข้างบ้านของตนอยู่เป็นประจำจึงเกิดความสนใจเป็นพิเศษ และมีใจรัก ต่อมาเริ่มเรียนรู้โดยการสังเกตแล้วลักจำทำนองเพลงและวิธีการแสดงจากคณะนักแสดงที่ตนเองชื่นชอบ แล้วนำมาฝึกปฏิบัติเอง ต่อมาเมื่อมีโอกาสได้เข้าร่วมแสดงกับนักดนตรีมืออาชีพ จึงได้พัฒนาทักษะและสั่งสมประสบการณ์เพิ่มขึ้น จนกลายเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญได้ในที่สุด

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้พบว่า การแสดงส่วนใหญ่ มีพิธีกรรมที่เรียกว่า การไหว้ครู ๓ ลักษณะคือ การไหว้ครูก่อนเรียน มีวัตถุประสงค์เพื่อมอบตัวเป็นศิษย์ การไหว้ครูก่อนแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อระลึกถึงครูและในขณะเดียวกันก็ขอให้ครูดลบันดาลให้การแสดงประสบความสำเร็จ และการไหว้ครูประจำปี มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีตอบแทนพระคุณครู ในการแสดงบางชนิดมีพิธีครอบครูภายหลังพิธีไหว้ครูประจำปีแล้วเพื่อแสดงถึงขั้นตอนการเรียนที่สำเร็จลุล่วงพร้อมที่จะเป็นศิลปินอาชีพ หรือเป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ต่อไป เช่น การครอบครูของศิลปินหนังตะลุง ศิลปินโขนสด เป็นต้น



แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของพิธีกรรมและผู้ที่ศิลปินเคารพบูชาในพิธีไหว้ครูทั้งสามลักษณะ

จากแผนภาพแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความเชื่อกับพิธีไหว้ครูทั้ง ๓ ลักษณะซึ่งพบว่าการไหว้ครูก่อนเริ่มเรียนนั้นไม่มีการบูชาเจ้าที่ สันนิษฐานว่า เป็นเรื่องเฉพาะระหว่างผู้เรียนกับผู้สอนเท่านั้นและยังมิได้มีการออกไปแสดงนอกสถานที่ จึงไม่ปรากฏการบูชาเจ้าที่หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ ในการมอบตัวเป็นศิษย์นี้

ส่วนพิธีไหว้ครูก่อนแสดงและพิธีไหว้ครูประจำปี มีการบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดามารดา ครูอาจารย์ เจ้าที่ รวมทั้งผู้มีพระคุณอื่นอีกด้วย สะท้อนให้เห็นถึงความศรัทธาของศิลปินที่ยึดถือพระพุทธศาสนาเป็นสรณะ ซึ่งเห็นได้จากการที่ศิลปินส่วนใหญ่ทำการเคารพบูชาพระรัตนตรัยเป็นอันดับแรกในการประกอบพิธีไหว้ครูทั้งสามลักษณะ แล้วจึงระลึกถึงบิดามารดาและครูอาจารย์ในลำดับต่อมา การปฏิบัติเหล่านี้ล้วนเป็นคุณสมบัติสำคัญที่พุทธศาสนิกชนยึดถือเป็นขนบปฏิบัติกันมายาวนาน ส่วนการบูชาครูที่ล่วงลับไปแล้ว เป็นความเชื่อในด้านภพชาติว่าวิญญาณของครูที่ยังคงอยู่อีกมิติหนึ่งซึ่งต้องการปัจจัยในการดำรงอยู่ เช่นเดียวกับครั้งยังมีชีวิตอยู่ ได้แก่ ข้าวปลาอาหาร หมากพลู เหล้า บุหรี่ การปรนนิบัติครูด้วยปัจจัยดังกล่าวนี้จะทำให้ครูพอใจและคอยช่วยเหลือตามที่ศิลปินร้องขอการบูชาครูเทพสังคีตาจารย์ที่มีรูปเป็นสื่อหรือตัวแทนเพื่อการเคารพบูชา เช่นศีรษะพ่อแก่ หรือรูปพระฤาษีของศิลปินหนังใหญ่และศิลปินหนังตะลุง รวมทั้งการบูชาเจ้าที่และสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ นั้น สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจมีการบอกเล่าต่อกันมาจากผู้ที่อาวุโสกว่าการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นความเชื่อที่เกิดมาก่อนพุทธกาล เมื่อมนุษย์มีความกลัวก็ขวนขวายหาที่พึ่งทางใจ เช่น กราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่ เจ้าป่า เจ้าเขาให้ช่วยปกป้องคุ้มครอง แม้ในปัจจุบันมนุษย์จะมีที่อยู่อาศัยที่มีความปลอดภัยกว่าเดิม ก็ยังคงยึดเอาความเชื่อดั้งเดิมนั้นมาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวเพื่อตอบสนองความต้องการให้อยู่รอดปลอดภัย รวมทั้งเชื่อว่าเมื่อกราบไหว้บูชาแล้วจะทำให้ตนและสมาชิกในคณะได้รับความคุ้มครองช่วยเหลือในสิ่งที่ปรารถนา เช่นช่วยให้การแสดงสำเร็จเป็นที่พอใจผู้ชม หรือช่วยให้รอดพ้นจากคุณไสยอาคมทั้งปวง หรือช่วยให้มีการว่าจ้างงานมากขึ้น เป็นต้น

การจัดเครื่องบูชาครูในพิธีไหว้ครูดนตรีภาคตะวันตกเป็นภูมิปัญญาไทยที่แฝงไว้ด้วยนัยแห่งความหมายที่หลายหลาก อันสะท้อนได้ถึงคติ ความเชื่อและความต้องการในวิถีชีวิตของผู้ที่วางรูปแบบให้ยึดถือปฏิบัติต่อกันมา ซึ่งสามารถสรุปการวิเคราะห์ได้ดังนี้

ธูป เทียน ดอกไม้ และข้าวตอก

เครื่องบูชาที่พบในพิธีไหว้ครูของศิลปินภาคตะวันตกได้แก่ ธูป เทียน ดอกไม้และข้าวตอกนี้ถือว่าเป็นเครื่องบูชาพื้นฐานในพิธีไหว้ครู สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพอธิบาย ไว้ว่า

> *“เครื่องบูชาของไทย ถ้าว่ากันตามแบบแผนใช้ของ ๔ สิ่ง เป็นสำคัญ คือ เทียน ๑ ธูป ๑ ข้าวตอก ๑ ดอกไม้ ๑ แต่ตามที่ใช้กันเป็นปกติในพื้นเมืองไทยทางฝ่ายใต้เช่นในกรุงเทพฯนี้ เป็นต้น ชอบใช้แต่ดอกไม้ ธูป เทียน ข้าวตอกหาใครใช้ไม่ ส่วนไทยข้างเหนือ เช่น มณฑลพายัพชอบใช้แต่เทียนกับข้าวตอก ดอกไม้ ธูปหาใช้ไม่ ที่ผิดกันเช่นนั้นสันนิษฐานว่าเดิมเห็นจะเป็นด้วยในท้องถิ่นหาของซึ่งลดเสียมิใคร่ได้สะดวกเหมือน ๓ สิ่ง จึงมักลดเสีย*

สิ่งหนึ่ง แล้วเลยติดเป็นประเพณีมา แต่เครื่องนมัสการของหลวงยังคงใช้ของ ๔ สิ่ง ตามแบบอยู่จนทุกวันนี้"

(อ้างถึงในจุลทัศน์ พยาฆรานนท์, ๒๕๔๒ : ๑๑๒๔)

การใช้ข้าวตอกเป็นเครื่องบูชานี้ ผู้วิจัยพบเป็นส่วนน้อย เข้าใจว่าจะเป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาในการทำเพราะต้องนำข้าวเปลือกข้าวเจ้ามาคั่วให้แตกบานเป็นดอกจึงหายากในปัจจุบัน พบเฉพาะเพียงธูป เทียน และดอกไม้เป็นส่วนใหญ่ การใช้ข้าวตอกเป็นเครื่องบูชาครู สันนิษฐานว่าเป็นการเอาเคล็ดขอให้มีปัญญาแตกฉาน ประหนึ่งข้าวตอกแตก มีไหวพริบปฏิภาณดีแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้คล่องแคล่วด้นบทกลอนได้ไม่ติดขัด เป็นต้น

การใช้ดอกไม้ธูปเทียนเป็นเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูน่าจะมาจากอิทธิพลความเชื่อตามพุทธคติ ซึ่งบางครั้งพบว่ามีการนำดอกไม้ ธูป และเทียนไว้ในกรวยซึ่งทำมาจากใบตอง ซึ่งเสฐียรโกเศศหรือพระยาอนุมานราชธนกล่าวไว้ว่า*"กรวยดอกไม้ธูปเทียนนี้ใช้ดอกไม้ดอกหนึ่ง เทียนเล่มหนึ่งใส่ในกรวยใบตอง ลางแห่งก็มีหมากพลูด้วย ให้ศพพนมมือถือไว้ ว่าสำหรับนำขึ้นไปไหว้พระจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์..."* (๒๕๓๑ : ๖๗)

ความเชื่อเรื่องการถวายดอกไม้ธูปเทียนแก่พระจุฬามณีดังกล่าวอาจเป็นผลให้ความนิยมนี้แพร่ขยายกว้างไปสู่การบูชาพระ บูชาครู เจ้าที่เจ้าทางและสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆด้วย ในการลงภาคสนามผู้วิจัยได้พบว่าจำนวนดอกไม้ธูปเทียนที่ศิลปินดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านใช้จะแตกต่างกันไป ส่วนใหญ่เป็นเลข ๑, ๓ หรือ ๙ เชื่อได้ว่าเลข ๑ คงหมายถึงความเป็นหนึ่งเดียว ส่วนเลข ๓ น่าจะหมายถึงพระรัตนตรัย คือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ สำหรับ เลข ๙ ศิลปินให้ความหมายถึงความเจริญก้าวหน้าไม่ถอยหลัง การจุดธูปนั้นเป็นความเชื่อว่ากลิ่นของธูปจะสื่อสารถึงสิ่งเหนือธรรมชาติที่ศิลปินนับถือ เพื่อให้รับรู้ถึงการจัดพิธีกรรมและลงมารับเครื่องบูชา การจุดเทียนนั้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นพิธีกรรม โดยปกติธูปเทียนจะถูกจุดไว้ตลอดเวลาที่พิธีกรรมดำเนินอยู่ โดยเชื่อว่าเมื่อธูปเทียนยังสว่างไสวอยู่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็ยังคงรับรู้ความเป็นไปของพิธีกรรมไหว้ครูนั้น

ในเครื่องบูชาครูที่ใช้ดอกไม้ประกอบด้วยนั้น ศิลปินบางท่านอาจกำหนดสีต่างๆ ของดอกไม้ไว้ โดยมีนัยแห่งความเชื่อที่หลากหลาย เช่นดอกไม้สีขาว หมายถึงความบริสุทธิ์ใจของผู้เรียน หรือศิลปินในการบูชาครู ดอกไม้สีแดงหมายถึง ความตั้งใจแน่วแน่ในการเรียน หรือการแสดง เป็นต้นการกำหนดดอกไม้เป็นเครื่องบูชานี้ มณี พยอมยงค์ และคณะได้กล่าวไว้ว่า*"...ดังปรากฏอยู่ในตำนานพุทธประวัติว่า มหาชนจำนวนมากมีดอกไม้และของหอมในมือ พากันไปสู่เชตวันมหาวิหารเพื่อบูชาพระศาสดา แม้แต่ที่ประทับของพระพุทธเจ้าก็มีชื่อเรียกกันว่า "คันธกุฏี" อันหมายถึงกระท่อมที่อบด้วยของหอม สิ่งนี้จะเกิดขึ้นได้คงเนื่องมาจากประชาชนนำเอาดอกไม้หรือของหอมไปบูชาพระพุทธเจ้านั่นเอง"* (๒๕๓๘: ๔)

หมากพลู

ศิลปินมีความเชื่อว่า หมากพลูเป็นเครื่องบรรณาการแก่ ผีครู เทพยดา อารักษ์ เจ้าที่เจ้าทาง แม่พระธรณี รวมถึงวิญญาณบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว ด้วยเหตุผลว่าในยามที่มนุษย์มีชีวิตอยู่ขณะสูงวัยมักกินหมาก จึงคิดว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ผีครูหมอ ซึ่งล้วนอาวุโสย่อมต้องเสพต้องกินเช่นกัน จึงกำหนดให้มีหมากพลูในพิธีกรรม อันตรงกับคำกล่าวของพ่วง บุษรารัตน์ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ว่า *"เครื่องบูชา มีธูปเทียน ข้าวตอกดอกไม้ หมากพลู เชื่อกันว่าเจ้าที่เป็นผู้ที่ชรามากแล้ว หมากพลูนิยมตะบันเสียก่อน"* (๒๕๔๒ : ๘๗๙๑)

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (๒๕๔๓) ได้อธิบายถึงธรรมเนียมการกินหมากของไทยว่า แต่เดิมการกินหมาก-พลู เป็นกิจวัตรของคนไทยตั้งแต่ตื่นนอนจนเข้านอน ทุกครัวเรือนมีเชี่ยนหมากหรือสำรับหมากทั้งไว้กินเองและรับแขก ในเวลางานบุญก็มีหมากพลูที่จัดจีบเป็นคำๆ ถวายพระ เรียกว่าหมากสมัด แต่ก่อนมีผู้จัดเป็นชุดขายหน้าโรงภาพยนตร์หรือหน้าโรงลิเก จนหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ จึงค่อยๆหมดไป

หมากจัดเป็นเครื่องกินในพิธีกรรมต่างๆ เช่น พิธีกรรมแต่งงาน งานหมั้น ขึ้นเรือนใหม่ การเฉลิมพระมณเฑียรของพระเจ้าอยู่หัวที่เสวยราชสมบัติใหม่ พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง ไหว้เทวดาอารักษ์ป่าเขา บูชาพระจุฬามณี เชี่ยนหมากยังเป็นเครื่องแสดงอิสริยยศ ยศถาบรรดาศักดิ์ของขุนนางข้าราชการ นอกจากนี้หมากยังมีส่วนในเรื่องความเชื่อของคนไทย เช่น เรื่องคาถาอาคม การอยู่ยงคงกระพัน การทำเสน่ห์ยาแฝด ใส่คุณไสยต่างๆ หรือดูดหนองฝี

หญ้าแพรก

ในพิธีไหว้ครูโดยทั่วไปพบว่ามีการกำหนดให้หญ้าแพรกเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องบูชาครู เพราะหญ้าแพรกนั้นสามารถขึ้นได้โดยง่ายในแทบทุกพื้นที่ ทั้งยังแพร่พันธุ์ได้อย่างรวดเร็ว ผู้บูชาจึงเชื่อว่าการบูชาด้วยหญ้าแพรกจะทำให้สติปัญญาแตกฉาน สามารถเรียนได้รวดเร็วอุปมาดั่งการแพร่พันธุ์ของหญ้าแพรกฉะนั้น

หัวหมู

การใช้หัวหมูเป็นเครื่องบูชาในการไหว้ครู พบว่าศิลปินดนตรีตะวันตกบางท่านใช้หัวหมูในพิธีไหว้ครูประจำปี เนื่องจากหมูเป็นสัตว์เลี้ยงเพื่อนำมาบริโภคและสามารถจัดหาได้ง่ายในท้องถิ่น ในอดีตเมื่อมีการจัดงานมงคลเช่นงานแต่งงาน งานบวชจะมีการล้มหมูกันเพื่อนำมาปรุงอาหารโดยจะนำส่วนหนึ่งมาบูชาพระพุทธ และเจ้าที่แล้วยังนำมาทำเป็นอาหารเลี้ยงแขกเหรื่อที่มาในงาน การนำเฉพาะหัวหมูมาบูชาเป็นสัญลักษณ์แทนหมูทั้งตัว ประหนึ่งว่าได้บูชาจำนวนหนึ่งหรือสองตัวตามจำนวนหัว การใช้ส่วนหัวเป็นตัวแทนของตัวเพราะการจะนำหมูมาตั้งบนโต๊ะบูชาทั้งตัวคงไม่น่าดูนัก ต้องเสียค่าใช้จ่ายมากอีกทั้งไม่สะดวกในการขนย้ายเข้าออกในพิธี การนำเอาหัวหมู

มาเป็นเครื่องบูชาของศิลปินปรบไก่ ที่นำเอาส่วนหัวของหมูมาตัดแยกส่วนเป็นหู ตา จมูก ลิ้น แล้วใส่ใบตองเพื่อบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ สะท้อนถึงความตั้งใจที่จะมอบเครื่องบูชาให้อย่างครบครันเพื่อวิญญาณของสิ่งเหนือธรรมชาติที่ตนนับถือ และอัญเชิญมาจะได้รับประทานครบถ้วนทุกส่วน

ไก่

ไก่เป็นสัตว์เลี้ยงเพื่อนำมาเป็นอาหาร และยังเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองคือไก่ผลิตไข่ทุกวัน เป็นสัญลักษณ์ของความมั่งมีไม่รู้จบ การใช้ไก่คู่ คือไก่สุกและไก่ดิบมาเป็นเครื่องบูชาครูสะท้อนให้เห็นความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติที่ชอบกินสัตว์ดิบ หากเป็นการบูชาครูดนตรีไทยทั่วไปจะกล่าวอัญเชิญองค์พระพิราพซึ่งมีสัญลักษณ์เป็นศีรษะรูปยักษ์ซึ่งเชื่อกันว่าการบูชาครูพระพิราพด้วยของดิบจะทำให้ท่านพอใจ การเอาใจสิ่งเหนือธรรมชาติเป็นสิ่งที่เหล่าศิลปินปฏิบัติเพื่อตอบสนองความต้องการในด้านความอยู่รอดปลอดภัยนับเป็นความกลัวที่แฝงอยู่ภายใต้จิตสำนึกนั่นเอง

มะพร้าว

มะพร้าวเป็นผลไม้พื้นบ้านที่ ทั้งลำต้น ดอก ใบ และผล สามารถนำมาใช้ประโยชน์ได้หลากหลาย ถือเป็นผลไม้ที่มีคุณประโยชน์ โดยเฉพาะน้ำมะพร้าวนั้นถือเป็นน้ำที่บริสุทธิ์ เป็นสุดยอดของน้ำที่มีความเหมาะสมที่จะนำมาใช้ในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เสฐียรโกเศศได้กล่าวถึงคติความเชื่อของอินเดียเรื่องการใช้มะพร้าวว่า

> *“ในคติของอินเดียในมัธยมประเทศถือว่ามะพร้าวเป็นผลไม้ศักดิ์สิทธิ์ เรียกว่าศรีผลหรือผลไม้ที่มีสิริ มะพร้าวเป็นเครื่องหมายแห่งความอุดมสมบูรณ์ มักมีไว้ที่แท่นบูชาและให้แก่หญิงที่ต้องการจะมีบุตร เมื่อจะทำพิธีใดๆ ก็ดูเหมือนขาดมะพร้าวไม่ได้...” (๒๕๓๑ : ๔๘)*

พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกโดยรวม การเรียนรู้ดนตรีเพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถทำให้ความรู้ถูกส่งผ่านไปยังคนรุ่นหลัง และดำรงอยู่ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ที่เป็นเช่นนี้เพราะพิธีกรรมเป็นตัวหล่อหลอมทัศนคติและความเชื่อที่ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความศรัทธา และเกิดความมั่นใจในการเรียน การนอบน้อมต่อครูเป็นการปลูกฝังทัศนคติของการเป็นผู้รับที่ดี ที่แสดงถึงความอ่อนน้อมหมายความว่าตนนั้นมีความรู้น้อยกว่า และพร้อมที่จะรับความรู้จากผู้สอน ผู้สอนเมื่อได้รับการยอมรับก็ย่อมถ่ายทอดให้ด้วยความตั้งใจ อีกทั้งการมีความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่นผีครู เข้ามาเกี่ยวข้อง ยิ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ถ่ายทอดต้องพึงระวัง เพราะการถ่ายทอดความรู้ที่ไม่เป็นของแท้หรือไม่ครบถ้วนอาจทำให้เกิดสิ่งที่ไม่ดีขึ้นกับตน การถ่ายทอดความรู้จึงเป็นไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เป็นการผิดครู ความรู้จึงถูกถ่ายทอดไปยังผู้เรียนอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ พิธีบูชาครูก่อนแสดง

ทำให้ศิลปินเกิดสมาธิในขณะประกอบพิธี และเมื่อเกิดสมาธิแล้วความมั่นใจก็บังเกิดขึ้นตามมา เป็นการสอนให้ศิลปินรู้จักการเตรียมความพร้อมในด้านจิตใจให้ดีก่อนแสดง ส่วนพิธีไหว้ครูประจำปีนั้นสอนให้ผู้เรียนเป็นผู้รู้จักการให้ตอบ แก่ผู้มีพระคุณ แสดงให้เห็นถึงการปลูกฝังคุณธรรมในด้านความกตัญญูรู้คุณแก่ผู้เรียน

การเรียนด้วยศรัทธาที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีในด้านประเพณีพิธีกรรมที่ส่งทอดต่อกันมาเป็นการช่วยกำกับให้เกิดความต่อเนื่องในการสืบทอดความรู้ หากไม่มีประเพณีและพิธีกรรมไหว้ครู การถ่ายทอดความรู้อย่างสมบูรณ์และการถ่ายทอดทัศนคติด้านคุณธรรมและจริยธรรมคงไม่อาจเกิดขึ้นได้ เพราะขาดศรัทธาอันเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจแก่ศิลปินดนตรีดังที่กล่าวมา

เครื่องบูชาครูในพิธีกรรมเป็นสิ่งสะท้อนความเชื่อของศิลปินซึ่งมีความเกี่ยวพันกับสิ่งที่ศิลปินเคารพศรัทธา รวมทั้งสิ่งเหนือธรรมชาติที่ศิลปินยึดถือ การจัดเครื่องบูชาในพิธีไหว้ครูเป็นการนำเอาสิ่งที่เป็นปัจจัยในการดำรงชีวิตมาใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์แห่งความนอบน้อม และความกตัญญู สะท้อนถึงวิถีชีวิตไทยในเรื่องความเอื้ออาทรที่มีการรับเอาอย่างอ่อนน้อม และมีการให้ตอบด้วยความสำนึกในพระคุณ ปฏิบัติต่อกันด้วยความเคารพนบนอบ ขนบปฏิบัติที่สืบต่อกันมาในรูปของพิธีกรรมไหว้ครูนั้นกล่าวได้ว่าได้รับการคัดสรรและกลั่นกรองเป็นอย่างดีจากศิลปินรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง ส่วนที่ดีของวัฒนธรรมมักได้รับการยอมรับ มีผู้ปฏิบัติตามและสามารถคงอยู่ควบคู่ไปกับดนตรีและการละเล่นนั้นๆ และหลงเหลือสืบทอดมาถึงปัจจุบัน

ด้วยพิธีไหว้ครูเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรี ดังนั้นการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีจึงเป็นการถ่ายทอดความรู้ทั้งทางดนตรีและทางวัฒนธรรม สามารถกล่าวได้ว่าพิธีกรรมไหว้ครูเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้วัฒนธรรมการแสดงดนตรีและการละเล่นของภาคตะวันตกนี้ยังดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน

บทที่ ๔
วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคตะวันตก

๔.๑ ความนำ

ระบบความคิดพื้นฐานของมนุษย์นั้นเป็นระบบที่เหมือน ๆ กัน เพราะระบบความคิดเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งในร่างกายมนุษย์ การแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกและจินตนาการที่ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นเสียงดนตรีนั้น จะมีลักษณะร่วมที่คล้าย ๆ กัน เป็นภาษาสากล ที่ทำให้คนในสังคมที่ต่างกันเข้าใจกันได้โดยใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อ ความแตกต่างในเรื่ององค์ประกอบของดนตรี เช่น บันไดเสียง บทเพลง ตลอดจนระเบียบวิธีการบรรเลงนั้นเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในถิ่นนั้นและถือเป็นวัฒนธรรมซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ เมื่อโลกมีการเปลี่ยนแปลงไป วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีอาจเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ หากปราศจากการเก็บรวบรวมข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีไทยด้านวิธีการบรรเลง อาจทำให้วัฒนธรรมด้านนี้ถูกกลืนหายไปกับกระแสความเปลี่ยนแปลงและการแพร่กระจายเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก

งานวิจัยบทนี้ เป็นการศึกษาข้อมูลด้านระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีไทย ภาคตะวันตก เพื่อเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าแก่คนในชุมชนและเป็นแหล่งอ้างอิงเพื่อสืบทอดความรู้ อนุรักษ์และเผยแพร่ภูมิปัญญาไทยให้ปรากฏต่อไป ทั้งนี้เพื่อป้องกันการเกิดช่องว่างทางวัฒนธรรม (Culture Gap) คือการขาดการสืบต่อทางวัฒนธรรมอาจก่อให้เกิดความไม่เข้าใจหรือเข้าใจไม่ถูกต้อง เนื่องจากขาดช่วงการสืบต่อระหว่างคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง และวัฒนธรรมที่อ่อนล้าจะถูกแทรกแซงจากวัฒนธรรมอื่นที่เข้มแข็งกว่าได้โดยง่าย

วัตถุประสงค์ของการศึกษา เพื่อศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลง ศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลง และเพื่อรวบรวมบทเพลงประจำถิ่น ภาคตะวันตกอย่างเป็นรูปธรรม โดยมีขอบเขตในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้จะเก็บข้อมูลพื้นที่ภาคตะวันตกเฉพาะ ๕ จังหวัดได้แก่ จังหวัดตาก จังหวัดราชบุรี จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และจังหวัดกาญจนบุรี

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกต การสัมภาษณ์ การศึกษาข้อมูลเอกสาร การศึกษาประวัติชีวิตศิลปิน ระเบียบวิธีการบรรเลง โดยการคัดเลือกศิลปินในการสัมภาษณ์จะพิจารณาตั้งแต่ศิลปินแห่งชาติ ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ครูภูมิปัญญา ศิลปินอาวุโส รวมไปถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงของแต่ละจังหวัด

สำหรับผลการวิจัย จะเป็นฐานข้อมูลทางวิชาการสำหรับนิสิต นักศึกษา เยาวชน ผู้สนใจ คนในชุมชนแต่ละท้องถิ่น ได้ทำการศึกษาค้นคว้า นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์ผลงานทางวิชาการทางด้านวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคตะวันตกให้คงอยู่สืบไป

๔.๒ วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี

วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีประกอบด้วยเนื้อหาดังนี้

๔.๒.๑ วงสะล้อ ซอ ซึงจังหวัดตาก

๔.๒.๒ วงกลองยาว กลองทุงเย และแตรวง

๔.๒.๒.๑ กลองยาวจังหวัดเพชรบุรี

๔.๒.๒.๒ กลองยาวจังหวัดราชบุรี

๔.๒.๒.๓ กลองทุงเย จังหวัดตาก

๔.๒.๒.๔ แตรวง จังหวัดราชบุรี

๔.๒.๓ วิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี

ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๒.๑ วงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก

วงสะล้อ ซอ ซึง ที่จังหวัดตากพบว่ามี ๑ คณะที่มีชื่อเสียงคือคณะของครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง อยู่ที่ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก

ภาพสถานที่ตั้งของวงดนตรีพื้นเมืองตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก

บันทึกภาพวันที่ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒

ภาพคณะดนตรีพื้นเมือง (วงสะล้อซอซึง ตำบลแม่จะเรา) ชื่อเดิม คณะประสานมิตร

บันทึกภาพวันที่ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในวงสะล้อซอซึง จังหวัดตาก อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

- ซึง เป็นเครื่องดีดชิ้นหนึ่งมีปรากฏ ๓ ขนาดด้วยกันได้แก่ซึงใหญ่ (ลูก ๔) ซึงกลาง (ลูก ๓) และซึงเล็ก (ลูก ๔)
- สะล้อ เครื่องสีในวง ประกอบด้วยขนาดใหญ่และขนาดกลาง
- ขลุ่ยหลิบ
- กลองป่งป้ง ฉิ่ง และ ฉาบ

บางครั้งมีการนำระนาดเอกเข้าไปประสมในวงดนตรีด้วย

ภาพซึง ๖ สาย

ซึง ๖ สาย เป็นซึงที่นำเข้าไปประกอบเพิ่มเติมในวงสะล้อซอซึงจังหวัดตากเป็นลักษณะที่เรียกว่า “ซึงผสมลูก ๓ และลูก ๔”

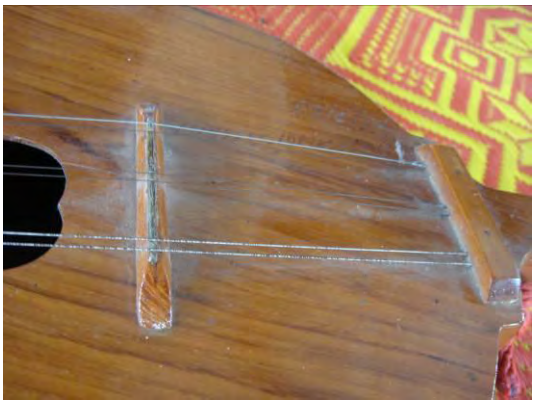
คำว่าซึงลูก ๓ หมายถึง เสียงของสายซึงคู่ที่ ๑ คือคู่ที่มีสายทางเสียงสูงหรือด้านนอกของตัวผู้บรรเลง เมื่อกดนมที่ ๓ จะได้เสียงซอลสูง ซึ่งตรงกับสายเปล่าของเสียงของสายคู่กลาง คำว่าลูกหมายถึงนมที่กดให้เกิดเสียงนั่นเอง

ซึงลูก ๔ หมายถึง เสียงของสายซึงคู่กลางเมื่อกดนมที่ ๔ จะได้เสียงโด ซึ่งตรงกับเสียงสายเปล่าของเสียงคู่ต่ำที่สุด (หรือด้านที่ชิดกับตัวของผู้บรรเลง) ซึ่งเป็นเสียงโดเหมือนกัน

สำหรับซึง ๖ สายประกอบด้วยนมที่กดให้เกิดเสียงจำนวน ๑๒ นม ซึ่งประกอบด้วยเสียงดังต่อไปนี้

สาย	เปล่า	นม ๑	นม๒	**นม ๓**	**นม ๔**	นม ๕	นม ๖	นม ๗	นม ๘	นม ๙	นม ๑๐	นม ๑๑	นม ๑๒
๑	ซอล	ลา	ที	**โด**	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี
๒	โด	เร	มี	ฟา	**ซอล**	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา
๓	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี

(ซ้าย) ภาพกระพุ้งแก้มซึง ๖ สาย (ขวา) ภาพลักษณะทางกายภาพด้านบนสุดของกระพุ้งแก้ม



(ซ้าย) ภาพลักษณะการใส่สาย ๖ สาย (ขวา) ภาพสาย ๖ สายพาดผ่านบนนมสำหรับกด

(ซ้าย) ภาพสาย ๖ สายจากลูกบิด (ขวา) ภาพลักษณะมุมหักเหของสาย ๖ สายจากลูกบิด

ซึงลูก ๓

ภาพซึงลูก ๓

คำว่าซึงลูก ๓ หมายถึง เสียงของสายซึงคู่ที่ ๑ คือคู่ที่มีสายทางเสียงสูงหรือด้านนอกของตัวผู้บรรเลง เมื่อกดนมที่ ๓ จะได้เสียงโด ซึ่งตรงกับสายเปล่าของเสียงของสายคู่ล่างหรือเสียงทางต่ำ เสียงของซึงลูก ๓ ประกอบด้วยนมที่กดให้เกิดเสียงจำนวน ๑๐ นม ซึ่งประกอบด้วยเสียงดังต่อไปนี้

สาย	เปล่า	นม ๑	นม๒	**นม ๓**	นม ๔	นม ๕	นม ๖	นม ๗	นม ๘	นม ๙	นม ๑๐
๑	ซอล	ลา	ที	**โด**	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด
๒	**โด**	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา

ซึงลูก ๔

ภาพซึงลูก ๔

คำว่าซึงลูก ๔ หมายถึง เสียงของสายซึงคู่ที่ ๑ คือคู่ที่มีสายทางเสียงสูงหรือด้านนอกของตัวผู้บรรเลง เมื่อกดนมที่ ๔ จะได้เสียงซอล ซึ่งตรงกับสายเปล่าของเสียงของสายคู่ล่างหรือเสียงทางต่ำ เสียงของซึงลูก ๔ ประกอบด้วยนมที่กดให้เกิดเสียงจำนวน ๑๐ นม ซึ่งประกอบด้วยเสียงดังต่อไปนี้

สาย	เปล่า	นม ๑	นม๒	นม ๓	**นม ๔**	นม ๕	นม ๖	นม ๗	นม ๘	นม ๙	นม ๑๐
๑	โด	เร	มี	ฟา	**ซอล**	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา
๒	**ซอล**	ลา	ที	**โด**	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด

สำหรับซึงลูก ๔ นั้นมีขนาดเล็กด้วย ดังภาพต่อไปนี้

ภาพซึงลูก ๔ ขนาดเล็ก บันทึกภาพคู่กับซึงลูก ๔ ขนาดใหญ่หรือซึงหลวง

สะล้อ

สะล้อเป็นเครื่องสีในวง ประกอบด้วยสะล้อลูก ๓ และสะล้อลูก ๔ โดย แต่ละประเภทมีการกำหนดเสียงดังนี้

(ซ้ายมือ) ภาพสะล้อลูก ๓ (ขวามือ) ภาพสะล้อลูก ๔

เสียงของสะล้อลูก ๔

เสียงสายเปล่าทางสูง		- - - โด
เสียงสายเปล่าทางต่ำ	- - - ซอล	

เสียงของสะล้อลูก ๓

เสียงสายเปล่าทางสูง		- - - ซอล
เสียงสายเปล่าทางต่ำ	- - - โด	

การกำหนดเสียงของสะล้อนั้น เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับการกำหนดเสียงของซึงในแนวทางเดียวกัน

สำหรับสะล้อลูก ๔ มีเสียงสายเปล่าทางต่ำคือเสียงซอล เมื่อกดสายเปล่าทางสายเสียงสูงเรียงจากนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย ซึ่งการกดนิ้วนางเป็นนิ้วที่ ๔ นั้น จะได้เสียงซอลเท่ากับเสียงสายเปล่าทางเสียงต่ำ จึงทำให้เรียกสะล้อชนิดนี้ว่า “สะล้อลูก ๔” ส่วนสะล้อลูก ๓ นั้น มีเสียงสายเปล่าทางต่ำคือเสียงโดเมื่อกดสายเปล่าทางสายเสียงสูงเรียงจากนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนาง ซึ่งการกดนิ้วนางเป็นนิ้วที่ ๓ นั้น จะได้เสียงโดเท่ากับเสียงสายเปล่าทางเสียงต่ำ จึงทำให้เรียกสะล้อชนิดนี้ว่า “สะล้อลูก ๓”

ขลุ่ย

ภาพขลุ่ยที่ใช้ประกอบในวงสะล้อซอซึง

เสียงของขลุ่ยไล่ระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูงมีดังนี้

นิ้วที่กด	เสียงที่เกิดขึ้น
ปิดหมด ๗ นิ้ว (เสียงต่ำ)	ซอล
เปิดนิ้วล่าง ๑ นิ้ว	ลา
เปิดนิ้วล่าง ๒ นิ้ว	ที
เปิดนิ้วล่าง ๓ นิ้ว	โด
กดนิ้วด้านบน ๓ นิ้ว	เร
กดนิ้วด้านบน ๒ นิ้ว	มี
กดนิ้วด้านบน๑ นิ้ว	ฟา

กลองปั่งป้ง

ภาพกลองปั่งป้ง

(ซ้ายมือ) ความยาวของลูกกลอง ๑๘.๕ นิ้ว (ขวามือ) รอบวงกลมของลูกกลอง ๓๘ นิ้ว

(ซ้ายมือ) เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าเล็กของกลอง ๗ นิ้ว (ขวามือ) เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าใหญ่ ๙ นิ้ว

(ซ้ายมือ) ความสูงของฐานกลอง ๗ นิ้ว (ขวามือ) ความยาวของฐานกลอง ๑๐ นิ้ว

เครื่องกำกับจังหวะ

ภาพเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่งและฉาบเล็ก

การประสมวง

ภาพแสดงตำแหน่งการบรรเลง

แถวหน้าจากซ้าย - ซึง ๖ สาย ครูตัน สารอินสี, สะล้อลูก ๓ ครูก๋องแก้ว ปัญญาเทพ, ขลุ่ย ครูทา นอแก้ว, ซึง ๖ สาย ครูก๋องคำ ต้าวคำตัน

แถวกลางจากซ้าย – ซึงลูก๔ ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง, ซึงลูก ๓ นายกำพล โองการ, ซึงลูก ๔ นายธีรทธิ์ โองการ

แถวหลังจากซ้าย – ฉิ่ง ครูแสงทอง ใจยะวงษ์, กลอง นายกันตพงศ์ ก๋องแท่น, ฉาบเล็ก นายเสน่ห์ โองการ

ระเบียบวิธีการบรรเลง

ครูทา นอแก้ว ศิลปินอาวุโส ของจังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๐ ปีอธิบายว่า “เพลงแรกที่เล่นเล่นปราสาทไหว แล้วก็เพลงเขมร หลังจากนั้นเล่นเพลงอะไรก็ได้ จบด้วยเพลงอะไรก็ได้” (ทา นอแก้ว, สัมภาษณ์ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

ระเบียบวิธีการบรรเลงวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก ไม่มีการกำหนดระเบียบวิธีการบรรเลง เป็นการบรรเลงเพื่อความบันเทิง แล้วแต่ลักษณะงาน แล้วแต่ความชอบของคนฟังและความพร้อมของผู้บรรเลง บางครั้งหากมีผู้ฟังขอเพลงลูกทุ่ง ก็เล่นเพลงลูกทุ่งด้วยเช่นกัน

ตัวอย่างทำนองเพลง

เพลงปราสาทไหว

ทำนองเพลงปราสาทไหวที่จะทำการบันทึกต่อไปนี้ เป็นการบรรเลงสาธิตโดยคณะของครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง เมื่อวันที่ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒ ดังทำนองต่อไปนี้

ขลุ่ยหลิบขึ้นต้นเพลง ๒ ห้องโน้ตดังนี้

- - - ซ	- - ฟ ม

วงดนตรีทั้งวงรับทำนองดังนี้

- - - ฟ	ม ร ด ท	ด ซฺ ด ทฺ	ด ซฺ ทฺ ด	- - - ซ	- - - ฟ	ม ฟ ทฺ ด	ซ ร ̣ด ̣ซ

ทำนองเพลงเสียงที่ ๑

- - - -	ซ ด ̣ท ซ	ซ ด ̣ท ซ	ท ซ ท ด ̣	- - - ฟ	- - - ด ̣	ซ ด ̣ท ซ	ท ซ ฟ ม
- - - ฟ	ม ร ด ท	ด ทฺ ซฺ ทฺ	ด ซฺ ทฺ ด	- - - ซ	- - - ฟ	ม ฟ ทฺ ด	ซ ท ด ̣ซ
- - - -	ซ ด ̣ท ซ	ซ ด ̣ท ซ	ท ซ ท ด ̣	- - - ฟ	- - - ด ̣	ซ ด ̣ท ซ	ท ซ ฟ ม
- - - ฟ	ม ร ด ท	ด ทฺ ซฺ ทฺ	ด ซฺ ทฺ ด	- - - ซ	- - - ฟ	ม ฟ ทฺ ด	ซ ท ด ̣ซ

ทำนองเพลงเสียงที่ ๒

- - - -	- ล ล ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ร	- - ฟ ร	ด ล ด ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
- - - ซ	ฟ ร ฟ ด	ร ด ล฻ ด	ฟ ร ด ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	ม ฟ ท ด	ซ ท ฟ ซ
- - - -	ซ ด ̣ท ซ	ซ ด ̣ท ซ	ฟ ซ ท ด ̣	- - ม ̣ด ̣	ท ซ ท ด ̣	ท ด ม ฟ	ม ซ ฟ ม
- - - ซ	ฟ ม ร ด	ร ด ล฻ ด	ฟ ร ด ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	ม ฟ ท ด	ซ ท ฟ ซ

ทำนองเพลงเสียงที่ ๓

- - - -	- ร ร ร	ด ทฺ ด ร	ด ร ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ร ด ทฺ
- - - ด ̣	ท ล ซ ฟ	ซ ร ซ ฟ	ด ร ฟ ซ	- - - ร ̣	- - - ด ̣	ท ด ̣ซ ท	ซ ท ด ̣ร ̣
- - - -	ร ซ ฟ ร	ร ซ ฟ ร	ฟ ร ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ร ด ท
- - - ด	ท ล ซ ฟ	ซ ร ซ ฟ	ด ร ฟ ซ	- - - ร ̣	- - - ด ̣	ท ด ̣ซ ท	ซ ท ด ̣ร ̣

ทำนองเชื่อมไปเสียงต่อไป

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

ทำนองเพลงเสียงที่ ๔

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

จบการบรรเลงด้วยการทอดทำนองให้ช้าลงดังนี้

- - - รำ	ดำ ล ดำ ซ	ล ซ ม ซ	ดำ ซ ล ดำ	- - - มำ	- - - รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ มำ

ทำนองเพลงปราสาทไหวข้างต้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงดังนี้

เสียงที่ ๑ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X

เสียงที่ ๒ ใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X

เสียงที่ ๓ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X

เสียงที่๔ ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X

สำหรับการดำเนินทำนองเพลงนั้น เมื่อพิจารณาจากทำนองเพลงจากการสาธิต พบว่าแม้ทำนองเพลงจะเป็นลักษณะทำนองเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนบันไดเสียงเท่านั้น แต่การดำเนินสำนวนเพลงก็มีความแตกต่าง สามารถจำแนกออกได้เป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นลักษณะทำนองที่เป็นการดำเนินทำนองเพื่อการขึ้นต้น พบลักษณะดังกล่าวในการดำเนินทำนองเสียงที่ ๑ และเสียงที่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงสุดท้าย

กลุ่มที่สอง เป็นลักษณะการใช้เสียงเดียวกัน บรรเลงย้ำ ๓ ครั้งเพื่อเป็นการเน้นทำนองสำหรับการขึ้นต้น พบการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ใช้ส่วนกลางของทำนองเพลงคือเสียงที่ ๒ และเสียงที่ ๓

เพลงปุ๋มเป้ง (แบบเก่า)

- - - -	ด ร ม ซ	- ม ซ ล	ซ ล ดำ ซ	ดำ ซ ดำ ล	ซ ร ม ซ	- - - ล	ดำ มำ รำ ดำ
- - - รำ	มำ รำ ดำ ล	- - ดำ รำ	ดำ ล ดำ ซ	- - - -	ดำ ล ซ ม	- - ร ด	ม ด ร ม
- ซ - ล	ดำ ล ซ ม	- - ร ด	ร ม ด ร	- - - -	ด ร ม ซ	- - ล ซ	- ม - ร
ม ด ม ร	ม ร ด ล	- - ดำ รำ	ดำ ล ดำ ซ	กลับต้น			

(ทำนองจากครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง)

เพลงปุ๋มเป้ง (แบบใหม่)

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

(ทำนองจากครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง)

เพลงลอดถ้ำ

(ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยงประพันธ์ใหม่เมื่อวันที่ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๗)

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

บรรเลงวนกี่เที่ยวก็ได้ แต่เวลาลงจบเปลี่ยนทำนอง ๔ ห้องสุดท้ายของบรรทัดที่ ๓ เป็นดังนี้

- - - -	ด ร ม ซ	ม ล ม ซ	ม ร ด ล	- - - -	ด ซ ด ล	ซ ม – ซ	- ล - ด

(ทำนองจากครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง)

เพลงล่องแม่ปิง

- - - -	- ม – ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ด	- - - -	ท ล ซ ด	ซ ล ซ ด	ม ร ซ ม
- - - -	ร ด ร ม	- - ซ ม	ร ม ด ร	- - - -	ซ ด ร ม	- - ซ ม	ร ม ด ร
- ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	ซ ล ด ร	ด ล ด ซ

บรรเลงวนไปกี่เที่ยวก็ได้ แต่เวลาลงจบเปลี่ยนทำนอง ๔ ห้องสุดท้ายของบรรทัดที่ ๓ เป็นดังนี้

- ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม – ซ

(ทำนองจากครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง)

เพลงสร้อยสนตัด

- - - -	- ซ ซ ซ	ล ซ ด ม	- ซ - ล	- - ด ร	ม ร ด ล	-ม ล ซ	ด ล ซ ม
- - ซ ล	ด ร ด ล	ด ร ด ล	- ซ – ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	ซ – ม ซ	ล ม ซ ล
- - - -	ด ร ด ล	- - ด ล	ซ ม ซ ล	- - ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ม ซ ล	-ด – ร
- ด ร ม	- ซ – ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	- ซ – ด	- ร – ม	ซ ล ซ ม	- ร– ด

จังหวะหน้าทับ

สำหรับจังหวะหน้าทับ เป็นการตีหน้าทับแบบไม่ซับซ้อน โดยการตีกลอง “ป่งป๊ง” นั้น จะตีเสียง “ป่ง” ด้วยมือซ้ายลงบนหน้ากลองที่อยู่ด้านซ้ายมือผู้บรรเลง ส่วนเสียง “ป๊ง” ตีด้วยมือขวาลงบนหน้ากลองที่อยู่ทางขวามือผู้บรรเลง ดังตัวอย่างหน้าทับกลองต่อไปนี้

หน้าทับสำหรับเพลงล่องแม่ปิง (แบบธรรมดา)

- - - ป๊ง	- ป่ง – ป๊ง	ป่ง – ป่ง ป๊ง	-ป๊ง ป่ง ป๊ง

หน้าทับสำหรับเพลงล่องแม่ปิง “แบบรำวง)

ป๊ง – ป๊ง ป๊ง	-ป่ง – ป่ง	ป๊ง – ป๊ง ป๊ง	-ป่ง – ป่ง

หน้าทับ “หน้าเมือง”

- - - ป๊ง	- - - ป๊ง	- ป่ง - -	ป๊ง ป่ง - ป๊ง

หน้าทับสามช่า

- - - -	-ป่ง – ป่ง	- - - ป๊ง	-ป่ง – ป่ง

โอกาสที่ใช้บรรเลง

ครูทา นอแก้ว อธิบายว่า *“งานที่เล่นมีบวชนาค งานทำบุญคนตาย ที่นี่เรียกกันว่างาน “เข้าส้าน” แห่ศพ งานผู้สูงอายุ งานอะไรก็ไปแล้วแต่เจ้าภาพจะหาไปเล่น”* (ทา นอแก้ว, สัมภาษณ์ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

ครูตัน สารอินสี อธิบายว่า *“งานบวชลูกแก้ว งานศพ งานขึ้นบ้านใหม่ งานตาย คืองานที่ทำบุญให้คนตายไปแล้ว”* (ตัน สารอินสี, สัมภาษณ์ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง อธิบายว่า *“งานศพ งานแต่ง บวชนาค งานปอย งานบุญต่างๆ เล่นได้ทุกงาน ไม่มีข้อห้าม”* (จรูญ ติ๊บลำเอี้ยง, สัมภาษณ์ ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ ศิลปินกล่าวตรงกันสามารถสรุปได้ว่า วงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตากนั้น สามารถบรรเลงได้ทั้งงานมงคล งานอวมงคล รวมไปถึงการบรรเลงงานเฉพาะกิจต่างๆ ด้วย

๔.๒.๒ วงกลองยาว กลองทุงเย และแตรวง

๔.๒.๒.๑ กลองยาวจังหวัดเพชรบุรี

วงกลองยาวจังหวัดเพชรบุรี หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรีกล่าวถึงวิธีการบรรเลงกลองยาวดังนี้ *“วิธีการเล่นกลองยาว มีผู้เล่นประมาณ ๑๕ คนขึ้นไป เริ่มต้นไหว้ครูแล้วจัดขบวนให้กลองยาวตั้งแถวหน้า เครื่องประกอบจังหวะอยู่หลังกลอง เพลงประกอบการเล่นได้แก่ เพลงเดิน เพลงโยก เพลงเกี้ยวสาว เป็นต้น”* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๒๒)

วงกลองยาวที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคณะหนึ่งในจังหวัดเพชรบุรีได้แก่ “คณะนายสมาน ลูก-พระพรหม” โดยมีนายสมาน จันทร์กระจ่าง เกิดวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๐๒ ปัจจุบันอายุ ๕๑ ปี เป็นหัวหน้าคณะ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๑๘ ซอยโพธิ์การ้อง ถนนโพธิ์การ้อง ตำบลท่าราบ อำเภอเมืองเพชรบุรี จังหวัดเพชรบุรี

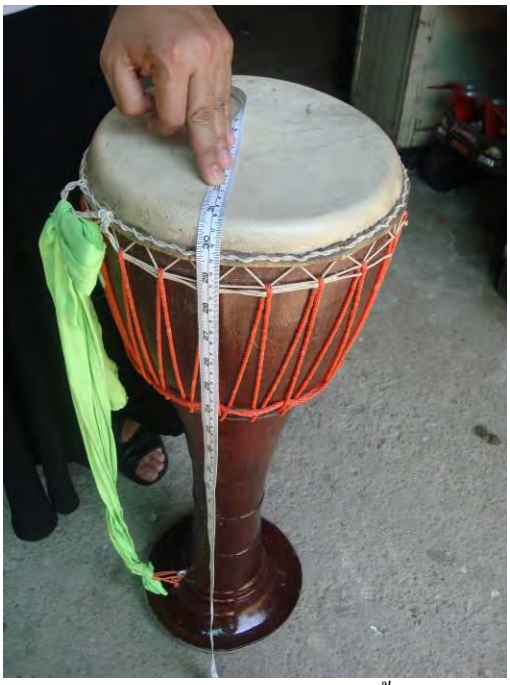
(ซ้าย) ภาพป้ายคณะกลองยาวก่อนเข้าบ้านครูสมาน (ขวา) ภาพบ้านครูสมาน จันทร์กระจ่าง

ขนาดของกลองยาว

ขนาดของกลองยาวบ้านครูสมาน จันทร์กระจ่างมีหลายขนาดด้วยกัน ดังภาพต่อไปนี้

(ซ้าย – ขวา) ภาพหุ่นกลองยาวและภาพกลองยาวเมื่อขึ้นหน้าเรียบร้อยแล้ว

(ซ้าย) ภาพเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๘ นิ้วครึ่ง (ขวา) ภาพเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๙นิ้ว



(ซ้าย) ภาพกลองสูง ๓๐.๕ นิ้ว (ขวา) ภาพกลองยาวที่มีความสูงแตกต่างขนาดกัน

การประสมวงกลองยาว

ครูสมาน จันทร์กระจ่างอธิบายการประสมวงกลองยาวจะประกอบด้วยกลองยาวตั้งแต่ ๘ ใบ ๙ ใบ จนถึง ๑๑ เครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง บางครั้งมีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเข้ามาบรรเลงประกอบได้แก่ปี่ในและระนาดเอก

(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม”

(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม”

(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม”

ภาพผู้แสดงกลองยาวคณะ “นายสมาน ลูกพระพรหม”

นอกจากนี้ยังมีการตีกลองยาวแบบผสมกายกรรม เพื่อเป็นการแสดงให้เกิดความตื่นตากับผู้ชม โดยมีทั้งการอ่อนตัวและการต่อตัวดังภาพต่อไปนี้

(ซ้าย – ขวา) ภาพแสดงการนอนบนหน้ากลองยาว

ภาพการโน้มตัวคาบเงิน ๑๐๐ บาท ภายในถาด

เสียงกลองยาวคณะครูสมาน ลูกพระพรหม

เสียงจิ๊ ใช้นิ้วกลางมือซ้ายกดไว้ที่หน้ากลอง (ใกล้กับขอบกลอง) หลังจากนั้นใช้นิ้วชี้ของมือขวานิ้วเดียวตีลงบริเวณใกล้กับขอบกลอง

เสียงบ่อม ใช้อุ้งมือขวาตีลงกลางหน้ากลอง หลังจากตีเสร็จแล้วทำการปล่อยมือขึ้นกลางอากาศทันที (โดยมือซ้ายปล่อยออกจากหน้ากลอง)

เสียงเป๋ง ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยของมือขวาตีลงใกล้ ๆ ขอบกลอง (ตำแหน่งเดียวกับเสียงจิ๊) เมื่อตีเสร็จแล้วกดมือค้างไว้เล็กน้อย ไม่ปล่อยมืออย่างเสียงบ่อม

เสียงป๊ะ ใช้ปลายนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยมือขวา ตีฟาดลงกลางหน้ากลอง หลังจากตีเสร็จกดมือค้างไว้ที่หน้ากลองเล็กน้อย

เสียงเพิ่ง มีการใช้มือซ้ายและมือขวาตีประกอบกัน โดยการใช้นิ้วกลางของมือซ้ายนิ้วเดียวตีลงหน้ากลอง (ส่วนใกล้กับขอบกลอง) ตีเสร็จแล้วให้กระเด้งนิ้วกลางนั้นขึ้นกลางอากาศอย่างรวดเร็ว หลังจากนั้นใช้นิ้ว ๔ นิ้วของมือขวาซึ่งมีการใช้นิ้วแบบเดียวกับเสียงเป๋งตีตามลงไปบนหน้ากลองอย่างรวดเร็วเช่นกัน ทำให้เสียงเพิ่งจะประกอบด้วยเสียง ๒ เสียงดังติดต่อกันอย่างรวดเร็ว บางครั้งได้ยินเป็นเสียง “กะเพิ่ง”

การติดข้าวหน้ากลอง

การติดหน้ากลองยาวใช้ขี้เถ้าผสมข้าวสุกบดละเอียดแล้วติดลงกลางหน้ากลองดังภาพต่อไปนี้

ภาพขี้เถ้าสำหรับนำไปผสมกับข้าวสุก

(ซ้าย – ขวา) ภาพครูสมาน จันทร์กระจ่างสาธิตการติดข้าวหน้ากลองโดยใช้นิ้วโป้งมือขวาเป็นหลัก

ระเบียบวิธีการบรรเลงและทำนองกลองยาว

การขึ้นต้นของการบรรเลงกลองยาวคณะครูสมาน จันทร์กระจ่างจะขึ้นต้นด้วยโหม่งก่อน หลังจากนั้นจึงตีกลองยาวตามเข้ามาดังนี้

โหม่ง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง
กลองยาว								

โหม่ง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง
กลองยาว	- - - จิ๊	- - - จิ๊	- - -เพิ่ง	- - - จิ๊	- - -เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - - จิ๊

โหม่ง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง
กลองยาว	-เพิ่ง -ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - - จิ๊	- - -เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง -ป๊ะ

โหม่ง	- - - -	- - - มง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองยาว	- - - -	- - -เพิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หลังจากนั้นเป็นการตีเข้าหน้าทับกลองยาวประกอบจังหวะฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง

หน้าทับกลอง

หน้าทับหนึ่งบ่อม

- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

หน้าทับสองบ่อม

- - - -	- เพิ่ง – บ่อม	- - - -	- เพิ่ง – บ่อม

หน้าทับสามบ่อม

- - - -	- เพิ่ง – บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

ครูสมาน จันทร์กระจ่างอธิบายระเบียบวิธีการตีกลองยาวที่เล่นประจำแบบคร่าว ๆ โดยไม่กำหนดตายตัวดังนี้

- เริ่มต้นด้วยการโห่ หลังจากตามด้วยการตีโหม่ง และกลองยาว
- โชว์การรำ ด้วยรำเซิ้งกระบอกตาลและรำเพลงกลองยาว
- ตีกลองยาวประกอบการออกกายกรรมท่าตัวนิ่ม ท่าช้าง ๓ เศียร ท่าพาดหน้า ท่าพาดหลัง ท่าพญาครุฑ ท่าหนุมานแผลงศร ท่าคาบกลอง ท่าคาบแบงค์
- กลองยาวตีเพลงลูกไม้ (ประกอบเสียงจิ๊ เสียงเป๊ิง เสียงบ่อม)
- กลองยาวตีเพลงจับปลาช่อน เพลงเปิด (กระ)โปรง

เอกลักษณ์ของคณะกลองยาวของครูสมาน จันทร์กระจ่าง จะมีการตีกลองยาวโดยมีทำนองเพลงหรือเนื้อร้องที่กำกับการตีกลองยาวเพื่อให้การจดจำง่ายขึ้นและยังทำให้คนตีกลองยาวเกิดความสนุกสนานไปด้วย ดังตัวอย่างเพลงจับปลาช่อนและเพลงเปิดกระโปรง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงจับปลาช่อน

เนื้อร้อง	- - - -	- จับปลาช่อน	- จับปลาช่อน	- รูด – ชิป
หน้าทับกลอง	- - - -	- เปิ้ง กะ บ่อม	- เปิ้ง กะ บ่อม	- เปิ้ง – จิ๊

เนื้อร้อง	- - - -	- จับปลาช่อน	- จับปลาช่อน	- รูด – ชิป
หน้าทับกลอง	- - - -	- เปิ้ง กะ บ่อม	- เปิ้ง กะ บ่อม	- เปิ้ง – จิ๊

เนื้อร้อง	- - - -	- รูด – ชิป	- รูด – ชิป	- จับปลาช่อน
หน้าทับกลอง	- - - -	- เปิ้ง – จิ๊	- เปิ้ง – จิ๊	- เปิ้ง กะ บ่อม

เนื้อร้อง	- - - จับ	ปลาช่อน - -	- จับปลาช่อน	- จู้น – จู้น
หน้าทับกลอง	- - - เปิ้ง	กะบ่อม - -	- เปิ้ง กะ บ่อม	- เปิ้ง – เปิ้ง

เนื้อร้อง	- - - -	- จู้น – จู้น	- - อี จู้น	- จู้น – ถ่อม
หน้าทับกลอง	- - - -	- เปิ้ง – เปิ้ง	- - กะเพิ่ง	- เปิ้ง – เปิ้ง

เนื้อร้อง	- - อี ถ่อม	- จู้น – จู้น	- - อี จู้น	- จู้น – ถ่อม
หน้าทับกลอง	- - กะ บ่อม	- เปิ้ง – เปิ้ง	- เปิ้ง กะ เพิ่ง	- เปิ้ง – บ่อม

เนื้อร้อง	- - - ถ่อม	- - - ถ่อม	- - - ถ่อม	- - - ถ่อม
หน้าทับกลอง	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

เพลงเปิด (กระ)โปรง

เนื้อร้อง	- - - -	- เปิด – โปรง	- ป๊ะ – เปิด	- เปิดโปรง
หน้าทับกลอง	- - - -	- เพิ่ง กะ เพิ่ง	- ป๊ะ – เพิ่ง	- เพิ่ง – เพิ่ง

เนื้อร้อง	- - - เปิด	- - กระโปรง	- - - เปิด	- - กระโปรง
หน้าทับกลอง	- - - ป๊ะ	- - กะ เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- - กะ เพิ่ง

เนื้อร้อง	- เปิ้ง – เปิ้ง	- เปิ้ง – ถ่อม	- - - ถ่อม	- - - ถ่อม
หน้าทับกลอง	กะเพิ่ง – เพิ่ง	- เพิ่ง – บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

เนื้อร้อง	- - - -	- เทิ่ง – ถ่อม	- - - -	- เทิ่ง – ถ่อม
หน้าทับกลอง	- - - -	- เพิ่ง – บ่อม	- - - -	- เพิ่ง – บ่อม

เนื้อร้อง	- - อี เทิ่ง	- เทิ่ง – ถ่อม	- - - ถ่อม	- - - ถ่อม
หน้าทับกลอง	- - กะ เพิ่ง	- เพิ่ง – บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

การตีกลองยาว สองชั้น

กลองยาว ๑	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม
กลองยาว๒	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม

กลองยาว ๑	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	- - - เพิ่ง	- - - -	- - - เพิ่ง
กลองยาว๒	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	- - - เพิ่ง	- - - -	- - - เพิ่ง

กลองยาว ๑	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง
กลองยาว๒	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -

กลองยาว ๑	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง- -	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - - ป๊ะ
กลองยาว๒	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง- -	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - - ป๊ะ

นอกจากนี้ครูสมาน จันทร์กระจ่างยังมีลูกเล่นสำหรับกลองยาวลูกที่ ๑ และกลองยาวลูกที่ ๒ ตีขัดกัน ดังนี้

การตีขัดลักษณะสามชั้น

กลองยาว ๑	- - -บ่อม	- - -บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม
กลองยาว๒	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองยาว ๑	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง
กลองยาว๒	- - -เพิ่ง	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง-เพิ่ง	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - -เพิ่ง

การตีขัดลักษณะสองชั้น

กลองยาว ๑	- - -บ่อม	- - -บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม	- - - -	-เพิ่ง-บ่อม
กลองยาว๒	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองยาว ๑	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง
กลองยาว๒	- - -เพิ่ง	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - -	-เพิ่ง- -	- ป๊ะ-เพิ่ง

กลองยาว ๑	- - - จิ๊	- จิ๊ - จิ๊	- - - -	- - - -	- - - จิ๊	- จิ๊ - จิ๊	- - - -	- - - -
กลองยาว๒	- - - -	- - - -	-เพิ่ง- -	- ป๊ะ-เพิ่ง	- - - -	- - - -	-เพิ่ง- -	- ป๊ะ-เพิ่ง

กลองยาว ๑	- - - -	-เพิ่ง-ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - - -	-เพิ่ง-ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง
กลองยาว๒	- - - -	-เพิ่ง-ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - - -	-เพิ่ง-ป๊ะ	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง

โอกาสในการตีกลองยาวจังหวัดเพชรบุรี

ครูสมาน จันทร์กระจ่างอธิบายว่า *“งานที่ตีกลองยาวก็มีงานวัด งานบวช งานแต่ง แต่งานศพไม่ไปตี”* (สมาน จันทร์กระจ่าง, สัมภาษณ์ ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔.๒.๒.๒ กลองยาวจังหวัดราชบุรี

วงกลองยาวที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคณะหนึ่งในจังหวัดราชบุรีได้แก่ “คณะครูเฉลา ศรีอาจ” ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี เป็นหัวหน้าคณะ

ภาพครูเฉลา ศรีอาจ

ขนาดของกลองยาว

ขนาดของกลองยาวคณะครูเฉลา ศรีอาจ มีหลายขนาดด้วยกันดังนี้

เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๒ นิ้ว ความสูง ๓๕ นิ้ว

เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๑.๕ นิ้ว ความสูง ๓๕ นิ้ว

เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๐ นิ้ว ความสูง ๓๓ นิ้ว

ภาพกลองยาวขนาดต่างๆ

การประสมวงกลองยาว

การประสมวงกลองยาวของคณะครูเฉลา ศรีอาจ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ กลองยาว รำมะนา (เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๕ นิ้ว) ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง

(ซ้าย) ภาพกลองยาว (ขวา) ภาพรำมะนา

ภาพเครื่องกำกับจังหวะคณะกลองยาวครูเฉลา ศรีอาจ

(ซ้าย – ขวา) ภาพการประสมวงกลองยาว จังหวัดราชบุรี (มีการนำรำมะนาตีประกอบ)
บันทึกภาพ ณ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

การประสมวงกลองยาวจะมีการกำหนดจำนวนกลองยาวไปตามขนาดของงานที่จะบรรเลง ถ้าเป็นงานไม่ใหญ่นักจะใช้กลองยาวประมาณ ๗ ใบ แต่ถ้าเป็นงานใหญ่จะใช้กลองยาวมากถึง ๑๖ – ๑๘ ใบ ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

การติดข้าวหน้ากลอง

การใช้วัสดุติดหน้ากลอง เดิมจะใช้ข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้า แต่ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงมาใช้ขนมโก๋ผสมกับแป้งข้าวเหนียวหรือแป้งมัน การติดข้าวหน้ากลองเพื่อให้เสียงกราง โดยเฉพาะการตีเสียงบ่อม ต้องการลักษณะเสียงกราง กังวานยาว เพราะฉะนั้นการติดข้าวหน้ากลองจึงมีความสำคัญมาก

ภาพขนมโก๋ที่นำมาติดหน้ากลอง

(ซ้าย – ขวา) ภาพการติดหน้ากลองโดยใช้ขนมโก๋ผสมกับแป้งข้าวเหนียว

เสียงกลองยาวคณะครูเฉลา ศรีอาจ

เสียงกลองยาวของคณะครูเฉลา ศรีอาจมีดังนี้

เสียงจ๊ะ ใช้นิ้วชี้ของมือขวาตีบริเวณใกล้ขอบกลอง

เสียงเทิ่ง มือขวาให้ทำการแบมือและเหยียดนิ้ว หลังจากนั้นตีที่หน้ากลองบริเวณใกล้ขอบกลองเช่นเดียวกัน

เสียงเดิด มือขวาแบในลักษณะเหยียดนิ้ว ตีลงบริเวณขอบกลองเช่นเดียวกับเสียงเทิ่ง แต่เมื่อตีเสร็จแล้วจะใช้มือซ้ายกดแตะหน้ากลองเอาไว้ การตีเสียงเดิด ถือเป็นวิธีการตีที่ยากที่สุด การตีเสียงเดิดมักตีผสมกับการตีเสียงเทิ่ง จะพูดรวมกันว่า “เทิ่งเดิด” อาจกล่าวได้ว่าเป็นการตีเสียงเทิ่ง ๒ ครั้งนั่นเอง แต่การตีครั้งที่ ๒ จะต้องใช้มือซ้ายแตะห้ามเสียงกลองตามติดไปทันที

เสียงบ่อม จะทำการแบมือหรือกำมือก็ได้ ตีลงกลางหน้ากลอง หลังจากนั้นยกมือขึ้นกลางอากาศทันที

เสียงป๊ะ จะทำการแบมือขวาในลักษณะเหยียดนิ้ว ตีลงกลางหน้ากลองแบบฟาดลงเล็กน้อยให้เกิดเสียงดัง “ป๊ะ”

ระเบียบวิธีการบรรเลงและหน้าทับกลองยาว

ระเบียบการตีกลองยาวของคณะครูเฉลา ศรีอาจ มีขั้นตอนแบ่งได้ดังนี้

ขั้นแรก เป็นการโห่ ๓ ลา

ขั้นตอนที่สอง เป็นการโหมโรง โดยจะมีการตีขึ้นเพลง “ไหว้ครู” ด้วยหน้าทับดังนี้

- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เดิด- เทิ่ง	-เทิ่งเดิดเดิด
- เดิด- เทิ่ง	-เทิ่งเดิดเดิด	- เดิด- เทิ่ง	-เทิ่งเดิดเดิด	- เดิด- เทิ่ง	-เทิ่งเดิดเดิด	- เดิด- เทิ่ง	-เทิ่งเดิดเดิด

ขั้นตอนที่สาม ตีจังหวะอื่น เช่น จังหวะพม่ารำขวาน จังหวะเต้ยโขง จังหวะแห่ จังหวะ ๓ เทิ่ง ๑ บ่อม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

จังหวะพม่ารำขวาน

- - - -	-เทิ่ง - เดิด	- - - เทิ่ง	- - - บ่อม

จังหวะเต้ยโขง

- - - ป๊ะ	- เทิ่ง- ป๊ะ	- เทิ่ง- ป๊ะ	- เทิ่ง- เทิ่ง

จังหวะ ๑ เทิ่ง ๓ บ่อม (สำหรับแห่)

- - - -	- เทิ่ง– บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

จังหวะ ๓ เทิ่ง ๑ บ่อม

- - - -	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- เดิด	- เทิ่ง- บ่อม

สำหรับจังหวะกลองยาว จังหวะหนึ่งบ่อม นิยมตีในการแห่ที่มีนางรำ จังหวะสองบ่อมจะตีเมื่อมีการยืนอยู่กับที่

การตีกลองยาวสำหรับการลงจบ สามารถลงจบเมื่อใดก็ได้ แต่นักดนตรีจะมองหน้ากันก่อนเพื่อเป็นสัญญาณเท่านั้น ครูเฉลา ศรีอาจ สาธิต ๒ รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ ๑

- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง
- - - เทิ่ง	- เทิ่ง - -	- ป๊ะ – เทิ่ง	- - - ป๊ะ				

รูปแบบที่ ๒

- - - ป๊ะ	- - - เทิ่ง	- - - ป๊ะ	- - - เทิ่ง	- - - ป๊ะ	- - - เทิ่ง	- - - ป๊ะ	- - - เทิ่ง
- - - เทิ่ง	- เทิ่ง - -	- เทิ่ง – เทิ่ง	- - - ป๊ะ				

การตีรำมะนาในวงกลองยาวของจังหวัดราชบุรี จะเป็นการตีในลักษณะการให้จังหวะยืนหรือจังหวะหนัก โดยจะใช้ตีด้วยไม้ที่มีหัวคล้ายกับไม้ตีระนาด ตีลงกลางหน้ากลอง ในขณะที่กลองยาวจะตีหน้าทับที่มีความถี่มากกว่า โดยมีตำแหน่งที่ตีมีตำแหน่งดังนี้

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

สำหรับเครื่องกำกับจังหวะอื่นๆ จะตีในลักษณะที่มีกระสวนทำนองดังนี้

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
ฉาบเล็ก	- แช่ – วับ	- แช่ – วับ	- แช่ – วับ	- แช่ – วับ
ฉาบใหญ่	- - - แช่	- - - แช่	- - - แช่	- - - แช่
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
โหม่ง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง

โอกาสในการตีกลองยาว

ครูเจริญ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวอายุ ๔๙ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๙/๑ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี) อธิบายว่า *"โอกาสที่ตีกลองยาวมีงานแต่งงาน (แห่ขันหมาก) งานประจำปีของอำเภอ เช่นงานอุ่นหวาน งานย้อนยุคเสด็จประพาสต้น หรือจะตีงานตลาดน้ำ"* (เจริญ ศรีอาจ, สัมภาษณ์ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

ครูบุญลือ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวอายุ ๗๒ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๕๕ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี) อธิบายว่า *"โอกาสที่ตีกลองยาวก็แล้วแต่เจ้าภาพจะมาหา งานอุ่นหวาน งานศพไม่ตี เพราะงานศพไม่ใช่งานสนุก ไม่ถูกหลักกับกลองยาว"* (บุญลือ ศรีอาจ, สัมภาษณ์ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๔.๒.๒.๓ กลองทุงเย จังหวัดตาก

การตีกลองทุงเย เป็นการบรรเลงกลองกับเครื่องกำกับจังหวะ โดยไม่มีการร้องเพลงประกอบเพื่อนำไปตีกับการแห่และตีให้ประกอบการรำเพื่อความสนุกสนาน สำหรับการตีกลองทุงเยพบที่วัดทุ่งยั้ง ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก

(ซ้าย – ขวา) ภาพสถานที่ตั้งคณะกลองทุงเย วัดทุ่งยั้ง

เครื่องดนตรีที่ประกอบในวงกลองทุงเย

เครื่องดนตรีในวงกลองทุงเยประกอบมีดังนี้

- กลองทุงเย หรือกลองแอว มี ๒ ขนาด ขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก กลองขนาดใหญ่หน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๑๘ นิ้ว ความยาว ๑๒๐ นิ้ว (๓ เมตร) ท้ายกลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๑๗ นิ้ว กลองขนาดเล็กหน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๑๒ นิ้ว ความยาว ๙๐ นิ้ว ท้ายกลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๑๒.๕ นิ้ว หุ่นกลองทำจากไม้ชิงชัน (นอกจากนี้ก็สามารถทำได้จากไม้ขนุน) หน้ากลองขึ้นด้วยหนังวัว สำหรับหนังชักเรียกว่า “หนังช้าง” หรือ “หนังริ้ว” ซึ่งทำมาจากหนังวัวผืนใหญ่นำมาตัดเป็นริ้ว ๆ ให้เป็นเส้น
- กลองตะโหลดปด เป็นกลองที่มีหน้าที่ตีตัดหรือตีซอยพยางค์ถี่แบบเดียวกับกลองทุงเยขนาดเล็ก กลองขนาดใหญ่หน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๗.๕ นิ้ว ความยาว ๒๓ นิ้ว กลองขนาดเล็กหน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๖.๕ นิ้ว ความยาว ๒๗.๕ นิ้ว
- โหม่งแบบถือตี ๓ ใบ โหม่งที่แขวนไว้กับเกวียน ๑ ใบ
- ฉาบเล็ก
- ฉาบใหญ่

(ซ้าย) กลองทุงเยขนาดใหญ่ตีแบบลงส้น (ขวา) กลองทุงเยขนาดเล็ก “ตีตัด”

(ซ้าย – กลาง – ขวา) ภาพกลองตะโหลดปด พร้อมไม้ตี

(ซ้าย – ขวา) ภาพท่าทางการยืนตีโหม่งแบบถือตี และแขวนไว้กับเกวียน

(ซ้าย – ขวา) ภาพการตีฉาบใหญ่และฉาบเล็ก

การประสมวงกลองทุงเย

การประสมวงกลองทุงเย ประกอบด้วย กลองแอว ๒ ขนาด (ขนาดใหญ่และขนาดเล็ก) กลองตะโหลดปด โหม่ง ๔ ใบ และ ฉิ่ง นอกจากนี้ยังมีกลอง ๒ หน้าขนาดเล็กอีก ๑ ใบ โดยสมัยก่อนไม่มีการนำมาใช้

ภาพแสดงการประสมวงกลองทุงเย

วิธีการตีกลองทุงเย

การตีกลองทุงเยจะมีการตี “แนวช้า” สำหรับตีแห่และตีวันพระ ส่วนการตีแนวเร็วจะตีเมื่อนางรำมารำประกอบให้เกิดความสนุกสนาน การตีแนวเร็วและแนวช้าจะตีหน้าทับกลองเหมือนกัน ถ้าตีแนวเร็วก็เป็นเพียงเพิ่มแนวหรือจังหวะให้เร็วขึ้นเท่านั้น

กลองขนาดใหญ่จะตีแบบ “ลงส้น” กลองขนาดเล็กจะตีแบบ “ตีตัด โดยเริ่มการบรรเลงด้วยการตีโหม่งขึ้นก่อน รูปแบบเดียวกันกับการตีกลองยาว

โหม่ง	- - - -	- - - ม้ง	- - - -	- - - ม้ง	- - - -	- - - ม้ง	- - - -	- - - ม้ง
ทุงเยเล็ก	- - - -	- X - -	- X - X	- - - X	- - - -	- X - -	- X - X	- - - X
ทุงเยใหญ่	- - - o	- - - o	- - - -	- o - -	- - - o	- - - o	- - - -	- o - -
ตะโหลดปด	- X - X	XXXX	- X - X	XXXX	- X - X	XXXX	- X - X	XXXX
ฉาบเล็ก	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ
ฉาบใหญ่	- - - แช่	-แช่-วับ	- - - แช่	-แช่-วับ	- - - แช่	-แช่-วับ	- - - แช่	-แช่-วับ

o แทนการตีลงส้นของกลองลูกใหญ่ X แทนการตีขัดของกลองลูกเล็ก

สำหรับกลองตะโหลดปด มีการแบ่งการตีมือซ้ายขวา (ด้วยกระสวนทำนองข้างต้น) ดังนี้

มือขวา	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
มือซ้าย	- - - -	X – X -	- - - -	X – X -

เป็นที่น่าสังเกตว่า การทำนองการตีกลองทุงเย เป็นการตียืนและตีขัดกันระหว่างกลองลูกใหญ่และกลองลูกเล็ก โดยมีหน้าทับเพียงรูปแบบเดียว แต่มีการเพิ่มแนวของการบรรเลงเท่านั้น ความสนุกสนานเกิดขึ้นจากเสียงกลอง เสียงฉาบใหญ่ เสียงฉาบเล็ก เสียงโหม่งที่ตีประกอบกันทำให้เกิดความครึกครื้น ส่งผลให้การร่ายรำของนางรำเกิดความสนุกสนานตามไปด้วย

(ซ้าย – ขวา) ภาพการรำหน้าวงกลองทุงเย

โอกาสที่ตีกลองทุงเย

คณะกลองทุงเย นิยมตีแห่งานวัด ถ้าเป็นการแห่นอกวัดก็จะตีในการแห่ช่อฟ้าใบระกา แห่ลูกนิมิต ถ้าเป็นการตีแห่ภายในวัดจะเป็นการตีแห่ในเทศกาลเข้าพรรษา นอกจากนี้ก็จะตีแห่ทุกวันพระ (เดือนละ ๔ ครั้ง) เพราะฉะนั้นถ้าเป็นเทศกาลเข้าพรรษาก็จะตีกลองทุงเยกันอย่างสม่ำเสมอ เวลาตีกลองทุงเยจะตีเวลา ๑๗.๐๐ – ๑๘.๐๐ จนถึงประมาณ ๒๐.๐๐ – ๒๑.๐๐ น. โดยจะมีชาวบ้านมาช่วยกันตี หากชาวบ้านมีน้อย ก็จะมีการเกณฑ์พระ เณร มาช่วยกันตีกลอง

๔.๒.๒.๔ แตรวง จังหวัดราชบุรี

แตรวง จังหวัดราชบุรี มีคณะของคุณครูสมาน กันเกตุ ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๔๐/๓ หมู่ ๗ ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

ภาพคุณครูสมาน กันเกตุ บันทึกภาพวันที่ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒

เครื่องดนตรีและการประสมวง

เครื่องดนตรีและการประสมวงสามารถแบ่งออกได้ ๒ แบบ คือแบบที่เล่นสำหรับงานบวช และแบบที่เล่นสำหรับงานอวมงคล

การประสมวงสำหรับงานบวช ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

- แซกโซโฟน ๓ เครื่อง
- ทรัมเปท ๓ เครื่อง
- ไซโลทรัมโบรน
- เทนเนอร์ ๑๐ เครื่อง
- กลองใหญ่
- กลองทรีโอ
- ฉาบใหญ่
- ฉาบเล็ก

การประสมวงสำหรับงานอวมงคลประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

- ทูบา
- บาริโทน
- คราลิเนท
- เทนเนอร์
- กลองแขก
- ตะโพนมอญ
- เปิงมาง
- ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง

(ซ้าย) ภาพปี่คลาริเนท (ขวา) ภาพแซกโซโฟน

(ซ้าย) ภาพตะโพน (ขวา) ภาพเปิงมาง

ภาพกลองทัด

(ซ้าย- ขวา) ภาพรูปแบบการนั่งบรรเลงและการเดินแห่ (ภาพจากครูสมาน กันเกตุ)

(ซ้าย- ขวา) ภาพรูปแบบการนั่งบรรเลงบนเวทีและการนั่งเก้าอี้บรรเลงบนเวที
(ภาพจากครูสมาน กันเกตุ)

ระเบียบวิธีการบรรเลง

การบรรเลงงานบวช จำนวนคนที่เล่นรวมกันประมาณ ๑๕ – ๑๖ คน จะเป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดินแห่ โดยจะรวมตัวกันตั้งแต่เวลา ๑๑.๐๐ น เริ่มเล่นเวลาประมาณบ่ายสองโมงไปจนถึงประมาณ ๑ ทุ่ม (รวมประมาณ ๔ – ๕ ชั่วโมง) สำหรับงานบวชจะไม่เล่นเพลงสำเนียงมอญ จะขึ้นต้นการบรรเลงด้วยเพลงมาร์ชราชบุรี หลังจากนั้นเป็นการบรรเลงเพลงลูกทุ่ง

การบรรเลงงานอวมงคล จำนวนคนเล่นถ้าน้อยที่สุดประมาณ ๘ – ๑๐ คน และมากที่สุดได้ถึง ๒๐ คน จะเป็นลักษณะการบรรเลงบนเวทีหรือนั่งบรรเลง โดยสมัยก่อนนิยมนั่งบรรเลงบนบ้านงาน ปัจจุบันมีการตั้งเต็นท์ให้นั่งบรรเลงบนเวทีเตี้ย ๆ นอกตัวบ้านที่ทำพิธี สำหรับตำแหน่งของนักดนตรีที่นั่งบรรเลงมีรายละเอียดดังนี้

แถวหน้าสุด	ปี่คลาริเนท และทรัมเปท
แถวที่สอง	บาริโทน เทนเนอร์
แถวที่สาม	แซกโซโฟน ทูบา
สองข้างเวที	โหม่ง ตะโพน เปิงมาง

การบรรเลงงานอวมงคลจะเริ่มไปถึงงานเวลา ๑๖.๐๐ น. หลังจากนั้นจะเริ่มบรรเลงไปจนถึงเวลา ๒๒.๐๐ น. สำหรับวันเผาจะบรรเลงตั้งแต่เวลา ๖.๐๐ น. จนถึงเวลาเผา บทเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงมอญ เพลงไทย (แบบคลาสสิกและแบบลูกทุ่ง) และเพลงสากล สำหรับบทเพลงที่บรรเลงนั้นสรุปได้ดังนี้

งานวันแรก

๑๖.๐๐ น. ไปถึงบ้านงาน บรรเลงเพลงประจำบ้าน เพลงมอญต่างๆ

๑๘.๐๐ น. เริ่มเล่นเพลงโหมโรงเช่นเพลงโหมโรงสะบัดสะบิ้ง เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง และบรรเลงเพลงเถาต่างๆ

๒๒.๐๐ น. เลิกการบรรเลงด้วยการบรรเลงเพลงประจำบ้านเป็นเพลงสุดท้าย

งานวันที่สอง

๖.๐๐ น. แห่ศพจากบ้านไปวัด หลังจากนั้นบรรเลงเพลงประจำวัด และตามด้วยเพลงมอญต่าง ๆ บางครั้งมีการร้องรับ โดยการบรรเลงวันที่สองจะบรรเลงไปจนถึงเวลาเผา

ทำนองเพลง

ครูสมาน กัน เกตุ อธิบายว่าบทเพลงที่นำมาบรรเลงนั้น เป็นบทเพลงไทย ยกตัวอย่างเช่น เพลงสร้อยลำปาง เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงแขกขาว เพลงแสนคำนึง เพลงบังใบ เป็นต้น นอกจากนี้คณะของครูสมาน กันเกตุยังบรรเลงเพลงมอญ เพลงลูกทุ่งและเพลงสากลด้วย

ครูสมาน กันเกตุสาธิตทำนองเพลงเดี่ยวคลาริเนท ซึ่งเป็นทำนองเพลงไทยและมีโครงสร้างเดียวกับทำนองเพลงไทย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างทำนองเพลงเดี่ยวสารถี อัตราสามชั้นท่อน ๑

ทำนองขึ้นต้น (นำท้ายเพลงจำนวน ๑ จังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้นมาขึ้นต้น)

- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	ร ฟ - ซ	- - - รำ	มำรำด –ล	-ฟ – ซ	- ล – ดำ

- ด – ฟ	ลซฟ ฟซล	- ร ำ ด ล	- ซ – ฟ	- ล฻ – ด	- ร – ฟ	- - ทลซ	ฟ ซ – ล

เที่ยวแรก (เที่ยวหวาน)

- - ทลซ	ร ซ – ดำ	ท – มำรำดำ	- ท ร ำ ล	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ดำ

- - ซซซ	ม ล ซ ม	- - - ร	ด ม ร ด	- - - ร	มรด –ล฻	- - มรด	ล฻ ด – ซ฻

- - มรด	ล฻ ด – ซ฻	- ด – ม	ร ม ร ฟ	- - ทลซ	- ฟ – ซ	ล ซ ด ล	-ล ล ล

- - - -	- - - -	ฟ – ฟซล	- ท – ด	- ฟ – ร	- ด – ท	- ล – ท	ล ท ล ซ
- - - -	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	ม ร - ด	- - - ท	- - - ด
- - - ซ	ลซฟ –ร	- - - ด	ท ร ด ท	-ร – ฟ	- ซ– ท	- - มรด	ท ด – ร
- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	ร ฟ - ซ	- - - ร	มรด –ล	-ฟ – ซ	- ล – ด
- ด – ฟ	ลซฟ ฟซล	- ร ด ล	- ซ – ฟ	- ล – ด	- ร – ฟ	- - ทลซ	ฟ ซ – ล

เที่ยวเก็บ (เที่ยวพัน)

- ซ ล ซ	ร ซ – ด	- - มรด	- ท- ล	ด ร ม ร	ด ท ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด
ซ ล ซ ด	ซ ด ร ม	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ซ ด ท ล	ท ด ร ม	ฟ ซ ล ด	ร ม ฟ ซ
ดรม ร ด	ซ ล ล ล	ร ม ฟ ล	ฟ ซ ม ฟ	ซ ล ด ร	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ร ฟ ซ	ด ล ล ล
ด ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ท ด ร ล	ท ด ร ซ	ล ท ด ร	ด ท ล ท	ด ซ ด ท	ล ซ ฟ ซ
ด ซ ด ท	ล ซ ฟ ด	ฟ ด ฟ ซ	ด ซ ล ท	ฟ ล ซ ล	ซ ฟ ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
ร ฟ ร ซ	ร ฟ ร ด	ท ล ซ ล	ท ร ด ท	ฟ ร ซ ฟ	ท ซ ด ท	ซ ฟ ด ท	ร ด ฟ ร
ซ ล ซ ซ	ร ม ร ร	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ด ร ด ด	ซ ล ซ ซ	ด ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
ร ม ด ร	ล ด ซ ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	- ล – ด	- ร – ฟ	- - ทลซ	ฟ ซ – ล

จากทำนองเพลงสารถี สามชั้นท่อน ๑ ข้างต้น จะเห็นได้ว่าเป็นทำนองเพลงที่ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลงไทย มีความครบถ้วนทั้งจังหวะหน้าทับ ลูกตกของเพลง และลักษณะทำนองเพลงที่นำมาขึ้นต้นและลงจบที่มีลีลาท่วงทีตามหลักทางดุริยางคศิลป์

๔.๒.๓ วิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตก พบวัฒนธรรมการบรรเลง ๕ เรื่องได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อซอซึง การบรรเลงกลองยาวจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดราชบุรี การตีกลองทุงเยและการบรรเลงแตรวงของจังหวัดราชบุรี ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย นอกจากนี้การกำหนดเสียงจะยึดหลักตามเสียงของขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป็นเสียงมาตรฐานกลางของการบรรเลงวงเครื่องสายไทยสำหรับทำการวิเคราะห์การบรรเลงวงสะล้อซอซึง จังหวัดตาก และผู้วิจัยจะพิจารณาลักษณะร่วมและลักษณะที่มีความแตกต่าง เพื่อทำการสรุปภาพรวมวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตกให้เกิดความชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก พบความหลากหลายเรื่องของบันไดเสียง

เรื่องของความหลากหลายของบันไดเสียงจะพบกับบทเพลงสำคัญของการบรรเลงวงสะล้อซอซึงจังหวัดตากได้แก่ทำนองเพลงปราสาทไหวพบลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงดังนี้

เสียงที่ ๑ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X
เสียงที่ ๒ ใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X
เสียงที่ ๓ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X
เสียงที่ ๔ ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X

ประเด็นที่สอง เรื่องความซับซ้อนของกลุ่มทำนองเพลง

สำหรับการซ้ำทำนองเพลง พบลักษณะดังกล่าวในการบรรเลงเพลงปราสาทไหวของวงสะล้อซอซึงจังหวัดตาก ทำนองเพลงปราสาทไหวพบว่าแม้ทำนองเพลงจะเป็นลักษณะทำนองเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนบันไดเสียงเท่านั้น แต่การดำเนินสำนวนเพลงมีความซับซ้อน สามารถจำแนกออกได้เป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นลักษณะทำนองที่เป็นการดำเนินทำนองเพื่อการขึ้นต้น พบลักษณะดังกล่าวในการดำเนินทำนองเสียงที่ ๑ และเสียงที่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงสุดท้าย

กลุ่มที่สอง เป็นลักษณะการใช้เสียงเดียวกัน บรรเลงย้ำ ๓ ครั้งเพื่อเป็นการเน้นทำนองสำหรับการขึ้นต้น พบการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ใช้ส่วนกลางของทำนองเพลงคือเสียงที่ ๒ และเสียงที่ ๓

ประเด็นที่สาม บทเพลงมีลักษณะสั้นใกล้เคียงกัน

จากการศึกษาบทเพลงสะล้อ ซอ ซึงจังหวัดตาก พบอัตราส่วนเรื่องของความยาวของบทเพลงที่ใกล้เคียงกัน คือมีลักษณะสั้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงปราสาทไหว	๔ บรรทัด	๘ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงปุ๋มเป้งแบบเก่า	๔ บรรทัดครึ่ง	๙ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงเพลงปุ๋มเป้งแบบใหม่	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงลอดถ้ำ	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงล่องแม่ปิง	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงสร้อยสนตัด	๔ บรรทัด	๘ กลุ่มทำนองเพลง

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าอัตราความสั้นยาวของทำนองเพลงในวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตากจะมีลักษณะสั้นเฉลี่ย ๓ – ๔ บรรทัดเท่านั้น

ประเด็นที่สี่ ระเบียบวิธีการบรรเลงค่อนข้างอิสระ ไม่กำหนดตายตัว

เรื่องของระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของงภาคตะวันตกจะไม่กำหนดอย่างเคร่งครัดหรือตายตัวได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตากมีเพียงเพลงปราสาทไหวที่บรรเลงเป็นเพลงแรก นอกจากนั้นแล้วจะบรรเลงบทเพลงใดก่อนหลังก็ได้ขึ้นอยู่กับกาละและเทศะหรือโอกาสของงานครั้งนั้น ๆ แม้การขึ้นต้นการบรรเลงก็ไม่มีการบรรเลงเพลงโหมโรงอย่างวงดนตรีไทยประเภทอื่นๆ

ประเด็นที่ห้า มีลักษณะการแทนสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงด้วยบทขับร้อง

เรื่องของการแทนสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงด้วยบทขับร้อง พบในการตีกลองยาว จังหวัดเพชรบุรี มีการใช้บทร้องได้แก่เพลงจับปลาช่อน เพลงเปิด (กระ)โปรง ในการแทนกลวิธีการตีกลองยาว เป็นที่น่าสังเกตว่า วิธีการดังกล่าวมีนัยยะในการกำหนด โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ผลที่ได้จากการกำหนดกลวิธีดังกล่าวดังนี้

- เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายในการจดจำทำนองการตีกลองยาวในลักษณะที่เป็นชุดทำนองหรือชุดกลวิธี
- เพื่อให้เกิดความสนุกสนานกับผู้ตีกลองยาว เมื่อต้องการตีกลองยาวให้พร้อมเพรียงกัน
- เพื่อให้เกิดความสวยงามในการตีกลองยาวหลายๆ ใบพร้อมๆ กัน เพราะบทขับร้องจะเป็นตัวกำหนดลักษณะมือที่ตีด้วย
- เพื่อให้อรรถรสกับผู้ฟังที่มีความแตกต่างไปจากวิธีการบรรเลงทั่ว ๆ ไป ที่ชุดทำนองจะไม่ยาวนัก

ประเด็นที่หก หากเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันจะมีการตียืนและตีขัดกัน

ผลของการวิจัยนี้ เป็นความสอดคล้องกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังในหลายๆ ชนิด ไม่ว่าจะเป็นกลองแขกหรือกลองคู่ที่กลอง ๒ ใบจะตีสลับกัน ตีขัดกันไปมา หรือไม่ว่าจะเป็นการตีกลองปูจา ของพื้นที่ภาคเหนือก็เป็นลักษณะเช่นเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้พบในพื้นที่ภาคตะวันตกกับการตีกลองทุงเย ที่มีการตีขัดกันระหว่างกลองทุงเยที่มีขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก

โดยมีหน้าทับเพียงรูปแบบเดียว แต่มีการเพิ่มแนวของการบรรเลงเท่านั้น ความสนุกสนานเกิดขึ้นจากเสียงกลอง เสียงฉาบใหญ่ เสียงฉาบเล็ก เสียงโหม่งที่ตีประกอบกันทำให้เกิดความครึกครื้น ส่งผลให้การร่ายรำของนางรำเกิดความสนุกสนานตามไปด้วย

ประเด็นที่เจ็ด มีการบรรเลงถูกต้องตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย

วัฒนธรรมการบรรเลงถูกต้องตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย พบในการบรรเลงบทเพลงของแตรวง จังหวัดราชบุรี จากข้อมูลเพลงสารถี อัตราสามชั้น ท่อน ๑ มีความครบถ้วนทั้งจังหวะหน้าทับ ลูกตกของเพลง และลักษณะทำนองเพลงที่นำมาขึ้นต้นและลงจบที่มีลีลาท่วงทีตามหลักทางดุริยางคศิลป์

ประเด็นที่แปด เรื่องของการนำวัฒนธรรมการบรรเลงลักษณะวงดนตรีไปใช้ มีทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

สำหรับเรื่องของการนำไปใช้ ผู้วิจัยสามารถจำแนกข้อมูลออกเป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นกลุ่มที่ใช้เฉพาะงานมงคล ได้แก่การตีกลองยาวทั้งจังหวัดเพชรบุรี และจังหวัดราชบุรี นอกจากนี้ยังมีกลองทุงเย จังหวัดตาก ที่ตีเฉพาะงานมงคล จะไม่ไปตีในงานอวมงคล

กลุ่มที่สอง เป็นกลุ่มที่สามารถเล่นได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อ ซอ ซึงจังหวัดตาก จะไปบรรเลงทุกงานไม่มีข้อห้ามใด ๆ และการบรรเลงแตรวงจังหวัดราชบุรี สำหรับแตรวงจะบรรเลงทั้งงานบวชและงานศพ

จากการจำแนกเรื่องของการนำไปใช้จะพบว่า กลุ่มที่เป็นลักษณะวงดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง โดยเครื่องหนังเป็นหลักในการบรรเลงมักใช้เฉพาะงานมงคล ส่วนประเภทที่มีลักษณะการบรรเลงแบบวงดนตรีหรือที่มีเครื่องดำเนินทำนองเป็นหลักในวง มักใช้กับทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

๔.๓ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง

วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ผู้วิจัยแบ่งรายละเอียดออกเป็น ๔ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่และหนังตะลุงประกอบด้วย หนังใหญ่วัดขนอน หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ประเภทที่สองได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับละครชาตรีได้แก่ละครชาตรีเมืองเพชร ประเภทที่สามได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงโขนสดและประเภทที่สี่ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงหุ่นกระบอก และประเด็นสุดท้ายเป็นการวิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๓.๑ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการเชิดตัวหนังใหญ่และหนังตะลุง

๔.๓.๑.๑ หนังใหญ่วัดขนอน

การแสดงหนังใหญ่เป็นการนำเอาศิลปะแขนงต่างๆ มาผสมผสานกัน ไม่ว่าจะเป็นหัตถศิลป์ วรรณศิลป์ วาทศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ นิยมแสดงตอนกลางคืน หรือในที่มืดเพื่อให้เกิดเงาในการเชิดตัวหนัง สำหรับหนังใหญ่จังหวัดราชบุรีพบที่วัดขนอน อำเภอโพธาราม มีการสร้างตัวหนังมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยผู้ริเริ่มแกะสลักตัวหนังคือพระครูศรัทธาสุนทร (หลวงปู่กล่อม) มีการสร้างตัวหนังจำนวนมากถึง ๙ ชุด ปัจจุบันมีตัวหนังทั้งสิ้นประมาณ ๓๑๓ ตัว ปัจจุบันพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอนเป็นผู้นำในการอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้ไว้

(ซ้าย – ขวา) วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

ฉากหนังใหญ่และการจุดไฟหลังฉาก

หนังใหญ่ บางครั้งเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หนังใหญ่ไฟกะลา” โดยวัดขนอนทำการอนุรักษ์การแสดงลักษณะโบราณนี้ไว้ ในสมัยโบราณไม่มีไฟฟ้าเหมือนปัจจุบัน เพราะฉะนั้นเรื่องของการแสดงจึงต้องอาศัยไฟจากธรรมชาติ สำหรับหนังใหญ่จะมีการนำกะลามะพร้าวที่ตากแห้งและมีน้ำหนักเบามาจุดเพื่อให้เกิดแสง กะลามะพร้าวจะถูกวางอยู่บน “ร้านเพลิง” มีลักษณะคล้ายแคร่สูงประมาณ ๑.๕ เมตรแล้วเอาดินถมเสาเอาไว้เพื่อไม่ให้ล้มเวลาเกิดลมพัดแรง นอกจากนี้จะต้องมี “บังเพลิง” โดยอาจนำผ้าขาวมากั้นเป็นบังเพลิง เพื่อกันลมที่แรงเกินไปเช่นเดียวกัน

แสงไฟที่เกิดจากการจุดกะลามะพร้าวจะให้แสงที่มีความสวยงาม กะลามะพร้าวตากแห้งสามารถจุดไฟได้ดี ไม่แตกเป็นลูกไฟเล็ก ๆ และกระเด็นใส่นักแสดงขณะทำการแสดง ในสมัยโบราณผู้ที่เดินทางมาชมหนังใหญ่จะถือกะลาติดมือมา ณ ลานแสดงด้วย

นอกจากนี้การจุดไฟกะลามะพร้าวยังทำให้เกิดลักษณะที่เรียกว่า “หนังสามมิติ” ด้วยอีกประการหนึ่ง กล่าวคือจะประกอบด้วยมิติที่เป็นภาพของคนเชิด มิติภาพของตัวหนัง และมิติของภาพเงาที่เกิดขึ้นทำให้การเชิดหนังใหญ่ดูมีชีวิต ขณะที่มีการเผากะลามะพร้าว หากมีลมพัด แรงลมจะทำให้ไฟไม่หยุดนิ่ง เมื่อประกอบกับหนังใหญ่เป็นหนังรูปแบบนิ่ง การรวมกันระหว่างภาพนิ่งของตัวหนังกับแสงเงาที่มีความวูบวาบจากแรงลมจะทำให้การเชิดหนังมีชีวิตขึ้น สำหรับไฟจากกะลามะพร้าวก็ยังสร้างสีสันต่างๆ ได้แก่สีแดง สีเหลืองและสีเขียว ๆ ของเปลวไฟอีกประการหนึ่งด้วย ลักษณะการจุดกะลามะพร้าวดังภาพต่อไปนี้

ภาพกองกะลาเตรียมไว้ด้านหลังฉากเผาระหว่างการแสดง

บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

(ซ้าย – ขวา) ภาพการจุดไฟกะลาหลังฉาก บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

ภาพการเชิดหนังใหญ่หน้าฉาก บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

ขนาดของจอที่ใช้สำหรับแสดงหนังใหญ่จะมีความกว้างประมาณ ๑๒ เมตร ความสูงประมาณ ๕ เมตร ดังภาพลักษณะจอหนังใหญ่ดังนี้

ภาพจอหนังใหญ่ ณ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

จากจอหนังข้างต้น มุมจอด้านขวามือและด้านซ้ายมือของจอ จะเป็นจุดสำหรับผู้พากย์ยืนพากย์ขณะทำการแสดง ส่วนวงปี่พาทย์จะหันหน้าเข้ามาจอแสดง คนแสดงจะเชิดตัวหนังทั้งด้านหลังจอและหน้าจอ

ลักษณะตัวหนังใหญ่

ลักษณะตัวหนังใหญ่ เป็นตัวหนังซึ่งทำการแกะสลักลวดลายเป็นตัวละครต่างๆ ตามท้องเรื่องที่จะแสดงบนหนังวัว บางตัวมีความสูงถึง ๒ เมตร กว้าง ๑ เมตรเศษ สำหรับตัวหนังของวัดขนอน จังหวัดราชบุรีสามารถแบ่งออกเป็น ๗ ประเภทตามลักษณะท่าทาง บทบาท กริยาอาการดังนี้

ประเภทแรก เรียกว่า “หนังเจ้า” หรือ “หนังครู” เป็นตัวหนังที่ใช้ในพิธีไหว้ครู มีอยู่ด้วยกัน ๓ ตัวได้แก่พระฤาษี พระอิศวร และพระนารายณ์ โดยพระนารายณ์บางครั้งเรียกว่า “พระแผลง” เพราะเป็นภาพในท่าแผลงศร

ประเภทที่สอง เรียกว่า “หนังเฝ้า” หรือ “หนังไหว้” เป็นภาพหนังเดี่ยว หน้าเสี้ยว พนมมือใช้แสดงตอนเข้าเฝ้า

ประเภทที่สาม เรียกว่า “หนังคเนจร” หรือ “หนังเดิน” เป็นภาพหนังเดี่ยวหน้าเสี้ยวอยู่ในท่าเดิน

ประเภทที่สี่ เรียกว่า “หนังง่า” เป็นภาพหนังเดี่ยวหน้าเสี้ยว อยู่ในท่าต่อสู้เหาะแผลงศร

ประเภทที่ห้า เรียกว่า “หน้าเมือง” เป็นหนังภาพเดี่ยวหรือหลายภาพอยู่ในหนังผืนเดียวกันโดยมีปราสาทราชวัง วิมาน พลับพลา ศาลา ตามเนื้อเรื่องอยู่ในหนังผืนนั้น บางครั้งเรียก “หนังพลับพลา” หรือ “หนังปราสาทพูด” หรือ “หนังปราสาทโลม”

ประเภทที่หก เรียกว่า “หนังจับ” หรือ “หนังรบ” เป็นหนังที่มีภาพตัวละครตั้งแต่ ๒ ตัว ขึ้นไปในหนังผืนเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นภาพตัวละครในการต่อสู้

ประเภทที่เจ็ด เรียกว่า “หนังเบ็ดเตล็ด” เป็นหนังลักษณะอื่นที่ไม่จัดอยู่ในประเภทที่กล่าวมา แยกออกเป็น “หนังเตียว” หมายถึงภาพหนัง ๒ ตัว โดยตัวหนึ่งพ่ายแพ้การต่อสู้และถูกจับมัด “หนังเขน” หมายถึงหนังที่เป็นไพร่พลของกองทัพ และ “หนังเบ็ดเตล็ด” อื่น ๆ ที่มีรูปร่างแปลกแตกต่างกันออกไป (พิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดขนอน, ๒๕๕๒: ๗) ดังตัวอย่างภาพหนังดังนี้

(ซ้าย) ภาพหนังพระนารายณ์ (ขวา) ภาพหนังพระรามต่อสู้กับทศกัณฐ์
บันทึกภาพจากพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

(ซ้าย) ภาพหนังมังกรกรรฐ์เนรมิตกาย (ขวา) ภาพหนังลิงขาวจับลิงดำได้
บันทึกภาพจากพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

วงปี่พาทย์ประกอบหนังใหญ่

ภาพครูสุเทพ นิ่มอนงค์ ครูผู้ฝึกซ้อมดนตรีไทยประกอบหนังใหญ่วัดขนอน
บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

ภาพวงปี่พาทย์เครื่องคู่ประกอบการแสดงหนังใหญ่
บันทึกภาพวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

วงดนตรีที่นำมาบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ระนาดเอก
๒. ระนาดทุ้ม
๓. ฆ้องวงใหญ่
๔. ฆ้องวงเล็ก
๕. ปี่ใน
๖. ตะโพน
๗. กลองทัด
๘. ฉิ่ง
๙. โกร่ง

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ดังกล่าวข้างต้น มีการนำกลองแขกมาประกอบการบรรเลงด้วย แต่เป็นการบรรเลงเพลงเถาคั่นเวลาในช่วงกลางคืน

การตีโกร่ง ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเสียงดนตรีที่ประกอบการเชิดหนังใหญ่ เพราะเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นจังหวะให้กับนักแสดง กระสวนการตีโกร่งมีดังนี้

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

ระเบียบวิธีการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่

ขั้นตอนการแสดงหนังใหญ่นั้น มีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะการแสดงไทยแขนงอื่น ๆ ดังนี้

ขั้นตอนแรก เริ่มต้นด้วยการไหว้ครู โดยวงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง ขณะทำพิธีเรียกว่า “พิธีเบิกหน้าพระ” วงปี่พาทย์จะทำการบรรเลงโหมโรงเย็น โดยจะบรรเลง ๑๓ เพลง ได้แก่สาธุการ ตระหญ้าปากคอก ๑ ตัว รัวสามลา เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ชุบ ลา แต่หากเป็นการบรรเลงประกอบการสาธิตการเชิดตัวหนังจะบรรเลงเพียง ๓ เพลงได้แก่ สาธุการ ตระหญ้าปากคอกและรัวสามลา ในขณะที่ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็นอยู่นั้น จะมีการทำพิธีไหว้ครูหรือที่เรียกว่า “เบิกหน้าพระ” ไปด้วย บางครั้งเพลงโหมโรงเย็นยังไม่จบ พิธีไหว้ครูเสร็จก่อน วงปี่พาทย์ก็จะหยุดการบรรเลง ลูกศิษย์ที่ร่วมพิธีไหว้ครูจะลาเครื่องบูชาครู หลังจากนั้นคนพากย์จะทำการพากย์ประกอบการเล่นตะโพน

ขั้นตอนที่สอง เป็นการแสดงชุดเบิกโรง นิยมแสดงตอน “จับลิงหัวค่ำ” ซึ่งจะประกอบด้วยตัวแสดงที่เป็นลิงขาวและลิงดำ ซึ่งเป็นตัวแทนของความดีและความร้าย และเป็นการไล่จับกันระหว่างลิงสองตัว โดยสุดท้ายลิงขาวจะจับลิงดำมัด แล้วนำตัวไปส่งให้พระฤาษี หลังจากนั้นจะเป็นคำสอนของพระฤาษีให้มีการอภัยกันและแก้มัดลิงดำ เพื่อให้เป็นเพื่อนที่ดีต่อกัน วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดและเพลงเตียว

ขั้นตอนที่สาม เป็นการแสดงเรื่องราว เรื่องที่นิยมแสดงได้แก่เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งจะแสดงเป็นตอนๆ ได้แก่ ตอนหนุมานถวายแหวน ตอนนาคบาศก์ ตอนพรหมมาสตร์ ตอนศึกมังกรกรรณ หรือตอนยกรบ (ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕) สำหรับการแสดงตอนหนุมานถวายแหวน เมื่อพระรามออกมาหน้าจอแสดงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเสมอ แต่ถ้าเป็นตอนนาคบาศก์ ทศกัณฐ์ออกมาหน้าจอแสดงปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงเสมอเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงเพลงประกอบช่วงของการแสดงที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

การจัดทัพยักษ์	บรรเลงเพลงกราวใน
การจัดทัพมนุษย์และลิง	บรรเลงเพลงกราวนอก
การยกทัพ	บรรเลงเพลงเชิด
กองทัพมาถึงสระโบกขรณีแล้วลิงนอน	บรรเลงเพลงตระนอน – รัว

การแปลงตัว เช่น มังกรกรรณแปลงร่าง	บรรเลงเพลงตระนิมิต
ตอนนกมารับอาสาหนุมานไปส่ง	บรรเลงเพลงแผละ
ช่วงท้ายของการจับลิงหัวค่ำ	บรรเลงเพลงเตียว
พระรามยกทัพไปกรุงลงกา หนุมานเนรมิตหางไปอีกฟากหนึ่ง	
เพื่อให้กองทัพไต่หางเดินข้ามไป	บรรเลงเพลงปี่กลอง
นางสีดาเสียใจเพราะทศกัณฐ์เกี้ยวพาราสี	บรรเลงเพลงทยอยโอด
การร้องไห้ เสียใจ	บรรเลงเพลงโอด
หนุมานตรวจพล	บรรเลงเพลงค้างคาวกินกล้วย

ขั้นตอนสุดท้าย เวลาเลิกการแสดงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงกราวรำ

ทำนองเพลง

บทเพลงที่นำมาใช้กับการแสดงหนังใหญ่จะเป็นบทเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์และเพลงที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ครูสุเทพ นิ่มอนงค์ ครูผู้ฝึกซ้อมดนตรีไทยประกอบหนังใหญ่วัดขนอน ศิลปินจากอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม สาธิตทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่ถ่ายทอดมาจากครูปาน นิลวงศ์อีกทอดหนึ่ง[๑] ดังทำนองต่อไปนี้

เพลงสาธุการ (ทางครูปาน นิลวงศ์)

ท่อนที่ ๑

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ร	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ร
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ลฺ

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ฟ - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- - - รฺ	- - - รฺ	- มฺ - ฟฺ	- มฺ - ฟฺ	- ด - ท	- ลฺ - ฟ	- - - มฺ	- - - รฺ

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท	- ลฺ - ท	- - {ด--}	- มฺ - -	- ซฺ - ลฺ

[๑] ครูปาน นิลวงศ์เป็นศิลปินเกิดที่จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นบุตรของ “ครูปน” ซึ่งเป็นนักดนตรีรุ่นราวคราวเดียวกับคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สำหรับครูปน เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมากที่สุดอีกท่านหนึ่งของจังหวัดสมุทรสงคราม

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ทำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ	- - - ทำ	- - {-ลทำ}	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ท - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ	- ท - -	- - {ซ--}	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- ลุ - ท	- - {ด--}	- มุ - -	- ซุ - ลุ	- ท - ร	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ท

ท่อนที่ ๒

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ทำ	- ซ - -	{-ลทำ}- รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- - - ลุ	- - - ท	- - - ลุ	- - - ท	- ร - -	{ซ- -}- ร	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- - - ล	- - {-ซล}	- ทำ - ล	- ซ - ม	- ร - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ลุ - -	- - {ฟ--}	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- ลุ - ท	- - {ด--}	- มุ - -	- ซุ - ลุ

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- รำ - ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ

ท่อนที่ ๓

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - {ฟ--}	- ม - -	- ร - ร	- - - ซ	- รำ - ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ
มือซ้าย	- - {-มร}	- - - รุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ท

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- ทำ - -	ล ล - -	ทำ ทำ - -	รำ รำ - มำ	- - {-มฟ}	- ล - -	- ล - -	{ฟ--}- -
มือซ้าย	- ท - ลุ	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- - {ร - -}	- - - ม	ฟ - - -	{-มร}- ท

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- ทำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ	- - - ทำ	- - {-ลทำ}	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ฟ - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ	- ท - -	- - {ซ- -}	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- ร - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- ลุ - ท	- - {ด- -}	- มุ - -	- ซุ - ลุ	- ท - ร	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ท

ท่อนที่ ๔

ประโยคที่ ๑๓

มือขวา	- ฟ - ม	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {-รม}	- ซ - ล
มือซ้าย	- - - -	- ร - ท	- ลุ - ท	- ลุ - ท	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ

ประโยคที่ ๑๔

มือขวา	- ทำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ	- - - ทำ	- - {-ลทำ}	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ท - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ	- ท - -	- - {ซ- -}	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๑๕

มือขวา	- - - ท	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- ลุ - -	- - {ด- -}	- มุ - -	- ซุ - ลุ	- ท - ร	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ท

ท่อนที่ ๕

ประโยคที่ ๑๖

มือขวา	- - - ซ	- - ล ล	- - - ทำ	- - ล ล	- รำ - ทำ	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- - - ซุ	- ลุ - -	- - - ท	- ลุ - -	- ร - ท	- ลุ - ฟุ	- - - -	- - - รุ

ประโยคที่ ๑๗

มือขวา	- ร - -	{ท--} - -	- - ลุ ท	- - ด ร	- ม ซ ม	- - - ร	- - - -	{-รม} -ซ
มือซ้าย	- ซุ - -	{-ลุซุ} - รุ	- ซุ - -	ลุ ท - -	- - - -	ร ท - ลุ	- ท - -	{ด- -} -ซุ

ประโยคที่ ๑๘

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ

ประโยคที่ ๑๙

มือขวา	- ทุ ล -	ทุ ล - -	ล ฟ - -	ฟ ม - -	- ม ร -	- ร - -	- ม - ร	- - - ม
มือซ้าย	- - - ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร	- - ร ท	- - - ลุ	- - - ท	- - - ลุ	- - - ท

ท่อนที่ ๖

ประโยคที่ ๒๐

มือขวา	- - {ฟ--}	- ม - -	- ร - ร	- - - ซ	- รำ - ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ
มือซ้าย	- - {-มร}	- - - รุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ท

ประโยคที่ ๒๑

มือขวา	- - {-ลทำ}	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ทำ	- ร - ซ	- - ล ทำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ
มือซ้าย	- - {ซ--}	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- - - ท	- ร - ท	- ลุ - ซุ

ประโยคที่ ๒๒

มือขวา	- ล ซ ซ	- - - ซ	- ท ำ - -	- ล - ล	- ซ - -	{-ลท ำ}- ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ท ำ - ล
มือซ้าย	- - - ด	- ซ ุ - -	- ท - ล ุ	- - - ล ุ	- ร - -	{ซ- -}- ร	- ม - ร	- ท - ล ุ

ประโยคที่ ๒๓

มือขวา	- - - ร	- - {-มฟ}	- ล - ล	- - {ฟ--}	- ม ซ ม	- - - ร	- - - -	{-รม} -ซ
มือซ้าย	- ล ุ - -	- - {ร--}	- - - ฟ	- - {-มร}	- - - -	ร ท - ล ุ	- ท - -	{ด- -} -ซ ุ

ประโยคที่ ๒๔

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ท ำ - ล	- ซ - ม	- ร - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ซ ุ - ล ุ	- ท - ล ุ	- ซ ุ - ท	- ล ุ - ท	- - {ด- -}	- ม ุ - -	- ซ ุ - ล ุ

ประโยคที่ ๒๕

มือขวา	- - ท ำ -	ท ำ ท ำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ล	- - - ร	- - {ด--}	- - - -	- -(ทท-)
มือซ้าย	- - - ท	- - - ล ุ	- - - ซ ุ	- - - ล ุ	- - - ล ุ	- - {-ทล ุ}	- - - ท	- - (-- ท)

ประโยคที่ ๒๖

มือขวา	- ท - -	ล ุ ล ุ - -	ท ท - -	ร ร - ม	- - {-มฟ}	- ล - -	- ล - -	{ฟ--}- -
มือซ้าย	- ฟ ุ - ม ุ	- - - ฟ ุ	- - - ร ุ	- - - ม ุ	- - {ร--}	- - - ม	ฟ - - -	{-มร}- ท

ประโยคที่ ๒๗

มือขวา	- - - -	- - {ฟ--}	- - - ร	- - {-มฟ}	- ล - ท ำ	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- ล ุ - ท	- - {-มร}	- ล ุ - -	- - {ร--}	- ล ุ - ท	- ล ุ - ฟ	- - - ม ุ	- - - ร ุ

ประโยคที่ ๒๘

มือขวา	- - ซ -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ำ ท ำ - ร ำ	- - - ล	- ท ำ - ล	- - - ร	- - {-มฟ}
มือซ้าย	- - - ซ ุ	- - - ล ุ	- - - ท	- - - ร	- ล ุ - -	- - - ร	- ล ุ - -	- - {ร--}

ประโยคที่ ๒๙

มือขวา	- - {-มฟ}	- ล - ท ำ	- ร ำ - ท ำ	- ล - ฟ	- - - ร	- - {-มฟ}	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- - {ร--}	- ล ุ - ท	- ร - ท	- ล ุ - ด	- ล ุ - -	- - {ร--}	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๓๐

มือขวา	- ท - -	ล ุ ล ุ - -	ท ท - -	ร ร - ม	- - {-มฟ}	- ล - -	- ล - -	{ฟ--}- ท ำ
มือซ้าย	- ฟ ุ - ม ุ	- - - ฟ ุ	- - - ร ุ	- - - ม ุ	- - {ร--}	- - - ม	- ร - -	{-มร}- ท

ประโยคที่ ๓๑

มือขวา	- ร ำ - ท ำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท ำ	- ฟ - ม	- - - -	- - - -	- ร - ม
มือซ้าย	- ร - ท	- ล ุ - ซ ุ	- - - ล ุ	- - - ท	- - - -	- ร - ท	- ล ุ - ท	- ล ุ - ท

ประโยคที่ ๓๒

มือขวา	- ร - ซ	- - ล ทำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ	- - - ทำ	- - {-ลทำ}	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ลุ - ซุ	- - - ท	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ท - -	- - {ซ- -}	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๓๓

มือขวา	- - - -	- - {-รม}	- - ม ม	- ซ - ล	- รำ - ทำ	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- ลุ - ท	- - {ด--}	- มุ - -	- ซุ - ลุ	- ร - ท	- ลุ - ฟุ	- - - มุ	- - - รุ

หมดท่อนที่ ๖ กลับต้นท่อนที่ ๑

ในกรณีที่ออกพระเจ้าเปิดโลกไม่ต้องตีท่อนที่ ๖ หมดท่อนที่ ๕ ให้ออกเลย ดังนี้

เพลงพระเจ้าเปิดโลก

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - ทำ ทำ	- - ทำ ทำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ลุ	- ท - ร	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- ฟ - ม	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {-รม}	- ซ - ล
มือซ้าย	- - - -	- ร - ท	- ลุ - ท	- - - -	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ทำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ	- - - ทำ	- - {-ลทำ}	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ท - ม	- ร - ท	- - - ลุ	- - - ซุ	- ท - -	- - {ซ- -}	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - - ร	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- รำ - ทำ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ลุ	- - - รุ	- - - มุ	- ซุ - ลุ	- ร - ท	- ลุ - ฟุ	- - - มุ	- - - รุ

เพลงลา

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ล	- ทำ - -	- ม - ร	- - - ม	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {ด--}	- ซ - ล
มือซ้าย	- ลุ - -	- - - ท	- - - ลุ	- - - ท	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- -{-รม}	- ซุ - ลุ

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- รำ - ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ	- - {ซ--}	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ทำ
มือซ้าย	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ท	-- {-ลทำ}	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - ล ล	- ทำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- ลุ - -	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- ซุ - ลุ	- ท - ร	- ท - ลุ	- - - ซุ	- - - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - ร ร	- ม - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ม	- รำ - มำ	- รำ - ทำ*	- - - ล*	- - - ซ*
มือซ้าย	- ลุ - -	- ท - ซุ	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- ร - ม	- ร - ท*	- - - ลุ*	- - - ซุ*

เพลงเสมอ

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ล	- ทุ{ฟ--}	- - (รร-)	- ร - ซ	- - - ล	- ทำ - ร	- - - ม	- - - ฟ
มือซ้าย	- ลุ - -	- ท{-มร}	- - (--ร)	- ลุ - ซุ	- ลุ - -	- ท - ลุ	- - - ท	- - - ด

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - {-มฟ}	- ล - ทำ	- รำ - ทำ	- ล - ฟ	- - ดำ ดำ	- ทำ - ล	- ม - -	- ร - ม
มือซ้าย	- - {ร- -}	- ลุ - ท	- ร - ทำ	- ลุ - ท	- ด - -	- ท - ลุ	- ร - ท	- ลุ - ท

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - {-มฟ}	- ล - -	- ล - -	{ฟ--}- ทำ	- - - -	- ทำ - ทำ	- - ซ ซ	- ล - ทำ
มือซ้าย	- - {ร- -}	- - - ม	ฟ - - -	{-มร}- ท	- - - ท	- - - ท	- ซ - -	- ลุ - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - - ร	- - {-มฟ}	- ล - ล	- - {ฟ--}	- ฟ - ม	ร - - -	{ด --} - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- ลุ - -	- - {ร- -}	- - - ฟ	- -{-มร}	- - - -	- - - -	{-ทลุ} -ท	- - {ด- -}

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร*
มือซ้าย	- ซุ - -	- ท - ลุ	- ซุ - ฟุ	- มุ - รุ*

เพลงรัว[๒]

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ล*	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ล ทำ	- ล - -	- ทำ - -
มือซ้าย	- - - ลุ*	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซุ	- - - ท	- ลุ - ท	- - - ท

[๒] {…} หมายถึง สะบัด (...) หมายถึง สะเดาะ * หมายถึง กรอ

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- ทำ - -	- ทำ - -	- ทำ - -	- - - ทำ*	- - - ทำ*	- - - ทำ*	- - - ทำ*	- - - ทำ*
มือซ้าย	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท*	- - - ท*	- - - ท*	- - - ท*	- - - ท*

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- ม - ร	{ค- -}- -	{ค--}- ร	- - - -	- ม - -	- ม - -	- ม - -
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - ลฺ	{-ทลฺ}- ท	{-รม}- ลฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - มฺ

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ม - -	- ม - -	- ม - -	- - - ม*	- - - ม*	- - - ม*	- - - ม*	- - - ม*
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - มฺ*	- - - มฺ*	- - - มฺ*	- - - มฺ*	- - - มฺ*

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - -	- ล - ซ	{ฟ- -}- -	{ฟ--}- ซ	- - - -	- ล - -	- ล - -	- ล - -
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ร	{-มร}- ม	{-ซล}- ร	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ล - -	- ล - -	- ล - -	- - - ล*	- - - ล*	- - - ล*	- - - ล*	- - - ล*
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- รำ - มำ	- รำ - ทำ	- ล - ทำ	- ล - -	- - ซ ล	- - - -	- ซ - -	- - - -
มือซ้าย	- ร - ม	- ร - ท	- ลฺ - ท	- ลฺ - -	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- ซ - -	- - - -	- ซ - -	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - -	- ม - ม	- - - ล	- ทำ - ล*	- - - ล*	- - - ล*	- - - ล*	- - - ล*
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - ลฺ	- ลฺ - -	- - - ร	- - - ร*	- - - ร*	- - - ร*	- - - ร*

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- - {ซซ-}	- ล - ซ	- - - -	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*	- - - ซ*
มือซ้าย	- - {--ฟ}	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*	- - - ซฺ*

เพลงแผละ

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - ทำ ทำ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ	- ล - ทำ	- - ล ล	- - {-มฟ}	- ทำ - -	ล ล - ทำ
มือซ้าย	- ท - -	- ลุ - ท	- ท - -	- ลุ - ท	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ท - ลุ	- - - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - ล ล	- ทำ - ล	- รำ - ทำ	- ล - ฟ	- ซ ฟ -	- ฟ(-ฟฟ)	- ฟ - -	- ม(-มม)
มือซ้าย	- ลุ - -	- ท - ลุ	- ร - ท	- ลุ - ท	- - - ม	- - (ฟ--)	- - ม ร	- - (ม--)

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ซ ฟ -	- ฟ(-ฟฟ)	- ฟ - -	- ม(-มม)	- - - ม	- - - ม	ฟ ม - -	ร ม - ร
มือซ้าย	- - - ม	- - (ฟ--)	- - ม ร	- - (ม--)	- ท - -	- ร - -	- - ร ท	- - - ลุ

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - - ม	- - - ม	ฟ ม - -	ร ม - ร	- - ร ร	- ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ทำ
มือซ้าย	- ท - -	- ร - -	- - ร ท	- - - ลุ	- รุ - -	- มุ - รุ	- ฟุ - มุ	- รุ - ท

ซ้ำ

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - ทำ ทำ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ	- ล - ทำ	- - ล ล	- - {-มฟ}	- ทำ - -	ล ล - ทำ
มือซ้าย	- ท - -	- ลุ - ท	- ท - -	- ลุ - ท	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ท - ลุ	- - - ท

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- - ล ล	- ทำ - ล	- รำ - ทำ	- ล - ฟ	- ซ ฟ -	- ฟ(-ฟฟ)	- ฟ - -	- ม(-มม)
มือซ้าย	- ลุ - -	- ท - ลุ	- ร - ท	- ลุ - ท	- - - ม	- - (ฟ--)	- - ม ร	- - (ม--)

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ซ ฟ -	- ฟ(-ฟฟ)	- ฟ - -	- ม(-มม)	- - - ม	- - - ม	ฟ ม - -	ร ม - ร
มือซ้าย	- - - ม	- - (ฟ--)	- - ม ร	- - (ม--)	- ท - -	- ร - -	- - ร ท	- - - ลุ

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - ม	- - - ม	ฟ ม - -	ร ม - ร	- - ร ร	- ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ท
มือซ้าย	- ท - -	- ร - -	- - ร ท	- - - ลุ	- รุ - -	- มุ - รุ	- ฟุ - มุ	- รุ - ฟ

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - ทำ*	- - - ล*	- - - ซ*	- - - ร*
มือซ้าย	- - - ท*	- - - ลุ*	- - - ซุ*	- - - ลุ*

เพลงทยอยโอด

ประโยคที่ ๑

มือขวา	ฟ ม ร -	- ร - ม	- ล - ฟ	- ม - ล	- ม - ล	- ท̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ท̣ - ล
มือซ้าย	- - - ท	- ล̣ - ท	- ล̣ - ด	- ท - ล̣	- ท - ล̣	- ท - ด	- ม - ด	- ท - ล̣

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - ล ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ล̣	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ล̣

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ล - -	{ซ--} -ล	- ล - -	{ซ--} -ล	- ล - -	{ซ--} -ล	- - ล ล	ซ ล - ท̣
มือซ้าย	- ม - -	{-ฟม}- -	- ม - -	{-ฟม}- -	- ม - -	{-ฟม}- -	- ล̣ - -	ซ̣ ล̣ - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - ซ ซ	- ล - ท̣	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - -	ท̣ ท̣ - ล
มือซ้าย	- ซ̣ - -	- ล̣ - ท	- ร - ท	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ล̣ - ท	- - - ล̣

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ท̣ - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- - {-มฟ}	- ท ล -	ล ฟ - -
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซ̣ - ล̣	- ท - ล̣	- ซ̣ - ด	- ล̣ - -	- - {ร--}	- - - ฟ	- - ม ร

กลับต้น

ประโยคที่ ๖

มือขวา	ฟ ม ร -	- ร - ม	- ล - ฟ	- ม - ล	- ม - ล	- ท̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ท̣ - ล
มือซ้าย	- - - ท	- ล̣ - ท	- ล̣ - ด	- ท - ล̣	- ท - ล̣	- ท - ด	- ม - ด	- ท - ล̣

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- - ล ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ล̣	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ล̣

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- ล - -	{ซ--} -ล	- ล - -	{ซ--} -ล	- ล - -	{ซ--} -ล	- - ล ล	ซ ล - ท̣
มือซ้าย	- ม - -	{-ฟม}- -	- ม - -	{-ฟม}- -	- ม - -	{-ฟม}- -	- ล̣ - -	ซ̣ ล̣ - ท

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - ซ ซ	- ล - ท̣	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - -	ท̣ ท̣ - ล
มือซ้าย	- ซ̣ - -	- ล̣ - ท	- ร - ท	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ล̣ - ท	- - - ล̣

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- - {-มฟ}	- ท ล -	ล ฟ - -
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ด	- ลฺ - -	- - {ร--}	- - - ฟ	- - ม ร

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- - {-ลฺท}	- ร - ม	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ล ล	- ซ - ล	- - ล ล	- ซ - ล
มือซ้าย	- - {ซฺ--}	- ลฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - ลฺ

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {-รม}	- ซ - ล	- - ทำ ทำ	- ล - ซ	- ล - -	ทำ ทำ - ล
มือซ้าย	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๑๓

มือขวา	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {-รม}	- ซ - ล	- - ทำ ทำ	- ล - ซ	- ล - -	ทำ ทำ - ล
มือซ้าย	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๑๔

มือขวา	- รำ - มำ	- รำ - ทำ*	- - - ล*	- - - ซ*
มือซ้าย	- ร - ม	- ร - ท*	- - - ลฺ*	- - - ซฺ*

เพลงปี่กลอง

ท่อน ๑

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - {ฟม-}	- ม - ร	- - {ฟม-}	- ม - -	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - {- - ร}	- - - ร	- - {- - ร}	- - - ร	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- ร - -	- - ร -	- ร - -	- - ร -	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ร - -	- - ร -	- ร - -	- - ร -	- ทำ - -	- - ทำ ล	- ซ ทำ ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท	- ท - ท	- ร ท ลฺ	- ซฺ ทำ ลฺ	- ซฺ - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ล - ล	- - ล ซ	- ม ล ซ	- ม - ร	- ทำ - -	- - ทำ ล	- ซ ทำ ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- ลฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ม ลฺ ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - ท	- ร ท ลฺ	- ซฺ ทำ ลฺ	- ซฺ - ท

กลับต้น

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- ล - ล	- - ล ซ	- ม ล ซ	- ม - ร	- - {ฟม-}	- ม - ร	- - {ฟม-}	- ม - -
มือซ้าย	- ฺล - -	- ฺล - ซฺ	- ม ฺล ฺล	- ท - ฺล	- - {- - ร}	- - - ร	- - {- - ร}	- - - ร

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- ร - -	- - ร -	- ร - -	- - ร -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- ร - -	- - ร -	- ร - -	- - ร -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ท - ท

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- ทำ - -	- - ทำ ล	- ซ ทำ ล	- ซ - ม	- ล - ล	- - ล ซ	- ม ล ซ	- ม - ร
มือซ้าย	- ท - ท	- ร ท ลฺ	- ซฺ ทำ ลฺ	- ซฺ - ท	- ลฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ม ลฺ ลฺ	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- ทำ - -	- - ทำ ล	- ซ ทำ ล	- ซ - ม	- ล - ล	- - ล ซ	- ม ล ซ	- ม - ร*
มือซ้าย	- ท - ท	- ร ท ลฺ	- ซฺ ทำ ลฺ	- ซฺ - ท	- ลฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ม ลฺ ลฺ	- ท - ลฺ*

ท่อน ๒

ประโยคที่ ๑๐ (กรอเสียง เร)

มือขวา	- - - -	- - - -	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ	ล ซ - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- ร - ท	- ร - ท	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ลฺ

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- ทำ - ล	ซ - - ซ	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ	ล ซ - ล
มือซ้าย	- - - -	- ม - ร	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- ร - ท	- ร - ท	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ลฺ

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- ทำ - ล	ซ - - ซ*	- - - -	- - ร ร	- ร - ม	ร - - ร*	- - - -	- - ซ ซ
มือซ้าย	- - - -	- ม - ร*	- - - -	- รฺ - -	- รฺ - -	- ท - รฺ*	- - - -	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๑๓

มือขวา	- ซ - ล	ซ - - ซ*	- - - -	- - ร ร	- ร - ม	ร - - ร*	- - - -	- - ซ ซ
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ม - ซฺ*	- - - -	- รฺ - -	- รฺ - -	- ท - รฺ*	- - - -	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๑๔

มือขวา	- ซ - ล	ซ - - ซ*	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ม - ซฺ*	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร	- - - ซฺ	- - - -

กลับต้นท่อน ๒

ประโยคที่ ๑๕

มือขวา	(ลล-)ล-	- ม - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ
มือซ้าย	(--ซ) -ร	- - - ร	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- ร - ท	- ร - ท

ประโยคที่ ๑๖

มือขวา	- ทำ - ทำ	ล ซ - ล	- ทำ - ล	ซ - - ซ	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ
มือซ้าย	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ลฺ	- - - -	- ม - ร	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท	- ร - ท	- ร - ท

ประโยคที่ ๑๗

มือขวา	- ทำ - ทำ	ล ซ - ล	- ทำ - ล	ซ - - ซ	- - - -	- - ร ร	- ร - ม	ร - - ร*
มือซ้าย	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ลฺ	- - - -	- ม - ร	- - - -	- รฺ - -	- รฺ - -	- ท - รฺ*

ประโยคที่ ๑๘

มือขวา	- - - -	- - ซ ซ	- ซ - ล	ซ - - ซ*	- - - -	- - ร ร	- ร - ม	ร - - ร*
มือซ้าย	- - - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ม - ซฺ*	- - - -	- รฺ - -	- รฺ - -	- ท - รฺ*

ประโยคที่ ๑๙

มือขวา	- - - -	- - ซ ซ	- ซ - ล	ซ - - ซ*	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ม - ซฺ*	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร

ประโยคที่ ๒๐

มือขวา	- - - -	- ซ - -	(ลล-)ล-	- ม - ซ	- ทำ - -	- ทำ - ล*	- - - ซ*	- - - ม*
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - -	(--ซ) -ร	- - - ร	- ทำ - ท	ร ท - ลฺ*	- - - ซฺ*	- - - ท*

(หมายเหตุ การบรรเลงช่วงท้ายของท่อน ๒ ครูสุเทพ นิ่มอนงค์ บรรเลงทำนองแตกต่างกัน)

เพลงเดียว

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ล*	- - - ร*	- - - ล*	- - - ร*	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ซ	- ล - ทำ
มือซ้าย	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ซฺ	- ลฺ - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ซ	- ล - ทำ
มือซ้าย	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ซฺ	- ลฺ - ท

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ร	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - ล ล	- ม - ซ	- ทำ ล ซ	- ม - ล	- - ล ล	- ม - ซ	- ทำ ล ซ	- ม - ล
มือซ้าย	- ลฺ - -	- ท - ซฺ	- ท ลฺ ซฺ	- ท - ลฺ	- ลฺ - -	- ท - ซฺ	- ท ลฺ ซฺ	- ท - ร

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - ล*	- - - ร*	- - - ล*	- - - ร*	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ซ	- ล - ทำ
มือซ้าย	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - - ลฺ*	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ซฺ	- ลฺ - ท

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- ซ - ล	- ทำ - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ทำ
มือซ้าย	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ท - ซฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- ซ - ล	- ซ - ทำ	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ร	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - ล ล	- ม - ซ	- ทำ ล ซ	- ม - ล	- - ล ล	- ม - ซ	- ทำ ล ซ	- ม - ล
มือซ้าย	- ลฺ - -	- ท - ซฺ	- ท ลฺ ซฺ	- ท - ลฺ	- ลฺ - -	- ท - ซฺ	- ท ลฺ ซฺ	- ท - ร

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - ทำ*	- - - ล*	- - - ซ*	- - - ร*
มือซ้าย	- - - ท*	- - - ลฺ*	- - - ซฺ*	- - - ลฺ*

เพลงเชิด ๔ ตัว

ตัวที่ ๑

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ล*	- - - ล*	- - - ท	- - - ม	- - {-ลฺท}	- ร - ม	- - ซ ซ	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - ลฺ*	- - - ร*	- - - ฟฺ	- - - ท	- - {ซฺ--}	- ลฺ - ท	- ซฺ - -	- ลฺ - ซฺ

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}	- - - ซ	- - - ซ
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - -	- ร - ม	- - {- -ม}	- ร - -	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- ม - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - {-รม}	- - ซ ซ	- ล - ซ
มือซ้าย	- ล฻ - ท	- - - -	- ท - ล฻	- ซ฻ - -	- ล฻ - ท	- - {ด--}	- ซ฻ - -	- ล฻ - ซ฻

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ซ - -	{-ล฻ท}- รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซ฻ - ล฻	- ท - ล฻	- ท - -	- ร - -	{ซ฻- -}- ร	- ม - ร	- ท - ล฻

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ทำ	- - - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท	- - - ท	- - - ล฻	- ท - -	- - - ล฻

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ท - ล฻	- - - ม	- - - ม	- ร - ม	- ทำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}
มือซ้าย	- - - -	- ซ฻ - -	- ม฻ - -	- ร฻ - ม	- ท - ล฻	- ซ฻ - -	- ร - ม	- - {- -ม}

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- รำ - ดำ	- - - -	- - - ล	- ทำ - -	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- ร - -	- ซ฻ - -	- ร - -	- - - -	- ทำ - ล	- ซ - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - -	- - - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ร - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {ด--}	- ซ฻ - ล฻	- ท - ล฻	- ท - -	- ล฻ - ท	- - {ด--}

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - (ซซ -)	- ล - ซ
มือซ้าย	- ม฻ - -	- ซ฻ - ล฻	- - (- - ฟ)	- - - ร

ตัวที่ ๒

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ซ	- ล - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- - - ท	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท	- ซ฻ - -	- ล฻ - ซ฻	- ท - ล฻	- ซ฻ - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}	- - - ซ	- - - ซ
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซ฻ - ล฻	- ท - ล฻	- ซ฻ - -	- ร - ม	- - {- -ม}	- ร - -	- ซ฻ - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - {-ล฻ท}	- รำ - -	- รำ - -	{ทำ--}- -	- - ซ ซ	- ล - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- - {ซ฻- -}	- - - ล	ทำ - - -	{-ลซ}- ม	- ซ฻ - -	- ล฻ - ซ฻	- ท - ล฻	- ซ฻ - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ท ำ - ล	- - ท ำ ท ำ	- ซ - -	{-ลฺท}- ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ท ำ - ล
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - -	- ร - -	{ซฺ- -}- ร	- ม - ร	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ท ำ	- - - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ลฺ	- ท - -	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ท - ลฺ	- - - ม	- - - ม	- ร - ม	- ท ำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}
มือซ้าย	- - - -	- ซฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - ม	- ท - ลฺ	- ซฺ - -	- ร - ม	- - {- -ม}

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ร ำ - ด ำ	- - - -	- - - ล	- ท ำ - -	- ร ำ - ด ำ
มือซ้าย	- ร - -	- ซฺ - -	- ร - -	- - - -	- ท ำ - ล	- ซ - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - -	- - - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ท ำ - ล	- - ท ำ ท ำ	- ร - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- ท ำ - ล	- ซ - ม	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - ท	- - {ด--}

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - (ซซ -)	- ล - ซ
มือซ้าย	- มฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- - (- - ฟ)	- - - ร

ตัวที่ ๓

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - รฺ	- - - -	- - - -	- ลฺ - -	- - - -	- ท - -	- - - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - - ม	- ร - -	- ท - ลฺ	- - - ม	- - ม ม	- ร - ม	- ท ำ - ล	- - ซ ซ
มือซ้าย	- ท - -	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - ม	- ท - ลฺ	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- - {ลซ-}	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- ร - ม	- - {- -ม}	- ร - -	- ซฺ - -	- ลฺ - -	- - - -	- ท - -	- - - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ท - ลฺ	- - - -
มือซ้าย	- - - -	- ม - -	- ท - -	- - - ท	- ท - -	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ - มฺ

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ซ - -	{-ลฺท}- รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - -	- ร - -	{ซฺ- -}- ร	- ม - ร	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ทำ	- - - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ลฺ	- ท - -	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ท - ลฺ	- - - ม	- - ม ม	- ร - ม	- ทำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}
มือซ้าย	- - - -	- ซฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - ม	- ท - ลฺ	- ซฺ - -	- ร - ม	- - {- -ม}

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- รำ - ดำ	- - - -	- - - ล	- ทำ - -	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- ร - -	- ซฺ - -	- ร - -	- - - -	- ทำ - ล	- ซ - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - -	- - - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ร - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - ท	- - {ด--}

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - (ซซ -)	- ล - ซ
มือซ้าย	- มฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- - (- - ฟ)	- - - ร

ตัวที่ ๔

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ทำ	- - ทำ ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ท	- ท - -	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ท

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - ซ ซ	- ล - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ซ ซ
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท	- - {ด--}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- - {ลซ-}	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ทำ
มือซ้าย	- ร - ม	- - {- -ม}	- ร - -	- ซุ - -	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - ทำ ทำ	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ทำ	- - ซ ซ	- ล - ซ	- ทำ - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ท	- ซุ - -	- ลุ - ซุ	- ท - ลุ	- ซุ - ท

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ซ - -	{-ลุท}- รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล
มือซ้าย	- - {ด--}	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ท - -	- ร - -	{ซุ- -}- ร	- ม - ร	- ท - ลุ

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ทำ	- - - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ท	- - - ท	- - - ลุ	- ท - -	- - - ลุ

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ท - ลุ	- - - ม	- - ม ม	- ร - ม	- ทำ - ล	- - ซ ซ	- - - -	- - {ลซ-}
มือซ้าย	- - - -	- ซุ - -	- มุ - -	- รุ - ม	- ท - ลุ	- ซุ - -	- ร - ม	- - {- -ม}

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- รำ - ดำ	- - - -	- - - ล	- ทำ - -	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- ร - -	- ซุ - -	- ร - -	- - - -	- ทำ - ล	- ซ - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - -	- - - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - ทำ ทำ	- ร - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - {ด--}	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ท - -	- ลุ - ท	- - {ด--}

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - (ซซ -)	- ล - ซ
มือซ้าย	- มุ - -	- ซุ - ลุ	- - (- - ฟ)	- - - ร

เพลงกราวใน

ท่อนที่ ๑

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ซ - -	- ดำ - ดำ	- มำ - มำ	- มำ ซำ รำ	- ดำ - ล	- ซ - ดำ
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ	- ซุ - ด	- - - -	- ม - ล	- ม ซ ร	- ด - ม	- ร - ด

ประโยคที่ ๒

มือขวา	รำ ดำ - -	ดำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -	รำ ดำ - -	ดำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
มือซ้าย	- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - ด ด	- - ด ด	- - ด ด	- ซ - ด	- - ด ด	- - ด ด	- - ด ด	- ซ - ด
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- - ด ด	- - ด ด	- - ด ด	- ซ - ด	- - - ด	- - ร ม	- ม - -	ร ม - ร
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ด - -	- - ร ด	- - - ลฺ

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - ซ ซ	- ล - ทำ	- ซ - ล	- - ทำ ทำ	- - ซ ซ	- ทำ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ลฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ท - -	- ซฺ - -	- ท - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ร - ท	- - - -	- - ลฺ ท	- - ด ร	- - ร ม	- - ฟ ซ	- ล - -	ซ ฟ - -
มือซ้าย	- ซ - -	ลฺ ซฺ - มฺ	- ซฺ - -	ลฺ ทฺ - -	- ด - -	ร ม - -	ฟ - ซ ฟ	- - ม ร

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ

ท่อนที่ ๒

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ร	- - {-รม}	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ร
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ซฺ - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - -	- - {ด- -}	- ซฺ - ลฺ	- ท - -	- ลฺ - -

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- - {-ลทำ}	- - ทำ ทำ	- รำ - ทำ	- ล - ทำ	- ล - ซ	- - ซ ซ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ
มือซ้าย	- - {ซ- -}	- ท - -	- ร - ท	- ลุ - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ท - -

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- - {-ลทำ}	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ	- - ซ ซ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ
มือซ้าย	- - {ซ- -}	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ท - -

ประโยคที่ ๑๓

มือขวา	- - - ล	- - {ทำล-}	- ล - -	{ซ--} - ฟ	- - {ฟ--}	- - - ร	- - {-มฟ}	- - ล ล
มือซ้าย	- ลุ - -	- - {- -ฟ}	- ม - -	{-ฟม} - -	- - {-มร}	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ลุ - -

ประโยคที่ ๑๔

มือขวา	- ดำ - -	- ทำ - ดำ	- - - ทำ	- ล - -	- - {ฟ--}	- - - ร	- - {-มฟ}	- - ล ล
มือซ้าย	- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- - - ฟ	- - {-มร}	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ลุ - -

ประโยคที่ ๑๕

มือขวา	- ทำ - ล	- - ร ม	- ฟ ล -	ฟ ม - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- ท - ลุ	- ท - -	- - - ม	- - ร ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๑๖

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๑๗

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- ร - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ประโยคที่ ๑๘

มือขวา	- - {-ลทำ}	- - ทำ ทำ	- รำ - ทำ	- ล - ทำ	- ล - ซ	- - ซ ซ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ
มือซ้าย	- - {ซ- -}	- ท - -	- ร - ท	- ลุ - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ท - -

ประโยคที่ ๑๙

มือขวา	- - {-ลทำ}	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ	- - ซ ซ	- ล - ทำ	- - ทำ ทำ
มือซ้าย	- - {ซ- -}	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ท - -

ประโยคที่ ๒๐

มือขวา	- - - ล	- - {ทำล-}	- ล - -	{ซ--} - ฟ	- - {ฟ--}	- - - ร	- - {-มฟ}	- - ล ล
มือซ้าย	- ลุ - -	- - {- -ฟ}	- ม - -	{-ฟม} - -	- - {-มร}	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ลุ - -

ประโยคที่ ๒๑

มือขวา	- ดำ - -	- ทำ - ดำ	- - - ทำ	- ล - -	- - {ฟ--}	- - - ร	- - {-มฟ}	- - ล ล
มือซ้าย	- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- - - ฟ	- - {-มร}	- ลุ - -	- - {ร- -}	- ลุ - -

ประโยคที่ ๒๒

มือขวา	- ทำ - ล	- - ร ม	- ฟ ล -	ฟ ม - -	- - {-ลทำ}	- ล - -	- ล - ล	- - {ฟ--}
มือซ้าย	- ท - ลุ	- ท - -	- - - ม	- - ร ท	- - {ซ- -}	- - - ฟ	- - - ฟ	- - {-มร}

ท่อน ๓

ประโยคที่ ๒๓

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ร	- - {-รม}	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ร
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ	- ท - -	- ลุ - -	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ	- ท - -	- ลุ - -

ประโยคที่ ๒๔

มือขวา	- ซ - ล	- ทำ - ล	- - - ม	- ร - -	- ซ - ล	- ทำ - ล	- ซ - ล	- ทำ - รำ
มือซ้าย	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ท - -	- ลุ - -	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ซุ - ลุ	- ท - ร

ประโยคที่ ๒๕

มือขวา	- - ซ ซ	- ทำ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ซ - ฟ	- ม - -	- - {-ลทำ}	- ร - -
มือซ้าย	- ซุ - -	- ท - ลุ	- ซุ - ฟุ	- มุ - รุ	- - - -	- - - ร	- - {ซ- -}	- - - ท

ประโยคที่ ๒๖

มือขวา	- ซ - ฟ	- ม - -	- - {-ลทำ}	- ร - -	- - {มร-}	- ร - -	- - {มร-}	- ร - -
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - {ซ- -}	- - - ท	- - {- -ลุ}	- - - ท	- - {- -ลุ}	- - - ท

ประโยคที่ ๒๗

มือขวา	- - {มร-}	- ร - -	- - {มร-}	- ร - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - {-รม}
มือซ้าย	- - {- -ลุ}	- - - ท	- - {- -ลุ}	- - - ท	- - - -	- - - -	ท ลุ - ท	- - {ด- -}

ประโยคที่ ๒๘

มือขวา	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- ซ - ม	- - -ม	- - -ร	- - ม ร	- - - ม
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ซุ - มุ	- - -มุ	- - -รุ	- - - รุ	- มุ - -

ประโยคที่ ๒๙

มือขวา	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
มือซ้าย	- - - ลุ	- - - มุ	- - - ลุ	- - - มุ	- - - ลุ	- - - มุ	- - - ลุ	- - - มุ

ท่อนที่ ๔

ประโยคที่ ๓๐

มือขวา	- - {-รม}	- - - ม	- - {-รม}	- ม - ม	- - {-รม}	- - - ม	- - {-รม}	- ม - ม
มือซ้าย	- - {ด- -}	- มฺ - -	- - {ด- -}	- ท - -	- - {ด- -}	- มฺ - -	- - {ด- -}	- ท - -

ประโยคที่ ๓๑

มือขวา	- ทำ ล -	ทำ ล - -	- - {-รม}	- - - ม	- ทำ ล -	ทำ ล - -	- - {-รม}	- - - ม
มือซ้าย	- - - ซ	- - ซ ม	- - {ด- -}	- มฺ - -	- - - ซ	- - ซ ม	- - {ด- -}	- ม - -

ประโยคที่ ๓๒

มือขวา	- - {-รม}	- ม - ม	- - {-รม}	- ม - -	- ม - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ทำ - ล
มือซ้าย	- - {ด- -}	- ท - -	- - {ด- -}	- ท - -	- ร - -	- ลฺ - ท	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ

ประโยคที่ ๓๓

มือขวา	- ซ - -	{-ลทำ}- รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- - ล ล
มือซ้าย	- ร - -	{ซ--} - ร	- ม - ร	- ท - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ลฺ - -

ประโยคที่ ๓๔

มือขวา	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
มือซ้าย	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ

เพลงเชิดชั้นเดียว

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- ซ - ล	- ทำ - ร	- - - ม	ร - ร ม	- ซ ล ซ	- - {-ซล}	ทำ -{ฟ--}	- -{-รม}
มือซ้าย	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ท - -	- ท - -	ซฺ - - -	ร ม{ฟ--}	- ท{-มร}	ลฺท{ด--}

ประโยคที่ ๒

มือขวา	ร - ซ ซ	- - ม ร	- - - ม	- - {-รม}	- - ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ทำ	- ล - รำ
มือซ้าย	- ซฺ - -	ลฺ ท - -	ด ท ลฺ -	ลฺท{ด--}	- ซฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- - - ท	- ลฺ - ร

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ทำ - ล	- - ล ล	- ซ - ม	- ทำ - ล	- ซ - -	ทำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
มือซ้าย	- ท - ลฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - ท	- ท - ลฺ	- ร - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	ม ร - -	ร ท - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ทำ - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- ล - ทำ
มือซ้าย	- - ท ลฺ	- - ลฺ ซฺ	- - {ด- -}	- ซฺ - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - ท	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ท

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- ล - -	ทำ ทำ - ล	- - ล ท	ด - - รุ*	- - {ลซ-}	{มร-}- ร	- ด (ทท-)	- - - ล*
มือซ้าย	- ลุ - ท	- - - ลุ	- ซ - -	- ร - ร*	- - {- -ม}	{- -ด}- ซุ	- - (-- ลุ)	- - - ลุ*

เพลงกราวนอก เพลงกราวกลาง เพลงค้างคาวกินกล้วย และเพลงชิด

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- - - ซ*	- - - ดำ*	- - - รำ*	- - - มำ*	- - - -	- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - มำ
มือซ้าย	- - - ร*	- - - ด*	- - - ร*	- - - ม*	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ -	- ซ - ซ	- - {-รม}	ซ - - ซ
มือซ้าย	- - - ท	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ท	- - - ม	- ร - ด	- - {ด- -}	- ร - ม

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - (ลล -)	- ล ซ ซ	- - - -	- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - มำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - (- - ซ)	- - ร ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม

ประโยคที่ ๔

มือขวา	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ดำ ดำ ดำ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ ๕

มือขวา	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ดำ ดำ ดำ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ ๖

มือขวา	ดำ ดำ ดำ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ ๗

มือขวา	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	- - ซ ล	ดำ - ล ดำ	- - ดำ รำ	มำ - รำ มำ
มือซ้าย	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	ร ม - -	- ซ - -	ซ ล - -	- ดำ - -

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ ดำ	- ดำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ ดำ	- ดำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ
มือซ้าย	ม - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	ม - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ	- มำ รำ ดำ	- ดำ รำ มำ
มือซ้าย	ม - - -	ซ - - -	ม - - -	ซ - - -	ม - - -	ซ - - -	ม - - -	ซ - - -

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- ดำ รำ มำ	- ดำ รำ มำ	- ดำ รำ มำ	- ดำ รำ มำ	- ซ - ซ*	- - - ล*	- - - ดำ*	- - - รำ*
มือซ้าย	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	- ร - ร*	- - - ม*	- - - ด*	- - - ร*

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- - - -	- - - รำ	- รำ รำ รำ	- รำ - รำ	- - รำ รำ	- ดำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร	- ร - -	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- - รำ รำ	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - ซ	- - รำ รำ	- ดำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ
มือซ้าย	- ร - -	- ด - ร	- ด - ฺ	- - - ซฺ	- ร - -	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร

ประโยคที่ ๑๓

มือขวา	- - รำ รำ	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - ซ	- - ดำ ดำ	- ล - ซ	- ซ ล ดำ	- มำ - รำ
มือซ้าย	- ร - -	- ด - ร	- ด - ฺ	- - - ซฺ	- ด - -	- ม - ร	ม - - ด	- ม - ร

ประโยคที่ ๑๔

มือขวา	- - ดำ ดำ	- ล - ซ	ดำ - ล ดำ	- ด - -	- - ดำ ดำ	- ล - ซ	- ซ ล ดำ	- มำ - รำ
มือซ้าย	- ด - -	- ม - ร	- ซ - -	- - ล ซ	- ด - -	- ม - ร	ม - - ด	- ม - ร

ประโยคที่ ๑๕

มือขวา	- - ดำ ดำ	- ล - ซ	ดำ - ล ดำ	- ด - -	ดำ - ล ดำ	- ดำ - -	ดำ - ล ดำ	- ดำ - -
มือซ้าย	- ด - -	- ม - ร	- ซ - -	- - ล ซ	- ซ - -	ล - ล ซ	- ซ - -	ล - ล ซ

ประโยคที่ ๑๖

มือขวา	ดำ - ล ดำ	- ดำ - -	ดำ - ล ดำ	- ดำ - -	- ดำ - -	- ดำ - -	- ดำ - -	- ดำ - -
มือซ้าย	- ซ - -	ล - ล ซ	- ซ - -	ล - ล ซ	ล - ล ซ	ล - ล ซ	ล - ล ซ	ล - ล ซ

ประโยคที่ ๑๗

มือขวา	- - ล -	ล - ล -	ล - ล -	- - ล -	- มำ - -	มำ รำ - -	ดำ - ซ ล	- ล - -
มือซ้าย	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	- - รำ ดำ	- - ดำ ล	- ม - -	ซ ม - -

ประโยคที่ ๑๘

มือขวา	- มำ - -	มำ รำ - -	ดำ - ซ ล	- ล - -	- - ดำ -	ซ ล - ล	- ล ดำ -	ซ ล - ล
มือซ้าย	- - รำ ดำ	- - ดำ ล	- ม - -	ซ ม - -	- - - ม	- - ซ -	ซ - - ม	- - ซ ม

ประโยคที่ ๑๙

มือขวา	- - ด๋ -	ซ ล - ล	- ล ด๋ -	ซ ล - ล	ด๋ ด๋ ด๋ -	ด๋ ด๋ ด๋ -	ด๋ ด๋ ด๋ -	ด๋ ด๋ ด๋ -
มือซ้าย	- - - ม	- - ซ -	ซ - - ม	- - ซ -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล

ประโยคที่ ๒๐

มือขวา	ด๋ - ด๋ -	ด๋ - ด๋ -	ด๋ - ด๋ -	ด๋ - ด๋ -	- ซ - ซ*	- - - ล*	- - - ด๋*	- - - ร๋*
มือซ้าย	- ซ - ล	- ซ - ล	- ซ - ล	- ซ - ล	- ร - ร*	- - - ม*	- - - ด*	- - - ร*

ประโยคที่ ๒๑

มือขวา	- - - -	- - - ร๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- ร๋ - ร๋
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

เพลงกราวกลาง

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- ด๋ - ด๋	- ด๋ - ล	- - - ซ	ล ด๋ - ล	- - - ซ	ล ด๋ - ล	- - ล -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	ล - - -	ซ ม - -	- - - -	ซ ม - -	- - - -	- ซ - ซ	- ม - ม

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - - ล	ซ - ซ -	- - ด๋ ล	- - ซ -	- - - -	ม - - ม	- - ม ซ	- - - -
มือซ้าย	- - ม -	- ม - ม	- - - -	ซ ม - ม	- ล๎ - -	- ล๎ - -	- ร - -	- ม - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	{มร-}รม	- ซ - ล	- ม๋ - ร๋	ด๋ - - ด๋*	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล
มือซ้าย	{-- ด}- -	- ซ๎ - ล๎	- - - -	- ล ซ ล*	- - - -	- - - ล๎	- ล๎ ล๎ ล๎	- ล๎ - ล๎

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ด๋ - ร๋	- ม๋ - ร๋	ม๋ ร๋ ด๋ -	- - ด๋ -	- ล ด๋ -	- ซ - ล	ด๋ ล๋ - -	ซ - - -
มือซ้าย	- ด - ร	- ม - ร	- - - ล	- ซ ล -	ซ - - ม	- - - -	- - ซ ม	- ร - -

ประโยคที่ ๕

มือขวา	ด๋ ล๋ - ล	- ด๋ - ร๋	- ม๋ - ร๋	- - - -	- ม - -	- ซ - ล	- - ด๋ -	ล ด๋ - -
มือซ้าย	- - ซ -	- ด - ร	- - ด๋ ล	- - - -	- ท - -	- ซ๎ - ล๎	- - - ซ	- - - -

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล	ด๋ ล - -	ซ ล - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ล๎	- - ซ ม	- - - ร	- - - -	- - - ซ๎	- ซ๎ ซ๎ ซ๎	- ซ๎ - ซ๎

เพลง ค้างคาวกินกล้วย

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- ล - -	ซ ซ - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- มˍ รˍ ดˍ	- รˍ - มˍ
มือซ้าย	- ม - ร	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	- ม ร ด	- ร - ม

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- ล - -	ซ ซ - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- มˍ รˍ ดˍ	- รˍ - ดˍ
มือซ้าย	- ม - ร	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	- ม ร ด	- ร - ด

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ล - -	ซ ซ - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- มˍ รˍ ดˍ	- รˍ - มˍ
มือซ้าย	- ม - ร	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	- ม ร ด	- ร - ม

ประโยคที่ ๔

มือขวา	- ล - -	ซ ซ - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- - - มˍ	- มˍ รˍ ดˍ	- รˍ - ดˍ
มือซ้าย	- ม - ร	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	- ม ร ด	- ร - ด

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- - - -	- - - รˍ	- - มˍ รˍ	- รˍ - -	- มˍ - รˍ	- ดˍ - ทˍ	- - ล ทˍ	- - ดˍ รˍ
มือซ้าย	- - - -	- ร - -	- - - -	ดˍ - - -	- ม - ร	- ด - -	ล ซ - -	ล ทˍ - -

ประโยคที่ ๖

มือขวา	- - - -	- - - รˍ	- - มˍ รˍ	- รˍ - -	- มˍ - ดˍ	- รˍ - มˍ	- รˍ - ดˍ	- ทˍ - ล
มือซ้าย	- - - -	- ร - -	- - - -	ดˍ - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ทˍ - ลุ

ประโยคที่ ๗

มือขวา	- - - -	- - - รˍ	- - มˍ รˍ	- รˍ - -	- มˍ - รˍ	- ดˍ - ทˍ	- - ล ทˍ	- - ดˍ รˍ
มือซ้าย	- - - -	- ร - -	- - - -	ดˍ - - -	- ม - ร	- ด - -	ล ซ - -	ล ทˍ - -

ประโยคที่ ๘

มือขวา	- - - -	- - - รˍ	- - มˍ รˍ	- รˍ - -	- มˍ - ดˍ	- รˍ - มˍ	- รˍ - ดˍ	- ทˍ - ล
มือซ้าย	- - - -	- ร - -	- - - -	ดˍ - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ทˍ - ลุ

ประโยคที่ ๙

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ดˍ ล	- - - ซ	- - - ล	ซ - - ซ	ล ซ - ซ	ล ดˍ - ดˍ
มือซ้าย	- - - -	- ลุ - -	- - - -	ซ ม - -	- ม - -	- ม - -	- - ม -	- - - ล

ประโยคที่ ๑๐

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ดˍ ล	- - - ซ	- - - ล	ซ - - ซ	- มˍ - รˍ	- - มˍ มˍ
มือซ้าย	- - - -	- ลุ - -	- - - -	ซ ม - ร	- ม - -	- ม - -	- ม - ร	- ม - -

ประโยคที่ ๑๑

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ดำ ล	- - - ซ	- - - ล	ซ - - ซ	ล ซ - ซ	ล ดำ - ดำ
มือซ้าย	- - - -	- ลุ - -	- - - -	ซ ม - -	- ม - -	- ม - -	- - ม -	- - - ล

ประโยคที่ ๑๒

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ดำ ล	- - - ซ	- - - ล	ซ - - ซ	- มำ - รำ	- - มำ มำ
มือซ้าย	- - - -	- ลุ - -	- - - -	ซ ม - ร	- ม - -	- ม - -	- ม - ร	- ม - -

เพลงกราวกลาง

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- ดำ - ดำ	- ดำ - ล	- - - ซ	ล ดำ - ล	- - - ซ	ล ดำ - ล	- - ล -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	ล - - -	ซ ม - -	- - - -	ซ ม - -	- - - -	- ซ - ซ	- ม - ม

ประโยคที่ ๒

มือขวา	- - - ล	ซ - ซ -	- - ดำ ล	- - ซ -	- - - -	ม - - ม	- - ม ซ	- - - -
มือซ้าย	- - ม -	- ม - ม	- - - -	ซ ม - ม	- ลุ - -	- ลุ - -	- ร - -	- ม - -

ประโยคที่ ๓

มือขวา	{มร-}รม	- ซ - ล	- มำ - รำ	ดำ - - ดำ*	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล
มือซ้าย	{- - ด}- -	- ซุ - ลุ	- - - -	- ล ซ ล*	- - - -	- - - ลุ	- ลุ ลุ ลุ	- ลุ - ลุ

เพลงเชิด ชั้นเดียว

ประโยคที่ ๑

มือขวา	- ซ - ล	- ทำ - ร	- - - ม	ร - ร ม	- ซ ล ซ	- - {-ซล}	ทำ -{ฟ--}	- -{-รม}
มือซ้าย	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ท - -	- ท - -	ซุ - - -	ร ม{ฟ--}	- ท{-มร}	ลุท{ด--}

ประโยคที่ ๒

มือขวา	ร - ซ ซ	- - ม ร	- - - ม	- - {-รม}	- - ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ทำ	- ล - รำ
มือซ้าย	- ซุ - -	ลุ ท - -	ด ท ลุ -	ลุท{ด--}	- ซุ - -	- ลุ - ซุ	- - - ท	- ลุ - ร

ประโยคที่ ๓

มือขวา	- ทำ - ล	- - ล ล	- ซ - ม	- ทำ - ล	- ซ - -	ทำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
มือซ้าย	- ท - ลุ	- ลุ - -	- ซุ - ท	- ท - ลุ	- ร - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ท

ประโยคที่ ๔

มือขวา	ม ร - -	ร ท - -	- - {-รม}	- ซ - ล	- ท์ - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- ล - ท์
มือซ้าย	- - ท ลุ	- - ลุ ซุ	- - {ด- -}	- ซุ - ลุ	- ท - ลุ	- ซุ - ท	- ลุ - ซุ	- ลุ - ท

ประโยคที่ ๕

มือขวา	- ล - -	ท ท์ - ล	- - ล ท	ด - - รุ*	- - {ลซ-}	{มร-}- ร	- ด (ทท-)	- - - ล*
มือซ้าย	- ลุ - ท	- - - ลุ	- ซ - -	- ร - ร*	- - {- -ม}	{- -ด}- ซุ	- - (-- ลุ)	- - - ลุ*

โอกาสที่ใช้แสดงหนังใหญ่

หนังใหญ่นิยมแสดงงานประเพณี งานอนุรักษ์วัฒนธรรมและงานอวมงคล พระครูพิทักษ์ - ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอนอธิบายว่า งานที่ยังไม่เคยนำไปแสดงได้แก่งานบวชและงานแต่งงาน ทั้งนี้เนื่องจากยังไม่เคยมีผู้มาหาไปแสดง

๔.๓.๑.๒ หนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี อธิบายว่าหนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีได้รับอิทธิพลมาจากจังหวัดพัทลุง เวทีการแสดงเป็นลักษณะการขึงจอผ้าขาวด้านหน้าเพื่อเชิดตัวหนัง เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงประกอบด้วย ปี่ กลองชาตรี โทน ฉิ่ง กรับ ฉาบ ฆ้องโหม่ง

คณะหนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีมีมากกว่า ๓๐ คณะ สามารถจำแนกได้ ๒ กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่มีคนเชิดคนเดียว อีกกลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มที่มีคนเชิด ๒ คน จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเพชรบุรี คณะครูชูชาติ เชิดชำนาญ เป็นคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่ง ครูชูชาติ ชำนาญ ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๔๒ หมู่ ๑ ตำบลบ้านลาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เรื่องที่นำมาแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท

ประเภทแรกเป็นเรื่องราวจากวรรณคดีได้แก่ รามเกียรติ์ตอนต่าง ๆ ทรพีฆ่าพ่อ พระยาไมยราบ หลวิชัย – คาวี พระเตมีใบ้ เป็นต้น

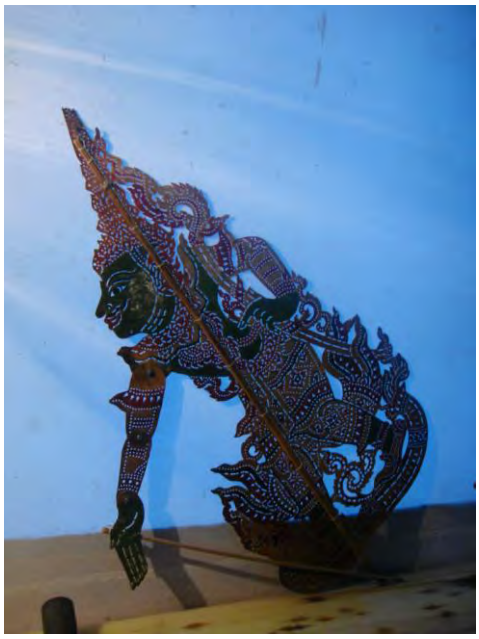
ประเภทที่สอง เป็นเรื่องที่มาจากเรื่องพื้นบ้านได้แก่ ดาวเลื่อน ไก่ฟ้า ผีแม่ ทองลอยมา มาลัยสุริยา หงส์เหิน จำปาสี กระต่ายทอง เต่าทอง หงส์ฟ้า ช่องแคบ หญิงหนึ่งชายสาม งูเขียว เป็นต้น

ประเภทที่สาม เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเองเช่น ประชาธิปัตย์ โรคเอดส์ ไก่แก้ว เป็นต้น

ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ

หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรีมีเอกลักษณ์เด่นประการหนึ่งคือ จะใช้คนเชิด ๒ คน ร้องโต้กันอย่างเข้มข้น เสียงดัง ประกอบการพากษ์แบบโขน คนเชิด ๒ คนทำให้การโต้ตอบมีความเข้ากันได้ดี นอกจากนี้หนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีจะร้องเล่นเร็วกว่าหนังตะลุงของภาคใต้

ภาพตัวหนังตะลุง



(ซ้าย) ภาพหนังทศกัณฑ์ (ขวา) ภาพหนังพระราม

(ซ้าย) ภาพหนังฤาษี (อายุมากกว่า ๑๐๐ ปี) (ขวา) ภาพตลกชื่อ “กา” (ตัวสุดท้ายด้านขวามือ)

หนังตะลุงที่เป็นตัวตลกของคณะอาจารย์ชูชาติ เชิดชำนาญ มีชื่อและหน้าที่ดังนี้

“หน่วย”	เป็นตัวตลกที่แสดงความทะลึ่งและเล่นสองแง่สองง่าม
“หล่อ”	เป็นตัวตลกพูดสำเนียงชาวจังหวัดสุพรรณบุรี พูดช้า ซื่อ
“เปลือย”	เป็นตัวตลกพูดเร็ว พูดดี
“ตึง”	เป็นตัวตลกพูดสำเนียงชาวจังหวัดเพชรบุรี พูดเสียงเหน่อ ใครพูดเสียงดังจะไม่ได้ยิน แต่ใครพูดเสียงเบาหรือกระซิบจะได้ยิน
“จ้า”	เป็นตัวตลก “จ้า จ๊ะทิงจา”

เครื่องดนตรีและการประสมวง

เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงกับการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี อาจารย์ชูชาติ เชิดชำนาญ อธิบายว่ามีเครื่องดนตรีดังนี้

- ปี่ ๑ เลา
- กลองตุ๊ก ๑ คู่ (เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๘ นิ้ว)
- โทน ๑ คู่ (เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๕.๕ นิ้ว)
- กรับไม้ไผ่ ๔ คู่ (ความยาว ๑๕.๓ นิ้ว ความกว้าง ๒ นิ้ว ความหนา ๑ นิ้ว)
- ฉาบใหญ่
- ฉาบเล็ก
- ฉิ่งและค้อนหัวเล็ก (ค้อนหัวเล็กจะวางไว้แล้วใช้ฉิ่งตี)

(ซ้าย) ภาพกลองตุ๊ก (ขวา) ภาพกรับไม้ไผ่

(ซ้าย) ภาพโทน (ขวา) ภาพเครื่องกำกับจังหวะทั้งหมด

ภาพการสาวโทน

ภาพโรงหนังตะลุง (ด้านหน้าฉาก)

ภาพนายหนังและคนเป่าปี่ขณะทำการแสดง (ด้านหลังฉาก)

สำหรับด้านหลังฉากจะวางตัวหนังไว้สองด้าน โดยด้านซ้ายมือของนายหนังจะวางรูปยักษ์ รูปนาง ด้านขวามือของนายหนังจะวางรูป พระนารายณ์ ฤาษี มนุษย์ ลิง

ระเบียบวิธีการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี

วิธีการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรีเป็นการแสดงเรื่องราว สอดแทรกเรื่องราวการเมือง แทรกมุขตลก และบางครั้งมีเรื่องสองแง่สองง่ามด้วย ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี จำแนกได้ดังนี้

ขั้นตอนแรก เป็นการตีกลองเชิญครู
ขั้นตอนที่สอง โหมโรง
ขั้นตอนที่สาม ไหว้ครู โดยจะมีรายละเอียดย่อยดังนี้
- ออกฤาษีเบิกหน้าพระ
- ฤาษีเดินดง
- จับลิงหัวค่ำ (ลิงขาว ลิงดำ)
- รำถวายมือ

ขั้นตอนที่สี่ แสดงมวย (แสดงเพื่อความบันเทิงสำหรับเด็ก)
ขั้นตอนที่ห้า แก้วบอกเรื่อง (อธิบายเรื่องราวที่จะแสดง)
ขั้นตอนที่หก แสดงเรื่องราว โดยขั้นตอนนี้จะใช้การพากษ์ (คล้ายโขนของกรมศิลปากร) มีการร้องเพลงลูกทุ่ง เจรจา ในการดำเนินเรื่องราว
ขั้นตอนที่เจ็ด เชิญครู (เป็นการร้องปากเปล่า และเชิดรูปฤาษีอีก ๑ รอบ)

ครูณรงค์ ม่วงงาม อธิบายขั้นตอนการเบิกหน้าพระและช่วงแก้วบอกเรื่องดังนี้ *“เบิกหน้าพระฤาษีเป็นช่วงอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แล้วเราจะบอกเพื่อแก้บน ส่วนขั้นตอนแก้วบอกเรื่อง มีการอวยพรเจ้าภาพ ให้ร่ำรวย ทำงานสำเร็จดี เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่ เจ้าทาง พระแม่ธรณี พระแม่คงคา ผู้ชมที่มาดูหนังตะลุง หลังจากนั้นจะร้องเพลง “มองเล่ยะ” หลังจากนั้นตัวหนังจะทำความเคารพ ๓ ครั้ง ก่อนกลับเข้าโรง”* (ณรงค์ ม่วงงาม, สัมภาษณ์ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

กลอนที่นำมาร้องหนังตะลุง เป็นลักษณะกลอนแปด แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท

ประเภทแรก ประเภทกลอนด้น เป็นการด้นไปตามท้องเรื่องหรือเนื้อร้อง โดยกำหนดเป็นลักษณะกลอนลี กลอนลู กลอนเล็น เป็นต้น

ประเภทที่สอง ประเภทกลอนท่อง จะเป็นการท่องไปตามตำรา ซึ่งมีการใช้ทั้งกลอนสี่และกลอนแปด กลอนท่องจะต้องท่องให้ขึ้นใจ ท่องจนสามารถมาร้องได้อย่างถูกต้อง อาจกล่าวได้ว่าเป็นคำของครูที่บอกหรือสืบทอดต่อกันมา

เวลาเล่นหนังตะลุง

สมัยโบราณเริ่มสามทุ่ม และเลิกประมาณเที่ยงคืน แต่ปัจจุบันมีการแสดงเร็วขึ้นและเลิกการแสดงเร็วขึ้นกว่าแต่ก่อนคือเริ่มการแสดงเวลา ๑๙.๐๐ น. และเลิกการแสดงประมาณ ๒๒.๐๐ น.

ผู้แสดง

จำนวนผู้แสดงจะประกอบด้วยกัน ๘ คน โดยเป็นนายหนังที่ทำการเชิดหนังตะลุง ๒ คน และเป็นนักดนตรีอีก ๖ คน

ตัวอย่างการร้องทำนองหนังตะลุง

ทำนองสำหรับการไหว้ครู เริ่มต้นด้วยการกล่าวคาถา “นะโมตัสสะ” จำนวน ๓ รอบ โดยก่อนทำการสวดจะมีทำนองดนตรี สำหรับตอนสวดดนตรีจะหยุดการบรรเลง และบรรเลงอีกครั้งหนึ่งเมื่อกล่าวคาถาดังกล่าวจบ โดยดนตรีที่บรรเลงทั้ง ๒ ช่วง มีทำนองเดียวกัน ดังนี้

- ด – ด	- - - ร	- - ซ ร			- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - -				

จากทำนองเป่าปี่ข้างต้น เป็นลักษณะการเป่าเป็นการเป่าแบบลอย ไม่มีจังหวะ เมื่อเป่าเสียง เร จะพรมนิ้วด้วยเสียง มี)

ฉิ่ง

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

ตัวอย่างการร้องกลอนด้น

ฝ่ายวาเทวี	ศรี – สมร	ได้ฟังสุนทร	องค์ – พระสวามี	จึง - จัดแจง	แต่ง – กายา	หาพัสดา	ด้วย - ทันที
ซ ล ท ท	ท – ล ท	ซ ล ร ท	ล – ทรท	ซ – ล ท	ล – ท ท	ล ท ล ซ	ล – ร ท

- - - ครั้น	มาถึงตรงหน้า	ยกมือวันทา	ขึ้น – ชุลี
- - - ท	ล ท ซ ล	ซ ล ท ท	ล – ท ท

ตัวอย่างกลอนท่อง (กล่อน ๘)

- กุศล	ส่ง – ตรงดิน	มา – จะยิน	- ยอ รัก -	- - พี่ มา	- พบ ภัก -	จะขอความรัก	กับ นน - -
- - ท ท	ล – ท ท	ท – ล ท	- ล ล -	- - ล ท	- ด ด -	ท ด ล ท	ล ด - -

หน้ารักหน้าชม	เอวกลมก้นตึง	ตะโพกผายไหล่ผึ่ง	ไม่ตึงไม่หย่อน
ล ท ล ด	ล ท ล ด	ลลท ล ด	ล ท ล ด

ตัวอย่างการร้องกลอนสองไม้

- - -ฝ่าย	- - จะ รับ	- - - น้อง	- นารายณ์ -	- - - น้อง	- - นารายณ์	- สี่ – กลอน	- - ได้ ยิน
- - - ฟ	- - ล ล	- - - ท	- ล ล -	- - - ด	- - ท ท	- ล – ท	- - ฟ ล

- ทรง– สอน	- - - -	- - - -	- - - -
- ท – ล	- - ทด	- - - -	- - - -

ตัวอย่างการร้องกลอนนาง

- - - -	- ฐา – ลักษณ์	อยู่ใน – จักร	- ฤกษ์	- - นั่ง ใช้	- ความ – คิด	อยู่ใน – พลับ	- พลา – ไชย
- - ล ล	- ล – ท	- ล – ล	- ท - -	- - ล ล	- ล – ท	- ล – ล	- ล – ท

ตัวอย่างทำนองการเป่าปี่แบบลอยจังหวะ

- ด – ด	- - - ร	- - - ซร	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - -				
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ				

ตัวอย่างทำนองเพลงที่ใช้การแสดงหนังตะลุง

ประโยคที่ ๑	**- - - -**	**- - - ล**	**- ล – ซ**	**- ด - ล**	**- ล – ซ**	**- ด – ล**	**- ล – ซ**	**- ฟ – ร**
กลอง	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
ฉาบ	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง

ประโยคที่๒	**- - - -**	**- - - ล**	**- ล – ซ**	**- ด - ล**	**- ล – ซ**	**- ด – ล**	**- ล – ซ**	**- ฟ – ร**
กลอง	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
ฉาบ	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่

กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง

ประโยคที่ ๓	**- - - -**	**- - - ร**	**- - - -**	**ด ร – ม**	**- - - -**	**- ม ร ท**	**- - - ท**	**- ร – ด**
กลอง	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
ฉาบ	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง

ประโยคที่ ๔	**- - - -**	**- - - ร**	**- - - -**	**ด ร – ม**	**- - - -**	**- ม ร ท**	**- - - ท**	**- ร – ด**
กลอง	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป	- - - -	- - - ป	- ป - -	ป ป – ป
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
ฉาบ	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่	- - - แฉ่
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง

โอกาสที่แสดง

อาจารย์ชูชาติ เชิดชำนาญอธิบายว่า “งานปัจจุบันก็เป็นงานแก้บน สมัยก่อนเป็นงานศพ เข้าพรรษา ออกพรรษา บวชนาค” (ชูชาติ เชิดชำนาญ, สัมภาษณ์ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔.๓.๑.๓ หนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปรากฏคณะหนังตะลุงคณะ “แสงธรรมอนุรักษ์ศิลป์” นำคณะแสดงโดยครูแสง ตรียุทธ ปัจจุบันอายุ ๘๑ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๑๑/๓ หมู่ ๑ ตำบลอ่างทอง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ภาพครูแสง ตรียุทธ

เครื่องดนตรี

๑. ฆ้องคู่ – ฉิ่ง

๒. โทน ๒ ใบ

๓. กลองชุด

๔. อิเล็คโทน

๕. เบส

ขั้นตอนการแสดง

รูปหนังตะลุงประกอบด้วยกัน ๓ ชุด ๖ ตัว ดังนี้

ชุดแรก ชื่อนายแก้ว (อุปนิสัยซื่อตรง) และนายนุช (อุปนิสัยพูดเก่ง ปลิ้นปล้อน)

ชุดที่สอง ชื่อ น้ำอ้อย และ นายโพน

ชุดที่สาม ชื่อ หนูนุ้ย กับ เท่ง

กลอนที่ใช้ร้องหนังตะลุงประกอบด้วยกลอนแปด จะใช้ร้องทั่วไป ประกาศและร้องบทเทวดา ส่วนกลอนสี่ ใช้ร้อยตอนรูปผู้หญิงมีความทุกข์ หรือ อกหัก ขั้นตอนการแสดงมีดังนี้

๑. โหมโรง บรรเลงด้วยเพลงไทยได้แก่ เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

๒. ประกาศไหว้ครู

๓. ออกรูปหนัง โดยเรียงลำดับดังนี้

๓.๑ ชุมนุมเทวดา ด้วยรูปพระอิศวรทรงโค

๓.๒ เริ่มบทนะโมตัสสะ แล้วเชิดตัวฤาษี

๓.๓ ประกาศเรื่อง

๓.๔ ออกรูปเจ้าเมือง เพื่อดำเนินเรื่องราว มีการเล่นเพลงสากลในช่วงนี้ไปจนจบเรื่องที่แสดง

๓.๕ ออกรูปฤาษี เพื่อลาโรงและกล่าวขอบคุณเจ้าภาพ

คณะหนังตะลุงของครูแสง ตรียุทธ มี ๘ คนประกอบด้วยนายหนัง ๑ คน นอกจากนั้นเป็นนักดนตรีได้แก่ โหม่ง ฉิ่ง โทน กลองชุด เบสและอิเล็คโทน ๒ คน

เวลาแสดงจะเริ่มตั้งแต่เวลา ๒๐.๓๐ น. เป็นต้นไป สมัยก่อนเริ่มการแสดงเวลา ๒๑.๐๐ – ๐๖.๐๐ น. อาจกล่าวได้ว่าต้องเล่นถึงสว่าง แต่ปัจจุบันแม้ว่าจะเริ่มการแสดงเวลา ๒๑.๐๐ น. แต่เลิกการแสดงเวลา ๐๑.๐๐ น.

เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเอง ยกตัวอย่างเช่น เรื่องรอยบุญแรงบาป สายเลือดกตัญญู เป็นต้น นอกจากนี้ก็เป็นการแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ โดยการร้องและการแสดงไม่เน้นคำหยาบจะเป็นเรื่องตลกสอดแทรกการเมืองเป็นส่วนใหญ่

ทำนองหนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ครูแสง ตรียุทธ สาธิตการร้องหนังตะลุง ๒ ทำนองดังนี้

ตัวอย่างกลอนแปด

จงทำดี	จงทำดี	กันเถิดพี่น้อง	วอนขอร้อง	อย่างสนิท	มิตรสหาย

มนุษย์เรา	ไม่มีใครข้าม	ไปจากความตาย	อยู่ไม่ได้	อายุยืน	อยู่กันถึงหมื่นปี

อายุตนังทั้งหก	ต้องบกพร่อง	สิ่งครอบครองน้อม	ต้องขาด	ธาตุทั้งสี่

รูปและรสเสียง	และกลิ่นที่ยินดี	ทุกคนมีชีวิต	เป็นอนิจจัง

เราเกิดมา	อย่าหลงใหล	ในสังขาร	แดนสุสาน	ของเรา	คือที่เผา	และควัน

รูปเรือนร่าง	มองไม่เห็น	เป็นจีรัง	เช่นเขาหนัง	โคและควาย	เอามาใช้	ได้กับ

มนุษย์เรา	เมื่อตาย	ไม่มีเศษเหลือ	กระดูกเนื้อ	ต้องเปลือย	และเป็นไปตาม	สังขาร

ถ้าเราทำดี	เราคงเห็น	เป็นพยาน	จงประกอบการ	ต้องตาม	เชิญพี่น้อง	เราชวนกันสร้าง	แต่ความดี

การร้องกลอนสี่

- - - -	- - - -	-หน้า - สง	- สาร-สาว	- - - -	- - - -	-เมื่อ-คราว	- ตก- อับ
- - - -	- - - -	-หนึ่ง - ทุกข์	- ต้อง - ทับ	- - - -	- - - -	-ผัว-ร้าง	- ผัว- หย่า
- - - -	- - - -	-ผัว - ขับ	- ผัว-ไล่	- - - -	- - - -	-ผัว - ไม่	- เมต-ตา
- - - -	- - - -	-ผัว - ตี	- ผัว-ด่า	- - - -	- - - -	-ผัว - ว่า	-ดอก-ทอง

๔.๓.๒ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี

๔.๓.๒.๑ ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงองค์ประกอบการแสดงละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรีดังนี้

องค์ประกอบของการแสดงละครชาตรี มีดังนี้

สถานที่ ปัจจุบันนิยมแสดงตามลานวัด หรืออาจจะเป็นลานบ้านที่เจ้าภาพกำหนดให้

วิธีการแสดง เจ้าของคณะจะเป็นผู้บูชาครูแล้วโหมโรง รำถวายมือด้วยชุดเพลงช้าเพลงเร็ว จากนั้นเจ้าของคณะประกาศชื่อเรื่องที่จะแสดง แล้วจึงเริ่มแสดง

การแต่งกาย ตัวพระเอกนางเอกจะแต่งยืนเครื่องพระนาง ส่วนตัวอื่น ๆ ไม่พิถีพิถัน

เครื่องดนตรี เดิมใช้ปี่ชวา เช่นเดียวกับละครโนราห์ชาตรีภาคใต้ ต่อมาได้ตามแบบอย่างละครชาตรี คือมีระนาด ตะโพน มาประกอบการแสดง

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๗)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามคณะครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ คณะละครชาตรีซึ่งสืบเชื้อสายมาจากคุณครูบุญมา ปาศะบุตร และสืบต่อมาถึงบุตรสาวได้แก่ครูฉลองศรี ซึ่งตั้งคณะละครชาตรีว่าคณะฉลองศรีในเวลาต่อมาและเมื่อครูเบ็ญจาแยกตัวออกมาจากคณะฉลองศรีและตั้งคณะละครชาตรีเป็นของตัวเองในปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ได้ทำการสอนละครชาตรีแก่ศิษย์โดยมีระเบียบวิธีการบรรเลงแบบเก่า

ภาพป้ายคณะละครชาตรี คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี (เปี๊ยก)

ภาพหมู่คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี (เปี๊ยก)

ยกตัวอย่างการแสดงละครชาตรีเรื่องพระสุธนมโนห์รา มีระเบียบวิธีการแสดงดังนี้

ขั้นตอนแรก เป็นการโหมโรง

ขั้นตอนที่สอง เป็นการรำถวายมือ

ขั้นตอนที่สาม เป็นการรำซัดชาตรี

ขั้นตอนที่สี่ เป็นการแสดงเรื่องราว

ภาพครูเบ็ญจา แก้วอินทร์หัวหน้าคณะไหว้ครูก่อนการแสดง

(ซ้าย) ภาพวงปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงก่อนการแสดง

(ขวา) ภาพตัวแทนผู้รำจุดธูปเทียนก่อนการรำถวายมือ

(ซ้าย) ภาพการรำถวายมือ (ขวา) ภาพการรำซัดชาตรี

(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงละครชาตรีเรื่องพระสุธน มโนห์รา

สาธิตการแสดงวันที่ ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๒

(ซ้าย – ขวา) ภาพการแสดงละครชาตรีเรื่องพระสุธน มโนห์รา

สาธิตการแสดงวันที่ ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๒

บทร้องในชุดการรำชาตรี มีเนื้อหาดังนี้

ตอนเช้า

สอนรำ	ครูให้ข้ารำแต่เพียงบ่า
ปลดปลง ๆ ลงมา	ครูให้ข้ารำแต่เพียงพก
วาดไว้ ๆ ใฝ่อก	กนกเป็นแผ่นพระพารา

ยกสูงๆ เสมอหน้า เป็นช่อระย้าพวงดอกไม้
ปลดปลง ๆ ลงมาได้ ครูให้ข้ารำเป็นโคมเวียน
ฉันนี้ๆ รูปวาด วาดไว้ให้เหมือนรูปเขียน
กนก ๆ โคมเวียน ย่างเท้าตะเคียนมาพาดตาล
ฉันนี้ ๆ นงคราญ นารายณ์จะข้ามพระสมุทร
รำเล่นสูงสุดพระยาครุฑร่อนมา ครุฑแลเห็นนาคครุฑ
ก็ลากปีกหาง นี่แหละรูปครุฑฉุดนาคนาคา
ฉวยฉุดนาคได้พาไปเวหา แกะเป็นรูปหนุมาน
ทะยานไปเผาเมืองลงกา
เป็นรูป เป็นรูปเทวา ขึ้นขี่อาชาชักรถ
ฤาษี ฤาษี ดาบส ลิลลาจะเข้าพระอาศรม
สี่มุมประสาท วาดไว้ให้เหมือนหน้าพรหม
มานั่งจงกรม คือองค์นารา จะน้าวศร
ฉันนี้ๆ บวร นารายณ์จะวางเอาศรชัย

(คัดลอกจากสมุดบันทึกและตรวจสอบจากครูเบ็ญจา แก้วอินทร์, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๒)

ตัวอย่างทำนองเพลงละครชาตรีคณะครูเบ็ญจา

เมื่อนั้น พระอภัยพรหมเมษเชษฐา
พระอภัยภูมิศรีโสภา ตกยากอยู่ดูหามาช้านาน
อยู่ในนางอสุรีนิรมิต คู่ชัดเชยชมสมสมาน
ต้องรักใคร่ไปตามยามกันดาล จนนางมามีบุตรบุรุษชาย

ตัวอย่างที่ ๑

- เมื่อ – นั้น	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- พระ – อภัย	- พรหม – เมษ
- ด – ม	- ม ด ร	- - - -	ซ ม ร ม	- - ร ด	- - - -	- ร – ด ด	- ด – ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-พรหม– เมษ	- - - เอย
- - - ด	- - - ร	- - - -	ซ ม ร ม	- - ร ด	- - - -	- ร – ด	- - - ร

- - - -	- - - -	- พระ – เชษ	- - - ฐา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - ร ด	- ด – ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่างการร้องเชิด (การร้องจังหวะแบบอิสระ)

-ไม่คลาดเคลื่อน	-เหมือน– องค์	- -พระ ทรง	- เอย – เดช	- - แต่ ดวง	- เนตร -	- - - แดง	- - - ดัง
- ด ด ด	- ร – ด	ดรด ซ ด	- - ด ร	- - ด ร	- ร – ร	มร - - ด	- - - ด

- - - -	- - - -	- - - สุ	- - ริ ฉาย	- - แต่ ดวง	- เนตร - -	- - - แดง	- - - ดัง
- - - -	- - - -	- - - ด	- - ร ด	- - ด ร	- ร – ร	มร - - ด	- - - ด

- - - -	- - - -	- - - สุ	- - ริ ฉาย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ด	- - ร ด	- - - ร	- - - -	- ด – ล	- ด – ร

๔.๓.๓ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนสด

โขนสด เป็นการแสดงรูปแบบหนึ่งที่พบในจังหวัดเพชรบุรี โดยคุณครูสมทรง บุญวัน เจ้าของคณะโขนสด ปัจจุบันอายุ ๕๗ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๙/๑ หมู่ ๓ ตำบลช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี อธิบายว่า *“เอกลักษณ์ของโขนสด อยู่ที่สนุกสนาน ดำเนินเรื่องกระชับ ผู้แสดงร้องเอง แนวจะเร็วกว่าโขนของกรมศิลปากร ไม่มีการพากย์ หากเด็ก ๆ แสดงพลาดหน้าเวที คนแสดงจะต้องดึงเรื่องราวให้ดำเนินต่อไป ไม่มีการหยุดการแสดง เรียกว่าต้องด้นไปให้ได้”* (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ภาพครูสมทรง บุญวัน

(ซ้าย) ภาพการแสดงพระรามถือศร (ขวา) ภาพท่าหนุมานขึ้นทศกัณฐ์

(ซ้าย) ภาพพระรามขี่ทศกัณฐ์ (ขวา) ภาพหนุแมน (คู่หูกับหนุมาน)

ภาพเครื่องแต่งกายโขนสด (ภาพจากสมุดบันทึกครูสมทรง บุญวัน)

ภาพคณะโขนสดของครูสมทรง บุญวัน

การร้องโขนสด จะเป็นวัฒนธรรมการร้องและบรรเลงที่เน้นการด้นสดเป็นหลัก นอกจากนี้จะมีบ้างเหมือนกันที่ทำการจดให้ผู้แสดงนำไปท่อง นักแสดงต้องร้องเอง พูดเอง ไม่มีการพากย์เจรจา สำหรับแนวการร้องมีการกำหนดไปตามตัวละคร ได้แก่ หากเป็นทศกัณฑ์จะต้องร้องแนวดุ หากเป็นตัวลิงต้องร้องในแนวที่เร็ว หากเป็นพระรามจะต้องร้องให้นุ่มนวลอ่อนหวาน เป็นต้น สำหรับกลอนที่ใช้ร้องประกอบด้วย “กลอนลา” “กลอนไล” “กลอนลี” และ “กลอนลัง”

เรื่องที่นิยมนำมาแสดงได้แก่รามเกียรติ์เรื่องเดียว โดยจะคัดเลือกมาแสดงเป็นตอน ๆ ได้แก่ ตอนศึกกุมภกรรณ ตอนไมยราบ เป็นต้น

ท่ารำของโขนสด จะเป็นแม่ท่าหลัก ๓ ท่าด้วยกันได้แก่ ท่าพระรามดึงศร ท่าพระรามเหยียบทศกัณฑ์ และท่าหนุมานขึ้นทศกัณฑ์ สำหรับท่ารำอื่นๆ จะเป็นท่ารำแม่บท ๓๖ ท่า ยกตัวอย่างเช่น ท่าเทพนม ท่าปฐม ท่าพรหมสี่หน้า เป็นต้น

จำนวนผู้แสดง แบ่งออกเป็นนักแสดงกับนักดนตรี โดยนักแสดงจะประกอบด้วยกันประมาณ ๒๕ – ๓๐ คน สำหรับนักดนตรีประกอบด้วยกัน ๖ คน นอกจากนั้นเป็นฝ่ายเครื่องเสียง ๕ คน และเป็นคนประสานงานทั่วไปอีก ๕ คน

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขนสดของจังหวัดเพชรบุรีได้แก่

๑. ระนาดเอก
๒. ระนาดทุ้ม
๓. ฆ้องวงใหญ่
๔. ตะโพน
๕. กลองทัด
๖. ฉิ่ง
๗. ฉาบ
๘. กรับ
๙. โหม่ง

(ซ้าย) ภาพเครื่องดนตรีกับการแสดงโขนสด (ขวา) ภาพอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ขั้นตอนการแสดงโขนสด

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงวิธีการแสดงโขนสด ดังนี้

โขนสดของจังหวัดเพชรบุรี มีขั้นตอนการแสดงดังนี้

เริ่มบูชาครูก่อนการแสดงทุกครั้ง เมื่อบูชาเสร็จแล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง จากนั้นเจ้าของคณะแต่งตัวเป็นฤาษีออกมาเบิกโรงว่าบทสวดชุมนุมเทวดา เบิกโรงนี้เป็นการบูชาและขอพรจากครูบาอาจารย์ เพื่อให้การแสดงในคืนนั้นส่วนใหญ่นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ แล้วจึงร้องลาเป็นภาษาถิ่นใต้ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงลา

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๒๑)

ทำนองเพลงโขนสด

ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนสดของคณะครูสมทรง บุญวัน มีรายชื่อบทเพลงดังนี้

๑. เพลงเชิด (บรรเลงตอนออกตัวแสดงที่เป็นทศกัณฑ์ หรือ ลิง)

๒. เพลงเสมอ (บรรเลงตอนออกตัวแสดงที่เป็น พระราม)

๓. เพลงโอด

๔. เพลงกราวตะลุง (บรรเลงตอนตัวแสดงที่เป็น ลิงเข้าเฝ้าพระราม)

๕. เพลงกราวนอก

๖. เพลงกราวใน

๗. เพลงเชิดฉิ่ง

๘. เพลงเหาะ (บรรเลงตอนลิงเหาะ)

๙. เพลงเต้นเขน (บรรเลงตอนพระรามยกทัพ)

๑๐. เพลงเชิดนอก

๑๑. เพลงเชิดใน เป็นต้น

ทำนองเพลงดังกล่าวข้างต้นจะบรรเลงตามขั้นตอนดังนี้

๑. ขึ้นต้นด้วยเพลงสาธุการ

๒. บรรเลงทำนองวา

๓. บรรเลงเพลงเชิด

๔. ดำเนินเรื่องราว

๕. บรรเลงทำนองวา

๖. บรรเลงเพลงเชิด

๗. ร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี

ครูสมทรง บุญวัน สาธิตทำนองร้องแบบร่าย เป็นการร้องบทไปพร้อม ๆ กับเครื่องกำกับจังหวะ สำหรับคำร้องนั้นมีท่วงทำนองเล็กน้อย ดังนี้

จังหวะกลอง

- - -ตึง	- ป๊ะ ตึง ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง

- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ตึง	- ตึง – ป๊ะ

(เวลาลงจบมักบรรเลงเฉพาะ ๒ ห้องสุดท้าย)

จังหวะฉิ่ง

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

จังหวะฉาบ

- - - ฉาบ	- - - - ฉาบ	- - - ฉาบ	- - - ฉาบ	- - - ฉาบ	- - - - ฉาบ	- - - ฉาบ	- - - ฉาบ

จังหวะกลองรูปแบบอื่น

สำหรับจังหวะกลองจะมีการบรรเลงได้หลากหลาย สามารถสลับกับจังหวะแรกที่ได้บันทึกไว้ข้างต้นก็ได้ ดังจะยกตัวอย่างดังนี้

รูปแบบที่ ๑

- ตึง – ตึง	- - - ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- - - ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ตึง

- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ตึง	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ตึง

รูปแบบที่ ๒

- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ

- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ป๊ะ – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ป๊ะ	- ตึง – ตึง

ทำนองร่าย

- - -ขึ้น	- - - -	- - - เหนือ	- - - เกศ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - ซ	- - - ท	ร – ล ซ	- - - -	- - - ล	- ท – ล	- - - -

- - - -	- - - -	- ศิ – โร	- - - เพศ	- - - -	- - - -	- - - กราบ	- - - ก้ม
- - - -	- - - -	- ซ – ล	ร ท ล ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล

- - - -	- - - -	- ประ–นม	- - - -	- - - -	- - - ไหว้	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- ล – ล	- - - ท	- - ล ซ	- - - ล	- - - -	- - ซ ม

- - - -	- - - -	- - - ครู	- - - -	- ปั๋ญ – จะ	- - - -	- - - สิงห์	- - - ขร
- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- ร – ท	- - - -	- - - ท	ร - - ทร

- - - -	- - - -	- - - เทพ	- - - -	- - - -	- ประ–ทัย	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - -	- ท – ท	- - - -	- ล ซ ม

- - - -	- - - ซึ่ง	- - - -	-เป็น–ครู	- - - -	- - - ผู้	- - - -	-บรร–ยาย
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ล – ล	- - - -	- - - ร	- ท ล ซ	- ล – ล

- - - -	- - - ขับ	- - - เส	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ภา	- - - -
- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - ล ซ	ลทล ร ท	- - - ท	- - - ม

- - - -	- - - อีก	- ทั้ง – ครู	- - - พระ	- - - -	-ประ-โคน	- - - ทับ	- - - -
- - - -	- - - ม	- ท ร ท	- - - ท	- ร - -	- ท – ท	- - - ท	- ร - -

- - - เท	- - - -	- ว - ฤทธิ์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สิง	- - - -
- - - ท	ท ล ซ ล	- ท – ท	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- ม – ฟ

- - สถิตย์	- - - -	- - - อยู่	- - - -	-ใน – ห้วง	- - - -	- - - -	- - - -
- - ม ร	- - ร ม รท	- - ล ซ	- - - -	- ล -ลซ	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- พระ – เว	- - - -	- - - -	- - - หา	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ท – ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ – ม	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท่าน	- - - -	- มี – เดช	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - ร ท	- ร – ท	- - - -

-ศักดิ์–สิทธิ์	- - - -	- - - เรือง	- - - -	- - - ฤทธิ์	- - - -	- - - ธา	- - - -
- ม – ม	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	ร - - -	- - - ท	- ล ซ ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โปรด	- - - -	- จง – มา	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- ร – ร	- - - -

- - - ชู	- - - ช่วย	- - - -	- - - -	-อำ – นวย	- - - -	- - - -	- - - ชัย
- - - ม	- - - ล	- - ซ ม	- - - -	- ม – ม	ล – ซ ม	ร – ม ฟ	ม - - ซ

กลองตีเพลงเชิด (บรรเลงตอนตัวแสดงที่เป็น ลิง ออกมาหน้าเวที)

การตีกลองสำหรับทำนองตัวที่ ๑

--ตะลึง	ตต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ตตต – ต

การตีกลองสำหรับทำนองตัวที่ ๒

ตตต – ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ตตต – ต

การตีกลองสำหรับทำนองตัวที่ ๓ - ๖

ตตต – ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต

การตีกลองสำหรับทำนองตัวที่ ๗

ตตต – ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	- - ต ต	- - ต ต	- - - ตึง	ตตตตตตตต	- - - ตึง

สำหรับทำนองตัวสุดท้ายจะตีกลองในอัตราที่เร็วขึ้นตั้งแต่ห้องที่ ๒ จนจบ

ตัวอย่างทำนองร้อง เมื่อพระรามออกมาหน้าเวที โดยการร้องช่วงขึ้นต้นจะยังไม่มีเครื่องกำกับจังหวะเข้ามาบรรเลง ดังทำนองต่อไปนี้

- เออ– เอ่อ	- - - -	- เออ - -	- - - -	- งึ – เออ	- - - -	- - - เอย	- - - -
- ร – ม	- - - -	- รด - -	- - - -	- ซ – ร	- - - -	- - - ม	- - - -

- - - x	- - x x	- - - x	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x
- - - ด	- - ซ ร	- - - ด	- - ซ ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

- - - x	- - x x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- - - -
- - - ล	- - ด ท	- - - -	- ล – ท	- - - -	- ร – ล	- - - ท	- - - -

- - - x	- - - x	- - x x	- - - x	- - - -	- - - x	- - - x	- - - -
- - - ล	- - - ทล	- - ร ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - ด	- - - -

การตีฉิ่งและทำนองกลอง เมื่อพระรามออกมาหน้าเวที

ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
กลอง	- ป – ป	- ป – ป	- ป – ป	- ป – ต	- ป – ป	- ป – ป	- ป – ป	- ป – ต

๔.๓.๔ วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบการแสดงหุ่นกระบอกของจังหวัดเพชรบุรี ได้แก่คณะ “สี่ดรุณี” หัวหน้าคณะได้แก่ คุณครูประนอม ฮินเนตร ปัจจุบันอายุ ๗๑ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๙๖ หมู่ ๖ ตำบลบ้านลาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี สำหรับผู้แสดงในวงได้แก่คุณครูวิเชียร สุวรรณราช ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๘๓ หมู่ ๖ ตำบลบ้านลาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เช่นเดียวกัน

สำหรับคณะสี่ดรุณี เคยเป็นคณะละครชาตรีมาก่อน และหันมาทำการแสดงหุ่นกระบอก ประมาณ ๒๐ ปีที่ผ่านมา สำหรับเรื่องที่ทำการเล่นกันประจำคือเรื่อง จักรนารายณ์

(ซ้าย – ขวา) ภาพตัวหุ่นกระบอก

(ซ้าย – ขวา) ภาพการเชิดหุ่นกระบอกของคณะสี่ดรุณี
งานประจำปี ณ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒

วงดนตรีที่นำมาตีกับการแสดงหุ่นกระบอก เป็นวงปี่พาทย์เต็มรูปแบบ แต่หากมีการแสดงที่ต้องเดินทางไกล เจ้าของคณะจะไม่เคร่งครัดเครื่องดนตรีที่นำไปบรรเลง โดยเน้นเพียงเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ระนาดเอกและเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ตะโพนกลองทัด และฉิ่งเท่านั้น

ภาพวงดนตรีประกอบหุ่นกระบอกรูปแบบย่อ (ระนาดเอก กลองทัด ฉิ่งและนักร้อง)
ครูสำรอง ทองมาก บรรเลงระนาดเอก

ทำนองเพลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

สำหรับคณะสี่ดรุณี มีการใช้บทเพลงไทยประกอบการแสดงหุ่นกระบอกได้แก่เพลงสาธุการ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงรัว เพลงลา และเพลงไทยอัตราสองชั้นต่างๆ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ทำนองเพลงสำหรับรำถวายมือ

เพลงเร็วชุดเย็นย่ำ ท่อน ๑

- ม – ล	- ซ – ม	ร ฑุ ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ร ึ ม ร ึ ท	ซ ท ล ซ

ซ ม ม ล	ล ซ ซ ม	ร ฑุ ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ร ึ ม ร ึ ท	ซ ท ล ซ

ด ึ ซ ด ึ ด ึ	ด ึ ร ึ ด ึ ด ึ	ร ึ ม ึ ด ึ ร ึ	ม ึ ร ึ ด ึ ท	ร ึ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ

ด ึ ด ึ ด ึ ซ ด ึ	ด ึ ร ึ ด ึ ด ึ	ร ึ ม ึ ด ึ ร ึ	ม ึ ร ึ ด ึ ท	ร ึ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ

เพลงเร็วชุดเย็นย่ำ ท่อน ๒

ซ ซ ซ ซ	ซ ม ม ซ	ซ ล ล ล	ล ท ท ล	ท ท ท ท	ซ ล ท ร์	ล ท ร์ ม์	ท ร์ ล ท
ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ	ร์ ท ท ท	ซ ล ท ร์	ล ท ร์ ม์	ท ร์ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ

ทำนองท่อน ๒ (ต่อ)

ซ ซ ซ ล	ล ล ท ท	ล ซ ท ล	ซ ล ซ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ล ท ท	ล ซ ท ล	ซ ล ซ ซ
ซ ม ม ม	ซ ม ม ม	ร ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ม ฟ ล ท	ร์ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
ล ฟ ฟ ฟ	ร ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ร์ ท ล ฟ	ท ล ร ท	ล ฟ ม ร	ร ร ร ม	ม ม ฟ ฟ
ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ร	ร ร ร ม	ม ม ฟ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ม ฟ ซ	ซ ซ ล ซ	ด์ ท ล ซ
ฟ ซ ล ซ	ด์ ท ล ซ	ร์ ท ซ ล	ท ร์ ด์ ท	ฟ ซ ล ท	ด์ ท ล ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ม ม ซ
ซ ล ล ล	ล ท ท ล	ท ท ท ท	ซ ล ท ร์	ล ท ร์ ม์	ท ร์ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ร์ ท ท ท	ซ ล ท ร์	ล ท ร์ ม์	ท ร์ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ	ซ ซ ซ ล	ล ล ท ท
ล ซ ท ล	ซ ล ซ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ล ท ท	ล ซ ท ล	ซ ล ซ ซ	ซ ม ม ม	ซ ม ม ม
ร ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ม ฟ ล ท	ร์ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ฟ ฟ ฟ	ร ม ฟ ล
ม ฟ ล ท	ร์ ท ล ฟ	ท ล ร ท	ล ฟ ม ร	ร ร ร ม	ม ร ฟ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ม ร ร
ร ร ร ม	ม ม ฟ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ม ฟ ซ	ซ ซ ล ซ	ด์ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ด์ ท ล ซ
ร์ ท ซ ล	ท ร์ ด์ ท	ฟ ซ ล ท	ด์ ท ล ซ	ซ ซ ท ล	ซ ม ล ซ	ซ ซ ท ล	ซ ม ซ ล
ซ ซ ท ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ล	ซ ม ล ซ	ซ ซ ท ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ล	ซ ม ล ซ

รำ ท ท ท	รำ ท ท ท	ซ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ฟ ร ม ฟ	ซ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ท ล ซ ม	ล ซ ซ ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ซ ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ซ ล	ท ล ซ ม	ล ซ ซ ซ
รำ ท ท ท	รำ ท ท ท	ซ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ฟ ร ม ฟ	ซ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ซ ซ ล ล	ท ล ซ ม	ม ม ท ล	ซ ล ท รำ	รำ รำ ล ล	ท ล ซ ม	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ
ซ ซ ล ล	ท ล ซ ม	ม ม ท ล	ซ ล ท รำ	รำ รำ ล ล	ท ล ซ ม	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ
รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
ซ ซ ล ล	ท ล ซ ม	ม ม ท ล	ซ ล ท รำ	รำ รำ ล ล	ท ล ซ ม	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ
ซ ซ ล ล	ท ล ซ ม	ม ม ท ล	ซ ล ท รำ	- รำ – มำ	- รำ – ท	- ล ซ ม	- ร – ซ

เพลงลา

- ล ท ล	ซ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ
ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	รำ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
ซ ร ม ร	ทฺ ร ม ซ	ท ล ซ ล	ท รำ – ท	- ร – ร	ล ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ร ม	ร ม – ซ

เพลงเชิด

ตัวที่ ๑

ซลทรำ – ร	- ทฺ – ม	ซลท ร ม	ซ ซ ล ซ	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ
ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ด ร ม ร
ด ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม	ร ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ
รำ ดำ ท ล	รำ ท ล ซ						

ตัวที่ ๒

รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ
รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ร ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ด ร ม ร
ด ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม	ร ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ
รำ ดำ ท ล	รำ ท ล ซ						

ตัวที่ ๓

ฟ ร ม ฟ	ร ม ร ทฺ	ฟ ร ม ฟ	ร ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ร ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ
ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ซ
ฟ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม	ร ซ ล ท
ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	- ท – ล	ซลทดำรำ	- - - ดำ	มำรำดำ ท ล	- - - ร	- - - ซ

เพลงเสมอ

- ล ท ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ทฺ ร	- ม – ซ	- ร ม ฟ	ล ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ฟ
ล ร ม ฟ	ฟ ล ล ท	ร ึ ม ึ ร ึ ท	ร ึ ท ล ฟ	ล ม ฟ ม	ร ม ฟ ล	ท ด ึ ท ล	ท ล ฟ ม
ร ึ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ร ทฺ ทฺ ทฺ	ร ทฺ ทฺ ทฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ร ทฺ
ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ฟ ท ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม
- ทฺ ร ม	- ซ – ล	ท ล ซ ม	ร ทฺ – ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ต่อด้วยเพลงรัว

ทำนองเพลงอัตราสองชั้น (ไม่ทราบชื่อ)

- - - ร	- ร ร ร	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ึ ล ซ ฟ	ด ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร
ซฺ ด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ม – ร	- ม ซ ร	ม ร ด ลฺ	ด ร ม ด	ร ม – ร

นอกจากทำนองเพลงที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังมีทำนองเพลงที่นำมาบรรเลงกับการแสดงเรื่องพระจักรนารายณ์ ซึ่งเป็นทำนองเพลงสั้นๆ บรรเลงสลับไปกับการร้อง ดังนี้

ทำนองที่ ๑

- ทฺ ด ม	ซ ท ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ท - ซ	ซ ซ ซ ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ด ึ ท ซ	ซ ซ ซ ฟ
ฟ ซ ท ด ึ	ด ึ ท ล ซ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ทฺ ด ร ม	- ฟ - ซ	ท ด ึ ท ซ	- ฟ - ม

ทำนองที่ ๒

- ซ - ซ	- - - ฟ	ซ ฟ ม ทฺ	ด ม - ด	ทฺ ด ร ม	- ฟ - ซ	ท ด ึ ท ซ	- ฟ - ม
ฟ ม ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ฟ ม ด ทฺ	ทฺ ทฺ ทฺ ซ	ทฺ ทฺ ทฺ ด	ทฺ ด ม ด	ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ
ฟฺ ซฺ ทฺ ด	ทฺ ด ม ฟ	ม ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ซฺ ทฺ ด ม	- ฟ - ซ	ท ด ึ ท ซ	- ฟ - ม

ทำนองที่ ๓

- - - -	- ม ฟ ซ	- ฟ ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	- ด - -	- ม ฟ ซ	- ฟ ม ฟ	ม ด ทฺ ซฺ

จบทำนองนี้บรรเลงต่อด้วยเพลงเสมอ และ รัว

ทำนองที่ ๔

- - - -	- ซ ซ ซ	ท ซ ฟ ม	- ฟ - ซ	- ด ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ม ด ทฺ ซฺ	- ทฺ - ด
- ด ม ฟ	ม ด ม ทฺ	ด ทฺ ซฺ ทฺ	- ด - ม	- ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ด	ม ด ทฺ ซฺ	- ทฺ - ด

ทำนองที่ ๕

- ด - ม	- ฟ - ซ	- ซ ซ ซ	- ม - ฟ	- ม - ด	- ทฺ - ด	- ด ด ด	- ด ด ด
- - - ม	- ฟ - ซ	- ซ ซ ซ	- ม - ฟ	- ม - ด	- ทฺ - ด	- ด - ซ	ซ ซ ซ ซ
- ท - ซ	ซ ซ ซ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ท ซ ท ฟ	- ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ด	ม ด ทฺ ซฺ	- ทฺ - ด

ทำนองที่ ๖

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ด
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ด
- - มฟซ	- ท - ดำ	- มำ – ดำ	- ท - ซ	- - มฟซ	- ท - ดำ	- ฟ - ม	- ดำ - ท

จากทำนองเพลงตัวอย่างข้างต้น การกำหนดบทเพลงสำหรับการแสดงนั้น จะบรรเลงไปตามกิริยาของตัวละคร หากตัวเป็นการร้องเรื่องราวจะใช้เพลงอัตราสองชั้น บางครั้งต่อด้วยเพลงเชิดหากตัวละครจะต้องออกเดินทางไปอีกสถานที่หนึ่ง ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดบทเพลงตายตัว เพราะฉะนั้นนักปี่พาทย์กับนักแสดง จึงมักจะเป็นศิลปินวงเดียวกัน โดยอาจกล่าวได้ว่าเล่นกันจนรู้ใจกันว่าต้องการอย่างไร เป็นต้น

๔.๓.๕ วิเคราะห์วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตก พบวัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ๔ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่และหนังตะลุงประกอบด้วย หนังใหญ่วัดขนอน หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ประเภทที่สองได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับละครชาตรีได้แก่ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ประเภทที่สามได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงโขนสดและประเภทที่สี่ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงหุ่นกระบอก

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยการบันทึกทำนองเพลงมีการกำหนดดังนี้

หนังใหญ่วัดขนอน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ ผู้วิจัยบันทึกทำนองเพลงโดยใช้หลักที่ว่า ลูกยอดของฆ้องวงใหญ่เท่ากับบันไดเสียงทางชวา กำหนดให้เสียงดังกล่าวเป็นเสียง มี

หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี โขนสด และหุ่นกระบอก การบันทึกทำนองเพลง ผู้วิจัยบันทึกทำนองเพลงโดยใช้หลักที่ว่า ลูกยอดของฆ้องวงใหญ่เท่ากับบันไดเสียงทางชวา กำหนดให้เสียงดังกล่าวเป็นเสียง ฟา

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก เพลงเดียวกัน ใช้บันไดเสียงแตกต่างกัน

เรื่องของบันไดเสียงที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงที่เป็นเพลงเดียวกันแต่มีการกำหนดบันไดเสียงแตกต่างกัน พบในการบรรเลงเพลงสาธุการ โดยเพลงสาธุการที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี จะใช้บันไดเสียงทางใน ส่วนเพลงสาธุการที่ใช้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกของคณะสี่ดรุณี จังหวัดเพชรบุรี ใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง

ประเด็นที่สอง พบว่าแม้เป็นวัฒนธรรมการแสดงการเชิดตัวหนัง แต่มีการนำวงดนตรีที่แตกต่างกันมาบรรเลงประกอบ

สำหรับการเชิดหนังใหญ่ วัดขนอน มีความเป็นแบบแผน ด้วยใช้วงปี่พาทย์ไทยมาบรรเลงประกอบ สำหรับบทเพลงที่นำมาใช้ก็ใช้ระบบปี่พาทย์มาบรรเลง แต่การบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงไม่ว่าจะเป็นเพชรบุรี หรือประจวบคีรีขันธ์ จะใช้วงดนตรีพื้นบ้าน โดยหนังตะลุงเพชรบุรียังคงเครื่องดนตรีประเภทพื้นบ้านล้วน ๆ แต่หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไปร่วมในวง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

หนังตะลุงเพชรบุรี วงดนตรีพื้นบ้าน

- ปี่ ๑ เลา
- กลองตุ๊ก ๑ คู่ (เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๘ นิ้ว)
- โทน ๑ คู่ (เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๕.๕ นิ้ว)

- กรับไม้ไผ่ ๔ คู่ (ความยาว ๑๕.๓ นิ้ว ความกว้าง ๒ นิ้ว ความหนา ๑ นิ้ว)
- ฉาบใหญ่
- ฉาบเล็ก
- ฉิ่งและค้อนหัวเล็ก (ค้อนหัวเล็กจะวางไว้แล้วใช้ฉิ่งตี)

หนังตะลุงประจวบ วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ประกอบเครื่องดนตรีสากล

- ฆ้องคู่ – ฉิ่ง
- โทน ๒ ใบ
- กลองชุด
- อิเล็คโทน
- เบส

สำหรับหุ่นกระบอกใช้วงปี่พาทย์อย่างหนังใหญ่ วัดขนอนมาบรรเลงประกอบ

ประเด็นที่สาม วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร จะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

สำหรับการวัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ไม่ว่าจะเป็นโขนสด จังหวัดเพชรบุรี ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี จะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

ประเด็นที่สี่ ภาพรวมระเบียบวิธีการบรรเลงทุกวัฒนธรรมเริ่มด้วยการบูชาครูก่อนเสมอ

จากข้อมูลเกี่ยวกับระเบียบวิธีการบรรเลงสามารถสรุปขั้นตอนใหญ่ ๆ ของทุก ๆ วัฒนธรรมการบรรเลงที่นำมาประกอบการแสดงประเภทต่างๆ ดังนี้

ระเบียบวิธีการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่ ไหว้ครู เบิกโรง เรื่องราว

ระเบียบวิธีการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี เชิญครู โหมโรง ไหว้ครู แสดงเรื่องราว เชิญครู

หนังตะลุงประจวบ โหมโรง ไหว้ครู แสดงเรื่องราว

ละครชาตรี โหมโรง รำถวายมือ แสดงเรื่องราว

โขนสด ชุมนุมเทวดา (สาธุการ) ดำเนินเรื่อง จบการแสดง

จากข้อมูลที่ทำการสรุปมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าทุกวัฒนธรรมการบรรเลงจะเริ่มต้นด้วยการบูชาครูก่อนเสมอ จึงจะถึงขั้นตอนการแสดงที่เป็นเรื่องราว

ประเด็นที่ห้า เรื่องของทำนองเพลงที่นำมาประกอบวัฒนธรรมการแสดงจะเป็นทำนองเพลงไทยที่เป็นเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้นเป็นส่วนใหญ่

จากข้อมูลบทเพลงที่นำมาประกอบการแสดงมีรายละเอียดบทเพลงที่รวบรวมได้ทั้งหมดดังนี้

หนังใหญ่วัดขนอน ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัว เพลงแผละ เพลงทยอยโอด เพลงปี่กลอง เพลงเตียว เพลงเชิด เพลงกราวใน เพลงกราวกลาง เพลงกราวนอก เพลงค้างคาวกินกล้วย

โขนสด จังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด เพลงกราวตะลุง เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเหาะ เพลงเต้นเขน เพลงเชิดนอก เพลงเชิดใน

หุ่นกระบอก จังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงลา เพลงชุดย่ำค่ำ เพลงอัตราสองชั้นต่างๆ

จะเห็นได้ว่าบทเพลงที่นำมาบรรเลงประกอบวัฒนธรรมการแสดงไม่ว่าจะเป็นหนังใหญ่วัดขนอน โขนสด หุ่นบอก ทั้งนี้รวมไปถึงการบรรเลงประกอบละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรีด้วย

๔.๔ วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน

วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านของพื้นที่ภาคตะวันตก ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งหัวข้อตามวัฒนธรรมการร้องที่พบ สามารถแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

๔.๔.๑ การร้องเห่เรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

๔.๔.๒ การร้องเพลงฉ่อย จังหวัดตาก

๔.๔.๓ การร้องสวดพระมาลัย

๔.๔.๔ การร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี

๔.๔.๕ การร้องรำโทน

๔.๔.๕.๑ รำโทนจังหวัดราชบุรี

๔.๔.๕.๒ รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

๔.๔.๖ การร้องเพลงเหย่อย จังหวัดกาญจนบุรี

๔.๔.๗ การร้องเพลงร่อยพรรยา จังหวัดกาญจนบุรี

๔.๔.๘ วิเคราะห์วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน

ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๔.๑ การร้องเห่เรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่ายังมีการเห่เรือบกอยู่ที่ตำบลหาดขาม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยคณะของครูมะเฟือง แสงทอง ปัจจุบันอายุ ๖๓ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๖๘ บ้านยางชุม ตำบลหาดขาม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

(ซ้าย) ภาพครูมะเฟือง แสงทอง (ขวา) ภาพคณะเห่เรือบกของครูมะเฟือง แสงทอง

การร้องเห่เรือบกเป็นการจำลองเรือที่มีความจุฝีพายประมาณ ๒๐ คน ร้องเพลงที่มีฉันทลักษณ์แบบกลอนแปด โดยผู้ร้องจะแต่งเนื้อหาขึ้นเอง การร้องจะมีกรับเป็นเครื่องกำกับจังหวะ โดยแม่เพลง ๒ คนสลับกันร้องขึ้นต้นเพลง การร้องเพลงจะมีการพัก ช่วงที่แม่เพลงพักเสียงร้องจะเป็นการตีกลองยาวเพื่อให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นและเป็นจังหวะสำหรับการเดินและการพายของนักแสดงไปในตัว

(ซ้าย) ภาพลักษณะเรือจำลองที่ใช้ประกอบการร้อง (ขวา) ภาพด้านในของเรือ

(ซ้าย) ภาพด้านล่างของเรือจะมีล้อสำหรับเคลื่อนที่เรือจำลอง

(ขวา) ภาพวิธีการแสดงการร้องเพลงเห่เรือบก

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการร้อง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการร้องเห่เรือบก มีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับได้แก่กลองยาว ซึ่งใช้ประมาณ ๗ ใบ และเครื่องกำกับจังหวะเพียง ๑ ชิ้นคือ กรับ โดยกรับดังกล่าวมีความยาว ๘ นิ้ว ความกว้าง ๒ นิ้วและมีความสูง ๑ นิ้ว

ภาพกรับที่ใช้กำกับจังหวะการร้องเห่เรือบก

ขั้นตอนการร้องเห่เรือบก

สำหรับขั้นตอนการร้องเห่เรือบกเมื่อฝีพายเข้าไปประจำในเรือเรียบร้อยแล้ว แบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอนคือ

ขั้นตอนแรก เป็นการโห่สามลา

ขั้นตอนที่สอง เป็นการร้องเชิญขวัญแม่ย่านาง

ขั้นตอนที่สาม เป็นการร้อง “เห่ละโล้”

ขั้นตอนที่สี่ เป็นการร้องเพลงเรือ

สำหรับการร้องทุกขั้นตอนจะมีการตีกลองยาวเป็นจังหวะที่เรียกว่า “หนึ่งบ่อม” เพื่อเป็นการพักเสียงให้นักร้องและประกอบการเดินพร้อมการวาดฝีพาย

ทำนองร้องเห่เรือบก

จากการสัมภาษณ์คณะเห่เรือบกของครูมะเฟือง แสงทอง สาธิตการร้องเพลงเห่เรือบกด้วยทำนองเพลงต่อไปนี้

ทำนองเพลงอุทยานป่ากุยบุรี

เริ่มต้นด้วยการโห่สามลา ระหว่างที่โห่จะมีการตีกรับแบบรัวเร็ว หลังจากนั้นเป็นการร้องดัง จะยกตัวอย่างทำนองดังนี้

ทำนองกลุ่มที่ ๑

โห่–โห่ ขึ้น	- สาม – ลา	(- - - ขึ้น	-สาม– ลา)	แล้วเราก็ มา	-พร้อม– เพรียง	(เรา–ก็ มา	-พร้อม-เพรียง)
ม – ม ซ	- ล – ลซ	- - - ม	- ล – ซ	ซ ม ซ ซ	- ล – ซ	ซ – ม ซ	- ล – ซ

พอ– ได้ ยิน	-น้ำ – เสียง	(พอ – ได้ ยิน	- น้ำ – เสียง)	-ชื่น – ฉ่ำ	- น้ำ – ใจ	(ก็ ชื่น – ฉ่ำ	- น้ำ – ใจ)
ซ – ม ซ	- ล – ล	ซ – ม ซ	- ล – ล	- ล – ม	- ล – ซ	ม ล – ม	- ล – ซ

โอ้ขวัญ เอย	- ขวัญ – เอย	(โอ้ขวัญ เอย	- ขวัญ– เอย)	ขวัญ–อย่าเลย	- ไกล – ห่าง	(ขวัญ–อย่าเลย	-ไกล – ห่าง)
ม ซ – ล	- ซ – ล	ม ซ – ล	- ซ – ล	ล – ม ซ	- ล – ซม	ล – ม ซ	- ล – ซม

-เชิญ– ขวัญ	- แม่ย่านาง	(-เชิญ– ขวัญ	- แม่ย่านาง)	- เชิญให้มา	- สิง – สู่	(- เชิญให้มา	- สิง – สู่
- ซ – ม	- ล ม ซ	- ซ – ม	- ล ม ซ	- ซ ม ซ	- ล – ซม	- ซ ม ซ	- ล – ซม

จะยก – ลง	- จาก – คาน	(-ยก – ลง	-จาก – คาน)	แล้วก็ – ผ่าน	- ริม – คลอง	แล้วก็ – ผ่าน	- น้ำ – คลอง
ซ ล – ซ	- ม – ซ	- ล – ซ	- ม – ซ	ล ซ – ม	- ล – ซ	ล ซ – ม	- ล – ซ

- หงษ์ – ทอง	- นวล – น้อง	(- หงษ์– ทอง	- นวล– น้อง)	ไม่เป็น– สอง	- รอง – ใคร	(ไม่เป็น-สอง	- รอง – ใคร
- ม – ซ	- ซ – ล	- ม – ซ	- ซ – ล	ล ซ – ม	- ดล – ซ	ล ซ – ม	- ดล – ซ

สร้อย

- เอ้า – เห่	- - ละโล้	(- เอ้า -สา	- - ระพา)	- - - สา	- - ระพา	(- เอ้า – เห่	- - ละโล้)
- ซ – ซ	- - ซ ล	- ม – ล	- - ล ซ	- - - ม	- - ด ซ	- ซ – ซ	- - ซ ล

- เห่ – โล	- สา ระพา	(- สา ระพา	- เห่ – โล)	- เห่ – โล	- สา ระพา	(- สา ระพา	- เห่ – โล)
- ม – ซ	- ล ล ซ	- ม ล ซ	- ม – ซ	- ม – ซ	- ล ล ซ	- ม ล ซ	- ม – ซ

ทำนองกลุ่มที่ ๒

- เรือ – งาม	- ลำ – นี้	(- เรือ– งาม	- ลำ – นี้)	ประเพ – ณี	- โบ – ราณ	(ประเพ – ณี	- โบ – ราณ)
- ซ – ซ	- ซ – ล	- ซ – ซ	- ซ – ล	ม ซ – ซ	- ล – ซ	ม ซ – ซ	- ล – ซ

เอา – ไว้สอน	- ลูก– หลาน	(เอา–ไว้สอน	-ลูก– หลาน)	- สืบ – สาน	- ของ – ไทย	(- สืบ – สาน	- ของ– ไทย)
ซ – ซ ล	- ม – ล	ซ – ซ ล	- ม – ล	- ม – ล	- ลด – ซ	- ม – ล	- ลด – ซ

-ชาว – กุย	- บุ -รี	(-ชาว–กุย	- บุ –รี)	ก็มี–ของดี	- ภูมิ – ใจ	(- มีของดี	-ภูมิ– ใจ)
- ซ – ซ	- ล – ซ	- ซ – ซ	- ล – ซ	มซ – ลซ	- ล – ซ	- ม ล ซ	- ล – ซ

- อนุรักษ์	-ของ-ไทย	- อนุรักษ์	-ของ– ไทย	เอา– ไว้ให้	- ชม – กัน	เอา – ไว้ให้	- ชม – กัน
- ม ซ ล	- ม – ซ	- ม ซ ล	- ม – ซ	ซ – ล ม	- ซ – ซ	ซ – ล ม	- ซ – ซ

-ชาว – กุย	- บุ -รี	(-ชาว–กุย	- บุ –รี)	(- สามัคคี	-พวก–พ้อง	- สามัคคี	-พวก– พ้อง)
- ซ – ซ	- ล – ซ	- ซ – ซ	- ล – ซ	- ม ล ซ	- ม – ล	- ม ล ซ	- ม – ล

- รัก– ใคร่	-ปรอง– ดอง	(-รัก– ใคร่	-ปรอง– ดอง)	-ลง – เรือ	-ลำ– เดียว	(-ลง – เรือ	-ลำ–เดียว)
- ล – ม	- ซ – ซ	- ล – ม	- ซ – ซ	- ซ – ซ	- ล – ซ	- ซ – ซ	- ล – ซ

สร้อย

- เอ้า – เห่	- - ละโล้	(- เอ้า -สา	- - ระพา)	- เอ้า - สา	- - ระพา	(-เอ้า – เห่	- - ละโล้)
- ซ – ซ	- - ซ ล	- ม – ล	- - ล ซ	- ม – ล	- - ด ซ	- ม – ซ	- - ซ ล

- เห่ – โล	-สา ระพา	(-เอ้า – สา	-ระพา– เหโล)	- เห่ – โล	- สา ระพา	(- เอ้า – สา	-ระพา– เหโล)
- ม – ซ	- ล ล ซ	- ม - ล	-ซซ – ซซ	- ม – ซ	- ล ล ซ	- ม - ล	-ซซ– ซซ

ทำนองกลุ่มที่ ๓

- กุย – บุรี	- นี้ – หรือ	(- กุย – บุรี	- นี้ – หรือ)	- ขึ้น – ชื่อ	- ลือ– นาม	(- ขึ้น – ชื่อ	-ลือ– นาม)
- ซ – ซ	- ลซม– ล	- ซ – ซ	- ลซม– ล	- ล – ม	- ล – ซ	- ล – ม	- ล – ซ

ที่ – ตำบล	-หาด– คราม	(ที่– ตำบล	-หาด– คราม)	-อ่าง– น้ำ	-สวย–ใส	(มีอ่าง– น้ำ	-สวย–ใส)
ม – ซ ซ	- ซ – ล	ม – ซ ซ	- ซ – ล	- ม – ล	- ล – ล	ซ ม – ล	- ล – ล

- อ่าง – น้ำ	-สวย– เด่น	(- อ่าง – น้ำ	-สวย–เด่น)	ลม–พัดเย็น	- ชื่น– ใจ	(ลม– พัดเย็น	-ชื่น– ใจ)
- ล – ม	- ม – ล	- ล – ม	- ม – ล	ล – ด ซ	- ล – ซ	ล – ด ซ	- ล – ซ

- ทิว – เขา	-ใกล้– ไกล	(- ทิว – เขา	-ใกล้–ไกล)	- เมฆ – ไม้	- เขียว– ขจี	(- เมฆ– ไม้	-เขียว– ขจี)
- ซ – ม	- ล – ซ	- ซ – ม	- ล – ซ	- ม – ล	- ล – ดซ	- ม – ล	- ล – ดซ

- กุย – บุรี	- นี้ – หรือ	(- กุย – บุรี	- นี้ – หรือ)	- มี – ชื่อ	-ลือ– นาม	- มี – ชื่อ	-ลือ – นาม
- ซ – มซ	- ซ – ล	- ซ – มซ	- ซ – ล	- ซ – ล	- ม – ซ	- ซ – ล	- ม – ซ

- พื้น – ที่	- อุทยาน	(เป็นพื้น – ที่	- อุทยาน)	- ป่า – กุย	- บุ – รี	(- ป่า– กุย	- บุ – รี)
- ด – ม	- ซ ซ ซ	ล ด – ม	- ซ ซ ซ	- ม – ซ	- ล – ซ	- ม – ซ	- ล – ซ

- ช้าง - ป่า	-ทั้ง– โขลง	(- ช้าง - ป่า	- ทั้ง – โขลง)	- วิ่ง – ลง	- เล่น– น้ำ	(- วิ่ง – ลง	- เล่น– น้ำ)
- ล – ม	- ซ – ล	- ล – ม	- ซ -ล	- ม – ซ	- ล – ล	- ม – ซ	- ล – ล

- เสือ – โคร่ง	- เสือ – ดำ	(- เสือ– โคร่ง	- เสือ – ดำ)	- เก้ง – กวาง	- หมี – หมู	(-เก้ง – กวาง	- หมี – หมู)
- ม – ซ	- ล – ซ	- ม – ซ	- ล – ซ	- ม – ซ	- ล – ล	- ม – ซ	- ล – ล

- ไม้ – ใหญ่	-หลาย-หลาก	(- ไม้ – ใหญ่	-หลาย-หลาก)	- งาม – มาก	- หน้า – ดู	(- งาม– มาก	- หน้า – ดู)
- ล – ม	- ล – ม	- ล – ม	- ล – ม	- ซ – ล	- ล – ซ	- ซ – ล	- ล – ซ

- น้ำ – ตก	ก็ยังมีอยู่	(-น้ำ – ตก	- ยังมีอยู่)	-ไหล – สู่	-ชื่น – ใจ	(-ไหล– สู่	-ชื่น– ใจ)
- ล – ม	ซ ล ซ ม	- ล – ม	- ล ซ ม	- ม – ล	- ล – ซ	- ม – ล	- ล – ซ

ท่าน–จะเที่ยว	- ชม– เชื่อน	(ท่าน–จะเที่ยว	- ชม– เชื่อน)	หรือ–จะเชื่อน	- น้ำ – ตก	(หรือ–จะเชื่อน	- น้ำ – ตก)
ล – ซ ล	- ล – ซม	ล – ซ ล	- ล – ซม	ล – ม ซ	- ล – ซม	ล – ม ซ	- ล – ซม

จะ ดู – ช้าง	- ชม – นก	(จะ ดู – ช้าง	- ชม – นก)	ที่ – น้ำตก	ดง – มะไฟ	(ที่ – น้ำตก	ดง – มะไฟ)
ม ซ – ล	- ซ – ล	ม ซ – ล	- ซ – ล	ล – ซ ม	ด – ซ ซ	ล – ซ ม	ด – ซ ซ

- ทิว – เขา	ตะนาว -ศรี	(- ทิว – เขา	ตะนาว –ศรี)	- เขียว – ขจี	- ใกล้ – ไกล	(- เขียว – ขจี	-ใกล้ – ไกล)
- ซ – ล	- ม – ซล	- ซ – ล	- ม – ซล	- ล – มซ	- ล – ซ	- ล – มซ	- ล – ซ

โน้น –แนะบ้าน	- ธรรม -ไทย	(โน้น–แนะบ้าน	-ธรรม –ไทย)	ติด อยู่ – ใกล้	- ชาย – แดน	(ติด อยู่ – ใกล้	- ชาย– แดน)
ม – ม ม	- ดล – ซ	ม – ม ม	- ล – ซ	ม ม – ซ	- ล – ซ	ม ม – ซ	- ล – ซ

สร้อย

- เอ้า – เห่	- - ละโล้	(- เอ้า -สา	- - ระพา)	- เอ้า - สา	- - ระพา	(- เอ้า – เห่	- - ละโล้)
- ซ – ซ	- - ซ ล	- ม – ล	- - ล ซ	- ม – ล	- - ด ซ	- ม – ซ	- - ซ ล

- เห่ – โล	- สา ระพา	(- เอ้า – สา	-ระพา– เหโล)	- เห่ – โล	สา-ระพา	(เอ้าสา-ระพา	-เห - โล)
- ม – ซ	- ล ล ซ	- ม - ล	- ซซ– ซซ	- ม – ซ	ล - ล ซ	ม ล - ซ	- ซ – ซ

เอา - - ตี	- - - หยุด
- ม – ซ	- - - ล

เมื่อจะจบการแสดง ผู้นำการแสดงจะออกมากล่าวว่า “ขอจบการแสดงเพียงเท่านี้” เพื่อเป็นการจบการแสดงในค่ำคืนนั้น

โอกาสที่ร้องเห่เรือบก

ครูมะเฟือง แสงทองอธิบายว่า *“การร้องจะนิยมงานประจำปี เช่น งานลอยกระทง งานวัฒนธรรมต่าง ๆ งานวัด งานสมโภช เล่นครั้งละประมาณ ๓ ชั่วโมง”* (มะเฟือง แสงทอง, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔.๔.๒ การร้องเพลงฉ่อย จังหวัดตาก

การร้องเพลงฉ่อยจังหวัดตาก ปรากฏที่บ้านตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก มีศิลปินที่มีชื่อเสียงซึ่งสำนักวัฒนธรรมจังหวัดตากได้บันทึกไว้เป็นประวัติศาสตร์ของจังหวัดได้แก่ เพลงฉ่อยคณะผู้ใหญ่หลี ขำมี (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ต่อมามีเพลงฉ่อยคณะครูหรัด เขน่วม ลูกน้องในวงของผู้ใหญ่หลี ขำมี เป็นหัวหน้าคณะเพลงฉ่อยสืบต่อมา จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบครูหรัด เขน่วม ปัจจุบันอายุ ๕๙ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ ๑ ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก

ภาพครูหรัด เขน่วม

ครูหรัด เขน่วมเป็นลูกน้องในวงของผู้ใหญ่หลี ขำมี โดยครูหรัดอธิบายว่าการร้องเพลงฉ่อยของผู้ใหญ่หลี ขำมี เป็นการร้องประกอบการปรบมือ ไม่มีการใช้กลองรำมะนาและฉิ่งมากำกับจังหวะ บทร้องจะมาจากผู้ใหญ่หลี ขำมีเป็นผู้กำหนด เนื้อร้องมักเป็นเรื่องตลกโปกฮาเป็นส่วนใหญ่ สำหรับเรื่องที่นิยมนำมาร้องได้แก่บทจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนและวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี เรื่องแก้วหน้าม้า เรื่องสุวรรณหงส์ เป็นต้น มักแสดงระหว่างเวลา ๒๐.๐๐ – ๐๑.๐๐ น. (ประมาณครั้งละ ๕ ชั่วโมง)

ปัจจุบัน ทายาทของผู้ใหญ่หลี ขำมี แม้ว่าจะเคยเป็นนักร้องเพลงฉ่อยร่วมมากับบิดาแต่ปัจจุบันไม่ร้องเพลงฉ่อยเพื่อประกอบอาชีพแล้ว

(ซ้าย) ภาพนางสาวจันทร์เพ็ญ ขำมี ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี เป็นบุตรสาวคนที่ ๓

(ขวา) ภาพนายธีระ ขำมี ปัจจุบันอายุ ๔๘ ปี เป็นบุตรชายคนที่ ๔

เครื่องดนตรี

คณะเพลงฉ่อยของครูหรัด เขน่วม มีการนำกลองรำมะนา มาตีประกอบการร้องเพลงฉ่อยในภายหลัง

(ซ้าย) ภาพรำมะนาด้านที่เป็นหน้ากลอง (ขวา) ภาพรำมะนาด้านข้าง

(ซ้าย) ภาพรำมะนาด้านใน (ขวา) ภาพแสดงเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง ๑๕ นิ้ว

ขั้นตอนการร้องเพลงฉ่อย

ครูหรัด เขน่วมอธิบายขั้นตอนการร้องเพลงฉ่อยซึ่งจะมีนักร้องฝ่ายชาย ๖ คน ฝ่ายหญิง ๖ คน (ไม่จำกัดจำนวนผู้ร้องตายตัว) ใส่เสื้อคอกลม นุ่งผ้าโจงกระเบน ทำนองเพลงที่ร้องสามารถเรียงตามลำดับได้ดังนี้

๑. เริ่มต้นการร้องด้วยบทไหว้ครู
๒. ร้องลำนกขุนทอง
๓. ร้องเพลงกระทุ
๔. ร้องเพลงชม
๕. ร้องเพลงแก้กัน
๖. ร้องเข้าเรื่อง เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน (นิยมตอนขุนแผนตีทัพเชียงใหม่) สำหรับช่วงร้องเข้าเรื่องจะมีการร้องรับกับวงปี่พาทย์ โดยจะเป็นคณะปี่พาทย์ที่หามาแสดง ได้แก่คณะครูกำจัด รุ่งระรวี ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงของจังหวัดตากคณะหนึ่ง
๗. ร้องอวยพร (เพื่อจบการแสดง)

ตัวอย่างทำนองเพลงฉ่อยของครูหรัด เขน่วม

ทำนองร้องบทไหว้ครู

- เออ – เอ่อ	- เอิง – เง้อ	- เอ่อ – เออ	- - - เฮ้อ	-เฮิง – เง้อ	-น้อม-เศียร	-ประ– สาน	- ยก – คาน
- ล – ท	- ร – ท	- ล – ท	- - - ด	- ร – ร	- ท – ล	- ท – ท	- ร – ท

ขึ้นประคองธูป	สองเทียนหนึ่ง	เงินครึ่งตำลึง	ท่านหามา -	- - - -	- - - เฮ้อ	- - เออ เอ่อ	- - - เออ
ล ท ท ล	- ร ท ล	ท ล ท ท	ท ท ร -	- - - -	- - - ท	- - ล ซ	- - - ล

- จำ– ลอง	- - - -	- - เอ่อ เออ	- - - เอย	- - - -	-- เฮอะ เออ	-- เฮอะ เออ	- - - ไว้
- ล – รท	- - - -	- - ล ซ	- - - ล	- - - -	- - ร ล	- - ร ท	- - - รำ

ทำนองร้องบทไหว้ครู ประกอบการปรบมือ

พอไหว้ครู-	- เสร็จสรรพ-	ที่นี้จะขอ	- คำ – นับ	- ครู – ไทย	- - - ยะ	- เอ – ชา	- - - -
ซ ซ ท -	- ซ ซ -	ล ท ล ซ	- ล – ท	- ทล – ซ	- - - ซ	- ม – ซ	- - - -

- เอ – ชา	- - -ชา	- - ชัด ชา	- ชา - -	คราวนี้จะขอ	- - คำนับ	- ฮือ - -	- ครู – ไทย
- ท – ท	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ล ซ ม	- - ซ ท	- ม - -	- ซ – ซ

- ครู – โขน	- ละ – คร	- น้องก็มอญ	- รำ - -	- ครู – จับ	- - ระบำ	- เครื่อง–เล่น	- สาม - สาย
- ล – รำ	- ท – ท	- รำ ซ ล	- ล - -	- ซ – ม	- - ซ ซ	- ม – ซ	- ล – รำ

- - ทั้งสิบ	- สอง– ครู	ครูเพชรฉลู	-กรรณ- -	ให้ลงมาช่วย	- - ตัวฉัน	- ให้ไวไว	- - - -
- - รำ ซ	- ทล – ซ	ซ ล ซ ซ	- ซ - -	ซ ซ ซ ม	- - ซ ท	- ท ล ซ	- - - -

- เอ – ชา	- - - -	- เอ – ชา	- - - ชา	- - ชัด ชา	- ชา - -	- หนอย– แม่	- - - -
- ม – ซ	- - - -	- ท – ท	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	- ล – ท	- - ล ซ

ทำนองการร้องลำนกขุนทอง

- - - เอย	- - - เออ	- เฮอะ – เอ้อ	เออฮะเอิงเงย	- - - ละ	- - ขุนทอง	- - - ของ	- - - เรา
- - - ล	ด์ - - ด	- ร – ฟ	ซ ฟ ล ซ ซ	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ลุทุ	- - - ร

- - - ลา	เฮอ เฮ้อ เอย	- - เฮิงเง้อ	- เอิง – เงอ	- - - ยะ	- เพลง– เก่า	-เฮ่อ– ก่อน	- - - -
- - - ร	ด ม ฟ ซ	- - ท ฟ	- ม – ด	- - - ม	- ล – ฟ	- ทล – ฟ	- - - -

- - ไปร่วม	- ฮือ - -	- ฮือ– คอน	ละ–เอิง เงย	- เอย – กับ	- - - เจ้า	- - - แก้ว	-เฮ้อเออเอย
- - ล ฟ	- ร - -	- ล – ท	ท – ร์ ท	- ล – ร์	- - - ม	- - - ม	- ฟ ม ร

- เฮอ – เอย	- - ฮิง เงอ	- เอิง – เงอ	- - เอิง เงอ	- เอย – แล้ว	- - - ก็	- - - ลง	- - - เอย
- ม – ฟ	- - ล ฟ	- ม – ร	- - ม ท	- ล – ร	- ฟ ม ร	ร - - มฟ	- - -ฟล

- - - เออ	- - - เฮอ	เออฮะเอิงเงย
- - - ร	- - - ฟ	ม ล ฟ ฟ

ทำนองการร้องเพลงกระทุ

- - - เออ	- - เอิง เงย	- เออ – เอ้อ	- - เอิง เงย	- - รัก ใคร	- รัก เขา -	ก็รักเขาแต่	- - เบา เบา
- - - ล	- - ท ท	- ล – ท	- - ร์ ร์	- - ท ท	- ท ล -	ท ร์ ท ล	- - ท ท

- - - -	- พอ – แบ่ง	- ถึงไม่ได้	- - จะด่า	ก็ถึงบ่ต่าง	- - x x	- x - x	แล้วพี่ก็ทำ
ท ล – ท	- ท – ล	- ท ร์ ร์	- -ท ล	ท ล ฟ ล	- - ท ล	- ล – ล	ท ล ฟ ล

- - - -	- หน้า– ชื่น	- รัก เจ้าแม้	-นม – กริ่ม	-ปานกับหน้า	- กลอง - -	พูดมาทุกวัน	ว่ารัก – น้อง
- - - ล	- ท – ท	- ร์ ท ล	- ท – ล	- ท ท ล	- ท - -	ท ท ท ล	ท ร์ – ร์

- - - -	- แทบ– กลืน	- เออเฮอเออ	ฮึงเง้อเออเอย
- - ท -	- ล – ท	- ท ร์ ท	ท ล ซ ล

X หมายถึงการใส่คำร้องเข้าไปแทนที่

ทำนองการร้องเพลงชม

- ก็ ลอง จะ	- ชม – โฉม	ก็น้องประโลม	- - ดู ที	ก็แม่ก็ลาย	เนอะแม่ก็ดี	- - - -	กว่า คนไหน
- ซ ซ ฟ	- ด ำ – ซ	ซ ด ำ ซ ซ	- - ซ ซฟ	ซ ซ ซ ซ	ด ำ ซ ซ ซ	- - ฟ -	ฟ - ซ ฟ

ก็แม่ตัวดำ	- ม่อ –ต้อ	ก็ดูเหมือนตอ	-หนอน้ำตาล	-จะเลี้ยงต้อย	- เดิน – ตาม	เห็นทีจะนาน	- - ตาย -
ซ ซ ซ ฟ	- ซ – ซฟ	ซ ซ ด ำ ซ	- ด ำ ซ ฟ	- ซ ซด ำ ดำซฟ	- ซ – ฟ	ด ำ ซ ซ ซ	- - ซ -

เห็นตัว-เตี้ย	- - ตุ๊บแต๋ว	เที่ยวเดิน-ตาม	- พุ่ง – เต่า	เพราะตัวมันเตี้ย	- - ใต้เต่า	ก็จะไม่ทัน	กระต่าย- -
ด ำ ซ – ซฟ	- - ซ ฟ	ฟ ซ – ซ	- ซ – ฟ	ซ ซ ซ ฟ	- - ซ ฟ	ร ฟ ฟ ฟ	ฟ ร - -

นี้ถึงจะตาย	ก็ต่าง - -	ฉันเห็นว่าต่ำ	กว่าต้น - -	จะรักกับแม่	- คอต้น -	ไปจนถึง-	- - - -
ซ ฟ ซ ซ	ซ ฟ - -	ซ ซ ด ำ ฟ	ฟ ซฟ - -	ซ ด ำ ซ ฟ	- ซ ซฟ -	ซ ซ ซ -	- - - -

ตัวอย่างการร้องแก้ระหว่างชายกับหญิง

ฝ่ายหญิง

- เอ่อ –เออ	- - เง้อ เออ	เฮ้อเออเอ่อ	เอย - - -	นี้แกไม่ใช่	-พระสงฆ์-	นี้แก่เป็นพวก	- - พระศพ
- ร – ม	- - ล ม	- ฟ ม ด	ร - - -	ม ร ร ฟม	- รดร -	ร ร ร ฟม	- - ร ด

กระทั่งเอกา	- ยา – จก	- คน– เข็ญ	- ใจ - -	- เข็ญ – ใจ	กระทั้งเอกา	- ยา – จก	-หน้า – ลิง
ร ม ร ร	- ร – ด	ร ร – ร ซ	- ร - -	- ด – ร	ร ม ร ร	- ร – ดร	- ฟม – ร

- - จ๋อ -	มันเดิน-เที่ยว	- - ไม่ท้อ	ก็ในจังหวัด	หนอเมือง -ไทย	- - - -	- เมือง– ไทย	ก็ชาติเอพระ
- - ด -	ร ร – ฟม	- - ร มล	ร ร ร ด	ม ร - ร	- - - -	- ร – ร	ร ด ร ม

- หัว ดำ -	ถึงมี – ชื่อ	- ก็ไม่ดัง	แม่ไม่ - -	- เข้าตัว -	- แม่ จะ	- เฮ้อ - -	- - - -
- ร ซม -	ม ร – ด	- ด ด ร	ร ด ร ร	- ร ม -	- ร ด ร	- ม - -	- - - -

ฝ่ายชาย

- - พระลง	- - มาโปรด	ละก็ละพวก	- อีเปรต -	ก็ไม่อยากฟัง	-พระ – เทศน์	- บ้าง – หรือ	- ไร - -
- - ล ซ	- - ซ ซม	ล ล ล ฟ	- ม ร -	ร ร ด ร	- ล – มร	- ร – ด	- ร - -

- เอ็งอย่ามัว	-หลงเมา -	แม่นางแกะเกา	- ศรี - -	ให้มาทำบุญ	- กับหลวงพี่	- นี้เข้าไว้	- ดี - -
- ร ด ร	- รซ ร -	ร ร ด ร	- ร – ซ	ด ร ร ร	- ร ซ รด	- ด ด ร	- ซร - -

ตัวอย่างการร้องเพลงตับชาวไร่ (เป็นเพลงสำหรับร้องแก้กัน)

ทำนองร้องฝ่ายหญิง

-เออ– เอ่อ	- - - -	- - เอิงเงอ	- เอย–หยุด	- เอาไว้เฉย	- - เลยไว้	- ช้า - -	- ช้า – ไว้
- ด – ร	- - - -	- - ซ ร	- ด – ด	- ร ซ ร	- - ด ด	- ล - -	- ร – ซ

- ฉันจะว่า	- อะ - -	-ข้อ–สอง	- เสียไอ้พวก	- หมา – วัด	เอาหัวมาฟัด	กระดอง - -	นี้เล่นเอาฉัน
- ซ ร ด	- ด - -	ร - - ดซ	- ร ร ด	- ร – ซ	ร ด ร ซ	ด ร - -	ด ล ด ร ซ

- ยืน – ฟัง	- อยู่ไม่ได้	- ยะ - -	นี้เล่นเอาฉัน	- ยืน– ฟัง	- อยู่ - -	- ไม่ – ได้	มันจะเป็นใคร
- ม – ร	- ด ร ร	- ด - -	ด ร ด ดล	- รด – ด	- ดล - -	- ด – ดล	ด ล ด ด

-หนอ– ใคร	-ยะ -ที่ไหน	- หนอ - -	- มาเรียกหา	- อีแม่ช่อ	- ดอก – ไม้	- - - -	มาเรียก –หา
- ร – ด	- ล – รด	- ด – ซ	- ร ด รซ	- ร ร รด	- ด – ร	- ด - -	ด ร – ดล

น่ะอีแม่ช่อ	- ออ - -	- ดอก– ไม้	ฉันจำจะออก	- - ไปดู	เสียให้มันรู้	- - แก่ตา	นี้มันจะเป็น
ร ด ด ดล	- ล - -	- ล – ร	ร ด ด ดล	- - ด ด	ด ร ด รซ	- - ล ด	ร ด ร ด

ละหนอใครมา	- อะ - -	--จากไหน	มันจะเป็นคนดี	ดี – มีจน	หรือคนอนา	- - ถา -	มาเที่ยวไล่หา
ร ซ ร ด	- ล - -	- - ล ล	ด ล ด ด	ด – ด ด	ร ด ด ร	- - ด ซ	ด ล ด ด

- ขอทาน -	หรือจะมาหา	รับงาน --	หรือทำ – ไร่	- - - ยะ
- ร ซร -	ด ล ด ด	ร ซ – ร	ซ ร – ม	- - - รด

- เอ – ชา	- - - -	- เอ – ชา	- - - ชา	- - ชัด ชา	- ชา - -	-หน่อย–แม่	- - - -
- ล – ด	- - - -	- ม – ม	- - - ร	- - ด ล	- ด - -	- ม – ม	- - ร ด

ทำนองร้องฝ่ายชาย

ฉันเที่ยวเดิน	- โตง – เตง	ก็เที่ยวแลหา	-- สตางค์	ก็เดินรุงรี	- รุง – รัง	- ข้าก็คน	หนอ–ชาวไร่
- ล ด ด	- ด – ด	ด ซ ด ล	- - ด ด	ซ ล ท ด	- ท – ด	- ด ร ด	- ร ด ล

- ยะ - -	- ชาว – ไร่	เห็นพวกเอ็ง	มากันมาก	ก็ถามว่ามี	-พันธุ์ผัก -	กันมาบ้างไหม	- เฮ้อ - -
- ด - -	- ด – ลด	- ด ร ด	- ด ด ล	ด ล ร ด	- ด ล -	ด ด ด ล	- ร - -

ทำนองร้องฝ่ายหญิง

- เออ – เอ่อ	- - เอิง เง้อ	เออเฮอเอ่อเออ	- - เอย -	ก็น้องก็มี	-พันธุ์ผัก-	ก็มาตั้งมาก	-หลาย-อย่าง
- ด – ร	- - ซ ร	ด ร ด ร	- - ด -	ด ร ด ด	- ด ล -	ด ด ด ล	- - ร ล

มีทั้งแตงโม	- - แตงคลั่ง	มีทั้งแตงกวา	แล้วก็แตงไทย	- ยะ - -	- แตง – ไทย	- มี – ทั้ง	-ฟัก – แฟง
ด ร ด ด	- - ด ดล	ด ร ด ด	ซ ล ด ด	- ล - -	- ด – ด	- ด – ร	- ซ – ซร

-แตง– ลูก	- โต - -	นี้มันลูกเท่า	- หน้า– โม้	- ของพี่ชาย	- - - ยะ
- ด – ล	- ด - -	ด ร ด ดล	- ร – ซร	- ด ล ด	- - - ด

- เอ – ชา	- - - -	- เอ – ชา	- - - ชา	- - ชัด ชา	- ชา - -	-หน่อย– แม่	- - - -
- ล – ด	- - - -	- ม – ม	- - - ร	- - ด ล	- ด - -	- ม – ม	- - ร ด

ตัวอย่างการร้องเข้าเรื่อง เนื้อหาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

- - - แก้ว	- - - แวว	-สุ–วรรณ	ก็พระเป็นยอด	- - ทหาร	อยู่เมือง– ใต้	- - - -	พระ–เป็นยอด
- - - ซฟ	- - - ฟ	- ร ร ฟ	ซ ซ ซ ฟ	- - ฟซด	ซ ฟ – ซ	ฟ – ร ฟ	ซ – ซซฟ

- - ทหาร	รับราช - การ	- - บุรี	- รัก – ษา	- ขึ้นมาตี	- หนอ –เชียง	- - - ใหม่	- - - -
- - ซ ด	ซ ฟ ซ ซ	- - ฟ ซ	- ซ – ซ	- ฟ ซ ซ	ซ ด – ซ	- - - ฟ	- - - -

โอกาสที่ร้องเพลงฉ่อย

ครูหรัด เขน่วมอธิบายสรุปได้ว่า เป็นงานมงคลทั้งหมด สำหรับงานอวมงคลไม่นิยมร้องเพลงฉ่อย สำหรับงานที่ร้องได้แก่งานบวชพระ งานทำบุญ งานวัด งานประเพณีของชุมชนต่างๆ

๔.๔.๓ การร้องสวดพระมาลัย

การร้องสวดพระมาลัยในพื้นที่ภาคตะวันตกของประเทศไทยพบที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยนางถนอม ฤกษ์ยาม ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๕/๓ หมู่ ๑ ตำบลเขาล้าน อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ภาพครูถนอม ฤกษ์ยาม หัวหน้าคณะเพลงสวดพระมาลัย

การร้องสวดพระมาลัยเป็นการร้องสวดของคณะแสดงอย่างน้อย ๑๐ คน เรื่องราวที่แสดงมักเป็นเรื่องราวที่แต่งขึ้นเพื่อสรรเสริญเจ้าภาพ บางครั้งมีการร้องเพลงลูกทุ่งด้วย สำหรับการนั่งร้องสวดพระมาลัยมีลักษณะเฉพาะคือการนั่งล้อมวงกลม โดยจะต้องตั้งโต๊ะพระธรรมไว้ตรงกลางวงของคณะสวดพระมาลัย เป้าหมายและวัตถุประสงค์ในการร้องเพื่อเป็นการขึ้นพระธรรมแล้วร้องส่งดวงวิญญาณหรือส่งเปรตให้ไปสู่สุคติ

ภาพคณะสวดพระมาลัยของครูถนอม ฤกษ์ยาม

แถวบน(จากซ้าย) ครูจำเริญ พรมรักษา ครูบุญพบ มุ่งหมายและครูประหยัด รีเรียบ

แถวล่าง (จากซ้าย) ครูนิยม ฤกษ์ยาม ครูถนอม ฤกษ์ยาม และครูแม้น พรามประยูร

เครื่องดนตรีประกอบการร้องสวดพระมาลัย

เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการร้องสวดพระมาลัย ประกอบด้วยกลองสองหน้า (สำหรับกลองสองหน้า หน้าใหญ่เส้นผ่านศูนย์กลาง ๙ นิ้ว หน้าเล็กเส้นผ่านศูนย์กลาง ๗ นิ้ว) ฉิ่ง กรับไม้ (ความยาว ๕ นิ้ว) บางครั้งมีฉาบตีกำกับจังหวะด้วยดังภาพต่อไปนี้

(ซ้าย) ภาพกลองสองหน้า (ขวา) ภาพกรับไม้

ขั้นตอนการร้องสวดพระมาลัย

สำหรับการสวดพระมาลัยของคณะครูถนอม ฤกษ์ยามจะเริ่มขึ้นเมื่อพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงจะเริ่มสวดพระมาลัยโดยมีขั้นตอนหลัก ๓ ขั้นตอนมีดังนี้

ขั้นตอนแรก เป็นการร้องขึ้นพระธรรม จะเป็นการอ่านพระธรรมในบทสวดพระมาลัย

ขั้นตอนที่สอง เป็นการขึ้นบทสวด “นะโมตัสสะ”

ขั้นตอนที่สาม เป็นการร้องไหว้ครู

ขั้นตอนที่สี่ และการร้องสวดเป็นเรื่องราว ขั้นตอนนี้จะเป็นการร้องเพลง ประกอบการแสดงท่ารำที่มีบทบาท

ขั้นตอนสุดท้าย เป็นขั้นตอนที่สำคัญเพราะเป็นการส่งดวงวิญญาณและส่งเปรตจะต้องมีการจุดเทียน ๗ เล่ม แล้วว่าบทสวดในบทพระธรรม

ทำนองร้องสวดพระมาลัย

เพลงสวดไหว้ครู

- - - -	- - - -	- - - -	- - - เออ	- - - เอ่อ	-ยะ – เออ	-ยะ – เออ	- - - ยะ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ม – ฟ	- - - ล

- - - เอย	- - - -	- นะ -โม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - -	- ร – ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - ร ฑ	- - - ม

- - - ตัส	- - - โอ	- - - -	- - - -	- - - สะ	- - - เออ	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - ฟม	- - - ลร	ม ฟ ร ม	- - - ม	- - - ม	- - ร ฺ ท	ร ฺ ท – ร

- - - ตัส	- - - เออ	- - - -	- - - -	- - - สะ	- - - เออ	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - ฟม	- - - ลร	ม ฟ ร ม	- - - ม	- - - ม	- - ร ฺ ท	ร ฺ ท – ร

- - - วะ	- เอ – วะ	- เอ๊ – วะ	- หะ – โต	- - - โอ	- - - เอ	- - - โอ	- ฮา – โอ
- - - ม	- ล – ล	- ล – ล	- ร – ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- ม – ฟ

- ฮา – โอ	- ฮา – อง	- งง – โง	- โอ – ลา	- เฮ – โอ	- - - โอ	- - - เอ	- - - โอ
- ม – ฟ	- ร – ม	- ม – ม	- ฟ – ม	- ล – ม	- - - ร	- - - ม	- - - ม

- - - เอิง	-เอิง – เงย	-เอย – อะ	- - - -	- โอ – อา	- โอ – อา	- - - อา	- - - ละ
- - - ม	- ฟ – ม	- ร – ท ฺ	- - - -	- ล – ท	- ร – ฟ	- - - ร	- - - ม

- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ –เออ	- - - ฮะ	- - - ฮ้า	- - - เร	- ฮา – เร	- ฮะ – โต
- - - ม	- ร – ท ฺ	- ร – ท ฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ล	- ฟ – ล	- ม – ฟ

- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ– เออ	- เฮอ– กำ	- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ– เออ	- เฮอ -มา
- - - ม	- ร – ท ฺ	- ร – ท ฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- ล – ร	- ม – ฟ	- ร – ม

- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ– เออ	- เฮอ - x	*(- - - เอ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- ร – ท ฺ	- ร – ท ฺ	- ร – ม	(- - - ฟ	- - - ล	- ฟ – ท	- ล – ท

- - - -	- - - -	-เอิง – เง้อ	- - - เฮอ	-เออ– เอ่อ	-เฮอ –เอ่อ	--เออ เอ่อ	-เอิง– เงย)
- ล – ท	- - ล ฟ	- ล – ม	- - - ฟ	- ม – ร	- ม – ฟ	- - ร ฺ ท	- ร – ร)

ในวงเล็บพ่อเพลงร้องคนเดียว

- - - เอ	- - - พุทธ	- - - เอ	- - - พระ	- - - -	-เออ– เฮอ	--เออ เอ่อ	- - เอิงเงย
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- ร – ม	- - ร ฺ ท	- - ร ร

- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ– เอิง	เอิง- เงงเงย	-เออ– เอ่อ	- เฮ – เออ	- - - เออ	-เอ่อ– เออ
- - - ฟ	- ม – ร	- ฟ – ร	ม – ม ม	- ร – ม	- ล – ฟ	- - - ร	- ม ม ม

- - - -	- - - เออ	-เอิง– เอย	-หน่อย– นะ	- - - -	- หน่อย– นะ	- หน่อย– นะ	- อะ – โม
- - - -	- - - ม	- ฟ – ม	- ลฺ – ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- ม – ฟ	- ร – ม

- - - -	- - - ตึด	ตะ ดา – ดึน	- หน่อย– นะ	- - - -	- หน่อย– นะ	- หน่อย– นะ	- อะ – โม
- - - -	- - - ม	ม ฟ – ม	- ลฺ – ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- ม – ฟ	- ร – ม

- - - -	- - - โอ	- โฮ – โอ	- โฮ – ตัส	- - - เออ	- เฮอ – เออ	- เฮอ – เออ	- เฮอ – สะ
- - - -	- - - ทฺ	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- ล – ร	- ม – ฟ	- ร – ม

- - - เออ	- เฮอ – เออ	- เฮอ – เออ	- เฮอ– พระ	- - - เออ	- เฮอ – เออ	- เฮอ – เออ	-เฮอ – พระ
- - - ม	- ร – ทฺ	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- ล – ร	- ม – ฟ	- ร – ม

- - - เออ	-เฮอ– เออ	-เฮอ– เออ	-เอย – วะ	- - - เอ	- - - วะ	- เอ – วะ	- หะ- โต
- - - ม	- ร – ทฺ	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ล	- - - ล	- ล – ล	- ร – ม

- - - -	- - - โอ	- - - อง	- งง – โง	- เอ – โอ	- ฮา – โอ	- ฮา – อง	- งง – โง
- - - -	- - - ม	- - - ม	- ม – ม	- ฟ – ร	- ม – ฟ	- ร – ม	- ม – ม

- โอ – ลา	- เอ – โอ	- ฮา – อง	- งง – โง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ – ม	- ล – ม	- ทฺ – ร	- ร – ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

บทไหว้ครู (ร้องต่อจากบทนะโมตัสสะ)

- - - -	-สิบ – นิ้ว	- - - จะ	- พะ– นม	- - - -	- - - จะ	- - - -	- - - -
- - - -	- ทฺ – ม	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - รฟ	- ฟ – ล	- ล – ม

(หมายเหตุ คำว่า “พะ – นม” เป็นการเขียนตามคำอ่าน)

- - - -	- - - ก้ม	- - - ก็	- สิ – โร	- - - จะ	- - - เอย	- - - -	-จะ – เอย
- ฟ – ม	- ร – ทฺ	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ฟ – ม

- ก็ – สิบ	- - - นิ้ว	- - - จะ	-พะ – นม	- - - -	- - - จะ	- - - -	- - - -
- ม – ม	- - - ม	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - รฟ	- ฟ – ล	- ล – ม

- - - -	- - - ก้ม	- - - ก็	- สิ – โร	- - - จะ	- - - เอย	- - - -	-จะ – เอย
- ฟ – ม	- ร – ทฺ	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ฟ – ม

- ก็ – ตั้ง	- นะ– โม	- - - นะ	- - - โม	- - - -	- จะ– เออ	- - - เอิง	- - - เง้อ
- ลฺ – ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

- - - -	- - - จน	- - - ก็	- จบ – ลง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม – ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- ทฺ – ลฺ	- - - -	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -

- ก็ – ตั้ง	- นะ– โม	- - - สาม	- - - หน	- - - -	- - - เออ	- - - เอิง	- - - เง้อ
- ร – ร	- ร – ร	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - -	- - - จน	- - - ก็	- จบ – ลง	- - - ยะ	- - - เอย	- - - -	- - - -
- - ฟ ม	- - - ร	- - - ทฺ	-ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - - -

- ก็ – ไหว้	- - - ครู	- นะ – ก็	-พระ–พุทธ	- - - -	- จะ– เออ	- - - เอิง	- - - เงอ
- ร – ร	- - - ร	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- ร – ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - ไหว้	- - - ครู	- นะ – ก็	-พระ-ธรรม	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง– เง้อ
- - - ร	- - - ร	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ล – ม

- ก็ – ไหว้	- - - ครู	- นะ – ก็	-พระ– พุทธ	- - - -	- จะ– เออ	- - - เอิง	- - - เงอ
- ร – ร	- - - ร	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- ร – ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - ไหว้	- - - ครู	- นะ – ก็	-พระ–ธรรม	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง – เง้อ
- - - ร	- - - ร	- ม – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ล – ม

- - - ได้	- -ประเสริฐ	- - - -	- - สลับ	- - - -	-จะ – เออ	- - - เอิง	- - - เงอ
- - - ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - -	- ม – ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

- - - -	- - - มา	- - - ก็	- แต่ – ไร	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- - ร ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- ทฺ – ลฺ -	- - - -	- ซฺ – ลฺ	- - - -	- ทฺ – ลฺ

- - - ได้	- -ประเสริฐ	- - - -	- - สลับ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เอิง	- - - เงย
- - - ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - -	- ม – ทฺ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - -	- - - มา	- - - ก็	- แต่- ไร	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	- เอิง– เง้อ
- - ฟ ม	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- จะ – ติง	-นอง–หน่อย	--- หน่อย	-หน่อย–น้อย	- - - -	- - - นอย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ร – ร	- ร – ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- น้อย - -	-หน่อย-หน่อย	--- หน่อย	- - - น้อย	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- ฟ - -	- ร – ร	- - - ทฺ	- - - ม	- - - ฟ	- ร – ม	- - - -	- ม – ม

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ลฺ – ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	-จะ – เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- ร – ทฺ	- ลฺ – ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ – ลฺ	- - - -	- ลฺ – ลฺ

- ก็ – ไหว้	- - - คุณ	-นะ– พระ	- บิ – ดร	- - - -	- - - เออ	- - - เอิง	- - - เงย
- ร – ทฺ	- - - ร	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - -	- - - ไหว้	- - - พระ	- มารดา	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- - ฟ ม	- ร – ร	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- ก็ – ไหว้	- - - คุณ	-นะ– พระ	- บิ – ดร	- - - -	- - - เออ	- - - เอิง	- - - เงย
- ร – ทฺ	- - - ร	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - -	- - - ไหว้	- - - พระ	- มารดา	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- - ฟ ม	- ร – ร	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- - - -	- ท่านได้เลี้ยง	- - - รัก	- - - ษา	- - - -	- จะ– เออ	- - - เอิง	- - - เงย
- - - -	- ลฺ ลฺ ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

- - - -	- - - มา	-จน– เติบ	- - - ใหญ่	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- - ด ทฺ	- - - ลฺ	- ลฺ – ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- ลฺ – ลฺ

- - - -	- ท่านได้เลี้ยง	- - - รัก	- - - ษา	- - - -	-เออ– เออ	- - - เอิง	- - - เงย
- - - -	- ลฺ ลฺ ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ม – ฟ	- - - ล	- - - ม

- - - -	- - - มา	-จน– เติบ	- - - ใหญ่	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- - ฟ ม	- - - ร	- ร – ทฺ	- ร – ม	- - - ร	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- จะ – ติง	-นอง–หน่อย	--- หน่อย	-หน่อย–น้อย	- - - -	- - - นอย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ร – ร	- ร – ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- น้อย - -	-หน่อย-หน่อย	--- หน่อย	- - - น้อย	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- ฟ - -	- ร – ร	- - - ทฺ	- - - ม	- - - ฟ	- ร – ม	- - - -	- ม – ม

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ลฺ – ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	-เอิง – เงย
- ร – ทฺ	- ลฺ – ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ – ลฺ	- - - -	- ลฺ – ลฺ

- ก็ – ไหว้	- - - เทพ	- - - ก็	- เท – วา	- - - -	-เออ– เอ่อ	- - - เอิง	- - - เงย
- ร – ร	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - -	- ร – ฟ	- - - ล	- - - ม

-- เอิง เงย	- - - ทั่ว	- - - ทุก	- - – ทิศ	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	- เอิง– เงย
- - ฟ ม	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- ก็ – ไหว้	- - - เทพ	- - - ก็	- เท – วา	- - - -	-เออ– เอ่อ	- - - เอิง	- - - เงย
- ร – ร	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - -	- ร – ฟ	- - - ล	- - - ม

-- เอิง เงย	- - - ทั่ว	- - - ทุก	- - – ทิศ	- - - จะ	- - - เออ	- - - -	- เอิง– เงย
- - ฟ ม	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- ม – ม

- จะ – ติง	-นอง–หน่อย	--- หน่อย	-หน่อย–น้อย	- - - -	- - - นอย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ร – ร	- ร – ร	- - - ทฺ	- ร – ม	- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

- น้อย - -	-หน่อย-หน่อย	--- หน่อย	- - - น้อย	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	- เอิง– เงย
- ฟ - -	- ร – ร	- - - ทฺ	- - - ม	- - - ฟ	- ร – ม	- - - -	- ม – ม

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย
- ลฺ – ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ม	- - - ทฺ

-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - น้อย	--- หน่อย	- - - -	- จะ– เออ	- - - -	- เอิง– เงย
- ร – ทฺ	- ลฺ – ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ – ลฺ	- - - -	- ลฺ – ลฺ

ตัวอย่างทำนองที่ ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร – ท	- - - -	- ร – ฟ	- - - -

-เอ้อ– เออ	- - - -	-เอิง - เง้อ	-เออ– เอย	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x
- ล – ฟ	- - - -	- ม – ฟ	- ม – ร	- - - -	- - - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- - - ร ลฺ

- - - -	- - - เออ	-เฮอ– เออ	- เอิง– เงย	- - - -	- x - x	- - - x	- - - x
- - - -	- - - ลฺ	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ – ซฺ	- - - -	- มฺ – ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

- - - -	- - - x	- - - x	- x - x	-x – เออ	-เอิง– เออ	- เอิง– เงย	-เออ– เอย
- - - -	- - - ร	- - - ลฺ	- ทฺ – ลฺ	- ร – ฟ	- ล – ฟ	- ม – ฟ	- ม – ร

- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	- - - -	- - - เออ	-เฮอ– เออ	- เอิง– เงย
- - - -	- - - ทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ร – ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ – ซฺ

- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - -	- มฺ – ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ร – ทฺ	- - - -	- ท – ลฺ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - x	- x - x
- - - -	- - ลฺ ทฺ	- ร – ม	- ร – ทฺ	- - - -	- - - ลฺ	- ซฺ – ทฺ	- ลฺ – ซฺ

X หมายถึงการกำหนดคำร้อง ซึ่งเปลี่ยนไปมาได้หลายเที่ยว

ตัวอย่างทำนองที่ ๒

- - - เอย	- - - x	- - - -	- x - x	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x
- - - ล	- - - ม	- - - -	- ฟ – ฟ	- - - -	- ร – ฟ	- ม – ฟ	- ล – ม

(ทำนองบรรทัดนี้เป็นการร้องแบบจังหวะอิสระ)

- - - x	- - - -	-ละ-หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - -
- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ร	- - - -	- ม – ฟ	- ล – ฟ	- ม – ฟ	- - ม ร

- - - -	--- หน่อย	--- หน่อย	-หน่อย-หน่อย	--- หน่อย	--- หน่อย	-หน่อย-หน่อย	หน่อย-หน่อย
- - - -	- - - ร	- - - ทฺ	- ร – ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ – ซฺ

- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - -	- ละ-หน่อย	--- หน่อย	--- หน่อย	- - - -	- ละ-หน่อย
- - - -	- มฺ – ซฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ร	- - - ทฺ	- - - -	- ซฺ – ลฺ

- - - -	-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย	- - - -	--- หน่อย	-หน่อย-หน่อย	-หน่อย-หน่อย
- - - -	- ฺ – ฺ	- ร – ม	- ร – ฺ	- - - -	- - - ฺ	- ซฺ – ฺ	- ฺ – ซฺ

- - - เอย	--- หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - -	-หน่อย-หน่อย	- - - ละ	--- หน่อย
- - - ล	- - - ม	- - - -	- ม – ฟ	- - - -	- ร – ฟ	- - - ล	- - - ม

X หมายถึงการกำหนดคำร้อง

(ทำนองบรรทัดนี้เป็นการร้องแบบจังหวะอิสระ)

สำหรับตัวอย่างทำนองที่ ๒ นี้มีการกลับซ้ำไปซ้ำมา โดยทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อร้องให้แตกต่างกันออกไปได้

ตัวอย่างทำนองกลุ่มที่ ๓

- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า	- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา
- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม	- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ล

- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า	- - - -	- ตา – ตุ่ม	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา
- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม	- - - -	- ร – ม	- ซ – ท	- - ซ ล

- - - -	- x - x	- x - x	- - x x	- - - -	- x - x	- x - x	- x x x
- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- - ล ซ	- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- ล ซ ซ

- อะลาวะ	- x - x	- x - x	- x x x	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x
- ท ท ท	- ซ – ท	- ล – ท	- ล ล ล	- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- - ล ซ

- - x x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า
- - ท ร ำ	- ร ำ – ท	- ล – ซ	- ซ – ล	- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม

- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา	- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า
- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ล	- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม

- - - -	- ตา – ตุ่ม	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา	- - - -	- x - x	- x - x	- - x x
- - - -	- ร – ม	- ซ – ท	- - ซ ล	- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- - ล ซ

- - - -	- x - x	- x - x	- x x x	- อะลาวะ	- x - x	- x - x	- - x x
- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- ซ ล ล	- ท ท ท	- ซ – ท	- ล – ท	- - ล ซ

- - - -	- x - x	- x - x	- x x x	- x - x	- x - x	- x - x	- x x x
- - - -	- ซ – ท	- ล – ท	- ซ ล ล	- ท - รำ	- รำ – ท	- ล – ซ	- ท ซ ล

- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า	- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา
- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม	- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ล

- - - -	- - - -	- ตะ – โฮ้	- - ละ ย่า	- - - -	- ตา – ตุ่ม	- ตะ – โฮ้	- - ละ ยา
- - - -	- - - -	- ซ – ท	- - ซ ม	- - - -	- ร – ม	- ซ – ท	- - ซ ล

X หมายถึงการกำหนดคำร้อง ซึ่งเปลี่ยนไปมาได้หลายเที่ยว

จังหวะฉิ่งที่ใช้กับทุก ๆ จังหวะ

- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

- - ต ป	- ต – ต	- - ต ป	- ต – ต	- - ต ป	- ต – ต	- - ต ป	- ต – ต

“ต” หมายถึงการตีด้วยมือขวา “ป” หมายถึงการตีด้วยมือซ้าย

โอกาสที่ร้องเพลงสวดพระมาลัย

ครูถนอม ฤกษ์ยามอธิบายว่า *“จะร้องงานศพหลังพระสวดเสร็จแล้ว”* (ถนอม ฤกษ์ยาม, สัมภาษณ์ ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ครูแม้น พรามประยูรอธิบายว่า *“จะร้องงานศพ ส่วนใหญ่เป็นคืนสุดท้ายประมาณ ๔ ทุ่ม ถึง ๖ โมงเช้าตอนหลังพระสวดเสร็จ”* (แม้น พรามประยูร, สัมภาษณ์ ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ครูประหยัด รีเรียบ อธิบายว่า *“จะร้องอยู่เป็นเพื่อนศพ เล่นในคืนสุดท้าย เล่นเพื่อแก้เหงาให้กับเจ้าภาพ”* (ประหยัด รีเรียบ, สัมภาษณ์ ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ข้างต้นสรุปได้ว่า การสวดพระมาลัยใช้เฉพาะงานอวมงคลเท่านั้น โดยมีเป้าหมายเพื่อเป็นการส่งดวงวิญญาณต่าง ๆ และเป้าหมายเชิงลึกคือเรื่องของการมีมหรสพไว้เพื่อให้คลายความเศร้าโศกจากการสูญเสียนั่นเอง ซึ่งเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับมหรสพอื่นๆ ที่นำมาบรรเลงหรือแสดงในงานอวมงคล

๔.๔.๔ การร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบการร้องเพลงปรบไก่ที่จังหวัดเพชรบุรี เจ้าของคณะคือ ครูลิบ หอมหวล ปัจจุบันอายุ ๖๘ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๔๓ หมู่ ๒ ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี

ภาพครูลิบ หอมหวล เจ้าของคณะเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี

นักดนตรีคณะของนายลิบ หอมหวล มีรายชื่อดังนี้

๑. นายลิบ หอมหวล ปัจจุบันอายุ ๖๘ ปี
๒. นายอยู่ เกตอุดม ปัจจุบันอายุ ๘๒ ปี
๓. นางม่วน เครือหวัน (ไม่ทราบอายุ) เกิดปีฉลู
๔. นางเยื้อง ชูศรี ปัจจุบันอายุ ๘๑ ปี
๕. นางกลอย เทดยิ้ม ปัจจุบันอายุ ๗๕ ปี
๖. นางยิ้น ชูศรี ปัจจุบันอายุ ๘๐ ปี

เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบ

ครูลิบ หอมหวลอธิบายว่า เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการร้องเพลงปรบไก่มีดังนี้

๑. ปี่ใน
๒. ระนาดเอก
๓. ฆ้องวง
๔. ตะโพน
๕. กลองทัด
๖. ฉิ่ง
๗. ฉาบ
๘. กรับ
๙. โหม่ง

(ลิบ หอมหวล, สัมภาษณ์ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ระเบียบวิธีการละเล่นเพลงปรบไก่

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงระเบียบวิธีการละเล่นเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรีดังนี้

วิธีการเล่น จะแบ่งผู้เล่นออกเป็น ๒ ฝ่าย คือฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงแม่เพลงฝ่ายละ ๑ คน มีลูกคู่อีกฝ่ายละประมาณ ๔ คน คอยร้องรับว่า "เอ้ช้าไฮ้" หรือ "ฉ่าช้าไฮ้" พร้อมทั้งปรบมือให้จังหวะ

วิธีเล่นเพลงปรบไก่จังหวัดเพชรบุรีมีขั้นตอนโดยลำดับดังนี้ บทเบิกด่าน หรือ บทสัคเค บทไหว้ครู สาธุการ อติดวง บทเกริ่น บทประหรือตับ บทจับเรื่อง และบทลา

เครื่องดนตรีประกอบด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ปี่กลอง และฉิ่ง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๖)

ครูลิบ หอมหวลอธิบายขั้นตอนการร้องเพลงปรบไก่ดังนี้

ขั้นตอนแรกเป็นการร้องเชิญเข้า เป็นการร้องชุมนุมเทวดา (สำหรับงานแต่งงานจะไม่มีขั้นตอนนี้) เมื่อเชิญมาแล้วต้องมีการร้องเชิญกลับด้วย

ขั้นตอนที่สอง เป็นการร้องเพลงประกอบการรำได้แก่ เพลงต้นฉิ่ง (เพลงต้นฉิ่ง เป็นการบันทึกชื่อเพลงตามคำบอกของศิลปิน) เพลงสาลิกา เพลงทยอย เพลงเขมรปากท่อและเพลงอื่นๆ ทั่วไป

ขั้นตอนสุดท้าย เป็นการร้องจบด้วยเพลงมอญรำดาบ

วิธีการร้อง เป็นการร้องโต้ตอบกันไปมาระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง ประมาณ ๕ – ๘ คำ จึงจะทำการส่งให้ปี่พาทย์รับแล้วผู้แสดงรำไปตามทำนองดนตรี

บทเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงกับการร้องเพลงปรบไก่ ได้แก่เพลงสาธุการ เพลงเกร็ด เป็นต้น ส่วนเรื่องราวที่นิยมนำมาแสดงได้แก่เรื่องไกรทอง ไชยเชษฐ์ และเรื่องขุนช้างขุนแผน

เครื่องแต่งกายที่ใช้ร้องเพลงปรบไก่ เป็นการนุ่งโจงกระเบน ส่วนเสื้อไม่มีข้อจำกัด แล้วแต่ความสะดวก

เอกลักษณ์ของการร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี

การร้องเพลงปรบไก่ของจังหวัดเพชรบุรีมีเอกลักษณ์เรื่องของขั้นตอนการร้องและการรับ มีการร้องที่เรียกว่า “คำรับ” และ “คำสอด” สำหรับ คำรับ หมายถึงการร้องแล้วลงรับ โดยฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้องรับ ส่วน คำสอด หมายถึงการร้องของฝ่ายหญิง โดยเมื่อร้องทำนองลงจะทอดเสียงลงแล้วแทรกด้วยการร้องคำสอดต่อเข้ามา

สถานที่และเวลาที่ใช้แสดง

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงเวลาที่ร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรีดังนี้ “*พิธีบวงสรวงและขอฝนจะเริ่มตั้งแต่เช้า โดยมีการทำบุญเลี้ยงพระ หลังจากเสร็จพิธีเลี้ยงพระ จึงเริ่มเล่นเพลงปรบไก่จนกระทั่งถึงเวลาเย็น*” (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๖)

ตัวอย่างทำนองเพลงปรบไก่

ตัวอย่างที่ ๑

- - - ว่า	- - - พลาง	- - - ทาง	- ก็ -ร้อง	- - - หน้า	-นาง– เอย	- - - -	- - - -
- - - ซฟ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ – ฟ	ซลด ซฟ	- ซ – ซ	- - ด ล	- - ซ ซ

- - - ว่า	- - - พลาง	- - - ทาง	- ก็ -ร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ฟ ซ ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- ฟ – ล	- - - ฟ	- - ซ ล	- - ด ล	- - - ด

- - - -	- - - -	- เป็น - -	-คน– จริง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ร ม	ร ด – ล	- ซ - -	- ม – ร	- - - ม	- ร – ร	- - ซ ม	- ร – ร

-เป็น–เพราะ	- - - เจอ	- - - -	- - - ยอด	- - - จริง	- - - จริง	- - - -	- - - -
- ล – ด	- ล – ล	- ซ ล ด	- - - ดล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - ซ ล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- จับ– เข้า	- หัว – ใจ	- - - -	- - - -
- - ด ล	- ซ – ด	- - ร ม	ร ด – ล	- ซ – ซ	- ม – ร	- - - ม	- ร – ร

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ซ ม	- ร – ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่างที่ ๒

การบันทึกกำหนดให้เครื่องหมาย * หมายถึงปรบมือ และ ( ) หมายถึง ลูกคู่ร้อง

ฝ่ายชายร้อง

- - - เอย	-- เข้ามา*	(เอชาไ ห้)
- - - ซ	- - ล ล	ล ล – ล

แล้วน้องจะยืน	แล้วแชเชือน	ก็ไปเลย	นะแม่เพื่อนไก่ป่า*	(เอชา ไห้)
ด ด ล ล	ด – ล ล	- ซ ล ล	ล ล ซ ซลล	ล ล – ล

จงเผยว่าจัง	ให้พี่ฟังวาจา	หน่อยเถิดจะเป็น	- เอย – ไร*	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ล ซ ล ล	ด ด ซ ล ล	ซ ซ ล ล	- ซ ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

(จงเผยว่าจัง			ให้พี่ฟังวาจา*	จงเผยวาจัง	ให้พี่ฟังวาจา	หน่อยเถิดจะเป็น	-เอย– ไร
ล ซ ล ล	- ด – ซ	- - ล ด	ด ด ซ ลล	ล ซ ล ล	ด ด ซ ลล	ซ ซ ล ล	- ซ ล - ซ

โอยชา-ชาชา	- -(ชาฉาย	ยายชา*)--	- คนผู้ฟัง	ละก็นั่งดู	ชักคนละก็หู	ฉันละก็มา*	(เอชา–ไฮ)
ดล – ด ด	- - ล ซ	ล ล - -	- ซ ซ ล	ล ล ด ล	ด ล ล ซ	ซ ซ ซ ล	ล ล – ล

อย่าหน่วงหนัก	ชักช้า - -	ไปเลยแม่ยิ้มใหญ่*	(โอยชา – ชาชา	- - ชาฉาย	ยายชา*) - -
- ซ ซ ซ	ด ด - -	ล ล ล ด ซ	ด ล – ดด	- - ล ซ	ล ล - -

ฝ่ายหญิงร้อง

ได้ยินสำเนียง	- เสียง– ชาย	นั่งให้ทั้งหลาย	-เมียง– มา*	(เอชา–ไห้)
ซ ซ ซ ล	- ล ด ล	ซ ซ ล ด	- ล – ล	ล ล – ล

น้อง– เป็นหญิง	แท้จริงเดิมเดิม	- ท่า – มา*	(เอชา – ไห้)
- ด ล ด	ด ล ล ล	- ล ม ซ	ล ล – ล

เท้า– เก้า ยาว	มาในระหว่าง	จังหวัด – วง*	(เอชา – ไห้)
ด – ด ล	ล ล ล ซ	ล ซ – ล	ล ล – ล

- เชิญทรามชื่น	- มา – ตรง	- แหนง – หน่าย	(เอชา – ไห้)
- ด ล ซ	- ล – ล	- ล ซ ฟ	ล ล – ล

- ถึงถามความ	- มาถามไถ่	จะชำระอะไร	นะขาน	จะว่าอย่างใด	ไหนว่ามา	มาเถิดในวัน	เอย - - ดี*
- ด ล ล	- ล ด ซ	ซ ล ด ล ล	ล ด - -	ซ ซ ล ล	ด ซ ล	ซ ซ ล ล	ซ ล - ซ

(จะว่าอย่างใด	เอย - - ขาน	- - - -	- - - -*	จะว่าอย่างใด	-ไหน – ว่า	มาเถิดในวัน	เอย - - ดี*
ซ ซ ล ล	ด - - ซ	- ล – ด	- ด – ล	ซ ซ ล ล	- ด – ซ	ซ ซ ล ล	ซ ล – ซ

(โอยชา – ชาชา	- - ชาฉาย	ยายชา*) --
ด ล – ดด	- - ล ซ	ล ล - -

โอกาสที่ร้องเพลงปรบไก่

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงโอกาสที่ร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรีดังนี้

> *การละเล่นเพลงปรบไก่ของบ้านดอนข่อยนั้น จะเล่นเป็นประจำทุกปีในวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ เพื่อบวงสรวงศาลประจำหมู่บ้านและทำพิธีขอฝนในงานบวงสรวงศาลเจ้าพ่อปู่ สถานที่เดิมแสดงหน้าศาลเจ้าพ่อปู่ ต่อมามีผู้หาไปแสดงตามงานต่างๆ เช่น งานแก้บน และงานเทศกาลประจำปี จึงมีการสร้างเวทีให้แสดง* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๕)

ครูลิบ หอมหวลอธิบายว่า *"ร้องงานแก้บน งานแต่งงาน งานวัด งานศพ งานบวชนาค งานหลวงพ่อ งานประจำปี เช่นงานวันวิสาขบูชา"* (ลิบ หอมหวล, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

๔.๔.๕ การร้องรำโทน

สำหรับการร้องประกอบท่าทางที่เรียกว่า "รำโทน" หรือ "รำวงพื้นบ้าน" มีความแพร่หลายอยู่ในเกือบทุกพื้นที่ในประเทศไทย สำหรับการออกภาคสนามจังหวัดในพื้นที่ภาคตะวันตกพบการรำโทนที่จังหวัดราชบุรีและจังหวัดตาก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๔.๕.๑ รำโทนจังหวัดราชบุรี

หนังสือคนราชบุรี กล่าวถึงการร้องเพลงพื้นบ้านของจังหวัดราชบุรีว่า

ประเพณีหลายอย่างของชาวไทยพื้นถิ่น มีลักษณะเดียวกันกับคนท้องที่จังหวัดในภาคกลางของไทย เช่น การละเล่นเพลงพื้นบ้านอย่างเล่นเพลงฉ่อย รำโทน เพลงอีแซว เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าวเป็นต้น เรื่องของเพลงพื้นบ้านนี้ คนแต่ก่อนนั้นร้องเล่นกันได้ทั่ว เมื่อใครเอื้อนเอ่ยก็สามารถประคารมตอบโต้เป็นเพลงได้และไม่นิยมว่าจ้างไปแสดงเพราะถือว่าเป็นการละเล่นหรือการร้องเล่นไม่ใช่งานมหรสพที่เป็นเหมือนการขับกล่อมหรือบรรเลง การจะยึดอาชีพเป็นพ่อเพลงหรือแม่เพลงพื้นบ้านนั้นไม่ได้ แต่ก็ร้องเล่นในเรือยามน้ำหลากหรือเมื่อตอนเก็บเกี่ยวข้าวในนา (สำนักวัฒนธรรมจังหวัดราชบุรี, ๒๕๕๐: ๕๗)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบคณะรำโทน “ครูสายยนต์ ลืมกลืน” ปัจจุบันอายุ ๘๒ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๘ หมู่ ๕ ตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี

(ซ้าย) ภาพบ้านครูสายยนต์ ลืมกลืน (ขวา) ภาพครูสายยนต์ ลืมกลืน

รำโทนคณะครูสายยนต์ ลืมกลืน จะเป็นการรำโทนประกอบกับโทน รำมะนา โดยมีนักแสดงรวม ๗ – ๑๔ คน นิยมร้องในงานมงคลไม่ว่าจะเป็นงานบวช งานวัด งานประจำปี งานสงกรานต์ ไม่นิยมร้องรำในงานศพ นิยมร้องเล่นตั้งแต่เวลาสองทุ่มบ้าง สามทุ่มบ้าง และไปเลิกเวลาเที่ยงคืนเป็นส่วนใหญ่ นักแสดงแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่าไทโซ่ง ลาวโซ่ง ดังภาพต่อไปนี้

ภาพชุดรำโทน

บทเพลงที่ร้องได้แก่เพลงจอมบึง เพลงพญากง เพลงปฐมกษัตริย์ เพลงแขกขี่แพะ เพลงคองก้า เพลงบินปีกษาจะบิน และจบการแสดงด้วยเพลงลา

ตัวอย่างทำนองเพลงรำโทนจังหวัดราชบุรี

เพลงช่อมาลี

- - - -	- - - -	- - - ช่อ	- มา – ลี	- - - -	- คน – ดี	- ของ – พี่	- ก็ – มา
- - - -	- - - -	- - - ล	- ดำ – รำ	- - - -	- รำ – รำ	- รำ – มำ	- ดำ – รำ

- - - สวย	- จริง – หนา	- เว – ลา	- ค่ำ – คืน	- - - -	- - - -	- ดวง–จันทร์	- ไป – ไหน
- - ลดำ	- ล – ดำ	- ล – ล	- ดำ – ล	- - - -	- - - -	- ซ – ล	- ดำ – รำ

- - - -	- ทำ - ไม-	- - ถึง ไม่	-ส่อง–แสง	--- จันทร์	- - แสวง	- - - แสง	- - สว่าง
- - - -	- รำ – รำ	- - รำ มำ	- ดำ – รำ	- - - ล	- - ล ดำ	- - - ล	- - ซ ฟ

--- จันทร์	- - แสวง	- - - แสง	- - สว่าง	- - - -	-เมฆ–น้อย	- มา – ลอย	- - - บัง
- - - ล	- - ล ดำ	- - - ล	- - ซ ฟ	- - - -	- ซำ – ฟ ซำ	- ซำ – ฟ	- มำ – รำ

- - - แสง	- - สว่าง	- ก็ – หาย	- - - ไป	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - มำ	- - รำ ดำ	- รำ – มำ	- ซำ – รำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงแขกขี่แพะ

- - - -	-- กลางคืน	- - - -	- ฝัน – แปลก	- - - -	-ฝันว่าแขก	- - - -	- ขี่ – แพะ
- - - -	- - ม ม	- - - -	- ดม – ทฺ	- - - -	- ด ม ทฺ	- - - -	- ด – ม

- - - -	- - - -เดิน	- ต้วม – เตี้ยม	- เต๊าะ – แต๊ะ	- - - -	- - - -เดิน	- ต้วม – เตี้ยม	- เต๊าะ – แต๊ะ
- - - -	- - - ซ	- ซ – ซ	- ม – ม	- - - -	- - - ซ	- ซ – ซ	- ม – ม

- - - -	- - - แขก	- - - -	- ขี่ – แพะ	- - - -	- - - ล้ม	-ลง–กลาย	เป็นหมอน ทอง
- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- ด – ม	- - - -	- - - ม	- ด – ด	ทฺดม – ทฺ

- - - -	- - - แขก	- - - -	-มา–หนุน	- - - -	-แต่ละคืน	-ช่วย–หัน	-มา– มอง
- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- ด – ม	- - - -	- ซ ฟ ซ	- ซ – ท	- ฟ – ซ

- - - -	-เอ่อ– เฮ้อ	- - - ตา	-ลุก– พอง	- - - เขียว	-แล–มอง	-จน–หวั่น	- - ฤทัย
- - - -	- ซ – ทดำ	- - - ท	- ซ – ฟ	- - - ทฺ	- ด – ม-	- ทฺ – ทฺ	- - ดม

เพลงดอกไม้

- - - -	-นั่น– ดอก	- - -อะไร	- - - -	- x - x	- อยู่ – ใน	- เนื้อ - x	- - - -
- - - -	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- - - -	- มำ – ฟ้	- มำ – รำ	- มำ – ดำ	- รำ – มำ

- - - -	-ฉัน– อยาก	- จะ – รู้	- - - -	-ว่า– ดอก	- - - ไม้	- - - นั้น	- - - -
- - - -	- รำ – ดำ	- รำ – มำ	- - - -	- มำ – ล	- - - มำ	- - - มำ	- - - ดำ

- - - -	-ดอก– กิ่ง	-บาน– เย็น	- หรือ - -	-จะ– เป็น	- - - มา	- - ลิ วัลย์	- - - -
- - - -	- ดำ – ดำ	- รำ – มำ	- ฟ้ - -	- มำ – รำ	- - - มำ	- - มำ ดำ	- - - -

- - - -	- หอม – ดอก	- - - -	-ไม้ – นั้น	- - - ขอ	--ให้ ฉัน	- - จะได้	-ไหม –เธอ
- - - -	- ท – ซ	- - - -	- ท – รำ	- - - รำ	- - ดำ รำ	- - ดำ ท	- ซ – ท

- - - ขอ	-- ให้ ฉัน	- - จะได้	-ไหม– เธอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - รำ	- ดำ – รำ	- ดำ – ท	- ซ – ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงทศกัณฐ์

- - - เออ	- ฮึง – เง้อ	-- เอ่อ เออ	เฮ้อเออเอิงเง้ย	- - - -	-จะ-กล่าว	- ถึง – ทศ	--ศะ กัณฐ์
- - - ฟ	- ซ – ฟ	- - ด ด	ฟ ม ด ด	- - - -	- ฟ – ม	- ฟ – ซ	- - ฟ ฟ

- - - -	-จะ-กล่าว	- ถึง – ทศ	--ศะ กัณฐ์	- - ไป ลัก	-คู่ – หมั้น	-ของ– พระ	-ราม – มา
- - - -	- ฟ – ม	- ฟ – ซ	- - ฟ ฟ	- - ฟ ซ	- ฟ – ด	- ม – ฟ	- ร – ด

- - - -	-พระ-ราม	-- มีความ	- เสีย – ใจ	- - - -	-พระ-ราม	-- มีความ	- เสีย – ใจ
- - - -	- ล – ซ	- - ซ ซ	- ม – ซ	- - - -	- ล – ซ	- - ซ ซ	- ม – ซ

- - ยก พล	-ละ –ไกล	-- ติด ตาม	- สี – ดา	- - - ออ	- - - เอ้อ	- ออ – ออ	-เอิง – เงิย
- - ซ ม	- ม – ม	- - ฺ ม	- ซ – ร	- - - ซฺ	- - - ฺ	- ซฺ – ฺ	- ม – ม

เพลงบินปักษาจะบิน

- - - -	- - - -	- - - -	- - - บิน	-ปัก – ษา	- - จะบิน	- ตาลาล้า	ลาล้าลาบิน
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร์	- ม์ – ฟ์	- - ม์ ร์	- ฟ์ ม์ ฟ์	ม์ ฟ์ ม์ ร์

- ปัก– ษา	- -จะ บิน	- - - -	-สวย– สิ้น	- - ตะ วัน	- รอน - -	- - อรชร	-เช้า – ตรู่
- ม์ – ฟ์	- - ม์ ร์	- - - -	- ร์ – ม์	ท – ท ร์	- ร์ - -	- - ร์ร์ร์	- ม์ – ท

- - - เอย	- - - ตรู่	- ปัก– ษา	- - จะ บิน	- - - -	- - - บิน	- ปัก – ษา	- - จะบิน
- - - ร์	- ม์ – ท	- ร์ – ม์	- - ร์ ท	- - - -	- - - ร์	- ม์ – ฟ์	- - ม์ ร์

ตาลาล้า	ลาล้าลาบิน	- ปัก – ษา	- -จะ บิน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ์ ม์ ฟ์	ม์ ฟ์ ม์ ร์	- ม์ – ฟ์	- - ม์ ร์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงพระยาบาล

- - - -	- - - -	- - กษัตริย์	- - - -	- เร่ง– รัด	- จะ – ไป	-ชน– ช้าง	- - - -
- - - -	- - - -	- - ล ฟ	- - - -	- ม์ – ด์ม์	- ท – ด์	- ด์ – ม์	- ด์ - -

- พระยาพาน	- - ไม่รู้	- - ว่าพ่อ	- - - -	- พระยาพาน	- - ไม่รู้	- - ว่าพ่อ	- - เอามีด
- ท ท ท	- - ล ด	- - ท ด	- - ท ล	- ท ท ท	- - ล ด	- - ท ด	- - ด ม

-เชือด– คอ	- - จนมอ	- ระ – ณา	- - - -	-เสีย – ใจ	-ร้อง– ไห้	-- จนผอม	- - - -
- ม – ด	- - ด ด	- ม – ด	- - - -	- ล – ท	- ท – ด	- - ท ล	- - ด -

- เสีย– ใจ	-ร้อง– ไห้	--จน ผอม	- - ไปฆ่า	-ยาย-หอม	- - จนวาย	- - ชีวา	- - - -
- ล – ท	- ท – ด	- - ท ล	- - ด ม	- ด – ท	- - ด ด	- - ด ด	- - - -

-- พระปฐม	- - เป็นองค์	- มหึมา	- - - -	- พระปฐม	- - เป็นองค์	- มหึมา	--แทนคุณ
- ด ท ล	- - ท ท	- ด ล ท	- - - -	- ด ท ล	- - ท ท	- ด ล ท	- - - -

- บิ – ดา	- - ที่ได้	-ฆ่า– ตาย	- - - -	- หน่อย –นอย	- นอยนิหน่อย	-หน่อย – นอย	- - - -
- ท – ด	- - ด ม	- ม – ด	- - - -	- ด – ด	- ท ล ท	- ด – ด	- - - ฟ

-นอยนิหน่อย	- น้อย – นอย	- - - -	-หน่อย–นอย	--ละ น้อย	- -ละนอย	- นอย - -	- -หน่อยนอย
- ด ด ด	- - ท ด	- - - -	- ล – ท	- - ล ด	- - ล ท	- ซ - -	- - ม ฟ

เพลงจอมบึง

- - - จอม	- - - บึง	- - - -	-ดัง– หนึ่ง	-เป็น–เทพ	- - สถาน	-มี – คลอง	-ล้อม–รอบ
- - - ร	- - - ร	- - - -	- ท – ล	- ท – ร	- - ท ร	- ล – ล	- ท – ร

- ครบ – ครัน	- ดู - -	-เป็น– จันทร์	- - - แดน	- - - ดิน	- - - -	- - - ธรรม	- มะ – ชาติ
- ท – ล	- ล - -	- ท – ล	- - - ฟ	- ม – ฟ	- - - -	- - - ล	- ท – ด

-สร้าง– สรรค์	- - - -	-ประ– ดุจ	-- สวรรค์	-เมือง – แมน	- - - -	- - - ไผ	- - ได้ชม
- ท – ล	- ด - -	- ฟ – ฟ	- - ล ด	- ท – ท	- - - -	- - - ฟ	- - ล ท

- อย่า - -	-ลืม-แฟน	- - - ดิน	- - - เดิน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล - -	- ท – ด	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงรำคองก้า

- - - -	- - - -	- - - รา	- - - ตรี	- - - -	ค่ำคืน– นี้	- - มีรำ	-คอง – ก้า
- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - -	ท ร – ม	- - ร ท	- ล – ท

- - - -	- - - ลา	- - เย่อ ลา	- เย่อ – ลา	- รำ - -	-คอง– ก้า	- พา - -	หัวใจ - เปี้น
- - ล ซ	- - - ล	- - ท ล	- ท – ล	- ท - -	- ร – ร	- ซ - -	ล ซ – ซ

- - - -	- ยัก – คิ้ว	- ยัก– เอว	-ยัก– ไหล่	- - - ยัก	-แล้ว– ส่าย	--ชะม้าย	-ตา – จ้อง
- - - -	- ร – ม	- ร – ด	- ร – ซ	- - - ร	- ร – ซ	- - ท ม	- ร – ท

- - - -	- - - เพียง	- - - แต่	-แล – เห็น	- - - -	-ไม่– เว้น	-เที่ยว– แต่	-แล – มอง
- - - -	- - - ซ	- - - ม	- ท – ร	- - - -	- ร – ม	- ร – ซ	- ล – ท

- - - -	-ร้อง – รำ	-- ไปตาม	-ทำ – นอง	- - - แว่ว	- เสียง–กลอง	- - ทำนอง	-คอง – ก้า
- - - -	- ร – ล	- - ล ล	- ล – ล	- - - ร	- ท – ร	- - ร ร	- ร – ร

- - - คอง	- - - ก้า	-คอง– ก้า	-คอง – ก้า	- - - -	-อ้อ – ออ	- - เอิง เง้ย	- - - -
- - - ร	- - - ร	- ร – ร	- ร – ร	- - - -	- ท – ร	- ฟ – ฟ	- - - -

- - เออ	- - หึงเง้อ	-เออ–เอ่อ	- - หึงเงย	- - - -	-จะ-กล่าว	- ถึง – ทศ	- -ศะกัณฐ์
- - - ฟ	- - ล ฟ	- ร – ม	- - ร ร	- - - -	- ฟ – ม	- ฟ – ล	- - ฟ ฟ

- - - -	-จะ– กล่าว	- ถึง – ทศ	-- ศะกัณฐ์	-ละไปลัก	- คู่ – หมั้น	- ของ–พระ	- ราม – มา
- - - -	- ฟ – ม	- ฟ – ล	- - ฟ ฟ	- ฟ ฟ ล	- ฟ – ม	- ฟ – ล	- ฟ – ม

- - - -	-พระ– ราม	- - จึงถาม	-ออก– ไป	- - - -	-พระ– ราม	- - จึงถาม	-ออก– ไป
- - - -	- ท – ล	- - ล ฟ	- ฟ – ล	- - - -	- ท – ล	- - ล ฟ	- ฟ – ล

- ว่า – เอ็ง	-ใช่– ไหม	- - ไป ลัก	- สี – ดา	- - - ออ	- - - ออ	- - - ออ	-ออ – เอย
- ฟ – ฟ	- ฟ - ล	- - ฟ ล	- ล – ม	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ด	- ม – ม

เพลงลา

- - - -	- จำ – ใจ	- - กะ ไล	-จำ – จาก	- - - -	-ดึก–มาก	- - ก็แล้ว	ละพ่อ – คุณ
- - - -	- มำ – มำ	- - ลำ ฟ้	- มำ – ดำ	- - - -	- ดำ – ฟ้	- - มำ ฟ้	มำ ฟ้ – มำ

- - - -	-ไก่– แก้ว	-ส่งสำเนียง	-แจ่ว– แจ่ว	- บอก– เว	- - ลาแล้ว	-จวนจะรุ่ง	- - อรุณ
- - - -	- ดำ – มำ	- มำ ฟ้ ลำ	- มำ – มำ	ดำล – ท	- - ดำ มำ	- ท ดำ ท	- - ล ล

- - - -	- จำจะจาก	มานั่งฝากรัก	กันเสีย–ก่อน	- แสง –เดือน	- - อ่อนอ่อน	- สอด – ส่อง	- - รัศมี
- - - -	- มำ มำ ดำ	มำ ฟ้ ดำ ฟ้	มำ ฟ้ – ดำ	- มำ – ท	- - ล ฟ	- ล – ท	- - ดำดำมำ

- - - -	- จาก – ไป	- ขอให้เธอ	นั้นฝัน – ดี	- - - -	- จาก – ไป	- ขอให้เธอ	นั้นฝัน – ดี
- - - -	- ดำ – มำ	- มำ ลำ ฟ้	ดำ มำ – ท	- - - -	- ดำ – มำ	- มำ ลำ ฟ้	ดำ มำ – ท

- - ทุกทุก	- - ราตรี	- ฉันไม่อยาก	จะจาก– เลย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ดำ มำ	- - ดำ ท	- ท ดำ ฟ้	ล ฟ – ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โอกาสที่แสดงรำโทน

ครูไหล คำพร้อม (ศิลปินรำโทน ปัจจุบันอายุ ๗๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๒๔ หมู่ ๕ ตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี) อธิบายว่า *"เล่นตามงานต่างๆ งานบวช งานวัด งานประจำปี เล่นตอนกลางคืน"* (ไหล คำพร้อม, สัมภาษณ์ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

ครูสายยนต์ ลืมกลืน อธิบายว่า *"เล่นงานบวช งานสงกรานต์ ไม่เล่นงานศพ"* (สายยนต์ ลืมกลืน, สัมภาษณ์ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒)

๔.๔.๕.๒ รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

การออกภาคสนามจังหวัดตาก พบรำวงพื้นบ้านที่ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก โดยสมัยก่อนนิยมเล่นตามงานวัด งานประเพณี งานประจำปี งานแต่งงาน เป็นต้นโดยวัดหรือเจ้าภาพจะจ้างคณะรำวงมาแสดงประมาณ ๒๐.๐๐ – ๒๔.๐๐ น.ในราคาคืนละประมาณ ๕ บาท โดยแสดงเฉพาะงานมงคลเท่านั้น

ครูบังอร อินจันทร์ ครูภูมิปัญญาจังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๒๗ หมู่ ๙ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ได้อธิบายไว้ในเอกสารรวบรวมเพลงรำวงพื้นบ้านสรุปจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ได้ต่อ ๆ มาได้ว่า หลังจากหมดฤดูทำไร่ทำนากันแล้ว ก็จะมีเทศกาลต่างๆ เกิดขึ้น เช่น สงกรานต์ หนุ่มสาวจะนัดหมายกันและจัดให้มีรำวงพื้นบ้านเล่นสนุก ๆ พูดคุยกัน โดย

ใช้บริเวณลานกว้าง ๆ ของบ้านใครก็ได้ ถ้าคืนไหนเดือนหงายจะใช้แสงจันทร์ส่องสว่าง ถ้าคืนไหนเดือนมืดก็จะจุดก่อไฟไว้กลางถนน ผู้ชมจะนั่งยืนกันตามถนัดต่อมา การรำวงพื้นบ้านก็นิยมร้องรำงานต่างๆ เช่น ลอยกระทง ปีใหม่ งานบวช ฯลฯ การแต่งกาย ผู้หญิงนุ่งกระโปรง เสื้อเข้าในกระโปรง

(ซ้าย) ภาพสถานที่ตั้งคณะรำวงพื้นบ้าน(ขวา) ภาพแสดงป้ายชื่อคณะรำวงพื้นบ้าน จังหวัดตาก

คณะรำวงของอำเภอบ้านตากประกอบด้วยคณะใหญ่ ๆ หลายคณะด้วยกัน แต่คณะที่มีชื่อเสียงมีอยู่ด้วยกัน ๒ คณะ ได้แก่คณะศรีท่านา และคณะวารีทิพย์

ภาพคณะรำวงศรีท่านา

ภาพครูชิ้น คำมี ศิลปินคณะวารีทิพย์

ครูชิ้น คำมี ศิลปินรำโทนปัจจุบันอายุ ๖๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๖ หมู่ ๔ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก อธิบายว่าเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการร้องรำโทนได้แก่ระนาดเอก ลูกแซ็ค กลองทัด ฉิ่งและฉาบ ดังภาพต่อไปนี้

(ซ้าย – ขวา) เครื่องดนตรีประกอบรำวงพื้นบ้านได้แก่ระนาดเอก ฉิ่ง ลูกแซ็ก

(ซ้าย –ขวา) ภาพการรำวงพื้นบ้าน จังหวัดตาก

สมาชิกรำวงพื้นบ้านคณะศรีท่านา ได้ทำการสาธิตการร้องรำโทน โดยมีรายนามนักแสดงของคณะดังกล่าวในปัจจุบันดังนี้

- ครูชวนพิศ หงษ์หนึ่ง อายุ ๖๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๓๗ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูทัศนา ต๊ะปอนตา อายุ ๖๑ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๐ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูลิต เงินดี อายุ ๖๓ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๔๗ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูมินตรา สุขบุรี อายุ ๕๔ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูสุดารัตน์ สอนสุข อายุ ๔๓ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๑๘/๑ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูอัจฉรา จักพิละ อายุ ๔๓ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๐/๒ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก
- ครูสร้อยฟ้า ปามา อายุ ๔๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๒๓ หมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก

บทเพลงที่ร้อง

บทเพลงที่ร้องแล้วถือเป็นเอกลักษณ์ของอำเภอบ้านตาก จังหวัดตากได้แก่ เพลงช่อกล้วยไม้ เพลงฝั่งขะโน้น ฝั่งขะนี้ เพลงกังหันต้องลม เพลงแอบมอง เพลงสาว ๆ สมัยนี้ เพลงชีวิตคนปาดตาล เป็นต้น

เพลงช่อกล้วยไม้

โอ้เจ้ากล้วยไม้ ทำไมช่างสวยจริง
โอ้เจ้าช่อกล้วยไม้ ทำไมจะได้สักกิ่ง
ริดดิง ริดดิง ริดดิง
<u>รักจริง อย่าไปทิ้งขว้างเลย</u> (ซ้ำ)
ขอให้ชมสักช่อ อย่าทรมานฉันเลย
หวังไว้ให้ชายเขาเชย <u>โธ่เอ๋ยไยมาด่วนตัดรอน</u> (ซ้ำ)

เพลงน้ำตกไทรโยค

แก่งหินน้ำตกไทรโยค น้ำธารไหลตก
สาดกระเซ็นเป็นฟองฝอย

ฝูงปลาเจ้าก็พากันล่องลอย (ซ้ำ)
ตัวฉันเฝ้าคอย คอยแต่แม่คงคา
เปรียบชีวิตของหนุ่มสาว
เจ้ามีรักเจ้าก็มีมารยา
อันน้ำใจหญิง ก็กลิ้งไปมา
อันน้ำใจชาย ก็ส่ายไปมา
โอ้อนิจจา คำชายไม่แน่นอน (ซ้ำ)

เพลงอย่าใจน้อย

ฉันมาช้าไปหน่อย อย่าทำใจน้อย บ้านฉันอยู่ไกล
อุตส่าห์ฝ่าดงหลงไพร โปรดจงเห็นใจ เถิดแม่งามงอน
เหนื่อยนักมาหยุดพักกันเสียก่อน (ซ้ำ)
มารักกับฉันก่อนอย่าเพิ่งไปรักใคร (ซ้ำ)

เพลงใจเธอไม่หนัก

บัวหลายก้าน อยู่ริมธารน้ำซึมบ่อทราย
บัวอยู่ริมน้ำใส งามดอกใบล้วนมีแต่กิ่งก้าน
บัวแรกบาน งามกิ่งก้านล้วนมีแต่ดอกใบ
ใจของเธอไม่หนักเหมือนไม้หลักปักอยู่กลางหนอง
บอกให้ฉันมาจอง เจ้าของเธอต้องช้ำใจ (ซ้ำ)

เพลงผู้ชายหลายใจ

ชี้หน้าแล้วว่าไป ผู้ชาย (ผู้หญิง) หลายใจฉันไม่อยากคบ
พูดจาเฉลียวฉลบ (ซ้ำ) ฉันไม่อยากคบผู้ชาย (ผู้หญิง) หลายใจ
(หญิง) ถอยออกไปเสียโดยดี ลูกเมียเธอมีจะมาเท้าเอวด่า
(ชาย) ลูกเมียที่ไหนละน้องยา (ซ้ำ) ตั้งแต่เกิดมายังไม่เคยรักใคร

เพลงหลงรัก

กอดอกมายืนโศกเศร้า
ใจเราหลงรักเขาเสียพอ
เดี๋ยวนี้เธอมีรักใหม่ (ซ้ำ)
(ชาย หญิง) เธอรู้เมื่อไร รักใหม่ฉันมี

ทิงนองนอย น้อย นอย นอย หน่อย
ทิงนองนอย น้อย นอย นอย น้อย
เธอรู้เมื่อไร รักใหม่ฉันมี (ซ้ำ)

เพลงน้อยใจรัก

โอ... รักเราไฉนมาเศร้าไม่มีวันชื่น
พบคนรักเมื่อไหร่ คิดขึ้นได้เจ็บใจฉันนัก
แต่ก่อนเราเคยร่วมรัก ผูกสมัครรักเธอมาลืม
เรามาน้อยใจนัก เธอมีคู่รัก เธอก็มาลืม (ซ้ำ)

เพลงรักเธอคนเดียว

(ชาย) รักกันยังไม่ทันจะถึงปี ไฉนนารีมากลายเป็นอื่น
ถ้าไม่รักขอรักฉันกลับคืน (ซ้ำ)
ไปรักคนอื่นระวังให้ดี
(หญิง) รักกันยังไม่ทันจะกลมเกลียว
อยู่คนเดียวแสนจะเปลี่ยวกาย
อยู่คนเดียวเปลี่ยวใจมาไร้คู่
อยากจะอยู่สองคนกับเขาบ้าง
วาสนาน้องมาหมดหวัง
หัวอกจะพังรักเธอคนเดียว (ซ้ำ)

เพลงหัวใจใกล้กัน

บ้านเหนือและบ้านใต้ บ้านอยู่ไกลหัวใจใกล้กัน
คิดถึงรำพึง รำพัน (ซ้ำ)
คิดถึงฉันบ้างไหมเล่าเธอ (ซ้ำ)

เพลงเพลินอารมณ์

เพลินอารมณ์ที่ได้ชมดอกฟ้า เร็ว เร็ว มาน้องยาเฝ้าคอย
หวนให้คะนึงเอวกลึงแขนอ่อน
คำชายไหลรินไม่แน่นอน (ซ้ำ)
หยุดพักกันเสียก่อน อย่ารีบจรไปไกล
เจรจาจู๋จี๋ คุณพี่จะทำไม

เจรจาจู๋จี๋ จู้จี้กวนใจ
ไปเถิดไป ลูกเมียเธอจะคอย
มาเถิดมาพี่ยา (น้องยา) เฝ้าคอย

เพลงยอดตอง

ยอดตองต้องสายลม โบกพลิ้วปลิวไสว
เมื่อลมพักตองอ่อน สาวเจ้าอย่าทำแสนงอน (ซ้ำ)
ลมพัดตองอ่อน จากจรไปไกล

เพลงเธอชื่อไหร่

เธอจ๋า เธอชื่อไหร่ บอกหน่อยจะได้รู้จัก
ไปมาจะได้ถามทัก รู้จักกันไว้แหละดี
เผื่อพี่พลัดไปบ้านน้อง เผื่อน้องพลัดมาบ้านพี่

เพลงขึ้นเหนือล่องใต้

ขึ้นรถลงเรือ ขึ้นเหนือและล่องใต้
กรุงเทพฯ เชียงใหม่ ฉันไปมาเสียทุกทาง
กรุงเทพฯ ลำปาง ล้านช้าง หนองจอก ลพบุรี
ปัตตานี หาดใหญ่ สงขลา ยะลา ภูเก็ต ระนอง
อ่างทอง ชัยนาท สิงห์บุรี
สุโขทัย ฉันไปมาทั่ว มาหลงลืมตัวอยู่ที่นครสวรรค์
ทำให้ตัวฉันลืมวันที่ผ่านมา

เพลงความรักของชาย

(ชาย) หนอยแน่ฉันหลอกเธอเล่น เนื้อเย็นอย่าทำใจน้อย
หันหน้ามาหาพี่หน่อยอย่าทำใจน้อยไปเลยนะเธอ
(ชาย) โอ้ความรักของชาย เหมือนถูกทำร้ายไปตามสายลม
<u>ปลูกรักไว้หวังใจจะได้ชม</u> (ซ้ำ)
รักมาขื่นขมระทมอกเอ๋ย
(หญิง) ว่า อะไรจ๋าพี่ เมื่อตะกี้น้องไม่ได้ยินเลย
อย่ามาทำ อย่ามาทำนิ่งเฉย รักไม่เคยจะหน้างอ
เลิกรัก เลิกรักกันเถิดหนอ ชายไม่ง้อหญิงไม่ต้องการ

เพลงแสงจันทร์

แสงจันทร์วันเพ็ญเด่นดวง เสียดายแม่พวงมาลัย
มาดแม้นไม่มีเจ้าของ จะมาลองจองดูสักหน
ผ่องใสมาลัยลอยวน (ซ้ำ) มาลัยลอยวนคนงามนี่เอย

เพลงแอบมอง

เมื่อคืนฉันไปอาบน้ำท่าปิง แอบดูผู้หญิงเขาลงอาบน้ำ
หล่อนแก้ผ้าผวาลงดำ ฝูงปลาในน้ำคงจะได้ดูฟรี
หล่อนอาบแล้วหล่อนก็ขึ้นมา แสงเดือนส่องจ้าเห็นร่างนารี
แก้ผ้าล่อนจ้อน ผ้าผ่อนไม่มี อันตัวฉันนี้ แทบจะขาดใจ
ฉันกลับไปนอน ทอดถอนฤดี ใจเต้นระรัวเหมือนกลัวผี
ภาพนั้นติดตาทุกนาที ได้เห็นของดีงามล้ำในลำแม่ปิง

เพลงกังหันลม

ยามกังหันต้องลม เป็นวงกลมเมื่อลมโชยมา
มองดูพระสุริยา จากฟากฟ้าเวลายามเย็น
เร้วเต้น เร้วเต้น เร้วเต้น

เพลงฮูลาคองก้า

เพลิด เพลิน ใจ วันนี้มีรำคองก้า
ลา ลา ลา ฮูลา ลา ลา ลา ฮูลา
สนุกจริงหนา คองก้า เพลินใจ (ซ้ำ)

เพลงชาวบ้านตาก

ชาวบ้านตากไม่ทุกข์ไม่ยากทำงานจนเพล
ยามค่ำมาเล่นรำฟ้อนจิตใจพักผ่อนย้อนมารำเล่น
เรียมไร้คู่เอ็นดูเถิดแม่เนื้อเย็น
ฝากไว้กับใครไม่เป็น หัวใจเรียมเต้นเมื่อได้เห็นหน้าเธอ (ซ้ำ)

ตัวอย่างทำนองร้องวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

เพลงกังหันต้องลม

- - - ยาม	- - กังหัน	-ต้อง– ลม	- - - เป็น	-วง –กลม	-เมื่อ– ลม	-โชย –มา	- - - -
- - - ดำ	- - รำ ฟ	- ฟ – รำ	- - - ดำ	- ดำ – ดำ	- ล – ดำ	-รำ – ดำล	- - - -

- - - -	- มอง – ดู	- - พระสุ	- ริ – ยา	- - - -	- มอง – ดู	- - พระสุ	- ริ – ยา
- - - -	- ฟ – ฟ	- - ล ดำ	- ซ – ล	- - - -	- ฟ – ฟ	- - ล ดำ	- ซ – ล

- - - จาก	-ฟาก– ฟ้า	- เว–ลา	-ยาม–เย็น	- - - -	-เร้ว –เต้น	-เร้ว –เต้น	-เร้ว-เต้น
- - - ฟ	- ซำ – ลำ	- ฟ – ฟ	- ฟ – ฟ	- - - -	- ฟ – รำ	- ฟ – ดำ	- รำ – ล

-ล้าลาเร้ว	ลาเร้ว–เต้น	-เร้ว –เต้น	-เร้ว –เต้น	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ รำ ฟ	รำ ฟ – รำ	- ฟ – ดำ	- รำ – ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงคองก้า

- - - -	-คอง – ก้า	-คอง– ก้า	-คอง –ก้า	- - - -	-คอง –ก้า	- - สลับ	-ฮา – วาย
- - - -	- รำ – รำ	- รำ – รำ	- รำ – รำ	- - - -	- รำ – ฟ	- - รำ ดำ	- ดำ – รำ

- - - -	- จับ – เอว	- แล้ว - -	มาจับ - ไหล่	- - - -	-จับ – เอว	- แล้ว - -	มาจับ - ไหล่
- - - -	- รำ – ฟ	- ซำ - -	ฟ รำ – รำ	- - - -	- รำ – ฟ	- ซำ - -	ฟ รำ – รำ

-หมุน-เวียน	- เปลี่ยน-ไป	- คอง – ก้า	ที่เคย – ชิน	- - - -	อะคอง – ก้า	- คอง – ก้า	- คอง – ก้า
- ฟ – ดำ	- ท – ดำ	- ท – ซ	ซ ท – ท	- - - -	รำ รำ – รำ	- รำ – รำ	- รำ – รำ

- - - -	- คอง – ก้า	- คอง – ก้า	- คอง – ก้า	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- รำ – รำ	- รำ – รำ	- รำ – รำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงอย่าใจน้อย

- - - -	-ฉัน – มา	- - - ช้า	--ไปหน่อย	-อย่า– ทำ	-ใจ– น้อย	-บ้าน-ฉัน	-อยู่ –ไกล
- - - -	- ซำ – มำ	- - - รำ	- - ดำ ล	- ดำ – รำ	- มำ – ซำ	- ซำ – ซำ	- รำ – มำ

- - - -	- - อุตส่าห์	- ฝ่า – ดง	-หลง–ไพร	--โปรดจง	-เห็น – ใจ	- - เถิดแม่	-งาม-งอน
- - - -	- - ร ำ ร	- ร ำ – ด ำ	- ล – ฟ	- - ร ำ ม	- ล – ฟ	- - ร ำ ท	- ร ำ – ม

- - - -	- เหนื่อย–นัก	- มาหยุดพัก	- กันเสียก่อน	- - - -	- เหนื่อย–นัก	- มาหยุดพัก	- กันเสียก่อน
- - - -	- ร ำ – ฟ	- ม ำ ร ำ ฟ	- ม ำ ร ำ ท	- - - -	- ร ำ – ฟ	- ม ำ ร ำ ฟ	- ม ำ ร ำ ท

- - มารัก	กับฉันเสียก่อน	-- อย่าเพิ่ง	ไปรัก – ใคร	- - มารัก	กับฉันเสียก่อน	- - อย่าเพิ่ง	ไปรัก – ใคร
- - ท ร ำ	ท ร ำ ม ล	- - ท ร ำ	ท ม – ร ำ	- - ท ร ำ	ท ร ำ ม ล	- - ท ร ำ	ท ม – ร ำ

เพลงชาวบ้านตาก

- - - -	- - - ชาว	- - - บ้าน	- - - ตาก	- - ไม่ทุกข์	-ไม่ –ยาก	-ทำ –งาน	-จน –เพล
- - - -	- - - ร ำ	- - - ร ำ	- - - ซ	- - ร ำ ฟ	- ร ำ – ด ำ	- ร ำ – ร ำ	- ร ำ – ร ำ

- - - -	-ยาม – ค่ำ	เรามา – เล่น	-รำ–ฟ้อน	- - จิตใจ	-พัก-ผ่อน	-ย้อน–มา	-รำ – เล่น
- - - -	-ร ำ – ฟ	ร ำ ร ำ – ร ำ	- ร ำ – ฟ	- - ด ำ ร ำ	- ฟ – ด ำ	- ฟ – ร ำ	-ด ำ–ร ำ ด ำ ท

- - - -	- - - เรียม	- - - ไร้	- - - คู่	- - - -	- เอ็น – ดู	- - เถิดแม่	-เนื้อ–เย็น
- - - -	- - - ร ำ	- - - ร ำ ฟ	- - - ซ	- - - -	- ด ำ – ด ำ	- - ท ด ำ	- ฟ – ร ำ

- - - -	-ฝาก– รัก	- - กับใคร	-ไม่– เป็น	- - หัวใจ	- เรียม–เต้น	- เมื่อได้เห็น	-หน้า-เธอ
- - - -	- ร ำ – ซ ำ	- - ร ำ ฟ	- ท – ด ำ	- - ร ำ ด ำ	- ท – ฟ	- ฟ ซ ล	- ด ำ – ซ

- - หัวใจ	- เรียม–เต้น	- เมื่อได้เห็น	-หน้า-เธอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ร ำ ด ำ	- ท – ฟ	- ฟ ซ ล	- ด ำ – ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงช่อกล้วยไม้

- - - -	- - - -	-โอ้- เจ้า	-กล้วย–ไม้	- - - ทำ	- ไม - -	--ช่างสวย	- - - จริง
- - - -	- - - -	- ด ำ ด ำ ล	- ด ำ – ฟ	- - - ม ำ	- ร ำ - -	- - ด ำ ซ ำ	- - -ร ำ

- - - -	- - - -	-โอ้เจ้าช่อ	-กล้วย–ไม้	- - - ทำ	- ไม - -	- - จะได้	- สัก – กิ่ง
- - - -	- - - -	- ดำ ดำ ล	- ดำ – ฟ้	- - - มำ	- รำ - -	- - ดำ ดำ รำ	- ฟ้ – ล

- - - -	-ริด-ดิง	-ริด-ดิง	-ริด-ดิง	- - - รัก	- จริง - -	- อย่าไปทิ้ง	-ขว้าง-เลย
- - - -	- ฟ้ – รำ	- ฟ้ – ดำ	- รำ – ล	- - - ลำ	- ซ้ำ - -	- รำ ฟ้ ซ้ำ	- รำ – ฟ้

- - - รัก	- จริง - -	- อย่าไปทิ้ง	-ขว้าง-เลย	- - - -	- - - ขอ	- ให้ – ชม	- - สัก ช่อ
- - - ลำ	- ซ้ำ - -	- รำ ฟ้ ซ้ำ	- รำ – ฟ้	- - - -	- - - ฟ้	- ฟ้ – รำ	- - ดำ ล

- - - -	-อย่า– ทอ	-- ระ มาน	-ฉัน – เลย	- - - -	-หวัง– ไว้	- ให้- ชาย	-เขา – เชย
- - - -	- ซ – ล	- - ท ล	- รำ – ท	- - - -	- ฟ้ – ล	- - - ซ้ำ	- ฟ้ – ซ้ำ

- - - โธ่	- เอ๋ย - -	-ไยมาด่วน	-ตัด– รอน	- - - โธ่	- เอ๋ย - -	-ไยมาด่วน	-ตัด–รอน
- - - ฟ้	- รำฟ้ - -	- รำ รำ ดำ	- รำ – ฟ้	- - - ฟ้	- รำฟ้ - -	- รำ รำ ดำ	- รำ – ฟ้

เพลงน้อยใจรัก

- - - -	- - - โอ	- - - -	- รัก – เรา	- - - ไฉน	-มา– เศร้า	- - ไม่มี	-วัน – ชื่น
- - - -	- - - ฟ้	- - - -	- ซ้ำ – ฟ้	- - ดำฟ้	- มำ – ดำ	- - ดำ ฟ้	-มำ – ฟ้มำดำ

- - - -	- - - พบ	-กับคนรัก	-เมื่อ – ไหร่	- - - คิด	- ขึ้น – ได้	-เจ็บ – ใจ	-ฉัน –นัก
- - - -	- - - ดำ	- ดำ ดำ ดำ	- ดำ – ฟ้	- - - มำ	- ดำ – ล	- ล – ดำท	- มำ – ดำ

- - - -	-แต่–ก่อน	- - เราเคย	-ร่วม– รัก	- - - ผูก	- - สมัคร	-รัก – เธอ	- - มาลืม
- - - -	- ฟ – ฟ	- - ล ท	- มำ – ม	- - - มำ	- - ฟ มำ	- ฟ้ – ฟ้	- - ฟ้ ฟ้

- - - -	- - - เรา	-มา– น้อย	- ใจ – นัก	- - เธอ มี	- คู่ – รัก	- - เธอก็	- - มาลืม
- - - ดำ	- - - ดำ	- มำ – ฟ้	- มำ – ฟ้	- - ล ท	- ดำ – มำ	- - ท ฟ	- - ล ล

- - เธอ มี	- คู่ – รัก	- - เธอก็	- - มาลืม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ล ท	- ดำ – มำ	- - ท ฟ	- - ล ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงใจเธอไม่หนัก

- - - -	- - - บัว	- - - หลาย	- - - ก้าน	- - - อยู่	-ริม– ธาร	- น้ำ- ซึม	-บ่อ-ทราย
- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- - - มด	- - - ลฺ	- ด – ม	- ฟ – ม	- ด – ม

- - - -	- - - บัว	- - อยู่ริม	- น้ำ – ใส	- - - งาม	-ดอก–ใบ	- ล้วน – มี	แต่กิ่ง–ก้าน
- - - -	- - - ม	- - ด ม	- ล – ฟล	- - - ท	- ล – ดำ	- ดำ – ท	ลฟ– ทลฟ

- - - -	- - - บัว	- - - แรก	- - - บาน	- - - งาม	-กิ่ง– ก้าน	- ล้วน – มี	แต่ดอก–ใบ
- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- - - มด	- - - ม	- ท – ล	- ดำ – ท	ล ฟ – ล

- - - -	- - - ใจ	- -ของเธอ	-ไม่-หนัก	--- เหมือน	-ไม้–หลัก	- ปัก – อยู่	-กลาง-หนอง
- - - -	- - - ม	- - ฟ ม	- ฟ – ด	- - - ม	- ม – ลฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ม

- - - -	- - - บอก	- - ให้ ฉัน	-มา– จอง	- - - เจ้า	- ของ - -	- เธอ - ต้อง	- ช้ำ – ใจ
- - - -	- - - ด	- - ม ฟ	- ม – ทฺ	- - - ท	-ดำ- - -	- ท ล ฟ	- ดำ – ท

- - - เจ้า	- ของ - -	- เธอ - ต้อง	- ช้ำ – ใจ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ท	-ดำ- - -	- ท ล ฟ	- ดำ – ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงสายตาแลมอง

- - - -	-ฝั่งขะโน้น	- - - -	- ฝั่งขะนี้	- - - -	- อยู่ – คน	- - ละฟัง	- แม่ – น้ำ
- - - -	- ดำ รำ มำ	- - - -	- ดำ รำ มำ	- - - -	- ดำ -รำ	- - มำ ดำ	- รำ – ซ้ำรำ

- - - -	- รัก – กัน	--ต้องหมั่น	- ใจ – จำ	- - - ทุก	ทุก – คำ -	- - ต้องจำ	- ใส่ – ใจ
- - - -	- ซำ – รำ	- - มำ ดำ	- - รำ มำ	- - - ดำ	ดำ – ล -	- - ดำ ล	- ซ – ล

- - - -	- แม่ – น้ำ	-กั้น-กลาง	-ขวาง–อยู่	- - - -	- มอง – ดู	- - - กัน	-- แต่ไกล
- - - -	- ซ – ดำ	- ดำ – ล	- ดำ – ม	- - - -	- รำ – รำ	- - - รำ	- - ดำ มำ

- - - ไป	ไม่ได้ - -	-สาย– ตา	-แล– มอง	- - - ไป	ไม่ได้ - -	-สาย– ตา	-แล– มอง
- - - รำ	ดำ ล - -	- รำ- ดำ	- ท – ล	- - - รำ	ดำ ล - -	- รำ- ดำ	- ท – ล

เพลงฮูลาคองก้า

- - - -	- - - เพลิด	- - - เพลิน	- - - ใจ	- - - -	- วัน – นี้	- มี – รำ	-คอง – ก้า
- - - -	- - ท ซ	- - ท ด	- - - ม	- - - -	- ม – ฟ	- ม – ด	- ท – ด

- - - -	- - - -ลา	- - ลา ล้า	- ฮู้ – ลา	- - - -	- - - -ลา	- - ลา ล้า	- ฮู้ – ลา
- - ท ล	- - - ฟ	- - ฟ ฟ	- ซ – ฟ	- - - -	- - - ม	- - ม ม	- ฟ – ม

- - สนุก	--จริงหนา	-คอง– ก้า	-เพลิน– ใจ	- - สนุก	-- จริงหนา	-คอง– ก้า	-เพลิน– ใจ
- - ร ด	- - ร ฟ	- ร – ด	- ร – ท	- - ร ด	- - ร ฟ	- ร – ด	- ร – ท

เพลงเพลินอารมณ์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เพลิน	- - - -	-อา–รมณ์	- ที่ได้ชม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- ร – ร	- ร ท ร

-ดอก– ฟ้า	- - - เร็ว	- เร็ว – มา	-น้อง– ยา	-เฝ้า – คอย	- - - -	--หวนให้	- คะ – นึง
- ม – ลซ	- - - ล	- ซ – ม	ม ซ – ร	- ม ท ร	- - - -	- - ซ ร	- ม – ซ

- - - -	-เอว–กลึง	-แขน–อ่อน	- - - -	- คำ– ชาย	-ไหล–ริน	- - ไม่แน่	- นอน - -
- - - -	- ร – ร	- ม – ท	- - - -	- ร – ร	- ซ – ม	- ร ท ซ	- ล - -

- คำ– ชาย	-ไหล–ริน	-ละไม่แน่	- นอน - -	-หยุด–พัก	- กันเสียก่อน	-อย่ารีบจร	-ไป– ไกล
- ร – ร	- ซ – ม	- ร ท ซ	- ล - -	- ซ – ท	ล ซ – ม	- ร ท ร	- ม – ซ

- เจรจา	- จู๋ – จี๋	- จู้ – จี้	-กวน– ใจ	- เจรจา	- จู๋ – จี๋	- คุณ – พี่	จะทำ- ไม
- ร ร ร	- ซ – ม	- ร – ม	- ท – ร	- ร ร ร	- ซ – ม	- ร – ม	- ท – ร

- - - ไป	- - เถิดไป	-ลูก – เมีย	-เธอจะคอย	- - - มา	- - เถิดมา	-น้อง– ยา	-เฝ้า– คอย
- - - ท	- - ล ท	- ม – ซ	- ซ ซ ซ	- - - ท	- - ล ท	- ท – ซ	- ม – ซ

เพลงดาวล้อมเดือน

- - - -	- - - -	- มองดูดาว	-ล้อม-เดือน	- - - -	- ลอย–เลื่อน	- ลอย–เลื่อน	อยู่บนนภา
- - - -	- - - -	- ร ร ร	- ซ – ม	- - - -	- ร – ม	- ร – ม	ทฺ ร ม ร

- - - -	-ฉัน– มอง	- - - -	-ใบ– หน้า	- - - -	- ไป – มา	- - - หา	- - - เธอ
- - - -	- ร – ทฺ	- - - -	- ลฺ – ทฺ	- - - ซ	- ร – ร	- - - ม	- - - ท

- - - -	-อยาก– พบ	- - - -	-อยากเจอ	- - - -	- อยาก-เจอ	-อยาก– สน	- - ทนา
- - - -	- ร – ซ	- - - -	-ร – ม	- - - -	- ทฺ – ร	- ม – ซ	- - ฟ ม

- - - -	- - - -	-ไม่– ประ	-สบ– เลย	- - - -	-สัก – วัน	- - - -	-สัก – คืน
- - - -	- - - -	- ทฺ – ร	- ทฺ – ร	- - - -	- ซ – ม	- - - -	- ซ – ร

- - หัวใจ	-ฉัน –ตื่น	- - - -	-ผะ –หวา	- - - -	- - - -	-คืน–ไหน	- ไม่ – มา
- - ร ทฺ	- ร – ซ	- - - -	- ท – ร	- - - -	- - - -	- ทฺ – ร	- ซฺ – ลฺ

- - - -	- อุ – รา	--ของ ฉัน	นะเฝ้า– คอย	- - - -	- - - คอย	- - - -	- - - คอย
- - - -	- ซ – ล	- - ท ล	ซ ม – ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

- - - -	- - - ลอย	- - มาอยู่	-ใกล้– เธอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ฟ	- - ม ร	- ฟ – ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงวารีทิพย์

- - - -	- - - ฉัน	-รัก – เธอ	-จริง-จริง	- - - -	-ทุก – สิ่ง	-ไม่–แหนง	-ไม่–หน่าย
- - - -	- - - ม	- ซ – ม	- ม – ม	- - - -	- ม – ด	- ม – ซ	- ม – ร

- - - -	- เธอ– จ๋า	--โปรดจง	-เห็น– ใจ	- - นึกว่า	- - สงสาร	- แก่ – วอ	- - ลอ ทอ
- ม - -	- ม – ซ	- - ด ร	- ซ – ม	- - ร ด	- - ร ม	- ลฺ – ด	- - ด ด

- - นึกว่า	- - สงสาร	- แก่ – วอ	- - ลอ ทอ	- - - -	-รูป-จันทร์	- - ซิ มัน	-ไม่– งาม
- - ร ด	- - ร ม	- ลฺ – ด	- - ด ด	- - - -	- ด – ม	- - ซ ร	- ม – ร

- - - -	- ไม่ – มี	--ใคร ตาม	- มา – ง้อ	- - - -	-รูป– จันทร์	- - ซิ มัน	-ไม่– หล่อ
- - - -	- ด – ร	- - ด ร	- ม – ซ	- - - -	- ด – ม	- - ซ ร	- ด – ลฺ

- - - วอ	- - ลอทอ	-นึก– อาย	- - - จริง	- - - วอ	- - ลอทอ	-นึก– อาย	- - - จริง
- - - ร	- - ร ร	- ม – ด	- - - ด	- - - ร	- - ร ร	- ม – ด	- - - ด

เพลงสาวๆ สมัยนี้

- - - -	-สาว–สาว	- - - สะ	-หมัย – นี้	- - - หนุ่ม	-ไหน – ดี	- - จะ มา	-พัว– พัน
- - - -	- ฟ – ฟ	- - - ด	- ร – ฟ	- - - ด	- ฟ – ร	- - ด ด	- ด – ด

- - - -	- - - โอ้	-- แม่อ้อย	-ลำ – เอน	- - มัน จะ	-หวาน–เย็น	- - ไป สัก	- กี่ – วัน
- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- ซ – ซ	- - ฟ ร	- ซ – ฟ	- - ร ด	- ร – ฟ

เพลงเดินตามคู่

- - - -	- - - ฉัน	-เดิน-ตาม	- หา – คู่	- - - -	- - - แต่	- - ไม่ รู้	-อยู่–ไหน
- - - -	- - - ฟ	- ม – ด	- ทฺ – ด	- ลฺ - -	- - - -ลฺ	- - ด ทฺ	- ลฺ – ดม

- - - -	- - - เอ๊ะ	- - นี้ คู่	-ของ–ใคร	- - - ฉัน	-มอง– ไป	- - หัว ใจ	- เพลิด– เพลิน
- - - -	- - - ฟ	- - ม ด	- ม – ทฺ	- - - ม	- ด – ทฺ	- - ด ลฺ	- ทฺ – ลฺ

- - - ฉัน	-มอง– ไป	- - หัว ใจ	- เพลิด– เพลิน	- - - -	--- เหลียว	- - มา ดู	- คู่ – เรา
- - - ม	- ด – ทฺ	- - ด ลฺ	- ทฺ – ลฺ	- - - -	- - - ฟ	- - ม ม	- ด – ฟ

- - - -	- - - ใจ	-- ให้เศร้า	-เหลือ–เกิน	- - - -	- - - มัน	- - ไม่เพลิด	- - ไม่เพลิน
- - - -	- - - ม	- - ฟม	- ด – ทฺ	- - - -	- - - ด	- - ม ด	- - ม ทฺ

- - - เศร้า	-เหลือ–เกิน	-จะมาเดิน	-ฟ้อน– รำ	- - - เศร้า	-เหลือ–เกิน	-จะมาเดิน	-ฟ้อน– รำ
- - - ทฺ	- ฟฺ – ลฺ	- ฟ ล ล	- ท – ล	- - - ทฺ	- ฟฺ – ลฺ	- ฟ ล ล	- ท – ล

เพลงแอบมอง

- - - -	- - - -	- - - -	-เมื่อ– คืน	ฉันไปอาบน้ำ	-ท่า – ปิง	- แอบ – ดู	- - ผู้หญิง
- - - -	- - - -	- - - -	- ทฺ – ร	ซ ม ร ม	- ทฺ – ร	- ซฺ – ลฺ	- - ทฺ ร

- - เขา ลง	-อาบ– น้ำ	--- หล่อน	- แก้ – ผ้า	- - ผวา	- ลง– ดำ	-ฝูง– ปลา	- - ใน น้ำ
- - ซ ม	- ร – ม	- - - -ซฺ	- ซฺ – ซฺ	- - ทฺ ด	- ทฺ – ทฺ	- ร – ลฺ	- - ทฺ ร

- คงจะได้	- ดู – ฟรี	--- หล่อน	-อาบ– เสร็จ	-หล่อน– ก็	-ขึ้น – มา	-แสง– เดือน	-- ส่อง จ้า
-ลฺ ซฺ ลฺ	- ซฺ – ซฺ	- - - -ทฺ	- ร – ม	- ร – ม	- ทฺ – ร	- ซ – ม	- - ร ม

-เห็น– ร่าง	- นา – รี	- - แก้ ผ้า	-ล่อน– จ้อน	-ผ้า– ผ่อน	- - ไม่มี	- - อันตัว	- ฉันนี้ -
- ร – ทฺ	- ลฺ – ลฺ	- - ร ร	- ร – ร	- ร – ซฺ	- - ทฺ ลฺ	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ ด -

- แทบ - -	จะขาด–ใจ	--ฉัน กลับ	-ไป– นอน	-ทอด–ถอน	- - ฤดี	- - ใจเต้น	- - ระรัว
- ทฺ - -	ซ ม – ซ	- - ซ ทฺ	-ร - ร	- ม – ซ	- - ม ร	- - ร ร	- - ร ลฺ

- เหมือนกลัว	- ผี - -	-ภาพ– นั้น	- ติด – ตา	- - ทุกนา	- ที - -	-ได้– เห็น	- ของ – ดี
- - ทฺ ลฺ	- ทฺร - -	- ม – ซ	- ทฺ – ร	- - ม ร	- ลฺ - -	- ซ – ท	- ล – ล

-งาม – ล้ำ	- - - -	- ใน – ลำ	-แม่ – ปิง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ซ – ล	- ท - -	- ร – ม	- ฟ – ซ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โอกาสที่ร้องรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

ครูบังอร อินจันทร์อธิบายว่า *“สมัยก่อนเป็นงานวัด จะจ้างคณะรำวงคณะศรีท่านา เมื่อก่อนค่าจ้างนางรำคืนละ ๕ บาท ส่วนคณะวารีทิพย์ก็เล่นตามงานวัด เจ้าของคณะตีระนาดเอกไปด้วย ถ้าเป็นงานแต่งงาน งานบวชก็มีการร้องเต้นกันสนุกสนาน ไม่มีรูปแบบ สำหรับงานอวมงคลไม่ไปร้อง”* (บังอร อินจันทร์, สัมภาษณ์ ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒)

ครูชื้น คำมีอธิบายว่า *“งานที่ร้องมีงานประเพณี งานประจำปี งานแต่งงาน งานศพไม่ร้อง”* (ชื้น คำมี, สัมภาษณ์ ๒๔ เมษายน ๒๕๕๓)

๔.๔.๖ เพลงเหย่อย จังหวัดกาญจนบุรี

เพลงเหย่อยหรือรำเหย่อย เป็นการละเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งของไทยที่นิยมเล่นกันในฤดูเทศกาลต่างๆ ในจังหวัดกาญจนบุรี เพลงเหย่อยนี้ไม่เล่นกันแพร่หลายเหมือนอย่างการละเล่นพื้นเมืองบางประเภท จึงเป็นเหตุให้การละเล่นชนิดนี้เกือบจะสูญหายไปจากสังคมไทย กรมศิลปากรจึงได้ส่งคณะนาฏศิลป์ไปรับการฝึกหัดและถ่ายทอดการละเล่นชนิดนี้จากชาวบ้าน ที่หมู่บ้านเก่า ตำบลจระเข้เผือก อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. ๒๕๐๖

นายสมบูรณ์ วิรยศิริ บรรณาธิการข่าวไทยทีวี ได้เขียนบทความเรื่อง รำเหย่อย ไว้ในนิตยสารความรู้คือประทีป เล่ม ๑ ประจำปี พ.ศ.๒๕๐๗ ซึ่งอธิบายเกี่ยวกับเรื่องวิธีการเล่นเพลงเหย่อยสรุปได้ว่าวิธีเล่นเพลงเหย่อยนั้นเริ่มต้นด้วยการประโคมหรือโหมโรงก่อน การโหมโรงจะมีการโห่คล้ายโห่เวลาบวชนาค แล้วกลองยาวก็จะตีรับเสียงดังกระหึ่ม ต่อจากนั้นกลองยาวก็จะตีโหมโรงเป็นเวลานานพอสมควร เพลงกลองที่ตีโหมโรงนี้มีหลายไม้ เท่าที่ชาวบ้านบ้านเก่าตีให้ศิลปินกรมศิลปากรฟังปรากฏว่ามี ๖ ไม้โดยสมัยก่อนมีทั้งสิ้นประมาณ ๑๒ ไม้ด้วยกัน การโหมโรงนี้เป็นสัญญาณบอกให้ชาวบ้านมาร่วมสนุกสนานกัน เมื่อโหมโรงจบ เริ่มเข้าสู่การเล่นเพลงเหย่อย ชายหญิงจะออกไปรำคู่กันก็ได้ แต่ถ้าจะให้สนุกต้องรำพาดผ้าคือการนำผ้าไปพาดเพื่อให้คนนั้นมารำคู่กับตน เนื้อร้องเพลงเหย่อยเริ่มต้นด้วยเพลงพาดผ้า ต่อด้วยเพลงเกี้ยว เพลงสู่ขอ เพลงลักหา-พาหนี จบลงด้วยเพลงลา

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบได้แก่กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และกรมศิลปากรได้เพิ่มปี่ชวาเข้าไปอีกอย่างหนึ่ง ส่วนท่ารำนั้นไม่มีแบบแผนแน่นอน เมื่อศิลปินกรมศิลปากรฝึกหัดถ่ายทอดมาแล้วก็ได้นำมาปรับปรุงท่ารำให้สวยงามยิ่งขึ้น จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามไม่พบศิลปินที่สามารถสาธิตการร้องเพลงเหย่อยได้ (ขำคม พรประสิทธิ์, ๒๕๔๕: ๑๗๓)

๔.๔.๗ เพลงร่อยพรรษา จังหวัดกาญจนบุรี

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่ามีการร้องเพลงร่อยพรรษาที่จังหวัดกาญจนบุรี โดยเป็นร้องเพื่อเรี่ยไร ขอข้าวสาร ขอมะพร้าว ขอน้ำตาล หรือสิ่งของต่างๆ แล้วแต่ใครมีของอะไร เพื่อที่จะนำสิ่งของเหล่านี้ไปทำบุญในวันออกพรรษา จึงต้องร้องก่อนออกพรรษา ๒-๓ วัน เพลงร่อยพรรษาต่างจากเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ตรงที่ไม่มีการร้องโต้ตอบกัน พ่อเพลงแม่เพลงและลูกคู่จะเดินไปด้วยกัน เมื่อไปถึงบ้านใครก็จะร้องเพลงบอกเจ้าของบ้านให้รู้ว่ามาทำอะไร เมื่อเข้าไปในบริเวณบ้านก็ร้องชมความงามของดอกไม้และความมีน้ำใจของเจ้าของบ้าน ล้วนแล้วแต่ร้องในทางที่ดี ๆ เมื่อเจ้าของบ้านนำสิ่งของมาให้จะร้องอวยพรและร้องลา จากนั้นจึงเดินไปบ้านอื่นต่อๆ ไป ปัจจุบันเป็นเพลงพื้นบ้านที่หาดูและสามารถทำการสาธิตได้ยากมาก มีเพียงการบอกเล่าจากศิลปินกลุ่มบ้านหนองขาว อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรีเท่านั้น (ขำคม พรประสิทธิ์, ๒๕๔๕: ๒๐๗)

๔.๔.๘ วิเคราะห์วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน สามารถจำแนกตามวัฒนธรรมที่สืบค้นได้คือ การร้องเห่เรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ การร้องเพลงฉ่อย จังหวัดตาก การร้องสวดพระมาลัย การร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี การร้องรำโทนจังหวัดราชบุรี การร้องรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย นอกจากนี้การกำหนดเสียงจะยึดหลักตามเสียงของขลุ่ยเพียงออ เพื่อทำการสรุปภาพรวมวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกให้เกิดความชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก ความหลากหลายของระเบียบวิธีการบรรเลง

เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงของวัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการร้องเพลงพื้นบ้าน สามารถจำแนกข้อมูลดังนี้

การร้องเห่เรือบก	ร้องโห่ เชิญขวัญ ร้องเพลงเรือ
การร้องเพลงฉ่อย	ไหว้ครู ร้องเพลงเกร็ด ร้องแก้ ร้องเข้าเรื่อง และร้องอวยพร
การร้องสวดพระมาลัย	อ่านพระธรรม สวดนะโม ไหว้ครู ร้องเรื่องราว
การร้องเพลงปรบไก่	ร้องเพลงเชิญ เพลงเกร็ดทั่วไป เพลงมอญรำดาบ
รำโทนจังหวัดราชบุรี	ไม่กำหนด
รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก	ไม่กำหนด

จากข้อมูลข้างต้น พบว่าวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกมีความแตกต่างกันออกไป โดยปกติการร้องเพลงพื้นบ้านมักเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู การร้องเข้าเรื่อง และร้องลา หากแต่มีเพียงเพลงฉ่อยที่เริ่มต้นด้วยการร้องไหว้ครู และลาจบด้วยการร้องเพลงอวยพร อาจกล่าวได้ว่า การร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกจะกำหนดระเบียบการบรรเลงเป็นเฉพาะของแต่ละประเภทของวัฒนธรรมการบรรเลงนั่นเอง

ประเด็นที่สอง ความหลากหลายของการกำหนดเสียง

เรื่องการกำหนดเสียงที่นำมาประกอบเป็นการร้องเพลงพื้นบ้านภาคตะวันตกพบว่ามีความหลากหลาย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การร้องเห่เรือบก	ใช้ระดับเสียง	ด ร ม X ซ ล X
การร้องเพลงฉ่อย		
- ร้องไหว้ครู	ใช้ระดับเสียง	ซ ล ท X ร ม X
- ลำนกขุนทอง	ใช้ระดับเสียง	๗ เสียงครบ
- เพลงกระทุ	ใช้ระดับเสียง	X ฟ ซ ล ท ร X

- เพลงชม ใช้ระดับเสียง ร X ฟ ซ X X ด
- ร้องแก้ ใช้ระดับเสียง ด ร ม ฟ ซ ล X
- ตับชาวไร่ ใช้ระดับเสียง ด ร ม X ซ ล X
- ร้องเรื่องขุนช้างขุนแผน ใช้ระดับเสียง ร X ฟ ซ X X ด

การร้องสวดพระมาลัย ใช้ระดับเสียง ร ม ฟ X ล ท X

การร้องเพลงปรบไก่

ใช้ระดับเสียง ฟ ซ ล X ด ร ม และ ด ร ม X ซ ล X

รำโทนจังหวัดราชบุรี

- เพลงช่อมาลี ใช้ระดับเสียง ด ร ม X ซ ล X
- เพลงแขกขี่แพะ ใช้ระดับเสียง ด X ม ฟ ซ X ท
- เพลงดอกไม้ ใช้ระดับเสียง ด ร ม ฟ ซ X ท
- เพลงทศกัณฐ์ ใช้ระดับเสียง ครบ ๗ เสียง
- เพลงบินปักษาจะบิน ใช้ระดับเสียง X ร ม ฟ X X ท
- เพลงพระยาบาล ใช้ระดับเสียง ด X ม X X ล ท
- เพลงจอมบึง ใช้ระดับเสียง ด ร ม ฟ X ล ท
- เพลงรำคองก้า ใช้ระดับเสียง ครบ ๗ เสียง
- เพลงลา ใช้ระดับเสียง ด X ม ฟ X ล ท

รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

- เพลงกังหันต้องลม ใช้ระดับเสียง ด ร X ฟ ซ ล X
- เพลงคองก้า ใช้ระดับเสียง ด ร X ฟ ซ X ท
- เพลงอย่าน้อยใจ ใช้ระดับเสียง ครบ ๗ เสียง
- เพลงชาวบ้านตาก ใช้ระดับเสียง ด ร X ฟ ซ ล ท
- เพลงช่อกล้วยไม้ ใช้ระดับเสียง ครบ ๗ เสียง
- เพลงน้อยใจรัก ใช้ระดับเสียง ด X ม ฟ X ล ท
- เพลงใจเธอไม่หนัก ใช้ระดับเสียง ด X ม ฟ X ล ท
- เพลงสายตาแลมอง ใช้ระดับเสียง ด ร ม X ซ ล ท
- เพลงฮูลาคองก้า ใช้ระดับเสียง ด ร ม ฟ ซ X ท
- เพลงเพลินอารมณ์ ใช้ระดับเสียง ซ ล ท X ร ม X
- เพลงดาวล้อมเดือน ใช้ระดับเสียง ซ ล ท X ร ม X
- เพลงวารีทิพย์ ใช้ระดับเสียง ด ร ม X ซ ล X
- เพลงสาวๆ สมัยนี้ ใช้ระดับเสียง ฟ ซ ล X ด ร X

-	เพลงเดินตามคู่	ใช้ระดับเสียง ล ท ด X ม ฟ X
-	เพลงแอบมอง	ใช้ระดับเสียง ซ ล ท X ร ม X

จากข้อมูลข้างต้นพบว่าการเลือกใช้เสียงของแต่ละบทเพลงมีความหลากหลาย จำแนกออกเป็น ๒ กลุ่ม โดยกลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่มีการเลือกใช้บันไดเสียงไม่ซับซ้อน มีเพียง ๑ – ๒ บันไดเสียงได้แก่ เพลงเห่เรือบก การสวดพระมาลัย และเพลงปรบไก่ ส่วนวัฒนธรรมการร้องที่มีความหลากหลายของเสียงที่นำมาร้องเรียงร้อยได้แก่การร้องเพลงฉ่อย การร้องรำโทนและการร้องรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

ประเด็นที่สาม วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านมีทั้งการนำไปใช้กับงานมงคลและอวมงคล

เรื่องการนำไปใช้มีรายละเอียดข้อมูลได้ดังนี้

การร้องเห่เรือบก	ร้องงานวัด งานประจำปี งานสมโภช
การร้องเพลงฉ่อย	ร้องงานมงคล งานอวมงคลไม่ร้อง
การร้องสวดพระมาลัย	ร้องงานอวมงคล
การร้องเพลงปรบไก่	ร้องได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล
รำโทนจังหวัดราชบุรี	ร้องเพื่อความสนุกสนาน งานวัด งานประเพณี ไม่ร้องงานอวมงคล
รำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก	ร้องเพื่อความสนุกสนาน งานวัด งานประเพณี ไม่ร้องงานอวมงคล

จากข้อมูลข้างต้น สามารถจำแนกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมการบรรเลงได้ ๓ กลุ่ม

กลุ่มแรก ร้องเฉพาะงานมงคลได้แก่ การร้องเห่เรือบก รำโทนจังหวัดราชบุรี และรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

กลุ่มที่สอง ร้องเฉพาะงานอวมงคล ได้แก่ การร้องสวดพระมาลัย

กลุ่มที่สาม ไม่จำเพาะเจาะจง สามารถร้องได้ทุกงานได้แก่การร้องเพลงปรบไก่

จากการจำแนกข้างต้น แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านภาคตะวันตกมีความหลากหลายเรื่องของการนำไปใช้

๔.๕ สรุปและข้อเสนอแนะท้ายบท

การดำเนินการวิจัยเรื่อง วัฒนธรรมการบรรเลงภาคตะวันตก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลง ศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงและรวบรวมบทเพลงประจำถิ่น ภาคตะวันตก ผลการวิจัยพบวัฒนธรรมการบรรเลง ๓ รูปแบบดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๕.๑. วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรี

วัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตก พบวัฒนธรรมการบรรเลง ๕ เรื่อง ได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อซอซึง การบรรเลงกลองยาวจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดราชบุรี การตีกลองทุงเย และการบรรเลงแตรวงของจังหวัดราชบุรี ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย นอกจากนี้การกำหนดเสียงจะยึดหลักตามเสียงของขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป็นเสียงมาตรฐานกลางของการบรรเลงวงเครื่องสายไทยสำหรับทำการวิเคราะห์การบรรเลงวงสะล้อซอซึงจังหวัดตาก และผู้วิจัยจะพิจารณาลักษณะร่วมและลักษณะที่มีความแตกต่าง เพื่อทำการสรุปภาพรวมวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตกให้เกิดความชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรม ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก พบความหลากหลายเรื่องของบันไดเสียง เรื่องของความหลากหลายของบันไดเสียงจะพบกับบทเพลงสำคัญของการบรรเลงวงสะล้อซอซึงจังหวัดตากได้แก่ทำนองเพลงปราสาทไหวพบลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงดังนี้

เสียงที่ ๑ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X
เสียงที่ ๒ ใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X
เสียงที่ ๓ ใช้กลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X
เสียงที่ ๔ ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X

ประเด็นที่สอง เรื่องความซับซ้อนของกลุ่มทำนองเพลง สำหรับการซ้ำทำนองเพลงพบลักษณะดังกล่าวในการบรรเลงเพลงปราสาทไหวของวงสะล้อซอซึงจังหวัดตาก ทำนองเพลงปราสาทไหวพบว่าแม้ทำนองเพลงจะเป็นลักษณะทำนองเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนบันไดเสียงเท่านั้น แต่การดำเนินสำนวนเพลงมีความซับซ้อน สามารถจำแนกออกได้เป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มแรก เป็นลักษณะทำนองที่เป็นการดำเนินทำนองเพื่อการขึ้นต้น พบลักษณะดังกล่าวในการดำเนินทำนองเสียงที่ ๑ และเสียงที่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงสุดท้าย กลุ่มที่สอง เป็นลักษณะการใช้เสียงเดียวกัน บรรเลงย้ำ ๓ ครั้ง เพื่อเป็นการเน้นทำนองสำหรับการขึ้นต้น พบการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ใช้ส่วนกลางของทำนองเพลงคือเสียงที่ ๒ และเสียงที่ ๓

ประเด็นที่สาม บทเพลงมีลักษณะสั้นใกล้เคียงกัน จากการศึกษาบทเพลงสะล้อซอซึงจังหวัดตาก พบอัตราส่วนเรื่องของความยาวของบทเพลงที่ใกล้เคียงกัน คือมีลักษณะสั้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงปราสาทไหว	๔ บรรทัด	๘ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงปุ๋มเป้งแบบเก่า	๔ บรรทัดครึ่ง	๙ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงเพลงปุ๋มเป้งแบบใหม่	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงลอดถ้ำ	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง

เพลงล่องแม่ปิง	๓ บรรทัด	๖ กลุ่มทำนองเพลง
เพลงสร้อยสนตัด	๔ บรรทัด	๘ กลุ่มทำนองเพลง

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าอัตราความสั้นยาวของทำนองเพลงในวงสะล้อซอซึงจังหวัดตากจะมีลักษณะสั้นเฉลี่ย ๓ – ๔ บรรทัดเท่านั้น

ประเด็นที่สี่ ระเบียบวิธีการบรรเลงค่อนข้างอิสระ ไม่กำหนดตายตัว เรื่องของระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของงภาคตะวันตกจะไม่กำหนดอย่างเคร่งครัดหรือตายตัวได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อซอซึง จังหวัดตาก มีเพียงเพลงปราสาทไหวที่บรรเลงเป็นเพลงแรก นอกจากนั้นแล้วจะบรรเลงบทเพลงใดก่อนหลังก็ได้ ขึ้นอยู่กับกาละและเทศะหรือโอกาสของงานครั้งนั้น ๆ แม้การขึ้นต้นการบรรเลงก็ไม่มีการบรรเลงเพลงโหมโรงอย่างวงดนตรีไทยประเภทอื่นๆ

ประเด็นที่ห้า มีลักษณะการแทนสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงด้วยบทขับร้อง เรื่องของการแทนสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงด้วยบทขับร้องพบในการตีกลองยาว จังหวัดเพชรบุรี มีการใช้บทร้องได้แก่เพลงจับปลาช่อน เพลงเปิด (กระ)โปรง ในการแทนกลวิธีการตีกลองยาว เป็นที่น่าสังเกตว่า วิธีการดังกล่าวมีนัยยะในการกำหนด โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ผลที่ได้จากการกำหนดกลวิธีดังกล่าวดังนี้

- เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายในการจดจำทำนองการตีกลองยาวในลักษณะที่เป็นชุดทำนองหรือชุดกลวิธี
- เพื่อให้เกิดความสนุกสนานกับผู้ตีกลองยาวเมื่อต้องการตีกลองยาวให้พร้อมเพรียงกัน
- เพื่อให้เกิดความสวยงามในการตีกลองยาวหลายๆ ใบพร้อมๆ กัน เพราะบทขับร้องจะเป็นตัวกำหนดลักษณะมือที่ตีด้วย
- เพื่อให้อรรถรสกับผู้ฟังที่มีความแตกต่างไปจากวิธีการบรรเลงทั่ว ๆ ไปที่ชุดทำนองจะไม่ยาวนัก

ประเด็นที่หก หากเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันจะมีการตียืนและตีขัดกัน

ผลของการวิจัยนี้ เป็นความสอดคล้องกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังในหลายๆ ชนิด ไม่ว่าจะเป็นกลองแขกหรือกลองคู่ที่กลอง ๒ ใบจะตีสลับกัน ตีขัดกันไปมา หรือไม่ว่าจะเป็นการตีกลองปูจา ของพื้นที่ภาคเหนือก็เป็นลักษณะเช่นเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้พบในพื้นที่ภาคตะวันตกกับการตีกลองทุงเย ที่มีการตีขัดกันระหว่างกลองทุงเยที่มีขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก โดยมีหน้าทับเพียงรูปแบบเดียว แต่มีการเพิ่มแนวของการบรรเลงเท่านั้น ความสนุกสนานเกิดขึ้นจากเสียงกลองเสียงฉาบใหญ่ เสียงฉาบเล็ก เสียงโหม่งที่ตีประกอบกันทำให้เกิดความครึกครื้น ส่งผลให้การร่ายรำของนางรำเกิดความสนุกสนานตามไปด้วย

ประเด็นที่เจ็ด มีการบรรเลงถูกต้องตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย วัฒนธรรมการบรรเลงถูกต้องตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย พบในการบรรเลงบทเพลงของแตรวง จังหวัดราชบุรี

จากข้อมูลเพลงสารถี อัตราสามชั้น ท่อน ๑ มีความครบถ้วนทั้งจังหวะหน้าทับ ลูกตกของเพลง และลักษณะทำนองเพลงที่นำมาขึ้นต้นและลงจบที่มีลีลาท่วงทีตามหลักทางดุริยางคศิลป์

ประเด็นที่แปด เรื่องของการนำวัฒนธรรมการบรรเลงลักษณะวงดนตรีไปใช้ มีทั้งงานมงคลและงานอวมงคล สำหรับเรื่องของการนำไปใช้ ผู้วิจัยสามารถจำแนกข้อมูลออกเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มแรก เป็นกลุ่มที่ใช้เฉพาะงานมงคล ได้แก่การตีกลองยาวทั้งจังหวัดเพชรบุรี และจังหวัดราชบุรี นอกจากนี้ยังมีกลองทุงเย จังหวัดตาก ที่ตีเฉพาะงานมงคล จะไม่ไปตีในงานอวมงคล กลุ่มที่สอง เป็นกลุ่มที่สามารถเล่นได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลได้แก่ การบรรเลงวงสะล้อซอซึงจังหวัดตาก จะไปบรรเลงทุกงานไม่มีข้อห้ามใด ๆ และการบรรเลงแตรวง จังหวัดราชบุรี สำหรับแตรวงจะบรรเลงทั้งงานบวชและงานศพ จากการจำแนกเรื่องของการนำไปใช้พบว่า กลุ่มที่เป็นลักษณะวงดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง โดยเครื่องหนังเป็นหลักในการบรรเลงมักใช้เฉพาะงานมงคล ส่วนประเภทที่มีลักษณะการบรรเลงแบบวงดนตรีหรือที่มีเครื่องดำเนินทำนองเป็นหลักในวง มักใช้กับทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

๔.๕.๒. วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามวัฒนธรรมการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีของภาคตะวันตก พบวัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดง ๔ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่และหนังตะลุงประกอบด้วย หนังใหญ่วัดขนอน หนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ประเภทที่สองได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับละครชาตรี ได้แก่ ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ประเภทที่สามได้แก่ วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงโขนสด และประเภทที่สี่ได้แก่วัฒนธรรมการบรรเลงกับการแสดงหุ่นกระบอก การวิเคราะห์ใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก เพลงเดียวกัน ใช้บันไดเสียงแตกต่างกัน เรื่องของบันไดเสียงที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงที่เป็นเพลงเดียวกันแต่มีการกำหนดบันไดเสียงแตกต่างกัน พบในการบรรเลงเพลงสาธุการ โดยเพลงสาธุการที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี จะใช้บันไดเสียงทางใน ส่วนเพลงสาธุการที่ใช้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกของคณะสี่ดรุณี จังหวัดเพชรบุรี ใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง

ประเด็นที่สอง พบว่าแม้เป็นวัฒนธรรมการแสดงการเชิดตัวหนัง แต่มีการนำวงดนตรีที่แตกต่างกันมาบรรเลงประกอบ สำหรับการเชิดหนังใหญ่ วัดขนอน มีความเป็นแบบแผน ด้วยใช้วงปี่พาทย์ไทยมาบรรเลงประกอบ สำหรับบทเพลงที่นำมาใช้ก็ใช้ระบบปี่พาทย์มาบรรเลง แต่การบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงไม่ว่าจะเป็นเพชรบุรี หรือประจวบคีรีขันธ์ จะใช้วงดนตรีพื้นบ้าน โดยหนังตะลุงเพชรบุรียังคงเครื่องดนตรีประเภทพื้นบ้านล้วน ๆ แต่หนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไปร่วมในวง

ประเด็นที่สาม วัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร จะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ สำหรับวัฒนธรรมการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ไม่ว่าจะเป็นโขนสด จังหวัดเพชรบุรี ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี จะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

ประเด็นที่สี่ ภาพรวมระเบียบวิธีการบรรเลงทุกวัฒนธรรมเริ่มด้วยการบูชาครูก่อนเสมอจากข้อมูลเกี่ยวกับระเบียบวิธีการบรรเลงสามารถสรุปขั้นตอนใหญ่ ๆ ของทุก ๆ วัฒนธรรมการบรรเลงที่นำมาประกอบการแสดงประเภทต่างๆ ดังนี้

ระเบียบวิธีการบรรเลงประกอบการเชิดหนังใหญ่ ไหว้ครู เบิกโรง เรื่องราว

ระเบียบวิธีการแสดงหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี เชิญครู โหมโรง ไหว้ครู แสดงเรื่องราว เชิญครู

หนังตะลุงประจวบ โหมโรง ไหว้ครู แสดงเรื่องราว

ละครชาตรี โหมโรง รำถวายมือ แสดงเรื่องราว

โขนสด ชุมนุมเทวดา (สาธุการ) ดำเนินเรื่อง จบการแสดง

จากข้อมูลที่ทำการสรุปมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าทุกวัฒนธรรมการบรรเลงจะเริ่มต้นด้วยการบูชาครูก่อนเสมอ จึงจะถึงขั้นตอนการแสดงที่เป็นเรื่องราว

ประเด็นที่ห้า เรื่องของทำนองเพลงที่นำมาประกอบวัฒนธรรมการแสดงจะเป็นทำนองเพลงไทยที่เป็นเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้นเป็นส่วนใหญ่ จากข้อมูลบทเพลงที่นำมาประกอบการแสดงมีรายละเอียดบทเพลงที่รวบรวมได้ทั้งหมดดังนี้

หนังใหญ่วัดขนอน ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัว เพลงแผละ เพลงทยอยโอด เพลงปี่กลอง เพลงเตียว เพลงเชิด เพลงกราวใน เพลงกราวกลาง เพลงกราวนอก เพลงค้างคาวกินกล้วย

โขนสด จังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด เพลงกราวตะลุง เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเหาะ เพลงเต้นเขน เพลงเชิดนอก เพลงเชิดใน

หุ่นกระบอก จังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงลา เพลงชุดย่ำค่ำ เพลงอัตราสองชั้นต่างๆ

จะเห็นได้ว่าบทเพลงที่นำมาบรรเลงประกอบวัฒนธรรมการแสดงไม่ว่าจะเป็นหนังใหญ่วัดขนอน โขนสด หุ่นบอก ทั้งนี้รวมไปถึงการบรรเลงประกอบละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรีด้วย

๔.๕๓. วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้าน สามารถจำแนกตามวัฒนธรรมที่สืบค้นได้คือ การร้องเห่เรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ การร้องเพลงฉ่อย จังหวัดตาก การร้องสวดพระมาลัย การร้องเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี การร้องรำโทนจังหวัดราชบุรี การร้องรำวงพื้นบ้าน จังหวัดตาก ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย

นอกจากนี้การกำหนดเสียงจะยึดหลักตามเสียงของขลุ่ยเพียงออ เพื่อทำการสรุปภาพรวมวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกให้เกิดความชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการแบ่งรายละเอียดต่างๆ ออกเป็นประเด็น เพื่อให้เกิดความกระจ่างดังนี้

ประเด็นแรก ความหลากหลายของระเบียบวิธีการบรรเลง พบว่าวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกมีความแตกต่างกันออกไป โดยปกติการร้องเพลงพื้นบ้านมักเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู การร้องเข้าเรื่อง และร้องลา หากแต่มีเพียงเพลงฉ่อยที่เริ่มต้นด้วยการร้องไหว้ครู และลาจบด้วยการร้องเพลงอวยพร อาจกล่าวได้ว่า การร้องเพลงพื้นบ้านของภาคตะวันตกจะกำหนดระเบียบการบรรเลงเป็นเฉพาะของแต่ละประเภทของวัฒนธรรมการบรรเลงนั่นเอง

ประเด็นที่สอง ความหลากหลายของการกำหนดเสียง เรื่องการกำหนดเสียงที่นำมาประกอบเป็นการร้องเพลงพื้นบ้านภาคตะวันตกพบว่า การเลือกใช้เสียงของแต่ละบทเพลงมีความหลากหลาย จำแนกออกเป็น ๒ กลุ่ม โดยกลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่มีการเลือกใช้บันไดเสียงไม่ซับซ้อน มีเพียง ๑ – ๒ บันไดเสียงได้แก่ เพลงเห่เรือบก การสวดพระมาลัย และเพลงปรบไก่ ส่วนวัฒนธรรมการร้องที่มีความหลากหลายของเสียงที่นำมาร้องเรียงร้อยได้แก่การร้องเพลงฉ่อย การร้องรำโทน และการร้องรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก

ประเด็นที่สาม วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านมีทั้งการนำไปใช้กับงานมงคลและอวมงคล ผลการวิจัยพบว่ากลุ่มวัฒนธรรมการบรรเลงได้ ๓ กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นการร้องเฉพาะงานมงคลได้แก่ การร้องเห่เรือบก รำโทนจังหวัดราชบุรี และรำวงพื้นบ้านจังหวัดตาก กลุ่มที่สอง ร้องเฉพาะงานอวมงคล ได้แก่ การร้องสวดพระมาลัย กลุ่มที่สาม ไม่จำเพาะเจาะจง สามารถร้องได้ทุกงาน ได้แก่การร้องเพลงปรบไก่ จากการจำแนกข้างต้น แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านภาคตะวันตกมีความหลากหลายเรื่องของการนำไปใช้

ข้อเสนอแนะ

๑. การดำเนินการวิจัยเรื่องวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคตะวันตก เป็นการดำเนินการวิจัยในแนวกว้าง เพื่อทำการบันทึกวัฒนธรรมการบรรเลงรูปแบบต่างๆ ที่ยังปรากฏอยู่จริงในพื้นที่ ทั้งนี้อาจมีการดำเนินการวิจัยสืบเนื่อง โดยทำการศึกษาเฉพาะเรื่อง เรื่องใดเรื่องหนึ่ง และทำการสืบค้นให้ละเอียดทั้งพื้นที่อีกครั้งหนึ่ง จะทำให้เกิดประโยชน์ในการค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการต่อไปได้อีกขั้นหนึ่ง

๒. การดำเนินการวิจัยครั้งนี้พบอุปสรรคเรื่องของเวลาในการดำเนินการวิจัย เนื่องจากระยะเวลา ๑ ปี ไม่สามารถลงรายละเอียดให้ลึกในแต่ละวัฒนธรรมการบรรเลงทั้งหมดได้ จึงขอเสนอแนะให้ผู้ที่จะทำการวิจัยสืบเนื่อง ได้ทำการวิจัยโดยเจาะลึกเพียงเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรือทำการจัดกลุ่มแล้วศึกษาเฉพาะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หากมีระยะเวลาทำการค้นคว้าไม่นานนัก

๓. หากมีผู้สนใจทำการวิจัยสืบเนื่อง ขอเสนอแนะให้รีบดำเนินการ เนื่องจากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการดำเนินการเก็บข้อมูลในพื้นที่ต่างๆ พบว่าศิลปินมักถึงแก่กรรมหรือจากหายไปในเวลาอันรวดเร็ว ซึ่งจะส่งผลให้ข้อมูลทางวิชาการสูญหายไปกับตัวศิลปินด้วย ด้วยศิลปินมักไม่มีการจดบันทึกไว้อย่างเป็นระบบ การดำเนินการวิจัยอย่างเร่งด่วนสำหรับงานวัฒนธรรมดนตรีที่ยังมีวิชาการผูกติดอยู่กับตัวศิลปินจึงมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง

บทที่ ๕
การสร้างและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันตก

ในบทนี้เป็นการศึกษาถึงการสร้างและคุณภาพเสียงของผืนราดเอกและขิมในเขตภาคตะวันตก พบลักษณะของเครื่องดนตรีมีที่ความแตกต่างในด้านทางกายภาพ คุณลักษณะการเลือกใช้วิธีการผลิตและวัสดุอุปกรณ์สำหรับการสร้างเครื่องดนตรี นอกจากนี้แล้วยังพบข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์ และวรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างเครื่องดนตรี ดังที่ผู้วิจัยจะได้แสดงเป็นลำดับ ดังนี้

๕.๑ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอกและขิมสาย

๕.๑.๑ การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทย จำแนกแบ่งเป็น ๔ ประเภท คือ ดีด สี ตี เป่า (อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ, ๒๕๔๖ : ๒๕๐) เครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดมีต้นกำเนิดที่ต่าง ๆ กัน เช่น เครื่องดีดอาจเกิดจากความสั่นสะเทือนของสายธนูหรือหน้าไม้ขณะยิงสัตว์ ทำให้มนุษย์เกิดความคิดในการนำหลักการนี้มาสร้างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และวิวัฒนาการต่อมาเรื่อย ๆ จนกลายเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบัน

เครื่องดีด ประเภทแรกเป็นประเภทที่ยังไม่มีกะโหลกเสียงภายหลังจึงได้เพิ่มกะโหลกเสียงขึ้นเพื่อเพิ่มความกังวาน ได้แก่ พวกพิณต่าง ๆ เครื่องดีดของไทย ได้แก่ พิณน้ำเต้า กระจับปี่ จะเข้

เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เกิดเสียงด้วยการใช้คันชักสีเข้ากับสาย เครื่องดนตรีนี้เรียกว่าซอ มี ๓ ชนิดที่ใช้ในวงดนตรีไทย คือ ซอสามสาย ซอด้วง และซออู้

เครื่องตี เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดที่มนุษย์รู้จักใช้ แบ่งเป็น ๓ จำพวก คือ เครื่องตีทำด้วยไม้ ทำด้วยโลหะ และเครื่องตีขึงด้วยหนัง เครื่องดนตรีประเภทนี้ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลอง ฉิ่ง ฯลฯ

เครื่องเป่า มีวิวัฒนาการมาจากการเป่าเขาสัตว์ การเป่าหลอดไม้ หรือเป่าใบไม้ เพื่อให้เกิดอาณัติสัญญาณ ต่อมารู้จักการเจาะรู ทำลิ้น เพื่อให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ เครื่องดนตรีประเภทนี้ ได้แก่ ขลุ่ย และปี่

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ มีขอบเขตการศึกษาเครื่องดนตรีที่พบในภาคตะวันตก คือ ผืนระนาดเอก จัดอยู่ประเภทของเครื่องตีที่ใช้ไม้เป็นเครื่องกำเนิดเสียง และขิม จัดอยู่ประเภทของเครื่องตีที่ใช้วัสดุอื่นในการให้กำเนิดเสียง คือสายทองเหลืองที่ขึงจนตึงบนวัสดุที่เป็นกล่องเสียง (Sound Box)

๕.๑.๒ ระนาดเอก

ความหมายและที่มาของระนาดเอก

ราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายของระนาดไว้ว่า “ระนาดที่มีเสียงแกร่งกว่าระนาดทุ้ม ลูกระนาดโดยมากทำด้วยไม้ไผ่บง ไม้ชิงชัน หรือไม้มะหาด ฝานหัวท้ายและท้องตอนกลางโดยปรกติมี ๒๑ ลูก รางระนาดมีรูปทรงคล้ายเปลญวน หัวตัดท้ายตัดมีเท้ารูปสี่เหลี่ยมคล้ายเชิงขันรับอยู่ใต้รางสำหรับตั้ง ไม้ตีมี ๒ อย่าง คือไม้แข็งใช้เมื่อต้องการเสียงแกร่งกร้าว และไม้นวมเมื่อต้องการเสียงเบาและนุ่มนวล”

ระนาดเอกใช้ไม้ตี ตอนมือถือเหลาเล็กเป็นก้านไม้กลม หัวไม้ตีทำเป็น ๒ ชนิด ชนิดหนึ่งทำด้วยวัสดุแข็งตอนปลายใช้ตี พอกด้วยผ้าชุบยางรักบรรเลงให้เสียงดังเกรียวกราว เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า "ปี่พาทย์ไม้แข็ง" ไม้ตีอีกชนิดหนึ่งคิดทำกันขึ้นในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทำด้วยวัสดุซึ่งนุ่มกว่า ใช้ผ้าพันแล้วถักด้าย สลับจนนุ่มบรรเลงให้เสียงนุ่มนวล เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า "ปี่พาทย์ไม้นวม"

บุญธรรม ตราโมท (๒๕๔๕: ๙-๑๐) ได้กล่าวถึงระนาดเอกไว้ในตำราดุริยางคศาสตร์ไทย ว่า “เครื่องดนตรีที่จะเกิดขึ้นนั้น เป็นสิ่งแน่นอนว่า เครื่องตีจะต้องเกิดขึ้นก่อน นับตั้งแต่การตบมือเป็นต้นมา...เครื่องตีที่เปลี่ยนแปลงมาจากการตบมือนั้นมีแยกออกได้หลายสาขา ...เครื่องตี ได้แยกไปเป็น กรับ เกราะ โกร่ง... อังกะลุง **ระนาดเอก** ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก...”

สำหรับที่มาของชื่อ จากการสืบค้นจากเว็บไซต์ฐานข้อมูลความรู้เรื่อง “ระนาดเอก” ซึ่งจัดทำขึ้นโดยสำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติ และเว็บไซต์ไทยคิดส์ดอทคอม ผู้จัดทำได้ความคิดเห็นแต่งต่างกัน ๒ ทัศนะคือ

> ***ความเห็นที่ ๑*** *คำว่า “ระนาด” นั้นเป็นคำไทยแผลงหรือยืดเสียงมาจากคำว่า “ราด” เช่น เดียวกับคำว่า เรียด แผลงเป็น ระเนียด, ราว แผลงเป็นระนาว และ “ราด” ก็เป็น “ระนาด” ยังมีคำพูดติดมาจนติด*

ปากว่า “ปี่พาทย์ ราด ตะโพน” คำว่า “ราด” ก็ หมายความว่าวางเรียงแผ่ออกไป ทำให้กระจายออกไป กล่าวคือกริยาที่เอาไม้กรับหรือ “ลูกระนาด” มาวางเรียงตามขนาดต่าง ๆ ลดหลั่นกันไปเช่นเดียวกับที่เอาไม้ท่อนมาวางเรียงขวางเป็นทางเดินในที่ลุ่มหรือที่หล่มก็เรียกว่าระนาด และไม้ไผ่อย่างที่ถักสำหรับรองท้องเรือ ก็เรียกว่าระนาด

ความเห็นที่ ๒ *เห็นว่าคำนี้น่าจะเป็นคำในภาษาเขมร โดยสงัด ภูเขาทอง ได้ให้ข้อสันนิษฐานไว้ว่า ที่จริงคำว่าระนาดอาจจะมาจากภาษาเขมรก็ได้ คำเขมรมีรากศัพท์อยู่คำหนึ่ง คือคำว่า "ราส" (เขาออกเสียงว่าออกเสียงว่า เรียะส์) ไทยออกเสียงว่า "ราด" แปลว่า "คราด" เมื่อทำคำกริยาให้เป็นคำนามเขาใช้วิธีเติมกลางคำ (Infix) เป็น "รฺนาส" (ออกเสียงว่า "โรเนียะส์) แปลว่า "ลูกคราด" ไทยออกเสียงว่า "ระนาด"*

(ระนาดเอก, ๑๙ กันยายน ๒๕๕๑, Online)

ชื่อเรียกของระนาดยังมีชื่อที่ต่างออกไปอีก เช่น ในทางภาคเหนือเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ป้าด” หรือ “ปาต” ซึ่งสงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๙ : ๒๒๙) อธิบายว่า วงปาต” คงหมายถึง “วงพาทย์” ของไทยนี่เอง คำว่า “ปาต” ของมอญเขาหมายถึง “ระนาด” ในภาษาพม่า เรียกว่า “ปัจจยา” หรือ “ปัตตลาร์” เช่นเดียวกันกับ ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๔๙ : ๑๙๑) ที่อธิบายว่า คำว่า “ป้าด” มาจากภาษาไทยล้านนา โดยน่าจะมาจากคำว่า “ปี่พาทย์” นั่นเอง เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าประกอบเข้าด้วยกันเป็นหลักอย่างวงปี่พาทย์ที่เป็นดนตรีของภาคกลาง

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๔๔: ๑๕) กล่าวถึงที่มาของระนาดเอกว่า ต้นกำเนิดยังไม่เป็นเป็นที่ แน่ชัด แต่เครื่องดนตรีชนิดนี้มีปรากฏทั้งของชวา ของมอญ และของพม่า ซึ่งพม่าเรียกว่า ปัตตาลาร์ (Battalar หรือ Bastan)

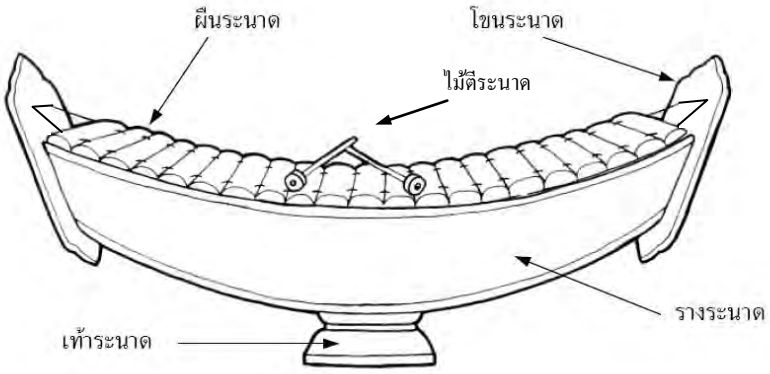
พูนพิศ อมาตยกุล (๒๕๔๔ : ๓๔-๓๕) กล่าวถึงที่มาของระนาดเอกว่า ระนาดไม้ในบรรดาที่มีอยู่ในเอเชียอาคเนย์นั้นเป็นระนาดที่มีรูปร่างคล้ายคลึงกันทั้งหมด ใช้ไม้ตีสองอันและจะใช้ท่านั่งบนพื้นราบขณะบรรเลง ไม่ได้ยืนบรรเลงอย่างชาวตะวันตกเลย ที่จะผิดกันก็คือไม้ตีที่มีทั้งชนิดที่แข็งและนุ่ม รวมทั้งเทคนิคในการตีให้เกิดเสียงก็พัฒนาต่างกันไปอีกด้วย... การเรียกชื่อ

ระนาดก็คล้ายกันมาก ไทยเรียกระนาด เขมรเรียกระเนียด เวียดนามนั้นมีระนาดไม้ทำเป็นกระบอกวางเรียงแผ่เป็นแผงใหญ่ ใช้ไม้เนื้อแข็งตีบนกระบอกนั้น ส่วนฟิลิปปินส์นั้นมีระนาดไม้เรียก Gabbang เหมือนอินโดนิเซียและมาเลย์เซีย ฟิลิปปินส์มีระนาดไม้แผงเล็กขนาด ๖ ลูกเรียงเป็นแผงวางบนตักผู้เล่นเรียกว่า Patatag ฟังเสียงขานชื่อก็คล้ายคำว่า Patala ของพม่ามาก

ส่วนประกอบต่าง ๆ

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ อธิบายว่า ระนาดเอกในปัจจุบันมีจำนวน ๒๑ ลูก ลูกต้นมีขนาดยาวราว ๓๙ ซม. กว้างราว ๕ ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นลงไปจนถึงลูกที่ ๒๑ หรือลูกยอดมีขนาดยาว ๒๕ ซม. ลูกระนาดเหล่านั้นร้อยเชือกแขวนบนรางและรางนั้นวัดจากโขนหัวรางข้างหนึ่งประมาณ ๑๒๐ ซม. มีเท้ารองรางตรงส่วนโค้งเป็นเท้าเดี่ยว รูปอย่างพานแว่นฟ้า (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐ : ๑๓๔-๑๓๕)

ในที่นี้ สามารถแบ่งส่วนประกอบของระนาดเอกออกได้เป็น ๓ ส่วน ดังนี้



ภาพส่วนประกอบต่าง ๆ ของระนาดเอก

๑. **ผืนระนาด** เดิมทำด้วยไม้ไผ่บงนำมาตัดเหลาด้วยความประณีตเป็นลูก ๆ ขนาดลดหลั่นกันตามลำดับ เรียกว่า ผืนระนาด ใช้แขวนที่ตะขอทั้ง ๔ บนโขนระนาด ใต้ลูกระนาดทั้ง ๒๑ ลูกจะติดตะกั่วซึ่งทำด้วยตะกั่วและขี้ผึ้งผสมกันเพื่อถ่วงเสียงให้ได้เสียงสูงเสียงต่ำตามต้องการ โดยติดไว้ที่ใต้ลูกรางระนาดตรงด้านล่างของปลายลูกระนาดทั้งสองข้างละ ๑ ก้อน จำนวนที่ติดจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับระดับเสียงที่ต้องการ ถ้าติดมากเสียงจะต่ำลง ถ้าติดน้อยเสียงจะสูงขึ้น

ต่อมาภายหลังนิยมทำไม้ชิงชันไม้พยุงหรือไม้มะหาด และมาเหลาเป็นผืนระนาดได้เสียงเล็กแหลมกว่าผืนระนาดที่ทำด้วยไม้ไผ่ นอนจากนั้นในสมัยปัจจุบันได้เพิ่มลูกระนาดเอกให้มี ๒๒ ลูก เพื่อให้บรรเลงกับวงปี่พาทย์มอญได้สะดวก แต่ในวงปี่พาทย์เสภาเดิมไม่นิยมเพิ่มลูกระนาดคงใช้เพียง ๒๑ ลูกเท่านั้น (ระนาดเอก, ๑๙ กันยายน ๒๕๕๑, Online)

๒. **รางระนาด** ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ๓ ส่วน คือ

๑) ตัวราง ทำด้วยไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้สัก ไม้มะริด ไม้มะเกลือ ไม้ประดู่ เป็นต้น รูปร่างคล้ายเรือสมัยโบราณ คือตอนกลางป่องเป็นกระพุ้งเล็กน้อยเพื่อให้เสียงก้องกังวาน ตอนหัวและท้ายโค้งงอนขึ้นเรียกว่า "ฝาประกบ" มี ๒ แผ่น บนขอบรางด้านบนทั้งสองข้างของฝาประกบจะใช้หวายเส้นซึ่งมีผ้าพันโดยรอบ ติดเป็นแนวยาวไว้ตลอด เพื่อรองรับผืนระนาดขณะที่ลดลงจากตะขอเกี่ยว ป้องกันบริเวณใต้ท้องของผืนระนาดมิให้ถูกครูดเป็นรอยได้ง่าย ที่ขอบของฝาประกบด้านนอกจะเซาะร่องเดินเป็นคิ้วไว้เพื่อความสวยงาม นอกจากทาสีที่คิ้วขอบรางแล้ว ที่ไม้ฝาประกบยังเดินเส้นดำหรือขาวไปตามขอบคิ้วรางทั้งด้านล่างและด้านบนรวมไปถึงโขนระนาดด้วย บางรางเดินเส้นเดียวบางรางเดินคู่สองเส้นแล้วแต่รสนิยมของช่างผู้ประดิษฐ์ ต่อมาการสร้างรางระนาดได้มีการพัฒนาให้สวยงามขึ้นอีกโดยทำขอบคิ้ว ซึ่งประกอบด้วยงาช้างหรือตัวรางทั้งหมดแกะเป็นลวดลายต่างๆ บางทีก็ประดับลวดลายด้วยมุกหรือแกะลวดลายลงรักปิดทองเป็นต้น

๒) โขนระนาด เป็นไม้ ๒ แผ่นรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ติดประกบไว้ที่หัวและท้ายของไม้ฝาประกบโดยเฉพาะด้านในตอนบนจะติด "ตะขอระนาด" ซึ่งทำด้วยโลหะโค้งงอสำหรับสอดคล้องเชือกขึงผืนระนาดให้ลอยอยู่บนราง ด้านล่างของรางมีแผ่นไม้บางๆปิดไว้ยาวโดยตลอดเพื่อยึดฝาประกบและโขนให้ติดเข้าด้วยกันเรียกว่า "ไม้ปิดใต้ท้องระนาด" ทำให้อุ้มเสียงและระนาดมีเสียงดังกังวานมากขึ้น

๓) เท้าระนาด (บางทีเรียกฐานระนาด) ทำด้วยไม้หนามีลักษณะรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายฐานของพานรอง ตรงกลางเป็นคอคอดส่วนตอนบนโค้งเว้าไปตามท้องราง เท้าระนาดยึดติดอยู่ที่กลางลำตัวของรางระนาดเพื่อให้หัวและท้ายของรางลอยตัวสูงขึ้น ฐานด้านล่างนิยมแกะสลักเป็น "ลายฐานแข้งสิงห์" ทั้ง ๔ ด้าน ที่ฝาไม้ประกบตอนบนและตอนล่างจะใช้ไม้ติดประกบโดยตลอดเรียกว่า "คิ้วขอบราง" นิยมทาสีขาวหรือดำเพื่อตัดกับสีของแลคเกอร์ซึ่งทาไว้ที่ตัวรางระนาด

๓. ไม้ตีระนาด ไม้ตีระนาดเอกทำด้วยไม้ไผ่เหล่าเป็นท่อนเล็ก ๆ ๒ อัน หัวไม้ตีทำด้วยด้านพันด้วยผ้าชุบรัก ลักษณะเป็นปื้นกลมเวลาตีมีเสียงดังแข็งกร้าวเรียกว่า ไม้แข็ง” อีกแบบทำด้วยผ้าติดตะกั่วเล็กน้อยทาแป้งเปียกแล้วพันด้วยด้ายสีเส้นเล็ก ๆ โดยรอบอย่างสวยงาม เวลาตีมีเสียงทุ้มนุ่มนวล เรียกว่า “ไม้นวม” ใช้ตีกับระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไม้นวมหรือวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ระนาดเอกใช้ไม้ตี ตอนมือถือเหลาเล็กเป็นก้านไม้กลม หัวไม้ตีทำเป็น ๒ ชนิด ชนิดหนึ่งทำด้วยวัสดุแข็งตอนปลายใช้ตี พอกด้วยผ้าชุบยางรักบรรเลงให้เสียงดังเกรียวกราว เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า "ปี่พาทย์ไม้แข็ง" ไม้ตีอีกชนิดหนึ่งคิดทำกันขึ้นในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทำด้วยวัสดุซึ่งนุ่มกว่า ใช้ผ้าพันแล้วถักด้าย สลับจนนุ่มบรรเลงให้เสียงนุ่มนวล เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า "ปี่พาทย์ไม้นวม"

วัตถุดิบใช้สำหรับการสร้างระนาดเอก

ไม้ ไม้นับเป็นวัตถุดิบสำคัญที่นำมาใช้สำหรับการสร้างระนาดเอก ไม้สำหรับการสร้างระนาดเอกนั้นมีหลากหลายชนิดซึ่งให้คุณลักษณะและคุณภาพแตกต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับลักษณะการใช้งาน ดังต่อไปนี้

๑. **ไม้สำหรับสร้างผืนระนาดเอก** แต่เดิมเป็นผืนที่ทำขึ้นมาจากไม้ไผ่บง เนื่องจากเป็นไม้ที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น ในปัจจุบันนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งเนื่องจากทำได้ง่ายกว่าผืนระนาดที่ทำจากไม้ไผ่ สำหรับไม้ที่ทำเป็นผืนระนาดเอกในปัจจุบันนั้นมีอยู่ หลายชนิด ดังนี้

- **ไผ่บงหรือไผ่ตง** (*Bambusa nutans*) เป็นไม้ที่พบอยู่ในป่าเบญจพรรณ มักขึ้นอยู่ในที่มีอากาศชื้นสูงและมีดินอุดมสมบูรณ์ ขึ้นเป็นกอแน่น โดยธรรมดาจะสูงประมาณ ๒๐ – ๓๐ เมตร เส้นผ่าศูนย์กลางของลำปล้อง ๑๒ – ๒๐ เซนติเมตร ความยาวข้องปล้อง ๓๐ - ๓๕ เซนติเมตร ผิวของลำไม่เรียบและจะเห็นลักษณะคล้ายขนสีนวลหรือสีเทา บางครั้งมีผงคล้ายแป้งติดอยู่ที่ลำ โดยเฉพาะตรงส่วนของโคนลำ ลำไผ่จึงมีสีเทาหรือสีเขียวอมเทา ข้อของลำปล้องเห็นได้ชัด เนื้อหนาตามข้อ มักจะมีกิ่งปลายแตกออกไป มีกาบหุ้มลำหนา ลักษณะคล้ายหนัง ด้านนอกของกาบมีขนสีน้ำตาลปกคลุม ปลายใบเรียวแหลม โคนใบเกือบกลมหรือค่อนข้างมน ด้านบนหรือหลังใบสีเขียวเข้ม ด้านล่างหรือหลังท้องใบมีขนอ่อน เส้นกลางใบหนาใส ขอบใบสากและคม ก้านใบสั้น

ประโยชน์ของไผ่บงหรือไผ่ตง คือ ใช้ในการก่อสร้างบ้านเรือนชั่วคราว ทำเครื่องจักสาน และใช้ทำผืนระนาด

- **ชิงชัน** (*Dalbergia oliveri* : Rosewood *)* เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ ขึ้นอยู่ตามป่าเบญจพรรณทั่วไป ในพื้นที่ที่มีความสูงใกล้กับระดับน้ำทะเล จนถึง ๕๐๐ เมตร เนื้อไม้มีลักษณะแข็งและเหนียว สูง ๑๕ – ๒๕ เซนติเมตร ผลัดใบเรือนยอดพุ่มกลม ลำต้นตรง เปลือกหนา สีเทาหรือสีน้ำตาลเทา กระเทาะร่อนเป็นแผ่น ใบประกอบแบบขนนก ปลายคลี่เรียงสลับระนาบเดี่ยว รูปใบรีแกมรูปไข่ หรือเรียงเป็นรูปขอบขนานแกมรูปหอก กว้าง ๑ - ๔ เซนติเมตร ยาว ๔ - ๘ เซนติเมตร โคนใบมนกลมหรือสอบเป็นรูปลิ่มกว้าง ๆ และปลายมนทู่ และหยักเว้าเล็กน้อย ท้องใบสีจางกว่าหลังใบ ขอบใบเรียบ ดอกมีสีขาวอมม่วงหรือสีม่วงคราม ออกเป็นช่อแบบแยกแขนง ตามซอกใบใกล้ปลายกิ่งและปลายกิ่ง ผลเป็นฝักแบน ๆ รูปหอกหัวท้ายแหลม มีเมล็ด ๓ เมล็ดในแต่ละฝัก

ไม้ชิงชันมีคุณสมบัติแข็ง เหนียว มีความทนทานมาก สามารถนำมาใช้ประโยชน์ได้หลายอย่าง เช่น ทำเครื่องเรือน ส่วนประกอบเกวียน พานท้ายปืน เครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ย ซอ จะเข้ ลูกระนาด กลองโทน รำมะนา กรับ ขาม้องวง (กรมส่งเสริมคุณภาพสิ่งแวดล้อม, ๒๕๔๗: ๑๖๓)

- **พยุง หรือ พะยูง** (*Dalbergia cochinchinensis* Pierre : Siamese Rosewood) เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ สูงประมาณ ๑๕-๒๕ เมตร มีขึ้นในป่าดิบแล้ง และป่าเบญจพรรณชื้นทั่วๆ ไป ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคตะวันออก ลำต้นมีเปลือกสีเทาเรียบ เรือนยอดเป็นทรงกลมรูปไข่ ใบเป็นใบประกอบแบบขนนก ปลายใบเดี่ยวเรียงสลับ มีใบย่อย ๗-๙ ใบ ปลายใบแหลม โคนใบสอบ ผิวใบด้านบนสีเขียวเข้ม ผิวใบด้านล่างสีจาง ดอกมีขนาดเล็ก สีขาวกลิ่นหอมอ่อนๆ ออกรวมกันเป็นช่อตามง่ามใบ และปลายกิ่ง ผลเป็นฝักรูปขอบขนานแบนบาง มีเมล็ด ๑-๔ เมล็ด

ลักษณะพิเศษของไม้พยุง คือ เนื้อไม้สีแดงอมม่วง ถึงแดงเลือดหมูแก่ เนื้อละเอียด แข็งแรง ทนทาน ขัดและชักเงาได้ดี ใช้ทำเครื่องเรือน เกวียน เครื่องกลึง แกะสลัก ทำเครื่องดนตรี เช่น ซอ ขลุ่ย ลูกระนาด

- **มะหาด** (*Artocarpus lakoocha* Roxb.) เป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ไม่ผลัดใบ สูง ๑๕ - ๒๕ เมตร ขึ้นประปรายตามป่าดงดิบแล้งทั่วไป ลำต้นเปลือกมีสีน้ำตาลคล้ำ แตกเป็นสะเก็ดเล็ก ๆ เรือนยอดเป็นพุ่มทึบใบเดี่ยวเรียงสลับ แผ่นใบรูปขอบขนานรูปรีถึงรูปไข่ กว้าง ๕ - ๒๐ ซม. ยาว ๑๐ - ๓๐ ซม. ผิวใบมีขนสากทั้งสองด้าน ขอบใบแก่เรียบหรือเป็นคลื่นบาง ๆ ดอก สีขาวอมเหลือง ออกรวมเป็นแท่งกลมขนาดเล็ก ตามง่ามใบปลายกิ่งผลรวมเป็นรูปทรงกลมบุบเบี้ยว สุกสีเหลือง เส้นผ่าศูนย์กลาง ๕ - ๑๐ ซม.

คุณสมบัติของไม้มะหาดคือ เป็นเนื้อไม้หยาบ แข็ง เหนียว ทนทานมาก นิยมใช้ก่อสร้าง ทำเครื่องดนตรี เปลือกทำเชือก รากให้สีเหลืองใช้ย้อมผ้า แก้ไข้แก่นใช้เป็นยาขับพยาธิ ผลรับประทานได้

๒. **ไม้ทำหรับทำรางระนาด** นิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ที่มีคุณสมบัติเหนียวและทนทาน เช่น ชิงชัน และในปัจจุบันมีอีกหลายชนิด ดังนี้

- **มะริด** *(Diospyros Burmanica :* Te*)* เป็นไม้ยืนต้นขนาดกลาง มีถิ่นกำเนิดอยู่ในเอเชียใต้และเอเชียวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ประเทศพม่า ไทย และอินเดีย

จากรายงานของอนุกรรมการการรวบรวมข้อมูลโครงการดนตรีไทย - ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ กล่าวว่า ไม้มะริดเป็นไม้ที่นักดนตรีแต่ก่อนนิยมทำกัน อีกทั้งเป็นไม้ที่มีลวดลายที่มีลักษณะลวดลายงดงามแปลกกว่าไม้ชนิดอื่น แต่ไม้มะริดเป็นไม้ที่หายากมาก และเมื่อสอบถามจากกรมป่าไม้ ก็ได้รับคำตอบว่าเป็นไม้ที่สูญไปจากประเทศไทยแล้ว (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : ๒๕๓๐ ,๑๖๓) ในปัจจุบันนิยมนำเข้าไม้มะริดมาจากประเทศสหภาพพม่า และจะต้องได้รับใบอนุญาตขนส่งไม้จากกรมป่าไม้ จึงจะสามารถนำไม้มะริดเข้ามาในราชอาณาจักรได้

- **สัก** (*Tectona grandis* L.f. :Teak) เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ขึ้นเป็นหมู่ในป่าเบญจพรรณทางภาคเหนือ บางส่วนในภาคกลางและภาคตะวันตก มีอยู่บ้างทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผลัดใบในฤดูร้อน ลำต้นเปลาตรงเปลือกเรียบหรือแตกเป็นร่องเล็ก ๆ สีเทาโคนเป็นพูพอนต่ำ ๆ เรือนยอดเป็นพุ่มทรงกลมค่อนข้างทึบ เปลือกสีเทา เรียบ หรือแตกเป็นร่องตื้นตามความยาวลำต้น ใบเดี่ยวใหญ่มาก ออกตรงข้ามกันเป็นคู่ ปลายใบแหลมโคนมน ยาว ๒๕ - ๓๐ เซนติเมตร กว้างเกือบเท่ายาว ใบของต้นอ่อนจะใหญ่กว่า นี้มาก ผิวใบขนสากคายสีเขียวเข้ม ขยี้ใบสดจะมีสีแดงเหมือนเลือด ดอกมีขนาดเล็ก สีขาวนวลออกเป็นช่อตาม ปลายกิ่ง ผลแห้งค่อนข้างกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒ เซนติเมตร เปลือกแข็ง ภายในมี ๑ - ๓ เมล็ด

ประโยชน์ เนื้อไม้มีลายสวยงามแข็งแรงทนทาน เลื่อย ผ่า ไสกบตบแต่งและชักเงาได้ง่าย ใช้ทำเครื่องเรือนและในการก่อสร้างบ้านเรือน ปลวก มอด ไม่ชอบทำลายเพระมีสารพวกเตคโตคริโนน

- **ไม้ประดู่ป่า** (*Pterocarpus macrocarpus Kurz*) เป็นพรรณไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่มีความสูงประมาณ๑๐-๒๕ เมตรผิวเปลือกลำต้นมีสีดำหรือเทาลำต้นเป็นพู

ไม่กลมแตกกิ่งก้านสาขากว้างมีเรือนยอดทึบแตกเป็นสะเก็ดร่องตื้นๆใบเป็นช่อแตกออกจากปลายกิ่งมีใบย่อยประกอบอยู่ ประมาณ ๖-๑๒ ใบ ลักษณะของใบเป็นรูปมนรีปลายใบแหลม โคนใบมน ขอบใบเรียบเป็นมันสีเขียว ใบมีขนาดยาวประมาณ ๒-๓ นิ้ว กว้างประมาณ ๑-๒ นิ้ว ออกดอกเป็นช่อออกตามปลายกิ่ง ดอกมีขนาดเล็กสีเหลือง ผลมีขนเล็ก ๆปกคลุมขนาดผลโต ประมาณ ๔-๖ เซนติเมตร เนื้อไม้สีแดงอมเหลือง เสี้ยนสนเป็นริ้ว เนื้อละเอียดปานกลาง มีลวดลายสวยงาม แข็งแรงทนทาน ใช้ทำ พื้น ต่อเรือ เครื่องเรือนที่สวยงาม เครื่องดนตรี เช่น ซอ ลูกและรางระนาด เปียโน เปลือกให้น้ำฝาดใช้ฟอกหนัง แก่น ให้สีแดงคล้ำใช้ย้อมผ้า

- **ขนุน** *(Artocarpus heterophyllus* Lam. : Jackfruit Tree) เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ สูง ๑๕ - ๓๐ เมตร ลำต้นและกิ่งเมื่อมีบาดแผลจะมีน้ำยางสีขาวข้นคล้ายน้ำนมไหล มีถิ่นกำเนิดอยู่ในประเทศอินเดียเป็นพืชเศรษฐกิจเมืองร้อนที่ให้ผลมีขนาดใหญ่ที่สุดสามารถ บริโภคทั้งผลดิบและผลสุก นอกจากนี้ยังนำไปแปรรูปเป็นอาหารชนิดต่างๆ มีปลูกทั่วทุกภาคของประเทศไทย ใบ เป็นใบเดี่ยว เรียงสลับ แผ่นใบรูปรี ขนาดกว้าง ๕-๘ เซนติเมตร ยาว ๑๐ - ๑๕ เซนติเมตร ปลายใบทู่ ถึงแหลม โคนใบมน ผิวในด้านบนสีเขียวเข้มเป็นมัน เนื้อใบหนาผิวใบด้านล่างจะสาก มือ ดอก เป็นช่อแบบช่อเชิงสดแยกเพศอยู่รวมกัน ดอกเพศผู้เรียกว่า "ส่า" มักออกตามปลายกิ่ง ดอกเพศเมียจะออกตามกิ่งใหญ่และตามลำต้นยอดเกสรเพศเมีย เป็นหนามแหลม ส่วนของเนื้อที่รับประทานเจริญมาจากกลีบดอก ส่วนซังคือกลีบเลี้ยง ผล เป็นผลรวมมีขนาดใหญ่ ผลอ่อนใช้ปรุงอาหารผลสุกเยื่อหุ้มเมล็ดมีรสหวาน เมล็ดปรุงอาหาร เนื้อไม้ใช้ทำพื้นเรือนและสิ่งก่อสร้าง ครก สากกระเดื่อง หวี โทน รำมะนา ระนาด รากและแก่นให้สีเหลือง ถึงเหลืองอมน้ำตาล ใช้ย้อมผ้าและแพรไหม รากนำมาปรุงเป็นยาแก้ท้องร่วง แก้ไข้ ใบเผาไฟกับซังข้าวโพดให้ดำเป็นถ่าน แล้วใส่รวมกับก้นกะลามะพร้าวขูด โรยรักษาบาดแผล

๓. **ไม้สำหรับทำก้านไม้ระนาดเอก** ได้แก่ไม้ไผ่สีสุก

- **ไม้ไผ่สีสุก** (*Bambusa blumeana* Schult.f.) เป็นไม้ไผ่ประเภทมีหนาม ความยาวลำต้นสูง ๑๐ - ๑๘ เมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง ๘ - ๑๒ เซนติเมตร แข็ง ผิวเรียบเป็นมัน ข้อไม่พองออกมา กิ่งมากแตกตั้งฉากกับลำต้น หนามโค้งออกเป็นกลุ่ม ๆ ละ ๓ อัน อันกลางยาวกว่าเพื่อน ลำมีรูเล็กเนื้อหนา ใบมีจำนวน ๕ - ๖ ใบ ที่ปลายกิ่ง ปลายใบเรียวแหลม โคนใบเป็นรูปลิ่มกว้าง ๆ หรือตัดตรง แผ่นใบกว้าง ๐.๘ - ๒ เซนติเมตร ยาว ๑๐ - ๒๐ เซนติเมตร ใต้ใบมีสีเขียวอมเหลือง เส้นลายใบมี ๕ - ๙ คู่ ก้านใบสั้น ขอบใบสาก ครีบใบเล็กมีขน เชื่อกันว่าเป็นไม้ดั้งเดิมในหมู่เกาะอินเดียตะวันออก หรือหมู่เกาะแปซิฟิคตอนใต้ ในประเทศไทย มักจะขึ้นอยู่ตามที่ราบลุ่มริมห้วย แม่น้ำ และมักปลูกรอบ ๆ บ้านในชนบท สมัยก่อนมักปลูกไว้รอบบ้านเป็นรั้วกันขโมย กันลม หน่อเมื่ออยู่ใต้ดินทำอาหารได้มีรสดี เมื่อโผล่พ้นดินประมาณ ๒๐ - ๓๐ เซนติเมตร มักเอาไปทำ

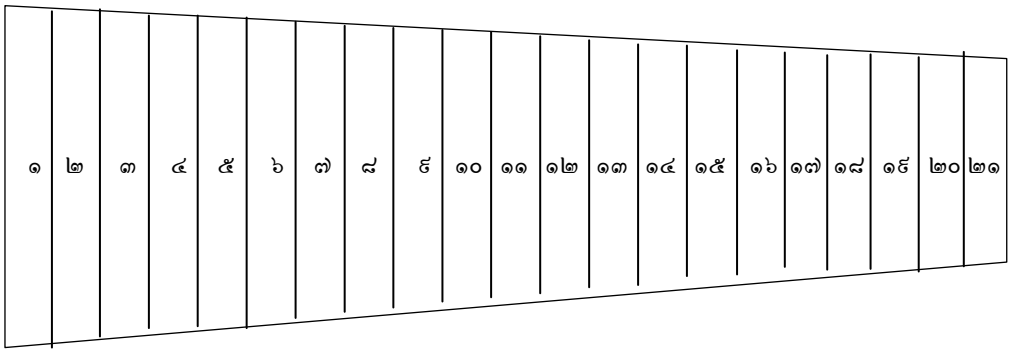
หน่อไม้ดอง จะให้รสเปรี้ยว สีขาว และเก็บได้นาน โดยไม่เปื่อยเหมือนหน่อไม้ชนิดอื่น เนื้อไม้หนา แข็งแรง ใช้สร้างบ้านในชนบทได้ทนทาน ทำเครื่องจักสาน เครื่องใช้ในการประมง ใช้ในการทำนั่งร้านก่อสร้าง ส่วนโคนนิยมใช้ทำไม้คานหาบหามและใช้ทำกระดาษให้เนื้อเยื่อสูง

สำหรับวัสดุชนิดอื่น ๆ ที่เป็นส่วนประกอบของผืนและรางระนาดเอก มีดังนี้

- ทองเหลือง ใช้หรับทำหล่อทำหูแขวน
- ขี้ผึ้งผสมตะกั่ว ใช้สำหรับติดถ่วงเสียงผืนระนาด
- เชือกร่ม หรือ เชือกไนล่อน ใช้สำหรับร้อยผืนระนาด
- ท่อพลาสติก สำหรับสอดร้อยกับเชือกสำหรับพาดบนหูแขวน
- วัสดุชนิดอื่น ๆ เช่น ไม้เนื้ออ่อน งาช้าง ทองคำเปลว และเรซิ่น ใช้สำหรับงานตบแต่งคิ้วและลวดลายบนรางระนาด

ระบบเสียง

ผืนระนาดเอกประกอบด้วยลูกระนาดเรียงลดหลั่นกันจำนวน ๒๑ ลูก โดยลูกที่อยู่ทางทางซ้ายมือของผู้บรรเลงเป็นระนาดลูกที่มีความยาวมากที่สุด เรียกว่า “ลูกต้น” หรือ “ลูกทวน” เรื่อยไปจนถึงลูกที่สั้นที่สุด เรียกว่า “ลูกปลาย” หรือ “ลูกยอด” อยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลง



ภาพแสดงตำแหน่งเสียงของลูกระนาดเอก

ภาพโน้ตแสดงขอบเขตเสียงของระนาดเอก

ลูกระนาดแต่ละลูกเมื่อทำการเทียบเสียงแล้วจะมีเสียงและชื่อเรียกต่าง ๆ กัน ดังนี้

ลูกที่	เสียง
๑.	ฟา
๓.	ซอล
๕.	ลา
๗.	ที
๙.	เร
๑๑.	มี
๑๓.	ฟา
๑๕.	ซอล
๑๗.	ลา
๑๙.	ที
๒๑.	โด

ลูกที่	เสียง
๒.	เร
๔.	มี
๖.	ฟา
๘.	ซอล
๑๐.	ลา
๑๒.	ที
๑๔.	โด
๑๖.	เร
๑๘.	มี
๒๐.	ฟา
๒๒.*	ซอล

ตารางแสดงตำแหน่งและเสียงต่าง ๆ ของลูกระนาดเอก

* ลูกระนาดที่ ๒๒ เป็นลูกระนาดเอกที่เพิ่มขึ้นมา ปัจจุบันเรียกว่า “ลูกหลีก”

บทบาทหน้าที่ของระนาดเอกในวงดนตรีไทย

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำของวงปี่พาทย์ ไม่ว่าจะเริ่มเพลงหรือเปลี่ยนเพลง ทั้งวงจะยึดแนวของระนาดเอกเป็นหลัก นอกจากนี้ ระนาดยังเป็นเครื่องดนตรีหลักในการนำไปผสมวง เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์นางหงส์ หรือแม้ในวงมโหรี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเล็ก เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ใช้ระนาดเอกเป็นหลักทั้งสิ้น (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐ : ๑๓๕)

ภาพวงปี่พาทย์เครื่องห้า (ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐ : ๒๑๖)

ภาพวงปี่พาทย์เสภา (ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐ : ๒๒๑)

๕.๓ ขิมสาย

ความหมายและที่มาของขิม

ราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายของขิมไว้ว่า “ชื่อเครื่องดนตรีจีนชนิดหนึ่ง รูปคล้ายพระจันทร์ครึ่งซีก ใช้ตี” ขิมเป็นเครื่องดนตรีตระกูลพิณขึงด้วยสายหรือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย แต่จะเกิดเสียงได้จากการตีไม้ ๒ อันมิได้ใช้ไม้ดีดเหมือนพิณทั่วไป มีลักษณะเหมือนรูปผีเสื้อเมื่อนำฝาขิมแบบโบราณมาแยกออกจากกัน และตำตัวฝาขิมมาเทียบเคียงคู่กันดูคล้ายกับปีกผีเสื้อ อาจเรียกว่า “ขิมผีเสื้อ” นักดนตรีไทยยังเรียกขิมแบบโบราณว่า “ขิมแบบผีเสื้อ” เพราะในปัจจุบันขิมได้เปลี่ยนแปลงรูปลักษณะเป็นหลายแบบด้วยกัน

ภาพขิม (ที่มา : ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐ : ๑๕๑)

ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่มีอายุเก่าแก่นับเป็นพัน ๆ ปี สันนิษฐานว่าชาวเปอร์เซียโบราณ ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นมาก่อนประเทศใด ต่อมาได้แพร่หลายไปยังทวีปต่าง ๆ ทั่วโลก โดยเฉพาะทางทวีปยุโรป เอเชีย และอเมริกา ประเทศในทวีปยุโรป เช่น ฮังการี เยอรมัน เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ดุลซิเมอร์” (Dulcimer) ในอิตาลีเรียกว่า “เซมบาโล” (Cembalo) ในทวีปเอเชีย ประเทศอินเดีย เรียกว่า “ซันตูร์” หรือ “ซันตูระ” (Santoor)

ในประเทศจีน เมื่อรับเอาแบบอย่างขิมจากชาวเปอร์เซียไปประกอบการแสดงงิ้ว ได้เรียกชื่อว่า “หยางฉิน” (Yang-Chin) แปลว่า “เครื่องดนตรีของชาวต่างชาติ” ขิมในสมัยโบราณของจีนเป็นทั้งเครื่องตี เครื่องสี และเครื่องดีด

สาเหตุที่คนไทย เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าขิม มีผู้สัญนิษฐานว่า คำนี้อาจเพี้ยนมาจากคำว่า “คิ้ม” เพราะคำว่า “คิ้ม” เป็นชื่อเรียกเครื่องดนตรีตระกูลพิณ แต่ในปัจจุบันมีแต่ขิมที่เป็นเครื่องตีเท่านั้น คนไทยก็ยังคงเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ขิม”

ประวัติของขิมมีกล่าวไว้ในหนังสือไคเก๊กว่า

> *ขิมถูกสร้างขึ้นตามพระราชดำริของพระเจ้า ฮอกฮีสีฮ่องเต้ เพื่อพระราชทานเป็นขวัญและกำลังใจแก่ขุนนางที่ช่วยทำนุบำรุงแผ่นดิน จึงให้ช่างนำไม้ง่อถงมาต่อเป็นขิม มีสัญฐานข้างต้นนั้นกลม ข้างเท้านั้นสี่เหลี่ยม ยาวเจ็ดเชียะสองชุน มีสายห้าสาย มีเสียงอันไพเราะ และในหนังสือยังได้กล่าวถึงเรื่องขิมไว้ว่า จูเซียงสีเจ้าเมืองรักษาเมืองได้ ๒ ปี ก็เกิดพายุใหญ่พัดทำให้ไม้ดอกไม้ผลเสียหาย จูเซียงสีจึงปรึกษากับ*

บรรดาขุนนาง ถ้อตัดขุนนางผู้หนึ่งจึงเล่าให้จูเซียงสีฟังว่า แต่ก่อนพระเจ้าฮอกฮีสีฮ่องเต้ได้สร้างขิมไว้ชนิดหนึ่งมีห้าสาย ไว้สำหรับดีดเพื่อบำบัดทุกข์ จูเซียงสีจึงสั่งให้ช่างทำขิมแจกให้ราษฎร แต่นั้นมาลมก็สงบ ต้นไม้ก็ออกดอกผลบริบูรณ์

ชาวจีนถือว่า ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่ขับเสียงประสานบริสุทธิ์ยิ่ง หากควบกับพิณที่เรียกว่า “เซะ” หรือ “เซ็ก” ซึ่งมีมากสาย ยิ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งสามัคคีรสอย่างดีล้ำ ขงจื้อได้กล่าวไว้ว่า ผู้ซึ่งมีสามัคคีรสเป็นสุขสบายอยู่กับภรรยาและลูก ก็เปรียบเหมือนเสียงดนตรีขิมและพิณเซะ ดังนั้น สายขิมและพิณจึงเป็นสัญลักษณ์หมายถึงความเป็นสามีภรรยากัน เสียงที่เกิดจากพิณและขิมนี้ เป็นเครื่องแสดงความรักระหว่างเพศของผู้ครองเรือนว่ามีความสุขสโมสร

ขิมได้เข้ามาในประเทศไทยราวสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยชาวจีนนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายจีน ประกอบการแสดงงิ้ว งานเทศกาลรื่นเริง และบรรเลงเป็นเอกเทศ ดังที่ ชนก สาคริก (อ้างถึงใน อนุชา ธีรคานนท์ [บรรณาธิการ] , ๒๕๕๒, ๑๒๕) ได้กล่าวถึงความนิยมในการบรรเลงขิมที่มีมากยิ่งขึ้น ดังนี้

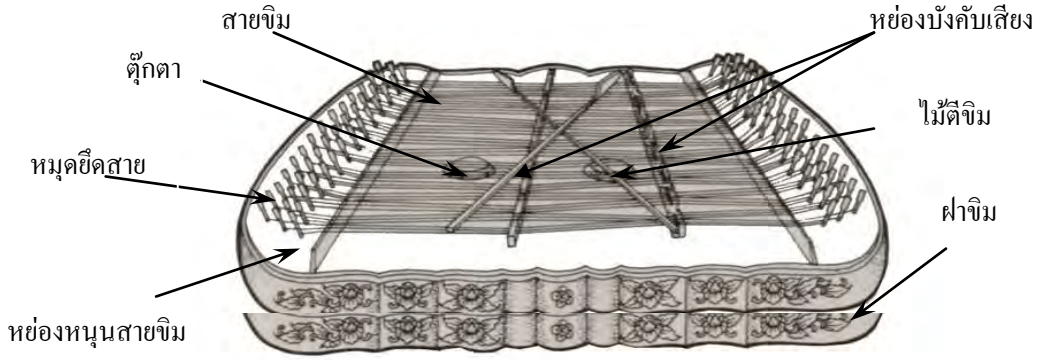
มีเรื่องเล่าที่น่าขบขันเกี่ยวกับขิมจีนที่พ่อค้าคนไทยสั่งซื้อมาจากเมืองจีนว่า ในตอนที่คนไทยเริ่มนิยมบรรเลงขิมจีนกันมากนั้นมีพ่อค้าคนไทยคนหนึ่งต้องการจะสั่งขิมจีนเข้ามาจำหน่ายที่ร้านแต่ต้องการให้ช่างจีนเขียนลายบนฝาขิมเป็นภาพหนุมานกำลังหักคอช้าง เอราวัณจึงจัดหาภาพดังกล่าวส่งไปพร้อมกับใบสั่งซื้อครั้นเมื่อสินค้ารุ่นแรกเข้ามาถึงจำนวน ๑๒ ตัวปรากฏว่าลวดลายบนฝาขิมกลายเป็นภาพเสือกำลังตะปบคอช้าง พ่อค้าจึงเขียนหนังสือต่อว่าไปทางเมืองจีนว่าภาพนั้นควรจะเป็นภาพลิงหักคอช้างแต่ช่างจีนโต้ตอบกลับว่า ..ลิงที่ไหนจะสามารถหักคอช้างได้ ควรจะเป็นเสือมากกว่า... เขาจึงเขียนแก้ให้ถูกต้องตามที่ควรจะเป็น เรื่องนี้เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในยุคแรกที่ขิมเริ่มเข้ามาในเมืองไทย เพราะพ่อค้าคนนั้นเป็นเพื่อนกับบิดาของผู้เขียน และเรื่องนี้บิดาของผู้เขียนคือพระมหาเทพกษัตรสมุห (เนื่อง สาคริก) เป็นผู้เล่าให้ฟังด้วยตนเอง เมื่อเป็นดังนี้พ่อค้าคนนั้นจึงเลิกสั่งขิมจาก

ประเทศจีนและขิมที่มีฝาเป็นรูปเสือตะปบคอช้างจึงมีเพียง ๑๒ ตัว เท่านั้น

นักดนตรีไทยนำขิมมาบรรเลงในสมัยปลายรัชกาลที่ ๖ โดยแก้ไขบางอย่าง คือ เปลี่ยนสายลวดทองเหลืองให้มีขนาดโตขึ้น เทียบเสียงเรียงลำดับไปตลอดจน ถึงสายต่ำสุด เสียงคู่แปดมือซ้าย กับมือขวามีระดับเกือบตรงกัน เปลี่ยนไม้ตีให้ใหญ่และก้านแข็งขึ้น หย่องที่หนุนสาย มีความหนา กว่าของเดิมเพื่อให้เกิดความสมดุล และมีความประสงค์ให้เสียงดังมากขึ้น และไม่ให้เสียงที่ออกมาแกร่งกร้าวเกินไป ให้ทาบสักหลาดหรือหนัง ตรงปลายไม้ตี ส่วนที่กระทบกับสายทำให้เสียงเกิดความนุ่มนวล และได้รับความนิยม บรรเลงร่วมอยู่ในวงเครื่องสายผสมจนถึงปัจจุบัน

ส่วนประกอบของขิม

ในที่นี้ สามารถแบ่งส่วนประกอบของขิมออกเป็นส่วนต่าง ๆ ได้ ดังนี้



ภาพส่วนประกอบต่าง ๆ ของขิม

๑. ฝาขิม ทำด้วยไม้มีขอบงุ้มลงมาโดยรอบ มีรูปร่างเข้ารูปกับตัวขิมเพื่อให้แลดูสวยงามเวลาที่ปิดฝาขิม บางร้านนิยมทำ "แถบสำหรับเสียบไม้ขิม" ติดไว้ทางด้านในฝาขิมเพื่อใช้สำหรับเหน็บไม้ขิม ขิมโป๊ยเซียนหรือขิม ๗ หย่องรุ่นเก่า ๆ นั้น มักจะนิยมวาดลวดลายสวยงามไว้บนฝาขิมด้าน นอกเช่น รูปเซียนแปดองค์ มังกรคู่ หรือ ลายเทพนม เป็นต้นฯ ส่วนขิม ๗ หย่องรุ่นปัจจุบันไม่นิยม วาดภาพหรือลวดลายไว้บนฝาขิมแต่นิยมทำเป็นลายไม้ลงเงาเรียบๆหรือทำด้วยวัสดุแข็งเช่นเดียวกับที่ใช้ทำกระเป๋าเดินทาง

ฝาขิมนั้นนอกจากจะมีไว้สำหรับปกปิดตัวขิมด้านบนแล้วยังใช้ประโยชน์ในการทำเป็น "กล่องเสียง" เพื่อขยายเสียงของขิมให้ดังก้องกังวานมากยิ่งขึ้นโดยใช้วางรองรับตัวขิมไว้

ด้านล่างทำให้ตัวขิมสูงขึ้นและมีสภาพ "กลวง" อยู่ภายใน นอกจากนั้นฝาขิมยังหนุนให้ตัวขิมมีระดับ สูงขึ้นเวลานั่งบรรเลงจะถนัดกว่าเพราะมือของผู้บรรเลงไม่ต่ำลงไปจนชนกับหัวเข่า

๒. ตัวขิม ทำด้วยไม้มีลักษณะกลวงอยู่ภายในส่วนที่เป็นกรอบโครงร่างทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีขอบ หยักโค้งกลมมนคล้ายปีกผีเสื้อ พื้นด้านล่างและด้านบนทำด้วยแผ่นไม้บางๆเป็นไม้เนื้ออ่อนที่เนื้อ ไม้มีลักษณะ "พรุน" เพื่อให้เสียงก้องกังวานดีขึ้น ทั้ง ๒ ฝั่งของตัวขิมเป็นบริเวณที่ตั้งของหมุดยึดสายขิมหย่องหนุนสายขิม หย่องบังคับเสียง และเป็นที่เก็บลิ้นชักสำหรับใส่ค้อนเทียบเสียงขิมด้วย

๓. หย่องหย่องขิมมี ๒ ชนิดคือ "หย่องหนุนสายขิม" และ "หย่องบังคับเสียงขิม" หย่องหนุนสายขิมนั้นมี ๒ ชิ้น แต่ละชิ้นมีลักษณะยาวแบนเป็นสันหนา ส่วนล่างนิยมฉลุเป็นลวดลายโปร่ง ส่วนบนมีลักษณะคล้ายกับ "ใบเสมา" มี ๗ อันด้วยกัน ทำด้วยวัสดุแข็งเช่น กระดูกสัตว์หรืองาเพื่อให้สามารถทนแรงกดจากสายขิมจำนวนมากได้ ถ้าหากไม่ใช้ กระดูกสัตว์ หรืองาก็ใช้ไม้เนื้อแข็งหรือพลาสติกแทนได้แต่ต้องฝังแผ่นโลหะ เช่นทองเหลืองหรือลวดเหล็กไว้บนสันด้านบน เพื่อให้แข็งพอที่จะรับแรงกดจากสายขิมได้เป็นเวลานานๆ ขิมตัวหนึ่งจะใช้หย่องหนุนสายขิมจำนวน ๒ แถว แถวทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลงทำให้เกิดเสียงที่สามารถบรรเลงได้ทั้ง ๒ ฝั่งของตัว หย่อง ส่วนแถวทางด้านขวามือของผู้บรรเลงทำให้เกิดเสียงที่สามารถบรรเลงได้เฉพาะเพียง "ฝั่งซ้าย" ของหย่องเท่านั้น ตรงส่วนที่ถัดจากแนวที่ตั้งของหย่องที่มีรูปร่างคล้ายกับใบเสมาลงมามักจะนิยมฉลุเป็นลาย โปร่งเพื่อให้แลดูสวยงาม ถ้าเป็นขิมโป๊ยเซียนก็จะฉลุเป็นลายระเบียงแบบอาคารจีน บางทีก็เป็น ลายดอกไม้ ทั้งนี้สุดแท้แต่ช่างผู้ผลิตขิมจะเห็นสวยงาม หย่องหนุนสายขิมทั้ง ๒ อันนี้ทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงสะเทือนจาก สายขิม ลงสู่พื้นไม้ด้านบนของตัวขิม ทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน หย่องจึงต้องทำด้วยไม้เนื้อแข็งที่ไม่มี "ตาไม้" หรือเนื้อไม้ที่จะบิดเบี้ยวได้โดยง่าย

๔. หมุดทองเหลือง แต่เดิมนั้นขิมจีนและขิมที่ผลิตโดยคนไทยล้วนใช้หมุดยึดสายขิมแบบ "หมุดตอก" ทั้งสิ้น หมุดตอกคือหมุดที่ต้องใช้ค้อนเล็ก ๆ ตอกย้ำหมุดให้แน่นขณะที่ปรับเสียงขิมเพราะถ้าหมุดไม่แน่นจะคลายตัวง่ายทำให้เสียงขิมเพี้ยนแปร่งไม่น่าฟังแต่เนื่องจากตัวหมุดทำด้วยทองเหลืองบางครั้งจะบิดงอได้ง่ายหรือบางทีส่วนปลายหักค้างอยู่ในเนื้อไม้ทำให้ตอกไม่ลงและตัวหมุดไม่ยึดเนื้อไม้จึงไม่สามารถเทียบเสียงเส้นนั้นได้นอกจากนั้นขิมแบบหมุดตอกตัวหมุดมีผิวเรียบไม่ค่อยจะยึดกับเนื้อไม้ได้ดีนักต้องหมั่นตอกย้ำกันอยู่เสมอ มีบ่อยครั้งที่หมุดคลายตัวขณะที่กำลังบรรเลงเพราะแรงสั่นสะเทือนจากการตีสายขิมทำให้ต้องหยุดบรรเลงบ่อย ๆ ด้วยเหตุนี้จึงมีช่างดนตรีไทยคิดแก้ไขปัญหาดังกล่าวโดยเปลี่ยนมาใช้หมุดเกลียวแทนหมุดตอกทำให้สายขิมไม่ค่อยคลายตัวง่ายและยังสะดวกในการเทียบสายขิมเพราะไม่ได้ใช้ค้อนตอกแต่ออกแบบอุปกรณ์เทียบเสียงใหม่เป็นกระบอกสวมหัวหมุดและมีก้านสำหรับจับบิดไปมาได้แรงมากกว่าการหมุนที่หัวค้อนแบบเดิม การปรับเสียงขิมจึงทำได้สะดวกรวดเร็วขึ้นมากและสายขิมไม่คลายตัวง่ายเหมือนหมุดตอก แต่ถ้าทำการหมุนปรับสายไม่ถูกวิธี หรือเมื่อใช้ไปนาน ๆ แล้วจะเกิดอาการ “เกลียวหวาน”

คือ การที่เนื้อไม้บนตัวขิมไม่สามารถยึดติดกับเกลียวจนไม่สามารถขึ้นเสียงขิมให้ตึงได้ เพราะเกลียวจะคลายตัวทำให้สายขิมหย่อนลงได้เช่นกัน

๕. สายขิม สายขิมนั้นส่วนใหญ่ทำด้วยสายทองเหลืองเนื่องจากมีเสียงกังวานดีและมีสีสันสวยงาม เสียง ขิม ๑ เสียง จะเกิดจากสายทองเหลือง ๓ เส้น ซึ่งขึงวางพาดอยู่บนตัวขิมและหย่องขิม สายทั้ง ๓ เส้นนี้จะขึงอยู่ระหว่างหมุดยึดสายขิมทางฝั่งซ้าย และ หมุดยึดสายทางฝั่งขวาของ ขิมโดยวางพาดอยู่บนหย่อง ๓ อันด้วยกันคือ หย่องพักสาย (ทั้งด้านซ้ายและด้านขวา) และหย่อง หนุนสาย อีก ๑ อัน จำนวนสายขิมทั้งหมดมี ๔๒ เส้น ถ้าเป็นเส้นใหม่ๆจะมีสีเหลืองมันเป็นเงาสวย งาม สามารถใช้มือบิดให้ขาดจากกันได้ง่ายด้วยการพับสายขิมให้งอไขว้กัน แล้วใช้มือบิดโยกไป มาสักสองสามทีก็จะขาด สายทองเหลืองนี้เมื่อนานเข้าจะมีสีดำคล้ำลงเพราะมีตะกรันมาเกาะ โดยรอบสายจะแห้งเปราะและขาดง่ายขึ้นแต่กลับทำให้เสียงขิมก้องกังวานดีขึ้น

ปัจจุบันผู้ผลิตขิมบางรายเปลี่ยนมาใช้สายลวดเหล็กที่เรียกว่า"เสตนเลส-สตีล" (Stainless Steel) ขึงแทนสายลวดทองเหลืองซึ่งให้คุณภาพเสียงขิมดีขึ้นและสายขิมไม่ขาดง่ายแต่ตัวขิม จำเป็นต้องมีขนาดใหญ่ขึ้นเพราะสายลวดเสตนเลส-สตีลนั้นมีความเหนียวกว่าลวดทองเหลืองจึง ต้องขึงให้ตึงมากๆเสียงจึงจะกังวานดี (การที่เพิ่มช่วงยาวของสายขิมทำให้ต้องหมุนสายขิมให้ตึงมากขึ้นเสียงขิมจึงจะกังวานดี) แต่ถ้าใช้สายลวด เสตนเลส-สตีลมาเปลี่ยนแทนสายลวดทองเหลืองโดยไม่เพิ่มช่วงยาวของตัวขิมแล้ว เสียงขิมจะไม่น่าฟังเพราะสายยังไม่ตึงเต็มที่หรือถ้า จะให้เสียงดังกังวานดีก็ต้องเทียบเสียงขิมตัวนั้นให้สูงกว่าระดับเสียงปกติ

๖. ลำโพง หรือ ช่องเสียง มี ๒ ช่องด้วยกัน นิยมคว้านเป็นรูกลมไว้บนพื้นไม้ด้านบนของตัวขิม รูนี้มีไว้เพื่อช่วยให้เสียงขิมดังกังวานดีขึ้นทั้งนี้เพราะภายในตัวขิมกลวงหากไม่เจาะช่องไว้เสียงจะอับเกินไปไม่น่าฟังเมื่อเจาะเป็นช่องแล้วช่างขิมจะทำแผ่นวงกลมที่ฉลุเป็นลวดลายปิดทับรูช่องเสียงไว้ทั้ง ๒ รูเพื่อให้ดูสวยงามขึ้น วัสดุที่ใช้ทำแผ่นประดับนี้เดิมนิยมทำด้วยงา หรือ กระดูกสัตว์ แต่ในปัจจุบันเนื่องจาก งา หายาก จึงเปลี่ยนไปใช้พลาสติกแทน แต่บางร้านก็ใช้วัสดุจำพวกโลหะมาฉลุเป็นลวดลายก็มี แผ่นวงกลมที่นำมาปิดช่องเสียงนี้ไม่มีผลต่อเสียงขิมเท่าใดนัก เป็นการตกแต่งเพื่อให้แลดูสวยงามขึ้นเท่านั้น บางครั้งถ้าแผ่นวงกลมนี้ติดไม่สนิทกับเนื้อไม้จะทำให้มีเสียง "ซ่า" เวลาตีขิม ให้ลองกดแผ่นวงกลมนี้ไว้ด้วยด้ามไม้ขิมข้างหนึ่งในขณะที่อีกมือลองใช้ไม้ตีสายขิมดู เสียงซ่าจะหายไป แต่ถ้าเสียงซ่ายังไม่หายไปก็อาจจะเกิดจากสาเหตุอื่น

๗. ลิ้นชัก ขิมรุ่นเก่าเช่นขิมโป๊ยเซียนจะมีลิ้นชักไม้เล็กๆอยู่ตรงกลางตัวขิมด้านที่ผู้บรรเลงนั่งตี ลิ้นชักนี้มีไว้สำหรับเก็บ "ค้อนเทียบเสียงขิม" ซึ่งทำด้วยทองเหลือง ตรงปลาย ลิ้นชัก

ด้านนอกมี หมุดหรือ ห่วงโลหะเล็กๆ ติดไว้เพื่อให้สามารถใช้มือดึงลิ้นชักออกมาจากตัวขิมได้สะดวกขึ้น นอกจากใช้เก็บค้อนสำหรับเทียบเสียงขิมแล้ว ยังใช้ลิ้นชักนี้หนุนรองคั่นระหว่าง ตัวขิม และ ฝาขิม เพื่อ เพิ่มระดับความสูงของตัวขิมขึ้นไปอีกทั้งยังช่วยให้เสียงขิมโปร่งกังวานดีขึ้นด้วย แต่ปัจจุบันไม่นิยมทำลิ้นชักแบบนี้แล้วเพราะมักจะเกิดปัญหาเนื่องจากค้อนทองเหลืองพลิกตัวขัดเหลี่ยมอยู่ข้างในลิ้นชักทำให้ไม่สามารถจะดึงลิ้นชักออกมาได้ ขิมรุ่นใหม่ๆจึงนิยมทำที่เก็บค้อนเทียบเสียงไว้ที่ตำแหน่งอื่นภายนอกตัวขิม

๘. ค้อนเทียบเสียงขิม มักทำด้วยทองเหลือง ตรงด้ามสำหรับจับคว้านเป็นช่องสี่เหลี่ยมลึกเข้าไป เล็กน้อยขนาดพอดีที่จะใช้สวมลงไปบนหัวหมุดยึดสายขิมได้ เวลาที่ต้องการเทียบเสียงก็ใช้ด้าม ค้อนสวมลงไปบนหัวหมุดยึดสายขิมที่อยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลงขิมแล้วบิดหมุนไปมาเพื่อ ปรับความตึงของสายขิมตามที่ต้องการ ที่ใช้ทองเหลืองทำค้อนก็เพราะจะได้มีน้ำหนักพอที่จะ ตอกย้ำหมุดให้แน่นติดกับเนื้อไม้ได้ดีนั่นเอง ขิมรุ่นเก่านั้นใช้หมุดยึดสายขิมแบบที่ตอกย้ำได้ เวลา ที่หมุดหลวมก็จะใช้ค้อนนี้ตอกย้ำหมุดให้แน่น สายขิมจะได้ไม่คลายตัวง่าย

๙. ไม้ตีขิม ไม้ตีขิมของจีนนั้นทำด้วยไม้ไผ่เหลาให้เรียวแบนจากด้ามจนถึงปลาย ตรงปลายไม้ทำเป็น สันแข็งไม่นิยมหุ้มวัสดุใด ๆ ไว้ที่ส่วนปลายของไม้ขิม แต่ถ้าเป็นไม้ขิมของไทยจะนิยมบุสักหลาด หรือหนังไว้ตรงปลายไม้เพื่อให้เสียงนุ่มนวลขึ้น หากต้องการจะให้ไม้ขิมมีลักษณะโค้งงอให้ลนตรงบริเวณที่ต้องการงอด้วยความร้อนจากเปลวไฟพร้อมกับใช้มือดัดให้โค้งทีละน้อย เมื่อพอใจแล้วให้ปล่อยทิ้งไว้อย่างนั้นสักพัก เมื่อไม้ขิมเย็นลงจะโค้งงอดังที่ต้องการ ไม้ตีขิมนี้จะใช้เป็นอุปกรณ์ในการเทียบเสียงขิมควบคู่กับค้อนทองเหลืองกล่าวคือเวลาเทียบเสียงผู้เทียบจะใช้มือขวาจับค้อนเทียบเสียงสวมลงไปบนหมุดยึดสายขิมเพื่อหมุนปรับความตึงของสายขิม ในเวลาเดียวกันก็จะใช้มือซ้ายจับด้ามไม้ขิมเขี่ยหรือกรีดสายขิมเพื่อฟังเสียงไปด้วย ไม้ขิมนั้นมีส่วนสำคัญต่อเสียงขิมเป็นอย่างยิ่งเพราะเสียงขิม จะดังหรือเบา จะแหลมหรือเสียงทุ้ม ล้วนอยู่ที่ไม้ขิมเป็นส่วนใหญ่ การเลือกใช้ไม้ขิมให้เหมาะกับเพลงที่บรรเลงจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงเช่นกัน

ขนาดของขิมมีตั้งแต่ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ดังนี้

ขนาดเล็ก ยาวประมาณ ๗๗ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๓๐ เซนติเมตร

ขนาดกลาง ยาวประมาณ ๙๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๓๗ เซนติเมตร

ขนาดใหญ่ ยาวประมาณ ๑๑๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๔๔ เซนติเมตร

สำหรับขิมที่มีการผลิตในประเทศไทยเป็นขิมขนาดกลางและขนาดใหญ่ นอกจากนี้ยังมีขิมแผ่นหรือขิมเหล็ก สันนิษฐานว่าเป็นพัฒนาการหนึ่งจากขิมสาย

วัตถุดิบใช้สำหรับการสร้างขิม

๑) ไม้สำหรับสร้างตัวและฝาขิม

- **ชิงชัน** (*Dalbergia oliveri* : Rosewood *)* เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ ขึ้นอยู่ตามป่าเบญจพรรณทั่วไป ในพื้นที่ที่มีความสูงใกล้กับระดับน้ำทะเล จนถึง ๕๐๐ เมตร เนื้อไม้มีลักษณะแข็งและเหนียว สูง ๑๕ – ๒๕ เซนติเมตร ผลัดใบเรือนยอดพุ่มกลม ลำต้นตรง เปลือกหนา สีเทาหรือสีน้ำตาลเทา กระเทาะร่อนเป็นแผ่น ใบประกอบแบบขนนก ปลายคลี่เรียงสลับระนาบเดี่ยว รูปใบรีแกมรูปไข่ หรือเรียงเป็นรูปขอบขนานแกมรูปหอก กว้าง ๑ - ๔ เซนติเมตร ยาว ๔ - ๘ เซนติเมตร โคนใบมนกลมหรือสอบเป็นรูปลิ่มกว้าง ๆ และปลายมนทู่ และหยักเว้าเล็กน้อย ท้องใบสีจางกว่าหลังใบ ขอบใบเรียบ ดอกมีสีขาวอมม่วงหรือสีม่วงคราม ออกเป็นช่อแบบแยกแขนงตามซอกใบใกล้ปลายกิ่งและปลายกิ่ง ผลเป็นฝักแบน ๆ รูปหอกหัวท้ายแหลม มีเมล็ด ๓ เมล็ดในแต่ละฝัก

ไม้ชิงชันมีคุณสมบัติแข็ง เหนียว มีความทนทานมาก สามารถนำมาใช้ประโยชน์ได้หลายอย่าง เช่น ทำเครื่องเรือน ส่วนประกอบเกวียน พานท้ายปืน เครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ย ซอ จะเข้ ลูกระนาด กลองโทน รำมะนา กรับ ขาม้องวง (กรมส่งเสริมคุณภาพสิ่งแวดล้อม, ๒๕๔๗: ๑๖๓)

- **มะริด** *(Diospyros Burmanica :* Te*)* เป็นไม้ยืนต้นขนาดกลาง มีถิ่นกำเนิดอยู่ในเอเชียใต้และเอเชียวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ประเทศพม่า ไทย และอินเดีย

จากรายงานของอนุกรรมการการรวบรวมข้อมูลโครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ กล่าวว่า ไม้มะริดเป็นไม้ที่นักดนตรีแต่ก่อนนิยมทำกัน อีกทั้งเป็นไม้ที่มีลวดลายที่มีลักษณะลวดลายงดงามแปลกกว่าไม้ชนิดอื่น แต่ไม้มะริดเป็นไม้ที่หายากมาก และเมื่อสอบถามจากกรมป่าไม้ ก็ได้รับคำตอบว่าเป็นไม้ที่สูญไปจากประเทศไทยแล้ว (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : ๒๕๓๐ ,๑๖๓) ในปัจจุบันนิยมนำเข้าไม้มะริดมาจากประเทศสหภาพพม่า และจะต้องได้รับใบอนุญาตขนส่งไม้จากกรมป่าไม้เสียก่อน จึงจะสามารถนำไม้มะริดเข้ามาในราชอาณาจักรได้

- **สัก** (*Tectona grandis* L.f. :Teak) เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ขึ้นเป็นหมู่ในป่าเบญจพรรณทางภาคเหนือ บางส่วนในภาคกลางและภาคตะวันตก มีอยู่บ้างทางภาค

ตะวันออกเฉียงเหนือ ผลัดใบในฤดูร้อน ลำต้นเปลาตรงเปลือกเรียบหรือแตกเป็นร่องเล็ก ๆ สีเทาโคนเป็นพูพอนต่ำ ๆ เรือนยอดเป็นพุ่มทรงกลมค่อนข้างทึบ เปลือกสีเทา เรียบ หรือแตกเป็นร่องตื้นตามความยาวลำต้น ใบเดี่ยวใหญ่มาก ออกตรงข้ามกันเป็นคู่ ปลายใบแหลมโคนมน ยาว ๒๕ - ๓๐ เซนติเมตร กว้างเกือบเท่ายาว ใบของต้นอ่อนจะใหญ่กว่า นี้มาก ผิวใบขนสากคายสีเขียวเข้ม ขยี้ใบสดจะมีสีแดงเหมือนเลือด ดอกมีขนาดเล็ก สีขาวนวลออกเป็นช่อตาม ปลายกิ่ง ผลแห้งค่อนข้างกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒ เซนติเมตร เปลือกแข็ง ภายในมี ๑ - ๓ เมล็ด

ประโยชน์ เนื้อไม้มีลายสวยงามแข็งแรงทนทาน เลื่อย ผ่า ไสกบตบแต่งและชักเงาได้ง่าย ใช้ทำเครื่องเรือนและในการก่อสร้างบ้านเรือน ปลวก มอด ไม่ชอบทำลายเพระมีสารพวกเตคโตคริโนน

- **ขนุน** *(Artocarpus heterophyllus* Lam. : Jackfruit Tree) เป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ สูง ๑๕ - ๓๐ เมตร ลำต้นและกิ่งเมื่อมีบาดแผลจะมีน้ำยางสีขาวข้นคล้ายน้ำนมไหล มีถิ่นกำเนิดอยู่ในประเทศอินเดียเป็นพืชเศรษฐกิจเมืองร้อนที่ให้ผลมีขนาดใหญ่ที่สุดสามารถ บริโภคทั้งผลดิบและผลสุก นอกจากนี้ยังนำไปแปรรูปเป็นอาหารชนิดต่างๆ มีปลูกทั่วทุกภาคของประเทศไทย ใบ เป็นใบเดี่ยว เรียงสลับ แผ่นใบรูปรี ขนาดกว้าง ๕-๘ เซนติเมตร ยาว ๑๐ - ๑๕ เซนติเมตร ปลายใบทู่ ถึงแหลม โคนใบมน ผิวในด้านบนสีเขียวเข้มเป็นมัน เนื้อใบหนาผิวใบด้านล่างจะสากมือ ดอก เป็นช่อแบบช่อเชิงสดแยกเพศอยู่รวมกัน ดอกเพศผู้เรียกว่า "ส่า" มักออกตามปลายกิ่ง ดอกเพศเมียจะออกตามกิ่งใหญ่และตามลำต้นยอดเกสรเพศเมีย เป็นหนามแหลม ส่วนของเนื้อที่รับประทานเจริญมาจากกลีบดอก ส่วนซังคือกลีบเลี้ยง ผล เป็นผลรวมมีขนาดใหญ่ ผลอ่อนใช้ปรุงอาหารผลสุกเยื่อหุ้มเมล็ดมีรสหวาน เมล็ดปรุงอาหาร เนื้อไม้ใช้ทำพื้นเรือนและสิ่งก่อสร้าง ครกสากกระเดื่อง หวี โทน รำมะนา ระนาด รากและแก่นให้สีเหลือง ถึงเหลืองอมน้ำตาล ใช้ย้อมผ้าและแพรไหม รากนำมาปรุงเป็นยาแก้ท้องร่วง แก้ไข้ ใบเผาไฟกับซังข้าวโพดให้ดำเป็นถ่าน แล้วใส่รวมกับก้นกะลามะพร้าวขูด โรยรักษาบาดแผล

๓) ไม้สำหรับทำหน้าขิม

- **ไม้ยางนา (***Dipterocapus alatus* Roxb. ex G.Don : yang, Garjan) เป็นไม้ต้นขนาดใหญ่ สูงถึง ๔๐ - ๕๐ เมตร ลำต้นเปลาตรง เปลือกหนาเรียบ สีเทาหรือเทาปนขาว โคนต้นมักเป็นพูสูงขึ้นมาเล็กน้อย ขนาดเส้นรอบวงเพียงอกของต้นที่มีอายุมาก ระหว่าง ๔ - ๗ เมตร หรือมากกว่า ยอดและกิ่งอ่อนมีขนทั่วไป และมีรอยแผลใบปรากฏชัดตามกิ่ง เรือนยอดเป็นพุ่มกลมแน่นทึบ ใบเดี่ยว เรียงเวียนสลับ รูปรี รูปรีหรือรูปไข่ ใบอ่อนมีขนสีเทาประปราย ใบแก่เกลี้ยงหรือเกือบเกลี้ยง มีขนประปราย ดอกออกเป็นช่อสั้นๆ ไม่แตกแขนงตามง่ามใบตอนปลาย

กิ่งแต่ละช่อมี ๓ - ๘ ดอก สีขาวอมชมพู ออกดอกระหว่างเดือน มีนาคม - พฤษภาคม ผล เป็นแบบผลแห้ง ตัวผลกลมหรือหรือรูปไข่ ยาว ๒.๕ - ๓.๕ ซม. มีครีบยาว ๕ ครีบ ด้านบนมีปีก ๒ ปีก ปลายมน มีเส้นตามยาว ๓ เส้น ปีกอีก ๓ ปีก มีลักษณะสั้นมากคล้ายหูหนู ให้ผลแก่ ระหว่างเดือน พฤษภาคม – มิถุนายน

ประโยชน์ เนื้อไม้ใช้ในการก่อสร้างอาคารบ้านเรือน ใช้ทำเรือขุด เรือขนาดย่อม เครื่องเรือน ใช้ทำพื้น ฝาเพดาน รอด ตง เป็นไม้หมอนรองรางรถไฟ ทางด้านนิเวศน์ ใช้ปลูกควบคุมอุณหภูมิในอากาศ ให้ร่มเงา กำบังลม ให้ความชุ่มชื้น ป้องกันการพังทลายของหน้าดิน ทางด้านสมุนไพร ต้นมีน้ำมันยาง น้ำต้มเปลือกกินแก้ตับอักเสบ บำรุงร่างกาย ฟอกเลือด และใช้ทาถูนวด (ขณะร้อน) แก้ปวดตามข้อ

- ไม้สมพง หรือ กะพง (*Tetrameles nudiflora* R. Br. : Baing) สมพงเป็นไม้ต้นขนาดใหญ่มาก ผลัดใบ สูง ๒๐ - ๔๐ เมตร จะผลัดใบหมดก่อนออกดอก ต้น เปลา ตรง โคนเป็นพูพอนขนาดใหญ่ สูงประมาณ ๒ เมตร เรือนยอดเป็นพุ่มโปร่ง เปลือกสีเทาอมชมพู เรียบเป็นมัน หนามาก กิ่งอ่อนมีรอยแผลเป็นปรากฏชัด ใบ รูปหัวใจ กว้าง ๙ ซม. ยาว ๑๐ ซม. โคนใบกว้าง หยักเว้า ๓ แฉก หลังใบมีขนสาก ใบแก่เกลี้ยง ท้องใบมีขนนุ่ม ดอกช่อ ช่อดอกเพศเมียเป็นช่อยาวออกตามปลายกิ่ง สีเขียวอ่อนหรือเหลืองอ่อน ผลแห้งแตก มีกลีบเลี้ยงติดทน ขนาดเล็ก ออกดอกเดือนธันวาคม- มกราคม เป็นผลเดือนกุมภาพันธ์- มีนาคม การขยายพันธุ์ด้วยวิธีเพาะเมล็ด

ประโยชน์ เนื้อไม้ใช้ทำกล่องไม้ขีด ก้านไม้ขีด ไม้จิ้มฟัน ฝ้าเพดาน ใช้ทำแบบหล่อคอนกรีต เรือขุด โพรงเป็นที่ทำรังวางไข่ของนกและกระรอก การกระจายพันธุ์ พบตามป่าดงดิบทางภาคเหนือ ตะวันออกเฉียงเหนือ ตะวันออกเฉียงใต้

- ไม้ซ้อ (*Gmelina arborea Roxb*) เป็นพรรณไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ลำต้นสูงประมาณ ๑๕-๒๕ เมตร แตกกิ่งก้านสาขาออกไปรอบๆ ต้น เปลือกต้นสีขาวอมเทา ผิวเรียบ ลักษณะของใบคล้ายกับใบโพธิ์ หรือรูปหัวใจ ปลายใบแหลมเป็นติ่งโคนใบเว้า ขอบใบเรียบ มีขน ลักษณะเด่นที่จะสังเกตได้จากใบของไม้ ซ้อคือ ตรงโคนใบ ด้านใต้ใบจะมีต่อมเป็นจุดเข้มอยู่ 2 ต่อม พื้นใบมีสีเขียว ขนาดใบกว้าง ประมาณ ๕ นิ้ว ยาว ๙ นิ้ว ก้านใบยาว ๒.๕ นิ้ว ดอกเป็นช่อตามปลายกิ่งข้างๆ ต้น ตามก้านช่อดอกจะมีขนสีน้ำตาล ช่อดอก ยาวประมาณ ๑ ฟุต กาบรองดอกเล็กรูปรี ดอกเป็นรูปกรวยตอนปลายแยกเป็น ๕ แฉกไม่เท่ากัน มีสีเหลืองบานเต็มที่ราวๆ ๑ นิ้ว มีเกสรอยู่ ๔ อัน เป็นไม้กลางแจ้งที่โตเร็ว ขึ้นได้ในดินทุกชนิด ส่วนมากจะพบตามป่าเบญจพรรณ

และ ป่าดิบแล้ง เวลาออกดอกจะเห็นได้ชัดเพราะจะทิ้งใบให้เห็นแต่ดอกสีเหลือง อยู่เต็มต้น ขยายพันธุ์ด้วยเมล็ดและการตอน

ประโยชน์ ในอดีตชาวบ้านได้นำไม้ซ้อมาใช้ประโยชน์ทางด้านเครื่องใช้ ไม้สอยชนิดต่างๆ เช่น การนำมาทำเครื่องเรือน พื้นกระดาน ฝากระดาน ทำกลอง ไหข้าว

- ไม้ฉำฉา หรือ จามจุรี หรือ ก้ามปู (*Samanea saman* Jacq. Merr. **:** Rain tree) เป็นไม้ต้นไม้ผลัดใบ โตเร็ว ต่างประเทศ เรือนยอดแผ่กว้างคล้ายรูปร่ม ยอดสูงประมาณ ๔๐ ฟุต(๒๐ - ๓๐ เมตร) เปลือกสีดำ แตกและร่อน ลักษณะเนื้อไม้มีลวดลายสวยงาม ลักษณะพิเศษคือ มีกำลังดัดงอ (bending strenght) สูงมากและความชื่นในเนื้อไม้สูงทั้งต้นมีสารแอลคาลอยด์ (alkaloid) ชื่อพิธทิโคโลไบ (pithecolobine) ที่มีพิษใช้เป็นยาสลบ ใบ เป็นใบผสมแบบขนนกสองชั้นทั้งใบยาวประมาณ ๒๕ - ๔๐ เซนติเมตร ใบประกอบด้วยช่อใบ ๔ คู่ ใบย่อย ๒ - ๑๐ คู่ ต่อหนึ่งใบ ใบย่อยเกิดบนก้านใบซึ่งแยกก้านใหญ่ ใบย่อยรูปขนานเบี้ยกปูนแต่เบี้ยว ใบย่อยด้านปลายใบจะใหญ่ที่สุดใบย่อยหนาปานกลาง ด้านหน้าใบมีสีเขียวเข้มเป็นมัน ด้านหลังใบสีเขียวนวล และมีขนขนาดเล็ก ดอก เป็นช่อทรงกลม แต่ละช่อรวมกันเป็นช่อใหญ่ ช่อเกิดที่ปลายกิ่ง กลีบดอกเล็กมาก แต่ละช่อดอกมีดอกตัวเมียดอกเดียว และล้อมรอบไปด้วยดอกตัวผู้เป็นจำนวนมาก ดอกบานมีสีชมพูซึ่งเป็นสีของเกสรตัวผู้ จามจุรีออกดอกระหว่างเดือนกุมภาพันธ์–พฤษภาคม ผลเป็นฝักแบน เมื่อดอกก็จะไม่แตก ฝักแก่จะมีสีน้ำตาลดำขนาด ๑.๕-๒ เซนติเมตร ยาว ๑๒-๒๐ เซนติเมตร ภายในฝักมีเนื้อนิ่มรสหวาน ฝักหนึ่งๆ มีเมล็ด ๑๕-๒๕ เมล็ด เมล็ดสีน้ำตาลดำยาว ๐.๕-๐.๘เซนติเมตร ฝักแก่ระหว่างเดือนตุลาคม-มกราคม

ประโยชน์ จามจุรีเป็นพรรณไม้ที่รู้จักกันทั่วไป อาจพบเห็นได้ตามริมถนน วัด หรือสถานที่ราชการต่างๆ เข้าใจว่ามิสเตอร์ เอช เสลด (H. Slade) อธิบดีกรมป่าไม้คนแรกได้นำพันธุ์ไม้จากประเทศพม่ามาปลูกเป็นครั้งแรกที่ทำการป่าไม้เขตเชียงใหม่ ประมาณปี พ.ศ. ๒๔๔๓ ต่อมาจึงได้นำไปปลูกตามถนนในกรุงเทพฯ และจังหวัดอื่นๆ เนื่องจากเป็นไม้โตเร็วเรือนยอดแผ่กว้างให้ร่มเงาเป็นอย่างดี ทางภาคเหนือนิยมปลูกเลี้ยงครั่ง อาจกล่าวได้ว่าวัตถุประสงค์ของการนำไม้จามจุรีเข้ามาในประเทศตั้งแต่เดิมนั้นมาในลักษณะไม้ประดับและให้ร่มตลอดจนปลูกเพื่อใช้เลี้ยงครั่งเท่านั้น ผู้ปลูกมิได้มุ่งหวังที่จะใช้เนื้อไม้ชนิดนี้ไปเป็นประโยชน์ในด้านการค้าเลยทั้งนี้เนื่องจากไม้จามจุรีเป็นไม้ไม่สู้แข็ง ผุง่าย จึงไม่นิยมใช้ในการก่อสร้าง เพราะในขณะนั้นประเทศไทย ยังมีไม้ที่มีคุณภาพดีกว่าอยู่มากมายทั้งที่ความจริงตลาดต่างประเทศต้องการเนื้อไม้จามจุรีนานแล้ว (Online, ๒๑ มิถุนายน ๒๕๕๓, http://www.forestlampang.com/upload/forest3/jamju.pdf)

๓) ไม้สำหรับทำก้านไม้ขิม ได้แก่ไม้ไผ่สีสุก

- **ไม้ไผ่สีสุก** (*Bambusa blumeana* Schult.f.) เป็นไม้ไผ่ประเภทมีหนาม ความยาวลำต้นสูง ๑๐ - ๑๘ เมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง ๘ - ๑๒ เซนติเมตร แข็ง ผิวเรียบเป็นมัน ข้อไม่พองออกมา กิ่งมากแตกตั้งฉากกับลำต้น หนามโค้งออกเป็นกลุ่ม ๆ ละ ๓ อัน อันกลางยาวกว่าเพื่อน ลำมีรูเล็กเนื้อหนา ใบมีจำนวน ๕ - ๖ ใบ ที่ปลายกิ่ง ปลายใบเรียวแหลม โคนใบเป็นรูปลิ่มกว้าง ๆ หรือตัดตรง แผ่นใบกว้าง ๐.๘ - ๒ เซนติเมตร ยาว ๑๐ - ๒๐ เซนติเมตร ใต้ใบมีสีเขียวอมเหลือง เส้นลายใบมี ๕ - ๙ คู่ ก้านใบสั้น ขอบใบสาก ครีบใบเล็กมีขน เชื่อกันว่าเป็นไม้ดั้งเดิมในหมู่เกาะอินเดียตะวันออก หรือหมู่เกาะแปซิฟิคตอนใต้ ในประเทศไทย มักจะขึ้นอยู่ตามที่ราบลุ่มริมห้วย แม่น้ำ และมักปลูกรอบ ๆ บ้านในชนบท สมัยก่อนมักปลูกไว้รอบบ้านเป็นรั้วกันขโมย กันลม หน่อเมื่ออยู่ใต้ดินทำอาหารได้มีรสดี เมื่อโผล่พ้นดินประมาณ ๒๐ - ๓๐ เซนติเมตร มักเอาไปทำหน่อไม้ดอง จะให้รสเปรี้ยว สีขาว และเก็บได้นาน โดยไม่เปื่อยเหมือนหน่อไม้ชนิดอื่น เนื้อไม้หนาแข็งแรง ใช้สร้างบ้านในชนบทได้ทนทาน ทำเครื่องจักสาน เครื่องใช้ในการประมง ใช้ในการทำนั่งร้านก่อสร้าง ส่วนโคนนิยมใช้ทำไม้คานหาบหามและใช้ทำกระดาษให้เนื้อเยื่อสูง

สำหรับวัสดุชนิดอื่น ๆ ที่เป็นส่วนประกอบของขิม มีดังนี้

- ทองเหลือง เป็นส่วนประกอบของ สายขิม หมุดขึ้นสายขิม และค้อนเทียบเสียง

- วัสดุชนิดอื่น ๆ เช่น ไม้เนื้ออ่อน งาช้าง ทองคำเปลว และเรซิ่น ใช้สำหรับงานตบแต่งคิ้วและลวดลายบนตัวขิม

ระบบเสียง

การวางตำแหน่งเสียงบนสายขิม ๗ หย่อง นั้นได้แบ่งตามการจัดวางหย่องเสียงที่พาดอยู่บนตัวขิมทั้ง ๒ ชิ้น โดยแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ดังนี้

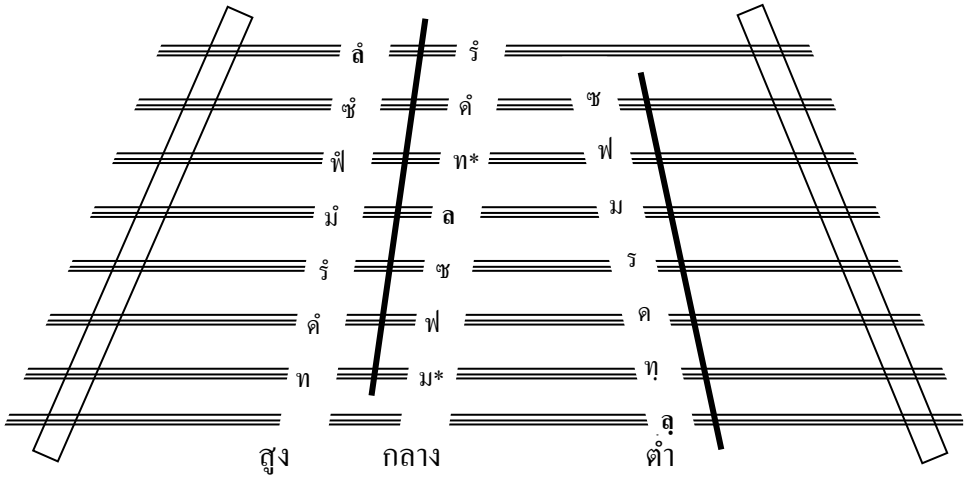
๑) กลุ่มเสียงต่ำ ได้แก่ส่วนของสายขิมที่อยู่ด้านในตัวขิมของหย่องเสียงด้านขวามือ

๒) กลุ่มเสียงกลาง ได้แก่ส่วนของสายขิมที่อยู่ด้านในตัวขิมของหย่องเสียงด้านซ้ายมือ

๓) กลุ่มเสียงสูง ได้แก่ส่วนของสายขิมที่อยู่ด้านนอกตรงกันข้ามกับของหย่องเสียงกลุ่มเสียงกลาง

หย่องที่ / ตำแหน่ง	๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
ซ้าย	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟ	ซำ	**ลำ**
กลาง	ม	ฟ	ซ	**ล**	ท	ดำ	รำ
ขวา	**ลฺ**	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ

ตารางตำแหน่งเสียงต่าง ๆ บนสายขิม



ภาพตำแหน่งเสียงของขิม ๗ หย่อง

หมายเหตุ * = ตำแหน่งหลุมเสียงในการบรรเลงขิม

ตำแหน่งต่าง ๆ ทั้ง ๓ กลุ่มนั้น ได้แบ่งเสียงออกตามหย่องเสียงตำแหน่งละ ๗ เสียง เท่า ๆ กัน จึงพบว่ามีตำแหน่งการให้เกิดเสียงทั้งสิ้น ๒๑ ตำแหน่ง และมีขอบเขตเสียงทั้งหมดในช่วง ๒ ระยะขั้นคู่เสียง (๑๕ เสียง) โดยเริ่มจากเสียง “ลา” ที่ต่ำที่สุดในตำแหน่งหย่องเสียงแถวขวามือไปบรรจบกับเสียง “ลา” ของตำแหน่งหย่องเสียงแถวซ้ายมือ ซึ่งมีระยะห่างเป็น ๒ เท่าของคู่แปดเมื่อเทียบกับเสียง “ลา” ที่อยู่ในตำแหน่งหย่องเสียงแถวกลาง

ขิม ๗ หย่องโดยทั่วไปจะมี ตำแหน่งเสียงที่เพี้ยนอยู่เสมอ ๒ ตำแหน่งคือ เสียง "ที" และเสียง "มี" ในแถวกลาง ซึ่งเป็นเสียงโน้ตคนละกลุ่มบันไดเสียง เช่น ตำแหน่งในเสียง "ที" ในแถวกลางนั้นถ้าไม่ได้เสริมหย่องก็จะเป็นเสียงที่ใช้บรรเลงเพลงสำเนียงมอญ หากเสริมหย่องก็จะเป็นเสียงที่เพลงไทยใช้บรรเลงโดยทั่วไป ส่วนตำแหน่งเสียง "มี" ในแถวกลางนั้นโดยปกติมักไม่นิยมใช้ตี เนื่องจากเมื่อตีจะได้เสียงที่ไม่เข้ากลุ่มบันไดเสียงในระบบดนตรีไทย (วรพล มาศแสงสว่าง, สัมภาษณ์, ๘ สิงหาคม ๒๕๕๒)

บทบาทหน้าที่ของขิมในวงดนตรีไทย

หน้าที่ของขิมในการบรรเลงดนตรีไทย คือ การบรรเลงดำเนินทำนองด้วยลีลาที่ใช้การกรอ สะบัด โยน แนวการบรรเลงของขิมกว้างมาก จะใช้ลีลาอย่างจะเข้หรือระนาด และวิธีบรรเลงให้เข้ากับดนตรีไทย ปัจจุบันใช้บรรเลงในวงเครื่องสายผสม

ขิมมีบทบาทในการผสมวงกับวงดนตรีไทยประเภทวงเครื่องสายไทยมานานตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่การผสมวงยังไม่เป็นรูปแบบมากนัก ต่อมาวงเครื่องสายผสมขิมที่เป็นแบบฉบับได้เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๗ ดังที่มนตรี ตราโมท (๒๕๒๐ : ๙) กล่าวไว้ในหนังสือเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ดังนี้

> *“การที่ข้าพเจ้าเป็นคนตีขิมได้ และเป็นคนขิมประจำวังหลวง ก็เพราะคุณหลวงไพเราะ เป็นผู้ริเริ่มให้ แรกเริ่มนั้น จีนผู้หนึ่งได้ให้ขิมจีนอย่างเก่าตัวหนึ่ง รูปร่างเป็นสี่เหลี่ยม ด้านบนสอบเข้าไม่มีลายเขียนใด ๆ แก่คุณหลวงไพเราะ พร้อมทั้งแนะวิธีตีให้ด้วย คุณหลวงก็เอาขิมตัวนั้นมาให้ข้าพเจ้าและแนะวิธีตามที่จีนผู้นั้นบอกให้อีกต่อหนึ่ง ข้าพเจ้าได้เอามาฝึกหัดตีด้วยความพอใจ บังเอิญในปีนั้นได้ตามเสด็จทางเรือข้าพเจ้ามีเวลาฝึกตีไปทุกวัน กว่าจะเสด็จกลับก็ตีได้คล่องแคล่ว ได้ร่วมบรรเลงกับวงเครื่องสายในงานนอกบ่อย ๆ*
>
> *ครั้นพ.ศ. ๒๔๖๗ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า ทรงพระประชวร แพทย์ถวายคำแนะนำให้ทรงฟังดนตรีบรรเลงเบา ๆ หรือนิทาน ในเวลาบ่ายทุก ๆ วัน กรมมหรสพก็ต้องจัดวงเครื่องสายอย่างเบาไปบรรเลงถวายข้างห้องพระบรรทม ที่วังพญาไท (ปัจจุบันเป็นโรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า เครื่องดนตรีทุกอย่างต้องห้ามเสียงให้ได้ยินเหมือนบรรเลงไกล ๆ และการบรรเลงนี้ให้มีขิมบรรเลงด้วย จึงได้ซื้อขิมจากร้านดุริยบรรณ เป็นของหลวงในครั้งแรก วงที่บรรเลงมีพระไพเราะเสียงซอ สีซอด้วง พระสรรเพลงสรวง สีซออู้ พระเพลงไพเราะเป่าขลุ่ย นายจ่าง แสงดาวเด่น ดีดจะเข้ ข้าพเจ้า ตีขิม หลวงวิมลวังเวง (ช่วง โชติวาทิน) กับ พระประดับดุริยกิจ (แหยม วิณิน) ตีโทน รำมะนา และหลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ตีฉิ่ง จนหายประชวรเป็นปกติ นับว่าเป็นเครื่องสายวังหลวงของกรมมหรสพ มีขิมผสมเป็นครั้งแรก”*

ภาพวงเครื่องสายผสมขิม

๕.๒ การสร้างผืนระนาดเอกและขิม

๕.๒.๑ การสร้างผืนระนาดเอก

จากการศึกษาวิธีการสร้างระนาดเอกในภาคตะวันตก ๕ จังหวัดได้แก่ กาญจนบุรี ตาก ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลจากช่างทำผืนระนาดที่มีในท้องถิ่น จำนวน ๗ ท่าน คือ นายแก้ว อินทร์คำ นายนำ เพ็งอำไพ นายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ นายผวน เทียนสว่าง นายสังเวียน ขุนกรุด นายสุนทร ดนตรี และนายสมชัย ชำพาลี มีกรรมวิธีกระบวนการสร้าง การกำหนดสัดส่วน และการใช้วัสดุ ดังนี้

๑) การสร้างผืนระนาดเอกของนายแก้ว อินทร์คำ

ภาพนายแก้ว อินทร์คำ กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายแก้ว อินทร์คำ เกิดเมื่อวันที่ ๑๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ อายุ ๙๓ ปี ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๑๒๔/๑๕๑ ซ.มนตรีสุริยวงศ์ ๓ ต.หน้าเมือง อ.เมือง จ.ราชบุรี สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ ๖ จาก โรงเรียนวัดเกาะลอย ในวัยเด็กนายแก้วเริ่มต้นเรียนดนตรีครั้งแรกที่บ้านคลองบางหวายซึ่งเป็นบ้านเกิดของบิดาซึ่งมีอุปนิสัยชอบฟังและสะสมเครื่องดนตรีไทย โดยเรียนฆ้องวงใหญ่กับครูพ้าน นักระนาดเอกประจำวังบูรพา ร่วมสำนักเดียวกันกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และได้เรียนเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีก เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และแตรวง จนมีความชำนาญ เมื่อ อายุ ๒๔ ปี ได้เข้ารับราชการเป็นผู้คุมเรือนจำประจำจังหวัดราชบุรี มีหน้าที่สอนดนตรีปี่พาทย์ และแตรวงให้กับนักโทษในเรือนจำ จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ นายแก้ว สมรสกับนางแม้น อินทร์คำ มีบุตรด้วยกันจำนวน ๘ คน เป็นชาย ๔ คน และหญิง ๔ คน ปัจจุบันเหลือบุตรชายเพียงคนเดียว กับบุตรสาวอีก ๔ คน

ภาพบริเวณบ้านที่ใช้เป็นแหล่งผลิตผืนระนาดเอก

เนื่องจากนายแก้วมีความสามารถเล่นเครื่องดนตรีปี่พาทย์ได้เป็นอย่างดี จึงมีความสนใจที่จะศึกษาการทำเครื่องดนตรีปี่พาทย์ โดยเริ่มศึกษาขนาดและสัดส่วนเครื่องดนตรีต้นแบบที่มีใช้อยู่แล้ว ทดลองนำวัสดุไม้มาสร้างระนาดเอก และระนาดทุ้ม นอกจากนี้ยังได้รับคำแนะนำในการสร้างผืนระนาดจากครูรวม พรหมบุรี นักดนตรีที่มีชื่อเสียงของจังหวัดราชบุรี จนสามารถผลิตผืนระนาดที่มีคุณภาพดีออกจำหน่ายได้จนถึงปัจจุบัน ฝีมือการสร้างผืนระนาดของนายแก้วเป็นที่ยอมรับ โดยได้คัดเลือกเป็นศิลปินดีเด่น สาขาช่างทำเครื่องดนตรีไทย จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดราชบุรี นายแก้วได้ถ่ายทอดวิธีการสร้างผืนระนาดเอกให้กับ นายอิฐ (ไม่ทราบนามสกุล) อยู่อำเภอท่ายาง จังหวัดเพชรบุรี และนายชิต (ไม่ทราบนามสกุล) อยู่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว)

ภาพนายแก้ว อินทร์คำ รับรางวัลผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม
จากสำนักงานวัฒนธรรมราชบุรี

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๖ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒.๕ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๕ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔ ซม.
ลูกทวนหนา	๒.๒ ซม.
ลูกยอดหนา	๒.๘ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๒.๗๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๒ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๖.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๙.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗.๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๘ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๑๑ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓.๕ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๓ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๑๔ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

แหล่งวัสดุไม้ที่นายแก้วนำมาสร้างเป็นผืนระนาด ได้มาจากการซื้อจากแหล่งไม้ในพื้นที่ต่าง ๆ และได้จากการที่มีผู้นำไม้มาให้ทดลองทำเป็นผืน โดยจะเลือกไม้เนื้อดีที่แห้งและมีเนื้อกระพี้น้อยหลายชนิด เช่น ไม้พยุง ชิงชัน ประดู่ และยังรับทำผืนระนาดจากไม้ไผ่บงอีกด้วย

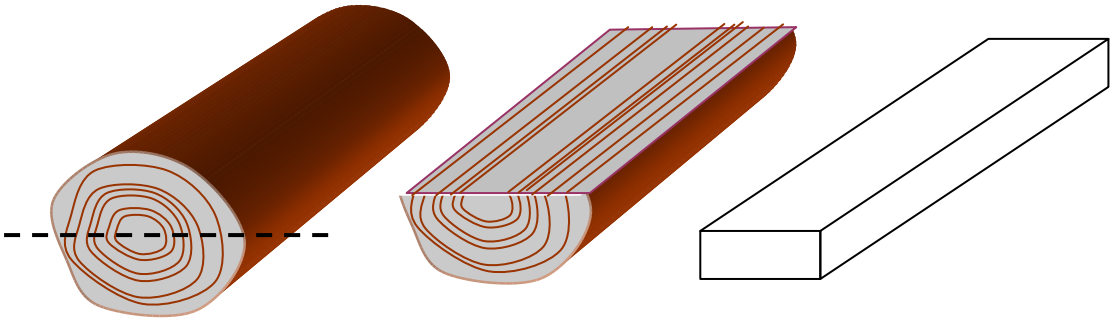
อุปกรณ์ที่นำมาใช้ในการผลิตผืนระนาดเอก มีดังนี้

๑. กบไสไม้ขนาดต่าง ๆ
๒. กบไฟฟ้าขนาดต่าง ๆ
๓. ตลับสายวัด
๔. ไม้แบบสำหรับวัดกระสวน
๕. ไม้กรีดวัดลูกระนาด
๖. ดินสอสำหรับงานไม้
๗. สิ่วขนาดต่าง ๆ
๘. แม่แรงปากกา
๙. ค้อน
๑๐. ตะไบเหล็ก
๑๑. เลื่อยไม้
๑๒. ไม้ฉาก
๑๓. กระดาษทราย
๑๔. เจียรไฟฟ้า
๑๕. สว่านไฟฟ้า
๑๖. มีดพร้า
๑๗. ขวาน
๑๘. สีสำหรับงานไม้ (สีดำ)

ภาพ อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการผลิตผืนระนาดเอก

วิธีการสร้างผืนระนาด

๓. นำท่อนไม้ที่เตรียมไว้สำหรับทำลูกระนาดมาผ่าแบ่งออกเป็นท่อน ๆ ตามยาวผ่านเส้นผ่าศูนย์กลาง โดยจะดูตามขนาดของไม้ โดยตัดแบ่งไม้แต่ละท่อนให้มีขนาดความกว้าง ๒ นิ้ว และหนาประมาณ ๒ นิ้ว ยาวประมาณ ๔๕ เซนติเมตร



ภาพจำลองการตัดแบ่งไม้ตามยาวให้เป็นท่อน

๒. นำไม้ที่ตัดแล้วมาวัดกับลูกกรีด คัดเลือกขนาดเพื่อทำเป็นผืนทั้ง ๒๒ ลูก โดยพิจารณาจากความหนาของไม้ ถ้าเป็นส่วนของลูกทวนจะใช้ไม้ที่มีความหนาประมาณ ๑ นิ้ว กว้าง ๒ นิ้ว ลดหลั่นกันไปจนถึงส่วนที่เป็นลูกยอดนับตั้งแต่ลูกที่หกจากลูกยอด ซึ่งจะใช้ไม้ที่มีความหนาประมาณ ๑.๕ นิ้ว กว้าง ๖ หุน

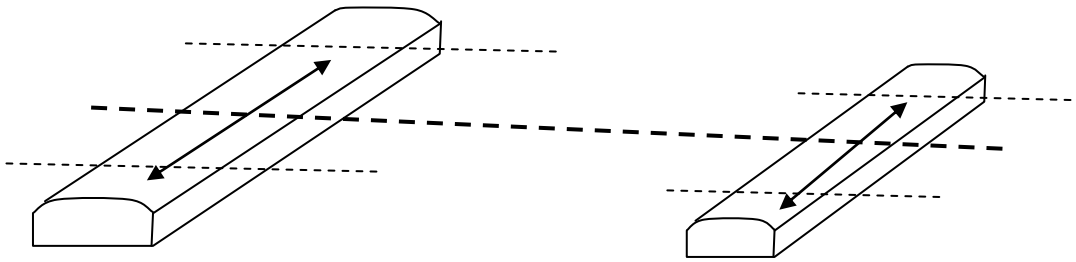
ภาพการวัดขนาดลูกระนาดด้วยลูกกรีด

๓. คัดเลือกไม้ส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยสังเกตที่เนื้อไม้ให้ส่วนที่มีลายสวยหรือเป็นแก่นเป็นหลังลูก เมื่อเลือกได้แล้วจึงนำมาแต่งด้านหลังลูกโดยใช้ลูกกรีดลากเส้นให้เป็นรอย แล้วนำไม้ที่คัดแล้วไปหนีบกับปากกา ใช้กบไสไม้ขนาดใหญ่ลบเหลี่ยมออกทั้งสองข้าง จากนั้นจึงใช้กบขนาดเล็กตกแต่งรายละเอียดด้านหลังให้ได้ความโค้งตามต้องการ จึงขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบร้อย

ภาพสาธิตการเตรียมไม้สำหรับไสข้าง

๔. นำไม้ทั้งหมดที่ไสแล้วมาเรียงเข้าเป็นผืนบนแท่นที่ล็อกตำแหน่งไม้ไว้ด้วยตะปู แล้วใช้ทำการวัดระยะกระสวนสำหรับเจาะรูร้อยเชือก โดยวัดความยาวจากลูกทวนโดยวัดจากจุดศูนย์กลางของลูกให้ได้ความยาวข้างละ ๔ เซนติเมตร (รวม ๘ เซนติเมตร) และวัดระยะจากจุดศูนย์กลางลูกทวนออกมาข้างละ ๓ เซนติเมตร (รวม ๖ เซนติเมตร) แล้วใช้ไม้วัดกระสวนตีเส้นแนวเจาะรูให้เป็นแนวพาดตลอดทั้งผืน

ภาพการวัดระยะสำหรับเจาะรู



ภาพสัดส่วนการวัดระยะสำหรับเจาะรู

๕. ใช้ตลับสายวัดวัดระยะกระสวนนอกสำหรับตัดขอบผืนทั้งสองข้าง โดยวัดความยาวจากลูกทวนโดยวัดจากจุดศูนย์กลางของลูกให้ได้ความยาวสองข้างรวม ๑๕ นิ้ว และวัดระยะจากจุดศูนย์กลางลูกทวนออกมายาวสองข้างรวม ๑๑.๕ นิ้ว หรือ ๑๒ นิ้ว แล้วใช้ไม้วัดกระสวนตีเส้นตามแนวกระสวนนอกให้เป็นแนวพาดตลอดทั้งผืน

ภาพการวัดระยะสำหรับตัดขอบผืน

๖. นำไม้ที่ทำการวัดกระสวนแล้วออกจากแท่นยึด เพื่อนำไปหนีบบนปากกาเพื่อเจียรขอบออกด้วยเจียรไฟฟ้า

๗. นำลูกระนาดที่เจียรขอบแล้วพลิกลูกระนาดด้านท้องขึ้น หนีบด้วยปากกาเพื่อวัดแนวเพื่อปาดท้องผืนโดยวัดจากจุดศูนย์กลางของลูกให้ห่างจากแนวกระสวนที่ใช้เจาะรูออกมาประมาณ ๑ นิ้ว ๑หุน ไม้วัดกระสวนตีเส้นตามแนวกระสวนนอกให้เป็นแนว โดยทำแต่เฉพาะลูกระนาดลูกที่ ๑ ถึงประมาณลูกที่ ๗ นับจากลูกทวน

๘. นำลูกระนาดไปถากท้องโดยนำร่องด้วยขวานตามแนวที่ขีดเส้นไว้ก่อน จากนั้นจึงใช้สิ่วและค้อนคว้านเนื้อไม้ในส่วนที่เป็นรายละเอียดออกไป ในขณะที่ปาดท้องออกไปก็จะต้องเคาะเสียงเพื่อเทียบเสียงของลูกระนาดไปด้วย โดยให้เสียงของลูกระนาดสูงกว่าเสียงต้นแบบประมาณ ๑ เสียง เพื่อจะได้ติดลูกถ่วงให้เสียงต่ำลงมาได้ เมื่อได้เสียงที่ต้องการแล้วจึงใช้ตะไบและกระดาษทรายขัดท้องให้เรียบร้อย

ภาพสาธิตการถากและคว้านท้องลูกระนาด

๙. นำลูกระนาดที่วัดแนวปาดท้องแล้วไปหนีบด้วยแม่แรงปากกาทีละลูกเพื่อใช้สว่านไฟฟ้าเจาะรูตามแนวที่ได้วัดไว้แล้วทั้งสองด้าน โดยช่างจะใช้ความชำนาญส่วนตัวในการแบ่งระยะที่จะเจาะรูด้านบนทั้งสองรูให้ทะลุไปถึงกันตรงกลางหลังผืน จากนั้นจึงพลิกลูกระนาดขึ้นมาเพื่อแต่งรูที่เจาะด้านหลังให้เรียบร้อย

ภาพการเจาะลูกระนาดที่หนีบบนแม่แรงปากกา

๑๐. สำหรับลูกระนาดที่แต่งท้องเรียบร้อยแล้ว ในกรณีที่เนื้อไม้มีสีไม่เสมอกัน หรือทำจากไม้ต่างชนิดกัน จะต้องนำไปทาเคลือบผิวให้เสมอกันด้วยสีดำ

๑๑. นำลูกระนาดที่ตบแต่งเรียบร้อยแล้วไปร้อยเข้าเป็นผืนด้วยเชือก แล้วจึงนำไปติดตะกั่วที่ปลายทั้งสองด้าน โดยเริ่มจากลูกยอดลงมา เพื่อเทียบเสียงกับระนาดต้นแบบให้ได้เสียงตามต้องการ

ภาพการติดตะกั่วและเทียบเสียงระนาดเอก

ภาพการทดสอบเสียงระนาดที่ติดตะกั่วเรียบร้อยแล้ว

วิธีการผลิตตะกั่วระนาด

ส่วนผสมที่ใช้

๑. ตะกั่วสำหรับอวนตกปลา	๑ กิโลกรัม
๒. เทียนขี้ผึ้งแท้	หนัก ๑๕ – ๒๐ บาท
๓. ชันยาเรือชนิดผง	๑ – ๒ ช้อนกลาง

วิธีทำ

๑. นำกระทะเหล็กตั้งไฟให้ร้อน นำตะกั่วใส่ลงในกระทะ

ภาพการหลอมตะกั่วบนกระทะ

๒. นำขี้เถ้าใส่ลงในตะกั่วที่ยังร้อนเพื่อไม่ให้ตะกั่วติดกระทะแล้วบดตะกั่วให้แตกเป็นผงละเอียด

ภาพการใช้ขี้เถ้าโรยบนตะกั่วและการคั่วบดตะกั่ว

๓. นำตะกั่วที่บดเป็นผงแล้วไปร่อนในตะแกรงเหล็กคัดเอาแต่เฉพาะตะกั่วส่วนที่เป็นผงละเอียด แล้วนำส่วนที่หยาบไปบดให้ละเอียดอีกครั้งจนหมด พักไว้ในกะละมัง

ภาพการกรองและร่อนผงตะกั่ว

๔. นำหม้อเหล็กเคลือบตั้งบนเตาไฟ ใส่ขี้ผึ้งแท้ลงไปเพื่อหลอมจนละลาย จากนั้นจึงใส่ผงตะกั่วละเอียดลงไป เคี่ยวส่วนผสมทั้งหมดให้เข้ากัน แล้วยกหม้อขึ้นจากเตา

ภาพการหลอมขี้ผึ้งแท้

๕. เติมชันยาเรือชนิดผงลงไป ๑-๒ ช้อน จากนั้นให้คนส่วนผสมทั้งหมดให้เข้ากัน

ภาพการเติมชันยาเรือลงในตะกั่ว

๖. คอยคนส่วนผสมให้เข้ากันตลอดจนกระทั่งตะกั่วเริ่มเย็นจับตัวเป็นก้อน จึงพร้อมที่จะใช้งานได้

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของนายแก้ว อินทร์คำ ทำให้ทราบถึงวิธีการคัดเลือกวัสดุที่ยังสามารถเข้าถึงได้ และยังอาศัยความวิธีการเลือกใช้ไม้ได้อย่างหลากหลาย โดยประยุกต์เอาไม้ต่างชนิดกันมาทำเป็นผืนระนาดผืนเดียวกันได้อย่างไม่มีข้อจำกัด แม้ว่าในขั้นตอนการผลิตจะได้นำอุปกรณ์เครื่องใช้ไฟฟ้ามาช่วยในการสร้าง แต่ในส่วนของรายละเอียดก็ยังคงต้องใช้ความรู้ความชำนาญเฉพาะตัว เช่น ก็กะระยะเพื่อเจาะรูรอยเชือก เป็นต้น

๒) การสร้างผืนระนาดเอกของนายนำ เพ็งอำไพ

ภาพนายนำ เพ็งอำไพ กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายนำ เพ็งอำไพ เกิดเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๔ (ไม่ปรากฏวันและเดือนเกิด) อายุ ๘๘ ปี มีภูมิลำเนา ณ บ้านลานตาเกลี้ยง ตำบลน้ำรึม อำเภอเมือง จังหวัดตาก ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๗๘ หมู่ ๘ บ้านมาบมะโก ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก นายนำเริ่มเรียนหนังสือครั้งแรกกับพระอาจารย์ที่วัดอรัญญาวาส (หนองพม่า) อำเภอน้ำรึม จังหวัดตาก จนสามารถอ่านออกเขียนได้ และอาศัยอยู่ที่วัดจนกระทั้งอายุ ๒๑ ปี จึงบวชเป็นพระภิกษุเพื่อศึกษาพระธรรมวินัย เป็นเวลา ๑ พรรษา ต่อมาได้ลาสิกขาออกมาประกอบอาชีพทำไร่ ทำนา และได้อยู่กินกับนางน้อม ภรรยาคนแรก เมื่ออายุ ๒๓ ปี แต่ไม่มีบุตรด้วยกันเนื่องจากนางน้อมถึงแก่กรรมพร้อมบุตรในขณะคลอด ต่อมาจึงได้สมรสกับนางเกย ภรรยาคนที่ ๒

ในอดีตนายนำเคยดำรงตำแหน่งผู้ใหญ่บ้านระหว่างปี พ.ศ. ๒๕๑๑ – ๒๕๑๒ นอกจากนี้นายนำยังได้รับประกาศเกียรติคุณให้เป็นพ่อดีเด่นระดับตำบลจากองค์การบริหารส่วนตำบลตลุกกลางทุ่ง เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๘

ภาพช่างนำ เพ็งอำไพ และใบประกาศเกียรติคุณพ่อดีเด่นระดับตำบล

นายนำมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทย เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่อายุ ๘ ปี จากการชักชวนของนายใบ โพธิ์สังข์อินทร์ ผู้เป็นน้าเขย ในช่วงแรกเริ่มเรียนเพลงโหมโรงปี่พาทย์พิธีที่บ้านครูยก และครูม้วน ซึ่งเป็นครูของนายใบ ต่อมาจึงได้เรียนระนาดเอกกับนายใบจนสามารถตีระนาดออกงานตามที่ต่าง ๆ ได้ และเคยเป็นหัวหน้าวงดนตรีคณะ “นพดลศิลป์” ซึ่งประกอบด้วยสมาชิกที่เป็นเครือญาติด้วยกัน นอกจากนี้นายนำยังมีความสามารถในงานช่างไม้ งานแกะสลัก และมีความสนใจในการสร้างเครื่องดนตรีไทย ได้เริ่มทดลองสร้างผืนระนาดของตนเองเมื่ออายุ ๑๑ ปี โดยอาศัยวิธีครูพักลักจำ ได้ทำการสร้างผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มตามแบบฉบับของตนเพื่อใช้ในวงดนตรี จนกระทั้งเมื่ออายุราว ๓๐ ปี จึงได้ปรับปรุงวิธีการเหลาลูกระนาดให้มีรูปทรงตามแบบผืน

ระนาดที่ซื้อมาจากจังหวัดสุโขทัย และเริ่มต้นทำผืนระนาดไม้ชิงชันและไม้มะหาดออกจำหน่ายจนถึงปัจจุบัน

นายนำมีบุตรธิดาจำนวน ๖ คน เป็นชาย ๔ คน หญิง ๖ คน และมีหลานจำนวน ๑๕ คน ไม่มีบุตรธิดาคนใดที่สนใจเล่นดนตรีหรือช่วยสืบทอดการสร้างผืนระนาดเลย มีเพียงแต่หลานชายคนเดียวซึ่งเป็นญาติฝ่ายนายใบผู้เป็นเป็นน้าเขยเท่านั้นที่เรียนดนตรีไทย คือ นายนพดล โพธิ์สังข์อินทร์ ซึ่งขณะนี้กำลังเรียนในชั้นปีสุดท้ายที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ภาพผู้วิจัยและผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์
นายนำ เพ็งอำไพ (ซ้าย) ผู้วิจัย (กลาง) และนายนภดล โพธิ์สังข์อินทร์ (ขวา)

ขนาดและสัดส่วน

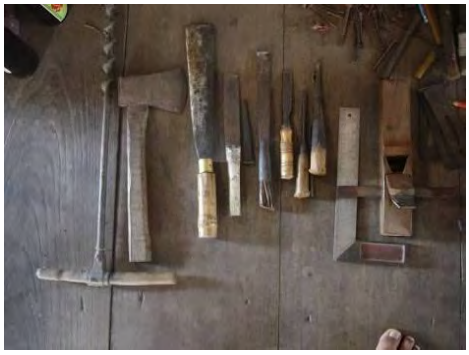
ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๒ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๔.๗ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔ ซม.
ลูกทวนหนา	๒ ซม.
ลูกยอดหนา	๓ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๓ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๑.๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๖.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๑๐ ซม.

ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๘ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๑๑ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๑ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๑๕ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

การเลือกไม้สำหรับสร้างผืนระนาดของช่างนำ จะประกอบด้วยไม้ ๒ ชนิด คือ ชิงชัน และมะหาด โดยแหล่งไม้ที่รับซื้อมาจากป่าไม้ธรรมชาติที่มีอยู่ในบริเวณพื้นที่เขาพะเมิน จังหวัดตาก และแหล่งอื่น ๆ การสร้างระนาดของช่างนำ มีอุปกรณ์ ดังนี้

๑. กบไสไม้ขนาดต่าง ๆ
๒. ดินสอสำหรับงานไม้
๓. สิ่วขนาดต่าง ๆ
๔. ค้อน
๕. เลื่อยไม้
๖. ไม้ฉาก
๗. ไม้แบบวัดกระสวนระนาด
๘. ก้านไม้ไผ่ที่เหลาแล้ว
๙. กระดาษทราย
๑๐. สว่านไฟฟ้า
๑๑. มีดพร้า
๑๒. ขวาน
๑๓. กีวีขัดรองเท้า หรือใบตองสด

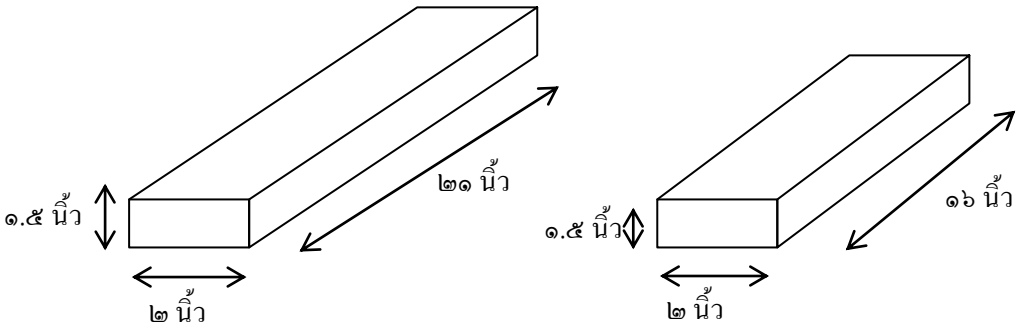


ภาพอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด

วิธีการสร้าง

๑. นำได้ที่คัดเลือกแล้วนำไปผึ่งลมในที่ร่มเพื่อทำให้ไม้แห้งสนิท โดยทิ้งระยะเวลานานประมาณ ๕-๖ เดือน จากนั้นจึงคัดไม้ที่แห้งดีแล้วมาผ่าและเหลาออกตามยาวให้เป็นแท่งสี่เหลี่ยมผืนผ้า ความกว้างประมาณ ๒ นิ้ว หนา ๑.๕ นิ้ว ยาวประมาณ ๒๐ นิ้ว โดยวัดให้ไม้แต่ละท่อนมีความหนา และกว้างเท่ากันจำนวน ๒๑-๒๒ ลูก ตามต้องการ โดยเมื่อทำผืนระนาดแล้ว ลูกทวนจะยาวประมาณ ๑๖นิ้ว ลดหลั่นลงไปจนถึงลูกยอดจะมีความยาวประมาณ ๑๒ นิ้ว

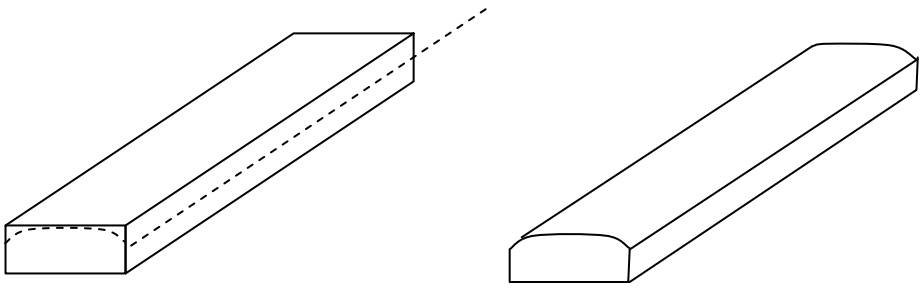
ภาพไม้ที่เตรียมไว้สำหรับทำผืนระนาด



ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด)

๒. นำไม้ที่แต่งเสมอกันแล้ว มาคัดเลือกเสียงที่จะทำเป็นลูกระนาดเสียงต่าง ๆ กัน โดยทำการเคาะและเทียบเสียงด้วยหูเพื่อเรียงไม้ให้มีขนาดลดหลั่นกันไปตามขนาดของไม้และเสียงจนครบทั้ง ๒๒ ลูก

๓. คัดเลือกไม้ดูด้านที่จะทำเป็นส่วนโค้งของลูกระนาด เมื่อเลือกได้แล้วจึงนำมาแต่งด้านหลังลูกโดยนำท่อนไม้วางบนแท่นล็อกตำแหน่งแล้วใช้กบไสไม้ลบเหลี่ยมออกทั้งสองข้าง จากนั้นจึงใช้กบขนาดเล็กตกแต่งรายละเอียดให้ได้ความโค้งตามต้องการ แล้วขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ



ภาพกบไสไม้ลบเหลี่ยมออกทั้งสองข้าง

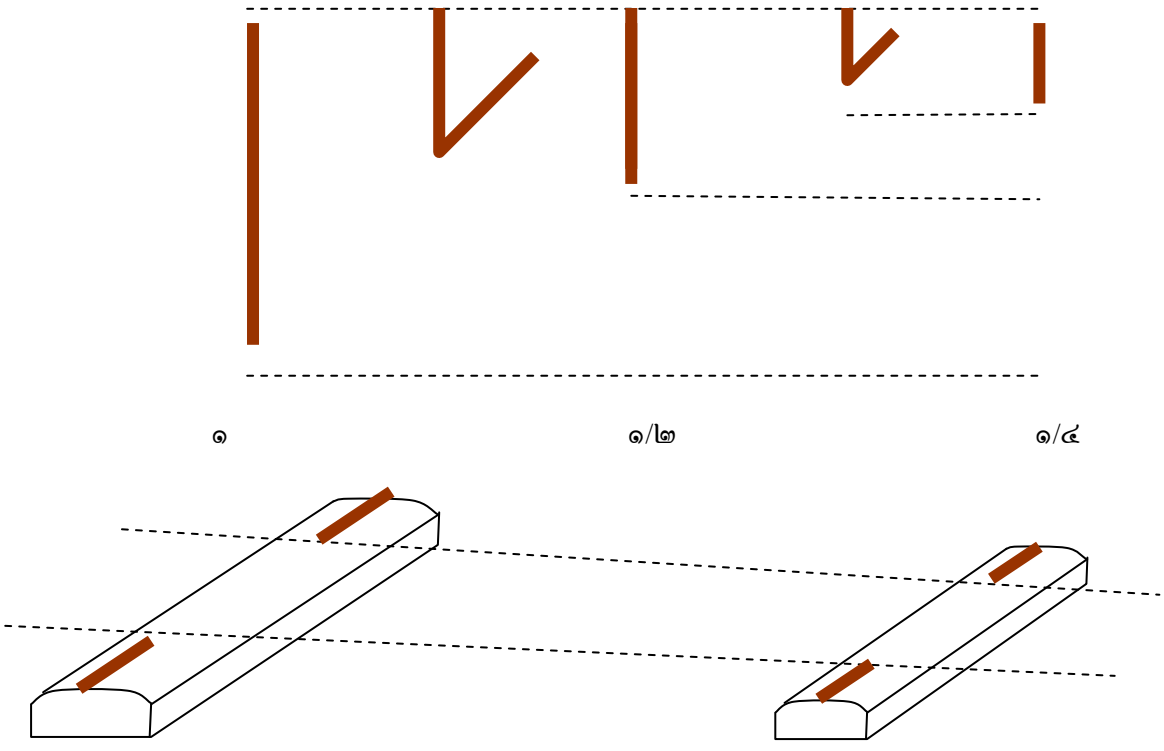
๔. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกทั้ง ๒๒ ลูกแล้ว มาเรียงใหม่ให้เสมอกันอีกครั้ง แล้วทำการวัดกระสวนครั้งแรกโดยใช้ไม้ฉากวัดความยาวลูกทวนและลูกยอดแต่ละด้าน จากนั้นจึงวัดกระสวนด้านมุมทแยงด้วยก้านไม้ไผ่ที่วัดขนาดตามต้องการแล้ว ในครั้งสุดท้ายจึงใช้ไม้กระสวนระนาดต้นแบบมาทาบลงบนผืนเพื่อขีดเส้นตามยาวตลอดทั้งผืน เพื่อนำไปตัดขอบด้วยเลื่อยต่อไป

ภาพการวัดกระสวนของระนาด

ภาพลูกระนาดที่ตัดขอบเรียบร้อยแล้ว

๕. นำไม้ทั้งหมดที่ตัดแล้วมาเรียงเข้าเป็นผืน แล้วทำการวัดกระสวนสำหรับเจาะรูร้อยเชือกโดยใช้ไม้ไผ่ก้านเล็กที่มีความยาวเท่ากับความยาวของลูกทวนและลูกยอดแต่ละด้าน มาหักแบ่งออกทีละครึ่งจนเหลือความยาว ๑ ใน ๔ ของความยาวทั้งหมด แล้วใช้ก้านไม้นั้นทาบลงบนส่วนปลายของลูกระนาดแล้วใช้ดินสอขีดตรงส่วนปลายที่เข้าหาจุดกึ่งกลางผืน จากนั้นจึงใช้ไม้กระสวนต้นแบบทาบลงตามแนวที่ขีดเส้น แล้วลากแนวเจาะรูร้อยเชือกตามยาวตลอดทั้งผืน

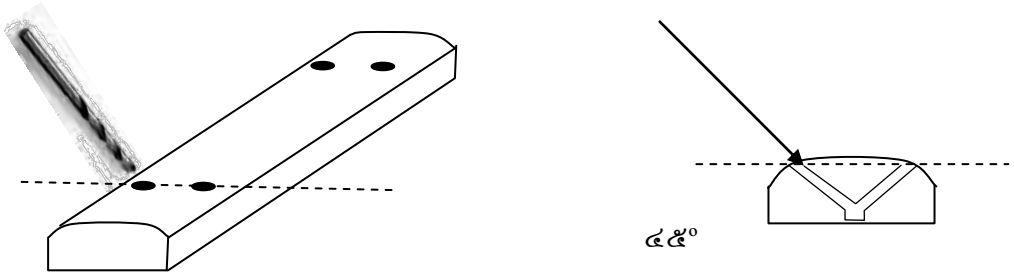
ภาพการทาบก้านไม้ไผ่เพื่อวัดระยะรูร้อยเชือก



ภาพวิธีการทาบก้านไม้ไผ่เพื่อวัดระยะรูร้อยเชือก

๖. นำลูกระนาดที่วัดแนวเจาะรูแล้วมาเจาะด้วยสว่านไฟฟ้า โดยใช้ลูกระนาดวางบนระหว่างท่อนไม้ ๒ ท่อน แล้วใช้มือข้างหนึ่งกดยึดลูกระนาดไว้ให้แน่น แล้วใช้มืออีกข้างหนึ่งเจาะรูทำมุมทแยงกับลูกระนาดตามแนวระนาบประมาณ ๔๕ องศา โดยให้รูที่เจาะไว้มาบรรจบที่กึ่งกลางลูก โดยช่างจะเลือกใช้ดอกสว่าน เบอร์ ๓/๑๖ Stainless-Steal

ภาพการเจาะรูร้อยเชือก



ภาพวิธีการเจาะรูลูกระนาด

๗. นำไม้ที่เจาะรูแล้วมาถากท้องผืนด้วยขวานและมีดพร้า โดยในระหว่างที่ถากท้องนั้นให้นำไปเคาะเทียบเสียงกับผืนระนาดต้นแบบให้มีเสียงที่ใกล้เคียงกัน โดยในการเทียบจะใช้หูเป็นหลักจนได้เสียงลดหลั่นกันตามต้องการ

ภาพการถากท้องลูกระนาด

๘. นำลูกระนาดที่เทียบเสียงแล้วมาขัดให้เรียบด้วยกระดาษทราย จากนั้นจึงเข้าสู่กรรมวิธีเคลือบเงาโดยใช้ใบตองสดด้านที่เป็นมันถูลงบนส่วนโค้งของลูกระนาด หรือใช้กีวีขัดรองเท้าขัดลูกระนาดให้ขึ้นเงา

๑๑. นำลูกระนาดที่เคลือบผิวเรียบร้อยแล้วไปร้อยด้วยร่มหรือเชือกไนล่อนเชือกเรียงให้เป็นผืน

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของนายนำ เพ็งอำไพ พบว่าได้เลือกใช้วัสดุไม้ที่สามารถหาได้ในท้องถิ่น และอาศัยภูมิปัญญาของตนในการสร้างผืนระนาดโดยอาศัยการเครื่องมือช่างไม้และการประดิษฐ์ด้วยมือเป็นส่วนใหญ่ ใช้ทักษะพิเศษคือการใช้ก้านไม้ไผ่วัดขนาด

และสัดส่วนต่าง ๆ ของผืนระนาด และใช้โสตประสาทของตนเองในการเทียบเสียงด้วยความชำนาญ โดยไม่ต้องใช้ตะกั่วในการถ่วงเสียงแต่อย่างใด

๓) การสร้างผืนระนาดเอกของอาจารย์บุญเรือน พราหมณ์คล้ำ

ภาพนายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ กับผู้วิจัย

ประวัติ

อาจารย์บุญเรือน พราหณ์คล้ำ เกิดเมื่อวันที่ ๖ เมษายน พ.ศ. ๒๔๘๓ ณ บ้านถิ่นปุรา ตำบลดอนยาง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๖๙ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๔๐ หมู่ ๒ ตำบลดอนยาง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี

การศึกษา

ระดับประถมศึกษาปีที่ ๔	โรงเรียนวัดถิ่นปุรา พ.ศ. ๒๔๙๓
ระดับประถมศึกษาปีที่ ๖	โรงเรียนสุวรรณรังสฤษฎ์วิทยาลัย พ.ศ. ๒๔๙๙
ระดับ ป.กศ.	โรงเรียนฝึกหัดครูเพชรบุรี พ.ศ. ๒๕๐๐
ระดับ ป.กศ. สูง พ.ม.	วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. ๒๕๐๔
ระดับปริญญาตรี	การศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.)
	วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร พ.ศ. ๒๕๑๒

การรับราชการ

เข้ารับราชการครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๔ ในตำแหน่งตรูชั้นตรี ที่โรงเรียนวันปากคลอง ตำบลบางครก อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี และได้รับการเลื่อนขั้นวิทยฐานะตามลำดับ ดังนี้

พ.ศ. ๒๕๑๕	ครูชั้นโท โรงเรียนหาดเจ้าสำราญ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี
พ.ศ. ๒๕๑๘	นักวิชาการศึกษา ส่วนการศึกษาจังหวัดเพชรบุรี
พ.ศ. ๒๕๒๔	ครูใหญ่ โรงเรียนวัดบันไดทอง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี

พ.ศ. ๒๕๒๕ อาจารย์ใหญ่ โรงเรียนบ้านดอนยี่ตรอก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี

อาจารย์บุญเรือนเริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกเมื่ออายุ ๑๐ ปี โดยเรียนปี่พาทย์กับครูก๋อย (ไม่ทราบนามสกุล) จนสามารถบรรเลงเพลงโหมโรงเย็นได้ ต่อมา เมื่ออายุ ๑๗ ปี ได้เรียนซอด้วงกับ ครูเทื้อน ประทานทรัพย์ และเรียนอังกะลุงกับครูหนูใหญ่ (นายธรรมนูญ ชำนิราชกิจ) เมื่อมาศึกษาต่อที่โรงเรียนฝึกหัดครูเพชรบุรี ได้เรียนขิมกับอาจารย์นิพนธ์ เกิดเทพ ได้รับการฝึกอบรมครูสอนดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน จากกรมสามัญศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ อาจารย์บุญเรือนมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยและการสอนดนตรีไทยมาตั้งแต่วัยหนุ่ม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๖ เคยส่งนักเรียนเข้าร่วมการประกวดวงดนตรีไทยในงาน ศิลปหัตถกรรมของเขตการศึกษา ๕ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ และได้รับรางวัลชนะเลิศการสอนดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน จากสำนักงานประถมศึกษาจังหวัดเพชรบุรี

อาจารย์บุญเรือนมีความสนใจในการทำผืนระนาดมาตั้งแต่วัยเด็กตั้งแต่อายุ ๙ ปี โดยได้สังเกตวิธีการทำผืนระนาดเอกและตะกั่วติดระนาดจากพี่ชาย คือ นายเอิบ พรามณ์คล้ำ และจดจำนำมาประยุกต์ใช้กับการผลิตระนาดเอกของตนเองในปัจจุบัน เมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๓๕ ได้รับการชักชวนแนะนำจากอาจารย์ประโยชน์ ทางมีศรี ให้มาทำผืนระนาด ด้วยเหตุที่ทราบว่าอาจารย์บุญเรือนมีความคิดที่จะหางานอดิเรกทำในยามเกษียณอายุราชการและความสนใจในด้านงานช่าง โดยได้ร่วมกันไปศึกษาดูงานเก็บข้อมูลขนาดและสัดส่วนของผืนระนาดเอกในพื้นที่ต่าง ๆ เช่น สุพรรณบุรี อ่างทอง สมุทรสงคราม กรุงเทพมหานคร (กรมศิลปากร) และได้ไปฝึกการทำผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มเพิ่มเติมกับนายเลิศ บุญโต ช่างทำผืนระนาดที่อำเภอคลองโคน จังหวัดสมุทรสงครามจนมีความรู้ ต่อมาเมื่อช่างเลิศเสียชีวิตลง จึงได้รับเครื่องมือและวัสดุที่ใช้ในการทำผืนระนาด สืบทอดต่อมา และนำมาปรับปรุงวิธีการสร้างจนสามารถทำผืนระนาดออกจำหน่ายได้ อาจารย์บุญเรือนเคยได้รับรางวัลรองชนะเลิศจากการเข้าร่วมประกวดผืนระนาดเอกไม้นวม ซึ่งจัดขึ้นโดยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๐

ภาพนายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ

นับตั้งแต่เกษียณอายุราชการ อาจารย์บุญเรือนได้ประกอบอาชีพเป็นช่างทำผืนระนาดเอกและระนาดทุ้ม ที่บ้านของตนเองมาจนถึงปัจจุบัน และยังคงเป็นครูสอนดนตรีไทยให้กับนักเรียนในโรงเรียนระดับประถมศึกษา นอกจากนี้ ยังเป็นวิทยากรผู้ให้ความรู้ในการสร้างผืนระนาดเอกกับนักศึกษาระดับปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่มาศึกษาดูงานที่บ้านอีกด้วย

ภาพบริเวณบ้านและโรงไม้ที่ใช้สำหรับการผลิตผืนระนาด

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๔.๕ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๑.๕ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๔.๘ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔ ซม.
ลูกทวนหนา	๑.๘ ซม.
ลูกยอดหนา	๒.๗๕ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๒.๗๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๒.๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๖.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๙.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗.๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๑๐ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓.๕ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๒.๕ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๑๘ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

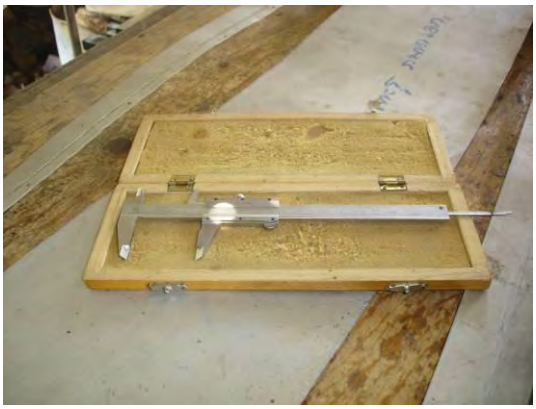
ไม้สำหรับสร้างผืนระนาดเอกของอาจารย์บุญเรือน จะใช้ไม้ทั้งที่เป็นไม้ใบเลี้ยงเดี่ยว คือไม้ไผ่ และไม้ใบเลี้ยงคู่ เช่น ไม้ไผ่บง ไม้มะหาด ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ประดู่ ไม้ซาก และไม้สัก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะการใช้งานและความนิยมของผู้สั่งทำโดยเรียงลำดับความนิยมไว้จากมากไปน้อย ดังนี้คือ ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ไผ่บง ไม้มะหาด และไม้ซาก นอกจากนี้อาจารย์บุญเรือนได้กล่าวว่า ไม้ชนิดใดที่เคาะแล้วมีเสียงกังวานพอที่จะทำระนาดได้ ย่อมนำมาทำระนาดได้ทั้งสิ้น ต่างกันเพียงแต่ว่า ดังดีหรือสวยงาม มีเสียงแก้วมากน้อยเพียงใดเท่านั้น

ช่างบุญเรือนแนะนำว่า สำหรับเครื่องมือที่จำเป็นในการสร้างผืนระนาดในปัจจุบัน ควรประกอบด้วยเครื่องมือ ดังนี้

๑. กบไสไม้ไฟฟ้า
๒. สว่านเจาะไฟฟ้า
๓. เครื่องขัด และเครื่องเจียรไฟฟ้า
๔. แม่แรงปากกา
๕. เลื่อย
๖. มีดโต้
๗. ค้อน
๘. ดินสอสำหรับงานไม้
๙. ขวาน
๑๐. ไม้ฉาก
๑๑. ไม้บรรทัด

นอกจากนี้แล้ว ช่างบุญเรือนได้ใช้เครื่องมืออื่น ๆ เพิ่มเติมอีกดังนี้

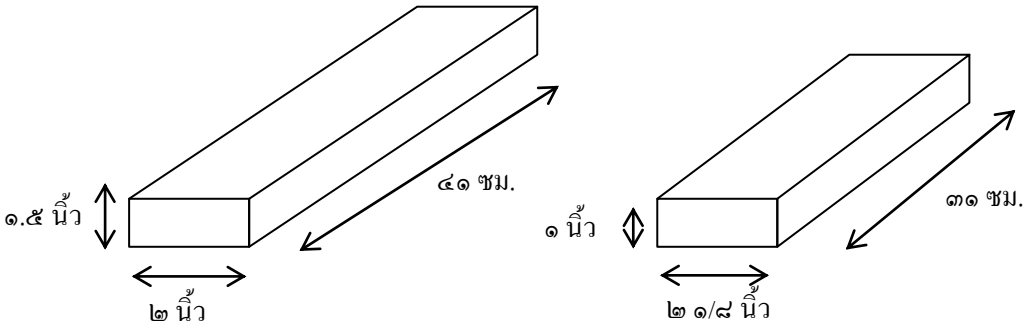
๑๒. ตลับสายวัด
๑๓. ปากกาเมจิก
๑๔. เครื่องวัดความถี่เสียงชนิดโครมาติก (Chromatic Tuner)
๑๕. ตะเกียงแอลกอฮอล์
๑๖. เครื่องรีดไม้ (เครื่องไสไม้ให้หนาเท่ากัน)
๑๗. เลื่อยวงเดือนไฟฟ้า
๑๘. เครื่องไสไม้เทียบไม้ด้านข้าง



ภาพวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด

วิธีการสร้าง

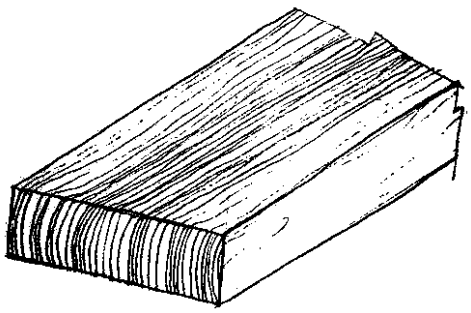
๑. เตรียมผ่าไม้เป็นลูกระนาด ขนาดความยาวประมาณ ๔๒ – ๔๕ เซนติเมตร ความหนาลดหลั่นลงไปตั้งแต่หนาที่สุด ๑.๕ นิ้ว ขนาดกลาง ๑ นิ้ว สองหุน และขนาด ๑ นิ้ว และความกว้างของลูกระนาดตั้งแต่ ๒ นิ้ว ถึง สองนิ้ว ๑ หุน เพราะลูกระนาดมีทั้งหมด ๒๒ ลูก เมื่อเรียงลูกระนาดให้ชิดควรมีความยาวรวมตลอดผืนระหว่าง ๑๐๓-๑๐๕ เซนติเมตร เฉลี่ยความกว้างของลูกเล็กสุด ๔.๕ เซนติเมตร และลูกโตสุดประมาณ ๕ เซนติเมตร ความกว้างของลูกระนาดลูกยอดสั้นสุดประมาณ ๓๐-๓๑ เซนติเมตร ลูกยาวสุด ยาวประมาณ ๔๐-๔๑ เซนติเมตร หรืออาจยาวถึง ๔๒ เซนติเมตรก็ได้ ความหนาสุดของลูกยอด ถ้าเป็นไม้ที่ดังดีมีเสียงกังวาน ก็ควรหนาประมาณ ๑ นิ้ว ๓ หุน แต่ถ้าเสียงไม่ดีก็ควรจะให้หนาขึ้นประมาณ ๑.๕ นิ้ว



ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด)

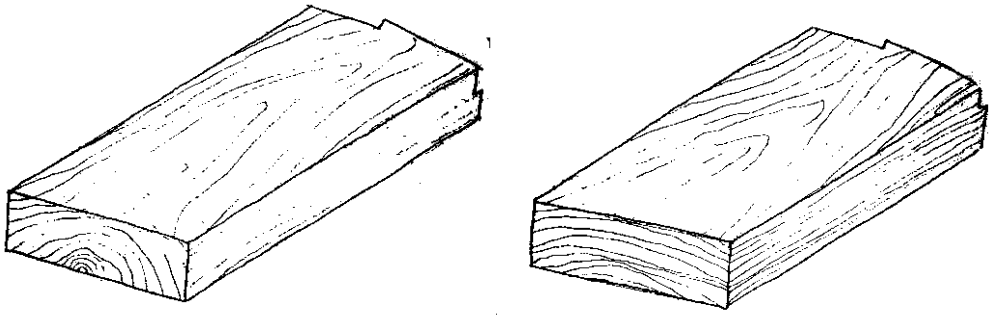
สำหรับการผ่าไม้ของช่างบุญเรือนจะแบ่งตามลักษณะการกำหนดเสี้ยนไม้ หรือวงปี มี ๒ ลักษณะ คือ

- ผ่าแบบเสี้ยนตั้ง คือ การผ่าไม้แบบขวางเสี้ยนไม้ในแนวดิ่ง หรือ ตัดขวางกับวงปีของลำต้น เมื่อเหลาเป็นลูกแล้วจะเห็นวงปีเรียงตัวกันเป็นชั้น ๆ ในแนวดิ่ง



ภาพการผ่าไม้แบบเสี้ยนตั้ง

- ผ่าแบบเสี้ยนนอน คือ การผ่าไม้แบบระนาบหรือตัดขนานไปกับแนววงปีของลำต้น เมื่อเหลาเป็นลูกแล้วจะเห็นวงปีนอนเรียงซ้อนเป็นชั้น ๆ ในแนวระนาบ

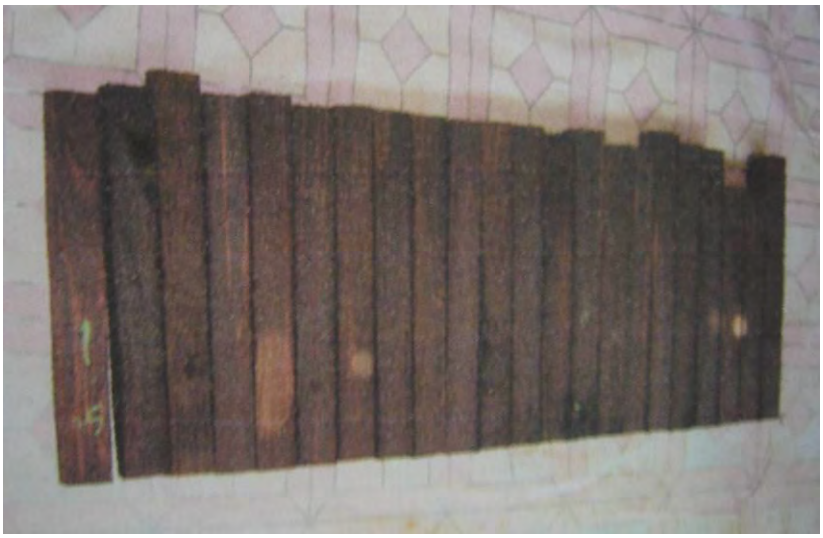


ภาพการผ่าไม้แบบเสี้ยนนอน

ในการกำหนดเสี้ยนไม้นี้ เมื่อแรกผ่าไม้ ถ้าลูกระนาดอยู่ในตำแหน่งเสียงนอน ผืนระนาดจะให้เสียงดังดีกว่า แต่ทางวงปีของระนาดเสี้ยนตั้งจะมีความสวยงามมากกว่า

ภาพท่อนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาด

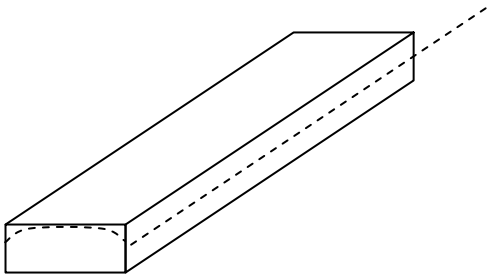
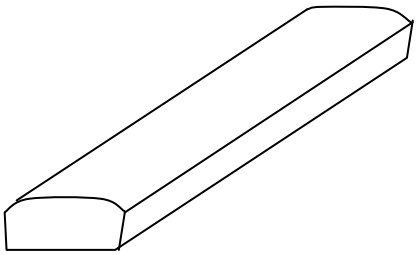
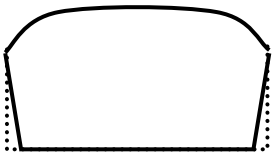
๒. เมื่อเตรียมไม้ได้ตามขนาดที่ต้องการแล้ว จึงนำไปไสด้วยกบไฟฟ้า โดยแต่ละลูกควรจะต้องไสให้ได้ความความกว้างและหนาเสมอเท่ากันตลอดทั้งลูก ซึ่งในส่วนนี้ช่างจะต้องใช้ความละเอียดในการวัดฉากของแต่ละด้านให้พอดีเสมอกัน ทั้ง ๒๒ ลูก เมื่อนำลูกระนาดทั้งหมดมาชิดกันแล้ว จะต้องมีความยาวตลอดผืนไม่เกิน ๑๐๕ เซนติเมตร



ภาพการไสไม้ด้วยกบไฟฟ้า

๓. สังเกตไม้ดูส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยพิจารณาจากลักษณะวงปี โดยจะเอาส่วนวงปีด้านในที่เป็นด้านที่เนื้อไม้แข็งกว่าเป็นหลังลูก เพราะเมื่อเวลาที่ตีจะทนไม่สึกแตกง่าย จากนั้นจึงใช้กบไฟฟ้าลบเหลี่ยมไม้ที่จะทำหลังออกทั้งสองข้าง และเจียรไม้ออกให้ได้ความโค้งตามต้องการแล้วนำไปขัดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายให้เรียบร้อย

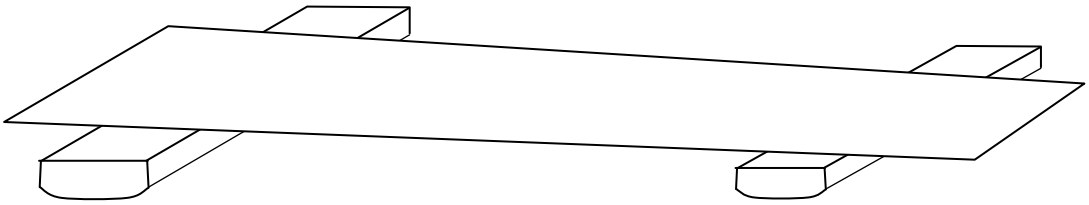
ในส่วนของการขัดผิวด้วยกระดาษทรายนี้ ช่างได้อธิบายเพิ่มเติมว่าจะต้องเหลาด้านข้างของลูกระนาดให้ได้องศาเข้ามาอีกเล็กน้อย เพราะเมื่อนำมาแขวนบนรางแล้วลูกระนาดจะไม่กระทบกันเมื่อเวลาตี

ภาพการลบเหลี่ยมลูกระนาดด้วยเครื่องกระดาษทรายขัดไฟฟ้า

๔. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกทั้ง ๒๒ ลูกแล้ว มาเรียงคัดวางโดยหงายส่วนที่โค้งไว้ด้านล่างให้เป็นผืนบนแท่นที่เตรียมไว้ โดยพิจารณาจากเสียงและความดังของไม้ โดยช่างจะเลือกเอาไม้ที่มี

ความดังที่สุดมาใส่ไว้ในส่วนที่ใกล้กับลูกทวนและลูกยอดเข้ามาด้านละ ๖ ลูก คือลูกที่ ๑-๖ และ ลูกที่ ๑๘-๒๒ จากนั้นจึงใช้แม่แรงบีบให้ไม้ทั้งชุดชิดกันไม่เคลื่อนที่ และนำแผ่นโลหะที่ใช้เป็นแบบกระสวนทาบลงบนไม้ จากนั้นจึงทำการขีดเส้นแนวกระสวนเจาะรูด้านล่างด้วยดินสอ แล้วหงายผืนขึ้นเพื่อวัดกระสวนรูร้อยเชือกด้านบนทั้งสองด้าน จากนั้นจึงทำการวัดกระสวนนอกของผืนโดยใช้ดินสอขีดเส้นตามแนวของกระสวนตลอดผืนทั้งสองข้าง

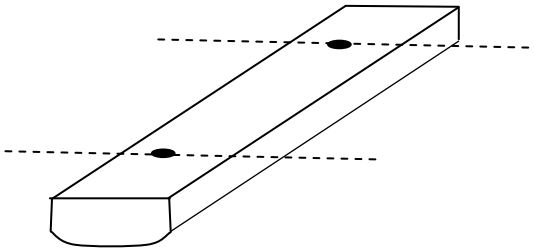


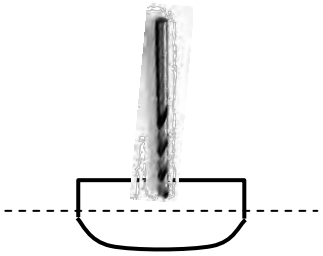
ภาพการเข้ากระสวนระนาดด้วยแผ่นแม่แบบโลหะ

๕. นำไม้ที่บีบด้วยแม่แรงที่วัดกระสวนนอกแล้ว มาตัดขอบทั้งสองด้านออกด้วยเลื่อยวงเดือนไฟฟ้า ซึ่งจะทำการตัดครั้งเดียวเพื่อทำให้ได้กระสวนที่ตรงเสมอกันตามความต้องการ

ภาพการตัดขอบกระสวนด้วยเลื่อยไฟฟ้า

๖. นำลูกระนาดออกจากแม่แรง เพื่อนำมาเจาะรูร้อยเชือกด้านล่างด้วยแท่นเจาะไฟฟ้า โดยช่างจะเลือกใช้ดอกสว่านขนาด ๑๓/๖๔” เจาะลงไปในเนื้อไม้ลึกประมาณไม่เกินกึ่งหนึ่งของความหนาทั้งลูก

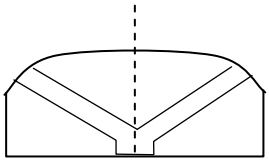




ภาพการเจาะรูร้อยเชือกลูกระนาดด้านท้องผืน

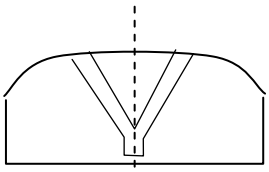
๗. นำไม้ที่เจาะรูด้านล่างแล้ววัดระยะเจาะรูโดยใช้ดินสอทำตำแหน่งที่ต้องการทั้งสองด้าน ด้านละ ๒ รู โดยช่างมีวิธีเจาะรูที่แตกต่างกันตามรูปแบบการใช้งาน ๓ แบบ ดังนี้

- เจาะแบบหาม รูเชือกจะอยู่ใกล้กับขอบผืน เชือกจะดึงยึดทำให้ลูกระนาดสั่นได้น้อย ไม่เหมาะกับการเจาะด้านท้ายของลูก



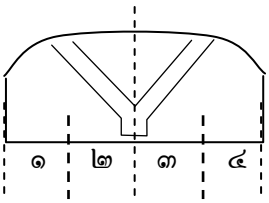
ภาพการเจาะแบบหาม

- เจาะแบบหิ้ว รูเชือกจะอยู่ใกล้กับจุดแบ่งกึ่งกลางผืน เชือกจะดึงยึดได้น้อย ทำให้ลูกระนาดสั่นได้มาก จึงเหมาะกับการเจาะด้านท้ายของลูก แต่จะทำให้แลดูไม่สวยงาม



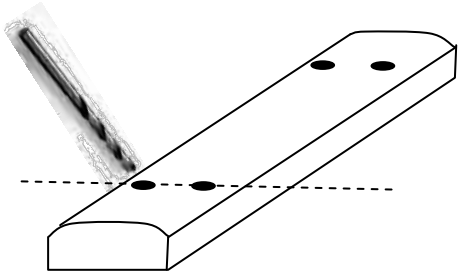
ภาพการเจาะแบบหิ้ว

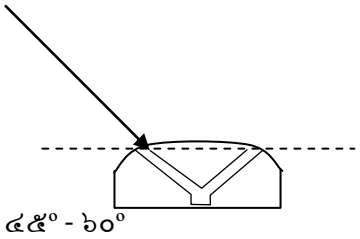
- เจาะแบบปกติ ใช้วิธีกะระยะแบ่งหลังลูกระนาดออกเป็น ๔ ส่วน เว้นขอบข้างไว้ ๑ ส่วน และเว้นช่องตรงกลางลูกไว้ ๒ ส่วน โดยวิธีนี้รูร้อยเชือกจะแลดูสวยงาม แต่มีโอกาสที่เสียงจะไม่ดังถ้าเจาะรูไม่ตรง



ภาพการเจาะแบบปกติ

จากนั้นนำลูกระนาดที่วัดระยะแล้วนำมาหนีบไว้กับแม่แรงไม่ให้เคลื่อนที่ จากนั้นจึงใช้สว่านไฟฟ้าเจาะรูในตำแหน่งที่ต้องการ โดยทำมุมทแยงกับลูกประมาณ ๔๕ – ๖๐ องศา ตามลักษณะการเจาะรูร้อยเชือก เก็บรายละเอียดผิวของลูกระนาดแต่ละลูกให้เรียบร้อยสวยงามด้วยกระดาษทรายละเอียด





ภาพการเจาะรูร้อยเชือกลูกระนาดด้านบนผืน

๘. ทำการติดตะกั่วที่ปลายทั้งสองด้านของลูกระนาดโดยเรียงจากลูกทวนไปหาลูกยอด โดยระนาดแต่ละผืน จะใช้ตะกั่วโดยเฉลี่ยทั้งผืนประมาณ ๑ – ๑.๓ กิโลกรัม โดยจะติดตะกั่วให้มีขนาดใกล้เคียงกันทุกลูก เนื่องจากเป็นการติดก่อนที่จะทำการบากท้องเพื่อเทียบเสียง

การติดตะกั่วของช่าง จะใช้ตะเกียงแอลกอฮอล์แทนตะเกียงน้ำมันก๊าด ซึ่งแอลกอฮอล์มีคุณสมบัติให้เปลวไฟความร้อนสูง และทำให้ไม่เกิดเขม่าบนผืนระนาด

ภาพการติดตะกั่วระนาด

๙. นำลูกระนาดที่ถ่วงตะกั่วแล้วไปบากท้องผืนเพื่อหาแนวเสียงที่ใกล้เคียงกับระนาดต้นแบบ โดยใช้ขวานบากเฉพาะบริเวณที่ทำตำแหน่งกระสวนบากท้องไว้ก่อน เริ่มจากลูกที่ ๑ ไปเรื่อย ๆ เว้นไว้แต่เฉพาะลูกระนาด ๕ ลูกนับจากลูกยอดลงมา จากนั้นจึงนำไปขัดแต่งด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายให้เรียบร้อย

ภาพการบากท้องผืน

๑๐. นำลูกระนาดขัดให้เรียบด้วยกระดาษทรายแล้วมาทำการเทียบเสียงกับผืนระนาดต้นแบบ โดยช่างจะให้วิธี เทียบโดยใช้หู หรือเทียบโดยใช้เครื่องเทียบเสียง (Chromatic Tuner)

วิธีการเคาะลูกระนาดเทียบเสียงของช่าง คือ จะใช้นิ้วโป้งและนิ้วชี้ของมือข้างหนึ่งจับที่บริเวณปลายลูกระนาดข้างหนึ่ง โดยวัดตำแหน่งที่จับเข้ามาจากปลายลูกประมาณ ๔-๕ นิ้ว แล้วทำการเคาะเสียง จะได้เสียงที่ดังกังวานกว่าบริเวณอื่น ๆ ซึ่งช่างเรียกตำแหน่งที่จับบริเวณดังกล่าวนี้ว่า “จุดบอดของเสียง”

ภาพวิธีการเคาะลูกระนาดเทียบเสียงด้วยเครื่องเทียบเสียงจากระนาดต้นแบบ

ภาพเครื่องวัดความถี่เสียงแบบโครมาติก

๑๑. นำลูกระนาดที่เทียบเสียงเรียบร้อยแล้วแล้วไปร้อยเชือกเรียงเป็นผืน นำไปแขวนบนรางเพื่อทำการทดสอบอีกครั้ง

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

วิธีการผลิตตะกั่วระนาด

ส่วนผสมที่ใช้

๑. ตะกั่ว	๔.๑ กิโลกรัม
๒. ขี้ผึ้งแท้	๔.๕ กิโลกรัม
๓. ชันโรง หรือชันเรียม	๑ ๑/๒ ช้อนโต๊ะ
๔. น้ำมันยาง	๓ ช้อนโต๊ะ

ภาพที่ใช้เตรียมทำตะกั่วระนาด

วิธีทำ

๑. นำกระทะเหล็กตั้งไฟให้ร้อน นำตะกั่วใส่ลงในกระทะ เคี่ยวจนตะกั่วเหลวด้วยความร้อนสูง

๒. ยกกระทะลง นำขี้เถ้าใส่ลงในตะกั่วที่ยังร้อนเพื่อไม่ให้ตะกั่วติดกระทะแล้วบดตะกั่วให้แตกเป็นผงละเอียดด้วยไม้ หรือเขย่ากระทะ จนตะกั่วร่อนเป็นเม็ดทราย ทิ้งไว้ให้เย็น

๓. นำตะกั่วที่บดเป็นผงแล้วไปร่อนในตะแกรงลวดคัดเอาแต่เฉพาะตะกั่วส่วนที่เป็นผงละเอียด แล้วนำส่วนที่หยาบไปบดให้ละเอียดอีกครั้งจนหมด พักไว้ในกะละมัง

๔. นำกระทะเหล็กเคลือบตั้งบนเตาไฟอ่อน ๆ ใส่ชันโรงลงไปในกระทะ แล้วใส่น้ำมันยางลงไป ๒-๓ ช้อนโต๊ะ ละลายให้เข้ากัน

๕. ใส่ขี้ผึ้งแท้เพื่อหลอมจนละลายจนหมด แล้วยกลงจากเตา

๖. ใส่ผงตะกั่วละเอียดลงไป แล้วคอยคลุกเคล้าส่วนผสมเข้ากันประมาณ ๑๐นาที จนขี้ผึ้งแข็งตัว จึงนำไปใช้ติดลูกระนาดตามต้องการ

ภาพตะกั่วที่ปั้นเป็นแท่งสำเร็จแล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของอาจารย์บุญเรือน พราหมณ์คล้ำ ทำให้ทราบถึงวิธีการสร้างที่ได้รับการประยุกต์เข้ากับหลักวิทยาศาสตร์เพื่อพัฒนาคุณภาพของผืนระนาดให้เป็นที่ยอมรับ และได้ใช้เครื่องมือไฟฟ้าเพื่อลดขั้นตอนในการผลิต และทำให้คุณภาพของชิ้นงานที่ออกมามีความเที่ยงตรงเป็นมาตรฐาน แต่ยังคงไว้ซึ่งภูมิปัญญาของช่างในอดีตได้อย่างสมบูรณ์ครบถ้วน

๔) การสร้างผืนระนาดเอกของนายผวน เทียนสว่าง

ภาพนายผวน เทียนสว่าง กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายผวน เทียนสว่าง เกิดเมื่อวันที่ ๘ มิถุนายน ๒๔๗๖ ณ บ้านหนองบัวเหนือ หมู่ที่ ๓ ตำบลหนองบัวเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๙๔/๑ หมู่ ๑๕ ตำบลตากออก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก เข้าเรียนที่โรงเรียนบ้านหนองบัวเหนือ จนจบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ จึงได้ออกมาประกอบอาชีพทำไร่ เลี้ยงสัตว์ช่วยเหลือครอบครัว จนถึงประมาณปี พ.ศ. ๒๕๐๒ ได้สมัครเป็นเจ้าหน้าที่เวรยามประจำโครงการก่อสร้างเขื่อนภูมิพล ทำอยู่ได้ประมาณ ๗ เดือน จึงได้ลาออกมาสมรสกับนางสมลี ตะเภา ซึ่งเป็นชาวบ้านสองกอง และอยู่กินกันมาจนถึงปัจจุบัน ภายหลังได้ประกอบอาชีพช่างไม้ ทำตู้และเครื่องใช้ต่าง ๆ รับสร้างบ้าน และเคยไปทำงานต่างประเทศเมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๕๒๑

นายผวนมีความสนใจในด้านดนตรีไทยตั้งแต่เด็ก ไม่ว่าจะมีการแสดงดนตรีในงานบุญที่ใดก็จะหาโอกาสไปดูไปฟัง ทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง โดยได้

ทดลองนำกระบอกไม้ไผ่ที่หาได้ทั่วไปมาตัดและร้อยขึ้นเป็นผืนระนาดจำนวน ๑๒ ผืน เมื่ออายุประมาณ ๑๕ ปี ซึ่งถือเป็นการสร้างผืนระนาดผืนแรก ซึ่งนายผวนกล่าวว่ายังไม่เป็นเสียงดีนัก เนื่องจากยังขาดประสบการณ์ นายผวนได้อาศัยครูพักลักจำสามารถจดจำเพลงในวงดนตรีไทยมาตีเล่นได้โดยไม่ได้ไปศึกษามาจากครูคนใด นอกจากนี้สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้อีกหลายชนิด เช่น ระนาดเอก ฆ้องวง ขลุ่ย ซอ และยังมีความสนใจในการร้องรำทำเพลงเรื่อยมา จนล่วงมาถึง พ.ศ. ๒๕๔๔ จึงได้มีโอกาสเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจังกับครูริ (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดสิงห์บุรีแต่ย้ายถิ่นฐานมาอาศัยอยู่ในบ้านแม่ยะ อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก นายผวนได้เชิญครูริมาทำพิธีขึ้นครูและสอนดนตรีที่บ้าน โดยตกลงค่าขึ้นครูและค่าสอนเป็นเวลา ๑ เดือน จำนวน ๓,๐๐๐ บาท เริ่มต้นจากการเรียนเพลงสาธุการตามแบบแผน และได้ต่อเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงในงานบุญพิธีต่าง ๆ จนมีความสามารถติดตามครูริไปร่วมบรรเลงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ได้ ต่อมาจึงได้ร่วมกับนายสยาม อยู่สาโก รวบรวมสมาชิกตั้งวงดนตรีชื่อ “คณะดนตรีปี่พาทย์” รับจ้างงานทั่วไปทั้งในและนอกเขตจังหวัดตาก นอกจากนี้นายผวนได้เปิดรับสอนดนตรีไทยที่บ้าน และรับเชิญไปสอนดนตรีไทยให้กับนักเรียนตามโรงเรียนในอำเภอต่าง ๆ ในเขตจังหวัดตาก

นายผวนยังคงใช้ความสามารถในด้านงานช่างไม้เพื่อพัฒนาคุณภาพการสร้างผืนระนาดขึ้นใช้เอง โดยอาศัยการสังเกตแบบครูพักลักจำ และปรับปรุงวิธีการผลิตของตนจนสามารถผลิตระนาดเอก ระนาดทุ้มและกลองต่าง ๆ ออกจำหน่ายได้ และยังรับซ่อมแซมเครื่องดนตรีไทยที่ชำรุด โดยมีนายสยาม อยู่สาโก เป็นลูกมือ และได้ถ่ายทอดวิธีการทำระนาดให้กับนายสยามอีกท่านหนึ่งด้วย

ภาพบริเวณบ้านและไม้ที่ใช้สำหรับสร้างผืนระนาด

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๖.๕ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๕.๒ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔.๔ ซม.
ลูกทวนหนา	๒.๓ ซม.
ลูกยอดหนา	๓ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๒.๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๑ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๗ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๑๐ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๘ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๘ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๒ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๐ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๒๒ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

การเลือกไม้สำหรับสร้างผืนระนาดของช่างผวน จะประกอบด้วยไม้ชนิดต่าง ๆ เช่น ชิงชัน พยุง มะเกลือ มะหาด โดยจะคัดเลือกรับซื้อไม้ท่อนขนาดใหญ่จากโรงกลึงไม้ หรือเลือกไม้เก่าที่มีลักษณะแห้งสนิท โดยสังเกตได้จากไม้ที่ปลวกกินจนเหลือแต่กระพี้ จากนั้นจะจ้างให้คนในท้องที่แบ่งไม้ออกเป็นท่อน ๆ เพื่อที่จะเตรียมไม้สำหรับเหลาเป็นลูกระนาดต่อไป

การสร้างระนาดของนายผวน มีอุปกรณ์ ดังนี้

๑. กบไสไม้ขนาดต่าง ๆ
๒. ตลับสายวัด
๓. ดินสอสำหรับงานไม้
๔. สิ่วขนาดต่าง ๆ
๕. ค้อน
๖. เลื่อยไม้
๗. เลื่อยตัดเหล็ก

๘. ไม้ฉาก

๙. กระดาษทราย

๑๐. ตลับลูกดีดสำหรับตีเส้น

๑๑. เจียรไฟฟ้า

๑๒. สว่านไฟฟ้า

๑๓. มีดพร้า

๑๔. ขวาน

๑๕. สีฝุ่น

๑๖. ยูรีเทน

ภาพอุปกรณ์ในการทำผืนระนาด

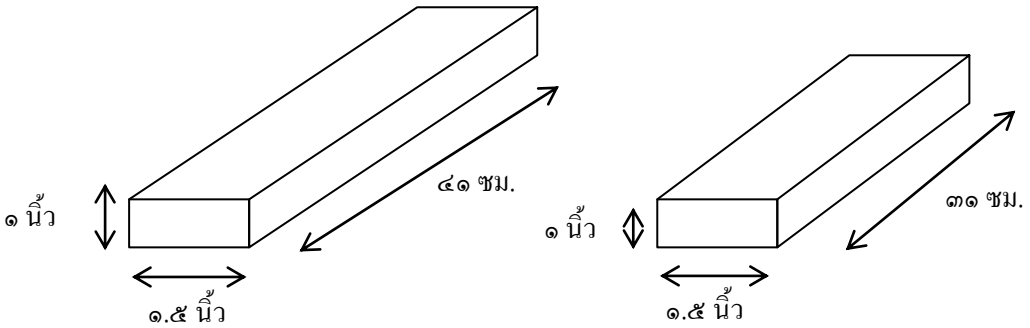
วิธีการสร้าง

๑. นำไม้ที่คัดเลือกแล้วมาผ่าออกเป็นลูกให้เป็นแท่งสี่เหลี่ยมผืนผ้า ความกว้างประมาณ ๑.๕ นิ้ว หนา ๑นิ้ว ความยาวลดหลั่นกันไป โดยลูกยอดยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตร ไปจนถึงลูกทวน ยาวประมาณ ๔๕ เซนติเมตร โดยวัดให้ไม้แต่ละท่อนมีความหนา และกว้างเท่ากันตลอดทั้ง

๒๒ ลูก โดยเมื่อทำการเหลาไม้แล้วจะได้ลูกยอดยาวประมาณ ๓๑ เซนติเมตร และลูกทวนจะมีความยาวประมาณ ๔๑ เซนติเมตร

ภาพการคัดเลือกไม้และผ่าไม้

ภาพการวัดสัดส่วนท่อนไม้ที่นำมาทำเป็นลูกระนาด

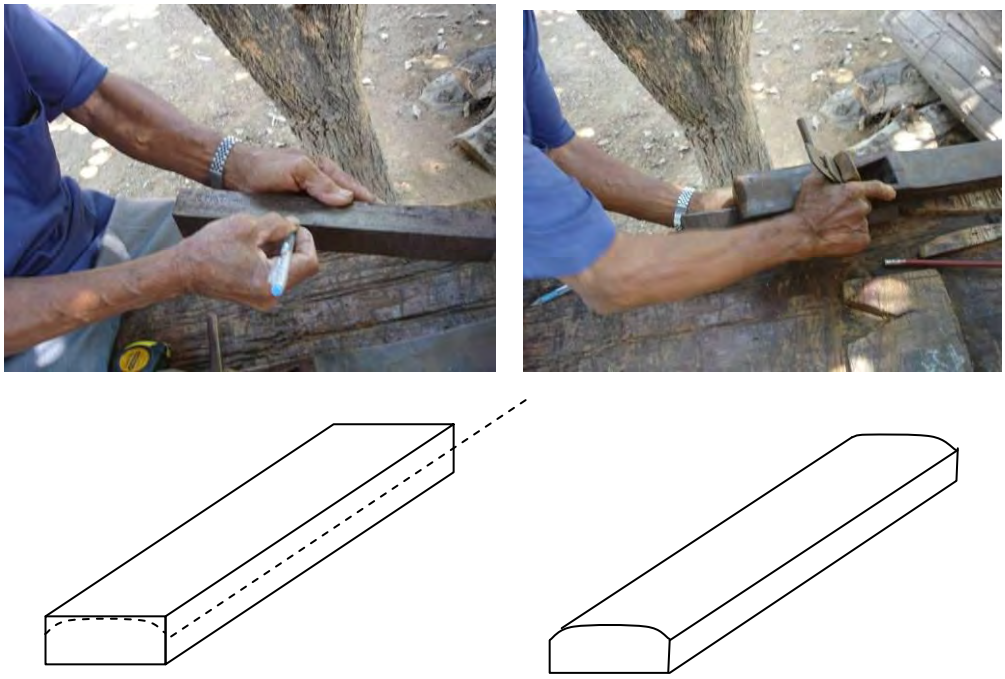


ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด)

๒. นำไม้ที่แต่งเสมอกันแล้ว มาคัดเลือกเสียงที่จะทำเป็นลูกระนาดเสียงต่าง ๆ กัน โดยใช้มือข้างหนึ่งจับที่ด้านข้างของท่อนไม้ แล้วใช้ไม้ระนาดเคาะเพื่อเทียบความแตกต่างของเสียง จากนั้นจึงทำการเรียงไม้ให้มีขนาดลดหลั่นกันไปตามขนาดของไม้และเสียงจนครบทั้ง ๒๒ ลูก

ภาพการคัดเลือกไม้ด้วยการเคาะเสียง

๓. คัดเลือกไม้ดูส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยสังเกตที่เนื้อไม้ให้ส่วนที่มีลายสวยหรือเป็นแก่นเป็นหลังลูก และส่วนที่ติดกระพี้หรือมีรอยร้าวหรือแตกเป็นด้านท้องไว้สำหรับถาก เมื่อเลือกได้แล้วจึงนำมาแต่งด้านหลังลูกโดยใช้ดินสอวัดขอบสำหรับลบเหลี่ยม แล้วใช้กบไสไม้ขนาดใหญ่ลบเหลี่ยมออกทั้งสองข้าง จากนั้นจึงใช้กบขนาดเล็กตกแต่งรายละเอียดให้ได้ความโค้งตามต้องการ แล้วขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ

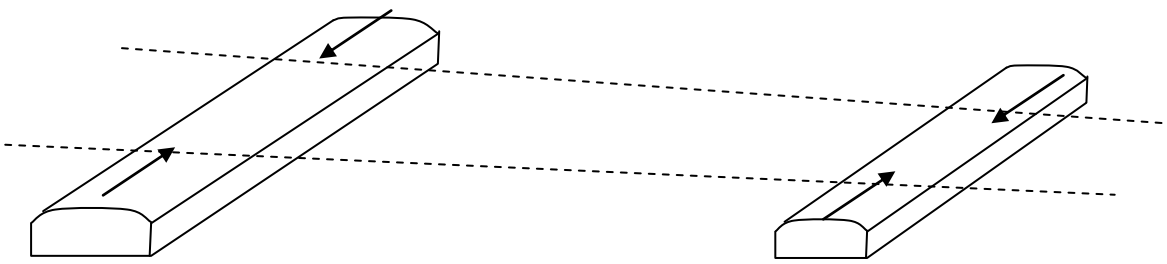


ภาพการแต่งด้านหลังลูกระนาด

๔. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกทั้ง ๒๒ ลูกแล้ว มาเรียงวางไว้เป็นผืน จากนั้นจึงใช้ไม้ฉากวัดกระสวนระนาดสำหรับตัดโดยวัดจากปลายลูกแต่ละด้านแล้วตัดทีละลูกโดยไม่เข้าแม่แรง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่าง

ภาพการตัดกระสวนระนาดด้วยเลื่อย

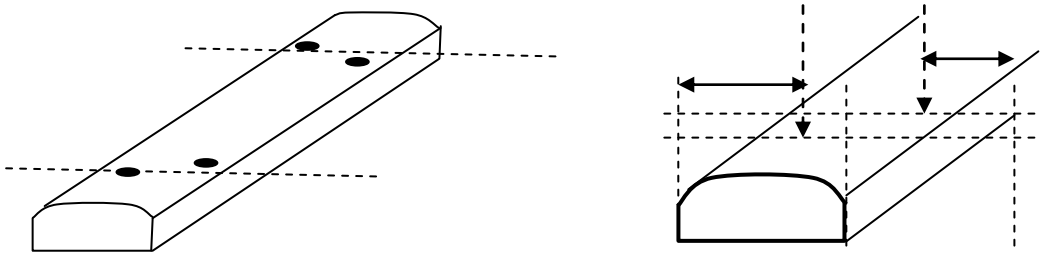
๕. นำไม้ทั้งหมดที่ตัดแล้วมาเรียงเข้าเป็นผืน แล้วทำการวัดระยะรูสำหรับร้อยเชือก โดยวัดความยาวจากลูกทวนมาถึงลูกยอดโดยเว้นระยะจากปลายลูกทวนลงมาข้างละ ๑๐ เซนติเมตร และจากปลายลูกยอดลงมาข้างละ ๗ เซนติเมตร แล้วใช้ตลับลูกดีดมาตีเส้นแนวเจาะรูให้เป็นแนวพาดตลอดทั้งผืน



ภาพการวัดระยะรูสำหรับร้อยเชือก

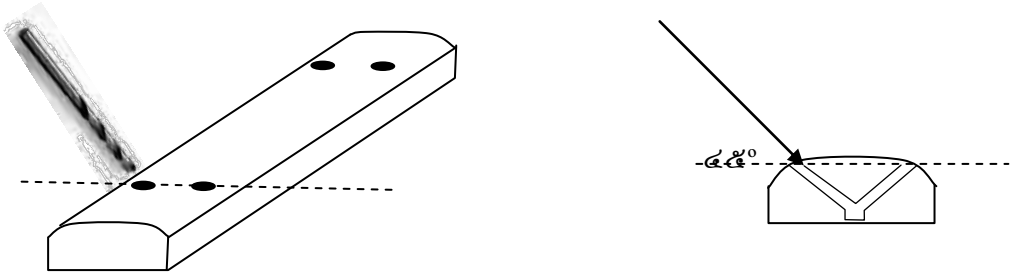
๖. นำลูกระนาดที่วัดแนวเจาะรูแล้วมาเข้าช่องล็อกตำแหน่งไม้ไม่ให้เคลื่อนที่ แล้วใช้ตะปูตอกนำร่องสำหรับเจาะจำนวน ๒ รู โดยวัดจากแนวด้านข้างของลูกระนาดเข้ามาข้างละประมาณ ๑ เซนติเมตร เว้นไว้แต่เฉพาะลูกทวนและลูกยอดด้านที่จะใช้แขวนบนรางที่จะเจาะรูให้เยื้องเข้ามาอีกประมาณ ๑ เซนติเมตร

ภาพการตอกตะปูระบุตำแหน่งรูร้อยเชือก



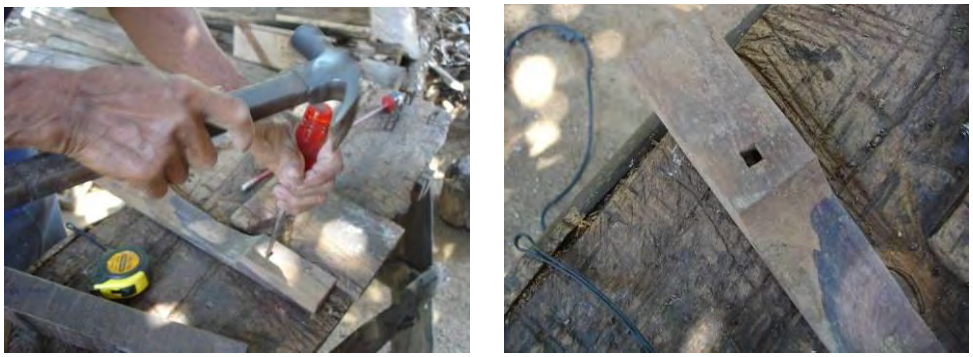
ภาพการเจาะลูกระนาดแบบเยื้องสำหรับแขวนบนราง

๗. นำสว่านไฟฟ้าเจาะรูที่นำร่องไว้แล้วให้ตำแน่งสว่านที่เจาะทแยงเข้าหากึ่งกลางผืน โดยทำมุม ๔๕ องศาขนานกับผืนตามแนวนอน ให้รูของทั้งสองด้านมาบรรจบที่กึ่งกลางลูก ซึ่งช่างจะทำด้วยความชำนาญ



ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด

๘. พลิกด้านท้องของลูกระนาดขึ้น แล้วใช้สิ่วขนาดเล็กและค้อนตกแต่งรูร้อยเชือกด้านหลังให้เรียบร้อยโดยแต่งเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสกว้างด้านละประมาณ ๑ เซนติเมตร



ภาพการเจาะรูร้อยเชือกด้านท้องผืน

๙. นำไม้ที่เจาะรูแล้วมาวัดเพื่อถากท้องผืน โดยวัดจากรูที่เจาะไว้ลงไปอีกประมาณ ๑ นิ้ว จากนั้นใช้ดินสอลากเส้นโค้งตามแบบด้านข้างสำหรับถากตามต้องการ แล้วใช้มีดหรือเลื่อยตัดเหล็กปาดท้องนำร่องไปก่อน แล้วจึงใช้สิ่วกับค้อนเก็บในส่วนรายละเอียดของท้องผืน โดยในระหว่างที่ถากท้องนั้นให้นำไปเคาะเทียบเสียงกับผืนระนาดต้นแบบให้มีเสียงที่ใกล้เคียงกัน โดยในการเทียบจะใช้หูเป็นหลัก

ภาพฉากท้องผืน

๑๐. นำลูกระนาดที่เทียบเสียงแล้วมาขัดให้เรียบด้วยกระดาษทราย จากนั้นจึงลงพื้นด้วยสีฝุ่นเพื่อปรับสีผิวของลูกระนาดให้เสมอกันทั้งผืน ปล่อยทิ้งไว้จนแห้ง แล้วจึงใช้ยูรีเทนทาเคลือบผิวไม้ (ในกรณีที่เป็นไม้มะหาดหรือไม้มะเกลือ ไม่ต้องผ่านกรรมวิธีดังกล่าว)

๑๑. นำลูกระนาดที่ทาสีเคลือบผิวเรียบร้อยแล้วไปร้อยเชือกเรียงเป็นผืน

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของนายผวน เทียนสว่าง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาชาวบ้าน ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ตรงของช่างที่เริ่มต้นมาจากความรักและสนใจในดนตรีไทย โดยอาศัยการสังเกตและ พึ่งพาวัสดุรอบตัวที่ยังหาได้ในท้องถิ่น แม้ว่าจะมีอุปกรณ์ไฟฟ้าบางชนิดมามีส่วนช่วยในการสร้าง แต่โดยภาพรวมแล้วช่างยังคงใช้อุปกรณ์ช่างไม้ที่ยังคงเป็นลักษณะดั่งเดิม และนับได้ว่าช่างได้อาศัยความรู้ความชำนาญอย่างสูงในการวัดสัดส่วนและขนาดโดยอาศัยเครื่องทุ่นแรงน้อย และใช้มือเปล่าลงมือทำด้วยความคล่องแคล่ว โดยเฉพาะการเทียบเสียง ที่ใช้ประสาทหูของตนเองด้วยความชำนาญมิได้ใช้ตะกั่วเป็นเครื่องมือในการถ่วงเสียงแต่อย่างใด

๕) การสร้างผืนระนาดเอกของนายสุนทร ดนตรี

ภาพนายสุนทร ดนตรี กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายสุนทร ดนตรี เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๐๑ ณ บ้านม่วงงาม อำเภอบาดลาด จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอายุ ๕๑ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๒๑ หมู่ ๒ บ้านม่วงงาม ตำบลถ้ำรงค์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี นายสุนทรศึกษาวิชาสามัญจากศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนประจำอำเภอ เมื่อสอบไล่ได้จนถึงระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ จึงออกมาประกอบอาชีพนักดนตรีเพื่อช่วยหารายได้ให้ครอบครัว

นายสุนทรเกิดในตระกูล “ดนตรี” ซึ่งเป็นนามสกุลพระราชทานมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ ด้วยบรรยากาศภายในบ้านที่มีทั้งนักดนตรีและบ้านเครื่องดนตรีไทย ทำให้นายสุนทรได้ซึมซับความชอบในเสียงดนตรีตั้งแต่วัยเยาว์ นายสุนทรได้เคยหัดเรียนปี่พาทย์กับบิดาและลุงที่บ้านเครื่อง จนมีความรู้พอช่วยเหลืองานดนตรีภายในครอบครัวได้ แต่ตนเองเห็นว่ามีความสามารถไม่เท่ากับพี่น้องคนอื่น ๆ จึงเปลี่ยนความสนใจมาเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยแทน

นายสุนทรสนใจในวิธีการทำผืนระนาดมาตั้งแต่วัยหนุ่ม โดยได้พยายามค้นหากรรมวิธีในการสร้างด้วยตนเองและอาศัยวิธีครูพักลักจำจนสามารถสร้างผืนระนาดผืนแรกได้สำเร็จเมื่ออายุประมาณ ๑๘ ปี โดยบิดาเป็นผู้จัดหาไม้ให้ แต่เนื่องจากยังขาดเครื่องมือและประสบการณ์ทำให้สัดส่วนและคุณภาพเสียงออกมาไม่ดีเท่าที่ควร จึงเลิกทำไป จนล่วงมาถึงปี พ.ศ. ๒๕๓๖ ได้ติดตามครอบครัวไปช่วยงานบรรเลงปี่พาทย์มอญที่จังหวัดตราด เป็นเวลา ๕ วัน ซึ่งในขณะนั้นนายสุนทรมีความต้องการจะจัดซื้อเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญไว้ประจำที่บ้าน ได้ใช้เวลาช่วงที่พักจากงานเล่นดนตรีไปแสวงหาแหล่งผลิตผืนระนาดในจังหวัดตราด จนพบผืนระนาดเอกที่ถูกใจแล้ว ได้ไปปรึกษากับอาจารย์ศิริ นักดนตรีว่าจะซื้อผืนระนาดเอกในราคา ๑๒,๐๐๐ บาท จึงถูกทัดทานไม่ให้ซื้อ เนื่องจากเห็นว่าราคาสูงเกินไป และแนะนำว่าจะหาผืนระนาดเอกที่ดีและราคาถูกกว่านี้ให้ แต่เมื่อล่วงมาอีก ๒ ปี ก็ยังหาผืนระนาดเอกที่ราคาถูกและเสียงดีไม่ได้ จึงตัดสินใจว่าจะหาไม้ชิงชันไว้สำหรับสร้างผืนเอง โดยได้ไปขอคำปรึกษาจากอาจารย์ศิริในการศึกษาดูเนื้อไม้และขนาดสัดส่วนของผืนระนาด จนไปพบไม้ชิงชันที่บ้านญาติในจังหวัดพระนครอยุธยาจึงขอซื้อต่อมา และได้ไปว่าจ้างช่างในจังหวัดเพชรบุรีเพื่อให้ทำผืนระนาด โดยช่างได้ตกลงคิดค่าแรงผืนละ ๑,๕๐๐ บาท ใช้เวลา ๓ วัน นายสุนทรเห็นว่าเป็นค่าแรงที่สูง จึงตัดสินใจเลิกจ้างและนำไม้กลับมาเพื่อจะสร้างผืนระนาดด้วยตนเองอีกครั้งหนึ่ง โดยเลือกใช้ผืนระนาดที่ซื้อมาจากร้านสิทธิถาวรของ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร เป็นต้นแบบ อีกทั้งอาศัยเครื่องมือที่ทันสมัยและความตั้งใจที่ประณีตมากขึ้นจนสามารถสร้างผืนระนาดผืนที่ ๒ ขึ้นมาได้สำเร็จ แล้วได้นำผืนระนาดไปขอคำติชมจากอาจารย์ศิริ ก็ได้รับคำวิจารณ์เป็นที่น่าพอใจ พร้อมทั้งได้ถ่ายทอดสูตรการทำระนาดทุ้มให้กลับไปทดลองทำด้วย ต่อมานายสุนทรได้มีโอกาสพบกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงขอคำปรึกษาและได้รับคำแนะนำเกี่ยวกับการสร้างเครื่องดนตรีเพื่อนำมาใช้ในงานของตนเอง ทำให้นายสุนทรมีกำลังใจที่จะพัฒนาฝีมือในการสร้างผืนระนาดต่อไป และได้นำมาใช้พัฒนาและปรับปรุงกรรมวิธีเรื่อยมาจนมีผู้สนใจติดต่อขอซื้อผืนระนาดไปใช้บรรเลงกันอย่างแพร่หลาย

ปัจจุบัน นายสุนทรได้ใช้พื้นที่บริเวณข้างวัดม่วงงาม อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เป็นสถานที่ในการผลิตผืนระนาด นอกจากนี้ยังรับทำเครื่องดนตรีทั้งเครื่องไทย และเครื่องมอญออกจำหน่ายทั้งในและนอกเขตจังหวัดเพชรบุรี

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๓.๕ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖.๕ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๔.๕ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔.๒ ซม.
ลูกทวนหนา	๒ ซม.
ลูกยอดหนา	๒.๕ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๓ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๒.๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๖.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๙.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗.๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๑๐ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓.๕ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๒.๕ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๑๗ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ในการสร้าง

ไม้ที่ช่างสุนทรเลือกใช้ในการสร้างผืนระนาดเอกคือไม้ชิงชัน ไม้มะหาด วิธีเลือกไม้คือเลือกลักษณะไม้ที่มีส่วนของไม้แก่นที่ติดกระพี้ วงปีเรียงชิดกินอย่างสม่ำเสมอและตัดทิ้งไว้จนเนื้อไม้แห้งสนิทดีแล้ว แหล่งไม้ส่วนใหญ่ช่างจะซื้อไม้มาจากกลุ่มเครือญาติที่เก็บสะสมไม้ไว้ใช้งานเป็นไม้ตัดแบ่งไว้เป็นท่อนหรือแผ่นขนาดใหญ่เท่ากับแผ่นกระดาน ซึ่งช่างจะต้องนำมาตัดแบ่งเป็นท่อน ๆ เอง

เครื่องมือที่ช่างใช้สำหรับการสร้างผืนระนาด มีดังนี้

๑. กบไสไม้ไฟฟ้า
๒. สว่านเจาะไฟฟ้า
๓. เครื่องเจียรไฟฟ้า
๔. ไม้แบบสำหรับเข้ากระสวน
๕. เลื่อย
๖. มีดพร้า

๗. ใบมีดเหลา

๘. ค้อน

๙. สิ่ว

๑๐. ดินสอสำหรับงานไม้

๑๑. ขวาน

๑๒. ไม้ฉาก

๑๓. ไม้บรรทัด

๑๔. ตลับสายวัด

๑๕. เลื่อยวงเดือนไฟฟ้า

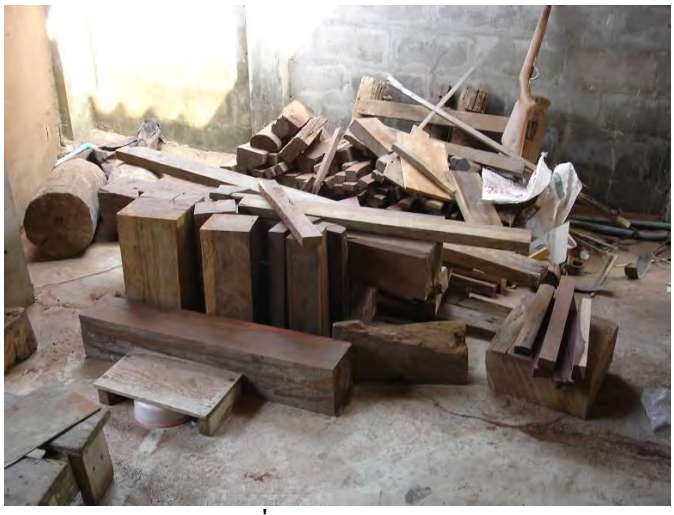
๑๖. ขี้ผึ้งขัดมัน

๑๗. แล็คเกอร์ชนิดพ่น

ภาพเครื่องมือที่ช่างใช้สำหรับการสร้างผืนระนาด

วิธีการสร้าง

๑. เตรียมผ่าไม้เป็นลูกเป็นท่อน ๆ โดยสังเกตจากแนวของรูน้ำและวงปีของไม้ให้หงายขึ้นตามแนวตั้ง และเลือกเอาช่วงที่ไม้อยู่ใกล้กับกระพี้มากที่สุด เพราะจะทำให้ได้เนื้อไม้ที่ละเอียดกว่าส่วนที่เป็นแก่น จากนั้นจึงตัดแบ่งไม้ออกเป็นท่อน ๆ โดยเผื่อความยาวให้มากกว่าขนาดมาตรฐานของผืนเล็กน้อย โดยไม้ส่วนลูกทวนเมื่อเหลาแล้วจะต้องได้ความยาว ๑๖ นิ้วครึ่ง และลูกยอดยาว ๑๒ นิ้ว ๒ หุน ความหนาของลูกก่อนเหลาตลอดทั้งผืนหนาประมาณ ๓-๔ เซนติเมตร



ภาพวัสดุไม้ที่ใช้สำหรับสร้างผืนระนาด

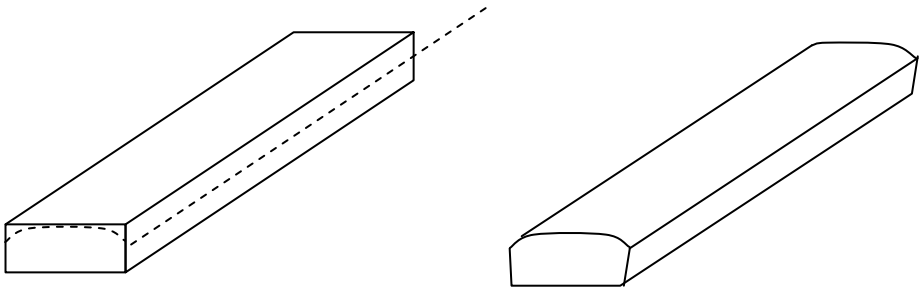
ภาพการเตรียมไม้และการผ่าลูกระนาด

๒. เมื่อเตรียมไม้ได้ตามขนาดที่ต้องการแล้ว จึงนำไปไสด้วยกบไฟฟ้า และขัดแต่งด้วยเจียรไฟฟ้าให้ความกว้างและหนาเสมอเท่ากันตลอดทั้งลูก ซึ่งในส่วนนี้ช่างจะต้องใช้ความละเอียดในการวัดฉากของแต่ละด้านให้พอดีเสมอกัน ทั้ง ๒๒ ลูก

๓. เลือกไม้ส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยพิจารณาจากลักษณะวงปี จากนั้นจึงใช้ลูกกรีดทำตำแหน่งที่จะลบมุมไม้ไว้ทั้งสองด้าน แล้วนำไปเหลาลบเหลี่ยมออกด้วยใบมีด จนได้ความโค้งตามที่ต้องการ

ภาพการกรีดลูกระนาด

ในระหว่างที่ทำการเหลาไม้นี้ ช่างจะใช้วิธีเหลาไม้ออกทีละน้อยสลับกับการพ่นแลกเกอร์ลงบนผิวไม้ชั้นนอก โดยช่างให้เหตุผลว่าเป็นการกลบรอยหลุมบนเนื้อไม้และทำให้ไม้ที่เหลามีความเรียบเนียนมากขึ้น



ภาพการเหลาลูกระนาด และการฉีดแลกเกอร์สเปรย์ลงบนลูกระนาด

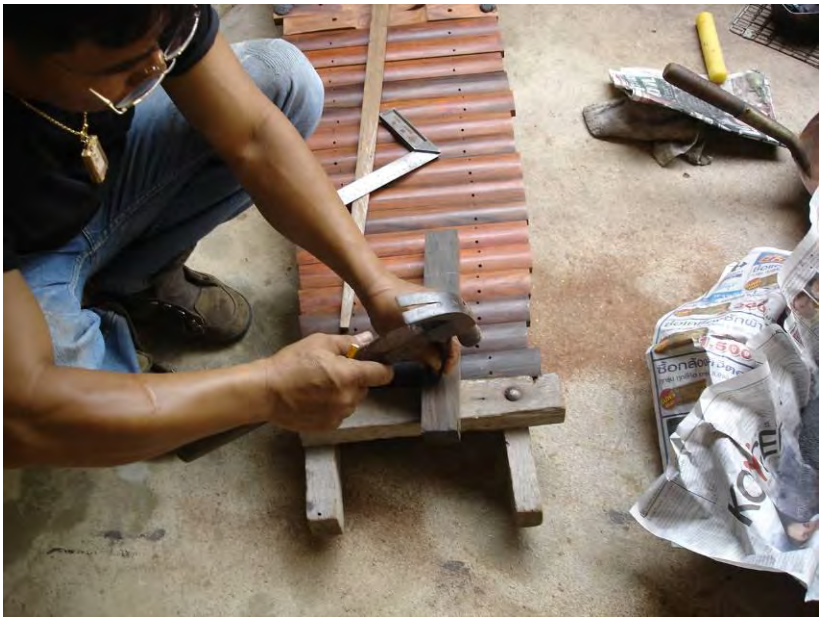
ภาพการใช้มีดเหลาลูกระนาดให้ได้รูปทรงตามต้องการ

๔. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกทั้ง ๒๒ ลูก มาเรียงคัดวางโดยพิจารณาจากเสียงและความดังของไม้ แล้วนำไม้ทั้งหมดมาเข้ากรอบกระสวน ใช้ไม้แบบทาบลงบนผืนเพื่อวัดกระสวนนอก แล้วขีดเส้นระบุตำแหน่งไว้ด้วยดินสอ จากนั้นจึงวัดและขีดเส้นกระสวนในทั้งสองด้านอีกครั้ง เสร็จแล้วจึงหงายผืนทั้งหมดขึ้นเพื่อวัดกระสวนเจาะรูด้านท้อง

สูตรการวัดกระสวนนอกของช่างสุนทร คือ จะทำให้กระสวนด้านนอกสุดของผืนมีส่วนโค้งกว่ากระสวนด้านใน (ด้านเข้าหาผู้บรรเลง) เล็กน้อย เพราะเมื่อนำผืนระนาดไปแขวนบนรางแล้ว ผืนจะหย่อนท้องช้าง ลูกระนาดก็จะเรียงได้ระดับเสมอกันเป็นระเบียบสวยงาม

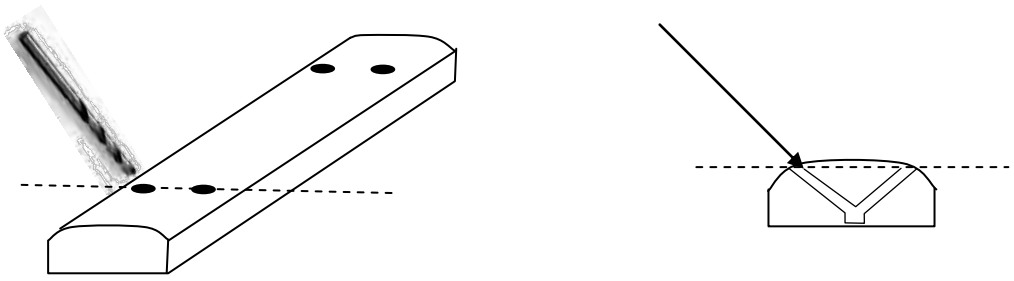
ภาพการวัดกระสวน

๕. นำไม้วัดกระสวนแล้ว มาตัดขอบทั้งสองด้านออกด้วยเลื่อยวงเดือนไฟฟ้า จากนั้นจึงทำการทำการวัดตำแหน่งรูร้อยเชือกแต่ละลูกโดยใช้ลิ่มตอกทำตำแหน่งที่จะเจาะรูรอยเชือก ด้านละ ๒ รู จากนั้นจึงหงายลูกขึ้นเพื่อใช้ลิ่มตอกตำแหน่งสำหรับรูร้อยเชือกด้านท้องทั้งสองด้าน โดยช่างจะใช้วิธีกะระยะด้วยความชำนาญ



ภาพการวัดและระบุตำแหน่งรูร้อยเชือก

๖. นำลูกระนาดที่ทำตำแหน่งเจาะรูร้อยเชือกแล้ว มาเจาะรูด้านบนด้วยสว่านไฟฟ้า โดยช่างจะอาศัยความชำนาญและการกะระยะที่แม่นยำในการเจาะรู จากนั้นจึงหงายลูกขึ้นเพื่อเจาะรูด้านล่าง โดยเจาะลงไปให้ลึกประมาณกึ่งกลางของลูกระนาดโดยจะต้องให้ตำแหน่งดอกสว่านและเส้นที่ขีดบนลูกระนาดตรงกันและได้องศาพอดี จึงจะเจารูให้ไปบรรจบตรงกึ่งกลางผืนได้



ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด

๗. นำไม้ที่เจาะรูแล้วมาร้อยเชือกเรียงให้เป็นผืน แล้วนำไปแขวนบนรางระนาด จัดระยะของลูกและความหย่อนของผืนให้เรียบร้อย แล้วจึงใช้เจียรไฟฟ้าขัดแต่งกระสวนนอกให้เสมอกัน

ภาพการขัดแต่งกระสวนนอกของผืนระนาด

๘. นำลูกระนาดที่แต่งขอบแล้วมาถอดลูกเรียงหงายลูกบนคานไม้อีกครั้งเพื่อทำการวัดกระสวนปาดท้อง โดยทำการวัดจากกึ่งกลางผืนให้มีระยะปาดท้องของแต่ละลูกเสมอกันโดยจะวัดจากลูกทวนไปจนถึงลูกที่ ๑๗ หรือ ๑๘ หรือ นับจากลูกยอดลงมา ๕-๖ ลูก จากนั้นจึงใช้ขวานและสิ่ว ถากตามรอยที่ระบุตำแหน่งให้ได้ความลึกตามต้องการพร้อมทั้งคอยสังเกตเคาะฟังเสียงให้มีระดับสูงกว่าเสียงต้นแบบอย่างน้อย ๑ เสียง แล้วใช้ใบมีดเหลาเก็บรายละเอียดอีกครั้ง

ภาพการเหลาท้องลูกระนาด

๙. ทำการติดตะกั่วที่ปลายทั้งสองด้านของลูกระนาดโดยเรียงจากลูกทวนไปหาลูกยอด พร้อมทั้งคอยเคาะฟังเสียงเทียบกับผืนระนาดต้นแบบให้ได้เสียงตามที่ต้องการ

ภาพการติดตะกั่วลูกระนาด

ภาพการเคาะเทียบเสียงลูกระนาด

๑๐. นำลูกระนาดที่ติดตะกั่วแล้วมาขัดเคลือบผิวด้านหน้าด้วยขี้ผึ้งขัดมันจำนวน ๒-๓ ครั้ง แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง

ภาพการทาเคลือบผิวลูกระนาดด้วยขี้ผึ้งขัดมัน

๑๑. นำลูกระนาดที่ขัดมันมาร้อยเชือกอีกครั้งให้เป็นผืน แล้วนำไปทดลองแขวนบนรางระนาดเพื่อทดสอบความเรียบร้อยอีกครั้ง

ภาพการร้อยเชือกระนาด

ภาพการทดสอบผืนระนาด

๑๒. นำผืนระนาดที่ทดสอบคุณภาพเรียบร้อยแล้วไปแขวนไว้ตามแนวดิ่งในบริเวณที่มีอากาศถ่ายเทได้สะดวก จากนั้นจึงนำแล็กเกอร์สเปรย์มาพ่นเฉพาะบริเวณขอบนอกและด้านท้องของผืนระนาด เพื่อเคลือบผิวไม้ไม่ให้เป็นรอย แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง พร้อมที่จะนำออกจำหน่ายได้

ภาพการฉีดแลกเกอร์สเปรย์เคลือบผิวลูกระนาด

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

วิธีการผลิตตะกั่วระนาด

ส่วนผสมที่ใช้

๑. ตะกั่ว ประมาณ ๑ กิโลกรัม

๒. ขี้ผึ้งแท้ ๑ แท่ง

วิธีทำ

๑. นำกระทะเหล็กตั้งไฟให้ร้อน นำตะกั่วใส่ลงในกระทะ เติมหินกรวดลงไปเล็กน้อย เคี่ยวจนตะกั่วเหลวด้วยความร้อนสูง

ภาพการเคี่ยวตะกั่ว

๒. นำตะกั่วที่ยังร้อนกรอกใส่ลงในกระบอกไม้ไผ่ ปิดฝากระบอกด้วยผ้าหรือกระดาษหนังสือพิมพ์เขย่าให้ตะกั่วแตกตัวออกจนเป็นผงละเอียด

ภาพการกรอกตะกั่วและเขย่าตะกั่วในกระบอกไม้ไผ่

๓. นำตะกั่วที่เขย่าเป็นผงแล้วไปร่อนในตะแกรงเหล็กคัดเอาแต่เฉพาะตะกั่วส่วนที่เป็นผงละเอียด แล้วนำส่วนที่หยาบไปหลอมและนำไปเขย่าให้ละเอียดอีกครั้งจนหมด พักไว้ในกะละมัง

ภาพการร่อนตะกั่วในตะแกรงเหล็ก

ภาพตะกั่วละเอียดที่ร่อนเสร็จแล้ว

๔. นำกระทะเหล็กเคลือบตั้งบนเตาไฟอ่อน ๆ ใส่ตะกั่วลงไป คนให้หลอมละลาย

ภาพการตั้งตะกั่วหลอมบนเตาไฟ

๕. ผสมขี้ผึ้งลงไปโดยใช้แท่งขี้ผึ้งคอยคลุกเคล้าส่วนผสมที่ยังร้อนให้ขี้ผึ้งหลอมละลายเข้ากันจนได้ที่แล้วจึงยกลงจากเตา

ภาพการผสมขี้ผึ้ง

๖. คนส่วนผสมทั้งหมดให้เข้ากันจนกระทั่งตะกั่วจับตัวเป็นก้อน จึงนำไปใช้ติดตะกั่วตามต้องการ

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกนายสุนทร ดนตรี พบว่ากรรมมีวิธีในการสร้างที่อาศัยความรู้ความชำนาญเฉพาะตนในการคัดเลือกวัสดุอุปกรณ์ที่สามารถหาได้ในพื้นที่ อีกทั้งใช้ทักษะงานช่างแบบภูมิปัญญาท้องถิ่นประยุกต์เข้ากับการใช้เครื่องมือที่ทันสมัย และยังคงใช้โสตประสาทการในเทียบเสียงแบบดั่งเดิมด้วยความชำนาญ

๖) การสร้างผืนระนาดเอกของนายสังเวียน ขุนกรุด

ภาพนายสังเวียน ขุนกรุด กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายสังเวียน ขุนกรุด มีภูมิลำเนาอยู่ ณ บ้านหัวหิน ตำบลท่ามะขาม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่บ้านหนองบัว ตำบลคลองโด อำเภอดานมะข้ามเตี้ย จังหวัดกาญจนบุรี สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนหัวหิน ตำบลท่ามะขาม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ต่อมาเมื่อได้ย้ายภูมิลำเนามาอาศัยอยู่ที่บ้านหนองบัว ได้สมรสกับนางสุดารัตน์ บัวตูม มีบุตรด้วยกัน ๒ คน เป็นชาย ๑ คน และหญิง ๑ คน

นายสังเวียนเรียนรู้วิธีการสร้างผืนระนาดเอกกับนายพิณ ขุนกรุด ผู้เป็นบิดาตั้งแต่เด็ก โดยนายสังเวียนจะเป็นคนคอยช่วยหาวัสดุอุปกรณ์และขี้ผึ้งที่เป็นส่วนผสมในการทำตะกั่ว แม้ว่าในขณะนั้นจะไม่ได้มีความสนใจในด้านนี้เลย แต่ในเวลาต่อมานายสังเวียนก็สามารถจดจำวิธีการทำระนาดของบิดาและนำมาใช้สร้างผืนระนาดด้วยตนเองเมื่ออายุ ๒๒ ปี แต่ปรากฏว่ายังใช้การไม่ได้ เพราะไม่มีประสบการณ์ในการคำนวณสัดส่วนของผืนและการทำตะกั่วที่ถูกต้อง จนเมื่อบิดาเสียชีวิตลงแล้ว จึงได้คิดนำเครื่องมือที่เหลืออยู่มาประยุกต์กับเครื่องมือในปัจจุบันมาทดลองสร้างผืนระนาดโดยใช้เศษไม้และตะกั่วที่เหลืออยู่ในบ้านมาเป็นวัสดุ และได้ปรับปรุงกรรมวิธีจนสามารถสร้างผืนระนาดเอกที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองได้สำเร็จ

ปัจจุบันนายสังเวียนมีอาชีพรับสร้างเครื่องดนตรีไทยทั้งเครื่องไทย และมอญ พร้อมทั้งมีเครื่องดนตรีไทยสำหรับให้เช่าและรับงานบรรเลงปี่พาทย์ตามวาระ ๆ ต่างภายในจังหวัดกาญจนบุรี

ภาพบริเวณบ้านและเพิงไม้ที่ใช้เป็นแหล่งผลิตผืนระนาด

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๒ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๔.๗ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔.๑ ซม.
ลูกทวนหนา	๒ ซม.
ลูกยอดหนา	๒ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๒.๕ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๑ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๙.๕ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗.๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๓ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๑๐.๕ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓.๕ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๑ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๑๘ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ในการสร้าง

ไม้สำหรับสร้างผืนระนาดเอกของนายสังเวียน ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ ไม้มะหาด โดยการหาซื้อแหล่งไม้ในท้องที่จังหวัดต่าง ๆ เช่น กาญจนบุรี เพชรบุรี ทั้งรูปแบบที่เป็นไม้ท่อน ไม้กระดาน หรือไม้เก่าที่เคยใช้เป็นสิ่งปลูกสร้าง เป็นต้น

เครื่องมือที่ใช้ในการทำผืนระนาด มีดังนี้

๑. กบไสไม้
๒. สว่านเจาะไฟฟ้า
๓. แม่แรง
๔. เลื่อย
๕. มีดสั้น
๖. ค้อน
๗. ดินสอสำหรับงานไม้
๘. ขวาน
๙. ไม้ฉาก
๑๐. ตลับสายวัด
๑๑. ขี้ผึ้งขัดเงา
๑๒. กระดาษทราย
๑๓. เลื่อยวงเดือนไฟฟ้า
๑๔. สีทองชนิดพ่น

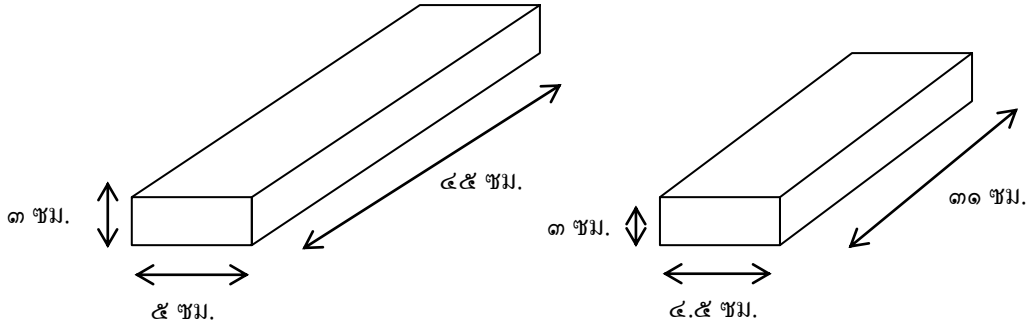
ภาพอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างผืนระนาด

ภาพแท่นเลื่อยไฟฟ้า และแม่แรงปากกา

วิธีการสร้าง

๑. เตรียมไม้ที่เลือกทำผืนระนาดมาเพื่อแบ่งไม้ออกเป็นท่อน โดยเลือกส่วนของไม้แก่นที่เป็นส่วนที่ติดกับกระพี้ แล้วปล่อยไว้ให้แห้งอย่างเร็วที่สุดประมาณ ๖ เดือน ไปจนถึงตั้งแต่ ๑ ปี ขึ้นไป แล้วนำมาเลือกตำแหน่งที่จะตัดแบ่งโดยสังเกตส่วนที่เป็นวงปีให้เสมอกันหรือใกล้เคียงกันทั้งชุด จากนั้นจึงทำการตัดแบ่งไม้เป็นท่อน ๆ ให้ได้ความยาวของลูกทวนโดยประมาณ ๔๕ เซนติเมตร ลูกยอดยาวโดยประมาณ ๓๑ เซนติเมตร หนาประมาณ ๓ เซนติเมตร และความกว้างของลูกทวนประมาณ ๕ เซนติเมตร ลดหลั่นลงไปจนถึงลูกยอดกว้างประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร

ภาพไม้ที่เตรียมไว้สำหรับทำผืนระนาด



ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด)

๒. เมื่อเตรียมไม้ได้ตามขนาดที่ต้องการแล้ว จึงนำไปไสกบ โดยแต่ละลูกควรจะต้องไสให้ได้ความความกว้างและหนาเสมอเท่ากันตลอดทั้งลูก ซึ่งในส่วนนี้ช่างจะต้องใช้ความละเอียดในการวัดฉากของแต่ละด้านให้พอดีเสมอกัน ทั้ง ๒๒ ลูก เมื่อนำลูกระนาดทั้งหมดมาชิดกันแล้ว จะต้องมีความยาวตลอดผืนไม่เกิน ๑๐๓ เซนติเมตร

๓. สังเกตไม้ดูส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยพิจารณาจากลักษณะวงปี โดยจะเอาส่วนวงปีด้านในที่เป็นด้านที่ใกล้กับแก่นเป็นหลังลูก จากนั้นจึงใช้ลูกกรีดทำตำแหน่งระบุส่วนที่จะลบเป็นส่วนโค้งเข้ามาด้านละประมาณ ๒-๓ มิลลิเมตร จากนั้นจึงใช้กบลบเหลี่ยมไม้ที่จะทำหลังออกทั้งสองข้าง และเจียรไม้ออกด้วยเจียรไฟฟ้าให้ได้ความโค้งตามต้องการ

ภาพการลบเหลี่ยมลูกระนาดด้วยเจียรไฟฟ้า

๔. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกแล้ว มาเรียงคัดวางลงในกรอบไม้ให้ได้ความยาวที่กำหนด โดยพิจารณาจากเสียงและความดังของไม้ จนครบทั้ง ๒๒ ลูก จากนั้นจึงนำไม้แบบสำหรับวัดกระสวน

มาทาบลงบนผืนเพื่อวัดขนาด แล้วลากเส้นทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนในด้วยดินสอ ต่อจากนั้นให้พลิกด้านท้องลูกระนาดขึ้นเพื่อทำการวัดตำแหน่งรูร้อยเชือกทั้งสองข้าง

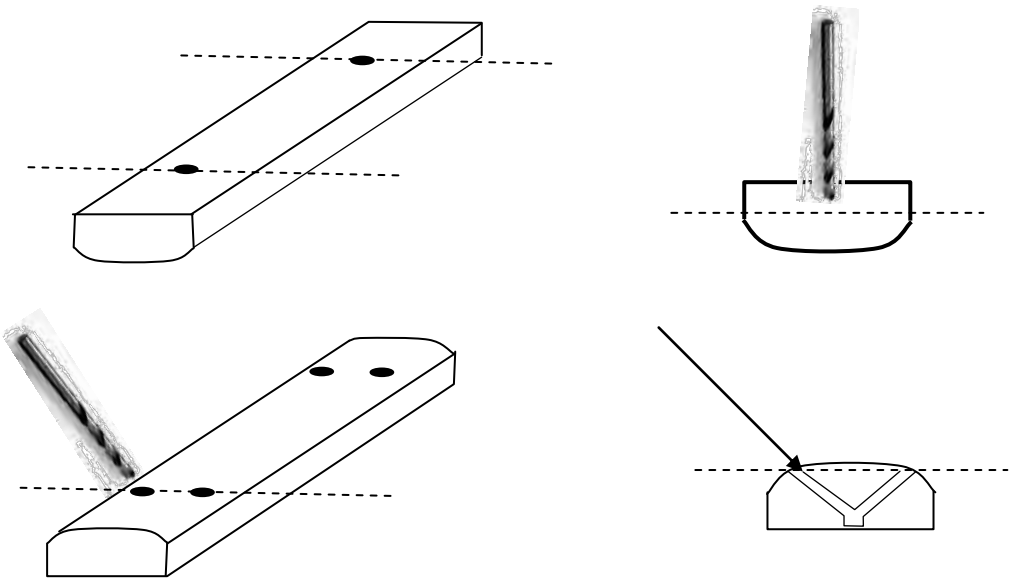
ภาพการเตรียมไม้สำหรับตัดกระสวนระนาด

ภาพการทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนใน

๕. นำลูกระนาดที่วัดกระสวนเรียบร้อยแล้วมาตัดขอบทั้งสองด้านออกด้วยเลื่อยวงเดือนไฟฟ้า ให้ได้ความยาวของลูกระนาดตามต้องการ

ภาพตัดขอบลูกระนาด

๖. นำลูกระนาดออกจากแม่แรง เพื่อนำมาเจาะรูร้อยเชือกด้านล่างด้วยสว่านไฟฟ้า โดยเลือกใช้ดอกสว่านขนาด ๖ หุน ต่อจากนั้นจึงพลิกลูกระนาดขึ้นเพื่อเจาะรูร้อยเชือกด้านบน โดยเปลี่ยนมาใช้ดอกสว่านขนาด ๒ หุนจนครบทั้ง ๒๒ ลูก



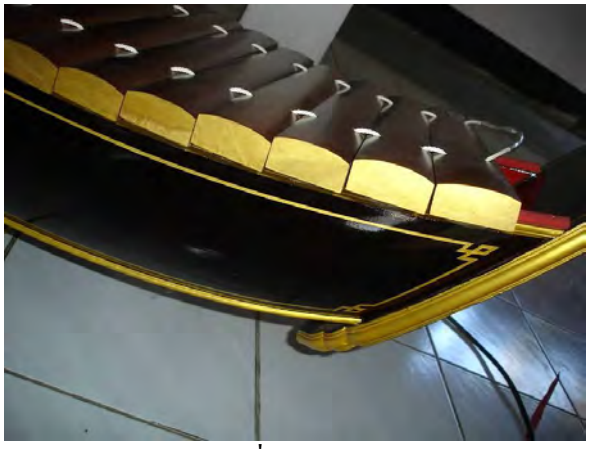
ภาพการเจาะรูร้อยเชือกระนาด

๗. นำลูกระนาดที่เจาะรูร้อยเชือกแล้วแล้วไปบากท้องผืนเพื่อหาแนวเสียงที่ใกล้เคียงกับระนาดต้นแบบ โดยใช้ไม้แบบทำการสวดกระสวนด้านท้องผืนแล้วขีดเส้นด้วยดินสอ เว้นไว้แต่เฉพาะลูกระนาด ๕ หรือ ๖ ต่อจากนั้นจึงนำไปถากท้องด้วยขวาน แล้วนำไปหนีบด้วยแม่แรงไม่ให้เคลื่อนที่ ใช้สิ่วและค้อนเซาะเนื้อไม้เก็บรายละเอียดเพื่อให้ได้ส่วนท้องที่โค้งมากขึ้น

ภาพการปาดท้องลูกระนาด

๘. นำลูกระนาดที่บากท้องและเจาะรูแล้วมาขัดให้เรียบด้วยกระดาษทรายละเอียดเบอร์ ๕๐๐

๙. นำลูกระนาดที่ขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้วมาพ่นด้วยสีทองบริเวณขอบหน้าตัดของผืนที่จะหันออกจากตัวเมื่อเวลาบรรเลง ซึ่งช่างให้เหตุผลว่าทำขึ้นเพื่อความสวยงามเหมาะสมกับรางระนาดที่เป็นรางทองหรือประดับลายทอง ซึ่งผู้สั่งทำสามารถบอกช่างให้ทำกรรมวิธีนี้หรือไม่ก็ได้



ภาพผืนระนาดเอกที่ขัดแต่งและพ่นด้วยสีทอง

๑๐. นำลูกระนาดที่ขัดแต่งผิวแล้วมาทำการติดตะกั่วเพื่อเทียบเสียง โดยช่างจะใช้หูในการเทียบเสียงกับผืนระนาดต้นแบบเป็นหลัก

ภาพผืนระนาดต้นแบบที่ใช้สำหรับการเทียบเสียง

๑๑. นำลูกระนาดที่เทียบเสียงเรียบร้อยแล้วแล้วไปขัดผิวด้วยขี้ผึ้งขัดมัน จำนวน ๒ - ๓ ครั้ง เมื่อแห้งสนิทแล้ว จึงนำลูกระนาดมาร้อยด้วยเชือกผูกให้เป็นผืน แล้วนำไปแขวนบนรางเพื่อทำการทดสอบความเรียบร้อย ก่อนนำออกจำหน่าย

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

วิธีการผลิตตะกั่วระนาด

ส่วนผสมที่ใช้

๑. ตะกั่วชนิดแท่ง	๒ กิโลกรัม
๒. ขี้ผึ้งแท้	๑.๕ กิโลกรัม

๓. ชันโรง

๔. น้ำมันยาง

เคล็ดลับการเลือกใช้ขี้ผึ้งของช่าง คือ จะเลือกแต่เฉพาะขี้ผึ้งส่วนรังที่ติดกับกิ่งไม้ เพราะจะทำให้ติดตะกั่วได้ดี

ภาพขี้ผึ้งแท้และตะกั่ว

วิธีทำ

๑. นำกระทะเหล็กตั้งไฟให้ร้อน นำตะกั่วใส่ลงในกระทะ เคี่ยวจนตะกั่วเหลวด้วยความร้อนสูง

๒. ยกกระทะลง นำตะกั่วที่หลอมเหลวใส่ลงในกระบอกไม้ไผ่หรือกระทะที่มีฝาปิด เขย่าแรง ๆ จนตะกั่วร่อนเป็นเม็ดทราย ทิ้งไว้ให้เย็น

๓. นำตะกั่วที่เขย่าแล้วไปร่อนในตะแกรงลวดคัดเอาแต่เฉพาะตะกั่วส่วนที่เป็นผงละเอียด แล้วนำส่วนที่หยาบไปบดให้ละเอียดอีก ๒ - ๓ ครั้ง พักไว้ในกะละมัง

๔. นำกระทะเหล็กเคลือบตั้งบนเตาไฟอ่อน ๆ ใส่ตะกั่วที่เตรียมไว้ลงไป

๕. ใส่ขี้ผึ้งแท้ เพื่อหลอมจนละลายจนหมด แล้วยกลงจากเตา

๖. เติมชันโรงหรือน้ำมันยางลงไปในกระทะ คอยสังเกตส่วนผสมให้มีลักษณะเหนียวเข้ากันดีเมื่อเวลาคน แล้วคอยคลุกเคล้าส่วนผสมเข้ากัน จนขี้ผึ้งแข็งตัว จึงนำไปใช้ติดลูกระนาดตามต้องการ

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของนายสังเวียน ขุนกรุด พบว่าเป็นการรับสืบทอดกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดมาจากสมาชิกในครอบครัว โดยเลือกใช้เครื่องมือที่จำเป็นในงานช่างประยุกต์เข้ากับเครื่องมือไฟฟ้าบางชนิดเพื่อลดระยะเวลาในการผลิต แต่ยังคงความสมบูรณ์

ของขนาดและสัดส่วนของผืนแบบดั้งเดิมไว้ได้เป็นอย่างดี และยังเพิ่มเอกลักษณ์ในการตกแต่งผืนด้วยการพ่นสีทองบริเวณหน้าตัดของผืน เพื่อเพิ่มมูลค่าและความสวยงามให้เหมาะสมกับการใช้งานกับรางทองอีกด้วย

๗) การสร้างผืนระนาดเอกของนายสมชัย ชำพาลี

ภาพนายสมชัย ชำพาลี

นายสมชัย ชำพาลี เกิดเมื่อวันที่ ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๘ ณ ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เป็นบุตรของนายทอง ชำพาลี และนางทองม้วน ชำพาลี ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๕๕/๓ ถนนพรานนก แขวงบ้านช่างหล่อ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร และมีโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย อยู่บ้านเลขที่ ๔๕ หมู่ ๓ ถนนบ้านเขาปูน แก่งเสี้ยน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี สมรสกับนางเสมอ ชำพาลี มีบุตรด้วยกัน ๒ คน

การศึกษา

ระดับประถมศึกษา	โรงเรียนบ้านเขาปูน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี
ระดับนักธรรมตรี	สำนักเรียนวัดบ้านยาง ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี
ระดับปริญญาตรี	ศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาศิลปศาสตร์ สถาบันราชภัฏจันทรเกษม

นายสมชัย ชำพาลี เป็นบุตรคนที่ ๖ จากพี่น้องทั้งหมด ๙ คน บิดามีอาชีพเกษตรกรและมีความสามารถในด้านงานช่างไม้ ในยามที่ว่างเว้นจากการทำสวน บิดาก็จะรับทำอาชีพเหลาเกวียนและคันไถ โดยมีนายสมชัยเป็นลูกมือฝึกหัดกับบิดาจนกระทั่งมีความรู้ความชำนาญ นอกจากนี้บิดาของนายสมชัยยังมีความสามารถในด้านดนตรีไทย สามารถสีซอและตีระนาดเอกได้ มีโอกาสไป

ช่วยตีระนาดและเล่นลิเกให้กับคณะลิเกในงานรื่นเริงต่าง ๆ ซึ่งนายสมชัยมีโอกาสติดตามบิดามารดาและพี่น้องไปในงานลิเกต่าง ๆ ด้วยตั้งแต่วัยเด็ก ทำให้เกิดความสนใจและชื่นชอบในเสียงดนตรีไทย บิดาได้ทราบโดยตลอดและมีความคิดจะให้ลูก ๆ ของตนได้ฝึกหัดดนตรี จึงได้ว่าจ้างครูเลื่อน (ไม่ทราบนามสกุล) มาสอนเครื่องสายให้ แต่ภายหลังเห็นว่านายสมชัยมีความสนใจในระนาดเอกมากกว่า จึงเหลาผืนระนาดเอกและสร้างรางให้ ๑ ชุด พร้อมทั้งได้ว่าจ้างให้ครูตง (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกันมาสอนระนาดเอกให้ นายสมชัยได้ต่อเพลงโหมโรงทั้งทางระนาดเอกและทางฆ้องกับครูตงสลับกันไปได้ระยะหนึ่งจึงงดไปเพราะบิดาไม่มีเงินจ้างต่อ แต่ด้วยนายสมชัยมีความรักในดนตรีไทยและต้องการแสวงหาความรู้ในด้านนี้เพิ่มเติม จึงใช้วิธีการเรียนรู้แบบ “ครูพักลักจำ” โดยอาศัยการฟังเพลงที่ได้ยินจากงานวัดบ้าง งานไหว้ครูบ้าง แล้วนำไปฝึกฝนเองที่บ้าน เมื่อจดจำเพลงได้พอสมควรแล้ว จึงได้ตัดสินใจเข้าเป็นสมาชิกของคณะละครลิง ดำรงศิลป์วานร ตั้งแต่อายุได้ ๑๔ ปี ด้วยความที่เป็นผู้ที่มีไหวพริบและจดจำเพลงได้ดี จึงได้รับการชักชวนให้ไปช่วยบรรเลงระนาดให้กับคณะลิเกหลายคณะ ครั้งหนึ่งได้มีโอกาสติดตามคณะลิเกแห่งหนึ่งมาแสดงที่กรุงเทพมหานคร พร้อมกับหัดลิเกไปด้วย แต่นายสมชัยเห็นว่ายังไม่เห็นความก้าวหน้าในด้านการแสดง และยังไม่มีอาชีพเป็นหลักแหล่ง จึงได้กลับมาตั้งวงดนตรีไทยร่วมกับบิดาและสมาชิกในครอบครัว ประกอบอาชีพรับจ้างบรรเลงปี่พาทย์ที่จังหวัดกาญจนบุรี โดยใช้ชื่อคณะว่า “วงบ้านตาทองเขาปูน” ร่วมกับประกอบอาชีพตัดผมได้ประมาณ ๑ ปี แต่ด้วยความรักในอาชีพนักดนตรีไทยและอยากมีความก้าวหน้าในด้านนี้ จึงตัดสินใจกลับกรุงเทพฯ ไปอยู่กับคณะลิเก “ชวนชื่น” จนครั้งหนึ่งเมื่อได้เดินทางไปแสดงที่จังหวัดตราดจึงได้มีโอกาสพบกับคุณสังเวียน คุ้มโภคา ภรรยาของครูเชื่อม คุ้มโภคา เจ้าของคณะปี่พาทย์ ช. นำศิลป์ ซึ่งอยู่ในซอยวัดยาง ถนนพรานนก ได้ชักชวนให้มาเป็นสมาชิกและได้อาศัยอยู่ที่บ้านซอยวัดยาง จึงได้มีโอกาสเรียนเพลงเพิ่มเติมกับครูชด (ไม่ทราบนามสกุล) ทั้งเพลงไทยและมอญ พร้อมกับหัดเรียนเครื่องแตรวงกับครูเปลี่ยน (ไม่ทราบนามสกุล) นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสเรียนเพลงเดี่ยวระนาดกับ ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) อีกท่านหนึ่งด้วย

ด้วยอุปนิสัยที่เป็นผู้ที่สามารถจดจำสิ่งต่าง ๆ ได้ดี เมื่อได้ติดตามคณะปี่พาทย์หรือคณะลิเกไปบรรเลงตามที่ต่าง ๆ ก็จะสังเกตพบว่าเครื่องดนตรีไทยของคณะอื่น ๆ มีฝีมือความประณีตสวยงาม มีลวดลายต่าง ๆ กันไป ในขณะที่เจ้าของวงดนตรีของตนมักจะนำเครื่องดนตรีเก่ามาใช้บรรเลง ต่อมาเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๑๕ ในช่วงที่ได้มาบรรเลงระนาดให้กับวงปี่พาทย์คณะประเสริฐพร ได้มีความคิดริเริ่มที่จะสร้างเครื่องดนตรีไทยไว้ใช้เอง จึงได้เริ่มนำวัสดุไม้ที่หามาได้ลงมือสร้างรางระนาดขึ้นด้วยเห็นว่าตนเองเคยช่วยบิดาต่อเกวียนและคันไถ พอมีฝีมือในด้านช่างไม้ เมื่อสร้างเครื่องดนตรีชิ้นแรกได้สำเร็จแล้วก็ได้นำออกใช้บรรเลงในงานปี่พาทย์ มีนักดนตรีมาพบเข้าก็ถูกใจจึงติดต่อขอซื้อไปใช้ต่อ จึงนำเงินที่ได้ไปลงทุนทำรางขึ้นทดแทนของเก่า แต่ก็มีผู้มาติดต่อขอซื้อไปอีก ในที่สุดก็มีผู้มาว่าจ้างให้สร้างรางระนาดอยู่เนือง ๆ จึงได้เล็งเห็นว่าอาชีพ

นักดนตรีในคณะลิเกเป็นอาชีพที่ไม่มีหลักแหล่ง และต้องการให้เวลาในการเลี้ยงดูบุตรและหารายได้หาเลี้ยงครอบครัว จึงตัดสินใจยึดเอาอาชีพช่างเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก โดยนายสมชัยได้มีโอกาสศึกษาพัฒนาความรู้ในด้านงานช่างเพิ่มเติม โดยได้หัดเรียนงานแกะสลักไม้ การลงรักปิดทอง และศึกษาการเขียนลายไทยจากหนังสือฝึกหัดและจากการสังเกตดูจากจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถตามวัดต่าง ๆ ซึ่งเครื่องมือในการสร้างเครื่องดนตรีสมัยนั้นยังมีน้อย ต้องอาศัยความพยายามในการฝึกฝนและใช้เวลามาก มีเพียงแต่นางเสมอเป็นผู้ช่วยเท่านั้น จึงได้ตัดสินใจหาลูกมือช่วยงานเพิ่มขึ้น จนสามารถขยายกิจการสร้างเครื่องดนตรีไทยได้สำเร็จ โดยใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “สมชัยดนตรีไทย” ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๗ และได้พัฒนาผลงานจากการสร้างรางระนาดไปสู่เครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ ด้วย ทั้งเครื่องปี่พาทย์ไทยและมอญ รวมถึงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย จะเข้ ขิม ฯลฯ

ในปัจจุบัน ผลงานการสร้างเครื่องดนตรีไทยของนายสมชัยได้รับการยอมรับในฝีมืออย่างกว้างขวาง เป็นที่นิยมในหมู่นักดนตรีไทย ได้รับรางวัลต่าง ๆ เพื่อเป็นเกียรติยศจำนวนมาก เช่น รางวัลชนะเลิศการประกวดผืนระนาดเอกจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ฝีมือของนายสมชัยได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายสมชัยจัดสร้างเครื่องดนตรีไทยทูลเกล้าฯ ถวายเพื่อใช้สำหรับทรงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ และในกิจการส่วนพระองค์ ด้านภาครัฐ เครื่องดนตรีของนายสมชัยได้รับการยกระดับมาตรฐานให้เป็นสุดยอดผลิตภัณฑ์ระดับ ๕ ดาวของโครงการ ๑ ตำบล ๑ ผลิตภัณฑ์ประจำจังหวัดกาญจนบุรี จากนอกจากนี้นายสมชัยยังได้อุทิศตนเป็นผู้บำเพ็ญประโยชน์ด้วยการสร้างเครื่องดนตรีไทยบริจาคให้กับสถานศึกษาต่าง ๆ ที่ขาดแคลนทุนทรัพย์ ตลอดจนจัดสร้างเครื่องดนตรีไทยให้กับหน่วยงานราชการเป็นจำนวนมาก

ขนาดและสัดส่วน

ความยาวของผืนระนาดทั้งผืน (วัดจากกลางผืน)	๑๐๓.๕ ซม.
ลูกทวนยาว	๑๖ นิ้ว
ลูกยอดยาว	๑๒.๕ นิ้ว
ลูกทวนกว้าง	๕.๑ ซม.
ลูกยอดกว้าง	๔.๒ ซม.
ลูกทวนหนา	๒ ซม.
ลูกยอดหนา	๓ ซม.
ระยะห่างของรูร้อยเชือกในแต่ละลูก (วัดด้านเดียว)	๓ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกทวน)	๒๒ ซม.
ระยะห่างของกระสวนใน (ลูกยอด)	๑๖.๕ ซม.

ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกทวน)	๙ ซม.
ระยะห่างระหว่างกระสวนนอกถึงกระสวนใน (ลูกยอด)	๗.๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกทวน)	๑๕ ซม.
ความยาวของท้องระนาด (ลูกสุดท้ายที่ปาดท้อง)	๗ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกทวน)	๑๓ ซม.
ระยะห่างจากกระสวนนอกถึงกระสวนท้องราง (ลูกยอด)	๑๒ ซม.
จำนวนลูกระนาดที่ปาดท้องราง	๒๑ ลูก

วัสดุอุปกรณ์ในการสร้าง

ไม้สำหรับสร้างผืนระนาดเอกของนายสมชัย ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ ไม้มะหาด ไม้พยุง โดยการหาซื้อแหล่งไม้ในท้องที่จังหวัดต่าง ๆ เช่น กาญจนบุรี เพชรบุรี ทั้งรูปแบบที่เป็นไม้ท่อน ไม้กระดาน หรือไม้เก่าที่เคยใช้เป็นสิ่งปลูกสร้าง และรับทำไม้ที่ได้มาจากผู้ที่สั่งทำจากแหล่งต่าง ๆ ข้างต้น

เครื่องมือที่ใช้ในการทำผืนระนาด มีดังนี้

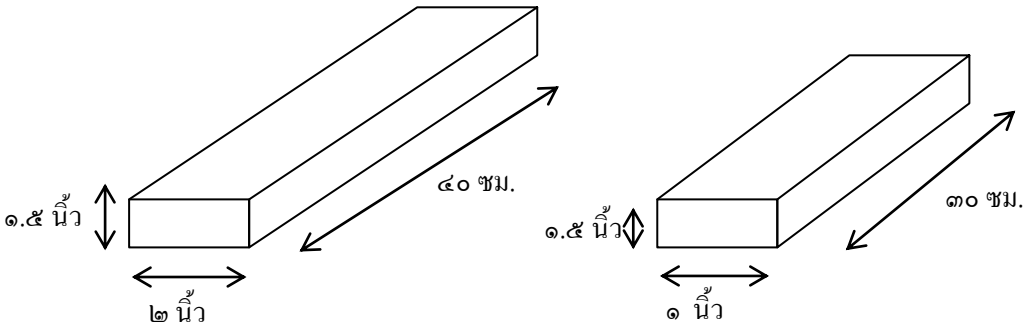
๑. กบไสไม้ไฟฟ้า
๒. สว่านเจาะไฟฟ้า
๓. แม่แรง
๔. เลื่อย
๕. ค้อนไม้
๖. ดินสอสำหรับงานไม้
๗. ปากกาเคมี
๘. ขวาน
๙. ไม้ฉาก
๑๐. หมุดเหล็กสำหรับงานตอกไม้
๑๑. ตลับสายวัด
๑๒. ขี้ผึ้งขัดเงา
๑๓. เครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้า
๑๔. เลื่อยวงเดือนไฟฟ้า

วิธีการสร้าง

๑. เตรียมไม้ที่เลือกทำผืนระนาดมาเพื่อแบ่งไม้ออกเป็นท่อน โดยคัดเลือกส่วนของไม้ที่มีเส้นวงปียาวและตรง ไม่มีตำหนิหรือตาไม้ จากนั้นจึงทำการตัดแบ่งไม้เป็นท่อน ๆ ด้วยเครื่องเลื่อย

ไฟฟ้าให้ได้ความยาวของลูกทวนโดยประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ลูกยอดยาวโดยประมาณ ๓๐ หนาประมาณ ๑.๕ นิ้ว และความกว้างของลูกยอดประมาณ ๒นิ้ว ลดหลั่นลงไปจนถึงลูกยอดกว้างประมาณ ๑นิ้ว

ภาพไม้ที่เตรียมสำหรับทำผืนระนาด



ภาพสัดส่วนไม้ที่ใช้สำหรับทำผืนระนาดเอก (ลูกทวนและลูกยอด)

๒. เมื่อเตรียมไม้ได้ตามขนาดที่ต้องการแล้ว จึงนำไปเข้ากระบวนการอบไม้ โดยนำเข้าไปวางเรียงกันในเตาอบไม้ไล่ความชื้น ใช้ระยะเวลาอบตั้งแต่ ๑๕ วัน จนถึง ๖๐ วัน ตามลักษณะของไม้ จนได้ความแห้งของไม้ตามที่ต้องการ จึงนำออกมาเพื่อเหลาให้เป็นผืนต่อไป

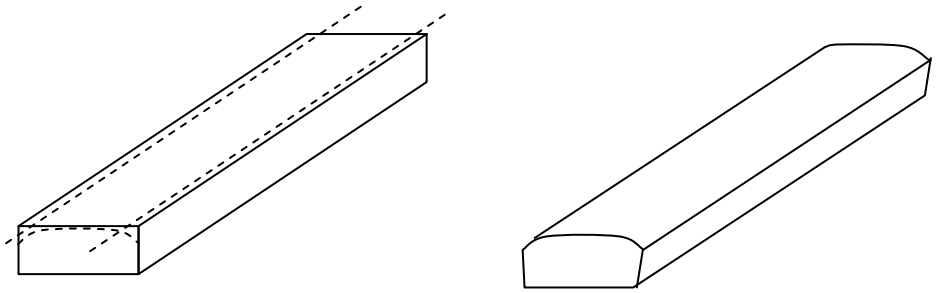
ภาพเครื่องอบไม้

๓. นำไม้ที่อบไล่ความชื้นแล้วมาเหลาด้วยกบไฟฟ้า ซึ่งจะทำให้ไม้มีความเรียบละหนาลดหลั่นกันอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งผืน ซึ่งจะสะดวกและประหยัดเวลาในการขั้นตอนการผลิตลงมาก จากนั้นจึงนำไม้มาคัดเลือกเสียงให้มีความสูงต่ำลดหลั่นกันไปตามลำดับ โดยให้ด้านที่เสียงต่ำอยู่ทางซ้ายมือ และเสียงสูงอยู่ทางขวามือ

ภาพการเหลาไม้ด้วยกบไฟฟ้า

๔. สังเกตไม้ดูส่วนที่จะทำเป็นหลังลูก โดยพิจารณาจากลักษณะวงปี โดยจะเอาส่วนวงปีด้านในที่เป็นด้านที่ใกล้กับแก่นเป็นหลังลูก จากนั้นจึงใช้ลูกกรีดทำตำแหน่งระบุส่วนที่จะลบเป็น

ส่วนโค้งเข้ามาด้านละประมาณ ๒-๓ มิลลิเมตร จากนั้นจึงใช้กบลบเหลี่ยมไม้ที่จะทำหลังออกทั้งสองข้าง และเจียรไม้ออกด้วยเจียรไฟฟ้าให้ได้ความโค้งตามต้องการ



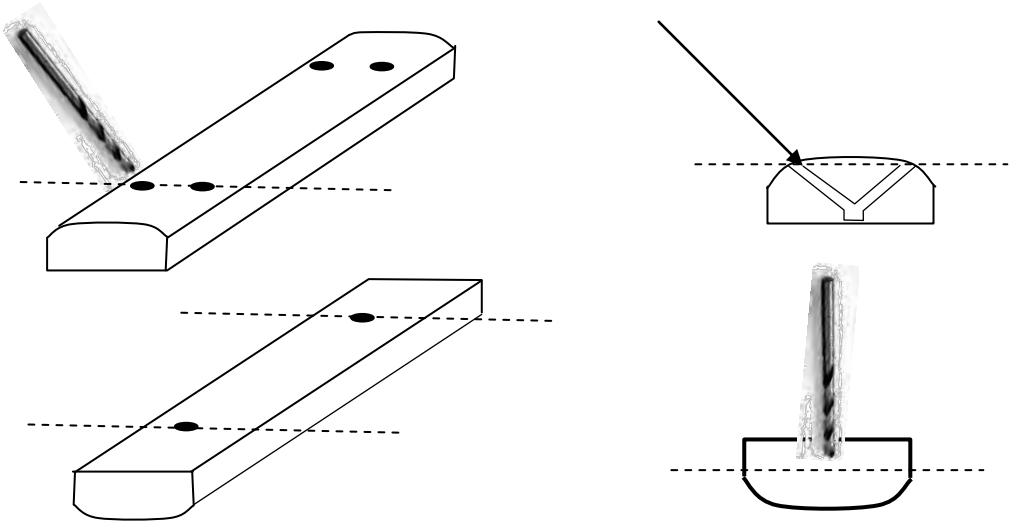
ภาพการกรีดตำแหน่งและเหลาลบมุมลูกระนาด

๕. นำไม้ที่ลบเหลี่ยมออกแล้ว มาเรียงคัดวางลงในกรอบไม้ให้ได้ความยาวที่กำหนด จนครบทั้ง ๒๒ ลูก จากนั้นจึงนำแบบสำหรับวัดกระสวนมาทาบลงบนผืนเพื่อวัดขนาด แล้วลากเส้นทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนในด้วยดินสอ ต่อจากนั้นให้พลิกด้านท้องลูกระนาดขึ้นเพื่อทำการวัดตำแหน่งรูร้อยเชือกทั้งสองข้าง แล้วใช้หมุดตอกระบุตำแหน่งที่ต้องการเจาะรูร้อยเชือก

ภาพการทำตำแหน่งกระสวนนอกและกระสวนใน

๖. นำลูกระนาดที่วัดกระสวนเรียบร้อยแล้วมาตัดขอบทั้งสองด้านออกด้วยเลื่อยวงเดือนไฟฟ้า ให้ได้ความยาวของลูกระนาดตามต้องการ

๗. นำลูกระนาดออกจากแม่แรง เพื่อนำมาเจาะรูร้อยเชือกเริ่มจากการเจาะรูด้านบนทั้งสองข้างก่อน ต่อจากนั้นจึงพลิกลูกระนาดขึ้นเพื่อเจาะรูร้อยเชือกด้านล่าง โดยขั้นตอนนี้จะใช้ทั้งการเจาะด้วยสว่านไฟฟ้าแบบถือ และสว่านไฟฟ้าแบบแท่นเจาะ



ภาพการเจาะรูลูกระนาด

๘. นำลูกระนาดที่เจาะรูร้อยเชือกแล้วแล้วไปบากท้องผืนโดยใช้เครื่องเลื่อยไฟฟ้า

ภาพการบากท้องผืนโดยใช้เครื่องเลื่อยไฟฟ้า

๙. นำลูกระนาดที่บากท้องและเจาะรูแล้วมาติดตะกั่วให้เรียบร้อย จากนั้นจึงขัดให้เรียบด้วยเจียรไฟฟ้า และเก็บรายละเอียดเครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้า

ภาพการแต่งลูกระนาดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้า

๑๐. นำลูกระนาดที่ขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้วมาร้อยด้วยเชือกให้เป็นผืน เพื่อทำการเทียบเสียงกับผืนระนาดต้นแบบ

ภาพผืนระนาดต้นแบบที่ใช้สำหรับการเทียบเสียง

๑๑. นำลูกระนาดที่เทียบเสียงเรียบร้อยแล้วแล้วไปเข้ากรรมวิธีเคลือบสีผิวด้วยน้ำยาเคลือบจำนวน ๒ - ๓ ครั้ง แล้วนำไปผึ่งลมในห้องสะท้อนความร้อนให้แห้ง

ภาพการผึ่งลมผืนระนาดที่เคลือบสีผิวด้วยน้ำยาในห้องสะท้อนความร้อน

๑๒. นำผืนระนาดที่แห้งสนิทแล้วไปแขวนบนรางเพื่อทำการทดสอบความเรียบร้อย ก่อนนำออกจำหน่าย

ภาพผืนระนาดเอกที่สำเร็จแล้ว

วิธีการผลิตตะกั่วระนาด

ส่วนผสมที่ใช้

๑. ตะกั่วชนิดแท่ง	๒ กิโลกรัม
๒. ขี้ผึ้งแท้	๑.๕ กิโลกรัม
๓. ชันโรง (ถ้ามี)	

วิธีทำ

๑. นำกระทะเหล็กตั้งไฟให้ร้อน นำตะกั่วใส่ลงในกระทะ เคี่ยวจนตะกั่วเหลวด้วยความร้อนสูง

๒. ยกกระทะลง แล้วใช้แปรงลวดหรือไม้คั่วตะกั่วให้แตกเป็นผง

๓. นำตะกั่วที่คั่วไปร่อนในตะแกรงลวดคัดเอาแต่เฉพาะตะกั่วส่วนที่เป็นผงละเอียด แล้วนำส่วนที่หยาบไปบดให้ละเอียดอีก ๒ - ๓ ครั้ง

๔. นำกระทะเหล็กเคลือบตั้งบนเตาไฟอ่อน ๆ ใส่ขี้ผึ้งลงไปคนให้ละลาย

๕. ใส่ผงตะกั่วลงไป จากนั้นจึงคนให้เข้ากันเพื่อให้ส่วนผสมที่ผสมเข้ากันหลอมละลายเป็นเนื้อเดียวกัน แล้วยกลงจากเตา รอจนตะกั่วเริ่มเย็นและจับตัวเป็นก้อน จึงสามารถนำไปใช้งานได้ต่อไป

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกของนายสมชัย ชำพาลี พบว่ามีที่มาจากประสบการณ์ด้านงานช่างได้ที่ได้รับการสืบทอดมาจากบิดา ร่วมกับประสบการณ์การเป็นนักดนตรีปี่พาทย์ จึงทำให้เป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในการคัดเลือกวัสดุและคุณภาพเสียงของผลิตภัณฑ์ได้เป็นอย่างดี ตลอดจนเป็นผู้ที่ศึกษาค้นคว้าหาความรู้และวิทยาการผลิตเพิ่มเติมเพื่อนำมาประยุกต์ผลงานมีความประณีตงดงามยิ่งขึ้นจนสามารถสร้างผืนระนาดเอกที่มีคุณภาพเป็นที่ยอมรับและได้รับการรับรองคุณภาพจากทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชนต่าง ๆ เป็นอย่างดี

๕.๒.๒ การสร้างขิม

จากการศึกษาวิธีการสร้างขิมในภาคตะวันตก ๕ จังหวัดได้แก่ กาญจนบุรี ตากประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี พบว่ามีช่างที่มีอาชีพเป็นช่างขิมอยู่ในพื้นที่ภาคสนาม ๒ จังหวัดคือ กาญจนบุรี และประจวบคีรีขันธ์ และผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลจากช่างทำขิมที่มีในท้องถิ่น จำนวน ๒ ท่าน คือ นายสมชัย ชำพาลี และนาย มีกรรมวิธี กระบวนการสร้าง การกำหนดสัดส่วน และการใช้วัสดุ ดังนี้

๑) การสร้างขิมของนายชนินทร์ พุกสวัสดิ์

ภาพนายชนินทร์ พุกสวัสดิ์ กับผู้วิจัย

ประวัติ

นายชนินทร์ พุกสวัสดิ์ หรือช่างกบ เกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๘ ณ เขตบางแค กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอายุ ๓๒ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๔๕๗ หมู่ ๔ ตำบลชัยเกษม อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ นายชนินทร์สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ณ โรงเรียนทับสะแกวิทยา อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

เมื่อนายชนินทร์อายุ ๑๗ ปี ได้มีโอกาสเป็นหนึ่งในลูกมือผู้ช่วยในการสร้างเครื่องดนตรีไทยของนายวินิจ พุกสวัสดิ์ หรือช่างเล็ก ซึ่งมีศักดิ์เป็นอาและเป็นช่างทำขิมที่มีชื่อเสียงในย่านบางแค โดยเริ่มตั้งแต่เป็นผู้ช่วยในการตั้งหย่อง ตั้งสายขิม ประกอบตัวขิม และการเหลาไม้ขิม ตลอดจนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ จนมีความรู้ความชำนาญ จนสามารถสร้างขิมตามรูปแบบกรรมวิธีของช่างเล็กได้เป็นผลสำเร็จ ภายหลังเมื่อสมรสแล้วจึงได้ย้ายกลับไปตั้งถิ่นฐานและดำเนินกิจการสร้างและจำหน่ายเครื่องดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ อยู่ที่อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยมีนายอำนาจ ปานสวยเพื่อนร่วมรุ่นสมัยที่เคยอยู่ที่บ้านช่างเล็กติดตามมาเป็นลูกมือช่วยในงานช่างอีกคนหนึ่ง

สัดส่วนและขนาดของขิม

ตัวขิม

ความกว้างของฐานตัวขิม	๓๑	นิ้ว
ความกว้างของตัวขิมด้านคู่ขนาน	๑๙	นิ้ว
ความกว้างของฐานหน้าขิม	๒๖	นิ้ว
ความกว้างของหน้าขิมด้านคู่ขนาน	๑๔.๕	นิ้ว
ความสูงของหน้าขิม	๑๓	นิ้ว
ความหนาของหน้าขิม	๐.๕	เซนติเมตร
ความหนาของตัวขิม	๕	นิ้ว
เส้นผ่าศูนย์กลางของรูเจาะบนหน้าขิม	๑	เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางของตุ๊กตาขิม	๕	เซนติเมตร
ความยาวของหมุดทองเหลือง	๔.๕	เซนติเมตร
ระยะห่างของรูตอกหลักขิมใน ๑ แถว	๒	เซนติเมตร

ฝาขิม

ความสูงของฝาขิม	๖.๕	เซนติเมตร
ความหนาของกรอบฝาขิม	๒	เซนติเมตร

หย่องขิม

ความยาวของหย่องหนุนสาย	๑๓	นิ้ว
ความสูงของหย่องหนุนสาย	๒	เซนติเมตร
ความกว้างของฐานหย่องหนุนสาย	๑	เซนติเมตร
ความยาวของหย่องบังคับเสียง	๒๓.๕	เซนติเมตร
ความสูงของหย่องบังคับเสียง	๓.๕	เซนติเมตร
ความกว้างของฐานหย่องบังคับเสียง	๑	เซนติเมตร
ความกว้างของนมบนหย่องบังคับเสียง	๑.๕	เซนติเมตร

ลิ้นชัก

ความยาวของลิ้นชัก	๑๒	นิ้ว
ความกว้างของลิ้นชัก (ด้านที่จับ)	๒.๕	นิ้ว
ความกว้างของลิ้นชัก (ด้านที่สอด)	๒	นิ้ว
ความสูงของลิ้นชัก	๑	นิ้ว

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

วัสดุไม้ที่นายชนินทร์เลือกใช้ในการสร้างขิมจะแบ่งออกเป็นหลายชนิด คือ ไม้ที่ใช้เป็นตัวขิมและฝาขิม จะเป็นไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้ชิงชัน ไม้ยางนา หรือไม้มะริด โดยมีไม้โครงประกอบด้านในเป็นไม้ขนุน ซึ่งเป็นไม้เนื้ออ่อน สำหรับส่วนที่เป็นหน้าขิมที่ใช้ตีจะใช้ไม้เนื้ออ่อนและเหนียวไม่ร้าวง่ายเช่น ไม้ซ้อ ไม้สมพงไม้ไทร และส่วนที่ประกอบปิดท้ายขิมจะใช้ไม้อัด ซึ่งปัจจุบันนายชนินทร์ได้เลือกใช้ไม้เนื้ออ่อนประเภทไม้สมพง หรือ กะพง ซึ่งสามารถหาได้ในป่าเขตจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ภาพวัสดุไม้ที่ใช้สำหรับสร้างขิม

สำหรับวัสดุทองเหลืองที่ใช้สำหรับทำเป็นสายขิมนั้น ช่างจะเลือกซื้อจากร้านขายทองเหลืองในย่านตลาดเยาวราช และย่านตลาดคลองถม ในกรุงเทพมหานคร โดยจะเลือกซื้อเส้นทองเหลืองชนิดแข็งเบอร์ ๒๔ ที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ

เครื่องมือที่ช่างใช้สำหรับการสร้างขิม มีดังนี้

๑. กาวลาเท็กซ์
๒. กระดาษทราย
๓. แท่นเจาะไฟฟ้า
๔. ตะไบเหล็ก
๕. ตลับสายวัด
๖. มีดคัตเตอร์
๗. สว่านไฟฟ้า
๘. เลื่อยไฟฟ้า
๙. ค้อน
๑๐. ตะปู
๑๑. ดินสอสำหรับเขียนแบบ
๑๒. ปากกา
๑๓. เครื่องพ่นสี

วิธีการสร้าง

๑. นำไม้ยางหรือไม้ขนุนมาทำแก้มขิม เพื่อใช้สำหรับทำเป็นที่ตอกหลักหมุดยึดสายขิม โดยแก้มขิมทั้งสองข้างมีขนาดเท่ากันคือ กว้าง ๖ เซนติเมตร ยาว ๓๐ เซนติเมตร หนา ๒ นิ้ว ด้านหนึ่งใช้สำหรับยึดสาย อีกด้านหนึ่งใช้สำหรับผูกสาย โดยด้านหลังของแก้มขิมจะไม่เรียบเสมอกัน ช่างจะใช้เจียรไฟฟ้าปาดเข้าไปไม้ประมาณครึ่งหนึ่งของเนื้อไม้โดยเฉียงเข้าหาตัวขิมลงเล็กน้อย

๒. นำไม้สักที่ใช้สำหรับทำตัวขิมโดยวัดเข้ากับแบบตัวขิมแล้วเลื่อยไม้ให้ได้ตัวขิมด้านบนยาวประมาณ ๒๐ นิ้ว ด้านล่างยาวประมาณ ๓๐ นิ้ว หนา ๑.๕ นิ้ว ตรงบริเวณตรงกลางของตัวขิมด้านล่างจะเจาะรูเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด ๒.๕ × ๑ นิ้ว ไว้สำหรับสอดลิ้นชัก ซึ่งใช้สำหรับใส่ค้อนเทียบขิม

๓. นำส่วนที่เป็นแก้มขิมและตัวขิมประกอบเข้าด้วยกันให้เข้าเป็นโครงขิม โดยใช้วิธีเข้าสลักไม้และยึดให้แน่นด้วยกาว

ภาพการประกอบโครงขิม

๔. นำโครงขิมที่แห้งสนิทแล้วมาติดตั้งขื่อหรือคานเสียง โดยไม้ซ้อหรือไม้สักที่เลื่อยเป็นรูปสีเหลี่ยมผืนผ้ายาวประมาณ ๑๒ นิ้ว กว้างประมาณ ๐.๕ นิ้วหนาประมาณ ๒ นิ้วจำนวน ๓ อัน ซึ่งเจาะรูไว้บนแผ่นไม้ประมาณ ๓-๔ รู สำหรับเป็นช่องเสียง วางพาดผ่านโครงขิม โดยให้คานสองอันแรกพาดอยู่ระหว่างช่องใส่ลิ้นชัก และคานอีกอันหนึ่งพาดไปทางด้านขวาของตัวแก้มขิม ซึ่งขั้นตอนนี้มีความสำคัญที่สุด เพราะการวางคานจะมีผลต่อคุณภาพเสียงของขิม ช่างจะต้องเป็นผู้คาดคะเนระยะในการวางด้วยตนเอง หากคานไว้ในตำแหน่งที่ไม่ถูกต้องเสียงของขิมก็จะเพี้ยนไปได้

ภาพการเตรียมติดตั้งขื่อหรือคานเสียง

๕. นำไม้ที่ใช้สำหรับทำหน้าขิมมาวาดแบบแล้วเลื่อยให้เป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ตามแบบและไสกบให้เป็นแผ่นเรียบเสมอกัน โดยด้านบนตัวขิมยาวประมาณ ๑๕ นิ้ว ด้านล่างตัวขิมยาวประมาณ ๒๕ นิ้ว ด้านกว้างของทั้งสองข้างประมาณ ๑๒ นิ้ว มีความหนาประมาณ ๗ มิลลิเมตร ซึ่งช่างจะเลือกใช้ไม้ซ้อ หรือไม้สมพงษ์ ซึ่งมีเนื้อไม้อ่อนนุ่ม เหนียวไม่ร้าวง่าย จากนั้นจึงทำส่วนของไม้ปิดหลังโดยใช้ไม้อัดมาวาดแบบให้มีขนาดเท่ากันกับโครงขิมแล้วเลื่อยตามแบบ แล้วนำส่วนของหน้าขิมและไม้ปิดหลังขิมมาประกอบเข้าด้วยกันโดยวิธีอัดกาว เมื่อกาวแห้งดีแล้ว จึงนำไม้เนื้อแข็งที่ใช้สำหรับปิดแก้มขิมมาตัดให้ได้ขนาดเท่ากับแก้มขิมแล้วปิดทับลงบนตัวขิมด้วยกาวทั้งสองข้าง รอจนแห้งดีแล้ว จึงจะนำไปเข้ากรรมวิธีเจาะหลักสายขิมต่อไป

ภาพไม้สำหรับปิดหน้าขิม

๖. ในระหว่างที่รอให้กาวบนตัวขิมแห้ง ช่างจะเริ่มทำลิ้นชักและฝาขิม โดยใช้ไม้อัดนำมาตัดเป็นรูปไม้ปิดฝาขิมตามแบบที่วัดไว้แล้ว จากนั้นจึงทำกรอบฝาขิมโดยใช้ไม้นำมาวาดตามแบบให้มีลักษณะเป็นรูปคลื่นมน โดยแบ่งออกแบ่งสี่ส่วนคือ กรอบบน กรอบล่าง กรอบซ้าย และกรอบ

ขวา แล้วใช้เลื่อยตัดตามแบบที่ต้องการ ซึ่งกรอบไม้นี้จะมีความหนาโดยรอบประมาณ ๒ เซนติเมตร

๗. นำโครงขิมที่ประกอบแล้วไปติดตั้งกระดูกฝา ซึ่งเป็นไม้คาน ๒ ชิ้นพาดติดตลอดแนวด้านในของฝาเพื่อรองรับน้ำหนักและเพิ่มความแข็งแรงให้กับฝาขิม แล้วนำส่วนของแผ่นปิดฝาขิมและกรอบฝาขิมประกอบเข้ากันด้วยกาว รอให้แห้งสนิทแล้วจึงใช้เครื่องกรีดส่วนด้านบนฝาขิมให้มีลักษณะโค้งมนโดยรอบ ก่อนนำไปขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ แล้วจึงนำไปเข้ากรรมวิธีพ่นสีเคลือบผิวไม้ต่อไป

ภาพกระดูกฝา

ภาพฝาขิมที่ได้รับการขัดแต่งและพ่นสีเคลือบผิวไม้แล้ว

๘. จากนั้นนำส่วนของไม้อัดที่เหลือจากการทำฝาขิมมาประกอบตามแบบที่ตัดขึ้นเป็นส่วนของลิ้นชักแล้วประกอบเข้ากันด้วยกาวให้แห้งสนิท ขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบแล้วนำไปพ่นเคลือบสี จากนั้นจึงเจาะรูตรงด้านหน้ากล่องลิ้นชักเพื่อติดตั้งที่จับทองเหลืองเพื่อรอประกอบเข้ากับตัวขิมต่อไป

ภาพลิ้นชัก

๙. นำตัวขิมที่เคลือบสีผิวแล้วนำไปเข้ากระบวนการเจาะรูยึดหลักขิม โดยใช้กระสวนแบบที่วัดระยะเจาะรูแล้วทาบลงบนแก้มขิมแล้วใช้หมุดตอกระบุตำแหน่งที่จะเจาะ แล้วใช้สว่านไฟฟ้าเจาะตามรูที่ระบุตำแหน่งไว้ โดยให้ทแยงมุมเข้าหาตัวขิมเล็กน้อยเพื่อให้หลักขิมยึดเข้ากับเนื้อไม้ได้ดีขึ้นและช่วยให้รั้งสายขิมได้ดีอีกด้วย แล้วใช้สว่านเจาะลงบนหน้าขิมจำนวน ๒ รู บริเวณด้านซ้ายและขวาของหน้าขิม เพื่อเป็นการเปิดช่องเสียงให้ขิมมีความกังวานยิ่งขึ้น

ภาพหน้าขิมที่เจาะรูบนแก้มขิมเรียบร้อยแล้ว

๑๐. นำตัวขิมเคลือบผิวแล้วมาติดตั้งหย่องหนุนสายบนขอบของฝาขิมทั้งสองด้านด้วยกาว เมื่อกาวแห้งแล้ว จึงทำการติดตั้งหมุดและสายขิมโดยใช้ค้อนตอกหลักแต่ละข้างซ้ายให้มีความลึกเสมอกันก่อน แล้วจึงนำลวดทองเหลืองเบอร์ ๒๔ ตัดแบ่งให้มีความยาวพอดีกับความยาวของขิมมา

ผูกเงื่อนเข้ากับหลักข้างซ้ายก่อนที่จะสอดเข้ากับรูหมุดแล้วพันเข้ากับหมุดด้านขวา แล้วสอดเข้าไปในรูด้านตรงข้ามกันจนครบทุกช่อง โดยยังไม่ต้องขึงสายให้ตึงแต่อย่างใด

ภาพการติดตั้งหย่องหนุนสายและการใส่หมุดทองเหลือง

๑๑. นำหย่องบังคับเสียงมาติดตั้งบนหน้าขิม โดยขั้นตอนนี้ช่างจะต้องใช้ความชำนาญในการกะระยะสายขิมให้พอดีกับหย่อง

ภาพการติดตั้งหย่องบังคับเสียง

๑๒. เมื่อติดตั้งหย่องเสร็จแล้ว จึงทำการขึ้นสายขิมให้ตึงและตอกหมุดด้านขวาให้แน่นด้วยค้อนเทียบเสียง จากนั้นจึงนำตุ๊กตามาประกอบปิดรูลำโพงบนหน้าขิมทั้งสองด้านด้วยกาวให้แน่น

ภาพการติดตั้งตุ๊กตาบนรูลำโพงขิม

๑๓. ทำการเทียบเสียงสายขิมแต่ละตำแหน่งให้ได้เสียงตามต้องการ จากนั้นจึงนำลิ้นชักและฝาขิมมาประกอบให้เรียบร้อย ก่อนที่จะนำไปจำหน่ายต่อไป

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างขิมของนายชนินทร์ พุกสวัสดิ์ พบว่าได้รับการสืบทอดมาจากช่างฝีมือที่มีความชำนาญในภาคกลาง และเป็นเครือญาติในครอบครัวที่มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด และได้รับการสืบทอดวิธีการสร้างขิมทั้งในด้านเครื่องมือ ขนาดและสัดส่วนมาเป็นอย่างดี พร้อมทั้งได้ประยุกต์ภูมิปัญญาของตนในการเลือกใช้วัตถุดิบที่มีอยู่ในท้องถิ่นเพื่อเพิ่มคุณค่าให้กับผลิตภัณฑ์ของตนได้

๒) การสร้างขิมของนายสมชัย ชำพาลี

ภาพนายสมชัย ชำพาลี

ประวัติ

นายสมชัย ชำพาลี เกิดเมื่อวันที่ ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๘ ณ ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เป็นบุตรของนายทอง ชำพาลี และนางทองม้วน ชำพาลี ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๙๕/๓ ถนนพรานนก แขวงบ้านช่างหล่อ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร และมีโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย อยู่บ้านเลขที่ ๔๙ หมู่ ๓ ถนนบ้านเขาปูน แก่งเสี้ยน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี (ประวัติด้านอื่น ๆ ได้กล่าวแล้วในเรื่องการสร้างผืนระนาดเอก)

สัดส่วนและขนาดของขิม

ตัวขิม

ความกว้างของฐานตัวขิม	๓๐	นิ้ว
ความกว้างของตัวขิมด้านคู่ขนาน	๒๑	นิ้ว
ความกว้างของฐานหน้าขิม	๒๕	นิ้ว
ความกว้างของหน้าขิมด้านคู่ขนาน	๑๕	นิ้ว
ความสูงของหน้าขิม	๑๒	นิ้ว
ความหนาของหน้าขิม	๐.๗	เซนติเมตร
ความหนาของตัวขิม	๕	นิ้ว
เส้นผ่าศูนย์กลางของรูเจาะบนหน้าขิม	๒	เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางของตุ๊กตาขิม	๕.๕	เซนติเมตร

ความยาวของหมุดทองเหลือง	๕	เซนติเมตร
ระยะห่างของรูตอกหลักขิมใน ๑ แถว	๒	เซนติเมตร

ฝาขิม

ความสูงของฝาขิม	๕.๕	เซนติเมตร
ความหนาของกรอบฝาขิม	๑	เซนติเมตร

หย่องขิม

ความยาวของหย่องหนุนสาย	๑๒	นิ้ว
ความสูงของหย่องหนุนสาย	๒	เซนติเมตร
ความกว้างของฐานหย่องหนุนสาย	๑	เซนติเมตร
ความยาวของหย่องบังคับเสียง	๒๓	เซนติเมตร
ความสูงของหย่องบังคับเสียง	๓.๕	เซนติเมตร
ความกว้างของฐานหย่องบังคับเสียง	๑	เซนติเมตร
ความกว้างของนมบนหย่องบังคับเสียง	๑.๗๕	เซนติเมตร

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง

วัสดุไม้ที่ช่างสมชัยเลือกใช้ในการสร้างขิมนั้นมีหลายชนิด คือ ไม้ที่ใช้เป็นตัวขิม จะเป็นไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้สัก ไม้ชิงชัน โดยมีไม้โครงประกอบด้านในเป็นไม้ขนุน ซึ่งเป็นไม้เนื้ออ่อน สำหรับส่วนที่เป็นหน้าขิมที่ใช้ตีจะใช้ไม้เนื้ออ่อนและเหนียว ไม่ร้าวง่ายเช่น ไม้ซ้อหรือไม้สมพงษ์ ไม้ไทร และส่วนที่ประกอบปิดท้ายขิมและฝาขิมจะใช้ไม้อัด

สำหรับวัสดุทองเหลืองที่ใช้สำหรับทำเป็นสายขิมนั้น ช่างจะเลือกซื้อจากร้านขายทองเหลือง ในกรุงเทพมหานคร โดยจะเลือกซื้อเส้นทองเหลืองชนิดแข็งเบอร์ ๒๔ ๒๕ และ ๒๖ ตามขนาดของขิมที่สร้างขึ้นต่าง ๆ กัน

เครื่องมือที่ช่างใช้สำหรับการสร้างขิม มีดังนี้

๑. กาวร้อน
๒. กระดาษทราย
๓. แท่นกลึงไฟฟ้า
๔. เครื่องกระดาษทรายขัดไฟฟ้า
๕. เครื่องไสไม้ไฟฟ้า
๖. ตลับสายวัด

๗. มีดคัตเตอร์

๘. แม่แรงปากกา

๙. สว่านไฟฟ้า

๑๐. เลื่อยไฟฟ้า

๑๑. ค้อน

๑๒. ดินสอสำหรับเขียนแบบ

๑๓. ปากกา

๑๔. เครื่องพ่นสี

วิธีการสร้าง

๑. นำไม้ที่มีลักษณะเนื้อไม้ต่าง ๆ กันสองแบบเพื่อใช้สำหรับทำเป็นแก้มขิมสำหรับตอกหลักหมุดยึดสายขิม โดยนำไม้เนื้อแข็งชนิดหนึ่งตัดเป็นแผ่นสีเหลี่ยมผืนผ้า เพื่อทำเป็นฐาน จากนั้นจึงนำไม้ขนุนที่มีขนาดเท่ากันมาทาบให้ติดกันด้วยกาว เมื่อกาวแห้งสนิทดีแล้วจึงนำไม้แบบแก้มขิมที่วัดไว้แล้วนำไปทาบบนไม้แล้วขีดเส้นด้วยปากกา จึงนำไปเข้าเครื่องเลื่อยไฟฟ้าเพื่อให้ได้รูปทรงที่ต้องการ

ภาพการทำแก้มขิมสำหรับตอกหลักหมุดยึดสายขิม

๒. นำไม้เนื้อแข็งอีกส่วนหนึ่งมาทาบแบบเพื่อทำเป็นไม้ประกอบเข้ากับแก้มขิม แล้วนำไปตัดด้วยเลื่อยไฟฟ้าให้ได้รูปทรงตามต้องการ

ภาพการทำไม้ประกอบแก้มขิม

๓. นำไม้ส่วนของแก้มขิมทั้งสองชิ้นมาประกอบติดกันด้วยกาวร้อน แล้วนำไปเข้าแม่แรงบีบให้ติดแน่นยิ่งขึ้น

ภาพการประกอบแก้มขิมและไม้ประกบด้วยกาวร้อน

๔. นำส่วนของแก้มขิมที่ประกอบแล้วนำไปตกแต่งผิวไม้ให้เรียบเสมอกันด้วยเครื่องไสไฟฟ้า

ภาพการไสแก้มขิมให้เรียบด้วยกบไฟฟ้า

๕. นำไม้ที่ใช้สำหรับทำตัวขิมมาเลื่อยไม้ให้ขนาดด้านบนยาวประมาณ ๒๐ นิ้ว ด้านล่างยาวประมาณ ๓๐ นิ้ว หนา ๒นิ้ว นำมาประกอบเข้ากับแก้มขิมด้วยกาวร้อน บีบด้วยแม่แรงให้กาวยึดแน่นยิ่งขึ้น

ภาพการประกอบโครงขิมเข้าด้วยกันด้วยกาวร้อน

๖. นำโครงขิมที่แห้งสนิทแล้วมาวาดตัวขิมตามแบบที่มีแล้ว โดยใช้แบบตัวขิมทาบลงบนโครงขิมแล้วใช้ปากกาเคมีลากเส้นรอบนอกให้เรียบร้อย

ภาพการทาบแบบตัวขิม

๗. นำแผ่นไม้อัดที่เตรียมไว้สำหรับปิดท้องขิมมาประกอบเข้ากับตัวขิมโดยใช้ตะปูขนาดเล็กตอกลงบนเนื้อไม้ทั้ง ๔ ด้าน

ภาพการประกอบไม้ปิดท้องขิม

๘. นำโครงตัวขิมที่ปิดท้องแล้วไปเข้าเครื่องเลื่อยไฟฟ้าเพื่อเลื่อยตัวขิมให้ได้รูปทรงตามต้องการ

ภาพการเลื่อยโครงขิมด้วยเครื่องเลื่อยไฟฟ้า

๙. ทำการติดตั้งขื่อหรือคานเสียง โดยไม้ซ้อหรือไม้สักที่เลื่อยเป็นรูปสีเหลี่ยมผืนผ้ายาวประมาณ ๑๒ นิ้ว กว้างประมาณ ๐.๕ นิ้วหนาประมาณ ๒ นิ้วจำนวน ๒ อัน ซึ่งเจาะรูไว้บนแผ่นไม้ประมาณ ๑๐ รู สำหรับเป็นช่องเสียง วางพาดผ่านโครงขิม โดยใช้สว่านไฟฟ้า เจาะตรงบริเวณโครงขิมแล้วจึงวางคานเสียง โดยให้คานทั้งสองอยู่ระหว่างกลางตัวขิม แล้วจึงติดตั้งคานอีกอันหนึ่งซึ่งไม่ได้เจาะรูพาดไปทางด้านขวาของตัวแก้มขิม

ภาพการเจาะสว่านไฟฟ้าเพื่อติดตั้งคานเสียง

๑๐. นำไม้ที่ใช้สำหรับทำหน้าขิมมาวาดแบบแล้วเลื่อยให้เป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ตามแบบ และไสกบให้เป็นแผ่นเรียบเสมอกัน แล้วจึงนำส่วนไม้เนื้อแข็งมาตัดให้ได้ขนาดเท่ากับแก้มขิม แล้วนำไปติดตั้งบนตัวขิมเพื่อรอตัดกรอบไม้ต่อไป

ภาพการเตรียมไม้ปิดหน้าขิม และไม้ปิดแก้มขิม

๑๑. ในทำตัวขิมเสร็จแล้ว จึงเริ่มทำส่วนฝาขิม โดเริ่มทำกรอบฝาขิมโดยใช้ไม้นำมาวาดตามแบบตัวขิมให้มีลักษณะเป็นรูปคลื่นมน โดยแบ่งออกแบ่งสี่ส่วนคือ กรอบบน กรอบล่าง กรอบซ้าย และกรอบขวา แล้วใช้เลื่อยตัดตามแบบที่ต้องการ ซึ่งกรอบไม้นี้จะมีความหนาโดยรอบประมาณ ๑ เซนติเมตร แล้วประกอบติดกันด้วยกาวร้อน จากนั้นจึงประกอบกระดูกฝา ซึ่งเป็นไม้คาน ๒ ชิ้นพาดติดตลอดแนวด้านในของฝาเพื่อรองรับน้ำหนักและเพิ่มความแข็งแรงให้กับฝาขิม

ภาพการประกอบโครงฝาขิม

๑๒. เมื่อได้โครงฝาขิมแล้วจึงนำโครงฝาขิมไปทาบลงบนตัวขิม แล้วใช้ปากกาขีดเส้นตามขอบด้านในของกรอบไม้พาดส่วนของหน้าขิมและไม้ปิดแก้มขิมเพื่อให้ได้ส่วนที่จะสามารถครอบลงบนตัวขิมได้พอดี จากนั้นจึงนำไม้ปิดหน้าขิมที่วาดเส้นแล้ว ไปตัดให้ได้ขนาดที่ต้องการ จากนั้นปิดทับลงบนตัวขิมด้วยตะปู จึงจะนำไปเข้ากรรมวิธีเจาะหลักยึดสายและขัดแต่งพื้นผิวต่อไป

ภาพการทาบเส้นเพื่อตัดกรอบไม้ปิดฝาขิมและแก้มขิม

ภาพการประกอบแผ่นปิดหน้าขิมและแก้มขิมด้วยตะปู

๑๓. นำส่วนของแผ่นปิดฝาขิมและกรอบฝาขิมประกอบเข้ากันด้วยกาว และยึดด้วยตะปู รอให้กาวแห้งสนิท จึงใช้เครื่องกรีดส่วนด้านบนฝาขิมให้มีลักษณะโค้งมนโดยรอบ ต่อจากนั้นนำไปขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ

ภาพฝาขิมที่รอประกอบและขัดแต่งผิวด้านในด้วยกระดาษทราย

๑๔. นำตัวขิมที่เคลือบสีผิวแล้วนำไปเข้ากระบวนการเจาะรูยึดหลักขิม โดยใช้กระสวนแบบที่วัดระยะเจาะรูแล้วทาบลงบนแก้มขิมแล้วใช้หมุดตอกระบุตำแหน่งที่จะเจาะ แล้วใช้สว่านไฟฟ้าเจาะตามรูที่ระบุตำแหน่งไว้ โดยให้ทแยงมุมเข้าหาตัวขิมเล็กน้อยเพื่อให้หลักขิมยึดเข้ากับเนื้อไม้ได้ดีขึ้นและช่วยให้รั้งสายขิมได้ดีอีกด้วยจากนั้นใช้สว่านเจาะลงบนหน้าขิมจำนวน ๒ รู บริเวณ

ด้านซ้ายและขวาของหน้าขิม เพื่อเป็นการเปิดช่องเสียงให้ขิมมีความกังวานยิ่งขึ้น และใช้กระดาษทรายขัดให้เรียบร้อย ก่อนนำไปเข้ากรรมวิธีขัดแต่งพื้นผิวพร้อมกับฝาขิมต่อไป

ภาพแบบกระดาษสำหรับเจาะรูบนแก้มขิมและหน้าขิม

ภาพตัวขิมที่เจาะรูเรียบร้อยแล้ว รอเข้าสู่กรรมวิธีการขัดแต่งผิวไม้

ภาพการขัดแต่งผิวด้วยกระดาษทราย

ภาพฝาขิมและตัวขิมที่ผ่านการขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้ว รอเข้าสู่กรรมวิธีเคลือบสีผิว

๑๕. นำตัวขิมขัดแต่งผิวและพ่นสีเคลือบผิวเรียบร้อยแล้วมาติดตั้งหย่องหนุนสายขิมมาติดตั้งบนขอบของฝาขิมทั้งสองด้าน จากนั้นจึงนำหมุดและสายขิมมาติดตั้งโดยหมุนเกลียวหมุดทางด้านซ้ายให้มีความลึกเสมอกันก่อน แล้วจึงนำลวดทองเหลืองเบอร์ ๒๔ ตัดแบ่งให้มีความยาวพอดีกับความยาวของขิมมาผูกเงื่อนเข้ากับหลักข้างขวาก่อนที่จะสอดเข้ากับรูหมุดแล้วพันเข้ากับหมุดด้านขวา แล้วสอดเข้าไปในรูด้านตรงข้ามกันจนครบทุกช่องโดยยังไม่ต้องขึงสายให้ตึงแต่อย่างใด โดยขั้นตอนนี้ช่างจะต้องใช้ความชำนาญในการกะระยะสายขิมให้พอดีกับหย่อง

๑๖. เมื่อติดตั้งหย่องเสร็จแล้ว จึงทำการขึ้นสายขิมให้ตึงโดยหมุนเกลียวหมุดด้านขวาให้แน่นด้วยที่เทียบเสียง จากนั้นจึงนำตุ๊กตามาประกอบปิดรูบนหน้าขิมทั้งสองด้านด้วยกาวให้แน่น

๑๔. ทำการเทียบเสียงสายขิมแต่ละตำแหน่งให้ได้เสียงตามต้องการ จากนั้นจึงนำฝาขิมมาประกอบให้เรียบร้อย ก่อนที่จะนำออกจำหน่ายต่อไป

ภาพขิมและฝาขิมที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างขิมของนายสมชัย ชำพาลี พบว่าเป็นการสร้างโดยมีพื้นฐานของความต้องการของผู้บริโภคเป็นสำคัญ โดยสามารถเลือกใช้วัสดุไม้ได้อย่างหลากหลายทั้งการใช้ไม้เนื้อแข็งในการประกอบตัวขิม หรือการใช้ไม้ที่มีการตกแต่งผิว การใช้วัสดุอุปกรณ์ในการสร้างตามกรรมวิธีทางอุตสาหกรรมขนาดกลาง โดยมีการแบ่งหน้าที่แรงงานในการผลิตชิ้นส่วนต่าง ๆ ทำให้สามารถผลิตชิ้นงานได้อย่างรวดเร็ว ทันกับความต้องการ แต่ยังสามารถคงเอกลักษณ์และคุณภาพของผลิตภัณฑ์ที่เทียบเท่ากับการผลิตตามภูมิปัญญาของช่างในอดีตได้

การเปรียบเทียบขนาดและสัดส่วนของเครื่องดนตรีไทย

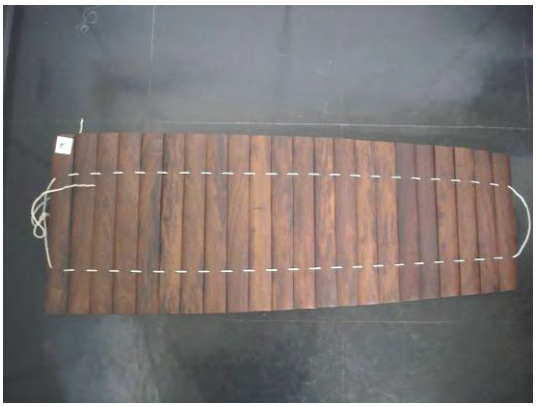
๑) ผืนระนาดเอก

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๑ นายผวน เทียนสว่าง

ด้านหน้า

ด้านหลัง

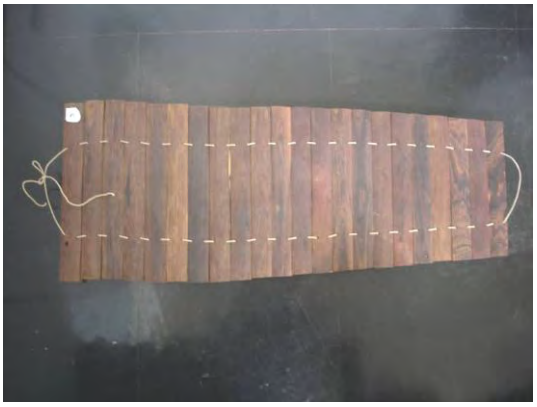
ผืนระนาดเอกหมายเลข ๒ นายแก้ว อินทร์คำ



ด้านหน้า

ด้านหลัง

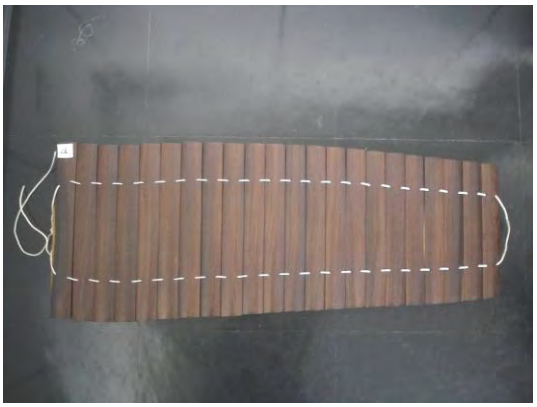
ผืนระนาดเอกหมายเลข ๓ นายนำ เพ็งอำไพ



ด้านหน้า

ด้านหลัง

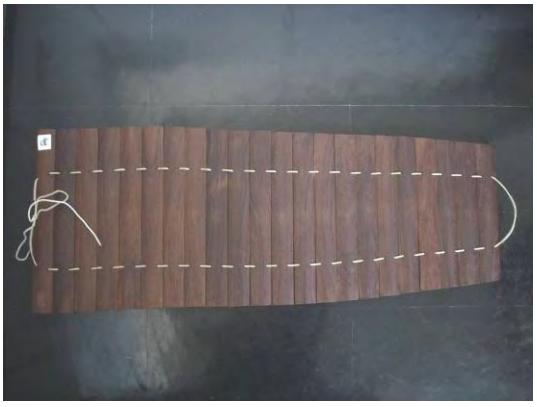
ผืนระนาดเอกหมายเลข ๔ นายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ



ด้านหน้า

ด้านหลัง

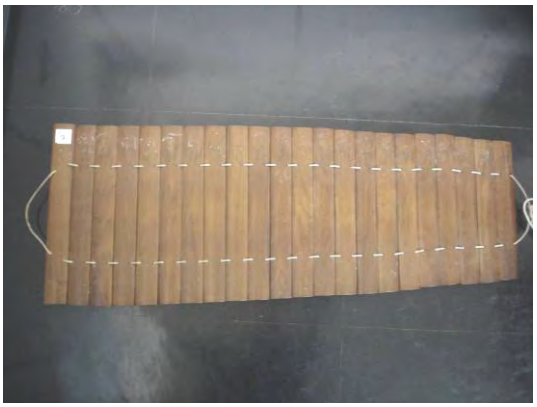
ผืนระนาดเอกหมายเลข ๕ นายสุนทร ดนตรี



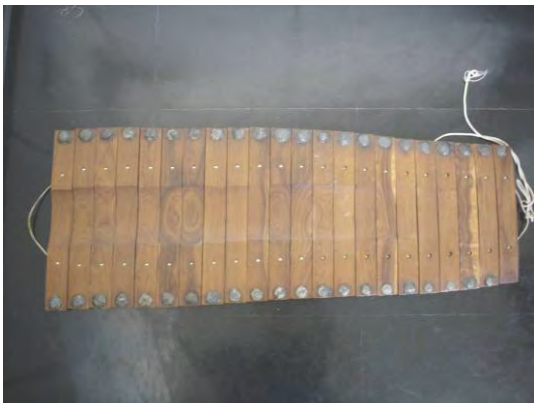
ด้านหน้า

ด้านหลัง

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๖ นายสังเวียน ขุนกรุด

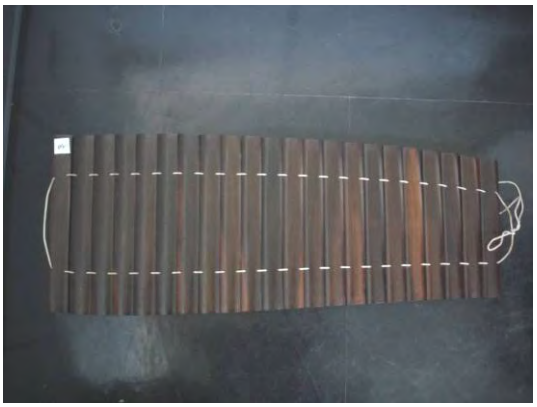


ด้านหน้า



ด้านหลัง

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๗ นายสมชัย ชำพาลี



ด้านหน้า

ด้านหลัง

๒) ขิมสาย ๗ หย่อง

ขิมหมายเลข ๑ นายชนินทร์ พุกสวัสดิ์

ตัวขิม

ฝาขิม

ค้อนเทียบขิม และลิ้นชัก

ขิมหมายเลข ๒ นายสมชัย ชำพาลี

ตัวขิม

ฝาขิม

ที่เทียบขิม

๕.๓ การประเมินคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกและขิม

สำหรับการศึกษาวิจัยเครื่องดนตรีในภาคตะวันตกนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของขิมและระนาดเอก ที่ใช้ในการประเมินการสร้างและคุณภาพเสียง โดยเลือกใช้ระนาดเอกที่มีลูกระนาด ๒๒ ลูก และ ขิมสาย ๗ หย่องตามเกณฑ์ที่ดุริยางคศิลปินในปัจจุบันได้เลือกใช้เป็นหลักในการประสมวงปี่พาทย์เครื่องสายผสมขิม ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย

ในการประเมินคุณภาพเสียงขิม และผืนระนาดเอกประกอบด้วยขั้นตอน ดังนี้

๑. การประเมินคุณภาพเสียงขิมและผืนระนาดเอกด้วยโปรแกรมเสียงเพื่อวัดคลื่นเสียง ดังนี้

๑.๑ วัดความกว้างของเสียงที่ได้จากแนวตั้งของผืนระนาดเอก ๗ ผืน และ ขิม ๒ ตัว โดยการวัดเสียงจากลูกระนาดเอก และสายขิมแต่ละตำแหน่ง

๑.๒ วัดความกว้างของเสียงที่ได้จากแนวนอนของระนาดเอก ๗ ผืน และ ขิม ๒ ตัว โดยการวัดเสียงจากลูกระนาดเอก และสายขิมแต่ละตำแหน่ง

๒. การประเมินคุณภาพของเสียงในเชิงคุณภาพเพื่อวัดความไพเราะ และคุณค่าในทางสุนทรียะโดยละเอียดโดยไม่ใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ แต่ใช้ความเห็นจะผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์เท่านั้น โดยผู้วิจัยได้เชิญผู้เชี่ยวชาญเข้าร่วมการประเมิน ๑๐ ท่าน แบ่งออกเป็นข้าราชการบำนาญ ๔ ท่าน ดุริยางคศิลปิน ๒ ท่าน อาจารย์ ๓ ท่าน และศิลปินอิสระ ๑ ท่าน แบ่งเป็นชายจำนวน ๘ ท่าน หญิงจำนวน ๒ ท่าน มีอายุระหว่าง ๓๐ – ๖๕ ปี มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีอย่างน้อย ๑๕ ปี

๕.๓.๑ การประเมินคุณภาพเสียงเชิงปริมาณ

การประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีในเชิงปริมาณเป็นการประเมินคุณภาพเสียงด้วยการใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์ และโปรแกรม Sound Forge มาเป็นเครื่องมือช่วยวัดคุณสมบัติเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ซึ่งโปรแกรม Sound Forge นั้นเป็นโปรแกรมที่ใช้ในการบันทึกเสียง ตกแต่งเสียง ดัดแปลงเสียงในรูปแบบของคลื่นเสียงและสามารถจัดเก็บข้อมูลในระบบของเสียงในรูปแบบไฟล์คอมพิวเตอร์ได้อย่างสะดวก ทั้งนี้ผู้วิจัยจะชี้แจงถึงวิธีการใช้โปรแกรม Sound Forge ในการประเมินโดยสังเขป ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ เตรียมความพร้อมของระบบคอมพิวเตอร์ให้มีความสามารถในการรองรับโปรแกรม Sound Forge โดยติดตั้งระบบคอมพิวเตอร์ ดังนี้

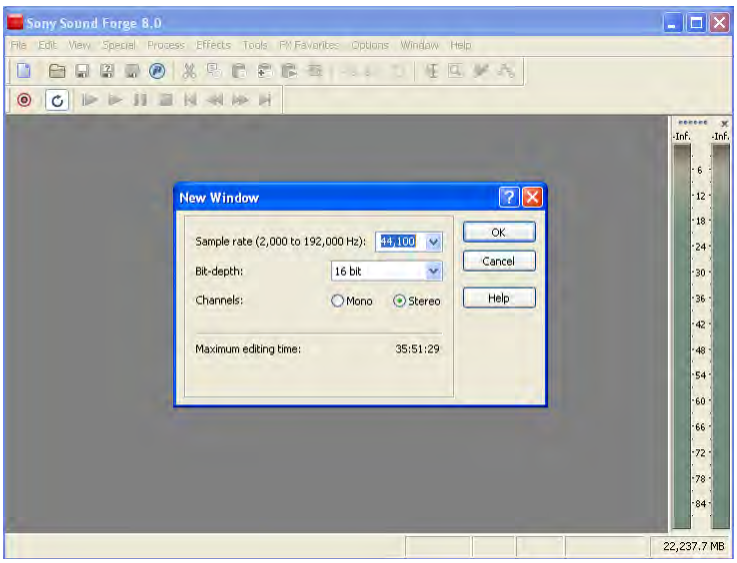
- Pentium ๓ เป็นต้นไป
- ระบบปฏิบัติการ Windows ๙๕/๙๘/Me/NT/XP
- Ram ๑๒๘ Mb ขึ้นไป
- Sound Card

ขั้นตอนที่ ๒ เตรียมเครื่องมือที่จำเป็นสำหรับการบันทึกเสียง ซึ่งจำเป็นต้องมีอุปกรณ์ต่อไปนี้

- เครื่องคอมพิวเตอร์ที่มี Sound Card
- ลำโพงสำหรับต่อเข้ากับช่อง Speaker ของ Sound Card เพื่อฟังเสียง
- โปรแกรม Sound Forge สำหรับบันทึกเสียง และ Edit เสียง
- ไมค์พร้อมสายต่อเข้ากับ Input ของคอมพิวเตอร์
- เครื่องดนตรีที่ต้องการบันทึกเสียง

ขั้นตอนที่ ๓ ติดตั้งโปรแกรม Sound Forge บนเครื่องคอมพิวเตอร์ในระบบปฏิบัติการ Windows

ขั้นตอนที่ ๔ ตั้งค่าต่างๆ ในหน้าต่าง Windows

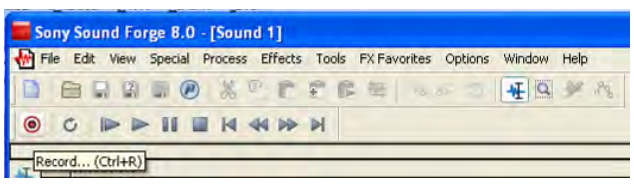


ตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างคุณภาพเสียง ความยาวของข้อมูล และขนาดของไฟล์ Wave เปรียบเทียบได้ดังนี้

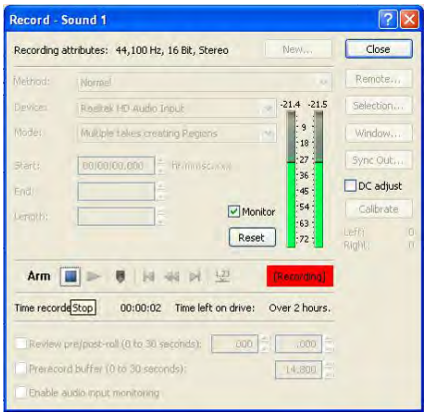
คุณภาพเสียง	ขนาดไฟล์		
	๑ วินาที	๑๕ วินาที	๖๐ วินาที
เทียบเท่าเสียงจากซีดี (๔๔.๑ KHz , ๑๖ Bit , Stereo)	๑๗๒	๒,๕๘๐	๑๐,๓๒๐
เทียบเท่าเสียงวิทยุ (๒๒ KHz , ๘ Bits , Mono)	๒๒	๓๓๐	๑,๓๒๐
เทียบเท่าเสียงโทรทัศน์ (๑๑ KHz , ๘ Bits , Mono)	๑๑	๑๖๕	๖๖๐

ขั้นตอนที่ ๕ เมื่อตั้งค่าโปรแกรมเรียบร้อยแล้ว ให้นำสายไมค์เชื่อมเข้ากับคอมพิวเตอร์ โดยเสียบเข้าที่ช่อง Line In / Mic ของคอมพิวเตอร์

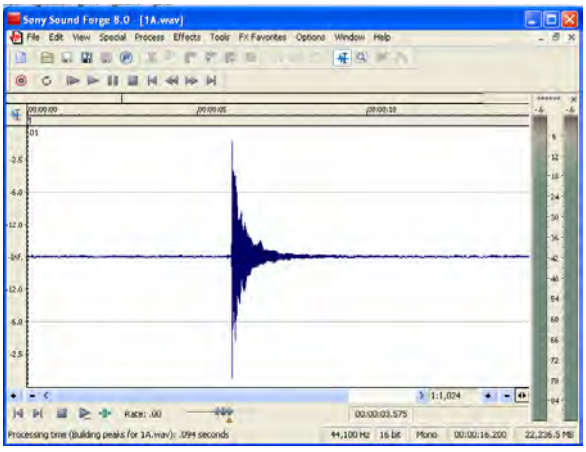
ขั้นตอนที่ ๖ เริ่มทำการบันทึกโดยการเปิดโปรแกรม Sound Forge จากนั้นให้คลิกที่ปุ่ม Record (ปุ่มสีแดงบน Toolbar)



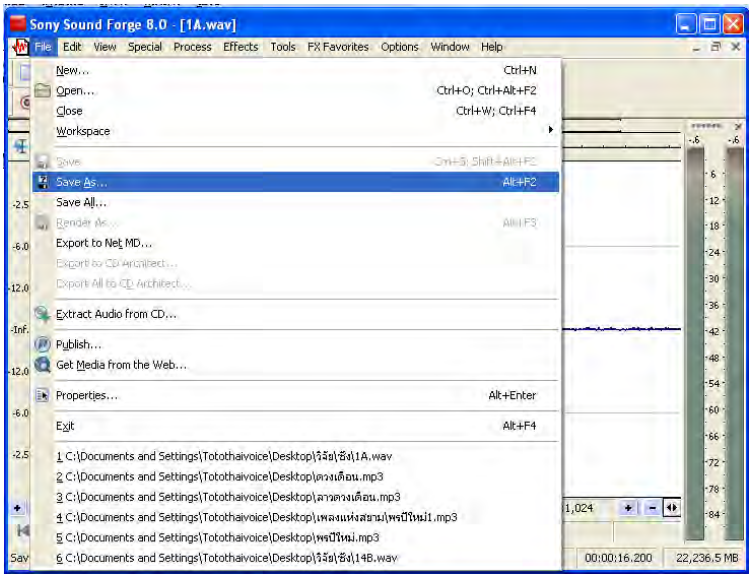
ขั้นตอนที่ ๗ เริ่มต้นการบันทึกเสียงโดยกดปุ่ม Record (แถบสีแดง)



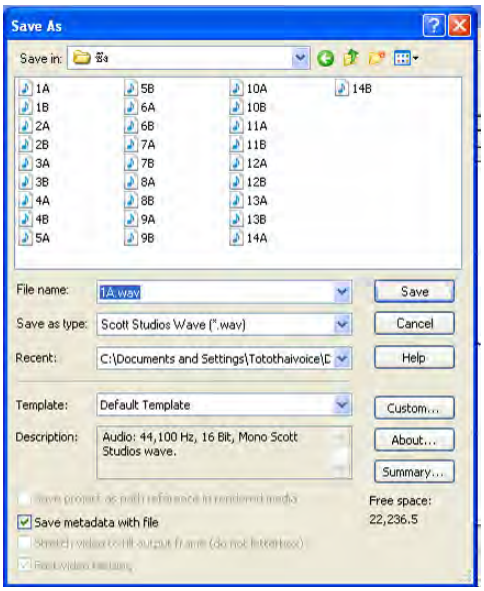
เมื่อทำการบันทึกเสียงเสร็จกดปุ่ม Stop จะปรากฏภาพ



ขั้นตอนที่ ๘ ทำการบันทึก File เสียง เลือกเมนู File เลือก Save As



<u>ขั้นตอนที่ ๙</u> ตั้งชื่อ File และทำการ Save ข้อมูลในหน้าต่าง Save As



<u>ขั้นตอนที่ ๑๐</u> นำไฟล์ข้อมูลจากการบันทึกมาพิจารณาลักษณะทางกายภาพของคลื่นเสียงที่ปรากฏ

การวิเคราะห์คุณภาพเสียงด้วยโปรแกรมประยุกต์ MATLAB

MATLAB ๗.๐ ซึ่งเป็นโปรแกรมภาษาที่มีประสิทธิภาพสูงใช้สำหรับคำนวณทางด้านเทคนิค ตัวโปรแกรม ได้รวมเอาความสามารถในการคำนวณ การดูและติดตามข้อมูลต่าง ๆ รวมทั้งการเขียนโปรแกรม ไว้ในรูปแบบที่ง่ายต่อการใช้งาน โดยที่ปัญหาและวิธีการหาคำตอบ จะแสดงโดยใช้สัญลักษณ์ทางคณิตศาสตร์ที่ใช้ตามปกติ การใช้งานทั่วๆไป

* คำนวณทางคณิตศาสตร์
* พัฒนาอัลกอริธึม (Algorithm)
* สร้างแบบจำลอง (Modeling) จำลองการทำงาน (simulation) และ สร้างตัวต้นแบบ (prototyping)
* วิเคราะห์ข้อมูล ตรวจค้นข้อมูล และแสดงผลข้อมูลในรูปแบบต่าง ๆ
* แสดงภาพกราฟิกต่าง ๆ ทางวิทยาศาสตร์และวิศวกรรมศาสตร์
* พัฒนาโปรแกรมใช้งานต่าง ๆ รวมถึงการสร้าง Graphical User Interface (GUI)

MATLAB เป็นระบบการทำงานแบบปฏิสัมพันธ์ (interaction) มีองค์ประกอบพื้นฐานของข้อมูลเป็น อาร์เรย์ (array) ที่ไม่ต้องมีการกำหนดมิติด้วยหลักการ ทำให้สามารถใช้ MATLAB แก้ปัญหาการคำนวณทางเทคนิคได้หลากหลายและรวดเร็ว โดยเฉพาะสูตรที่แสดงโดยใช้ เมทริกซ์ (matrix) และเวคเตอร์ (vector) หากใช้โปรแกรมจำพวกภาษา C หรือ Fortran ที่ทำงานเป็นแบบสเกลาร์ (scalar) จะใช้เวลานานกว่า

MATLAB ย่อมาจาก matrix laboratory เดิม MATLAB ถูกเขียนขึ้นเพื่อให้การเข้าถึงข้อมูลในเมทริกซ์ซอฟท์แวร์ พัฒนาโดยโครงการ LINPACK และ EISPACK โครงการทั้งสองเป็นเหมือนกับ state-of-the-art ของซอฟท์แวร์สำหรับการคำนวณทางเมทริกซ์

MATLAB ถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องตามความต้องการของผู้ใช้ที่หลากหลาย ในส่วนของมหาวิทยาลัย ตัวโปรแกรมได้ถูกใช้เป็นซอฟท์แวร์มาตรฐาน ช่วยในการสอนทั้งในหลักสูตรเบื้องต้น และชั้นสูงทางคณิตศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ ทางด้านอุตสาหกรรม MATLAB ก็ถูกใช้เป็น เครื่องมือ ที่ช่วยในการทำวิจัย พัฒนา และวิเคราะห์ต่าง ๆ ที่ต้องการประสิทธิผลสูง

ระบบของ MATLAB ประกอบด้วย ๕ ส่วนหลัก ๆ คือ

๑. ภาษา MATLAB

เป็นภาษาเมทริกซ์/อาร์เรย์ ชั้นสูง พร้อมด้วย control flow statements , functions , data structures , input/output , และ object-oriented programming สามารถใช้โปรแกรมได้ทั้งแบบ "programming in the small" ซึ่งเป็นแบบที่เขียนขึ้นอย่างไม่พิถีพิถันเพื่อใช้ชั่วคราว หรือแบบ "programming in the large" ที่สร้างโปรแกรมใช้งานขนาดใหญ่ที่ซับซ้อน

๒. พื้นที่ทำงานของ MATLAB

เป็นที่รวมกลุ่มของเครื่องมือและสิ่งอำนวยความสะดวกเมื่อทำงานกับ MATLAB ไม่ว่าจะเป็นแบบผู้ใช้งานทั่วไป หรือนักเขียนโปรแกรมส่วนนี้จะรวมเครื่องมือช่วยเหลือ สำหรับจัดการตัวแปรต่าง ๆ ในพื้นที่ทำงาน รวมทั้งการนำเข้า (import) และส่งออก (export) ข้อมูล นอกจากนี้ยังมีเครื่องมือสำหรับพัฒนา จัดการ หาข้อผิดพลาด (debug) และวินิจฉัย (profile) M-files และโปรแกรมใช้งานต่าง ๆ ของ MATLAB ด้วย

๓. การจัดการด้าน Graphics (Handle Graphics)

ส่วนนี้เป็นระบบกราฟิกของ MATLAB ในส่วนนี้จะรวมคำสั่งชั้นสูงสำหรับแสดงผลข้อมูล (data visualization) image processing ภาพเคลื่อนไหว (animation) และกราฟิกที่ใช้ในการนำเสนอ นอกจากนั้นก็ยังมีคำสั่งพื้นฐาน ที่ยินยอมให้ผู้ใช้สามารถปรับแต่งคุณลักษณะของกราฟิกได้ทั้งหมด รวมทั้งยังสามารถสร้าง GUI ได้อย่างสมบูรณ์บน MATLAB ด้วย

๔. ห้องสมุดฟังก์ชั่นทางคณิตศาสตร์ (MATLAB mathematical function library)

ส่วนนี้เป็นที่รวมอัลกอริธึมที่ใช้ในการคำนวณ ตั้งแต่ฟังก์ชั่นพื้นฐานอย่างเช่น sum , sine , cosine, อัลกอริธึมที่ ซับซ้อน ไปจนกระทั่งถึง ฟังก์ชั่นที่ซับซ้อนมาก ๆ เช่น matrix inverse, matrix eigenvalues, Bessel functions และ fast Fourier transforms

๕. MATLAB Application Program Interface (API)

ส่วนนี้เป็นห้องสมุด (library) ที่ยินยอมให้ผู้ใช้เขียนโปรแกรมภาษา C และ Fortran ที่ทำงานร่วมกับ MATLAB ได้ อันนี้รวมถึง เครื่องมืออำนวยความสะดวก ในการเรียก routine ต่างๆ

จาก MATLAB (dynamic link) เรียกใช้ MATLAB เหมือนเป็นเครื่องช่วยคำนวณ รวมทั้งอ่านและเขียน MAT-files

MATLAB สามารถใช้งานได้กับระบบปฏิบัติการวินโดว์ ซึ่งจะสามารถช่วยวิเคราะห์และจัดการข้อมูลในรูปแบบของ File เสียงได้ตามต้องการ อีกทั้งยังสามารถนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ มาใช้งานได้อย่างสะดวกและรวดเร็ว

ความต้องการของระบบ

๑. Pentium ๔ เป็นต้นไป

๒. ระบบปฏิบัติการ Windows Xp / Vista

๓. Ram ๑ Gb ขึ้นไป

๔. Hard Disk ความจุมากกว่า ๑๐๐ Gb

๕. Sound Card

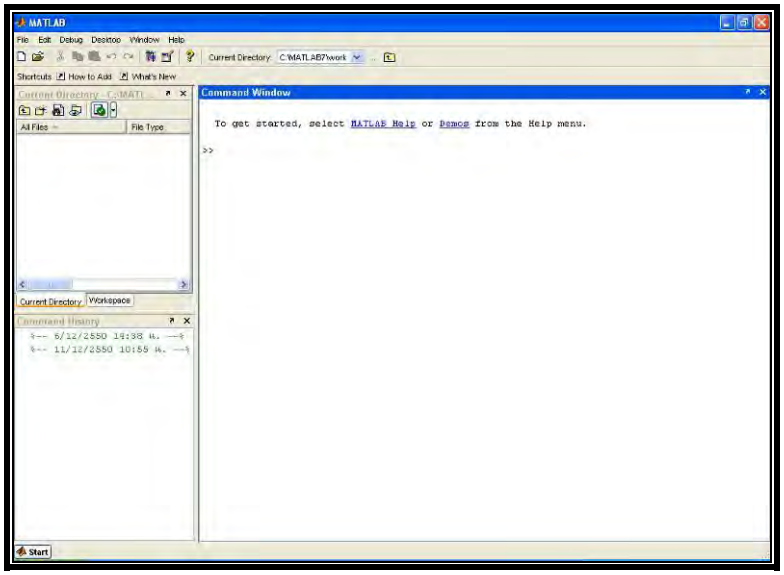
ขั้นตอนและวิธีการวิเคราะห์เสียงมีดังนี้

๑. เตรียมเครื่องมือ อุปกรณ์ และเสียงที่ได้จากการบันทึก

๒. เปิดโปรแกรม MATLAB ๗.๐ ที่ได้ทำการติดตั้งในระบบปฏิบัติการ Windows

ภาพแสดง Icon โปรแกรม MATLAB ๗.๐
ที่ได้ทำการติดตั้งในระบบปฏิบัติการ Windows

๓. จะปรากฏหน้าต่างโปรแกรม ดังรูป



หน้าต่างโปรแกรม MATLAB ๗.๐

๔. นำเสียงที่ได้จากการบันทึกด้วยโปรแกรม Sound Forge มาวิเคราะห์คุณภาพเสียงด้วยโปรแกรม MATLAB ๗.๐

โดยกำหนดค่าของเสียง ดังนี้

- ๔๔ K

- ๑๖ bit

- mono

๕. กำหนดที่อยู่ของ File เสียงที่ได้ทำการบันทึกไว้ โดยใช้คำสั่ง

>> cd (d:\.....\....)

>> dir *.*

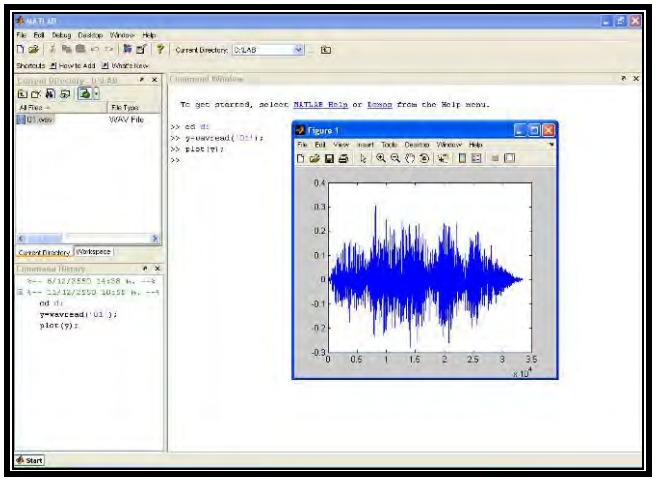
๖. วิเคราะห์คุณภาพเสียงโดยใช้คำสั่งดังต่อไปนี้

- การวิเคราะห์กราฟเสียง

>> y=wavread('...File…');

>> plot(y);

จะปรากฏภาพคลื่นเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์

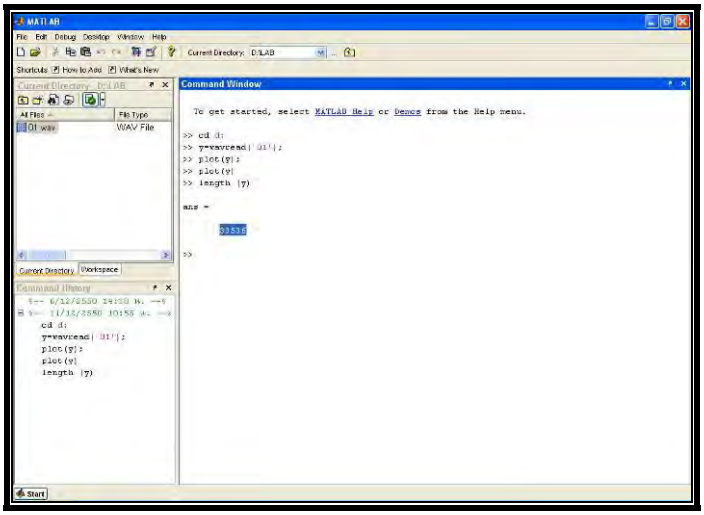


ภาพแสดงกราฟเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์

- การวิเคราะห์ความยาวคลื่นเสียง

>> length (y)

จะปรากฏค่าความยาวคลื่นเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์



ภาพแสดงค่าความยาวคลื่นเสียงที่ได้จากการใช้คำสั่งในการวิเคราะห์

๗. นำกราฟและความยาวคลื่นเสียงที่ได้ทำการวิเคราะห์ด้วยโปรแกรม MATLAB ๗.๐ มาทำการวิเคราะห์โดยพิจารณาลักษณะทางกายภาพของคลื่นเสียงที่ปรากฏ จากการเก็บตัวอย่างข้อมูลเสียง ดังนี้

ผืนระนาดเอก จำนวน ๗ ผืนประกอบด้วย

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๑ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๒ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๓ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๔ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๕ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๖ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

ผืนระนาดเอกหมายเลข ๗ จำนวนข้อมูลเสียง ๒๒ ไฟล์

รวมจำนวนข้อมูลทั้งสิ้น ๑๕๔ ไฟล์

ขิม จำนวน ๒ ตัว ประกอบด้วย

ขิมหมายเลข ๑

หย่องด้านขวา จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

หย่องกลาง จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

หย่องซ้าย จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

ขิมหมายเลข ๒

หย่องด้านขวา จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

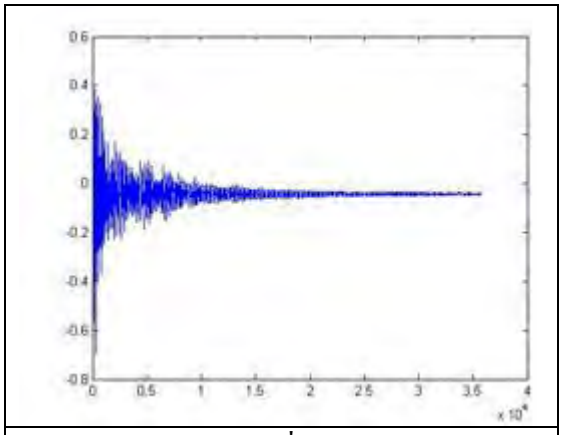
หย่องกลาง จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

หย่องซ้าย จำนวนข้อมูลเสียง ๗ ไฟล์

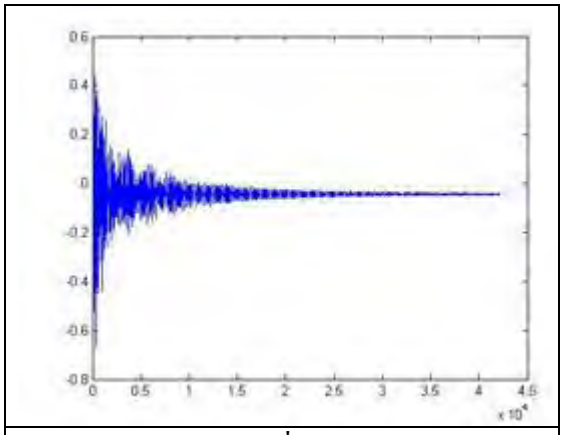
รวมจำนวนข้อมูลทั้งสิ้น ๔๒ ไฟล์

รวมตัวอย่างข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์เสียงทั้งสิ้น ๑๙๖ ไฟล์

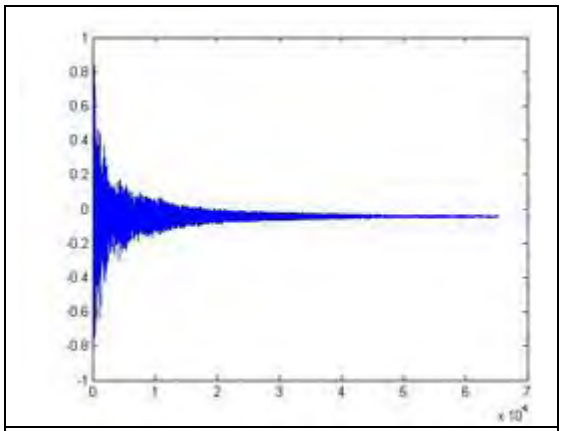
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๑ (นายผวน เทียนสว่าง)



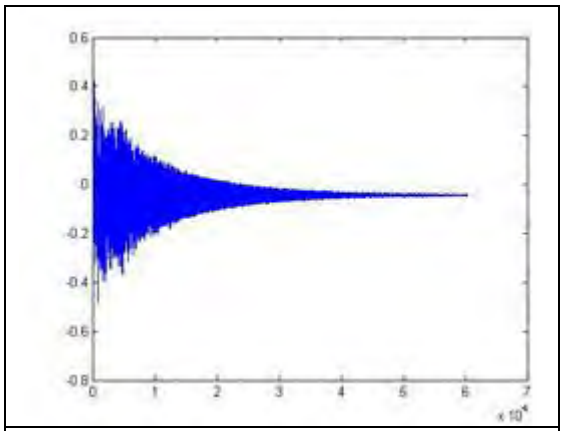
ลูกที่ ๑



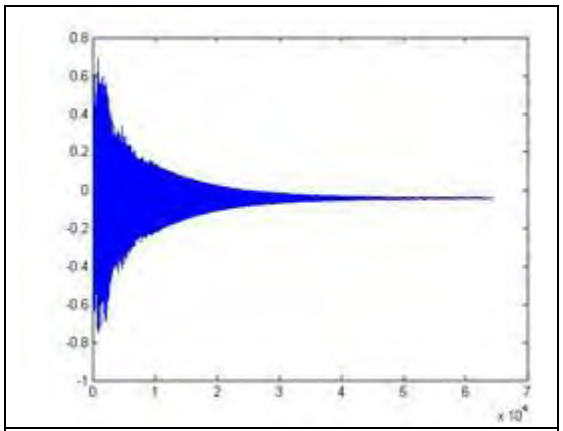
ลูกที่ ๒



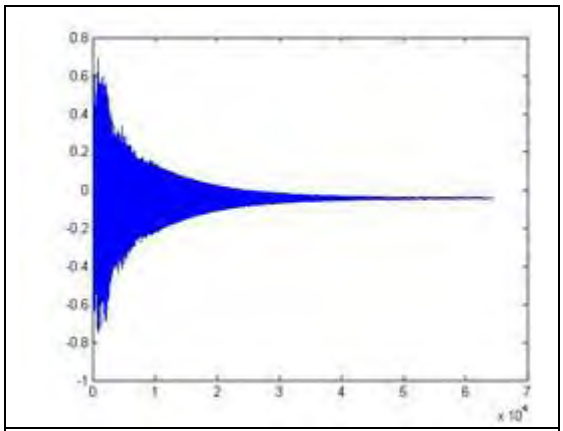
ลูกที่ ๓



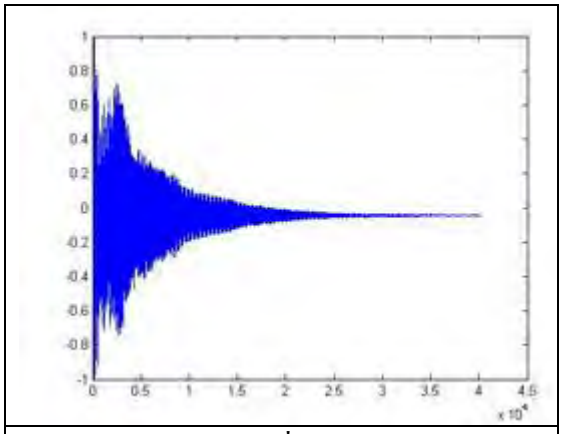
ลูกที่ ๔



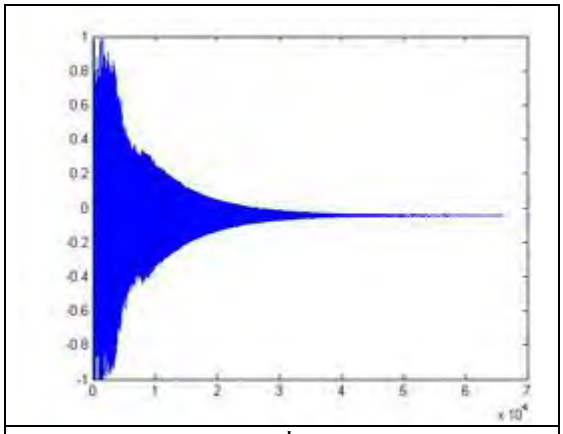
ลูกที่ ๕



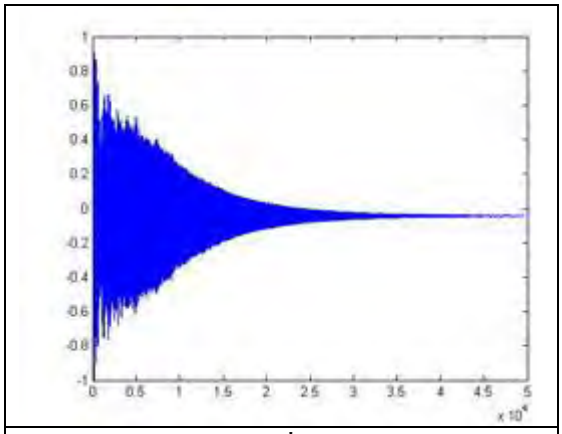
ลูกที่ ๖



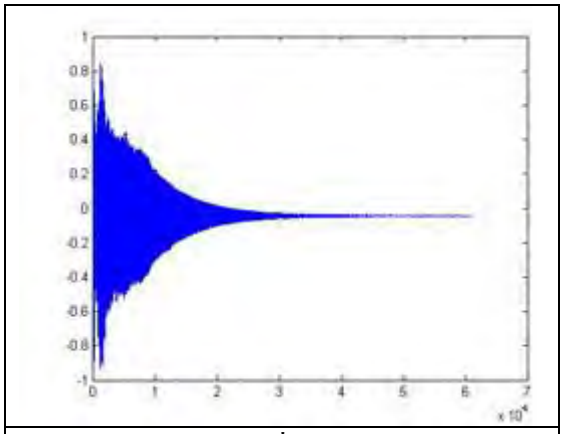
ลูกที่ ๗



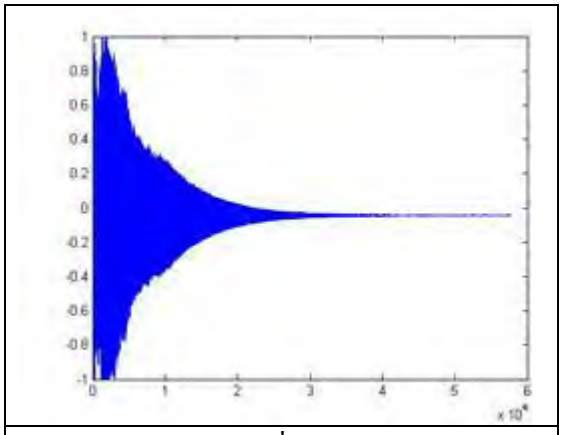
ลูกที่ ๘



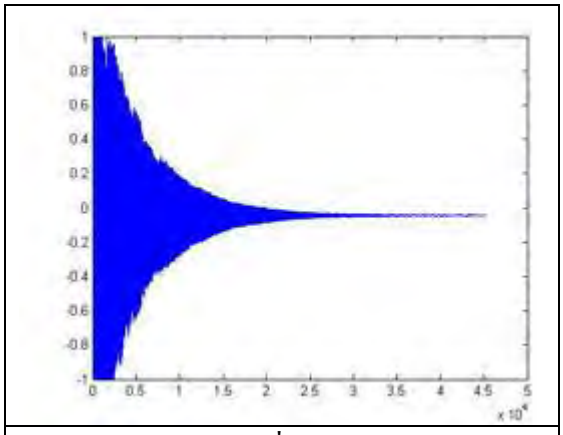
ลูกที่ ๙



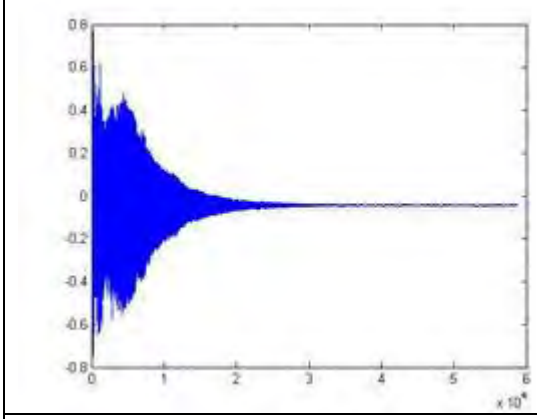
ลูกที่ ๑๐



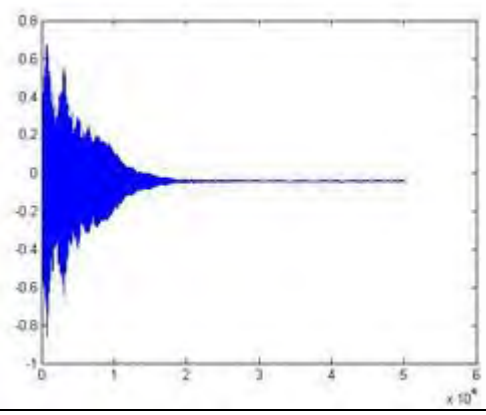
ลูกที่ ๑๑



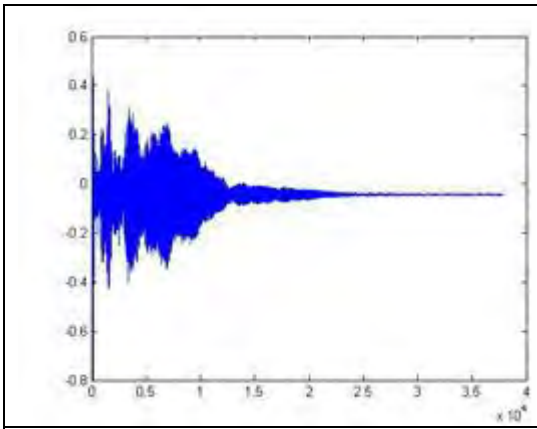
ลูกที่ ๑๒



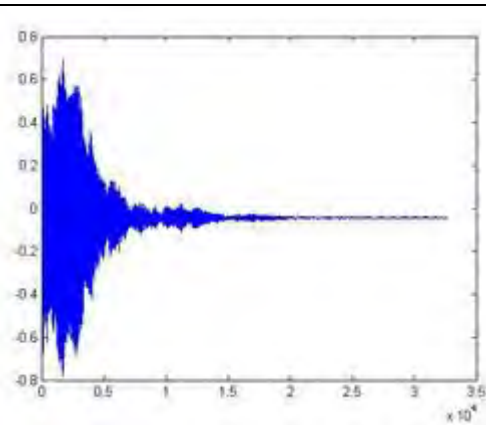
ลูกที่ ๑๓



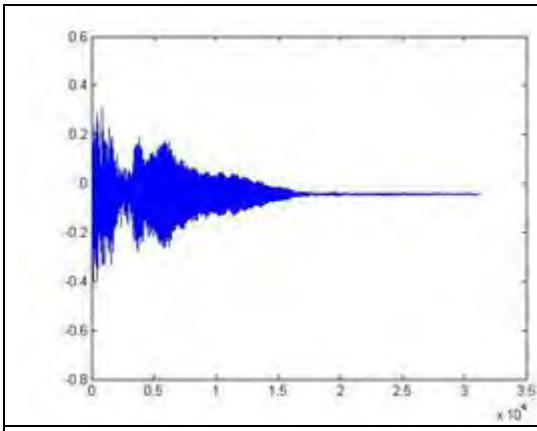
ลูกที่ ๑๔



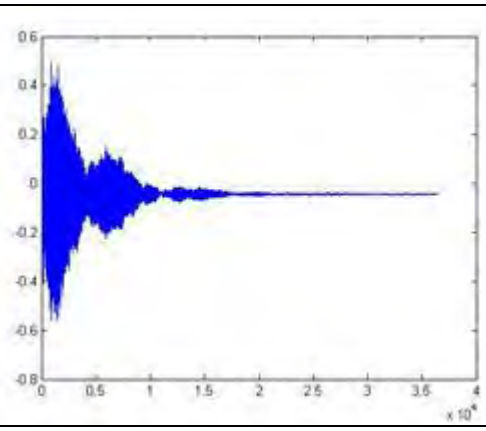
ลูกที่ ๑๕



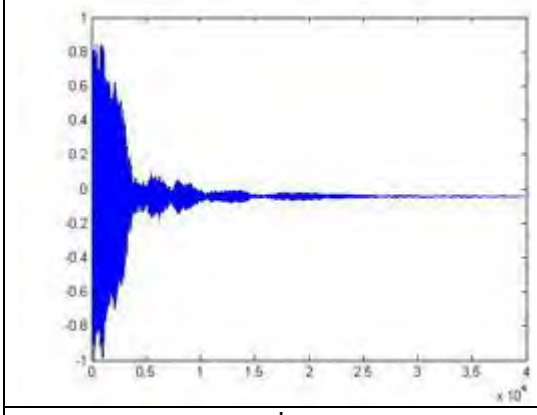
ลูกที่ ๑๖



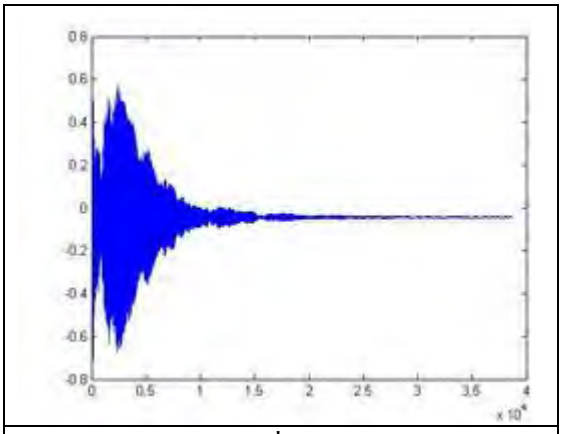
ลูกที่ ๑๗



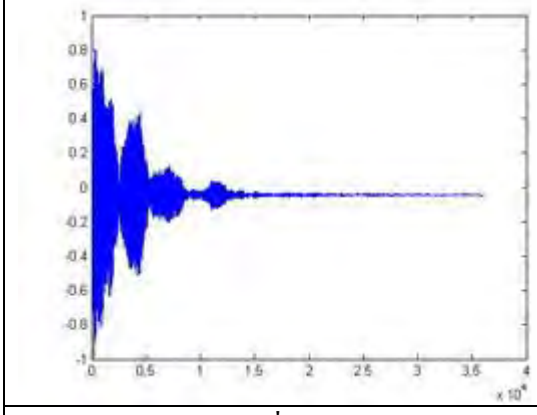
ลูกที่ ๑๘



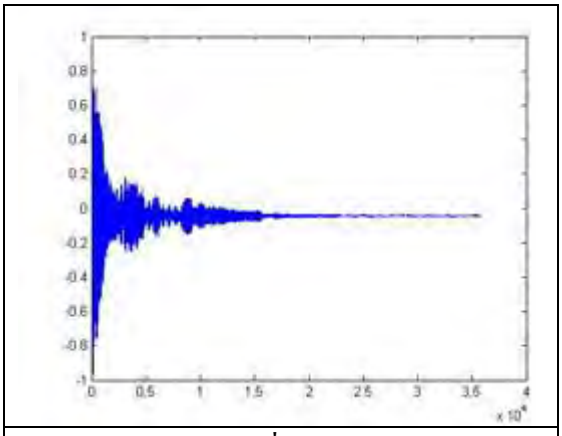
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

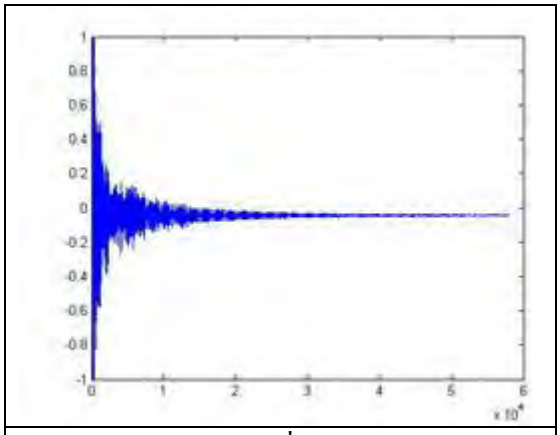


ลูกที่ ๒๑

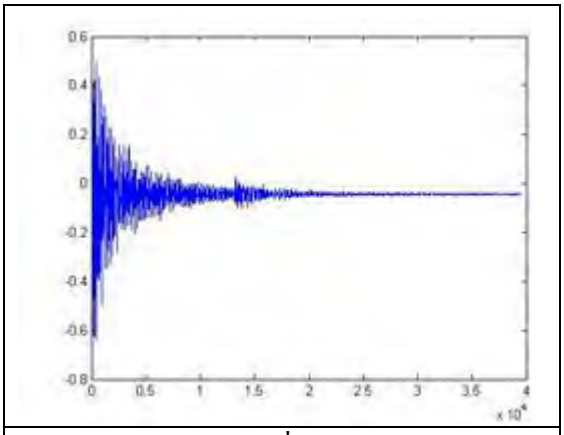


ลูกที่ ๒๒

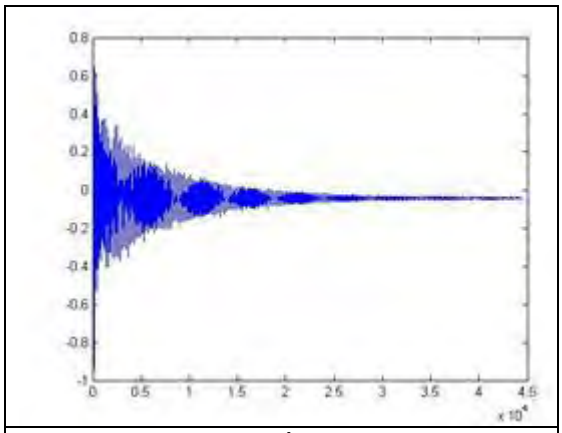
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๒ (นายแก้ว อินทร์คำ)



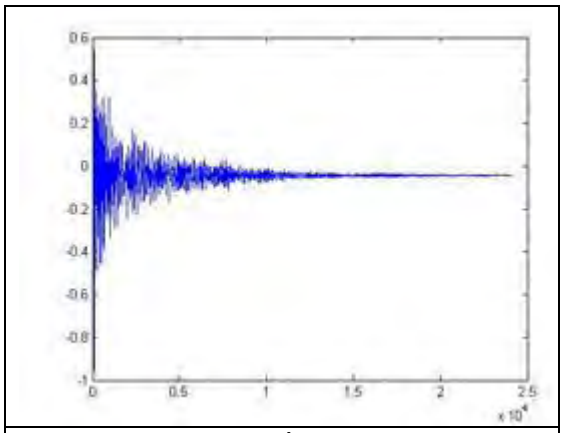
ลูกที่ ๑



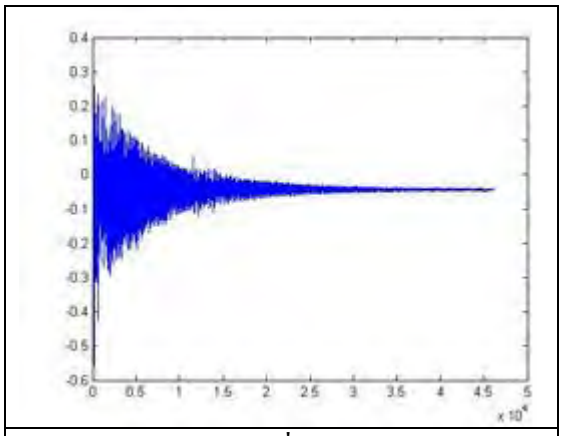
ลูกที่ ๒



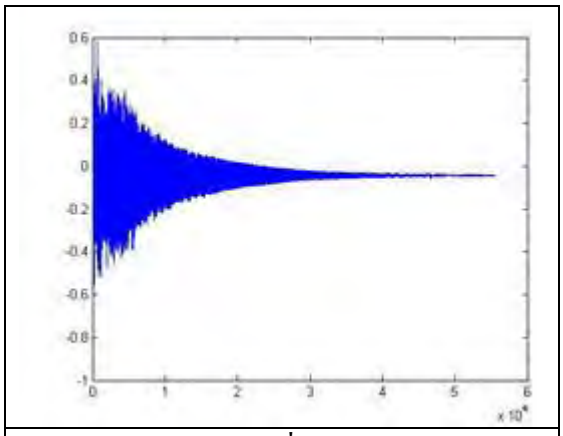
ลูกที่ ๓



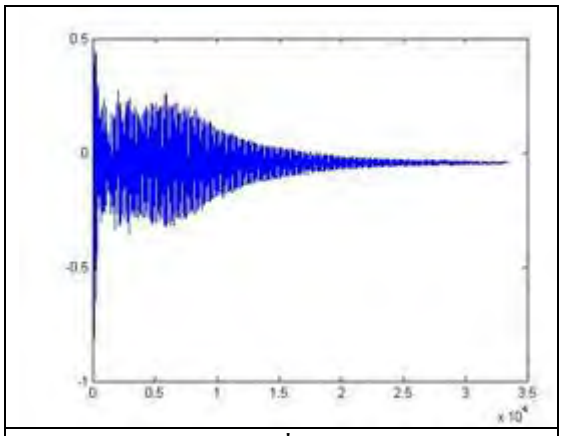
ลูกที่ ๔



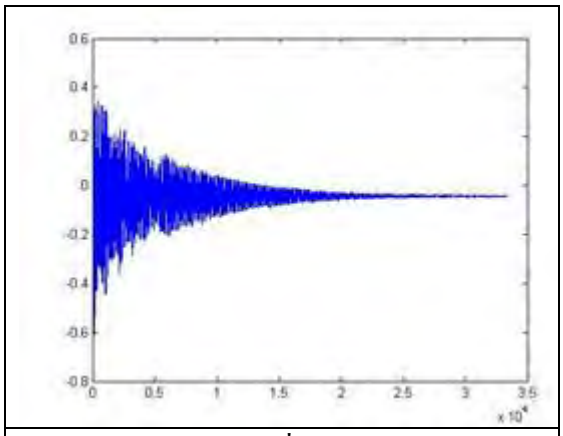
ลูกที่ ๕



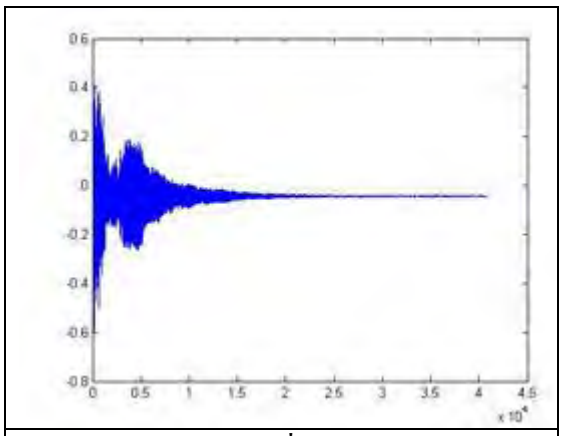
ลูกที่ ๖



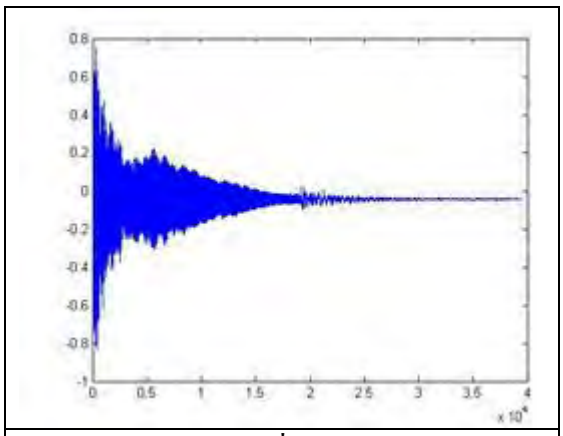
ลูกที่ ๗



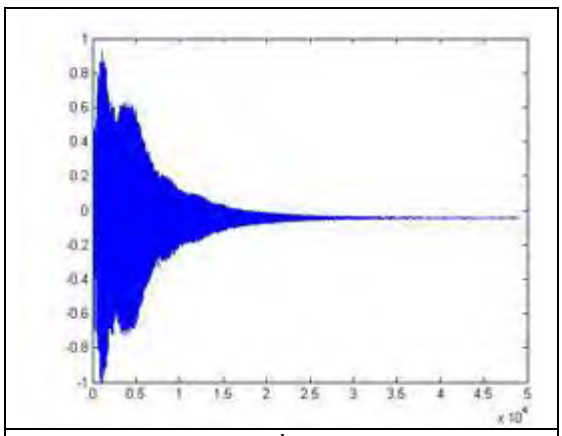
ลูกที่ ๘



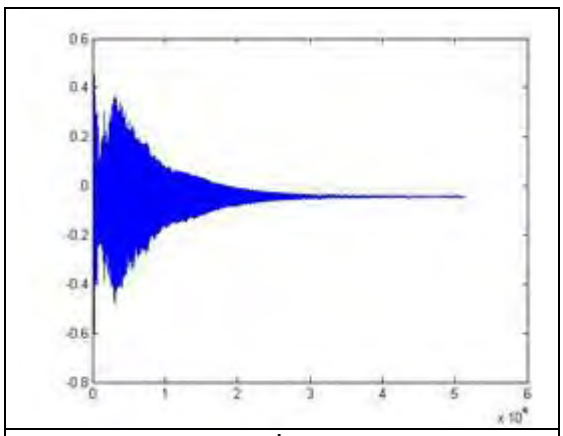
ลูกที่ ๙



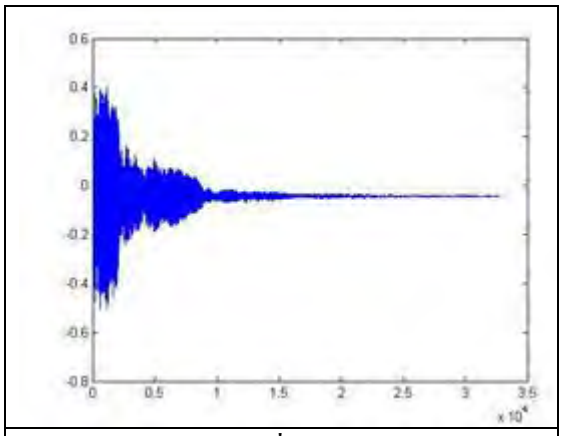
ลูกที่ ๑๐



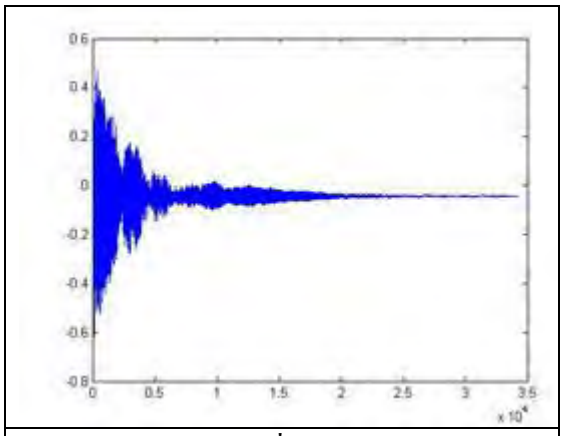
ลูกที่ ๑๑



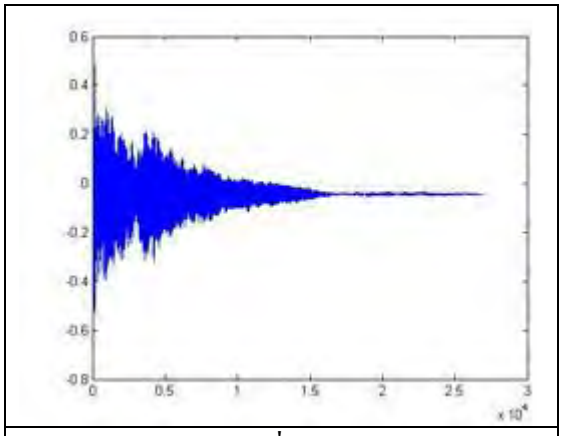
ลูกที่ ๑๒



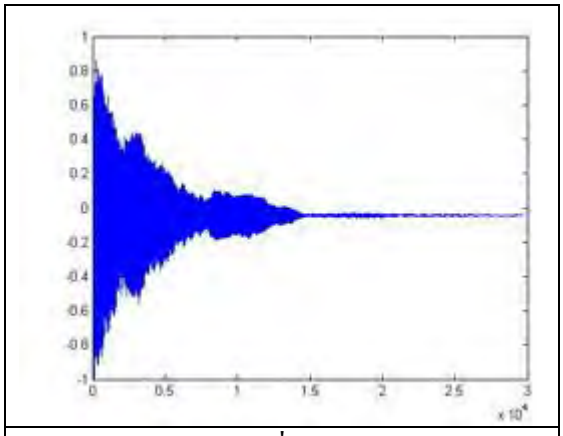
ลูกที่ ๑๓



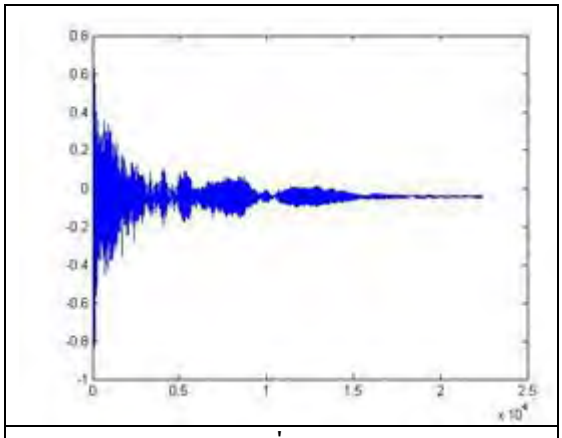
ลูกที่ ๑๔



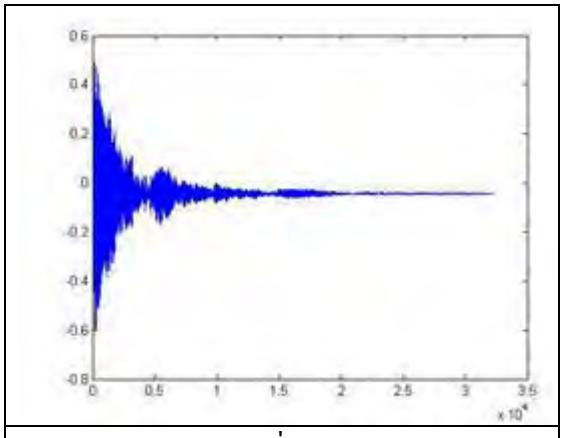
ลูกที่ ๑๕



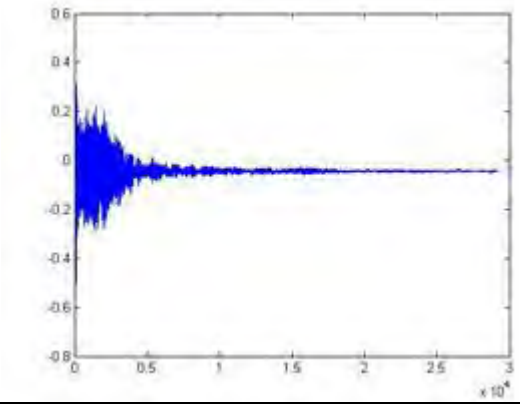
ลูกที่ ๑๖



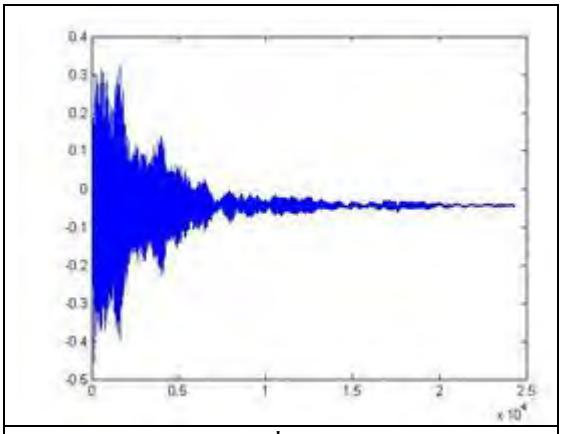
ลูกที่ ๑๗



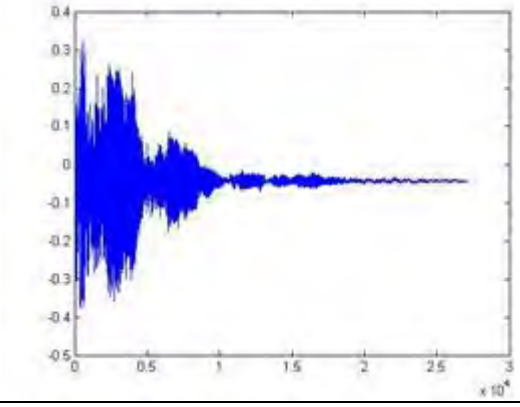
ลูกที่ ๑๘



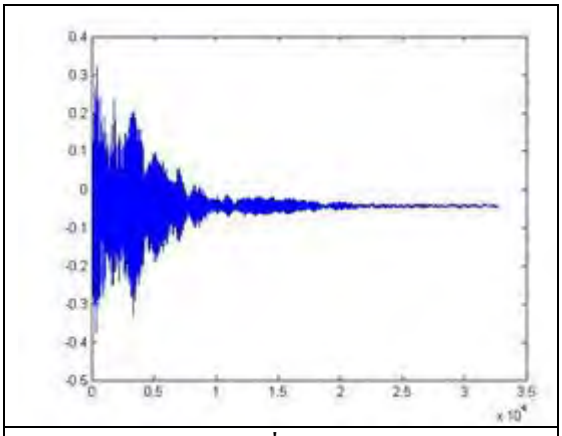
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

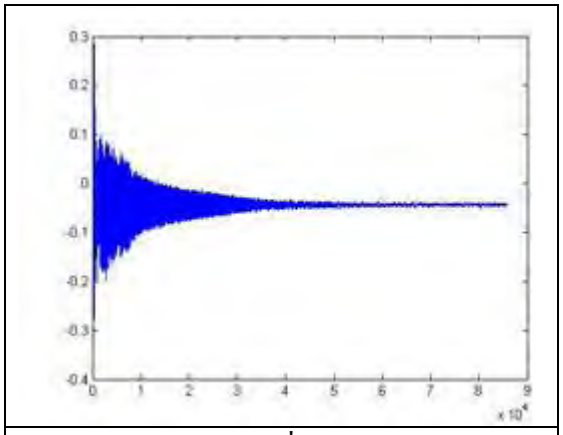


ลูกที่ ๒๑

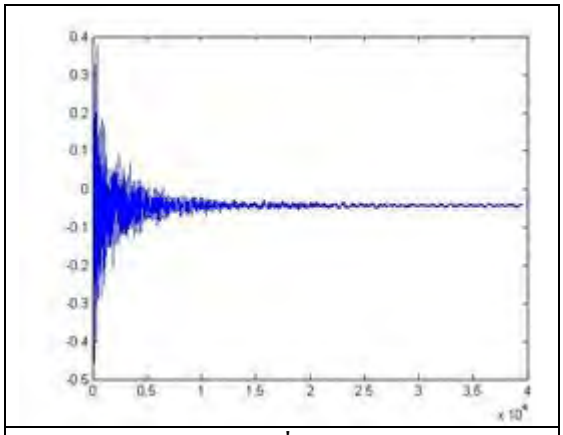


ลูกที่ ๒๒

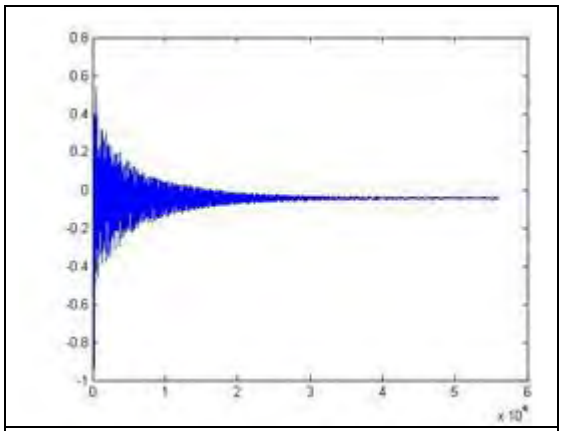
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๓ (นายนำ เพ็งอำไพ)



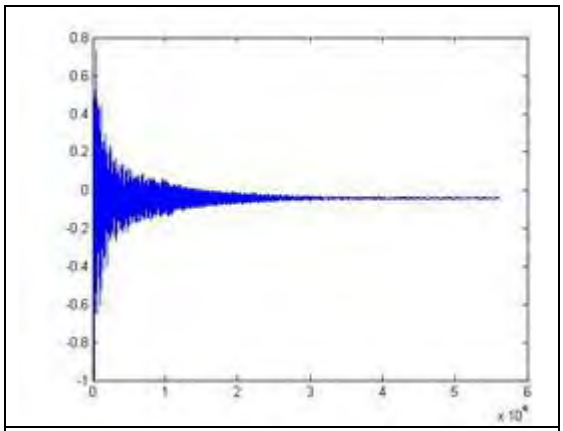
ลูกที่ ๑



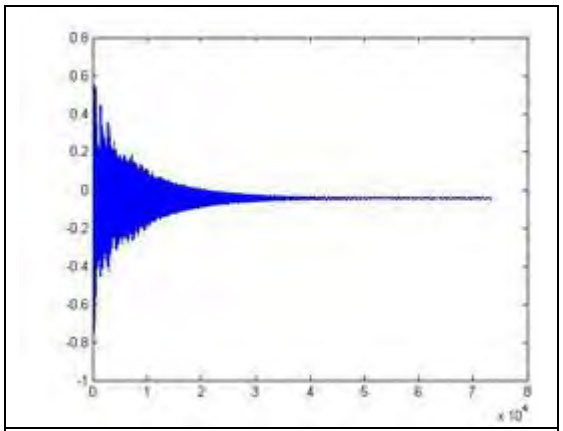
ลูกที่ ๒



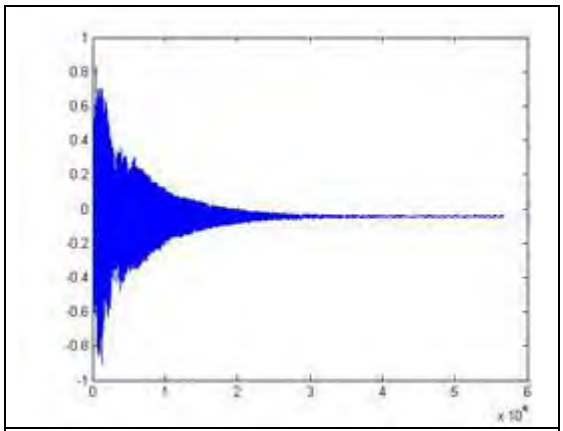
ลูกที่ ๓



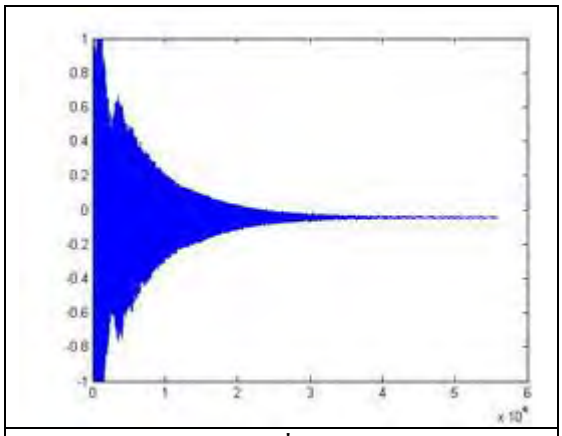
ลูกที่ ๔



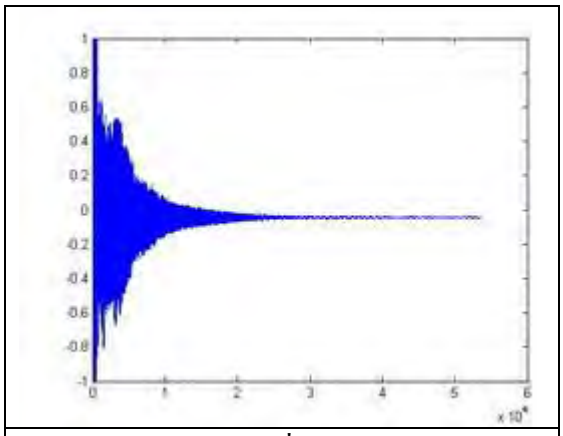
ลูกที่ ๕



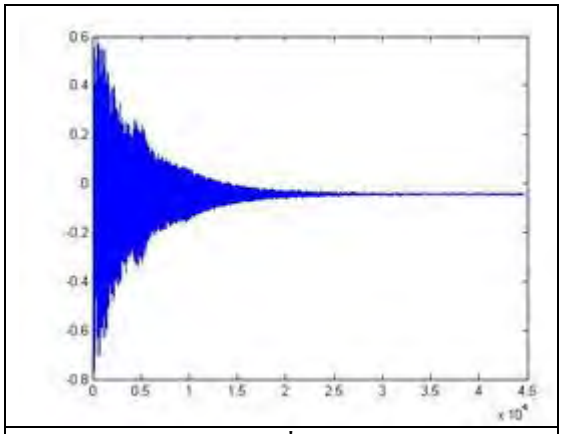
ลูกที่ ๖



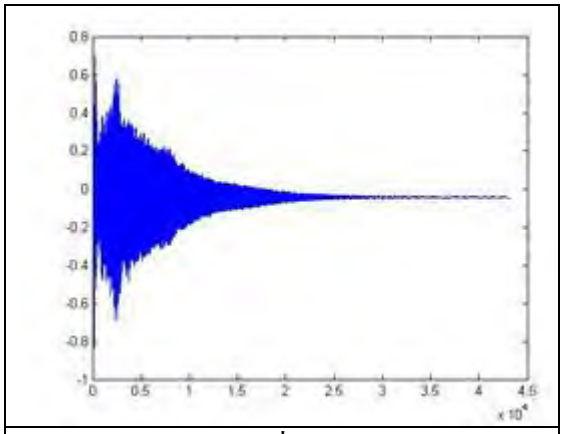
ลูกที่ ๗



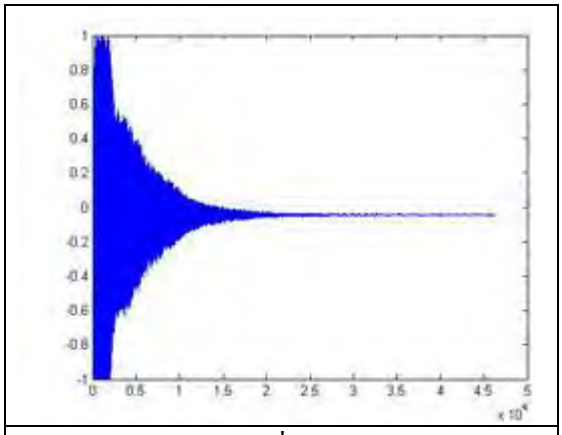
ลูกที่ ๘



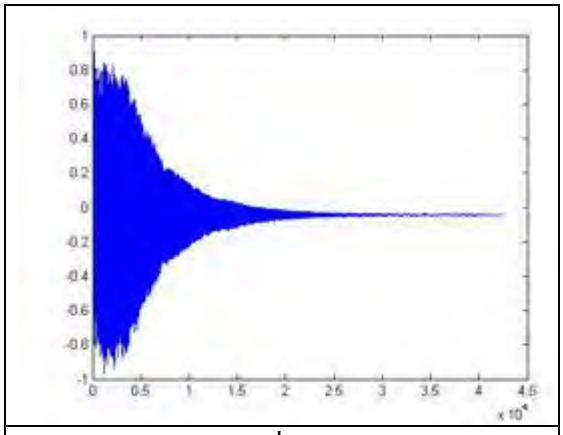
ลูกที่ ๙



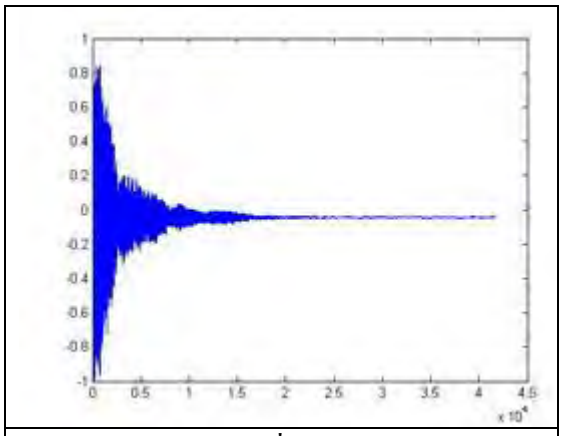
ลูกที่ ๑๐



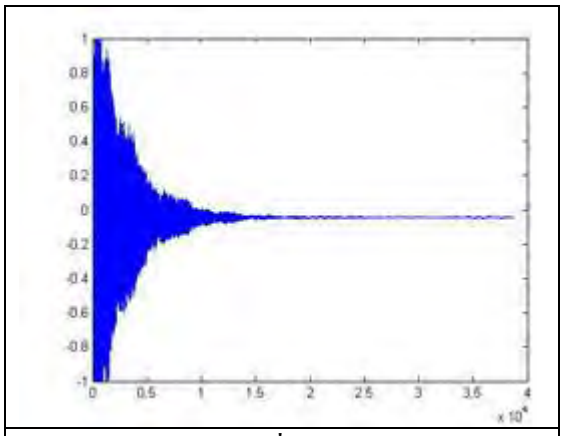
ลูกที่ ๑๑



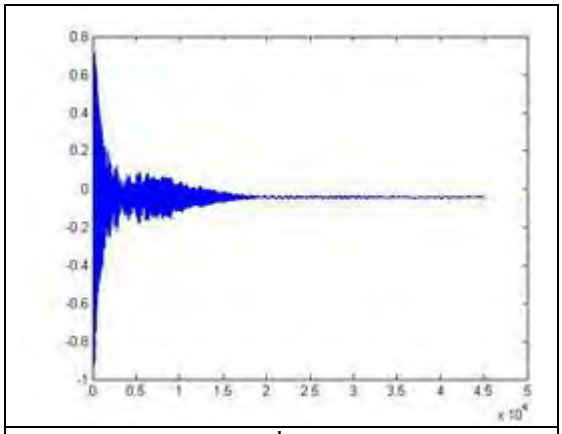
ลูกที่ ๑๒



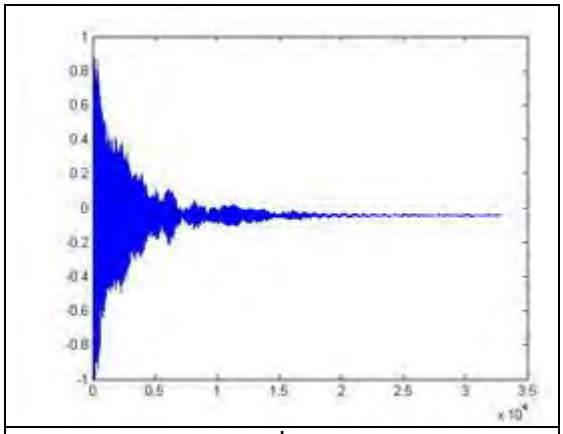
ลูกที่ ๑๓



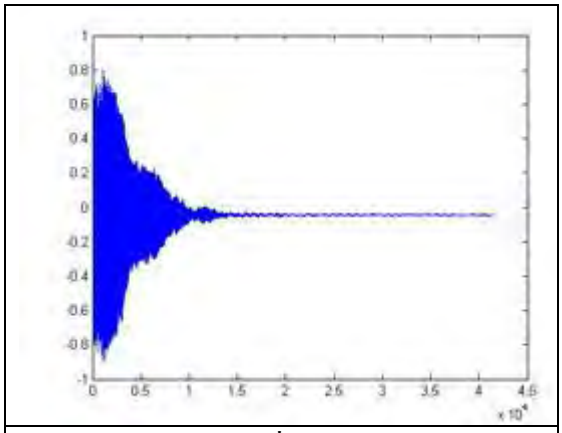
ลูกที่ ๑๔



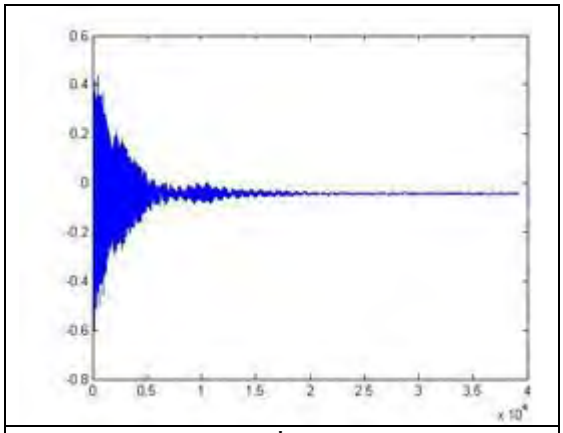
ลูกที่ ๑๕



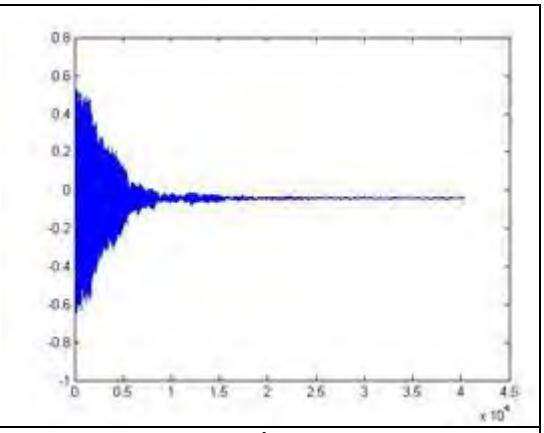
ลูกที่ ๑๖



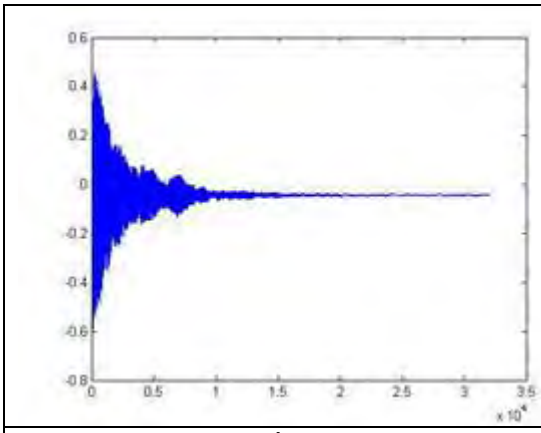
ลูกที่ ๑๗



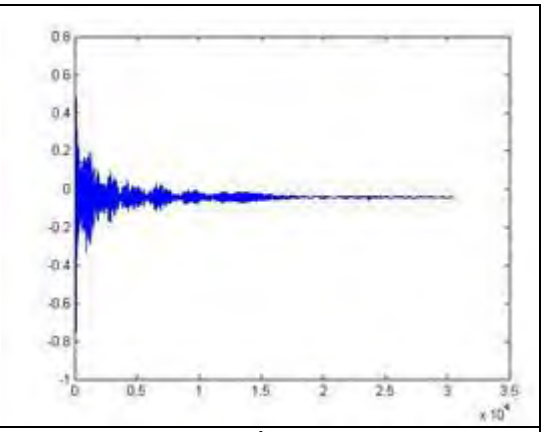
ลูกที่ ๑๘



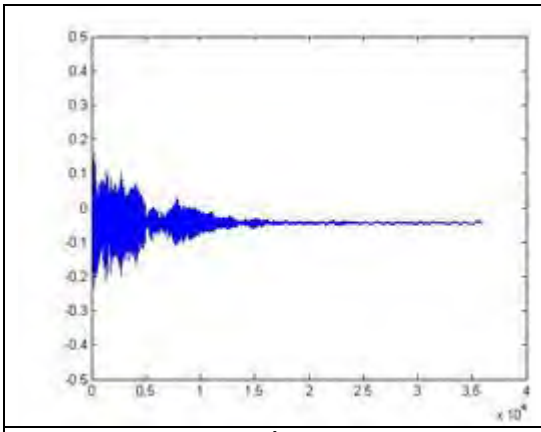
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

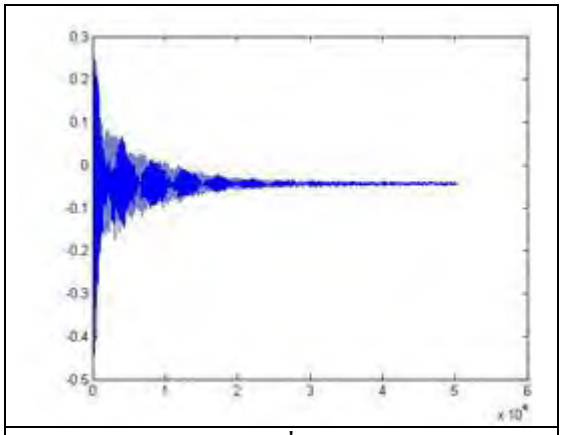


ลูกที่ ๒๑

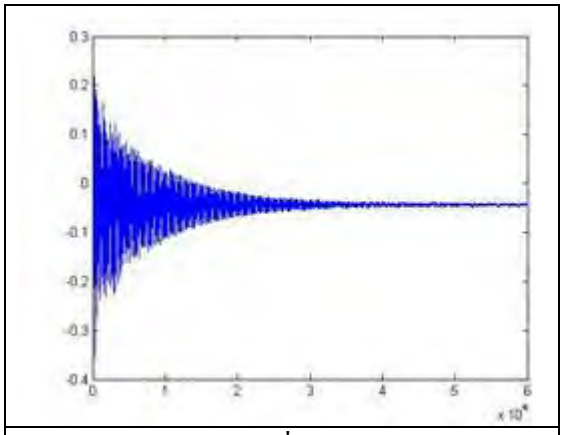


ลูกที่ ๒๒

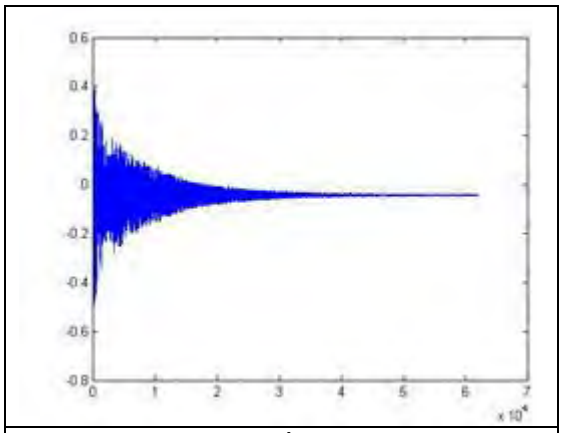
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๔ (นายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ)



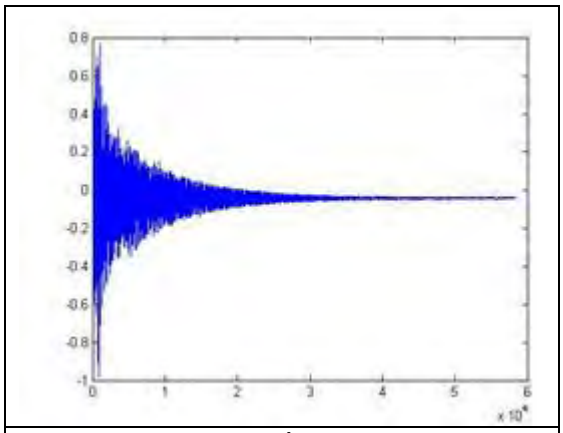
ลูกที่ ๑



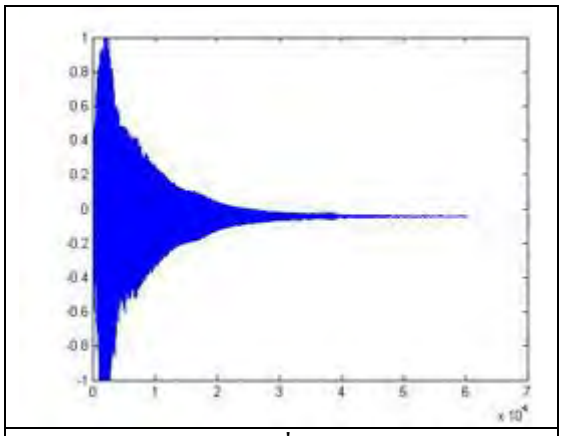
ลูกที่ ๒



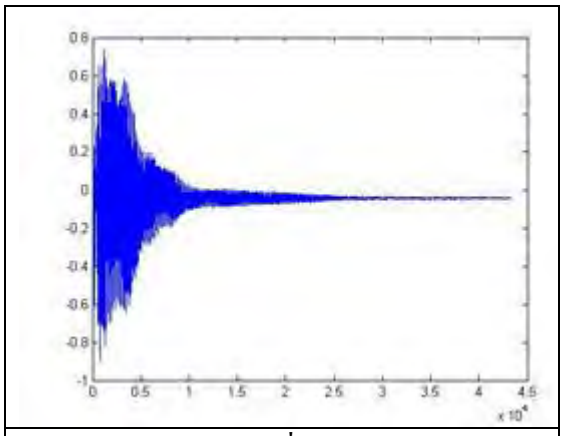
ลูกที่ ๓



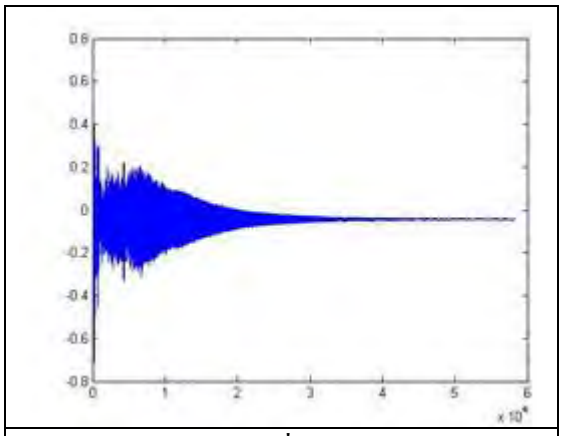
ลูกที่ ๔



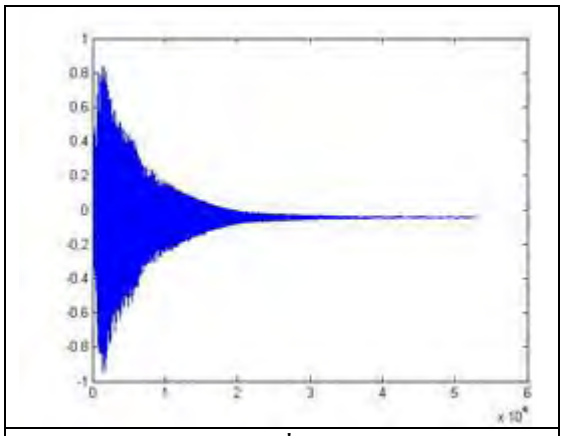
ลูกที่ ๕



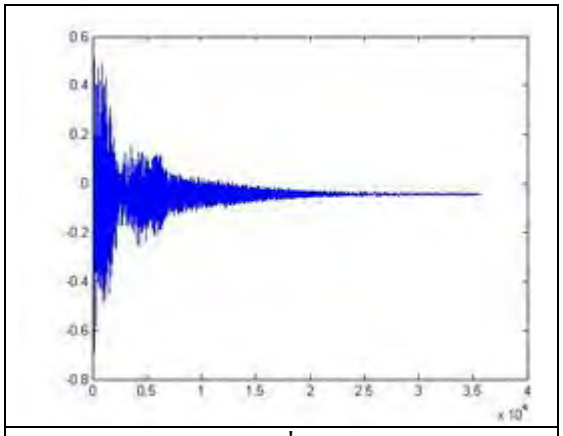
ลูกที่ ๖



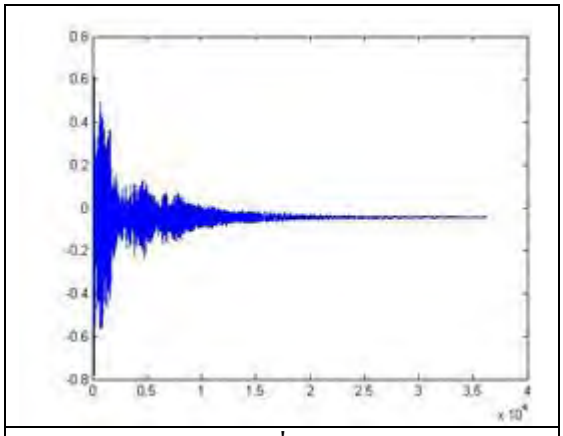
ลูกที่ ๗



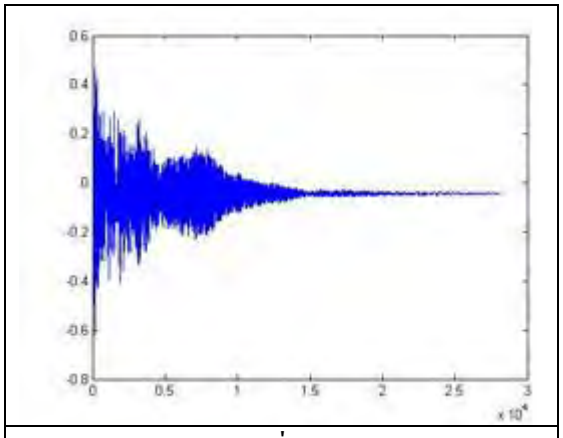
ลูกที่ ๘



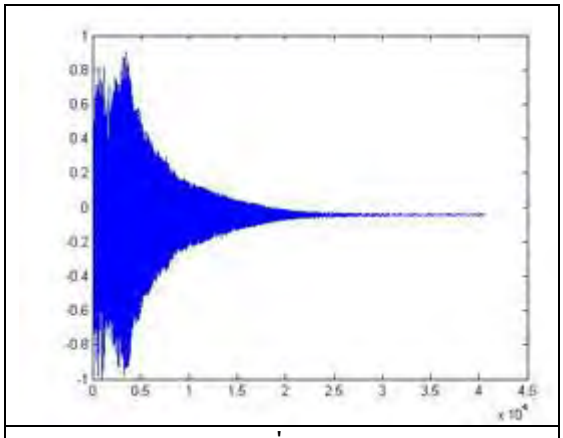
ลูกที่ ๙



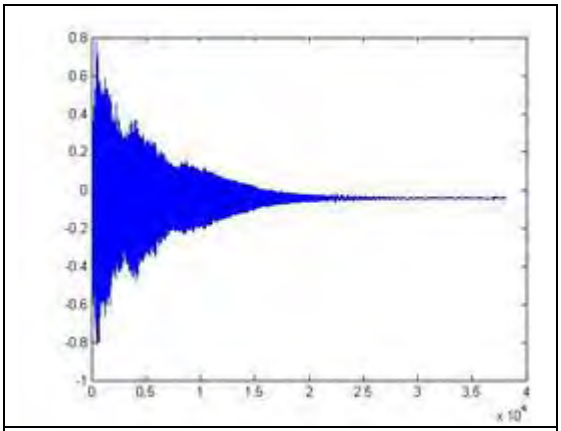
ลูกที่ ๑๐



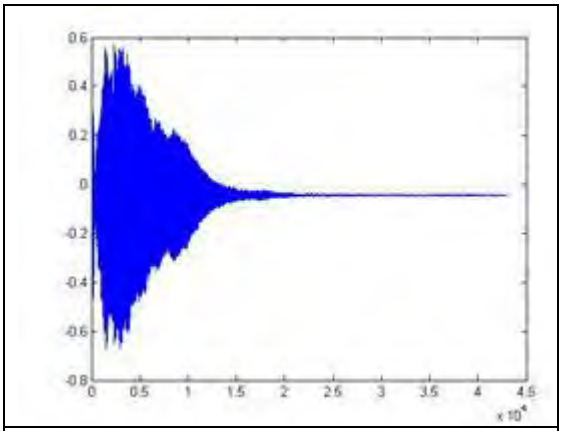
ลูกที่ ๑๑



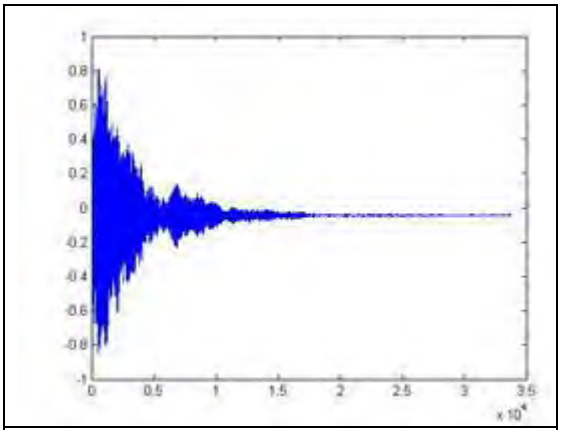
ลูกที่ ๑๒



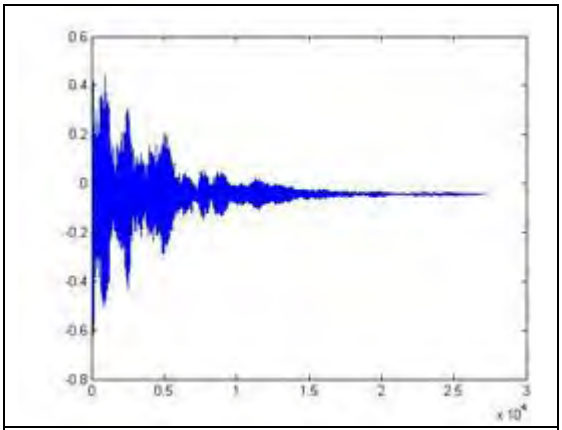
ลูกที่ ๑๓



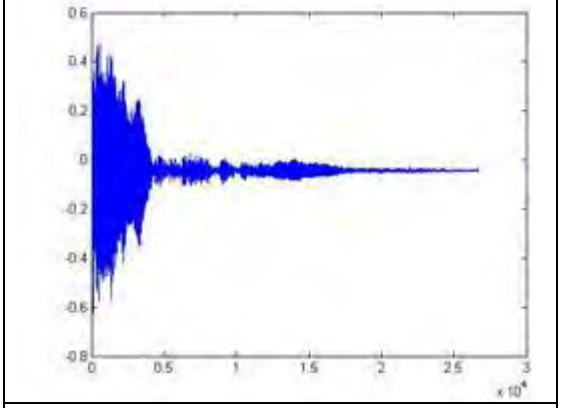
ลูกที่ ๑๔



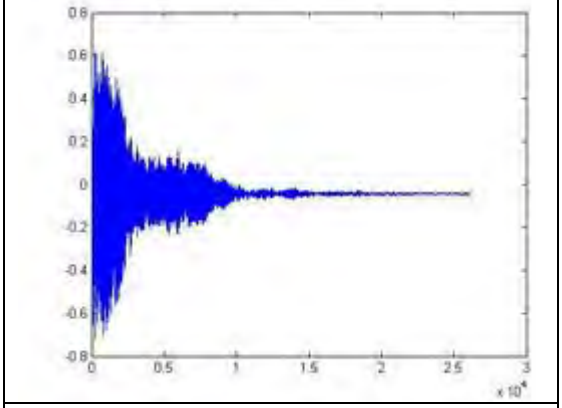
ลูกที่ ๑๕



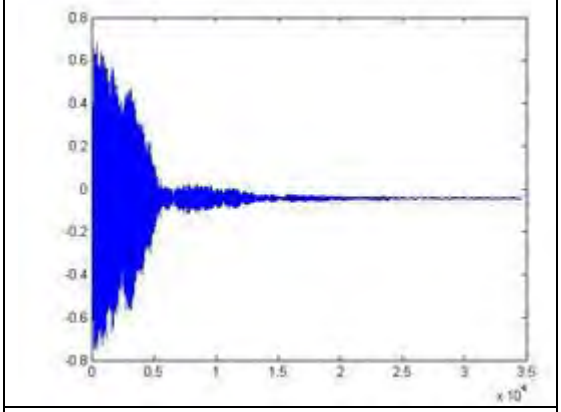
ลูกที่ ๑๖



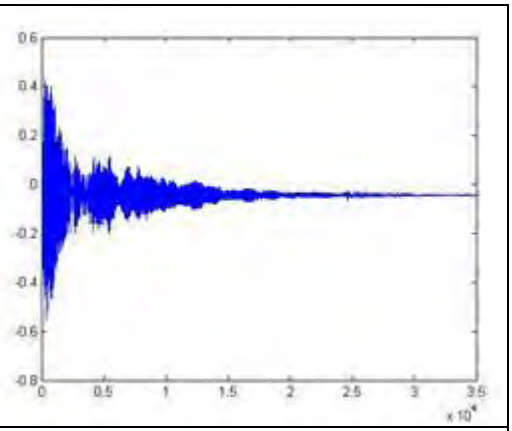
ลูกที่ ๑๗



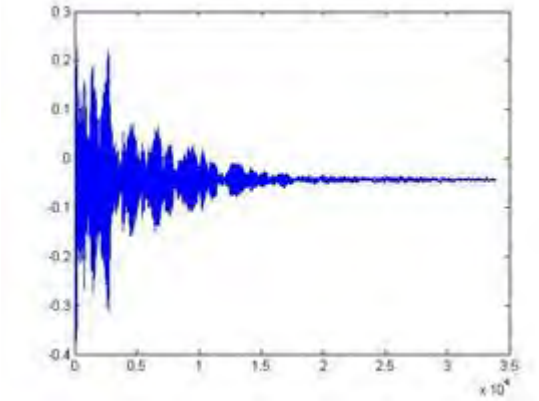
ลูกที่ ๑๘



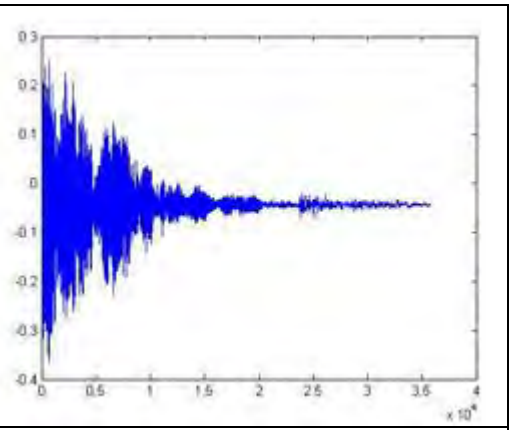
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

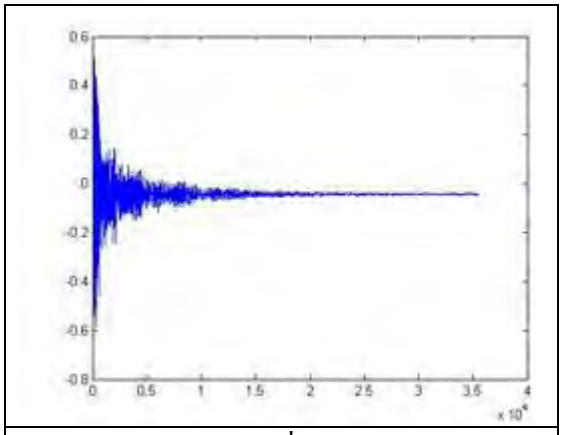


ลูกที่ ๒๑

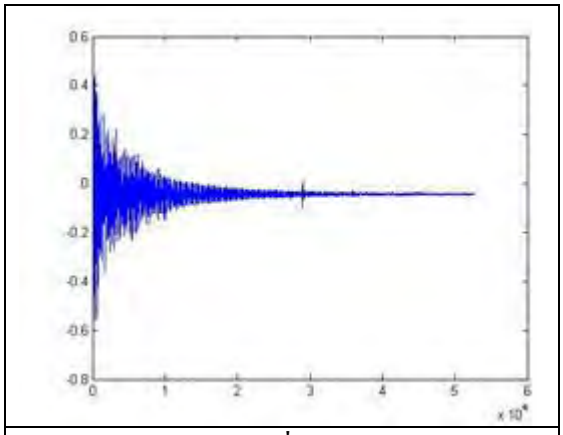


ลูกที่ ๒๒

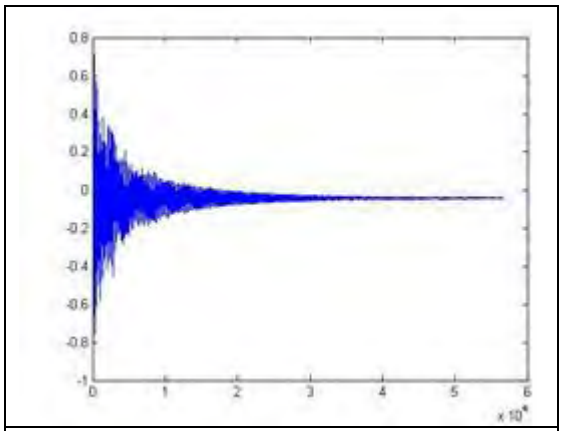
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๕ (นายสุนทร ดนตรี)



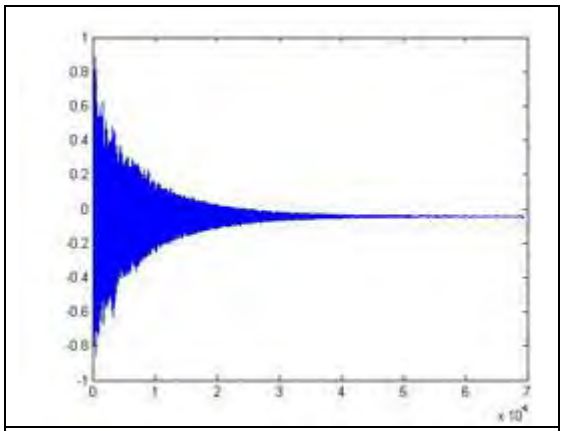
ลูกที่ ๑



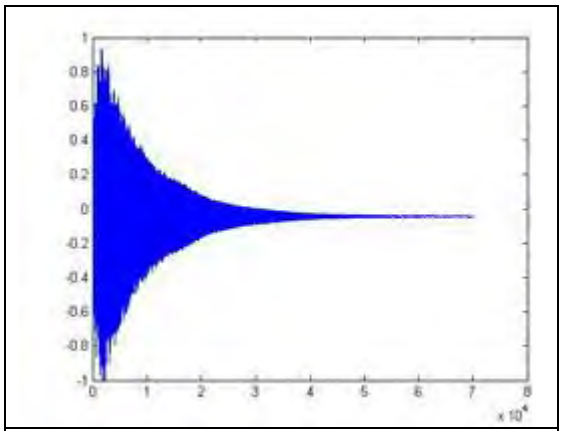
ลูกที่ ๒



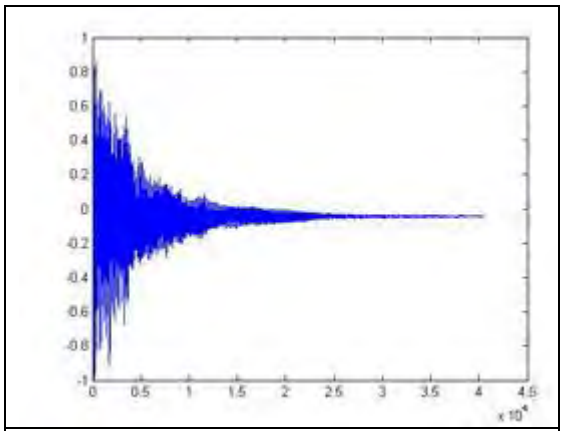
ลูกที่ ๓



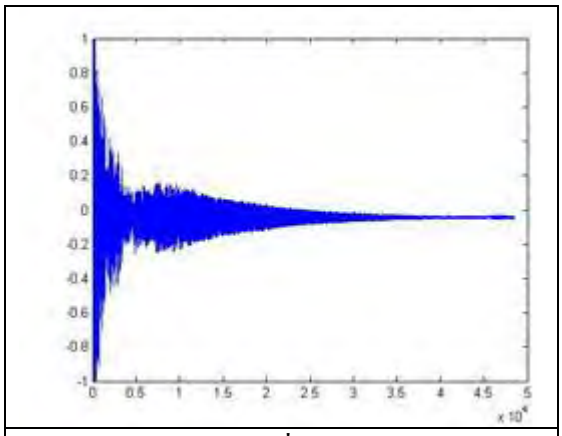
ลูกที่ ๔



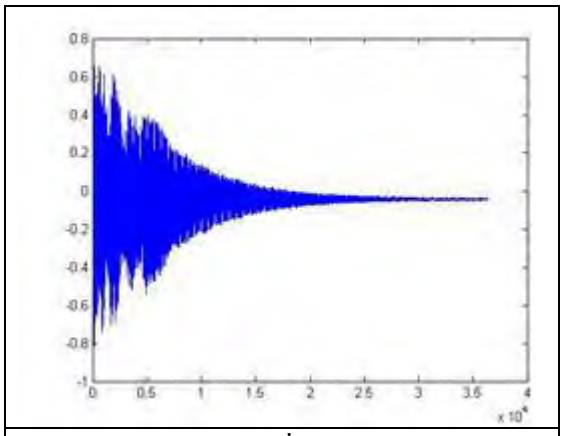
ลูกที่ ๕



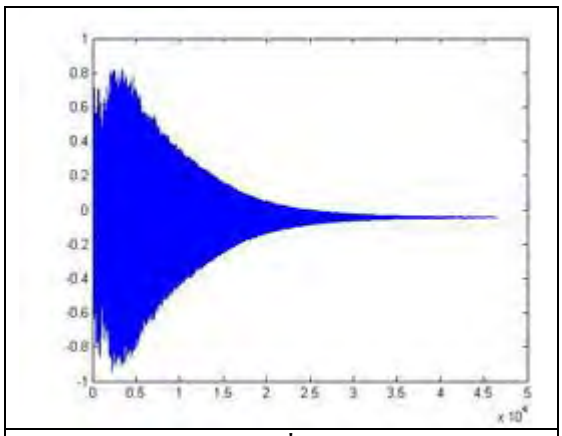
ลูกที่ ๖



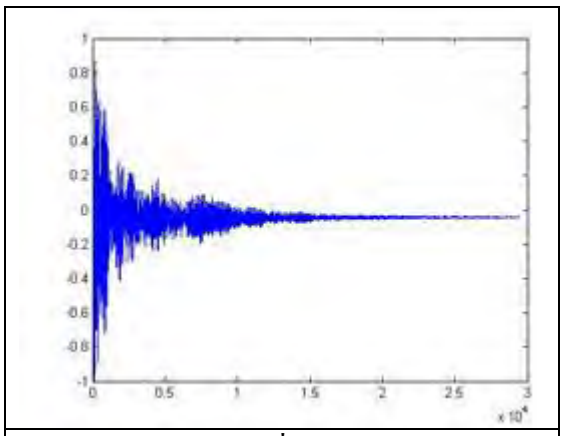
ลูกที่ ๗



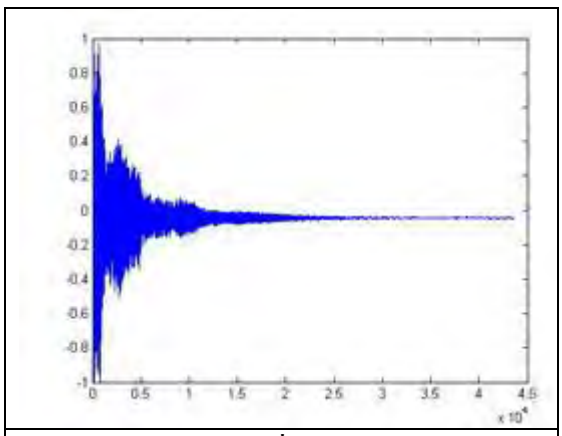
ลูกที่ ๘



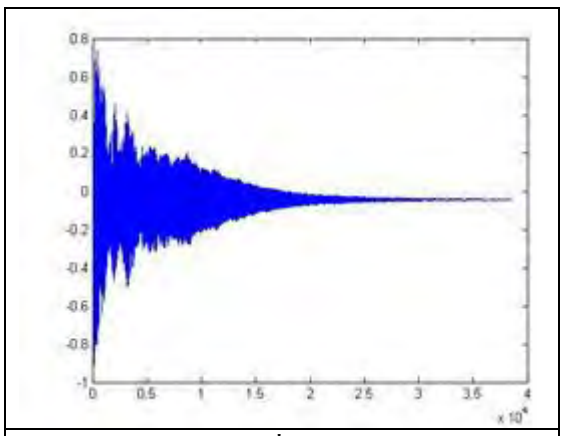
ลูกที่ ๙



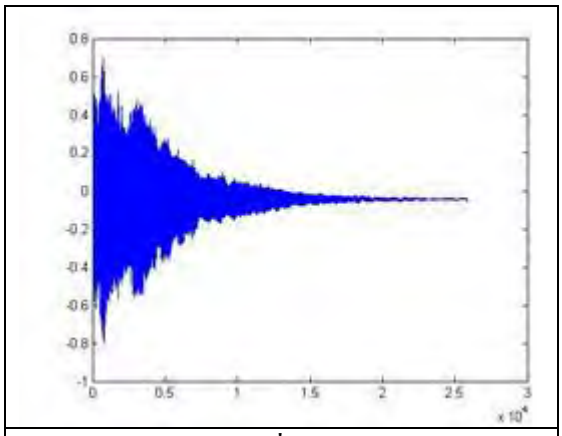
ลูกที่ ๑๐



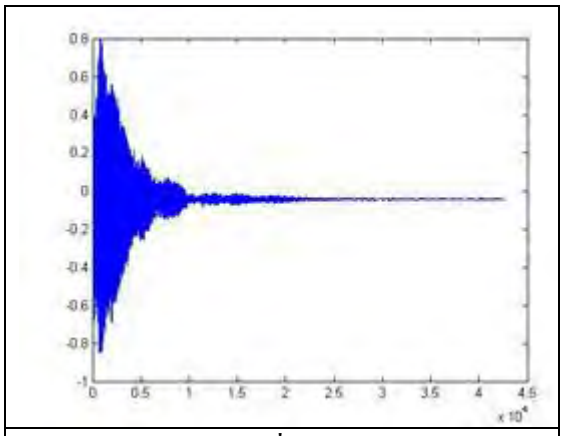
ลูกที่ ๑๑



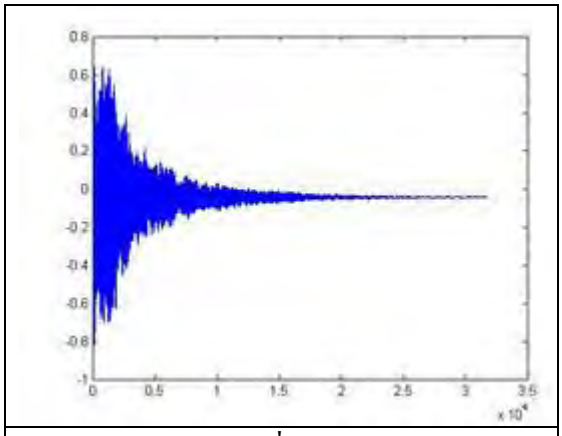
ลูกที่ ๑๒



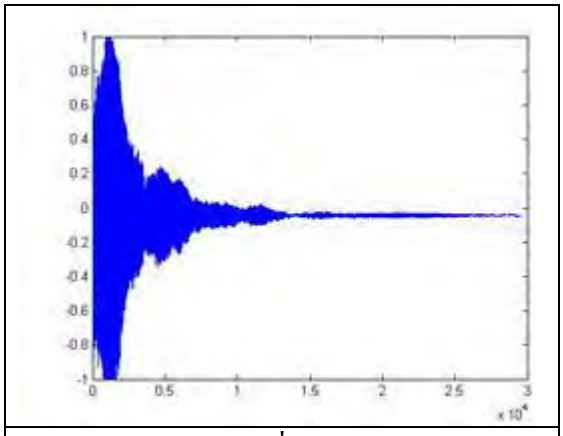
ลูกที่ ๑๓



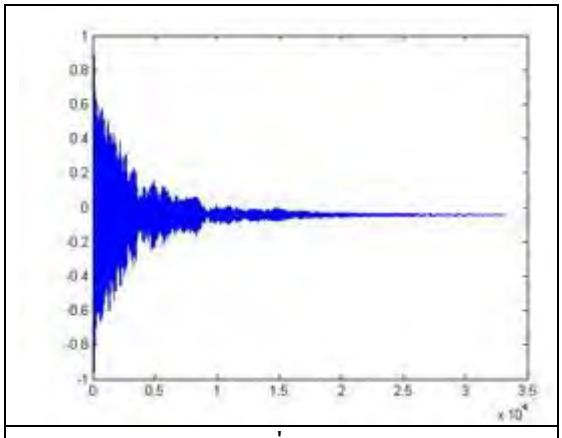
ลูกที่ ๑๔



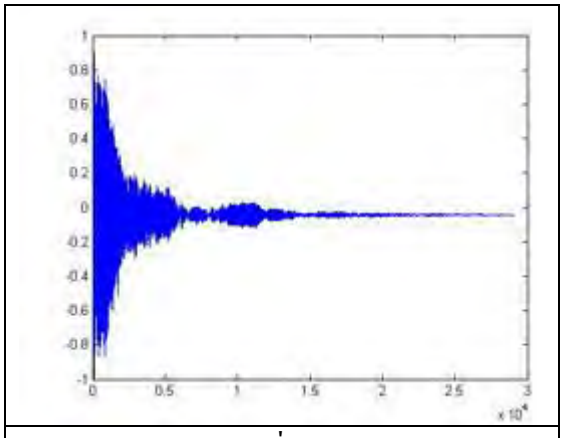
ลูกที่ ๑๕



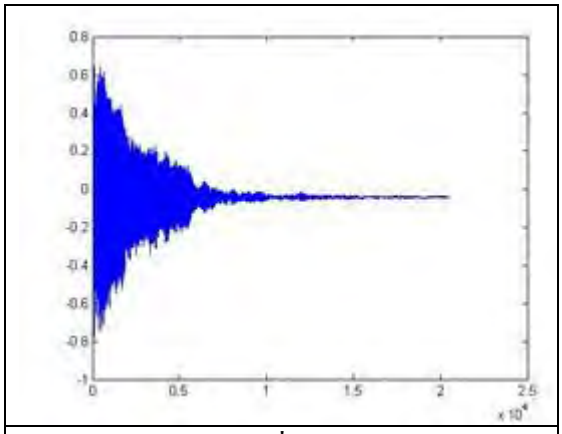
ลูกที่ ๑๖



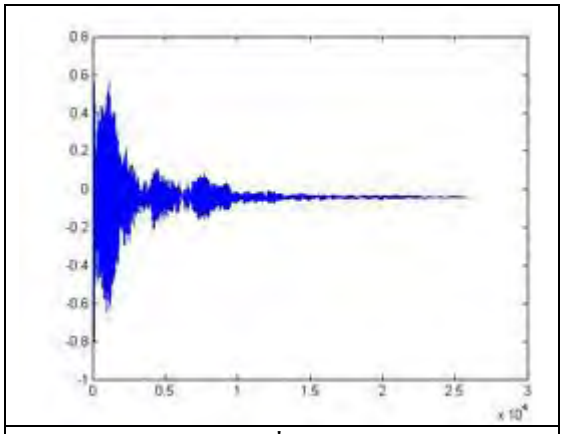
ลูกที่ ๑๗



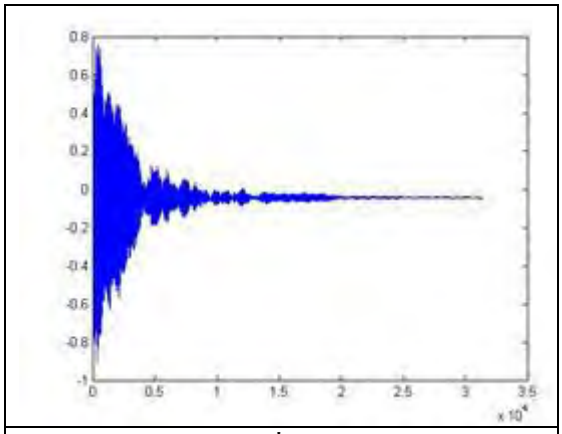
ลูกที่ ๑๘



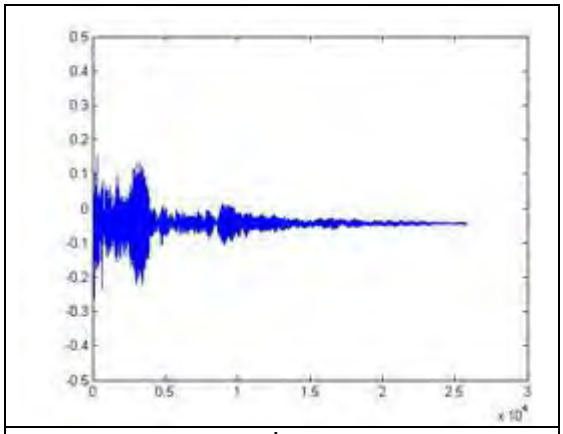
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

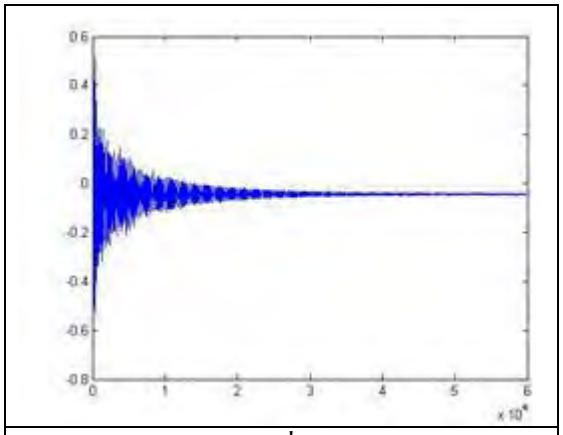


ลูกที่ ๒๑

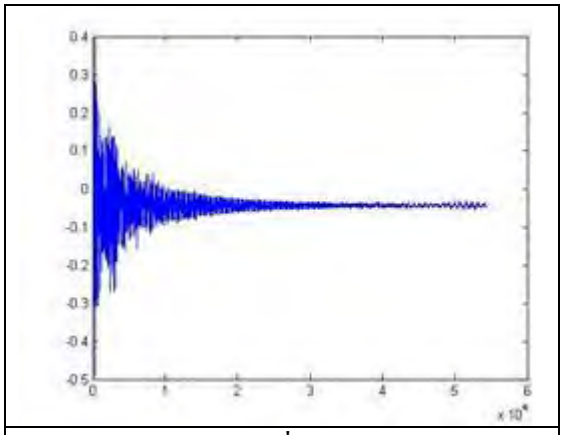


ลูกที่ ๒๒

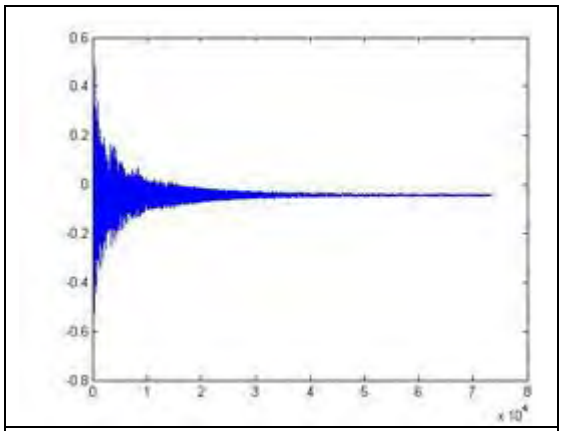
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๖ (นายสังเวียน ขุนกรุด)



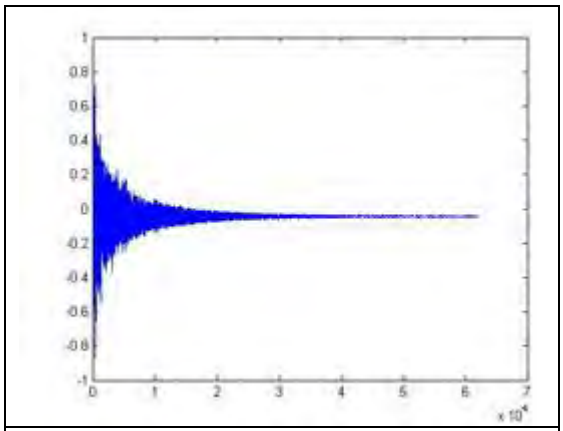
ลูกที่ ๑



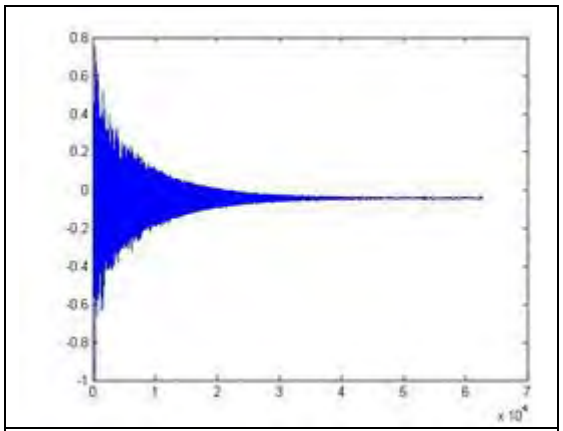
ลูกที่ ๒



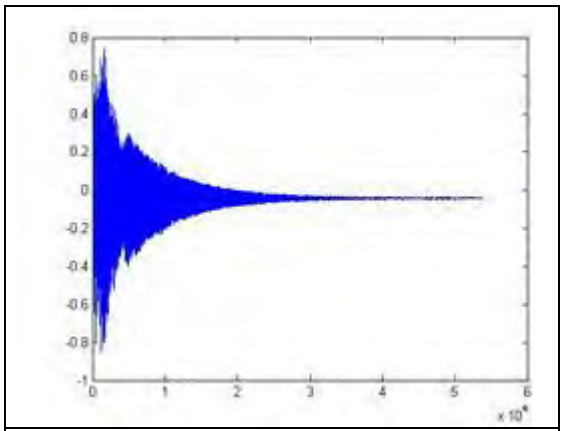
ลูกที่ ๓



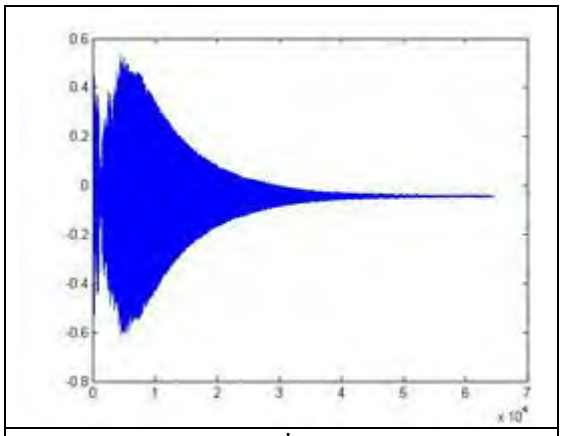
ลูกที่ ๔



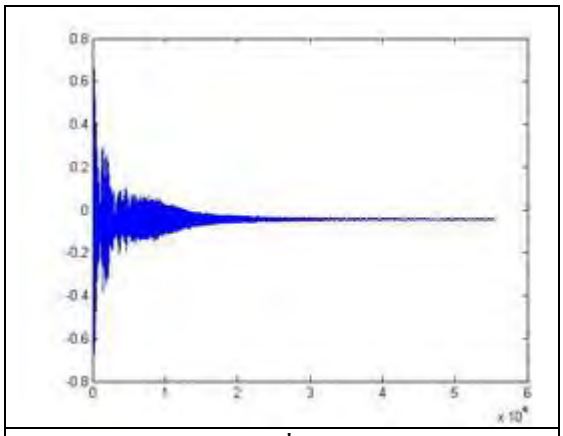
ลูกที่ ๕



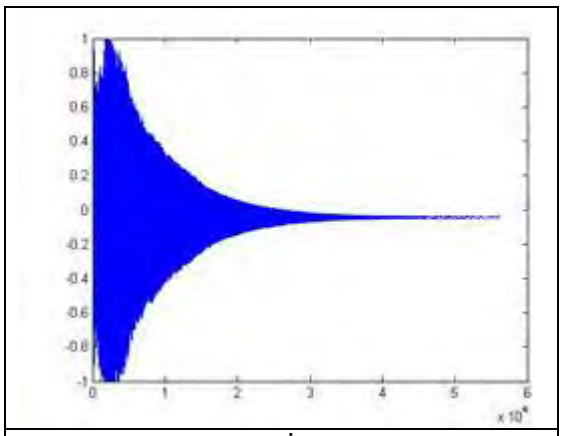
ลูกที่ ๖



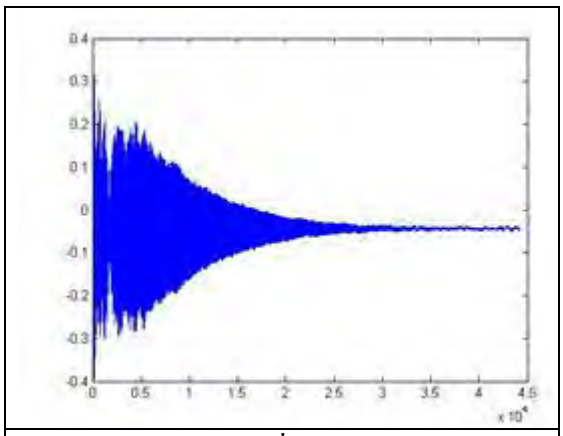
ลูกที่ ๗



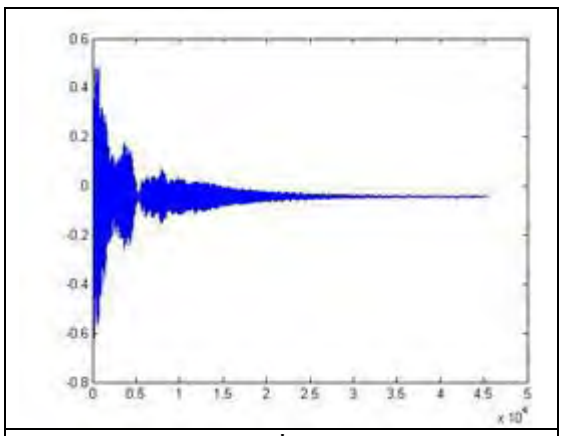
ลูกที่ ๘



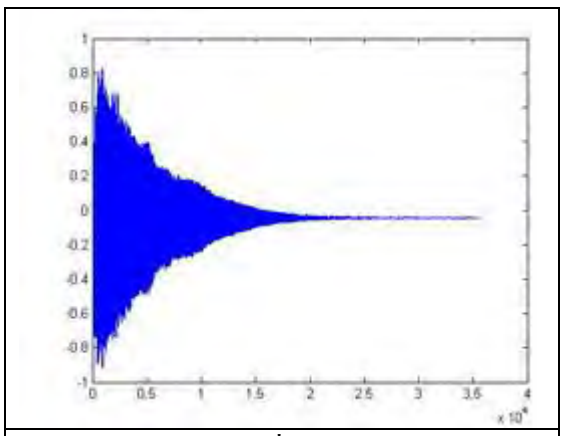
ลูกที่ ๙



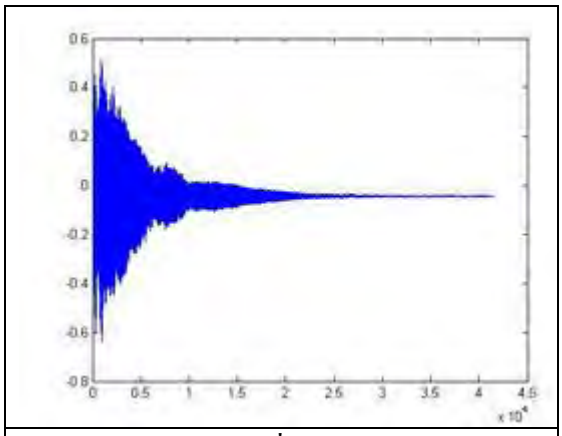
ลูกที่ ๑๐



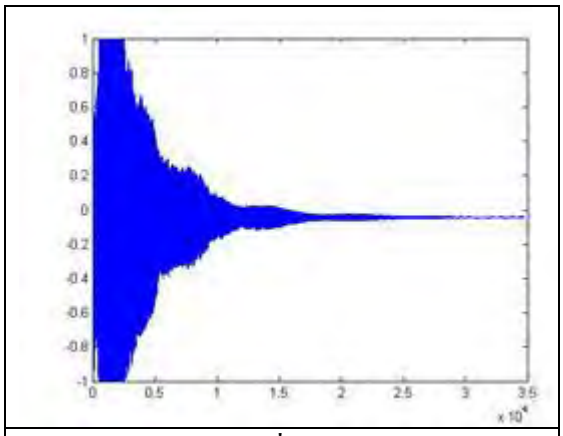
ลูกที่ ๑๑



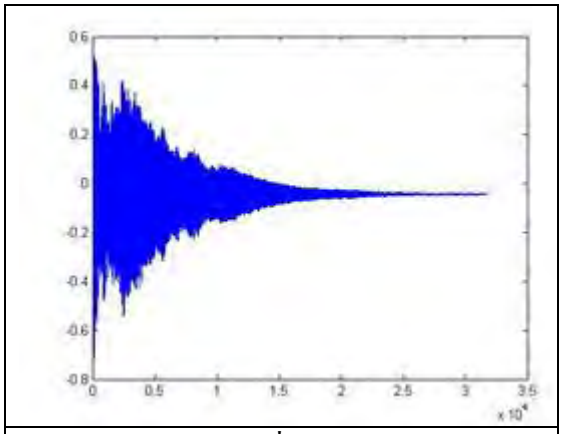
ลูกที่ ๑๒



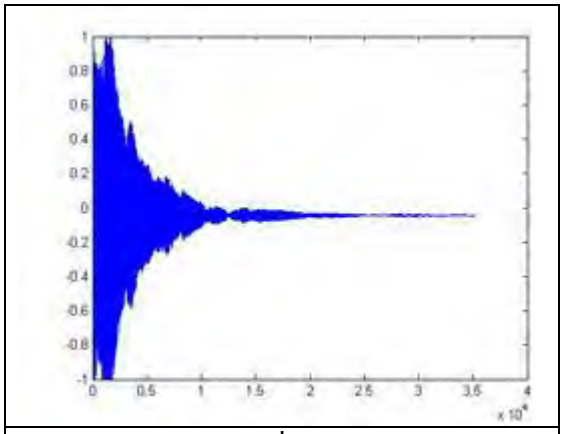
ลูกที่ ๑๓



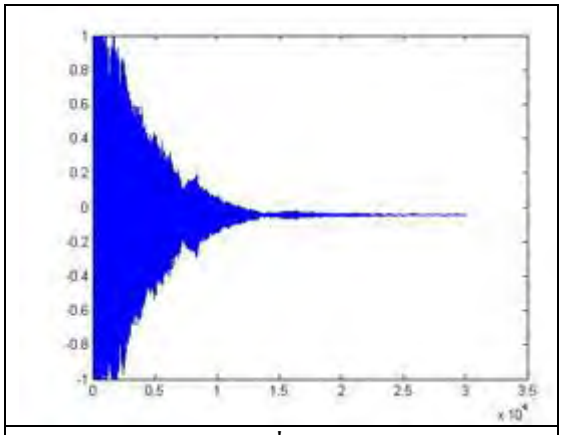
ลูกที่ ๑๔



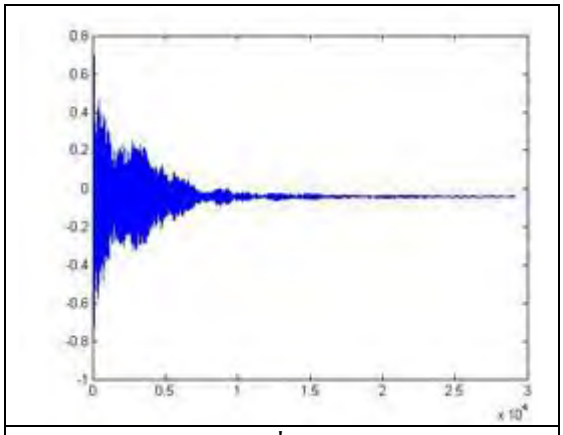
ลูกที่ ๑๕



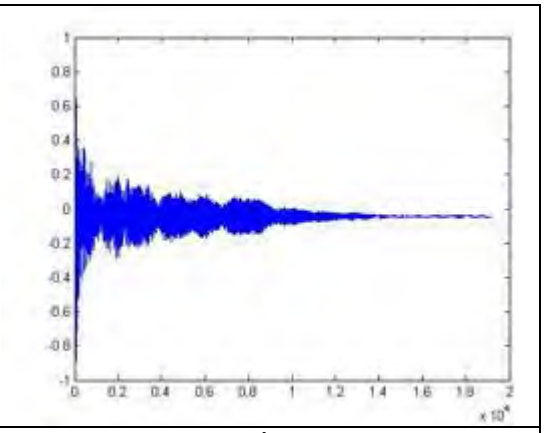
ลูกที่ ๑๖



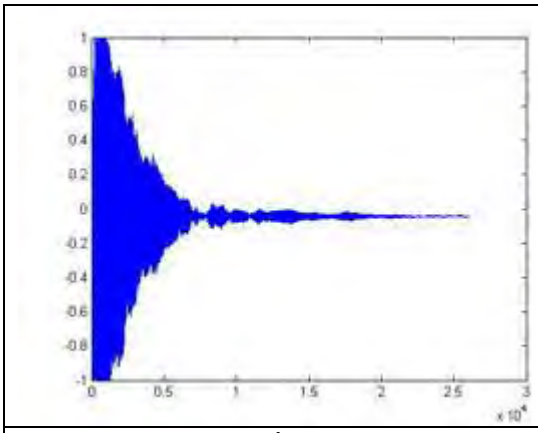
ลูกที่ ๑๗



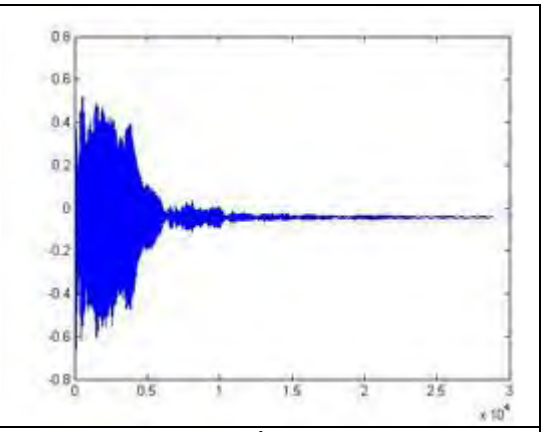
ลูกที่ ๑๘



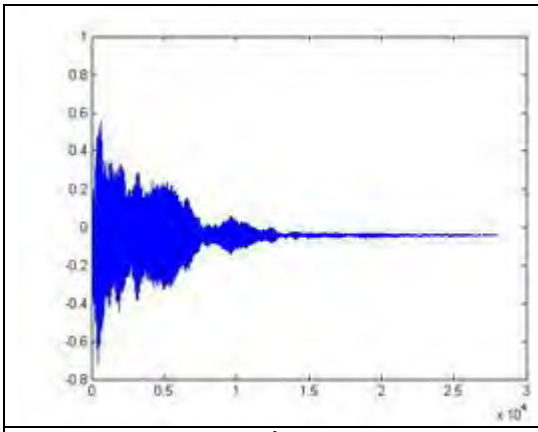
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

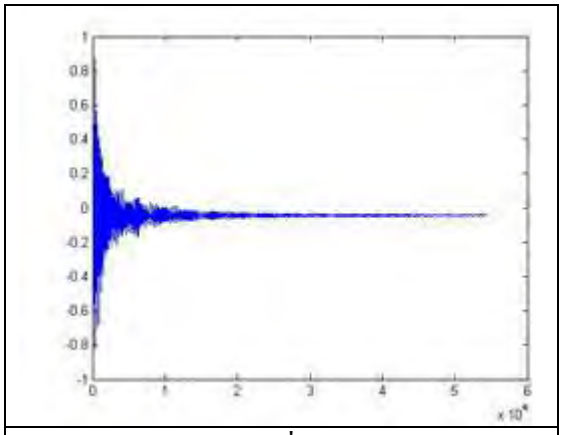


ลูกที่ ๒๑

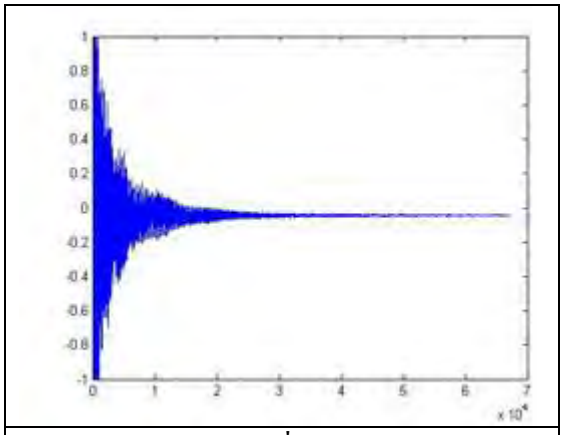


ลูกที่ ๒๒

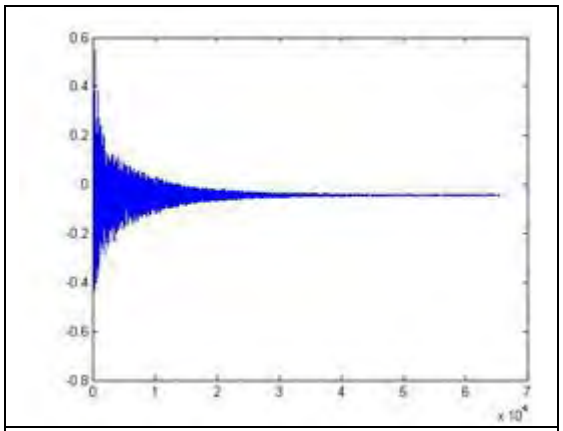
ภาพแสดงคลื่นเสียงของผืนระนาดเอก หมายเลข ๗ (นายสมชัย ชำพาลี)



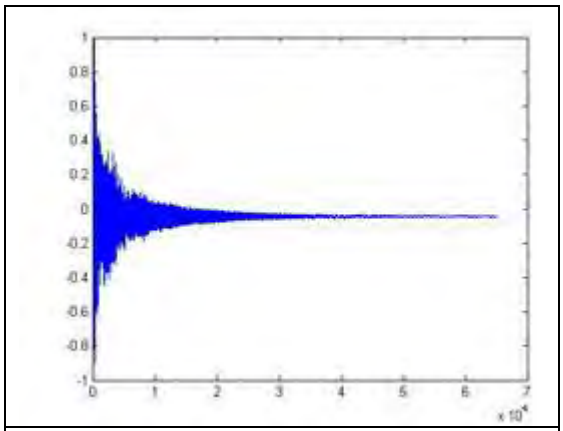
ลูกที่ ๑



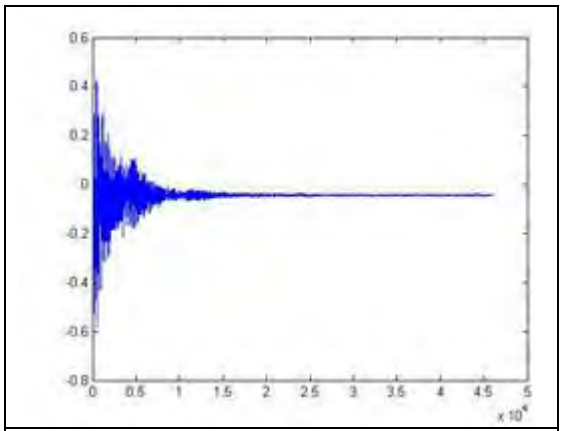
ลูกที่ ๒



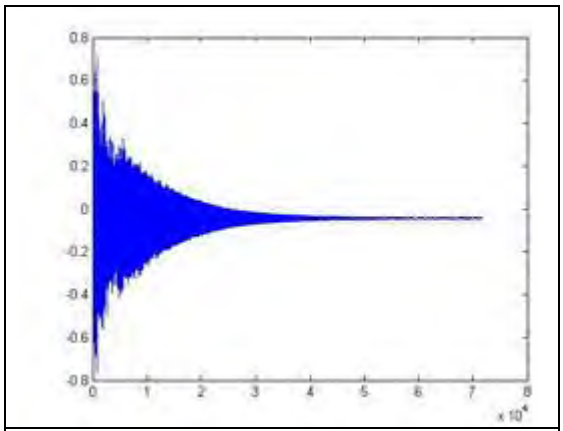
ลูกที่ ๓



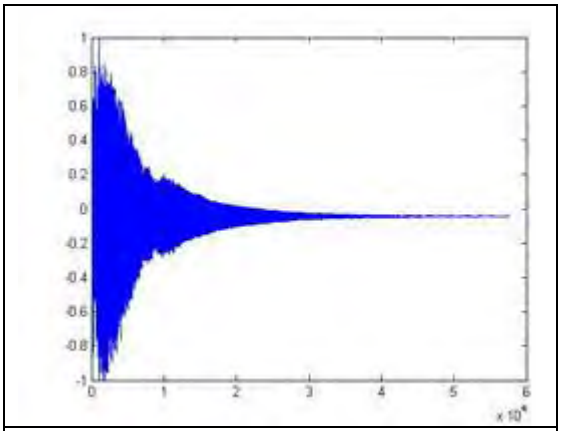
ลูกที่ ๔



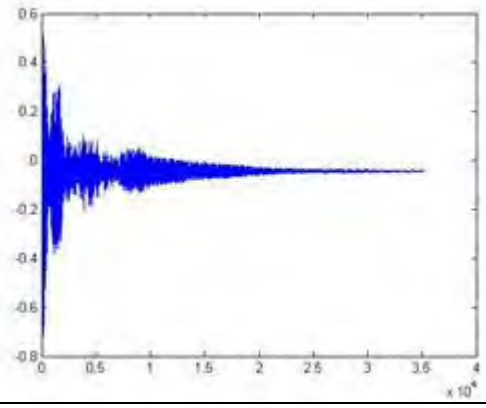
ลูกที่ ๕



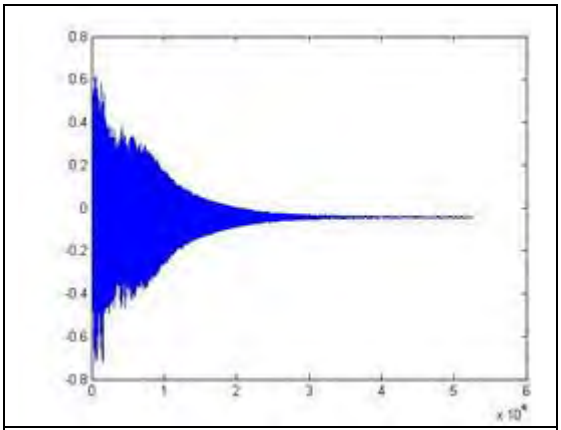
ลูกที่ ๖



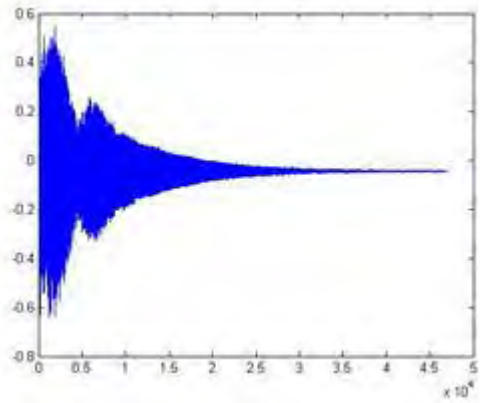
ลูกที่ ๗



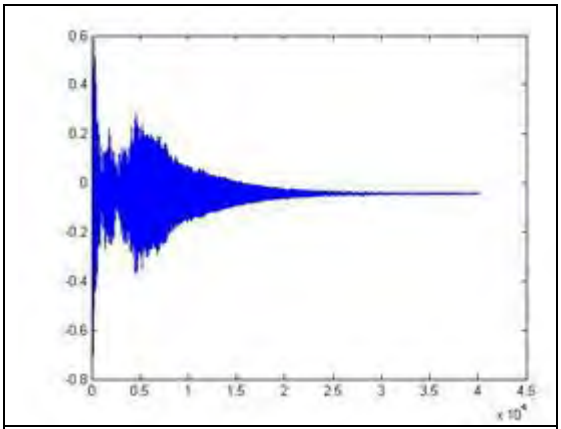
ลูกที่ ๘



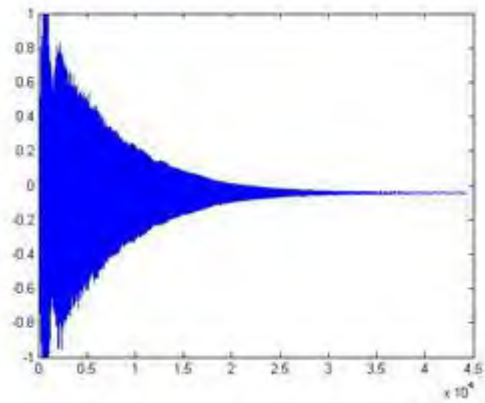
ลูกที่ ๙



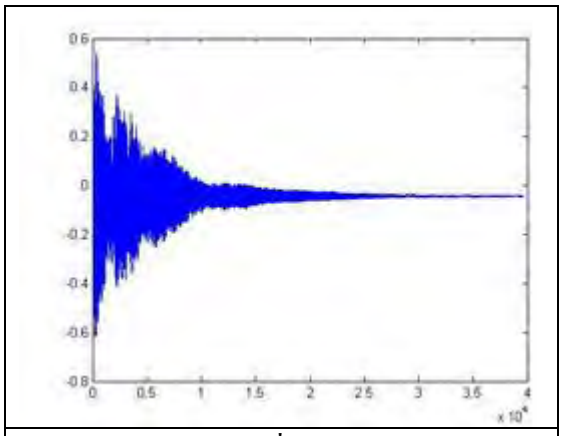
ลูกที่ ๑๐



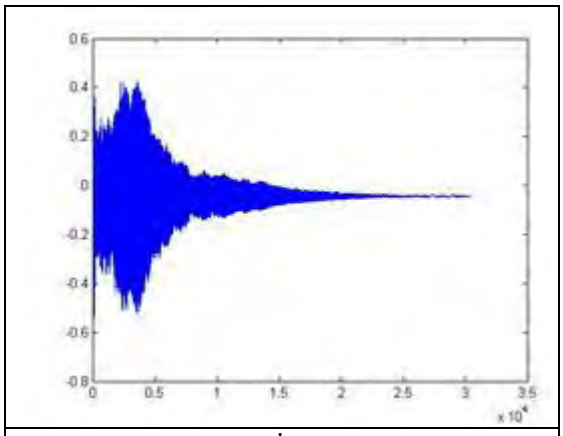
ลูกที่ ๑๑



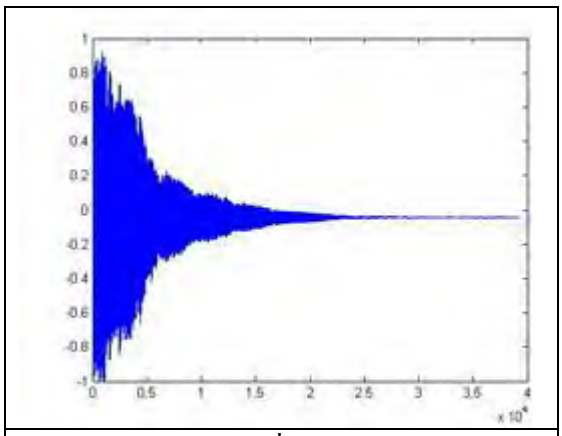
ลูกที่ ๑๒



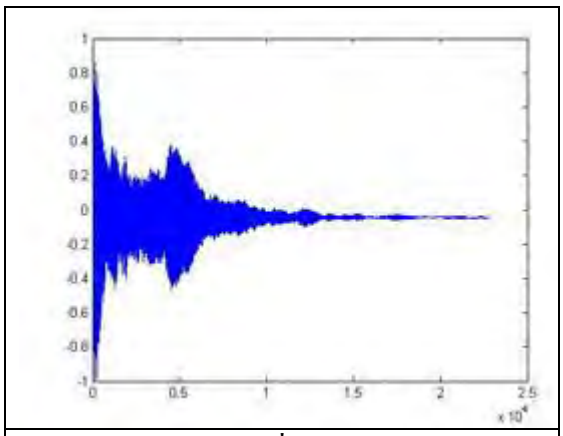
ลูกที่ ๑๓



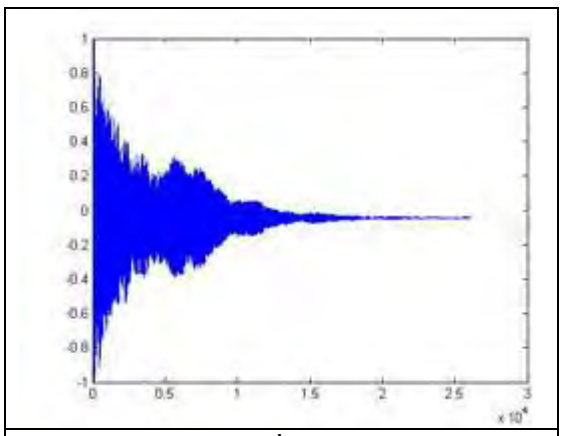
ลูกที่ ๑๔



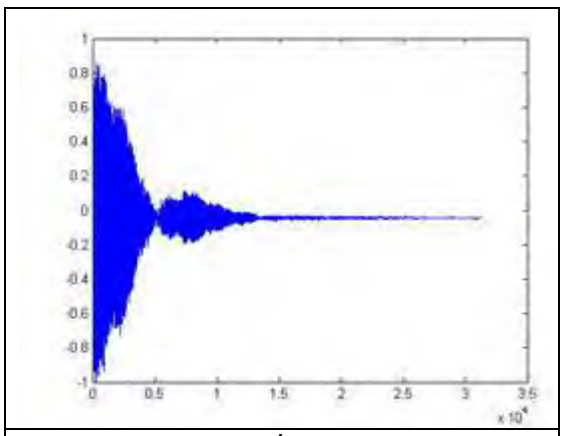
ลูกที่ ๑๕



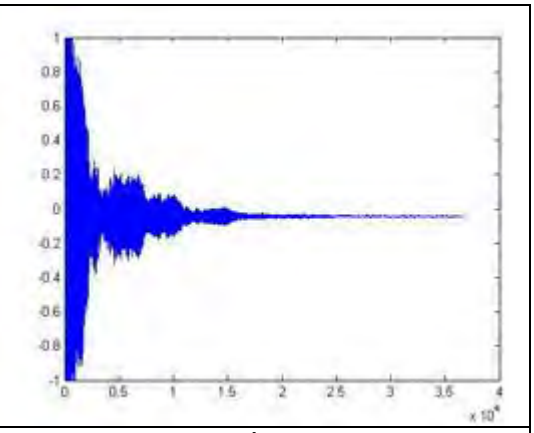
ลูกที่ ๑๖



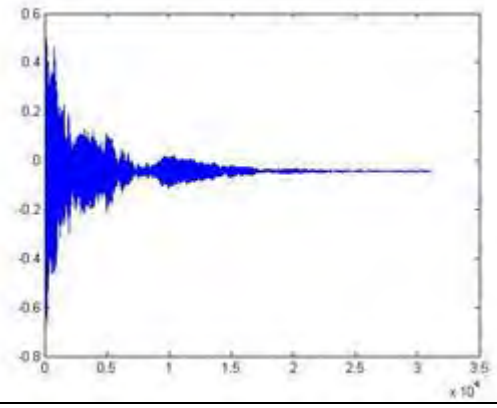
ลูกที่ ๑๗



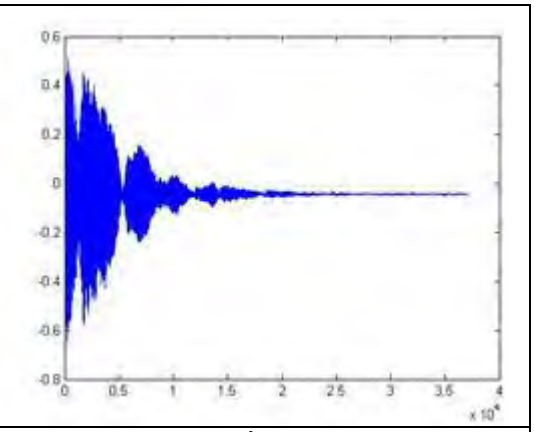
ลูกที่ ๑๘



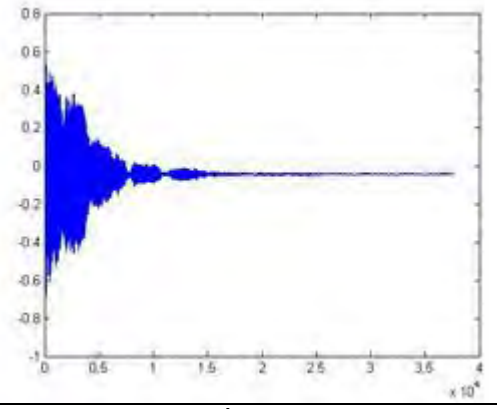
ลูกที่ ๑๙



ลูกที่ ๒๐

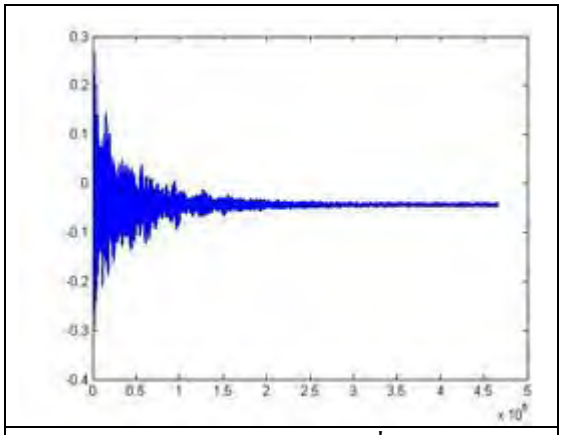


ลูกที่ ๒๑

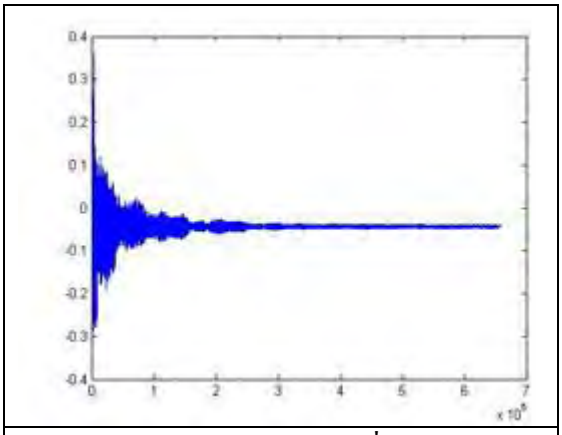


ลูกที่ ๒๒

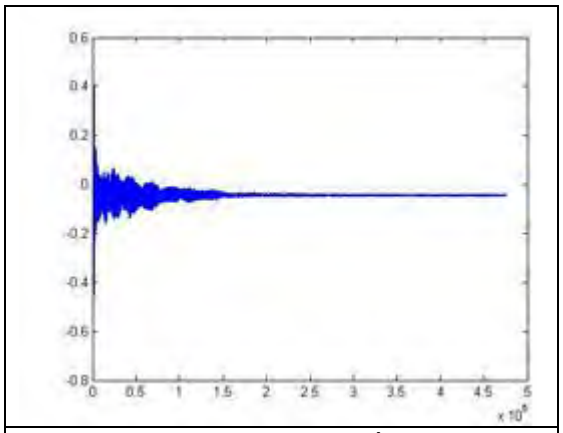
ภาพแสดงคลื่นเสียงของขิม หมายเลข ๑ (นายชนินทร์ พุกสวัสดิ์)



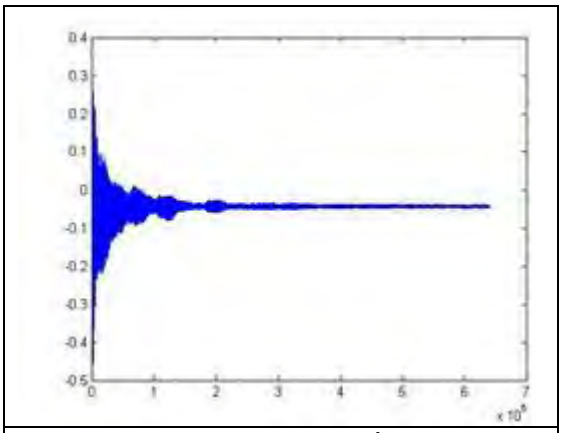
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๑



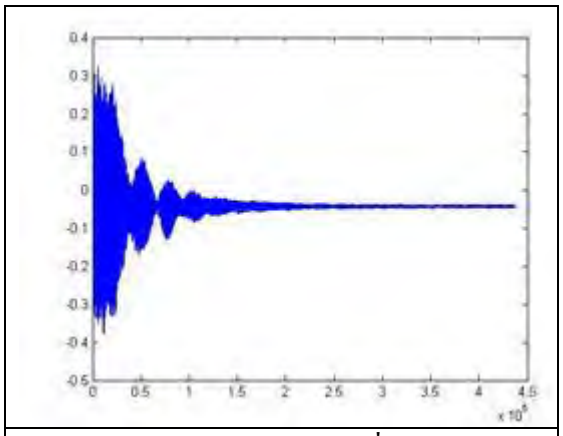
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๒



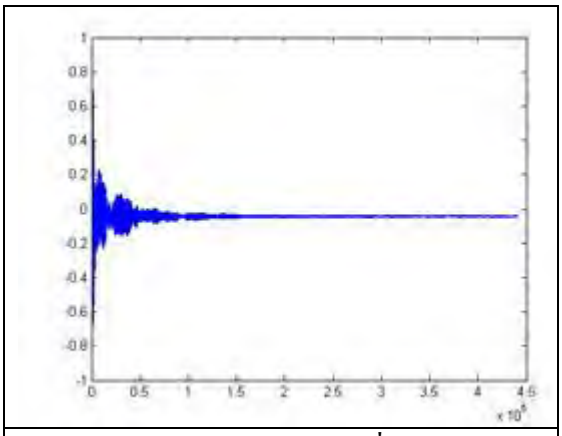
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๓



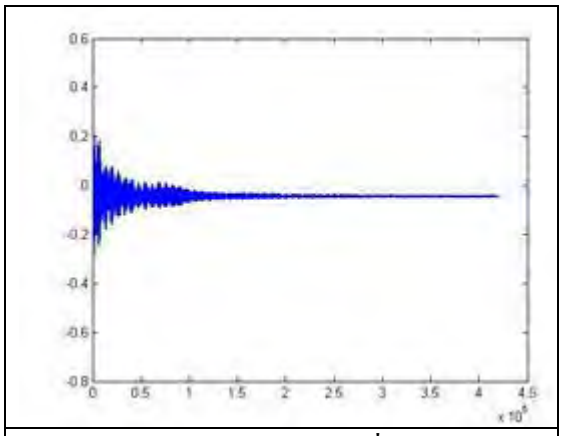
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๔



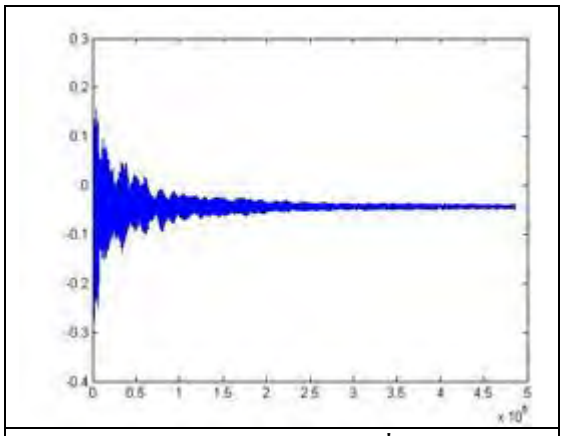
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๕



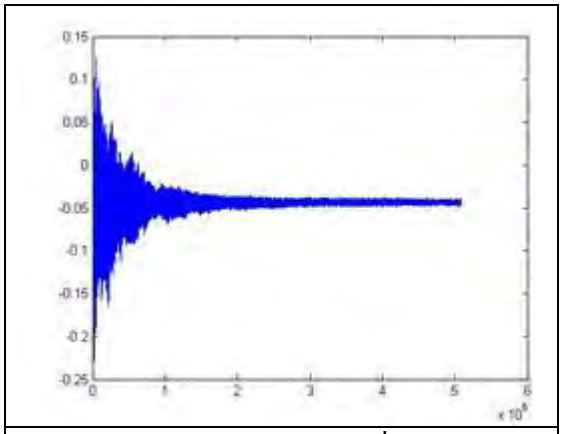
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๖



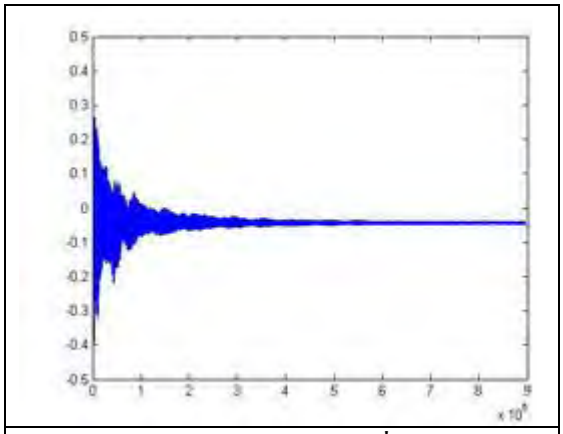
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๗



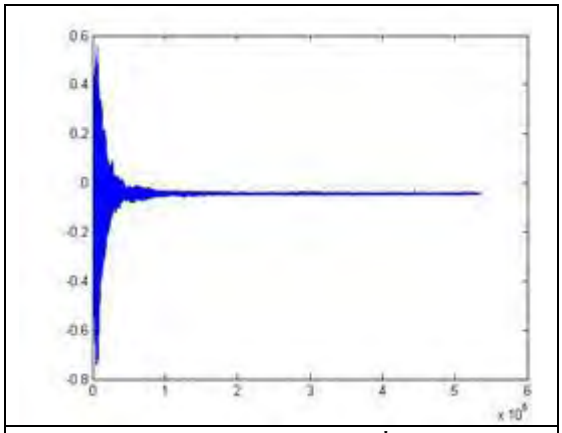
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๑



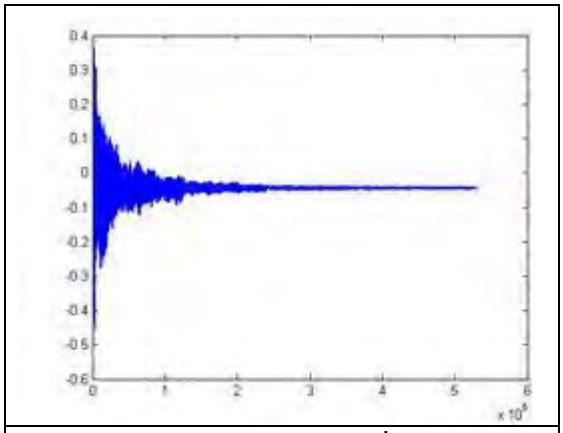
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๒



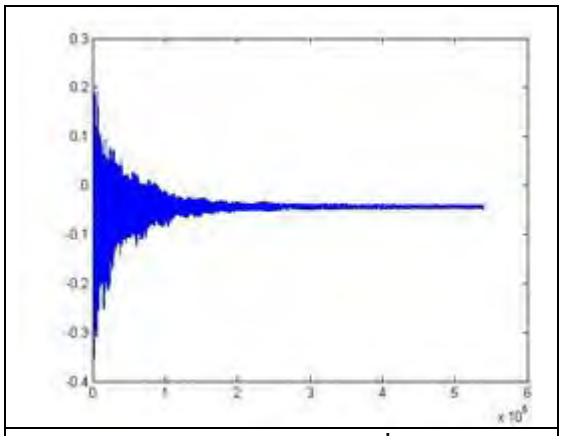
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๓



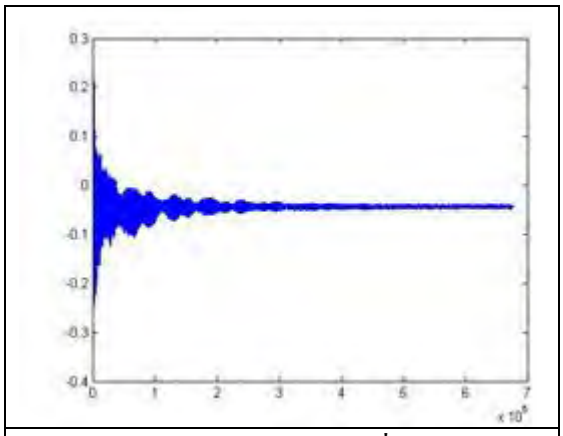
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๔



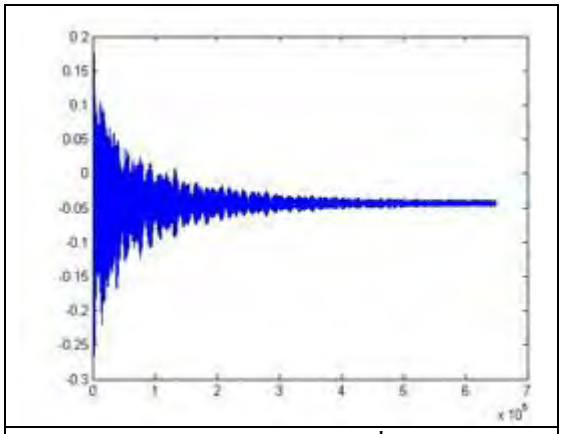
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๕



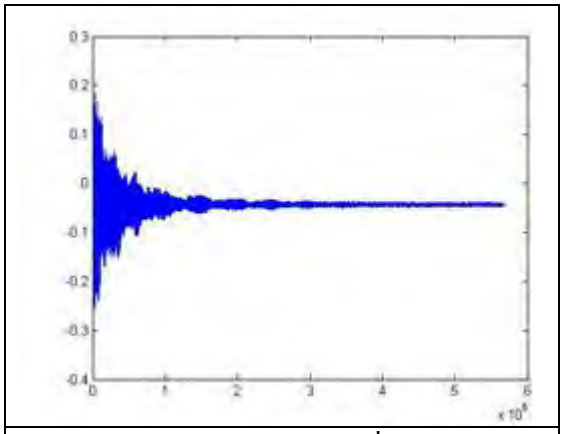
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๖



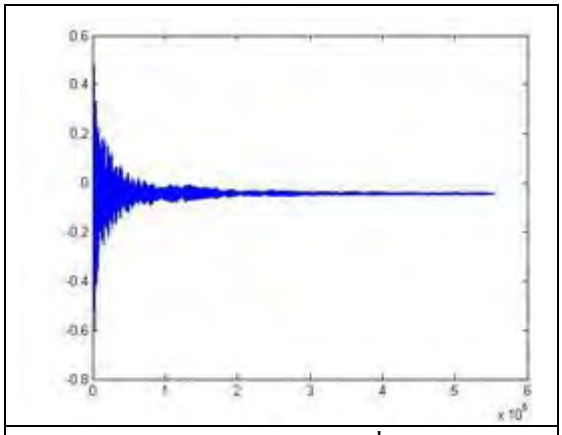
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๗



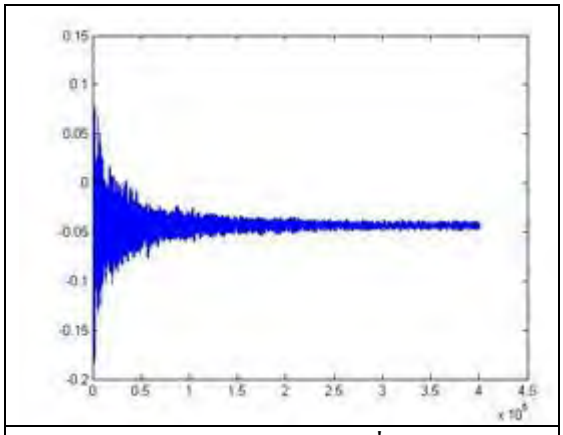
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๑



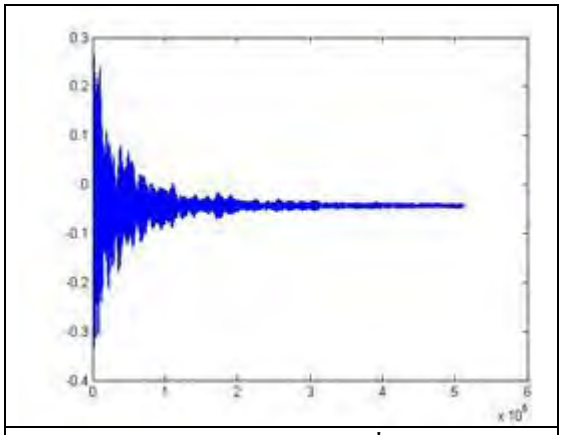
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๒



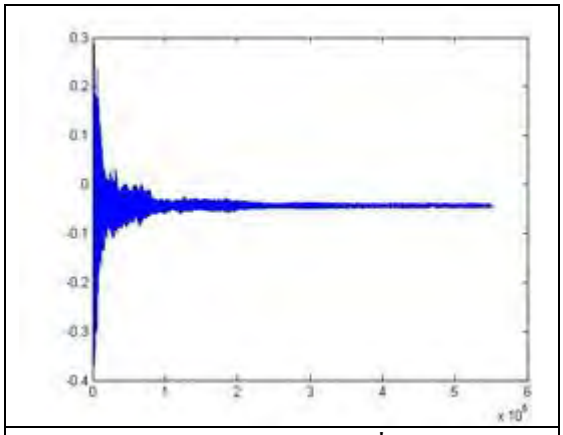
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๓



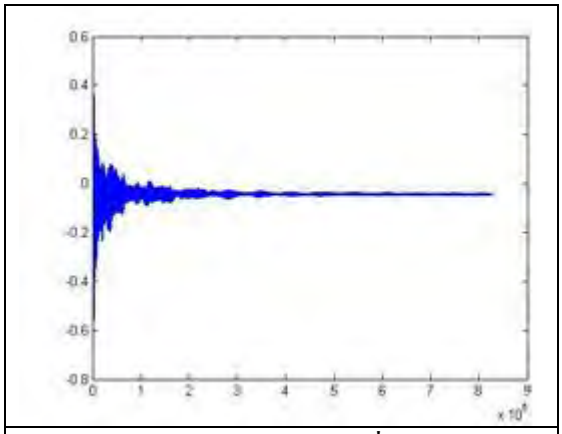
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๔



หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๕

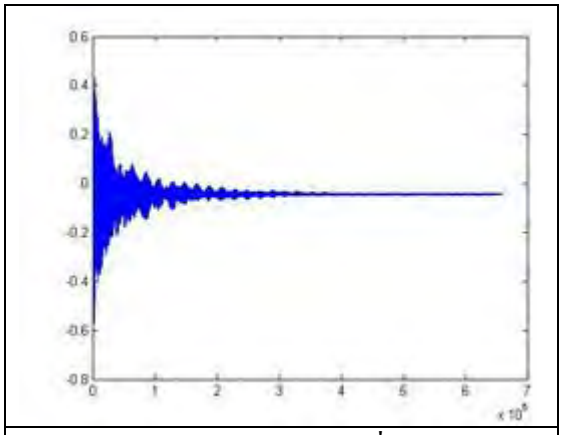


หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๖

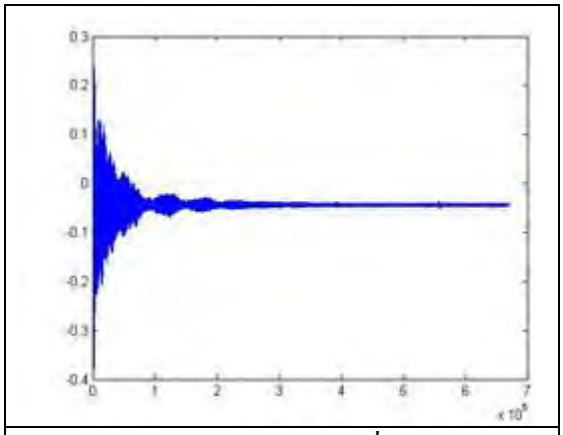


หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๗

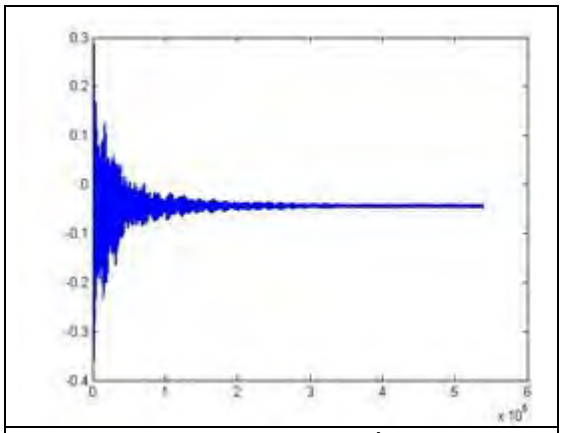
ภาพแสดงคลื่นเสียงของขิม หมายเลข ๒ (นายสมชัย ชำพาลี)



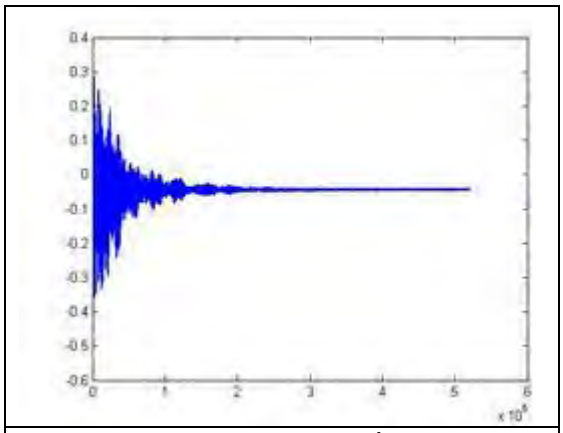
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๑



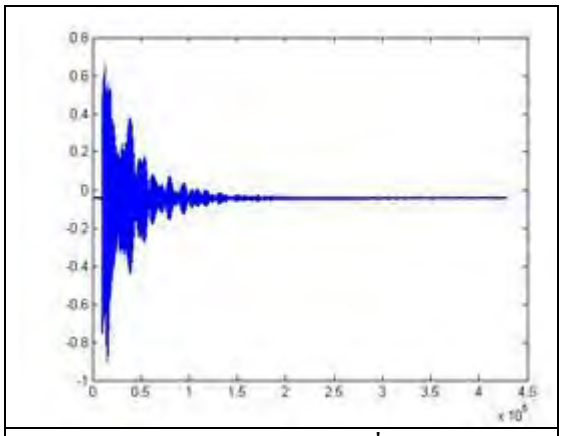
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๒



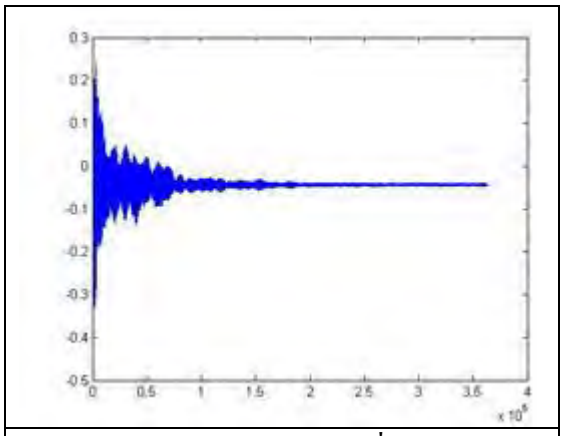
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๓



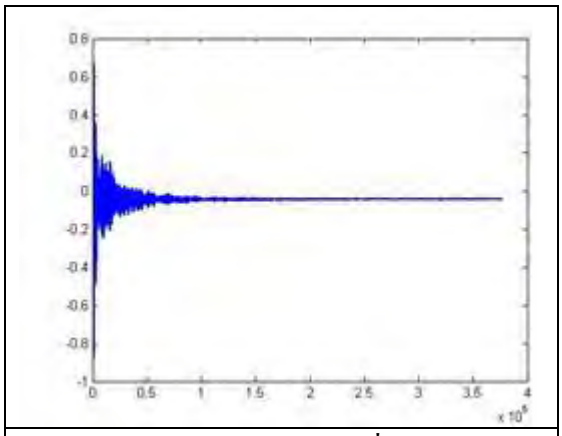
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๔



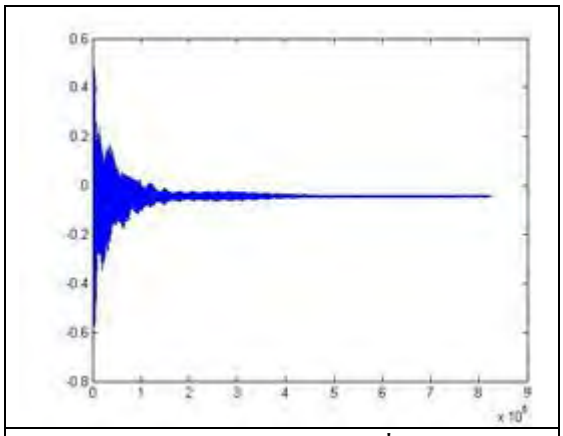
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๕



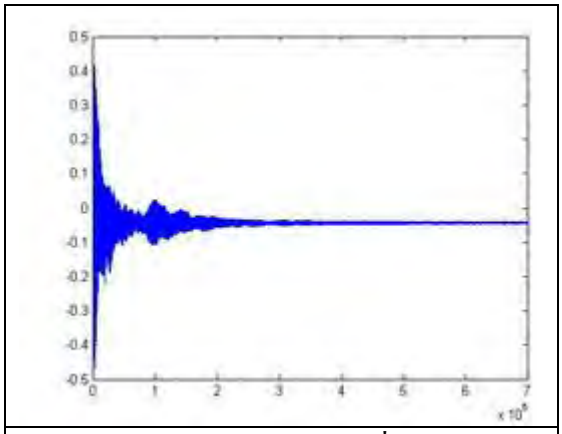
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๖



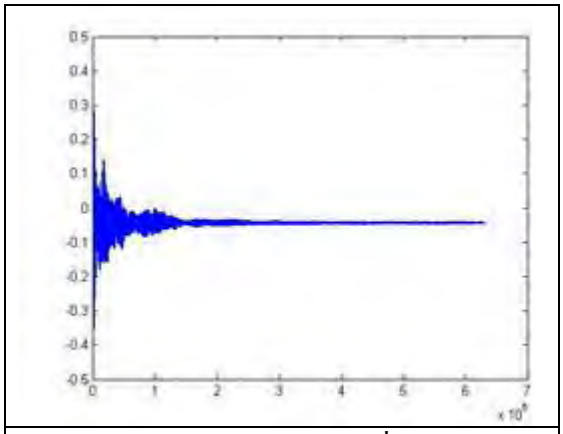
หย่องขวา ตำแหน่งที่ ๗



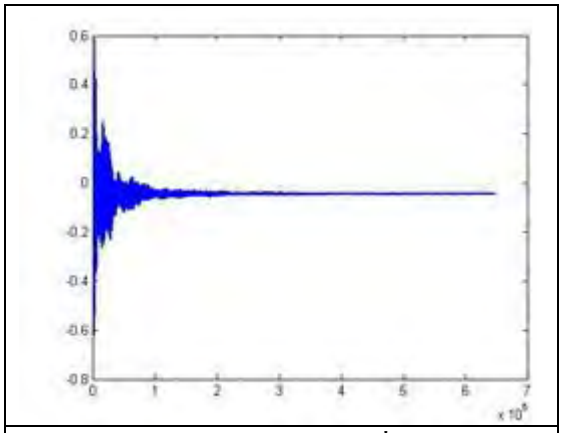
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๑



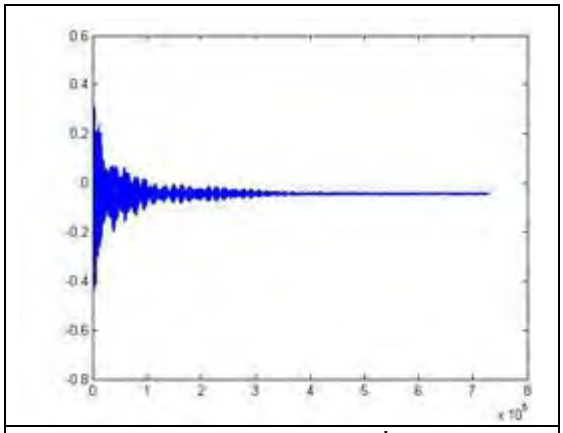
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๒



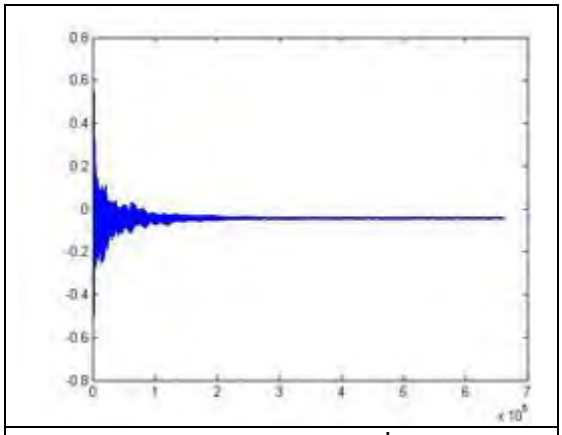
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๓



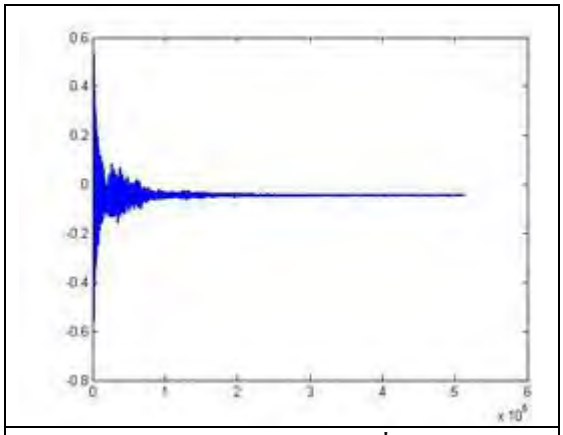
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๔



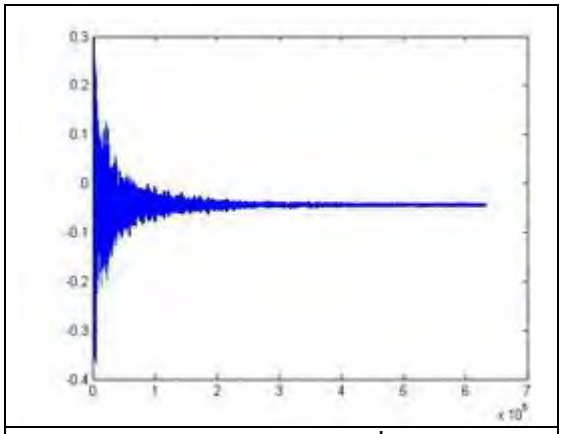
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๕



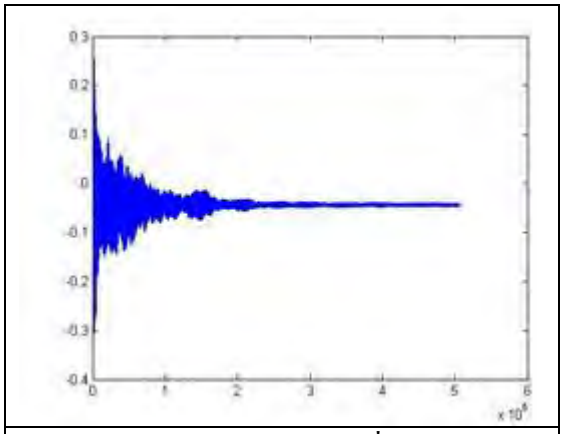
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๖



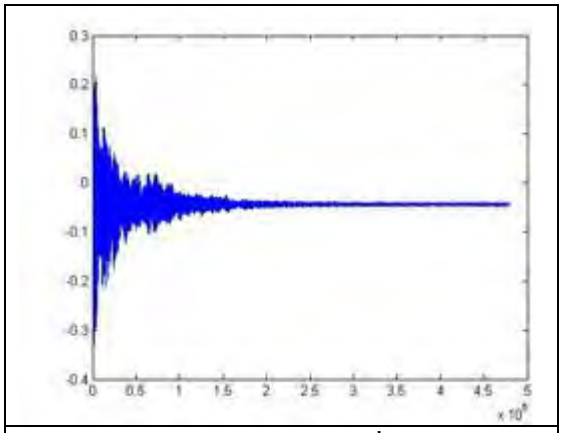
หย่องกลาง ตำแหน่งที่ ๗



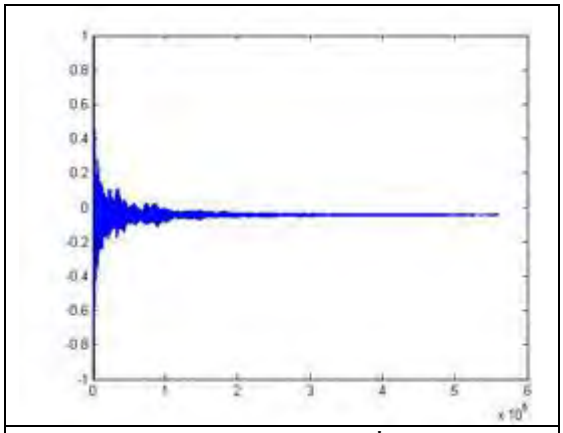
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๑



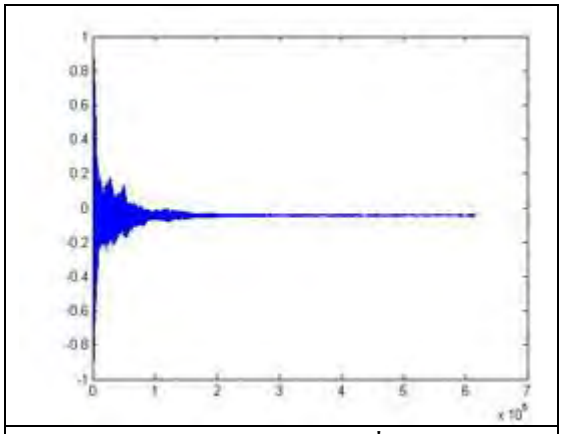
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๒



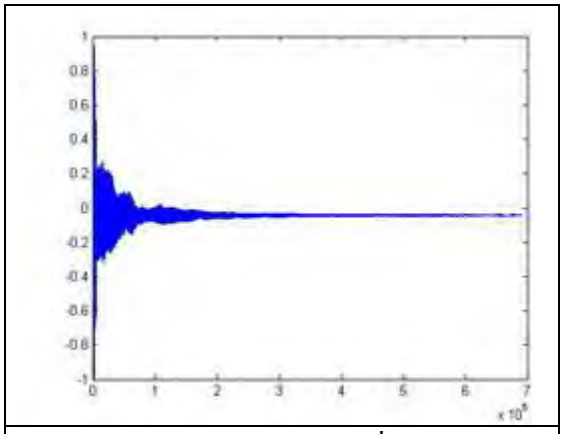
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๓



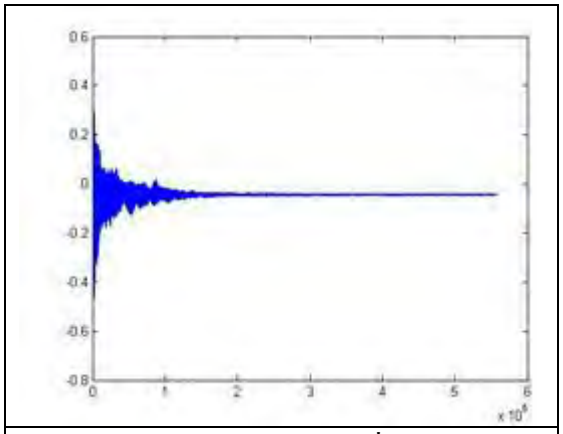
หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๔



หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๕



หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๖



หย่องซ้าย ตำแหน่งที่ ๗

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๑

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๓๕๗๒๑	๐.๘๑๐	-
๒	๕๗๕๑๘	๐.๕๕๖	๑๕๐
๓	๖๕๒๘๔	๑.๔๘๐	๒๑๔
๔	๖๔๐๕๒	๑.๓๗๐	๒๒๘
๕	๗๐๗๕๒	๑.๐๖๔	๒๖๒
๖	๖๔๔๑๕	๑.๔๖๐	๒๘๗
๗	๔๐๐๘๐	๐.๕๐๘	๓๑๘
๘	๖๐๐๘๒	๑.๔๕๘	๓๕๐
๙	๔๕๔๗๐	๑.๑๒๑	๓๕๒
๑๐	๖๐๕๐๐	๑.๓๘๐	๔๓๐
๑๑	๕๗๖๗๒	๑.๓๐๗	๓๗๑
๑๒	๔๕๒๖๗	๑.๐๒๖	๕๒๕
๑๓	๕๘๖๗๕	๑.๓๓๐	๕๗๓
๑๔	๕๐๑๕๔	๑.๑๓๗	๖๔๐
๑๕	๓๗๘๘๐	๐.๘๕๘	๗๐๒
๑๖	๓๒๖๔๐	๐.๗๔๐	๗๗๖
๑๗	๓๑๑๔๐	๐.๗๐๖	๘๗๐
๑๘	๓๖๓๔๕	๐.๘๒๔	๕๖๕
๑๕	๓๕๗๓๐	๐.๕๐๐	๑๐๕๔
๒๐	๓๘๖๗๖	๐.๘๗๗	๑๑๕๕
๒๑	๓๖๐๑๘	๐.๘๐๖	๑๒๕๔
๒๒	๓๕๗๒๔	๐.๘๑๐	๑๔๒๑

ตารางแสดงค่าต่าง ๆที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๒

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๕๗๕๑๘	๑.๓๑๓	๑๗๐
๒	๓๕๓๗๕	๐.๘๕๒	๑๕๒
๓	๔๔๓๑๒	๑.๐๐๔	๒๐๘
๔	๒๔๐๖๐	๐.๕๔๕	๒๓๔
๕	๔๖๐๐๘	๑.๐๔๓	๒๕๕
๖	๕๕๕๐๐	๑.๒๕๘	๒๘๐
๗	๓๓๔๔๔	๐.๗๕๘	๓๑๖
๘	๓๓๓๓๒	๐.๗๗๕	๓๔๓
๙	๔๐๗๕๕	๐.๕๒๕	๓๘๘
๑๐	๓๕๔๔๕	๐.๘๕๔	๔๒๘
๑๑	๔๕๐๒๐	๑.๑๑๑	๔๗๓
๑๒	๕๑๔๐๘	๑.๑๖๕	๕๒๐
๑๓	๓๒๗๕๐	๐.๗๔๒	๕๗๑
๑๔	๓๔๒๓๘	๐.๗๗๖	๖๓๖
๑๕	๒๖๕๗๘	๐.๖๑๑	๖๕๒
๑๖	๒๕๗๐๔	๐.๖๗๓	๗๓๖
๑๗	๒๕๗๐๔	๐.๖๗๓	๗๖๒
๑๘	๓๓๒๐๘	๐.๗๓๐	๕๓๓
๑๕	๒๕๑๕๗	๐.๖๖๒	๑๐๔๑
๒๐	๒๔๓๔๔	๐.๕๕๒	๑๑๔๒
๒๑	๒๗๐๖๐	๐.๖๑๓	๑๒๖๕
๒๒	๓๒๗๖๗	๐.๗๔๓	๑๓๗๔

ตารางแสดงค่าต่าง ๆที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๓

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๓๕๗๘๕	๑.๕๔๕	๑๕๐
๒	๓๕๕๐๐	๐.๘๕๕	๒๐๕
๓	๕๖๐๖๖	๑.๒๗๑	๒๒๒
๔	๕๖๑๔๕	๑.๒๗๓	๒๔๐
๕	๗๓๒๔๘	๑.๖๖๐	๒๖๔
๖	๕๖๗๑๖	๑.๒๘๖	๒๘๖
๗	๕๕๘๐๔	๑.๒๖๕	๓๑๕
๘	๕๓๓๕๒	๑.๒๑๐	๓๔๖
๙	๔๔๖๘๘	๑.๐๑๓	๓๕๓
๑๐	๔๓๐๗๒	๐.๕๗๖	๔๓๘
๑๑	๔๖๒๒๘	๑.๐๔๘	๔๘๖
๑๒	๔๒๓๖๘	๐.๕๖๐	๕๓๘
๑๓	๔๑๗๖๕	๐.๕๔๗	๕๕๔
๑๔	๓๘๗๑๕	๐.๘๗๗	๖๕๔
๑๕	๔๕๐๖๔	๑.๐๒๑	๗๑๕
๑๖	๓๒๘๕๒	๐.๗๔๔	๗๕๕
๑๗	๔๑๔๓๘	๐.๕๓๕	๘๕๗
๑๘	๓๕๑๔๔	๐.๘๘๗	๑๐๑๐
๑๕	๔๐๓๒๐	๐.๕๑๔	๑๑๖๓
๒๐	๓๑๕๒๐	๐.๗๒๓	๑๒๓๔
๒๑	๓๐๔๕๑	๐.๖๕๐	๑๓๑๕
๒๒	๓๕๕๖๘	๐.๘๑๕	๑๔๔๕

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๔

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๕๐๒๕๖	๑.๖๓๙	๑๖๔
๒	๕๙๙๖๑	๑.๓๕๙	๑๘๑
๓	๖๒๐๘๖	๑.๔๐๓	๒๐๓
๔	๕๘๔๔๓	๑.๓๒๕	๒๓๑
๕	๖๐๔๕๐	๑.๓๓๐	๒๕๔
๖	๔๓๓๓๕	๐.๙๘๒	๒๘๐
๗	๕๘๒๑๒	๑.๓๒๐	๓๑๐
๘	๕๒๘๓๒	๑.๑๙๘	๓๔๖
๙	๓๕๕๙๔	๐.๘๐๗	๓๗๕
๑๐	๓๖๑๓๙	๐.๘๑๙	๔๑๖
๑๑	๒๘๑๑๘	๐.๖๓๗	๔๖๒
๑๒	๔๐๕๖๑	๐.๙๑๙	๕๐๗
๑๓	๓๘๐๒๐	๐.๘๖๒	๕๖๒
๑๔	๔๓๐๒๖	๐.๙๗๕	๖๒๐
๑๕	๓๓๗๖๘	๐.๗๖๕	๖๙๓
๑๖	๒๗๑๒๖	๐.๖๑๕	๗๕๒
๑๗	๒๖๘๘๐	๐.๖๐๔	๘๓๐
๑๘	๒๖๐๐๔	๐.๕๘๙	๙๒๕
๑๙	๓๔๔๘๘	๐.๗๘๒	๑๐๑๔
๒๐	๓๔๙๖๖	๐.๗๙๒	๑๑๒๑
๒๑	๓๓๙๓๘	๐.๗๖๙	๑๒๔๑
๒๒	๓๕๗๐๐	๐.๘๐๙	๑๓๘๐

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๕

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๓๕๔๖๔	๐.๘๐๔	๑๓๐
๒	๕๒๖๔๓	๑.๑๕๓	๑๘๘
๓	๕๖๖๑๕	๑.๒๘๓	๒๐๘
๔	๖๕๔๒๖	๑.๕๗๔	๒๓๑
๕	๗๐๖๗๐	๑.๕๘๘	๒๕๔
๖	๔๐๕๑๒	๐.๕๑๘	๒๘๕
๗	๔๘๔๕๖	๑.๐๕๘	๓๑๗
๘	๔๖๓๔๔	๐.๘๒๔	๓๔๑
๙	๔๖๓๑๕	๑.๐๕๐	๓๗๒
๑๐	๒๕๔๐๔	๐.๖๖๖	๔๒๕
๑๑	๔๓๖๑๕	๐.๕๘๕	๔๖๓
๑๒	๓๘๔๕๓	๐.๘๗๒	๕๐๘
๑๓	๒๕๕๑๗	๐.๕๘๗	๕๗๐
๑๔	๔๒๖๕๗	๐.๕๖๗	๖๒๕
๑๕	๓๑๗๗๐	๐.๗๒๐	๖๘๘
๑๖	๒๕๕๐๔	๐.๖๖๕	๗๕๘
๑๗	๓๓๑๖๕	๐.๗๕๒	๘๓๔
๑๘	๒๕๐๔๐	๐.๖๕๘	๕๒๖
๑๕	๒๐๕๐๒	๐.๔๖๔	๑๐๔๓
๒๐	๒๕๘๕๖	๐.๕๘๖	๑๑๓๑
๒๑	๓๑๓๕๖	๐.๗๑๑	๑๒๖๐
๒๒	๒๕๘๐๖	๐.๕๘๕	๑๓๘๖

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๖

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๕๕๗๕๖	๑.๓๕๕	๑๗๒
๒	๕๔๓๓๒	๑.๒๓๒	๑๘๕
๓	๗๓๔๐๒	๑.๖๖๔	๒๐๕
๔	๖๒๑๓๔	๑.๔๐๘	๒๓๒
๕	๖๒๖๕๒	๑.๔๒๐	๒๕๕
๖	๕๓๖๘๐	๑.๒๑๗	๒๘๒
๗	๖๔๔๖๘	๑.๔๖๑	๓๑๑
๘	๕๕๓๒๐	๑.๒๕๔	๓๔๔
๙	๕๖๒๕๐	๑.๒๗๕	๓๘๐
๑๐	๔๔๑๒๖	๑.๐๐๒	๔๑๕
๑๑	๔๕๓๒๘	๑.๐๒๗	๔๖๔
๑๒	๓๓๕๘๕	๐.๘๐๗	๕๐๕
๑๓	๔๑๕๑๗	๐.๕๔๑	๕๖๓
๑๔	๓๔๗๐๘	๐.๗๘๗	๖๒๓
๑๕	๓๑๖๕๘	๐.๗๑๘	๖๘๘
๑๖	๓๕๑๔๕	๐.๗๕๖	๗๕๕
๑๗	๓๐๑๐๗	๐.๖๘๒	๘๓๕
๑๘	๒๕๑๐๖	๐.๖๖๐	๕๒๕
๑๕	๑๕๑๕๘	๐.๔๓๔	๑๐๒๗
๒๐	๒๖๐๓๗	๐.๕๕๐	๑๑๒๖
๒๑	๒๘๗๖๘	๐.๖๕๒	๑๒๔๘
๒๒	๒๘๐๒๕	๐.๖๓๕	๑๓๕๕

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากระนาดเอก หมายเลข ๗

ลูกที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
๑	๕๔๔๑๒	๑.๒๓๓	๑๖๕
๒	๖๗๑๕๒	๑.๕๒๓	๑๘๓
๓	๖๕๖๐๔	๑.๔๘๗	๒๑๒
๔	๖๕๐๔๓	๑.๔๗๔	๒๓๐
๕	๔๖๐๖๓	๑.๐๔๔	๒๕๘
๖	๗๑๕๗๐	๑.๖๒๒	๒๘๕
๗	๕๗๕๖๔	๑.๓๐๕	๓๐๕
๘	๓๕๑๓๖	๐.๗๕๖	๓๔๒
๙	๕๒๔๔๐	๑.๑๘๕	๓๗๕
๑๐	๔๖๕๓๓	๑.๐๖๔	๔๑๖
๑๑	๔๐๐๕๒	๐.๕๐๕	๔๖๒
๑๒	๔๑๑๕๐	๑.๐๐๒	๕๑๒
๑๓	๓๕๖๑๘	๐.๘๕๘	๕๖๐
๑๔	๓๐๓๒๘	๐.๖๘๗	๖๒๒
๑๕	๓๕๒๖๑	๐.๘๕๐	๖๘๑
๑๖	๒๒๗๔๓	๐.๕๑๕	๗๕๔
๑๗	๒๖๐๖๔	๐.๕๕๑	๘๓๖
๑๘	๓๑๒๓๒	๐.๗๐๘	๕๒๒
๑๕	๓๖๖๓๐	๐.๘๓๐	๑๐๑๔
๒๐	๓๑๐๓๘	๐.๗๐๓	๑๑๒๒
๒๑	๓๗๐๕๑	๐.๘๔๐	๑๒๔๕
๒๒	๓๗๕๗๔	๐.๘๕๒	๑๓๖๖

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากขิมหมายเลข ๑

ตำแหน่ง	หย่องที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
ขวา	๑	๖๔๕๕๕๒	๑๔.๗๓๘	๑๘๕
	๒	๕๖๗๖๒๗	๑๒.๘๗๑	๑๕๕
	๓	๕๕๓๘๕๖	๑๒.๕๕๕	๒๒๖
	๔	๔๐๐๔๕๓	๕.๐๘๐	๒๕๔
	๕	๕๑๑๖๖๗	๑๑.๖๐๒	๒๘๕
	๖	๕๕๐๔๔๑	๑๒.๔๘๑	๓๐๒
	๗	๘๒๗๑๓๖	๑๘.๗๗๕	๓๓๗
กลาง	๑	๔๘๕๕๗๐	๑๑.๐๑๕	๒๖๘
	๒	๕๐๘๗๔๒	๑๑.๕๓๖	๓๐๒
	๓	๘๕๕๗๕๐	๒๐.๓๑๒	๓๓๘
	๔	๕๓๕๑๕๔	๑๒.๑๓๕	๓๘๐
	๕	๕๒๕๕๓๐	๑๒.๐๐๗	๔๐๔
	๖	๕๓๕๕๗๖	๑๒.๒๔๔	๔๕๓
	๗	๖๗๖๒๘๒	๑๕.๓๕๕	๕๐๓
ซ้าย	๑	๔๖๖๒๔๑	๑๐.๕๗๒	๔๐๐
	๒	๖๕๖๗๘๘	๑๔.๘๕๓	๔๕๑
	๓	๔๗๕๗๖๑	๑๐.๗๘๘	๕๐๖
	๔	๖๔๐๔๐๘	๑๔.๕๒๑	๕๖๘
	๕	๔๓๗๖๐๗	๕.๕๒๓	๖๐๐
	๖	๔๓๕๘๖๘	๕.๕๗๔	๖๗๘
	๗	๔๑๕๘๗๓	๕.๕๒๐	๗๕๘

ตารางแสดงค่าต่าง ๆ ที่วัดได้จากขิมหมายเลข ๒

ตำแหน่ง	หย่องที่	Sample Rate (Kbps)	ความยาว (วินาที)	ความถี่ (Hz)
ขวา	๑	๖๖๒๓๘๖	๑๕.๐๒๐	๑๘๖
	๒	๕๐๗๕๑๘	๑๑.๕๐๐	๑๕๘
	๓	๔๗๘๖๕๑	๑๐.๘๕๓	๒๒๕
	๔	๕๖๐๗๑๘	๑๒.๗๑๔	๒๕๐
	๕	๖๑๕๓๘๔	๑๓.๕๕๔	๒๘๔
	๖	๖๘๕๖๒๔	๑๕.๖๓๗	๓๐๐
	๗	๕๕๗๕๐๖	๑๒.๖๔๑	๓๓๗
กลาง	๑	๘๒๕๐๒๕	๑๘.๗๐๘	๒๖๔
	๒	๖๕๕๔๒๒	๑๕.๘๖๐	๓๐๐
	๓	๖๓๑๒๓๘	๑๔.๓๑๓	๓๓๗
	๔	๖๔๘๑๘๓	๑๔.๖๕๘	๓๗๗
	๕	๗๒๘๖๖๒	๑๖.๕๕๒	๔๐๐
	๖	๖๑๑๕๗๕	๑๕.๐๑๐	๔๕๐
	๗	๕๑๓๐๗๘	๑๑.๖๓๔	๕๐๕
ซ้าย	๑	๖๕๗๑๓๓	๑๔.๕๐๐	๓๕๖
	๒	๖๗๐๕๕๕	๑๕.๒๑๔	๔๔๕
	๓	๕๓๕๖๖๐	๑๒.๕๔๔	๕๐๔
	๔	๕๑๕๔๐๕	๑๑.๗๗๗	๕๖๘
	๕	๔๒๘๗๕๒	๑๕.๗๒๓	๖๐๓
	๖	๓๖๓๓๕๒	๘.๒๓๕	๖๗๖
	๗	๓๗๖๓๒๐	๘.๕๓๓	๗๕๕

๕.๓.๒ การประเมินคุณภาพเสียงโดยผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยได้เชิญผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๑๐ ท่านเพื่อทำการประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรี โดยแบ่งออกตามชนิดของเครื่องดนตรี ดังนี้

๑) การประเมินคุณภาพเสียงผืนระนาดเอก

ครั้งที่ ๑ วันพุธที่ ๙ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ ห้อง ๓๐๕/๑ ชั้น ๓ อาคารศิลปกรรมศาสตร์ ๒ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นข้าราชการกองสวัสดิการ ๓ (ดุริยางค์ตำรวจ) ๑ ท่าน

ครั้งที่ ๒ วันศุกร์ที่ ๑๑ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ ชั้น ๑๔ ณ ห้อง ๓๐๕/๑ ชั้น ๓ อาคารศิลปกรรมศาสตร์ ๒ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นข้าราชการบำนาญ ๒ ท่าน และข้าราชการพลเรือน ๑ ท่าน

ครั้งที่ ๓ วันจันทร์ ที่ ๑๔ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ ชั้น ๑๔ ณ ห้อง ๓๐๕/๑ ชั้น ๓ อาคารศิลปกรรมศาสตร์ ๒ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นข้าราชการบำนาญ ๑ ท่าน

ขั้นตอนการประเมินคุณภาพเสียง

๑. ผู้วิจัยติดหมายเลขลงบนลูกทวนของระนาดเอก โดยเรียงตามลำดับของช่างผู้สร้าง ดังนี้

ผืนที่ ๑ นายผวน เทียนสว่าง
ผืนที่ ๒ นายแก้ว อินทร์คำ
ผืนที่ ๓ นายนำ เพ็งอำไพ
ผืนที่ ๔ นายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ
ผืนที่ ๕ นายสุนทร ดนตรี
ผืนที่ ๖ นายสังเวียน ขุนกรุด
ผืนที่ ๗ นายสมชัย ชำพาลี

และใช้เทปกระดาษกาวปิดที่ชื่อของผู้สร้างเครื่องดนตรีไม่ให้ทราบว่าระนาดเอกแต่ละผืนทำมาจากจังหวัดใด และสร้างโดยใคร

๒. ผู้วิจัยอธิบายวัตถุประสงค์ของการประเมินเสียงแก่ผู้เชี่ยวชาญทราบ ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยและประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรี โดยใช้หลักการวิจารณ์ความไพเราะของเสียงที่ไม่สามารถวัดได้ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์

๓. ผู้วิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญทำการประเมินเครื่องดนตรีครั้งละ ๑ ท่าน โดยนัดให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านไม่มีโอกาสได้พบกัน ผู้ประเมิน ๑ ท่าน ใช้เวลาในการประเมินเครื่องดนตรีประมาณ ๓๐ นาที

๔. ผู้วิจัยขอให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณารูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น และให้ประเมินการสร้างเครื่องดนตรี โดยการแสดงความคิดเห็น พร้อมทั้งจัดลำดับของผืนระนาดเอกตามความสวยงามและคุณภาพเสียง หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงจะทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

๕. ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชิ้นที่กำกับหมายเลขไว้ โดยไม่ได้กำหนดเพลง หรือระยะเวลาในการบรรเลง แล้วจึงให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินโดยการแสดงความคิดเห็น หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงจะทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

๖. ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพของเครื่องดนตรีในภาพรวมโดยใช้การให้คะแนนจากการจัดลำดับคะแนนของเครื่องดนตรีที่ทำการประเมินแต่ละชิ้น

ผลการประเมินคุณภาพเสียงโดยผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงระนาดเอก

ผู้ประเมินคนที่ ๑ ผู้ช่วยศาตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร เกิดเมื่อวันที่ ๒๔ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๔ ณ ท่าช้าง พระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอายุ ๖๘ ปี เป็นบุตรของพันตรีประเสริฐ ธรรมวิหาร กับนางศรี (สีดอกบวบ) ธรรมวิหาร มีพี่น้องร่วมมารดา ๘ คน อยู่บ้านเลขที่ ๔๔๙/๙๒ ถนนสุวินทวงศ์ แสนแสบ มีนบุรี กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๔๘๗ ชั้นมูล โรงเรียนสาธุการวิทยา จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

พ.ศ. ๒๔๘๘ ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑ โรงเรียนสุริยวงศ์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. ๒๔๘๙ ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓ โรงเรียนวรวุฒิวิทยาลัย (ปัจจุบันยุบเลิกแล้ว)

พ.ศ. ๒๕๐๓ ชั้นประถมศึกษาปี่ที่ ๔ ถึงระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (อนุปริญญา) โรงเรียนนาฏศิลป (วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร)

พ.ศ. ๒๕๑๖ การศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.) สาขาการมัธยมศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร)

พ.ศ. ๒๕๓๕ ครุศาสตรมหาบัณฑิต (ค.ม.) สาขาวิชาพื้นฐานการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เริ่มเรียนระนาดครั้งแรกกับบิดาเมื่ออายุประมาณ ๗ ปี โดยบิดาเป็นทหารรักษาวังในสมัยรัชกาลที่ ๗ และเป็นคนระนาดประจำคณะลิเกในกองร้อย เมื่อได้เข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป จึงได้มีโอกาสศึกษาดนตรีกับครูอาวุโสทางดนตรีหลายท่าน ดังนี้

ขับร้อง ครูลิ้นจี่ จารุจรณ, ครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์, ครูท้วม ประสิทธิกุล

ปี่ ครูบาง หลวงสุนทร, ครูเทียบ คงลายทอง

ระนาดเอก พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน), อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร

ระนาดทุ้ม ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์)

ฆ้องวงใหญ่ หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สารทวิสัย), ครูสอน วงฆ้อง, ครูพริ้ง กาญจนผลิน

ซออู้ นางสนิทบรรเลงการ (ละเมียด จิตตเสวี)

ทฤษฎีดนตรีไทย ครูมนตรี ตราโมท, ครูประเวท กุมุท, ครูเทียบ คงลายทอง, ครูจิรัส อาจณรงค์

โน้ตสากล ครูปรุง ประสานศัพท์

เริ่มเข้ารับราชการเมื่อจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ เมื่อวันที่ ๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๘๘ ในตำแหน่งศิลปินสำรอง ศิลปินต่ำอัตรา (เทียบเท่าอัตราจ้าง) และได้บรรจุเป็นข้าราชการในสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม แล้วจึงย้ายมาเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป โดยทำหน้าที่สอนปี่พาทย์และสอนทฤษฎีดนตรีไทย เมื่อคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้เปิดสอนดนตรีไทยเป็นวิชาเอกในสาขาวิชาสารัตถศึกษา และได้ตั้งขึ้นเป็นภาควิชาดนตรีศึกษา อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร จึงได้ส่งตัวให้โอนย้ายมารับราชการที่ภาควิชาดนตรีศึกษา (ปัจจุบันคือ ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา) ตั้งแต่วันที่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๒๔ ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ และสอนวิชาทักษะดนตรีไทยในภาควิชา จนกระทั่งได้ขอเกษียณอายุราชการก่อนกำหนดเมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๒

ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ และอาจารย์พิเศษ ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาดนตรี นาฏศิลป และศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อาจารย์สงบศึกได้ทำการประเมินผืนระนาดเอกทั้ง ๗ ผืน มีความเห็นดังนี้

ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๑ ผู้ช่วยศาตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร

ผืนที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	ไม้ไม่ดี เหมือนระนาดพม่า	หลังแบน	๗
๒	ดีพอใช้	ไม่มีความเห็น	๓
๓	ไม่มีความเห็น	ไม่มีความเห็น	๖
๔	ผืนไม่แห้ง	ทรงดี	๔
๕	พอ ๆ กับผืนที่ ๒	ดีที่ ๒	๕
๖	มีแก้วเสียงนุ่มนวล น่าฟัง	ดี	๑
๗	ไม่มีความเห็น	ดีที่ ๑	๒

ผู้ประเมินคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ เกิดเมื่อวันที่ ๒๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๐๕ ณ ตำบลสำโรงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ สำเร็จการศึกษาครุศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศึกษาระดับปริญญาโทและเอกในสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณา (Ethnomusicology) จาก University of York ประเทศอังกฤษ

เริ่มเรียนดนตรีโดยได้หัดเรียนระนาดเอกกับครูบุญยงค์ เกตคง เมื่อได้เข้าศึกษาต่อที่คณะครุศาสตร์ ได้มีโอกาสเรียนวิชาการอำนวยเพลงไทย กับครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) และได้รับความกรุณาจากอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร รับไว้เป็นศิษย์ให้มา

เรียนดนตรีและพักอาศัยอยู่ที่บ้านโดยได้รับการฝึกทักษะระนาดเอกในขั้นต่าง ๆ จนถึงขั้นสูง โดยได้ต่อเพลงเดี่ยวต่าง ๆ มีผลงานที่สำคัญคือ การเดี่ยวระนาดเอกเพลงอาเฮีย สามชั้น หน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานวันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๘ และการเดี่ยวระนาดเอกสองรางเพลงอาหนู หน้าที่ประทับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานเฉลิมฉลองอายุ ๘๐ ปี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๐

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ระดับ ๘ และหัวหน้าหน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑ์สันต์ ได้ทำการประเมินผืนระนาดเอกทั้ง ๗ ผืน มีความเห็นดังนี้

ผืนที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงแก้วออกดี Professional	ดีใช้ได้ ลายไม้สวย รูปทรงสวย	๑
๒	ดีกว่าผืนก่อนๆ (แก้วออก) เสียงต่ำไม่ค่อยดี ยังไม่ดีมาก	พิถีพิถันดี รูเจาะลึก คว้านท้องลึก	๔
๓	ถ้าเทียบให้ดี จะดีกว่านี้มาก ด้านต่ำดี เสียงก้องดี ไม่นับว่าเพี้ยน	ด้านท้องทำแบบชาวบ้าน ไม่พิถีพิถัน ไม่มีตำหนิมากเกินไป พอใช้	๖
๔	เสียงแก้วสู้ผืนที่ ๖ ไม่ได้ เหมือนจะดีแต่ยังอับ	เหมือนเป็นฝีมือช่างที่ดี	๕
๕	เสียงไม่ค่อยออก (อับด้านบน)	ไม้ดูเหมือนแก่	๓
๖	เสียงก้องด้านลูกยอด เหมาะสำหรับตีกลางแจ้ง แต่เพี้ยน	ขุดไม้ไม่สวย เสียงเหมือนไม้แกร่ง	๗
๗	ดีกว่าผืนที่ ๑ แต่เสียงแก้วยังไม่ออก	ดีพอใช้ ค่อนข้างพิถีพิถัน	๒

ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑ์สันต์

ผู้ประเมินคนที่ ๓ อาจารย์นิกร จันทศร เกิดเมื่อวันที่ ๗ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๘๘ ณ บ้านเลขที่ ๔๙ ตำบลบ้านกลาง อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม บิดาชื่อนายแกม จันทศร มารดาชื่อนางอรุณ จันทศร สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นจากโรงเรียนวัดแค และจึงย้ายมาศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป์จนสำเร็จการศึกษาระดับชั้นกลาง ต่อมาได้ศึกษาต่อในหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาขั้นสูงจากวิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ และได้รับปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

อาจารย์นิกรเริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่วัยเด็กโดยเรียนฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอกกับบิดา เมื่อได้มาเรียนดนตรีที่วิทยาลัยนาฏศิลป ได้เลือกระนาดเอกเป็นเครื่องมือหลัก ได้เรียนเพลงเถาและเพลงเสภากับครูประสิทธิ์ ถาวร อีกทั้งได้ต่อเพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่กับครูสอน วงฆ้อง เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้วได้เข้ารับราชการประจำที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จากนั้นได้ลาออกมาทำงานเป็นพนักงานธนาคาร และได้เป็นนักดนตรีสมาชิกของวงดุริยประณีต (บ้านบางลำพู) ภายหลังสอบเข้าบรรจุเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ อีกทั้งเป็นอาจารย์ประจำชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทพศิรินทร์ และเป็นอาจารย์พิเศษให้กับสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ

ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๓ อาจารย์นิกร จันทศร

อาจารย์นิกร จันทศร ได้ทำการประเมินผืนระนาดเอกทั้ง ๗ ผืน มีความเห็นดังนี้

ผืนที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	ไม่มีความเห็น	กระสวยใช้ไม่ได้	๖
๒	มีเสียงลูกที่ ๔ ล่างทึบอับ เสียงส่วนร่วมกัน ไม่เสมอ	รูปร่างสวยงามที่ ๓	๔
๓	เสียงไม่ได้มาตรฐาน	ปีกไม้ส่วนกระสวนใช้ได้ รูปร่างสวยงามที่ ๕	๗
๔	ไม่มีความเห็น	รูปร่างสวยงามที่ ๑	๑
๕	ไม่มีความเห็น	รูปร่างสวยงามที่ ๒	๒
๖	ใช้ไม้แข็งตีไม่ไหว มีเสียงแก้ว	รูปร่างสวยงามที่ ๔	๓
๗	ไม่มีความเห็น	รูปร่างสวยงามที่ ๖	๕

ผู้ประเมินคนที่ ๔ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี เกิดเมื่อวันที่ ๔ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๙๓ ปีขาล บ้านเลขที่ ๒๑ หมู่ ๓ ตำบลบางนางลี่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บิดาชื่อนายแย่ง ทางมีศรี มารดาชื่อนางปลีก ทางมีศรี มีพี่น้อง ๙ คน ชาย ๔ คน หญิง ๕ คน เป็นบุตรลำดับที่ ๖ ศึกษาวิชาดนตรีไทยครั้งแรกกับบิดาเมื่ออายุ ๖ ขวบ โดยเริ่มศึกษาในเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ เมื่อเกิดความชำนาญดีแล้วจึงเริ่มศึกษาระนาดเอก ต่อมาได้มีโอกาสเรียนระนาดเอกกับครูรวม พรหมบุรี ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกับบิดา ครูจึงได้ไปอยู่อาศัยอยู่ที่บ้านครูรวมตั้งแต่อายุ ๑๔ ปี ด้วยเหตุที่ครูไชยยะเป็นผู้ที่มีสติปัญญาดี สามารถจดจำเพลงที่ครูสอนได้ทั้งหมด ครูรวมจึงแนะนำให้เข้ามาศึกษาดนตรีไทยในกรุงเทพมหานคร ได้มาศึกษาดนตรีไทยกับครูบุญยงค์และครูบุญยัง เกตุคง และสมัครงานเป็นนักดนตรีประจำวงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร ได้ศึกษาเพลงเดี่ยว เพลงเรื่อง เพลงเถา และเพลงละครต่าง ๆ ต่อมาได้สอบเข้าบรรจุเป็นข้าราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลปิน งานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ ๑ ธันวาคม ๒๕๒๐ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๔ ต่อมาได้สมรสกับนางสาวสมใจ จิตรลัดดา มีบุตรชาย ๒ คน

ปัจจุบันครูไชยยะ ทางมีศรี ดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ๗ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๔ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้ทำการประเมินผืนระนาดเอกทั้ง ๗ ผืน มีความเห็นดังนี้

ผืนที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	ไม่มีตะกั่วถ่วงเสียง	ผืนไม่สวยงาม หลังแบน	๖
๒	มีเสียงลูกที่ ๔ ล่างทึบอับ เสียงโดยรวมไม่สม่ำเสมอ	ไม่มีความเห็น	๔
๓	เสียงไม่ได้มาตรฐาน	เป็นปีกไม้ ส่วนกระสวนใช้ได้	๗
๔	เสียงเสมอดี เหมาะกับใช้ไม้แข็ง	รูปร่างสวยงาม	๑
๕	เสียงยังไม่ออก น่าจะดีขึ้นอีกในภายหน้า	ระนาดไม้ใหม่ลูกหนา	๕
๖	เสียงยาวดี เหมาะกับไม้นวม	ไม่มีความเห็น	๒
๗	ลูกที่ ๔ อับทึบ เสียงไม่เสมอกัน	สีสวยงาม	๓

ผู้ประเมินคนที่ ๕ จ่าสิบตรีมนตรี คล้ายฉ่ำ มีภูมิลำเนา ณ อำเภอดอนตาล จังหวัดสุพรรณบุรี มีน้องสาวร่วมบิดามารดา ๑ คน คือ สิบตำรวจโทหญิงสุมาลี คล้ายฉ่ำ เป็นนักดนตรีเช่นเดียวกัน สิบตำรวจโทมนตรีเริ่มเรียนระนาดเอกตั้งแต่อายุ ๘ ปี จนเมื่ออายุได้ประมาณ ๑๕ ปี จึงได้ย้ายที่อยู่จากจังหวัดสุพรรณบุรี มาอาศัยและเรียนดนตรีไทยอยู่ในบ้านของครูสุพจน์ โตสง่า ที่บ้านโตสง่า เขตหนองแขม กรุงเทพมหานคร โดยใช้เวลาในช่วงเช้าและเย็นของทุกวันในการต่อเพลงระนาด จนมีทักษะสามารถบรรเลงเพลงปี่พาทย์ได้เป็นอย่างดี เมื่อครูสุพจน์เสียชีวิตลงแล้ว จึงได้เรียนระนาดเอกต่อกับบุตรชายของครูสุพจน์ คือ “ขุนอิน” หรือครูณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า จนเมื่ออายุได้ ๒๑ ปี บิดาได้เสียชีวิตลง จึงได้ย้ายภูมิลำเนากลับไปอาศัยที่จังหวัดสุพรรณบุรี โดยได้เดินทางไปมาระหว่างจังหวัดสุพรรณบุรีและกรุงเทพมหานครเป็นประจำ เมื่อเข้ารับราชการที่กรมตำรวจแล้วจึงได้มีโอกาสเรียนการบรรเลงระนาดเพิ่มเติมกับครูสมนึก ศรประพันธ์ อีกท่านหนึ่งด้วย

ปัจจุบันจ่าสิบตำรวจตรีมนตรี คล้ายฉ่ำ รับราชการตำรวจประจำฝ่ายสวัสดิการ ๓ (ดุริยางค์ตำรวจ) กองสวัสดิการ สำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ และเป็นหนึ่งในสมาชิกวงดนตรีร่วมสมัย “บอยไทย”

ภาพผู้ประเมินระนาดเอกคนที่ ๕ จ่าสิบตรีมนตรี คล้ายฉ่ำ

จ่าสิบตรีมนตรี คล้ายฉ่ำ ได้ทำการประเมินผืนระนาดเอกทั้ง ๗ ผืน มีความเห็นดังนี้

ผืนที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงอับ ๓ ลูก	ลูกท้ายบาง	๗
๒	เสียงอับ ๕ ลูก เสียงยาว	ไม่มีความเห็น	๔
๓	เสียงอับ ๒ ลูก	ไม่มีความเห็น	๕
๔	ดี	ไม่มีความเห็น	๒
๕	ไม่มีความเห็น	ไม่มีความเห็น	๖
๖	เสียงอับ ๒ ลูก เหมาะกับวง ปี่พาทย์ไม้นวม	ลูกบาง	๓
๗	เสียงอับ ๒ ลูก	ไม่มีความเห็น	๑

๒) การประเมินคุณภาพเสียงขิม

ครั้งที่ ๑ วันที่ ๒๑ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ โรงเรียนตากพิทยาคม ตำบลระแหง อำเภอเมือง จังหวัดตาก เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ๑ ท่าน และอาจารย์ ๑ ท่าน

ครั้งที่ ๒ วันที่ ๘ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ ชั้น ๑๔ อาคารบรมราชกุมารี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นศิลปินอิสระจำนวน ๑ ท่าน

ครั้งที่ ๓ วันที่ ๓๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ ชั้น ๑๔ อาคารบรมราชกุมารี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์จำนวน ๑ ท่าน

ครั้งที่ ๔ วันที่ ๑๘ กันยายน ๒๕๕๓ ชั้น ๑๔ อาคารบรมราชกุมารี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์จำนวน ๑ ท่าน

ขั้นตอนการประเมินคุณภาพเสียง

๑. ผู้วิจัยได้แจ้งให้ผู้ประเมินทราบว่าจะทำการประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย คือ ขิม จำนวน ๒ ตัว ซึ่งสร้างขึ้นจากช่างต่างแหล่งผลิตกัน โดยจะไม่บอกให้ทราบก่อนว่าขิมตัวนี้ทำมาจากแหล่งใด และสร้างโดยใคร

๒. ผู้วิจัยอธิบายวัตถุประสงค์ของการประเมินเสียงแก่ผู้เชี่ยวชาญทราบ ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยและประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรี โดยใช้หลักการวิจารณ์ความไพเราะของเสียงที่ไม่สามารถวัดได้ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์

๓. ผู้วิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญทำการประเมินเครื่องดนตรีครั้งละ ๑ ท่าน โดยนัดให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านไม่มีโอกาสได้พบกัน ผู้ประเมิน ๑ ท่าน ใช้เวลาในการประเมินเครื่องดนตรีประมาณ ๓๐ นาที

๔. ผู้วิจัยขอให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณารูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น และให้ประเมินการสร้างเครื่องดนตรีโดยการแสดงความคิดเห็น หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงจะทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

๕. ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชิ้นที่กำกับหมายเลขไว้โดยไม่ได้กำหนดเพลง หรือระยะเวลาในการบรรเลง แล้วจึงให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินโดยการแสดงความคิดเห็น หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงจะทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

๖. ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพของเครื่องดนตรีในภาพรวมโดยใช้การให้คะแนนจากคะแนนเต็ม ๑๐๐ และให้จัดลำดับคะแนนของเครื่องดนตรีที่ทำการประเมินแต่ละชิ้น

ผลการประเมินคุณภาพเสียงโดยผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงขิม

ผู้ประเมินคนที่ ๑ อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เกิดเมื่อวันที่ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๘๑ ณ ตำบลบางม่วง อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรของนายซ้อน และนางพูนทรัพย์ โพธิสมบัติ

เมื่ออายุประมาณ ๘ ปี ได้ย้ายติดตามบิดาซึ่งรับราชการเป็นปลัดอำเภอไปประจำอยู่ที่อำเภอท่าแซะ จังหวัดชุมพร เริ่มเรียนระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนบ้านท่าแซะ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๘ และระดับมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนท่าแซะ (มัธยมสามัญฯ) ต่อมาได้สอบเข้าเรียนได้ที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) ได้ศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น ชั้นกลาง และสูง ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงในปี พ.ศ. ๒๕๑๕ และเมื่อรับราชการแล้ว ได้เข้าศึกษาต่อ ณ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ ได้รับปริญญาครุศาสตรบัณฑิต

อาจารย์เชวงศักดิ์เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกกับบิดาเมื่ออายุ ๑๑ ปี (บิดาเป็นนักดนตรีสมัครเล่น) โดยหัดเรียนซอด้วง และได้เรียนขิมกับครูพิตร เลิศล้ำ ซึ่งเป็นข้าราชการกรมการรถไฟ และเป็นหัวหน้าวงดนตรีไทยชื่อ “วงบางขุนนนท์” ต่อมาเมื่อครูพิตรได้ย้ายไปเป็นสารวัตรรถจักรชุมพร จึงได้มีโอกาสเรียนขิมกับครูพิตรที่จังหวัดชุมพร ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๐๔ – ๒๕๐๖ เมื่อครูพิตรเกษียณอายุราชการเมื่อประมาณ ปี ๒๕๑๓ ได้ย้ายกลับมาอาศัยอยู่ที่บางขุนนนท์ตามเดิม อาจารย์เชวงศักดิ์จึงได้มีโอกาสเรียนขิมกับครูพิตรที่บ้านบางขุนนนท์มากขึ้น

เมื่อสอบได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลปแล้ว ได้เริ่มเรียนซอด้วงกับอาจารย์ศิลปี ตราโมท ในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น เรียนซอด้วงกับครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) และครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ในระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง ได้เรียนซอด้วงและซอสามสายกับไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) จนสำเร็จการศึกษา

เมื่อสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป ได้สอบบรรจุเป็นข้าราชการครูในสังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ในปี พ.ศ. ๒๕๑๕ และได้ปฏิบัติงานราชการตามลำดับ ดังนี้

พ.ศ. ๒๕๑๕	ครูชั้นตรี วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๑๘	ย้ายไปสังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๒๒	อาจารย์ ๑ ระดับ ๔ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๒๕	อาจารย์ ๒ ระดับ ๕ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๓๑	อาจารย์ ๒ ระดับ ๖ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๓๙	อาจารย์ ๒ ระดับ ๗ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
พ.ศ. ๒๕๔๑	อาจารย์ ๓ ระดับ ๘ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๔๗ คศ. ๓ (ครูชำนาญการพิเศษระดับ ๘) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ปัจจุบันอาจารย์เชวงศักดิ์ ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ประจำหน่วยสาระการเรียนรู้วิชาเครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๑ อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

หลังจากที่อาจารย์เชวงศักดิ์ ได้ทำการประเมินขิมทั้ง ๒ ตัว มีความเห็นดังนี้

ตัวที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงโปร่ง ก้องกังวานดี	ทำได้พิถีพิถันดี	๑
๒	เสียงแข็ง การปรับแต่งเสียงยังทำได้ไม่สนิทดี	ทำได้พิถีพิถันดี	๒

ผู้ประเมินคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ เกิดวันศุกร์ที่ ๑๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๒ ณ จังหวัดสุพรรณบุรี เริ่มศึกษาดนตรีไทยอายุ ๙ ขวบ กับ จ.ส.ต. ฟุ้ง และครูอุ่น บัวเอี่ยม ศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่จังหวัดนนทบุรี โดยเรียนจะเข้ ขิม โทน รำมะนา กลองแขก และเครื่องดนตรีประเภทเรื่องสายทุกชนิด ในด้านการบรรเลงขิมได้ผ่านการฝึกอบรมหลักสูตรการบรรเลงขิม จากมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับประกาศนียบัตร เกียรตินิยมอันดับ ๑ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๐

เข้าศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป โดยขณะที่ศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป เรียนจะเข้กับครูทองดี สุจริตกุล ต่อเดี่ยวจะเข้เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงลาวแพน เพลงจีนแส เพลงตวงพระธาตุ เป็นต้น และเรียนดนตรีที่บ้านครูฟุ้ง ครูอุ่น ควบคู่ไปด้วย อายุ ๑๔ ปี (ประมาณ มัธยมศึกษาปีที่ ๔ หรือ ชั้นกลางปีที่ ๑ วิทยาลัยนาฏศิลป) ครูฟุ้งได้พาไปต่อเดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน กับนางมหาเทพกษัตริยสมุท (ครูบรรเลง สาคริก) ณ มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ในวันไหว้ครูใหญ่ประจำปี เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. ๒๕๓๐ ศึกษาดนตรีไทยกับ อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผศ. ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ต่อเพลงเดี่ยวจะเข้กับผศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาทิ เพลงสุดสงวน เพลงลาวแพน เป็นต้นขณะที่ศึกษาระดับปริญญาตรี ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ เดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน หน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ โรงละครแห่งชาติ งานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล จัดโดยสมาคมนักแต่งเพลงไทย ร่วมกับมหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อศึกษาต่อระดับปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. ๒๕๓๗ เรียนจะเข้กับคุณครูนิภา อภัยวงศ์ ต่อเดี่ยวจะเข้เพลงนกขมิ้น และได้ต่อเพลงเดี่ยวจะเข้กับ รศ.พิชิต ชัยเสรี โดยต่อเดี่ยวจะเข้เพลงจีนขิมใหญ่ทางครูจ่าง แสงดาวเด่น ปัจจุบันเป็นดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ระดับ ๘ ประจำสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และอยู่ในระหว่างศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก ณ Osaka City University ประเทศญี่ปุ่น

ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๒ รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์

หลังจากที่รศ.ขำคม พรประสิทธิ์ได้ทำการประเมินขิมทั้ง ๒ ตัว มีความเห็นดังนี้

ตัวที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงกลม นุ่ม น่าฟังกว่า แต่เสียงเพี้ยนมากกว่า	สีสวย ดูเย็นตาดี รายละเอียดของงานตกแต่งดีกว่า	๑
๒	เสียงแข็ง แหลม มีเสียงแตกออกไปมาก	การประกอบงานไม้ดูไม่ค่อยเรียบร้อย น้ำหนักเบากว่า หย่องสวย	๒

ผู้ประเมินคนที่ ๓ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศิรัตน์ บรรยายกิจ เกิดเมื่อวันที่ ๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๐๓ ณ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระดับบัณฑิตศึกษา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล และสำเร็จศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานโยบายและความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เริ่มต้นเรียนดนตรีไทยตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ เริ่มเรียนซออู้ จะเข้ การขับร้อง และโน้ต ๙ ตัวตามลำดับกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง หลังจากนั้นคุณหญิงชิ้นได้พามาฝากตัวเป็นศิษย์กับครูชนก สาคริก ได้รับการถ่ายทอดความรู้และความคิดในด้านดนตรีไทยต่าง ๆ เมื่อได้เข้ามาศึกษาที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับความรู้ทางดนตรีตามหลักสูตรกับอาจารย์พิเศษทางดนตรีไทยหลายท่าน เช่น อาจารย์มนตรี ตราโมท ครูนิภา อภัยวงศ์ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยประณีต อาจารย์เบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ครูระตี วิเศษสุรการ ครูทองดี สุจริตกุล อาจารย์จีรพล เพชรสม อาจารย์อรวรรณ ขมวัฒนา ฯลฯ ได้เริ่มเรียนวิธีการตีขิมและหลักการสอนขิมกับครูชนก สาคริก และได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากครูชนก สาคริก ได้แก่ ลาวแพน นกขมิ้น สุรินทราหู พญาโศก แขกมอญ สารถี กราวใน และทยอยเดี่ยว นอกจากนี้ยังได้รับการถ่ายทอดทางการขับร้องเพลงไทย และเดี่ยวจะเข้ เพลงจีนขิมใหญ่ กราวใน และทยอยเดี่ยว จากครูบรรเลง ศิลปบรรเลง นอกจากนี้ได้มีโอกาสเรียนเพลงขิมเพิ่มเติมกับครูอีกหลายท่าน เช่น ครูจุฑามณี วรวิทย์สัตถญาณ ครู โชค ทัดสวน ครูวิชัย เหล่าประเสริฐ

เมื่อได้มาเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแล้ว ได้ศึกษาวิชาการดนตรีไทยทั้งทฤษฎีและปฏิบัติเพิ่มเติม กับคณาจารย์และอาจารย์พิเศษในจุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ศิริ วิชเวช ครูกาหลง พึ่งทองคำ อาจารย์เชวง ศักดิ์ โพธิสมบัติ

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ ดนตรี และศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๓ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศศิรัตน์ บรรยายกิจ

หลังจากที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศศิรัตน์ บรรยายกิจได้ทำการประเมินขิมทั้ง ๒ ตัว มีความเห็นดังนี้

ตัวที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงจ้า แต่แบน เหมาะสำหรับการบรรเลงเดี่ยว ควรได้รับการปรับปรุงคุณภาพเสียงมากกว่านี้	ใช้หมุดตอก อาจทำให้ปรับเสียงลำบาก ขิมหนักมาก การขัดดูเรียบร้อยดี มีสัดส่วนที่ดี แต่การทำสันหย่องไม่คม ลิ้นชักดึงลำบาก	๒
๒	เสียงดูกลมมากกว่า	เน้นการทำสี ดูเรียบร้อย แต่บางส่วนยังเก็บไม่ค่อยละเอียด สัดส่วนแคบและยาว ถ้าทำหย่องให้สวยกว่านี้จะดี	๑

ผู้ประเมินคนที่ ๔ อาจารย์อุทัย เวียงนาค เกิดเมื่อวันที่ ๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๐๕ ณ จังหวัดแพร่ ปัจจุบันอายุ ๔๕ ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ปีการศึกษา ๒๕๓๓ และสำเร็จการศึกษาศิลปศาสาตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๘

ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่งครู คศ. ๒ ที่โรงเรียนตากพิทยาคม ถนนท่าเรือ ตำบลระแหง อำเภอเมือง จังหวัดตาก และปฏิบัติหน้าที่ครูอาสาสมัครภาคฤดูร้อน โครงการสอนภาษาไทยและวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ ประจำปี ๒๕๕๓ ณ วัดไทยลอสแองเจลิส มลรัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๔ อาจารย์อุทัย เวียงนาค

หลังจากที่อาจารย์อุทัย เวียงนาคได้ทำการประเมินขิมทั้ง ๒ ตัว มีความเห็นดังนี้

ตัวที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงแน่นดีกว่า ตีแล้วรู้สึกได้อารมณ์ แต่มีเสียงแทรกบ้าง	มีลิ้นชักทำให้เสียงโปร่งดีกว่า แต่ดึงลิ้นชักลำบาก	๑
๒	เสียงไม่แน่น เบาเกินไป ยังดังไม่เต็มที่ แต่เสียงไม่ค่อยเพี้ยนมาก	ใช้หมุดเกลียว ตั้งเสียงได้ง่ายกว่า มีความสวยงามกว่า	๒

ผู้ประเมินคนที่ ๔ นายวรพล มาสแสงสว่าง (นามเดิม นายอิทธิพล แสงสว่าง) เกิดวันเสาร์ที่ ๖ มิถุนายน พ.ศ.๒๕๒๔ ปัจจุบันอายุ ๒๘ ปี มีภูมิลำเนา ณ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๒๑๒ ซอยเพชรเกษม ๑๖ แขวงท่าพระ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๑ และเข้าศึกษาในระดับปริญญาตรี ณ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขาวิชาเคมี เมื่อ พ.ศ.๒๕๔๒ สำเร็จการศึกษาปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๕ และวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาเคมี (เคมีอินทรีย์) เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๐

นายวรพล มีความคุ้นเคยกับเพลงไทยและเครื่องดนตรีไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์เนื่องจากที่บ้านมีวงเครื่องสายผสมออร์แกน ฝึกซ้อมและบรรเลงดนตรีกันเป็นประจำในบ่ายวันอาทิตย์ของทุกสัปดาห์ อยู่ในความควบคุมของนายเสถียร เอกศิลป์ ผู้เป็นคุณตาซึ่งก่อตั้งเป็นวงดนตรีตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๑๔ มีผลงานแสดงต่อสาธารณชน ออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์อย่างต่อเนื่องในนามวงเครื่องสายผสมคณะ “เอกศิลป์” “วิราชวาฑิต” และ “สุวรรณศิลป์” เมื่ออายุ ๗ ปี จึงมีโอกาสร่วมบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรี ต่อมาเมื่ออายุได้ประมาณ ๙ ปี ได้เริ่มหัดตีโทน-รำมะนาจากคุณตาและครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ เป็นเวลาประมาณ ๖ เดือน จนมีความชำนาญสามารถตีประกอบจังหวะเพลงประเภทต่างๆ ได้ดี จึงได้เริ่มเรียนซอด้วงกับพันจ่าเอกชื้น น้ำไชยศรี เมื่อวันที่ ๑ พ.ค. ๒๕๓๕ ในตลอดระยะเวลาประมาณ ๔ ปีจากนั้น ได้เรียนรู้เพลงเกร็ด เพลงตับและเพลงเถา โดยเฉพาะทางเพลงต่างๆ ที่นิยมบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายผสมออร์แกนจากครูชื้นและครูประสิทธิ์เป็นจำนวนมาก สามารถจดจำและแยกแยะทางเพลงได้มากจนสามารถเป็นหลักในการบรรเลงรวมวงเครื่องสายผสมเป็นอย่างดีตลอดมา ในปี พ.ศ. ๒๕๓๗ ได้เริ่มหัดตีขิมและศึกษาทางขิมด้วยตนเองจากทางขิมของครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ และครูชยุดี วสวานนท์ ซึ่งได้บรรเลงร่วมวงมาตลอดทุกสัปดาห์จนสามารถตีขิมร่วมกับวงเครื่องสายผสมได้ ได้ต่อทางเดี่ยวขิมพญาโศก ๓ ชั้นเป็นเพลงแรกกับครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ เมื่อเดือนมีนาคม ๒๕๔๑ หลังจากนั้นได้ไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูชยุดี วสวานนท์ โดยได้รับการปรับพื้นฐานวิธีการบรรเลงขิมที่ถูกต้องและได้ต่อทางเดี่ยวขิมเพลงกราวใน เพลงแขกฉิ่ง และเพลงสุรินทราหู ๓ ชั้น ตามลำดับ นอกจากนี้ในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ ได้เรียนวิธีการดีดออร์แกน โดยได้ต่อเพลงแขกมอญ สามชั้น กับครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ จึงทราบวิธีการผูกกลอนและทางเดินนิ้วของการเล่นออร์แกนเพลงไทยแท้ ในเวลาต่อมาได้ศึกษาและรับคำแนะนำเกี่ยวกับวิธีการเทียบเสียงออร์แกนและขิม และลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ใน

วงเครื่องสายผสมอย่างมากมายจากครูวิเชียร จันทร์เกษม จนสามารถปรับแต่งเสียงออร์แกนและขิมได้ด้วยตนเอง และเข้าใจการจัดองค์ประกอบด้านเสียงดนตรีในวงเครื่องสายผสมออร์แกนให้ไพเราะกลมกลืน ภายหลังจบการศึกษาทางด้านวิทยาศาสตร์ในระดับปริญญาตรี ได้รับการปรับพื้นฐานการบรรเลงซอและต่อทางเดี่ยวซอด้วงจากอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า ตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา ได้อยู่ในแวดวงเครื่องสายผสมออร์แกนหลายคณะ คือ “เอกศิลป์” “วัชรบรรเลง” “จันทร์เกษม” “ประสิทธิ์สุขบางขนาก” “สหายวัฒนา” ฯลฯ มีผลงานทั้งการบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุ การบันทึกเสียงเพื่อจัดจำหน่ายและการแสดงดนตรีไทยตลอดมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นเมื่อได้เข้ามาศึกษาที่คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ร่วมแสดงดนตรีไทยในวาระต่าง ๆ กับชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้มีส่วนริเริ่มจัดทำผลงานซีดีเครื่องสายไทย เครื่องสายผสมขิม และเครื่องสายผสมออร์แกน ซึ่งบรรเลงโดยสมาชิกของชมรมเป็นของที่ระลึกในงานสำคัญของชมรมตลอดระยะเวลาที่ศึกษาอยู่

ปัจจุบัน นายวรพล ทำงานเป็นอาจารย์กวดวิชาเคมี รับสอนวิชาเคมีในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายปลายถึงระดับอุดมศึกษาและเป็นอาจารย์รับเชิญสอนกวดวิชาเคมีในสถาบันการศึกษาระดับมัธยมศึกษา และกำลังอยู่ในระหว่างเตรียมการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาเคมีอินทรีย์ในต่างประเทศ

ภาพผู้ประเมินขิมคนที่ ๕ นายวรพล มาสแสงสว่าง

หลังจากที่นายวรพล มาสแสงสว่าง ได้ทำการประเมินขิมทั้ง ๒ ตัว มีความเห็นดังนี้

ตัวที่	คุณภาพเสียง	ความสวยงาม	การจัดลำดับ
๑	เสียงมีความโปร่ง ลึก หย่องเสียงสูงเมื่อตีมีความกังวานดี ถ้าติดสาบเหล็กบนหย่องจะดังกว่านี้	ไม้ค่อนข้างใหม่ดูยังไม่แห้งดี มีความพิถีพิถันในการทำ หน้าขิมไม่ทาสี มีความสวยงามดี	๑
๒	หย่องเตี้ยมาก มีเสียงพร่า และมีเสียงแทรกของการกระทบของโลหะ เสียงจึงค่อนข้างทึบ	มีการทำสีปิดเนื้อไม้ทั้งหมด ทำให้ไม่ทราบว่าไม้มีความเก่าหรือใหม่เท่าใด และมีผลต่อคุณภาพเสียง	๒

๕.๔ บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย และกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีไทยในเขตภาคตะวันตก ได้แก่ จังหวัดกาญจนบุรี จังหวัดตาก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ จังหวัดเพชรบุรี และจังหวัดราชบุรี สามารถสรุปสาระสำคัญจากการวิจัยได้ดังนี้

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีประวัติทางโบราณคดีตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ แต่ยังไม่มีข้อสรุปที่แน่ชัดว่าระนาดที่ทำจากไม้ของไทยเกิดขึ้นในสมัยใด แต่มีหลักฐานลายลักษณ์ที่ชัดเจนมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยใช้สำหรับการประสมวงปี่พาทย์เครื่องห้า และมีวิวัฒนาการในด้านรูปลักษณ์ และวัสดุ โดยเปลี่ยนความนิยมจากการใช้ไม้ไผ่มาเป็นไม้เนื้อแข็ง พร้อมทั้งปรับปรุงสัดส่วนของผืนระนาด จำนวนลูกระนาดและไม้ตีระนาดเพื่อใช้สำหรับวงดนตรีที่ต่าง ๆ กัน จากการสำรวจช่างทำผืนระนาดเอกในเขตภาคตะวันตก พบว่ามีช่างสร้างผืนระนาดเอกในจังหวัดกาญจนบุรี ๑ ท่าน จังหวัดตาก ๒ ท่าน จังหวัดเพชรบุรี ๑ ท่าน และจังหวัดราชบุรี ๑ ท่าน คือ นายแก้ว อินทร์คำ นายนำ เพ็งอำไพ นายบุญเรือน พราหมณ์คล้ำ นายผวน เทียนสว่าง นายสังเวียน ขุนกรุด นายสุนทร ดนตรี และนายสมชัย ชำพาลี จากการสำรวจในพื้นที่พบว่าวัสดุไม้ส่วนใหญ่ที่ช่างเลือกใช้เป็นไม้เนื้อแข็งที่เป็นที่นิยมของนักดนตรี คือ ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ประดู่ ไม้มะหาด ตามลำดับ มีแหล่งการได้มาของวัตถุทั้งในลักษณะของไม้แปรรูปและไม้ที่ใช้สำหรับทำสิ่งปลูกสร้าง วัสดุอุปกรณ์ในการสร้างในปัจจุบันมีความคล้ายกันในส่วนของการนำเครื่องใช้ไฟฟ้าเข้ามาประยุกต์เพื่อความสะดวกและความแม่นยำในการสร้างสัดส่วนให้เป็นมาตรฐาน แต่ยังคงมีความแตกต่างกันในด้านการใช้สูตรกระสวนของผืนระนาดที่ได้รับการสืบทอดและคำแนะนำจากสมาชิกในครอบครัวและศิลปินผู้ชำนาญการ อีกทั้งเกิดจากการคิดค้นที่ประยุกต์เข้ากับเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ดังเช่นการเทียบเสียงด้วยเครื่องวัดความถี่ของนายบุญมี พราหมณ์คล้ำ ในขณะที่พบว่าช่างทำระนาดในจังหวัดตากไม่นิยมการเทียบเสียงระนาดด้วยตะกั่วถ่วงเสียง แต่จะใช้วิธีการ

เทียบเสียงด้วยโสตประสาทของตนเองตามภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ได้เรียนรู้มา และช่างส่วนใหญ่ได้ผลิตลูกระนาดให้มีจำนวน ๒๒ ลูก เพื่อสนองความต้องการของนั้นดนตรีไทยในปัจจุบัน

จากการประเมินการสร้างคุณภาพเสียงผืนระนาดทุ้ม พบว่าปัจจัยหลักที่ผู้ประเมินให้การยอมรับว่าผืนระนาดมีคุณภาพเสียงที่ดี คือ การมี “เสียงแก้ว” ซึ่งหมายถึงเสียงที่โปร่ง ไม่อับทึบ ซึ่งสามารถมองเห็นในทางรูปธรรมได้จากการวัดด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งพบว่าช่างส่วนใหญ่แม้ว่าจะสามารถสร้างผืนระนาดเอกให้มีความประณีตได้ใกล้เคียงกัน แต่ยังไม่สามารถทำให้ผืนระนาดเอกมีเสียงที่เป็นเสียงแก้วได้อย่างสม่ำเสมอทั่วทั้งผืน นอกจากนี้แล้ว การติดตะกั่วนับเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งต่อการประเมิน โดยผู้ประเมินมีทัศนะที่ตรงกันว่าการติดตะกั่วช่วยลดความเบี่ยงเบนในความเที่ยงของเสียงที่เกิดขึ้นเมื่อมีความเปลี่ยนแปลงจากปัจจัยภายนอก เช่น อุณหภูมิ ความชื้นในอากาศ ความแห้งของเนื้อไม้ เป็นต้น จึงพบว่าผู้ประเมินส่วนใหญ่ได้จัดอันดับให้ผืนระนาดที่ติดตะกั่วอยู่ในอันดับต้น จากผืนระนาดทั้งหมด และ ได้จัดลำดับให้ผืนระนาดของนายสมชัยมีคุณลักษณะด้านความสวยงามในอันดับต้น

ขิม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีต้นกำเนิดจากอารยธรรมโบราณในแถบเปอร์เซียและยุโรป และได้มีอิทธิพลแพร่หลายไปทั่วโลก ในประเทศไทยได้นำขิมมาจากการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับชาวจีน โดยเริ่มมีหลักฐานปรากฏในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยได้เข้ามาร่วมบรรเลงกับวงเครื่องสาย ต่อมาจึงได้มีการพัฒนารูปแบบของขิมให้เข้ากับวัฒนธรรมดนตรีของไทย โดยสามารถปรับปรุงการใช้วัสดุและวิธีการบรรเลงที่เป็นแบบฉบับของไทยได้สำเร็จ ขิมมาตรฐานทั่วไปจะมีหย่องบังคับเสียง ๓ แถว ๆ ละ ๗ หย่อง จากการสำรวจในเขตภาคตะวันตก พบช่างผู้ผลิตขิมในจังหวัดกาญจนบุรี ๑ ท่าน คือ นายสมชัย ชำพาลี และ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๑ ท่าน คือ นายชนินทร์พุกสวัสดิ์ วัสดุที่ใช้สำหรับการสร้างขิมในปัจจุบันนั้นช่างได้ใช้ไม้เนื้ออ่อนร่วมกับไม้เนื้อแข็งในการประกอบกล่องเสียง และใช้ทองเหลืองเป็นวัสดุในการให้กำเนิดเสียง โดยแหล่งการได้มาของไม้วัตถุดิบนั้นมาจากสถานที่ ต่าง ๆ กัน ทั้งที่เป็นไม้ในท้องถิ่น และไม้แปรรูปจากแหล่งผลิตนอกพื้นที่การผลิต ในขณะที่ทองเหลืองนั้นมีแหล่งการได้มาของวัตถุดิบในกรุงเทพมหานคร สัดส่วนและขนาดของขิมทั้งสองแหล่งนั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากการฝึกฝนประสบการณ์จากช่างที่มีความชำนาญ ซึ่งใช้ระยะเวลาในการศึกษามาก มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องการใช้เทคนิค การใช้เครื่องมือไฟฟ้า แต่มีความแตกต่างในเรื่องรายละเอียดของส่วนประกอบทั้งการสร้างเครื่องมือเทียบขิม เช่น การทำลิ้นชักเก็บค้อนเทียบขิม การสร้างหมุดตอกและหมุดเกลียว เป็นต้น มีผลให้ช่างทั้งสองมีขั้นตอนและระยะเวลาในการผลิตที่แตกต่างกัน และจำนวนสมาชิกที่ใช้ในการผลิตของช่างทั้งสองมีความแตกต่างกัน เนื่องมาจากขนาดของกิจการ และสถานะทางครอบครัว เป็นต้น

ผลจากการประเมินคุณภาพเสียงขิมสาย ๗ หย่อง พบว่าผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่ให้ผลการประเมินที่อยู่ในระดับที่ดี ปัจจัยที่สำคัญในการคัดเลือกขิมที่มีคุณภาพที่ดีของผู้ประเมินคือ

ความโปร่งใส ชัดเจน ความกลมกลืนของเสียงเมื่อตี การตั้งสายและหย่องบังคับเสียง การเลือกใช้วัสดุไม้ในการประกอบตัวขิม การติดตั้งสาบขิม การตกแต่งทำสีผิว ตามลำดับ ซึ่งโดยส่วนใหญ่ผู้เชี่ยวชาญได้ยอมรับว่าขิมของช่างทั้งสองท่านมีคุณภาพที่แตกต่างกัน โดยเลือกให้ขิมของช่างชนินทร์มีคุณลักษณะด้านเสียงที่ดีกว่า ในขณะที่ขิมของนายสมชัยนั้นได้รับการยอมรับว่ามีคุณลักษณะในด้านการตบแต่งสีและน้ำหนักที่ได้เปรียบมากกว่า และเป็นที่น่าสังเกตว่าการทำลิ้นชักหรือไม่มีลิ้นชักนั้นไม่ได้เป็นองค์ประกอบที่ผู้ประเมินให้ความสำคัญเท่ากับคุณภาพของเสียงที่ออกมาจริง ๆ ซึ่งผู้ประเมินแสดงความเห็นที่ต่าง ๆ กันตามทัศนะและประสบการณ์ในการเลือกใช้ขิม และให้แนวโน้มว่าการใช้ลิ้นชักในปัจจุบันได้ค่อย ๆ หมดความจำเป็นลงไป และในบางครั้งก็เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงและการบำรุงรักษา เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาเรื่องคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีนั้นค่อนข้างมีข้อจำกัด โดยพบว่ามีปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงหลายด้าน ดังนั้นการประเมินคุณภาพเสียงที่จะมีขึ้นในโอกาสต่อไป ควรที่จะศึกษาคำนึงถึงปัจจัยต่าง ๆ เพิ่มเติมที่จะหลีกเลี่ยงปัญหาที่เกิดขึ้นในการวิจัยครั้งนี้ กล่าวคือ

๑) ในการประเมินวัสดุประเภทไม้เนื้อแข็งจะนำมาทำผืนระนาด ควรที่จะให้ความสำคัญในการกำหนดอายุชนิดของไม้และความชื้นของไม้แต่ละแหล่งที่ช่างแต่ละท่านจะใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี โดยไม้ที่ใช้ควรจะมีอายุและใช้ระยะเวลาในการผลิตที่ใกล้เคียงกัน

๒) ในการประเมินคุณภาพเสียงโดยผู้เชี่ยวชาญ ควรมีการควบคุมตัวแปรที่ใช้สำหรับการทดสอบคุณภาพเสียงให้ผลที่ออกมามีความคงที่ เช่น ช่วงระยะเวลาที่ทำการประเมิน ขนาดของสถานที่ทำการประเมิน การวางเครื่องดนตรีในขณะที่มีการประเมิน การใช้เครื่องมือส่วนเสริมในการทดสอบ เช่นรางระนาด ไม้ตีระนาดหรือไม้ตีขิม หรือแม้กระทั้งเพลงที่ใช้สำหรับการทดสอบ เป็นต้น

๓) สถานที่ อุณหภูมิ ระยะเวลาการเก็บรักษา และการใช้เครื่องดนตรีในขณะก่อนที่จะทำการประเมิน มีผลทำให้คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีมีความเปลี่ยนแปลงไปได้ ดังนั้น จึงควรจัดให้มีการควบคุมตัวแปรดังกล่าวให้มีผลกระทบต่อเครื่องดนตรีน้อยที่สุด

๔) ในการวัดด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ พบว่ายังมีข้อจำกัดบางประการที่เป็นอุปสรรคต่อการประเมินด้วยเสียง เช่น ความไม่คงที่ของเสียงในตำแหน่งต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี เมื่อใช้เครื่องมือบันทึกเสียงไปวางอยู่บนตำแหน่งใด ๆ ของการบันทึกเสียงจึงมีผลอย่างมาก อีกทั้งเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกเสียงไม่สามารถตัดเสียงรบกวนบางอย่างที่ไม่สามารถควบคุมได้ เช่น

เสียงไม้ขิมที่กระทบลงบนสายที่เป็นโลหะ เสียงไม้ตีที่กระทบกับผืน ซึ่งทำให้ไม่ได้เสียงของเครื่องดนตรีที่ชัดเจน

๕) การเทียบเสียงเป็นปัจจัยอันดับต้น ๆ ที่ส่งผลต่อความพอใจในคุณภาพเสียงของผู้เชี่ยวชาญ ดังนั้นเครื่องดนตรีที่จะใช้สำหรับการประเมินควรที่จะได้รับการเทียบเสียง เช่น การติดถ่วงระนาด และการเทียบเสียงสายขิมให้ตรงและเรียบร้อยก่อนการประเมินทุกครั้ง

๖) ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม นอกเหนือจากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เพียงอย่างเดียวแล้ว ผู้วิจัยสามารถจัดเก็บข้อมูลพื้นฐานชนิดอื่น ๆ เพื่อช่วยเอื้อประโยชน์ต่อการสืบค้นได้มากขึ้น เช่น การจัดทำแบบสำรวจสำมะโนประชากรในครอบครัว หรือ การบันทึกบริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องเช่น แผนที่ พิกัดทางภูมิศาสตร์ ระบบสถาปัตยกรรมในท้องถิ่น ซึ่งจะสามารถนำมาเชื่อมโยงเข้ากับหลักนิเวศน์วิทยาวัฒนธรรมในแหล่งผลิตนั้น ๆ ได้ และหากมีทีมผู้วิจัยมากกว่า ๑ คน ในกรณีมีงบประมาณเพียงพอก็ควรจัดสรรงบประมาณให้ทีมผู้วิจัยได้ออกสำรวจภาคสนามแบบกลุ่มร่วมกัน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลายและแตกต่างไปจากการออกภาคสนามแบบเดี่ยว

บทที่ ๖
การบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

ในบทที่ ๖ เป็นการนำเสนอเนื้อหาเรื่องการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตกของประเทศไทยซึ่งประกอบด้วยเขตพื้นที่ ๕ จังหวัดที่อยู่ในขอบเขตของการวิจัยคือ จังหวัดกาญจนบุรี จังหวัดตาก จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และจังหวัดราชบุรี การพิจารณาเรื่องการบริหารจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีไทยของภาคตะวันตกนั้น คณะผู้วิจัยจะเริ่มต้นพิจารณาองค์รวมทางภูมิศาสตร์และสิ่งแวดล้อมของภาคตะวันตกซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ส่งผลต่อโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม ตลอดจนพิจารณาถึงความหลากหลายทางชาติพันธุ์อันส่งผลให้เกิดขนบธรรมเนียม ประเพณี การประกอบอาชีพ และวิถีชีวิตที่มีลักษณะเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ของคนในท้องถิ่นในปัจจุบัน แล้วจึงจะได้พิจารณาทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทยของภาคตะวันออกและแนวทางการบริหารจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมดนตรีไทยในลำดับต่อไป ในบทที่ ๖ นี้คณะผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น ๕ ส่วนดังนี้

๖.๑ ลักษณะภูมิประเทศและการประกอบอาชีพ

๖.๒ ความหลากหลายทางเชื้อชาติ

๖.๓ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

๖.๔ แนวคิดในการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

๖.๕ ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

๖.๑ ลักษณะภูมิประเทศและการประกอบอาชีพ

ภาคตะวันตกเป็นพื้นที่ประกอบด้วยเทือกเขาและภูเขาน้อยใหญ่สลับซับซ้อนตามเขตแนวรอยต่อของประเทศไทยและประเทศพม่า นอกจากนี้ยังประกอบไปด้วยลุ่มน้ำสำคัญซึ่งเป็นอู่อารยธรรมในอดีต อีกทั้งเป็นเขตที่ลุ่มมีความอุดมสมบูรณ์ดังจะได้อธิบายในรายละเอียดต่อไปนี้

๖.๑.๑ เขตเทือกเขาสูงตั้งแต่เขตจังหวัดตากได้แก่ ทิวเขาถนนธงชัยต่อเนื่องลงไปถึงจังหวัดกาญจนบุรีคือเทือกเขาในพื้นที่ด้านเหนือของอำเภอศรีสวัสดิ์และอำเภอทองผาภูมิจังหวัดกาญจนบุรี ภูมิประเทศแถบนี้เป็นแหล่งกำเนิดของต้นน้ำลำธาร ที่ดินเหล่านี้ไม่เหมาะสมสำหรับปลูกพืชไร่หรือทำนา เนื่องจากดินเป็นกรดและบางที่เป็นด่าง อีกทั้งมีพื้นที่ลาดชัน บางแห่งเป็นป่าธรรมชาติ อย่างไรก็ตามพื้นที่ในเขตเหล่านี้มักพบว่ามีแร่ธาตุมากมาย

๖.๑.๒ เขตที่ราบลุ่มแม่น้ำ มีที่ตั้งสำคัญอยู่ในพื้นที่ด้านใต้ของจังหวัดกาญจนบุรี ได้แก่ ที่ลุ่มแม่น้ำแม่กลอง มีต้นกำเนิดจากแม่น้ำแควน้อย แควใหญ่ ในจังหวัดกาญจนบุรี ไหลผ่านอำเภอเมืองกาญจนบุรี อำเภอท่าม่วง อำเภอท่ามะกา เข้าสู่จังหวัดราชบุรี และไหลลงสู่ทะเลที่อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม ดินแดนในเขตลุ่มแม่น้ำมีความอุดมสมบูรณ์เหมาะสำหรับการเกษตรกรรม และมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนในเขตพื้นที่ตะวันตกเป็นอย่างมาก แม่น้ำยังมีความสำคัญต่อการคมนาคมและใช้เป็นเส้นทางติดต่อระหว่างชุมชนที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ตามริมฝั่งแม่น้ำ แม่น้ำทั้ง 3 สายเป็นแหล่งน้ำที่สำคัญต่อชุมชนและมีความสำคัญในด้านการทำกสิกรรม การทำประมงน้ำจืด และการท่องเที่ยวอีกด้วย

๖.๑.๓ เขตที่ราบสูง ได้แก่ชายแดนที่ติดต่อกับประเทศสหภาพพม่า มีเทือกเขาตะนาวศรีและภูเขาน้อยใหญ่สลับซับซ้อนตั้งแต่อำเภอสวนผึ้ง อำเภอจอมบึง อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี

๖.๑.๔ เขตที่ราบลูกฟูก ได้แก่พื้นที่ด้านตะวันตกเฉียงเหนือของจังหวัดเพชรบุรีมีลักษณะเป็นลูกคลื่นลอนลาด ลูกคลื่นลอนชัน ที่ราบเชิงเขาสลับกับเนินเขาเตี้ยๆ ในเขตจังหวัดกาญจนบุรี

๖.๑.๕ พื้นที่ราบชายฝั่งทะเลด้านตะวันออก รวมอยู่ในเขตจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ดินแดนในแถบพื้นที่ภาคตะวันตกเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญในอดีต เนื่องจากเป็นเขตชายแดนติดต่อกับอาณาจักรพุกาม ในปัจจุบันคือประเทศสหภาพพม่า เป็นทั้งสมรภูมิรบ เป็นเขตแดนการค้า และเขตอพยพของราษฎรหรือการโยกย้ายถิ่นฐาน จึงทำให้มีชนกลุ่มสายพันธุ์หลากหลาย การเดินทางไปมาหาสู่กันเพื่อทำการซื้อขายสินค้าดังที่จะได้อธิบายให้ปรากฏในหัวข้อต่อไป

๖.๒ ความหลากหลายทางเชื้อชาติ

การพิจารณาความหลากหลายทางเชื้อชาติยังเป็นองค์สำคัญอีกประการหนึ่งในการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก ทั้งนี้พบว่าภาคตะวันตกมีหลายเชื้อชาติที่ตั้งถิ่นฐานและอพยพมาจากภูมิลำเนาอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตจังหวัดเพชรบุรีมีความหลากหลายทางเชื้อชาติมากที่สุด พื้นที่เขตภาคตะวันตกสามารถแบ่งประเภทของเชื้อชาติตามการตั้งถิ่นฐานได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ๆ ดังนี้

๖.๒.๑ กลุ่มที่อาศัยอยู่ดั้งเดิมในเขตพื้นที่ภาคตะวันตกตั้งแต่ในจังหวัดกาญจนบุรี จังหวัดตาก จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และจังหวัดราชบุรี แต่ละพื้นที่พูดภาษาไทยกลาง มีสำเนียงเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละพื้นที่ซึ่งแยกออกเป็นหลายสำเนียง

๖.๒.๒ กลุ่มที่อพยพมาจากที่อื่นมีดังนี้

๖.๒.๒.๑ ไทยทรงดำ เรียกกันสามัญว่า ลาวโซ่ง อพยพมาจากประเทศลาว ในสมัยธนบุรีและสมัยต้นรัตนโกสินทร์เข้ามาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดเพชรบุรี อาศัยอยู่ทุกอำเภอ โดยเฉพาะอำเภอเขาย้อย มีจำนวนประชากรไทยทรงดำอยู่ครึ่งหนึ่งของประชากรทั้งอำเภอ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, ๒๕๔๒: ๑๒)

ลาวโซ่งเดินทางเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชโปรดให้ตั้งบ้านเรือนครั้งแรกในจังหวัดเพชรบุรี ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้พระราชทานที่ดินที่บ้านหนองปรง อำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี ในเวลาต่อเมื่อจำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้นจึงได้เริ่มย้ายออกจากจังหวัดเพชรบุรีและโยกย้ายไปทำมาหากินในจังหวัดใกล้เคียง เช่น จังหวัดราชบุรี ที่บ้านตลาดควาย อำเภอจอมบึง บ้านดอนคลัง บ้านบัวงาม บ้านโคกตับเป็ด อำเภอดำเนินสะดวก บ้านดอนคา บ้านตากแดด บ้านดอนพรม อำเภอบางแพ และที่บ้านเขาภูทอง อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๙)

๖.๒.๒.๒ ลาวโพน อพยพมาจากประเทศลาวพร้อมกันกับลาวโซ่ง พบว่าตั้งถิ่นฐานอยู่เขตอำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี (เรื่องเดียวกัน)

๖.๒.๒.๓ ลาวเวียง อพยพมาพร้อมกับกลุ่มลาวโซ่ง ลาวโพนในเวลาเดียวกันและมาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดราชบุรี ชาวลาวเวียงมีภาษาพูดของบรรพบุรุษแตกต่างจากลาวพวนและลาวโซ่ง คำพูดของลาวเวียงมักลงท้ายด้วยคำว่า ติ หรือ ตี้ มีความหมายว่า อย่างนั้น เช่นนี้หรือ จึงมักเป็นที่รู้จักอีกชื่อหนึ่งว่า ลาวตี้ หรือรู้จักกันอีกชื่อหนึ่งว่าลาวเวียง อพยพมาจากเมืองจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เริ่มอพยพเข้ามาตั้งบ้านเรือนราชอาณาจักรไทยพร้อม ๆ กับลาวโซ่งและลาวเวียง เข้ามาตั้งถิ่นฐานใน เมืองราชบุรีตั้งแต่สมัยธนบุรีเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยตั้งถิ่นฐานบริเวณใกล้ที่ลุ่มแม่น้ำแม่กลองที่เขาแร้ง อำเภอเมืองราชบุรี อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

๖.๒.๒.๔ มอญ อพยพมาจากประเทศสหภาพพม่า อาศัยอยู่ที่บ้านบางลำพู และคุ้งตำหนัก อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี

๖.๒.๒.๕ ชาวไทยเขมรเป็นประชากรกลุ่มหนึ่งที่พบมากในเขตภาคตะวันตกของ

ประเทศไทยโดยเฉพาะในเขตจังหวัดราชบุรี[๑] หรือเรียกว่าชาวไทยกลุ่มนี้ว่าเขมรราชบุรี

๖.๒.๒.๖ ชาวไทยภูเขาพบอยู่มาก ได้แก่ ชาวม้ง เย้า ลีซอ มูเซอ อีก้อ ในจังหวัดตาก จังหวัดเพชรบุรี ส่วนชาวกะเหรี่ยงพบว่าตั้งถิ่นฐานอยู่เป็นจำนวนมากถึง ๖๗,๖๖๗ คนในจังหวัดตาก โดยอาศัยอยู่ในอำเภอท่าสองยางเป็นจำนวน ๓๐,๕๗๐ คน และในส่วนด้านทิศตะวันตกของของจังหวัดเพชรบุรี เขตอำเภอหนองหญ้าปล้อง และอำเภอแก่งกระจาน มีชาวเขาสองเผ่าที่เรียกในภาษาราชการว่า “ยางน้ำ” เผ่าหนึ่งคือ เผ่าโป อีกเผ่าหนึ่งคือ เผ่าสกอ หรือเรียกว่า กะหร่าง อาศัยอยู่ในเขตปกครองจำนวน ๑๐ หมู่บ้าน และกระจายอยู่เป็นกลุ่มย่อย ๆ อีกจำนวนหนึ่งในเขตอุทยานแห่งชาติแก่งกระจาน

๖.๒.๒.๗ ชาวจีนพบว่าตั้งถิ่นฐานอยู่มากในจังหวัดกาญจนบุรี ตามหัวเมืองและแหล่งชุมชนสำคัญของจังหวัด ชาวจีนในจังหวัดกาญจนบุรีมีบทบาทเช่นเดียวกันกับชาวจีนในหัวเมืองใหญ่ของประเทศ เนื่องจากมีบทบาททางด้านเศรษฐกิจภายในท้องถิ่นเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการค้าขายในท้องถิ่น

ส่วนชาวจีนในจังหวัดราชบุรีนั้นมีชื่อเสียงและเป็นผู้ริเริ่มประดิษฐ์โอ่งราชบุรี ชาวจีนในจังหวัดราชบุรีส่วนหนึ่งอพยพมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี ในปัจจุบันจะพบว่าชาวจีนราชบุรีตั้งถิ่นฐานมากในเขตเทศบาลเมือง เขตอำเภอโพธาราม และเขตอำเภอบ้านโป่ง (สำนักงานวัฒนธรรมราชบุรี, ๒๕๕๐: ๖๓)

๖.๓ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

จากการวิจัยพบว่าทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกนั้นมีความหลากหลาย สามารถจัดแบ่งประเภทตามอิทธิพลภายในกล่าวคือภูมิประเทศ สิ่งแวดล้อม กลุ่มคนในพื้นที่และปัจจัยภายนอกที่ส่งเสริมให้เกิดการเฟื่องฟูและการธำรงอยู่ของวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตกสืบเนื่องจนมาถึงปัจจุบันได้ ๔ ประเภทดังนี้

๖.๓.๑ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกที่ปรากฏแต่เดิม แสดงถึงภาษา ลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชนดั้งเดิมในเขตพื้นที่ภาคตะวันตก ได้แก่ การแสดงการละเล่นของผู้ใหญ่ การเล่นเพลงเหย่ย การเล่นเพลงพวงมาลัย การเล่นเพลงรำวงของจังหวัดกาญจนบุรี เพลงพื้นบ้านจังหวัดตาก เพลงฉ่อยพื้นบ้านจังหวัดตาก หุ่นกระบอกไทยจังหวัดตาก การแสดงละครซอ (ไทยพื้นราบ) การเห่เรือบก จังหวัดเพชรบุรี การเห่เรือบก

---

[๑] นักดนตรีไทยมักจะรู้จักเพลงไทยที่สำคัญเพลงหนึ่งชื่อว่า เขมรราชบุรี ถือเป็นเพลงไทยขั้นสูงเพลงหนึ่งออกสำเนียงเขมร ในหนังสือราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๓๖: ๕๕) กล่าวอธิบายถึงเพลงไทยเพลงนี้ว่าเป็นเพลงอัตรา ๒ ชั้น ของเก่าไม่ทราบนามผู้แต่ง ประเภทหน้าทับสองไม้ ใช้เป็นเพลงบรรเลงต่อกับเพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่ ราว พ.ศ. ๒๔๕๒ พระยาประสานดุริยศัพท์จึงได้แต่งขยายเพลงราชบุรีนี้ขึ้นเป็น ๓ ชั้น มีเม็ดพราย ลูกล้อลูกขัดแปลกพิสดารกว่าที่เคยมีมา ถือได้ว่าเป็นเพลงไทยขั้นสูงเพลงหนึ่งที่ต้องอาศัยทักษะความชำนาญในการบรรเลง

จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ การละเล่นเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี ระบำชาวไร่ จังหวัดเพชรบุรี เพลงปรบไก่จังหวัดราชบุรี เพลงพวงมาลัย จังหวัดราชบุรี

เอนก นาวิกมูล (๒๕๒๗) ได้ทำการสำรวจและเก็บข้อมูลเพลงพื้นบ้านทั่วประเทศ โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก พบว่า ในเขตพื้นที่ภาคตะวันตกของประเทศมีความหลากหลายทางด้านการละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นอย่างยิ่ง ไม่น้อยไปกว่าการละเล่นเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง นอกจากนี้แล้วยังมีหลักฐานยืนยันว่าการละเล่นเพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตกนั้นมีอายุเก่าแก่อย่างน้อยสืบค้นได้ไปถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นหลักฐานทางศิลปะการแสดงที่ยังคงหลงเหลือและได้รับอิทธิพลจากภายนอกน้อยมาก ถึงแม้ว่าเพลงพื้นเมืองที่เก่าแก่ที่สุดนั้นคือเพลงเทพทอง แต่เพลงปรบไก่เองนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพัฒนาการทางวิชาการและมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับการประพันธ์เพลงไทยในยุคเก่าแก่ เนื่องจากเพลงปรบไก่เป็นรากฐานของกระบวนจังหวะและหน้าทับของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้ว่าหน้าทับที่สำคัญในดนตรีไทยก็เรียกว่าหน้าทับปรบไก่ที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะของบทเพลงประเภทปรบไก่ทั้งหมด เพลงมโหรีโบราณที่มีหลักฐานสืบเค้าได้ว่ามีอายุถึงสมัยอยุธยาก็จัดเป็นเพลงประเภทปรบไก่และใช้หน้าทับปรบไก่ควบคุมจังหวะด้วยเช่นกัน

๖.๓.๑.๑ เพลงปรบไก่จังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดราชบุรี

เอนก นาวิกมูล (๒๕๒๗: ๔๗๗-๘) ได้สืบค้นหลักฐานเก่าแก่ที่ยืนยันการปรากฏของเพลงปรบไก่พบว่าหลักฐานดังกล่าวคือหมายรับสั่งเรื่องโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกตที่ท่าเจ้าสนุก จังหวัดสระบุรี คัดลอกจากประชุมหมายรับสั่งภาคที่ ๑ สมัยกรุงธนบุรี หน้า ๓๓ หน้า ๓๘ และหน้า ๔๒ จากหมายรับสั่งฯ เมื่อ จ.ศ. ๑๑๔๑ หรือ ปีพุทธศักราช ๒๓๒๒ ปลายสมัยกรุงธนบุรี ในคราวนั้นปรากฏว่าหมายรับสั่งฯ ได้กล่าวถึงมหรสพและการละเล่นที่มาแสดงเพื่อสมโภชพระแก้วมรกตที่ท่าเจ้าสนุก และพบว่ามีชื่อคณะเพลงปรบไก่ ถึงแม้จะเป็นการระบุชื่อผู้แสดง ชื่อคณะผู้แสดง และจำนวนเงินค่าตัวผู้แสดงอย่างชัดเจนในหมายรับสั่ง แต่ก็มิได้ระบุว่าเป็นผู้แสดงจากจังหวัดใด เอนก นาวิกมูล ได้ยกข้อความดังกล่าวจากหมายรับสั่งฯ ปรากฏไว้ในหนังสือเพลงนอกศตวรรษดังนี้

> *“กลางวัน ละครหลวงวิชิตฌรงค์ โรงหนึ่ง วันละ ๓ ตำลึง ๓ วันเงิน ๙ ตำลึง ช่องระทาวันละ ๓ โรง ๆ ละ ๑ บาท วันละ ๓ บาท ๓ วัน เงิน ๒ ตำลึง ๑ บาท เพลง ... นายอ้น ทองดี วันละ ๑ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๓ ตำลึง ปรบไก่นายแก้ว อำแดงนุ่น วันละ ๑ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๓ ตำลึง”*
>
> (ประชุมหมายรับสั่งภาคที่ ๑ สมัยกรุงธนบุรี อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๔๗๗)

ดังจะเห็นได้ว่าข้อมูลที่ปรากฏในหมายรับสั่งฯ นั้นให้รายละเอียดเกี่ยวกับผู้แสดง ค่าจ้างผู้แสดงและข้อมูลที่สำคัญยิ่งประการหนึ่งคือโอกาสการแสดงของเพลงปรบไก่และเพลงพื้นบ้าน

ในอดีตจากข้อมูลดังกล่าวสามารถสันนิษฐานได้ว่าในสมัยกรุงธนบุรีนั้นความสำคัญของเพลงพื้นบ้านได้รับการยกย่องและได้จัดให้มาเล่นเป็นมหรสพสมโภชพระแก้วมรกตซึ่งถือเป็นพระคู่บ้านคู่เมือง นักแสดงได้รับค่าตัวที่แน่นอน และอาจกล่าวได้ว่าเป็นค่าแสดงที่มีราคาสูง อาจเป็นเพราะเป็นค่าจ้างจากในสำนักพระราชวัง และอาจสันนิษฐานได้ว่าคณะปรบไก่และคณะมหรสพต่างๆ ที่มาร่วมงานสมโภชจัดว่าเป็นคณะนักแสดงที่มีชื่อเสียงที่สุดและดีที่สุดในสมัยนั้น นอกจากนี้ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งคือการจัดให้มีการละเล่นเพลงปรบไก่เข้าร่วมงานฉลองสมโภชพระแก้วมรกตซึ่งจัดโดยสำนักพระราชวังนั้น แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของพ่อเพลงแม่เพลงปรบไก่ที่แตกต่างจากสถานภาพของพ่อเพลง แม่เพลงปรบไก่ในสมัยปัจจุบัน การจัดให้มีการแสดงร่วมกันระหว่างเพลงปรบไก่และดนตรีไทยราชสำนัก เช่น มโหรี ปี่พาทย์นั้น อาจไม่พบเห็นบ่อยนักในงานพระราชพิธีที่สำคัญหรืออาจไม่ปรากฏเลยในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ ๙ เนื่องจากงานพระราชพิธีนั้นใช้ดนตรีไทยของกองพระราชพิธีประกอบพระราชพิธี หากเป็นงานพระราชพิธี ทางสำนักพระราชวังจะมีหมายรับสั่งให้จัดเครื่องประโคมอันประกอบด้วย เครื่องแตรงอน กลองไฉน ปี่ชนะ และวงปี่พาทย์พิธีเป็นขนบธรรมเนียมปฏิบัติ ด้วยเหตุดังกล่าวสถานภาพของพ่อเพลง แม่เพลงปรบไก่จึงถูกแยกออกจากงานปี่พาทย์พิธี งานพระราชพิธี หรือแม้กระทั่งงานสมโภชต่าง ๆ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเนื้อหาของการละเล่นเพลงปรบไก่นั้นมีความตลก บางครั้งมีความหมายสองแง่สองง่าม แต่อย่างไรก็ตามเพลงปรบไก่ยังคงมีเล่นอยู่ ไม่ได้สูญหายไป เพียงแต่เปลี่ยนโอกาสการแสดงดังจะได้บรรยายในลำดับต่อไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งในโอกาสการแสดงและบริบทการแสดงของภาคตะวันตกของประเทศไทย

เพลงปรบไก่เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดราชบุรี ถือได้ว่าการละเล่นเพลงปรบไก่เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่เก่าแก่ที่สุดประเภทหนึ่งของภาคกลางและภาคตะวันตก การละเล่นประเภทนี้มีแบบแผนการร้องเพลงและท่ารำประกอบตามความนิยมและสำเนียงท้องถิ่น แต่มีลักษณะร่วมเหมือนกันคือเป็นการเล่นเพลงระหว่างชายหญิงในการประกอบอาชีพเกษตรกรรม มักนิยมร้องในงานเทศกาล เช่น งานวันตรุษสงกรานต์ หรืองานที่มีผู้คนมาชุมนุมกันในหมู่บ้าน รวมตัวกันบันเทิงรื่นเริงเป็นครั้งคราว เช่น การลงแขกหรือการระดมแรงในการประกอบอาชีพ ได้แก่ การนวดข้าว การเกี่ยวข้าว นอกจากนี้ยังพบว่าในสมัยก่อนเพลงปรบไก่เป็นการละเล่นในงานประเพณีสำคัญทางศาสนา เช่น งานบวชพระ งานเวียนเทียน งานฉลองศาลาวัด จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าปัจจุบันโอกาสในการละเล่นเพลงปรบไก่ในจังหวัดราชบุรีและจังหวัดเพชรบุรีรวมทั้งเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ นั้นเปลี่ยนไปกลายเป็นการแสดงในโอกาสใหม่ที่เกิดขึ้นโดยการจัดงานของส่วนราชการ เช่น การแสดงวันผู้สูงอายุ หรือการแสดงวันสงกรานต์ซึ่งเป็นการจัดงานโดยหน่วยงานราชการมากกว่าการจัดแสดงกันเองโดยชาวบ้าน ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่าหน่วยงานราชการมีส่วนร่วมในการฟื้นฟูและถ่ายทอดทรัพยากร

ต้นทุนทางวัฒนธรรมร่วมกับเจ้าของต้นทุนทรัพยากรวัฒนธรรมมากขึ้น (พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๓, บันทึกภาคสนาม) ทั้งนี้ในอดีตมักนิยมจัดเพลงปรบไก่ซึ่งเล่นสองแง่สองง่าม บางครั้งกล่าวถึงสิ่งต่างๆ ฟังดูเป็นที่น่ารังเกียจมาจัดเล่นในงานสมโภชอันเนื่องมาจากคติความเชื่อที่ว่าจะให้วิญญาณชั่วร้ายรังเกียจบุคคลหรือวัตถุเป็นเหตุแห่งมหรสพ เช่น งานสมโภช้างเผือกก็มีเพลงปรบไก่ หรือจัดเทพทองไปเล่นเพื่อกันภูตผีปีศาจไม่ให้มาขโมยช้างไปเป็นต้น (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๔๕๗)

การสอบหาเพลงปรบไก่ได้มีการค้นพบและบันทึกไว้หลายครั้งดังนี้ ใน พ.ศ. ๒๕๒๑ ผู้ที่ทำการสืบค้นคณะพ่อเพลงแม่เพลงปรบไก่คือ รองศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สุจฉายา ในขณะนั้นกำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่องเพลงพื้นเมือง ได้พบวงเพลงปรบไก่ ๒ คณะคือ วงเพลงแม่เหม อินทร์สวาท ที่ตำบลเนินพระปรางค์ อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี และวงแม่สนิท อรชรอยู่ที่ตำบลสระกระเทียม อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม สำหรับวงเพลงแม่เหม อินทร์สวาทนั้นเดิมเป็นคนจังหวัดราชบุรีแล้วย้ายไปอยู่ที่จังหวัดสุพรรณบุรี (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๔๕๗)

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๒๓ พบว่าทางเพชรบุรีก็มีการเล่นเพลงปรบไก่ด้วยเช่นกัน ผู้ที่ทำการค้นคว้าคืออาจารย์เรไร สืบสุข อาจารย์ประจำวิทยาลัยครูเพชรบุรี คณะที่ค้นพบเป็นคณะของคณะนายล้น ทวีสุข อยู่บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ข้อมูลการค้นและที่ได้บันทึกไว้นั้นให้รายละเอียดเกี่ยวกับโอกาสการแสดงที่สำคัญประการหนึ่งกล่าวคือ คณะนายล้นไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ แต่มักเล่นเพลงปรบไก่ในวันเพ็ญเดือน ๖ นายล้นมักจะรวบรวมคนมาเล่นเพลงปรบไก่เป็นประจำทุกปี ทั้งนี้เพื่อเป็นการบวงสรวงศาลเจ้าพ่อปู่ซึ่งเป็นศาลประจำหมู่บ้าน (เรื่องเดียวกัน)

ในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ คณะผู้วิจัยได้เข้าพบคณะพ่อเพลงปรบไก่ ๑ คณะในจังหวัดเพชรบุรีคือคณะเพชรถ้ำรงค์ โดยมีหัวหน้าคณะคือครูมาก วิจารณ์ เกิดวันที่ ๑ มกราคม ๒๔๘๑ อยู่บ้านเลขที่ ๔๐ หมู่ ๑ ตำบลถ้ำรงค์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ครูมากได้ให้สัมภาษณ์ถึงการเริ่มต้นหัดเรียนดังนี้

> *“ในตอนแรกที่เริ่มต้นหัดร้องเพลงพวงมาลัยกับครูชื้น ตั้งแต่เรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๒ โรงเรียนวัดศาลาเขื่อน หลังจากนั้นก็ไปเข้าห้องสมุดและพบหนังสือการร้องเพลงพวงมาลั เมื่อได้ทำนองจากครูชื้นจึงนำทำนองมาร้องกับเนื้อร้องที่ปรากฏในหนังสือที่พบในห้องสมุด หลังจากนั้นก็ไม่ได้เล่นอีกเลย เมื่ออายุได้ ๕๐ ปี จึงกลับมาเล่นอีก เมื่อได้รับว่าจ้างไปเล่นกลองยาวที่งานพระนครคีรี เมื่อเล่นกลองยาวเสร็จจากงานนั้นและรับจ้างเป็นยามจึงใช้เวลาว่างเริ่มแต่งเพลงพวงมาลัย คนบ้านใกล้เรือนเคียงเริ่มรู้จักว่าเล่นเพลง แต่งเพลงได้ และต่อมาจึงได้ไปค้นคว้าข้อมูลเรื่องวันวิสาขะ วันอาสาฬหบูชา หลากหลายเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า ถามพระใน*

วัดบ้างเพื่อนำมาเป็นข้อมูลแต่งเนื้อเพลง” (ครูมาก วิจารณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

เมื่อครูมากอายุ ๕๐ ปีในราวปีพุทธศักราช ๒๕๓๐ ครูมากได้เริ่มต้นรวบรวมชักจูงเพื่อนฝูงมาเล่นเพลงเพื่นบ้าน โดยครูมาก วิจารณ์ เป็นผู้ฝึกหัดให้ กลุ่มเพื่อนเหล่านี้คือเพื่อนนักเรียนที่เคยร้องเพลงพื้นบ้านด้วยกันตั้งแต่เมื่อศึกษาชั้นประถมปีที่ ๒ ในระยะเริ่มต้นรวบรวมสมัครพรรคพวกครูมากไปหาที่บ้าน สอบถามว่าใครที่เคยเล่นลิเกบ้าง ยังร้องเพลงพื้นบ้านกันได้หรือไม่ และถามว่าจะรวมตัวกันเล่นหรือไม่

ครูมากเสาะหาคนที่มีใจรักศิลปะการแสดงมาเริ่มต้นการแสดงอีกครั้ง เนื่องจากได้รับการสนับสนุนจากคุณปฐม รสิตานนท์อดีตหัวหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเพชรบุรีได้แนะนำให้ฟื้นฟูการละเล่นเพลงพื้นบ้าน ครูใช้เวลาแต่งเพลงขึ้นใหม่ ใช้เวลาฝึกฝนที่บ้านครูมากบ้างครูท่านอื่นบ้าง เนื่องจากขณะนั้นมีผู้เฒ่าผู้แก่อาศัยอยู่ที่บ้านครูมาก ในระยะหลังเมื่อเริ่มซ้อมคนก็ติดใจและติดตามไปดูที่พระนครคีรี และบางครั้งก็ไปซ้อมกันที่บ้านครูลำเจียก ในระยะรวมตัวกันนั้นมีสมาชิกก่อตั้งดังนี้

๑. ครูลำเจียก ทิมทอง เล่นได้ดี ร้องดี รำเก่ง (เสียชีวิตแล้ว)

๒. ครูโสภา โฉมงาม เล่นได้ดี ร้องดี รำเก่ง เคยเล่นลิเกมาก่อน

๓. ครูมาก วิจารณ์

๔. ครูเชย เชื้อทอง

๕. ครูบุนนาค อรชร (ลิเกเก่า)

จากการสาธิตเพลงปรบไก่ของครูมาก วิจารณ์พบว่าครูมาก วิจารณ์มีคุณสมบัติที่สำคัญของศิลปินเพลงปรบไก่ดังนี้

๑. มีเสียงดังกังวาน ไพเราะ ออกเสียงสูงต่ำได้ชัดเจน ออกเสียงอักขระได้ชัดเจน มีเสียงไพเราะเป็นลักษณะเฉพาะตัว

๒. มีความจำดี จำเนื้อร้องบทเพลงได้ทั้งหมด ทั้งบทไหว้ครู บทร้องที่สามารถร้องสาธิตและร้องให้คณะผู้วิจัยฟังได้ทันทีเมื่อถามถึงบทอื่น ๆ นอกเหนือจากที่ครูร้องสาธิตให้ฟัง

๓. มีจิตสาธารณะ ยินดีให้ความช่วยเหลือ ต้องการสืบทอดและสอนลูกหลานโดยไม่เก็บค่าสอนที่บ้าน และนำลูกหลานไปออกแสดงโดยที่ไม่ได้รับค่าแสดง หรือค่าแสดงไม่เพียงพอต่อค่าใช้จ่ายสำหรับค่าใช้จ่ายสำหรับการแสดง เช่น เครื่องแต่งกายการแสดง ค่ารถพาหนะ เป็นต้น

๔. มีความสนใจใฝ่หาความรู้เพิ่มเติมตั้งแต่เล็ก สังเกตได้จากการเข้าห้องสมุดค้นคว้าและพบหนังสือการร้องเพลงพวงมาลัย ต่อมาได้เข้าวัดเพื่อค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมเรื่องทางศาสนา

๕. มีความสามารถพิเศษทางด้านวรรณกรรม สามารถแต่งกลอนได้อย่างไพเราะสื่อเนื้อความได้ตามที่ต้องการและเป็นที่ยอมรับของชาวบ้าน

ครูมากได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการสืบทอดและการคงอยู่ของเพลงปรบไก่ไว้ว่า

“เวลานี้ไม่น่าจะสูญหาย มีหลายโรงเรียนเมื่อทราบก็มาขอข้อมูล มีนักเรียนนักศึกษามาเรียนกันมากขึ้น แต่อยากได้ความช่วยเหลือจากราชการ เช่น อุปกรณ์การแสดง เป็นต้น อยากให้นักเรียนนักศึกษาที่สนใจเข้ามาเรียนกันมาก เพื่อเป็นการเพิ่มเติมการอนุรักษ์ไม่ให้สูญหายไป การรวมตัวกันไว้ทำให้ลูกหลานและเยาวชนห่างไกลจากยาเสพติด”

(ครูมาก วิจารณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ครูมากได้กล่าวถึงโอกาสและการว่าจ้างงานแสดงเพลงปรบไก่ดังนี้

“ก็ส่วนมากแล้ว งานไม่ค่อยมีมากหรอกลูก ส่วนมากเป็นงานพระนครคีรี งานชาวบ้านเนี่ย งานบวชนาค งานกลองยาว เขาให้ลุงเล่นธรรมดา ไม่ได้ว่าจ้างอะไร สนุกสนานกันไป เป็นงานที่ไม่เปิดเพลง เขาก็ให้ลุงร้องเพลง บางทีเกี้ยวพาราสี เล่นกันสนุก แต่ว่างานที่จะหาให้สตางค์กัน ก็มีงานพระนครคีรี งานศูนย์การท่องเที่ยวเพชรบุรี งานเทศบาลเมืองเพชร งานสงกรานต์ตำบลถ้ำรงค์ นอกจากนั้นหาตามงานไม่ค่อยมี แต่ถ้ามีนักท่องเที่ยวมา นายกอบต. บรรพต กำไรแก้วก็สนับสนุนเพลงพวงมาลัย สวท. ให้มาเล่นแสดงให้นักท่องเที่ยวชมเป็นครั้งคราว บางครั้งให้ลุงร้องออกอากาศด้วย เมื่อคนได้ยินจึงมีคนมาขอชื่อ นามสกุล” (ครูมาก วิจารณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ในปัจจุบันครูมาก วิจารณ์ได้สืบทอดศิลปะการแสดงเพลงปรบไก่ให้ลูกหลานไว้ โดยฝึกลูกและหลานด้วยตนเอง จนสามารถเป็นหัวหน้าคณะได้สองคนคือ นางสาวผการัตน์ ศรีสวัสดิ์ และนางสาวธารีรัตน์ ศรีสวัสดิ์ ในปัจจุบันโอกาสสำหรับการแสดงได้แก่ งานพระนครคีรี งานบวชนาค งานแห่กลองยาว งานเทศบาลเมืองเพชร

ครูมาก วิจารณ์ได้รวบรวมสมาชิกและมีชื่อประจำคณะว่า คณะเพชรถ้ำรงค์โดยมีเจ้าภาพ ๓ ท่าน เป็นผู้ร่วมคิดตั้งชื่อคณะให้ในปีพุทธศักราช ๒๕๔๐ ดังนี้

๑. พระธรรมรัตนดิลก อดีตเจ้าคณะจังหวัด วัดพระมหาธาตุ จังหวัดเพชรบุรี

๒. นายนิรันดร์ ชัยเพชรสิงห์ อดีตผู้ว่าราชการจังหวัดเพชรบุรี

๓. คุณปฐม รสิตานนท์ อดีตหัวหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเพชรบุรี

ชื่อคณะนี้มีความหมายมาจากการรวมตัวกัน ๒ คำคือว่า คำว่าเพชรมาจากจังหวัดเพชรบุรีรวมกับคำว่าถ้ำรงค์ ซึ่งเป็นชื่อตำบลถ้ำรงค์นี่เอง

ในปัจจุบันขณะนี้สมาชิกประกอบด้วยกันทั้งหมด ๓ รุ่นคือ

๑. รุ่นใหญ่มีอายุ ๖๐ ปีขึ้นไป ทำหน้าที่ฝึกสอนและคุมนักแสดงรุ่นกลาง รุ่นเล็กเมื่อออกแสดง สมาชิกรุ่นใหญ่มีทั้งหมด ๖ คนที่เป็นหลักคือ ป้าเจียก ลุงบุนนาค ลุงเชย คุณป้าโสภา ลุงมาก ป้าสายหยุด ภรรยาครูช่วยฝึกสอน และรุ่นใหญ่ก็มีบ้างที่มาฝึกซ้อมแต่ไม่ออกแสดง

๒. รุ่นกลาง อายุ ๑๔-๑๘ ปี ประมาณ ๑๐ คน ส่วนใหญ่เป็นนักเรียนจากวัดบ้านลาด

๓. รุ่นเด็ก อายุ ๗-๑๒ ปี รุ่นเล็กนี้ได้มาจากการบอกผ่านพ่อแม่ให้ส่งลูกหลานมาเรียนจะได้รับรู้และช่วยกันสืบสาน เมื่อเวลาไปแสดง ภรรยาเป็นผู้ดูแลเด็ก หรือลูกสาวไปช่วยกันดูแล

นอกจากนี้ยังพบคณะเพลงปรบไก่ในจังหวัดเพชรบุรีของครูลิบ หอมหวนซึ่งฝึกหัดเด็กรุ่นเล็กและเด็กรุ่นกลาง พร้อมทั้งมีการจัดทำพิธีไหว้ครูประจำปีตามขนบซึ่งคณะผู้วิจัยได้ติดตามเก็บข้อมูลการไหว้ครูประจำปีที่บ้านของครูลิบ หอมหวน ในวันไหว้ครู ครูลิบจัดให้คณะนักแสดงรุ่นอาวุโสเป็นผู้ดำเนินพิธีการ พร้อมทั้งให้ศิษย์รุ่นเล็กได้เข้าร่วมพิธีไหว้ครู ครูลิบมีชื่อเสียงในการเล่นเพลงปรบไก่ ปัจจุบันอายุมากแล้ว แต่ยังเปิดบ้านสอนเพลงพื้นบ้านให้กับเยาวชนอย่างขยันขันแข็ง

ภาพครูลิบ หอมหวน ครูเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี

ภาพเยาวชนรุ่นเล็กอายุตั้งแต่ ๗ ปีที่มาฝึกเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรีกับครูลิบ หอมหวล

ภาพคุณครูลิบ หอมหวนนำสมาชิกรุ่นอาวุโสและสมาชิกรุ่นเล็กประกอบพิธีไหว้ครูที่บ้าน

ครูลิบจัดพิธีไหว้ครูขึ้นที่บ้านและจัดเตรียมทั้งพื้นที่ อุปกรณ์ อาหาร สถานที่เป็นบ้านสองชั้น ด้านหน้าเป็นเรือนที่ปลูกใหม่สำหรับใช้ฝึกซ้อม ตัวเรือนเป็นปูน ส่วนเรือนไม้ด้านหลังเป็นเรือนหลังเก่าดังที่เห็นในภาพ ใช้เป็นสถานที่สำหรับประกอบพิธีไหว้ครูเท่านั้น ครูลิบได้รับมอบเอกสารและมีสมุดบันทึกคำไหว้ครูจึงนำคณะประกอบพิธีไหว้ครู อีกทั้งเป็นผู้ฝึกหัดด้วย ทั้งนี้ในการสัมภาษณ์ไม่ปรากฏว่าครูลิบเป็นผู้ประพันธ์คำร้องและบทกลอนสำหรับการแสดง สันนิษฐานว่าจะมีครูอาวุโสหรือได้รับคำประพันธ์จากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาไทยในชุมชน เช่นอาจารย์สอนภาษาไทยเป็นต้น

๖.๓.๑.๒ เพลงพวงมาลัย

เพลงพวงมาลัยมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากเพลงปรบไก่คือ ผู้แสดงสวมเสื้อคอกลม และสวมพวงมาลัย (ครูมาก วิจารณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์) ขึ้นต้นเพลงด้วยการเป็นตัวอย่างว่า เอ้อระเหย ลอยมา เช่นนี้เรียกว่า เพลงพวงมาลัย

เพลงพวงมาลัยเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่พบมากในจังหวัดนครปฐม อ่างทอง กาญจนบุรี ราชบุรี เพชรบุรี โดยเฉพาะในสามจังหวัดหลังนี้ยังพบว่ามีคนร้องอยู่มาก พ่อเพลงแม่เพลงส่วนใหญ่เป็นพวกสมัครเล่น เป็นที่น่าสนใจว่าเพลงพวงมาลัยนั้นมาแพร่หลายในภาคตะวันตก ทั้งนี้ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการวิเคราะห์ชี้ชัดถึงเหตุผล แต่คณะผู้วิจัยขอตั้งข้อสังเกตไว้ว่าเพลงพวงมาลัยมีลักษณะร่วมที่เด่นชัดกับเพลงปรบไก่คือเป็นเพลงพื้นบ้านที่พบในเขตภาคตะวันตก ดังที่หนังสือวัฒนธรรมไทยชื่อว่า การเล่นพื้นเมือง (๒๔๘๖) กล่าวว่าเพลงประเภทนี้มีอายุเก่าแก่ถึง ๑๐๐ ปี พบมากเป็นที่นิยมเล่นในจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีเขตติดต่อกับจังหวัดกาญจนบุรี จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เล่นได้ทั้งบนบกและในเรือ ในช่วงเทศกาลงานวันเพ็ญ เดือนสิบสอง งานโกนจุก งานบวชนาค งานทอดกฐิน เป็นต้น (กระทรวงมหาดไทย อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๓๓๐)

การละเล่นเพลงพวงมาลัยนั้นนิยมร้องแก้เล่นกันระหว่างกลุ่มชายหญิง แบ่งออกเป็นกลุ่มยืนอยู่ห่างกันประมาณ ๑๐ เมตร คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้อธิบายวิธีการเล่นเพลงพวงมาลัยซึ่งไม่พบเห็นแล้วในพื้นที่เขตภาคตะวันตกที่ผู้วิจัยได้ออกสำรวจไว้ดังนี้

> เมื่อเริ่มต้นจะแบ่งเป็นฝ่ายชายพวกหนึ่ง ฝ่ายหญิงพวกหนึ่ง ยืนห่างกันประมาณ ๑๐ เมตร ฝ่ายแรกจะโยนลูกช่วงให้อีกฝ่ายหนึ่งรับ ถ้ารับได้จะใช้ลูกช่วงขว้างอีกฝ่ายหนึ่ง ถ้าถูกคนใดคนนั้นจะตกเป็นเชลย ต้องไปอยู่ฝ่ายตรงข้าม เมื่อได้เชลยมากพอสมควรแล้ว ก็จะมารวมตัวกันตั้งวงขึ้น ผู้เป็นเชลยจะถูกบังคับให้เป็นคนรำอยู่กลางวง เมื่อมีการร้องเพลงพวงมาลัยซึ่งเป็นเพลงร้องเกี้ยวระหว่างหนุ่มสาว เช่น
>
> (ฝ่ายชาย) เออละเหยลอยมา จะบอกวาจาอันจริงใจ
> พี่มาได้พบหน้า รู้สึกถูกชะตาเสียนี่กระไร
> พี่จะให้คนมาสู่ขอ เพื่อแม่พ่อได้มีสะใภ้
> พวงเจ้าเอ๋ยมาลัย รับรักพี่ไว้เถิดเอย
> (ฝ่ายหญิง) เออละเหยลอยมา จะตอบวาจาให้สะใจ
> พี่มาก็จะบอกรัก ยังไม่รู้จักว่ามาจากไหน
> น้องยังไม่เคยรู้จัก น้องจะรับรักไปได้อย่างไร
> พวงเจ้าเอ๋ยมาลัย รับรักไม่ได้หรอกเอย
>
> (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๖๗)

คณะผู้วิจัยพบว่าในจังหวัดเพชรบุรีมีคณะเพลงพวงมาลัยของคณะเพชรถ้ำรงค์ยังคงใช้เนื้อร้องแบบข้างต้น ใช้วิธีการยืนร้อง ไม่พบว่ามีการเล่นโยนลูกช่วงก่อน นอกจากนี้การสำรวจภาพถ่ายการแสดงเพลงพวงมาลัยในหนังสือเพลงนอกศตวรรษที่ถ่ายทำโดยเอนก นาวิกมูลนั้น แสดงภาพลักษณะการแสดงเพลงพวงมาลัยของแต่ละจังหวัดที่แตกต่างกันออกไป ภาพไหว้ครูเล่นเพลงพวงมาลัยที่อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรีในปีพุทธศักราช ๒๕๒๔นั้น นั่งล้อมวงเป็นรูปครึ่งวงกลม โดยมีผู้หญิงนั่งสามคนอยู่ตรงกลางและขนาบโดยพ่อเพลงทั้งสองด้าน ส่วนภาพการเล่นเพลงพวงมาลัยของพ่อเพลงแม่เพลง ตำบลสระกระเทียม ปีพุทธศักราช ๒๕๒๒ นั้นร้องรำกันเป็นวงแต่ยืนเล่น ส่วนภาพลูกเสือชาวบ้านราชบุรีเล่นพวงมาลัยในงานทอดกฐินวัดคงคาราม อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีนั้นถ่ายเมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๐ แต่ยืนเรียงกันเป็นหน้ากระดานเล่นเพลงพวงมาลัย (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๓๓๑-๓) อย่างไรก็ตามถึงแม้รูปแบบการเล่นการยืนจะแตกต่างกัน แต่เนื้อร้องนั้นมีการขึ้นต้นที่ยังคงตามแบบฉบับเดิม จากการออกวิจัยภาคสนามนั้นพบว่าคณะเพชรถ้ำรงค์ยังคงใช้เนื้อและทำนองเดิมตามต้นแบบ แต่มีลักษณะเด่น มีการพัฒนาคิดค้นวิธีการเล่นเพลงพวงมาลัยแตกต่างไปจากในอดีต มีหัวหน้าคณะคือครูมาก วิจารณ์ (ดูรายละเอียดประวัติของคณะเพชรถ้ำรงค์หัวข้อ ๖.๓.๑.๑ เพลงปรบไก่) มีลักษณะพิเศษในการบริหารจัดการดังนี้

๑. การจัดนักแสดงรุ่นเล็กและรุ่นใหญ่นั้นมักจะจัดรวมกันเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ หรือบางครั้งต้องจัดรุ่นเล็กทดแทนสมาชิกรุ่นใหญ่ที่ไม่สามารถไปงานได้ เช่น ป้าเจียกรับเป็นแม่ครัว ไปงานไม่ได้ ก็ต้องนำเด็ก ๆ ไปแสดงแทน

๒. คณะเพชรถ้ำรงค์มีลักษณะที่แตกต่างจากคณะอื่นคือ มีเนื้อร้องท่อนสร้อยที่หลากหลาย การร้อยสร้อยไม่ซ้ำ มีการคิดสร้อยให้แต่ละคนร้อง เช่น เพลงพวงมาลัยของโบราณร้องว่า โนเน โนชา พวงมาลัยเอย แต่หัวหน้าคณะเพชรถ้ำรงค์ได้แต่งเนื้อร้องท่อนสร้อยเพลงพวงมาลัยขึ้นใหม่ดังนี้

พวงมาลัย ควรหรือจะไปจากห้อง (ซ้ำ) ลอยละล่อง เข้าในห้องนางเอย

แล้วลอยละล่อง เข้าในห้องนางเอย

๖.๓.๑.๓ เพลงเหย่ย

เพลงเหย่ยเป็นการละเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งของจังหวัดกาญจนบุรีมาแต่โบราณ ปัจจุบันก็ยังนิยมเล่นกันอยู่ โดยเฉพาะที่อำเภอพนมทวนพบว่ายังมีเล่นกันอยู่มาก การเล่นเพลงเหย่ยเป็นการเล่นเกี้ยวกันระหว่างชายหญิง เหมือนเพลงปรบไก่ และเพลงพวงมาลัย ประกอบด้วยพ่อเพลง แม่เพลงเป็นต้นเสียง นอกนั้นเป็นลูกคู่ช่วยร้อง ขณะที่ร้องเพลงโต้กันชายหญิงคู่อาจออกไปรำเกี้ยวกันกลางวงก็ได้

เมื่อเริ่มต้นการแสดงนั้นชายเริ่มรำออกไปก่อนและถือผ้าของตนออกไปด้วย เมื่อรำออกไปแล้วจึงค่อย ๆ รำไปหาฝ่ายหญิงแล้วส่งผ้าให้หรือคล้องผ้าให้เพื่อเชิญฝ่ายหญิงออกมา

ร้องโต้ตอบ เมื่อรำคู่และร้องโต้กันพอสมควรแล้ว ฝ่ายหญิงจึงไปคล้องให้ฝ่ายชายอีกคนหนึ่ง ส่วนชายคนเดิมค่อย ๆ รำแยกออกมาเพื่อกลับไปยังที่ยืนฝ่ายชาย

ลักษณะสำคัญของเพลงเหย่ยนั้นคือฉันทลักษณ์กลอนเอย มีลักษณะดังนี้

ชาย	มาเถิดหนาแม่มา	มาเล่นพาดผ้ากันเอย
	พี่ตั้งวงไว้ท่า	อย่านิ่งอยู่ช้าเลยเอย
	พี่ตั้งวงไว้คอย	อย่าให้วงกร่อยเลยเอย
หญิง	ให้พี่ยื่นแขนขวา	เข้ามาพาดผ้าเถิดเอย
ชาย	พาดเอยพาดลง	พาดที่องค์น้องเอย
หญิง	มาเถิดพวกเรา	ไปรำกับเขาหน่อยเอย

(เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๗: ๓๘๙)

การร้องเพลงเหย่ยนั้นแบ่งออกเป็นสองวรรค วรรคแรกห้าคำ วรรคหลังห้าคำและจบด้วยคำว่าเอยทุกวรรคที่สอง จึงทำให้เพลงเหย่ยมีทำนองเร็ว กระชับและลงท้ายวรรคด้วยเสียงเอยหรือเหย่ยเสมอ นอกจากนี้ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของการเล่นเพลงเหย่ยคือใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง ได้แก่ กลองยาว

จากการดำเนินการวิจัยภาคสนามพบว่าครูมาก วิจารณ์ จังหวัดเพชรบุรีก็สามารถเล่นเพลงเหย่ย และพบว่าการเล่นเพลงเหย่ยในจังหวัดเพชรบุรีนั้นมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกล่าวคือเรียกว่าระบำเหย่ยแต่มีฉันทลักษณ์การร้องเหมือนกับเพลงเหย่ยของจังหวัดกาญจนบุรีนั่นเอง

๖.๓.๑.๔ เพลงฉ่อยพื้นบ้านจังหวัดตาก

เพลงฉ่อยหรือบางท้องที่เรียกว่าเพลงวง ตามลักษณะการยืนล้อมวงเล่นกัน บางท้องที่เรียกว่าเพลงฉ่า เนื่องจากเสียงร้องลูกคู่เมื่อร้องบทรับว่า เอ้ชา ช่า ฉ่า ชา นอยแม่

ในจังหวัดตากพบว่ามีการเล่นเพลงฉ่อยเหมือนกัน จากหนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตาก (๒๕๔๒: ๑๓๔) กล่าวถึงพื้นที่ที่พบว่ามีการเล่นเพลงฉ่อยไว้ว่า เพลงฉ่อยที่พบนี้ปรากฏในท้องที่บ้านสระตลุง ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก โดยมีผู้ใหญ่หลี ขำมี วัย ๗๗ ปี เป็นหัวหน้าคณะในปีพุทธศักราช ๒๕๓๖ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดตาก ไว้ว่า

> *“ผมฝึกหัดจากครูสมพร มั่นใจ ที่บ้านสระตลุงนี่ละครับ ตอนนั้นผมอายุได้ซัก ๓๐ ปีแต่งงานแล้ว สัก ๓ ปีได้ หลังจากร่วมแสดงร่วมวงกับครูสมพร ซึ่งไม่ทราบว่าเป็นใครมาจากไหน ได้ประมาณ ๕-๖ ปี ครูสมพรก็เสียชีวิต ถูกยิงตาย ผู้ใหญ่หลี ขำมี จึงได้รับเป็นหัวหน้าคณะ โดยได้ปั้นศิษย์ต่อมาเรื่อยๆ ซึ่งสมาชิกคณะฉ่อยที่ร่วมเล่นด้วยกันก็คือ ลูก ๆ หลาน ๆ ในหมู่บ้านเดียวกัน*

นั่นเอง เช่น นายจำรัส นางรำพัน ขำมี ''(ผู้ใหญ่หลี ขำมี อ้างถึงใน คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๓๔)

คณะผู้วิจัยได้เดินทางเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อสำรวจและค้นหาคณะเพลงฉ่อยพื้นบ้านของบ้านสระตลุง โดยการนำทางของเจ้าหน้าที่วัฒนธรรมจังหวัดตากในระหว่างวันที่ ๒๓-๒๔ เมษายน ปีพุทธศักราช ๒๕๕๓ นำเข้าพื้นที่เพื่อพบกับคณะเพลงฉ่อย จากการสืบค้นประวัติและการสัมภาษณ์นายหรัด เขน่วม เกิดเมื่อวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ปีพุทธศักราช ๒๔๙๑ ซึ่งเป็นหลานของผู้ใหญ่หลี ขำมีนั้นพบว่าสอดคล้องตรงกับข้อมูลที่ปรากฏในหนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตาก (๒๕๔๒: ๑๓๔) ประวัติเพลงฉ่อยในจังหวัดตากนั้นไม่ทราบว่าได้รับอิทธิพลมาจากแห่งใด ไม่อาจสืบทราบหลักฐานที่แน่ชัดได้ นายหรัด เขน่วมได้ให้สัมภาษณ์ประวัติเพลงฉ่อยคณะผู้ใหญ่หลีดังนี้

> *''ผมฝึกจากผู้ใหญ่หลี ขำมี และยายพัน ขำมี จากนั้นมีลูกหลานผู้ใหญ่หลี ที่เล่นสืบต่อกันมาคือนายขาน นางสาวอร่อย นางสาวจันทร์เพ็ญ นายธีระ นายนิรัตน์และนายสมเพ็ชร ขำมี เล่นรับงานมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งในภายหลังเมื่อมีครอบครัวกัน หลายฝ่ายก็ไม่อยากให้เล่นเพลงฉ่อย จึงหยุดและเลิกวงแยกกันไป''*
>
> (ครูหรัด เขน่วม, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ครูหรัด เขน่วมได้อธิบายว่าภรรยาไม่ค่อยอยากให้เล่นเพลงฉ่อย "เนื่องจากว่าเพลงฉ่อยเป็นเพลงเจ็บ" (ครูหรัด เขน่วม, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒, สัมภาษณ์) บางครั้งต้องเล่นคำสองแง่สองง่ามอีกทั้งต้องเล่นกลอนให้เจ็บใจใส่กัน และต้องเล่นเกี้ยวฝ่ายหญิง คู่ครองของสมาชิกในวงหลายคนจึงไม่อยากให้คู่สมรสของตนไปเล่นเพลงฉ่อย และเป็นสาเหตุให้คณะเพลงฉ่อยจึงแยกวงและเลิกการแสดงไปในที่สุด นอกจากนี้แล้วครูหรัดยังได้แสดงปัญหาของการสืบทอดเพลงฉ่อยจังหวัดตากอีกดังนี้

> *''ประการแรก คือ ไม่มีหน่วยงานให้ความช่วยเหลือ ถึงแม้ว่าสมัยผู้ใหญ่หลีเคยโด่งดังมาก แต่ตอนนี้เราไม่มีกำลังพอ เมื่อปีพ.ศ. ๒๕๑๐ เราเล่นทีได้ครั้งละ ๑๐ บาทต่อคน เมื่อ ๒ ปีที่แล้วเราเล่นได้ ๕๐ บาทต่อคน เราเล่นเรื่องที่บางครั้งเรียกว่าลามก ไม่เรียบร้อย สำนักงานวัฒนธรรมควรช่วยยกย่องช่วยกระตุ้น สร้างทัศนคติที่ถูกต้องกับเพลงฉ่อย และตอนนี้ก็มีแต่ลูกที่ฝึกและก็ไม่ได้เล่นกันอีกแล้ว ถ้าได้ฝึกหัดเด็ก ๆ กันต่อไปจะทำให้ไม่สูญหายอย่างแน่นอน''*
>
> (ครูหรัด เขน่วม, ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

คณะผู้วิจัยเห็นสถานภาพของเพลงฉ่อย จังหวัดตากมีสภาพที่น่าเป็นห่วงว่าเนื่องจากเพลงฉ่อย จังหวัดตากใกล้จะสูญหายเต็มที่แล้ว หากไม่ได้รับการดูแลสนับสนุนฟื้นฟูอย่างเร่งด่วนจากหน่วยงานที่ดูแลงานศิลปวัฒนธรรม การละเล่นพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดตากจะสูญหายไปภายในระยะเวลา ๕ ปีอย่างแน่นอน

๖.๓.๑.๕ กลองยาว

การแสดงกลองยาวพบมากในงานเทศกาลต่าง ๆ ของชาวเพชรบุรี กลองยาวที่กล่าวถึงนี้มีลักษณะรูปทรงคล้ายกลองยาวของภาคกลาง แท้จริงแล้วได้รูปแบบมาจากพม่ามีลักษณะเป็นรูปถ้วย ก้นกลองเป็นทรงกลม ส่วนเอวคอดขึ้นอยู่ส่วนบนประมาณ ๑ ใน ๓ ของหุ่นกลอง การละเล่นกลองยาวได้รับการประยุกต์ให้เข้ากับสังคมไทยโดยมีการประดิษฐ์ท่ารำใหม่ มีลีลาการแสดงใหม่ จนทำให้เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงกลองยาวจังหวัดเพชรบุรี

คณะผู้วิจัยได้เข้าพบคณะกลองยาวของคณะสมานลูกพระพรหม ตั้งอยู่ที่ หน้าพระลาน ซอย ๕ ถนนโพธิ์การ้อง ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เมื่อวันที่ ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๓ หัวหน้าคณะคือ ครูสามารถ จันทร์กระจ่าง เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ ปีพุทธศักราช ๒๕๐๒ ปัจจุบันมีอาชีพรับจ้าง เลี้ยงไก่ เลี้ยงวัว เลี้ยงนกเขา ครูสามารถได้เล่าถึงประวัติของคณะสมานลูกพระพรหมดังนี้

“ย่าของผม ย่ายงเป็นคนรำ พ่อแม่ผมก็เป็นกลองยาว
คณะเริ่มต้นโดยปู่ของผม ชื่อปู่เหมือน พ่อรับช่วงต่อมา”
(ครูสมาน จันทร์กระจ่าง, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ภาพครูสามารถ จันทร์กระจ่าง หัวหน้าคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหม จังหวัดเพชรบุรี

การแสดงของคณะสมานลูกพระพรหมได้รับความนิยมมาก เนื่องจากมีชื่อเสียงโด่งดังระดับประเทศ ได้รับเชิญให้แสดงออกรายการโทรทัศน์รายการไทยโชว์ หลังจากนั้นจึงได้รับโทรศัพท์ติดต่อการแสดงตลอดมา การแสดงจะต้องมีความพร้อมเป็นหมู่คณะ มีความเป็นระเบียบคมชัดในการเคลื่อนไหว จังหวะชัดเจน และมีท่ารำที่สวยงาม ครูสามารถได้ฝึกหลานสาวสองคนให้เป็นนางรำพิเศษประจำของคณะเพื่อแสดงโชว์ชุดพิเศษคือการแสดงความตัวอ่อนช้อยของร่างกาย ดังที่ครูสามารถได้กล่าวถึงความงามของคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหมไว้ดังนี้

“มือต้องยกพร้อมกัน เดินหรือเลี้ยวต้องให้พร้อมกลมกลืน ห้ามผิด แต่ถึงผิดก็จะไม่ค่อยดุเด็กเท่าไหร่ ยิ่งดุจะยิ่งทำให้ตีกลองผิด และไม่เพราะ บางทีเด็กชอบตีเร็ว เร่งจังหวะ แต่ผมจะบอกว่าไม่เอาเร็ว ต้องช้าเข้าไว้ กลองยาวจึงจะเพราะ และผมต้องคัดกลองเสียงดี ๆ”

(ครูสามารถ จันทร์กระจ่าง, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ปัจจุบันสมาชิกของคณะสมานลูกพระพรหมนั้นประกอบด้วย ๓ รุ่นดังนี้

๑. รุ่นใหญ่ อายุ ๑๖ ปีขึ้นไป มี ๑๔ คน

๒. รุ่นเขื่องหรือรุ่นกลาง อายุ ๑๔-๑๕ ปี มีทั้งหมด ๗ คน

๓. รุ่นเล็ก มีทั้งหมด ๑๕ คน

ในการรับงานแสดงของคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหมนั้นมีนักแสดง ๑๐ คน คิดค่าตัวนักแสดงคนกลอง คนละ ๒๐๐ บาท รวมทั้งฉิ่ง ฉาบ กรับและโหม่งด้วย งานเทศกาลที่มีงานแสดงมากได้แก่ เดือน ๗ เดือน ๘ มักเป็นงานบวช งานแต่งงาน งานแห่ขันหมากและนอกจากนี้งานที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคืองานสงกรานต์

คณะกลองยาวสมานลูกพระพรหมยังคงสามารถสืบทอดการแสดงพื้นบ้านกลองยาวไว้ได้อย่างดี ความนิยมในการจ้างวงกลองทำให้การฝึกลูกหลานและสมาชิกสำหรับสืบทอดการแสดงพื้นบ้านยังคงมีความเข้มแข็ง

๖.๓.๑.๖ เห่เรือบก

การเห่เรือบกถือเป็นเอกลักษณ์ที่พบเฉพาะในจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดประจวบคีรีขันธ์เท่านั้น เดิมเป็นการดัดแปลงมาจากการเห่เรือน้ำ ซึ่งเป็นประเพณีดั้งเดิมของชาวเพชรบุรี การเห่เรือบกไม่ใช่ของเก่าแก่ แต่เพิ่งเริ่มต้นเมื่อ ๒๐ ปี เนื่องจากการสร้างเขื่อนเพชรปิดกั้นแม่น้ำเพชรบุรีที่อำเภอท่ายาง ทำให้น้ำแห้งขอดลง และส่วนกลางของแม่น้ำตื้นเขินไม่สามารถนำเรือออกไปพายได้เหมือนในอดีต ผู้เคยเล่นเรือน้ำจึงคิดดัดแปลงและนำลักษณะการเห่เรือในน้ำขึ้นมาเห่บนบก จึงเรียกว่าเห่เรือบก โดยนำเนื้อร้องมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับท่าทางและจังหวะของฝีพายขณะเห่

การเห่เรือบกนิยมเล่นในงานทอดกฐินและงานลอยกระทง มีทั้งชายและหญิงเป็นลูกคู่ ทำเสมือนว่าอยู่ในเรือจริง ทั้งที่มีลำเรือลอยอยู่แต่จอดอยู่บนบก บางครั้งติดล้อเคลื่อนแห่เป็นขบวนไปทั่วจังหวัดได้ ชายหญิงนั่งกันคนละข้างและถือพายเป็นทั้งฝีพายและลูกคู่ เรือจำลองนี้ประดับตกแต่งอย่างสวยงาม เนื้อความที่ร้องใช้เริ่มต้นด้วยบทไหว้ครู บทเกริ่น บทเกี้ยวพาราสี บทชมนก แต่ไม่มีบทโต้ตอบว่ากัน ต่างจากเพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย และเพลงฉ่อย เพลงเรือเน้นความสนุกสนานและความสมัครสมานสามัคคี

คณะผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าพบคณะเรือบกแม่มะเฟืองของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มีหัวหน้าคณะคือครูมะปราง แจ้งประจักษ์และแม่มะเฟือง แสงทอง สองพี่น้องที่โยกย้ายถิ่นฐานมาจากบ้านนาขู่ ตำบลนาพันสา อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อายุ ๑๑ ปี เนื่องจากต้องมาจับจองที่ทำกินผืนใหม่

ภาพการสาธิตเรือบกของคณะเรือบกแม่มะเฟืองบนเรือหงส์ทอง

คณะเรือบกแม่มะเฟืองเริ่มต้นเล่นกันเป็นคณะรวมตัวกันในปีพุทธศักราช ๒๕๔๘ และเริ่มแยกย้ายออกไปอีก ๔ ลำ คณะหงษ์ทองตั้งอยู่ที่บ้านเลขที่ ๗๕ หมู่ ๖ ตำบลนาขาม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันครูมะเฟืองอายุ๖๒ ปี ครูมะปรางอายุ ๖๖ ปี สมาชิกคณะเรือบกหงษ์ทองมีลักษณะเป็นครอบครัวจากพี่น้องพ่อแม่ท้องเดียวกัน ๕ คนดังนี้

๑. ครูเอื้อม (หญิง) อายุ ๗๕ ปีสมาชิกในลำเรือน้ำสมัยอยู่เพชรบุรี เรือพายแข่ง
๒. ครูโอด (ชาย) อายุ ๗๖ ปีสมาชิกในลำเรือน้ำสมัยอยู่เพชรบุรี เรือพายแข่ง
๓. ครูสะอิ้ง (ชาย) อายุ ๗๔ ปีสมาชิกในลำเรือน้ำสมัยอยู่เพชรบุรี เรือพายแข่ง มีความรู้ในการต่อเรือให้เบาและสวย
๔. พี่สาว (เสียชีวิต)

๕. ครูเอี้ยว (ชาย) อายุ ๗๐ ปี มีความรู้ในการต่อเรือให้เบาและสวย

๖. ครูมะปราง (หญิง) อายุ ๖๖ ปี เขียนกลอนประพันธ์คำร้อง

๗. ครูมะเฟือง (หญิง) อายุ ๖๒ ปี สมาชิกเรือบก

๘. ครูอ้อม (หญิง) อายุ ๖๐ ปี เจ้าของร้านอาหารครัวหาดขาม

๙. ครูเอื้อ (ชาย) อายุ ๕๖ ปี สามารถร้องลำตัด บอกเพลงเรือได้ ตีรำมะนา

ครูมะเฟืองได้กล่าวถึงเหตุในการเริ่มคิดคณะเรือบกในจังหวัดประจวบคีรีขันธ์เมื่อพุทธศักราช ๒๕๔๙ ดังนี้

“แม่ (ครูมะเฟือง) เป็นคนเพชรบุรี แม่อยู่ที่เพชรบุรีจะเห็นพี่สาว พี่ชายลงเรือ เพราะเพชรบุรีมีแม่น้ำ เพชรบุรีเขาจะแข่งเรือกัน มีงานกฐิน เขาจะมีการเห่เรือ เขาจะแข่งขันเรือด้วย ทีนี้พอเราย้ายมาอยู่ที่นี่ เราเป็นลูกเมืองเพชร จิตใจเราก็ฝักใฝ่อยู่กับการสนุกสนานรื่นเริงของชาวเมืองเพชร เราก็เห็นที่นี่มีคนเมืองเพชรอยู่มากมาย แม่จึงรวบรวมสมัครพรรคพวก แม่เป็นต้นคิดจัดตกแต่งขึ้นมา คำว่าเรือบกแม่ก็เป็นคนคิด พี่ชายเป็นช่างทำเรือ ก็มาจากเพชรบุรี น้องชายก็ช่วย พี่ชายตอนเป็นหนุ่มอยู่ในเรือ เขารู้เรื่องเรือว่าเรือบกทำด้วยไม้ไผ่ หัวเรือทำเป็นรูปนาค รูปหงส์ บางหมู่บ้านทำเป็นนกยูง คณะนี้มีชื่อว่าเห่เรือบกคณะแม่มะเฟือง ในคณะนี้แม่เป็นคนแต่งเพลง”

(ครูมะเฟือง แจ้งประจักษ์, สัมภาษณ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ในการแสดงครั้งแรกมีอุปสรรคเกิดขึ้นเมื่อเริ่มต้นแสดงครั้งแรกในปีพุทธศักราช ๒๕๒๐ แต่ไม่ได้นำออกแสดงให้กับทางการ แสดงเฉพาะในหมู่บ้านเพื่อแห่งานกฐิน แต่ทางการไม่ได้เข้ามาเห็น และไม่ได้รับความช่วยเหลือ สาเหตุที่เริ่มต้นในครั้งนั้นเกิดจากความคิดถึงบ้านในตอนแรกเริ่มต้นยืนเรียงกัน และหัดพายด้วยกัน เริ่มหัดพายทางซ้าย ทางขวา มีกรับตีจังหวะให้ตรงกับการยกฝีพาย ครูมะเฟืองกำหนดท่าพายด้วย การกดพาย การพลิกพาย ให้พร้อมกันกับเสียงเฮละโล้ สาละพาที่จำมาจากตำนานเห่เรือเมืองเพชรบุรี เนื่องจากจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ไม่มีแม่น้ำ ทำนองร้องเพลงเรือบกมี ๒ ทำนองคือทำนองพื้นบ้าน ทำนองเห่เรือภาคกลาง (รายละเอียดทำนองดูบทที่ ๔) และเมื่อผ่านไปยี่สิบกว่าปี จึงได้เริ่มออกแสดงเป็นเรื่องเป็นราวเมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๔๙ จึงเป็นการแสดงอย่างต่อเนื่อง

ในการแสดงครั้งหนึ่งใช้ผู้แสดงลำละ ๓๐ คนรวมผู้ให้จังหวะ และกลองยาวประกอบจังหวะด้วย คณะหงษ์ทองนี้เป็นคณะที่เริ่มต้นทำให้คณะนี้เป็นแบบอย่างให้เริ่มต้นสร้างเรืออีก ๓ ลำ รวมทั้งหมด ๔ ลำในอำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ดังนี้

๑. เรือชุมทองเป็นเรือของหมู่ ๕

๒. เรือหงส์ทองเป็นเรือของหมู่ ๖

๓. เรือพานทองเป็นเรือของหมู่ ๔

๔. เรือโพธิ์ทองเป็นเรือของหมู่ ๗ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ระลึกอดีตท่านผู้ว่าราชการสนอง รอดโพธิ์ทอง

ในการคิดการแสดงของเรือหงษ์ทองนั้นมีที่ปรึกษาคือแพทย์หญิงอนงค์ อยู่ปาน ในการช่วยกันคิดการแสดงร่วมกับท่านอดีตท่านผู้ว่าราชการจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ในการแสดงทั้งหมด ๔ ลำนั้นเป็นตัวแทนของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ คิดปรับปรุงการแสดง เนื้อร้อง ปรับปรุงการแต่งตัวอีกด้วย (ครูมะปราง แจ้งประจักษ์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

การแสดงเรือบกของอำเภอกุยบุรีได้รับความร่วมมือจากชุมชน ผู้นำของชุมทำให้สมาชิกมีแรงใจ มีคำชมจากผู้นำว่าทำอย่างนี้ดี ทำอย่างนี้ชอบ ทั้งนี้ได้รับความสนับสนุนจากประธานสหกรณ์ชุมชน อดีตผู้ว่าราชการจังหวัด สาธารณสุขจังหวัด (ครูชอบ พุ่มพวง, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์) ประธานสหกรณ์ทำหน้าที่ให้คำปรึกษา ทางการต้องการอะไร จะนำข่าวมาบอกสมาชิกให้เตรียมตัว ให้คำปรึกษาในการเขียนโครงการ สมาชิกเรือบกทั้งหมดเป็นสมาชิกสหกรณ์ด้วย และช่วยนำโครงการไปของบประมาณสนับสนุนจากสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร งบประมาณที่สนับสนุนได้แก่ งบประมาณสนับสนุนเสื้อผ้าเป็นจำนวน ๑๐๐,๐๐๐ บาท และมีงบประมาณสนับสนุนดูงาน เช่น การทำเรือในจังหวัดต่าง ๆ นอกจากนี้ชาวจังหวัดนครปฐม จังหวัดพังงาก็เดินทางมาดูงานการแสดงเรือบกของชาวกุยบุรีด้วยเช่นกัน

ปัจจุบันทางหน่วยราชการมีความตื่นตัวและให้การสนับสนุน เน้นการซ้อม ให้ทุนสนับสนุนการซ้อม การแสดงเรือบกเป็นอย่างมาก นำไปแสดงในงานและโอกาสต่างๆ เช่น งานกีฬาจังหวัด การแสดงฉลองงานอ่างเก็บน้ำเฉลิมสิริราชสมบัติ ๖๐ ปีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช งานเครือข่ายผู้สูงอายุ ๘ จังหวัด นอกจากนี้ครูให้ความเห็นว่าในการฝึกหัดเด็กนั้นเด็กจะชอบกลองยาวมากกว่า การเล่นลำตัดหรือการเล่นเรือบก เนื่องจากเด็กชอบเล่น ชอบเต้นมากกว่าการเล่นเรือบก กลองยาวมีจังหวะสนุกสนาน เร็วกระชับ รำเข้าจังหวะพร้อมออกท่าทางได้ ส่วนการเห่เรือบกมีจังหวะปานกลาง ไม่มีการรำประกอบการแสดง นอกจากการยกฝีพายพร้อมเพรียงกันให้เป็นจังหวะ

การแสดงของเรือบกเป็นการแสดงให้กับนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศด้วย ดังนั้นแม่มะเฟืองจำเป็นต้องปรับเนื้อร้องให้เป็นภาษาอังกฤษด้วยดังนี้

“Hi! How are you?
Welcome to Thailand
Ladies and Gentlemen ยินดีต้อนรับ to Thailand”

(ครูมะเฟือง แสงทอง, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

จากการวิเคราะห์ประวัติการก่อตั้งคณะ การจัดการแสดง การเตรียมบทร้องและการซ้อม คณะผู้วิจัยสามารถเสนอลักษณะสำคัญของหัวหน้าคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ได้ดังนี้

๑. ไม่มีพ่อแม่เป็นศิลปิน นักแสดง แต่ตนเองรักในการแสดง การรำ การร้อง

๒. ชอบภาษาไทย แม้จบเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔

๓. เป็นคนชอบอ่านหนังสือทุกชนิด

๔. ความจำดี เสียงดี เพลงฉ่อยเอาเนื้อมาศึกษาและเขียนเนื้อร้อง นำทำนองใส่

๕. มีวิธีจัดการบริหาร ด้วยการเขียนเนื้อร้องเอง จัดพิมพ์คำร้องแจกสมาชิกให้ท่อง

๖. จัดซ้อมด้วยตนเอง นำร้องเอง ใส่ใจในรายละเอียดมีความละเอียดในการนำทำนองเฉพาะของจังหวัดเพชรบุรี จังหวะกรับพร้อมจังหวะการพาย

(ครูมะเฟือง แสงทอง, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ครูมะเฟืองได้ฝากข้อคิดให้กับคณะผู้วิจัยไว้ว่าสิ่งที่ต้องการได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานราชการที่ดูแลคือการช่วยเหลือตกแต่งเรือให้สวยงาม เรือหนึ่งลำใช้งบประมาณประมาณ ๗,๐๐๐ บาท การดัดแปลงต้องการงบประมาณเพิ่ม เนื่องจากผู้พายเรือต้องแบกเรือบนบ่าทรมานเป็นอย่างมาก แต่ต่อมาประยุกต์ให้เรือมีล้อ ถึงแม้ว่าขณะนี้ได้มีการถ่ายทอดการเล่นเรือบกให้นักเรียนโรงเรียนวัดยางชุมไว้แล้ว แต่ก็ยังเป็นการสืบทอดในเบื้องต้นเท่านั้น ขณะนี้นักเรียนสามารถนำร้องเรือบกได้แต่ยังไม่สามารถออกแสดงได้ด้วยตนเอง และยังไม่ได้เรียนรู้เทคนิคการสร้างเรือบกอีกด้วย

๖.๓.๑.๖ วงสะล้อซอซึง จังหวัดตาก

วงสะล้อซอซึงเป็นดนตรีพื้นเมืองของคนไทยพื้นราบในภาคเหนือ และแพร่ขยายมาถึงจังหวัดตากด้วยเนื่องจากมีพื้นที่ติดต่อกัน ซอพื้นเมืองประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ได้แก่ สะล้อ ซึง ขลุ่ยผิว ปี่อ้อ ในจังหวัดตากพบว่ามีคณะสะล้อ ซอ ซึงที่โด่งดังของคณะจ่าสิบเอกจรูญ ติ๊บลำเอี้ยงเป็นผู้ที่สนใจจึงได้เริ่มตั้งวงดนตรีสะล้อซอซึงขึ้นที่บ้านเลขที่ ๑๔๑ หมู่ ๕ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก จ่าสิบเอกจรูญมีวุฒิการศึกษารัฐศาสตร์บัณฑิต จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช รับราชการในกรมทหารพรานที่ ๓๕ ตำแหน่งนายสิบยุทธการและนายช่างระหว่างปีพุทธศักราช ๒๕๒๘-๒๕๔๘ ต่อมาในปีพุทธศักราช ๒๕๔๓-๒๕๔๔ได้ย้ายมาอยู่จังหวัดกำแพงเพชรเป็นเจ้าหน้าที่วิเคราะห์แผนและนโยบาย ในพุทธศักราช ๒๕๔๘-๒๕๕๐ ได้รับคัดเลือกเป็นเทศบาลตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก

ภาพวงสะล้อซอซึงของจ่าสิบเอกจรูญ ติ๊บลำเอี้ยง จังหวัดตาก

จ่าสิบเอกจรูญเริ่มตั้งวงสะล้อซอซึงในปีพุทธศักราช ๒๕๔๐ เดิมทีนั้นเล่นกันมานานแล้ว แต่เริ่มจัดตั้งอย่างเป็นทางการเพื่อของบประมาณสนับสนุนจากราชการ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ในปัจจุบันขออาศัยห้องซ้อมกับห้องดนตรีของโรงเรียนแม่จะเรา โดยมีอาจารย์แจ่มศรี องค์การช่วยดูแลการซ้อมดนตรีในวงและประสานงานการใช้เครื่องดนตรีและห้องซ้อมดนตรีของโรงเรียนด้วย

จากการสัมภาษณ์สมาชิกในวงของครูจรูญพบว่าเด็กนักเรียนชื่นชมและมีศรัทธาในความเสียสละ การทำวงของครูจรูญ รวมทั้งการเอาใจใส่ดูแลการฝึกซ้อมของอาจารย์แจ่มศรี จึงส่งผลให้เด็กนักเรียนในวงตั้งใจฝึกซ้อมและได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดดนตรีพื้นเมือง จัดโดยวัดศรีมณี จังหวัดตากเมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๔๘ เครื่องมือซึงลูก ๔ โดยใช้เพลงที่เข้าประกวดคือสร้อยเวียงพิงค์และเพลงปราสาทไหว

๖.๔.๒ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตก ได้แก่ แตรวงชาวบ้าน จังหวัดราชบุรี

๖.๔.๒.๑ แตรวงชาวบ้าน

แตรวงชาวบ้านเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ได้รับอิธิพลจากการนำเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องทองเหลืองซึ่งเรียกเครื่องดนตรีดังกล่าวว่า แตร มาประสมวงและประยุกต์เพื่อบรรเลงเพลงไทย โดยส่วนใหญ่นิยมบรรเลงเพลงไทยจากการประพันธ์ของนักดนตรีปี่พาทย์ ดังจะเห็นได้ว่าเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมไทยเข้าด้วยกัน

แตรวงสุนิศาของจังหวัดราชบุรีเป็นแตรวงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของจังหวัดราชบุรีและจังหวัดใกล้เคียง เป็นแตรวงที่อนุรักษ์สืบทอดแนวทางการบรรเลงเพลงไทยเดิม มีระบบบันทึกโน้ตของตนเอง (จิระ สัตตะพันธ์คีรี, ๒๕๔๕: ๒๘) แตรวงสุนิศาตั้งอยู่ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ลักษณะที่ตั้งของคณะแตรวงสุนิศา ตั้งอยู่ที่บ้านท่ามะขามบนถนนเพชรเกษมก่อนถึง

ตัวเมืองจังหวัดราชบุรีประมาณ ๙ กิโลเมตร อยู่ตรงข้ามฟาร์มเลี้ยงเป็ด ปัจจุบันหัวหน้าคณะหรือผู้ดูแลแตรวงคณะสุนิศาคือ ครูสมาน กันเกตุเป็นหัวหน้าวง โดยรวบรวมผู้ที่มีใจรักดนตรีมารวมตัวกันเล่นแตรวงเป็นงานอดิเรกและรายได้เสริม จัดหาเครื่องดนตรี เครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ รวมทั้งควบคุมฝึกซ้อมบทเพลงต่าง ๆ ของวงด้วย นอกจากนี้ก็ยังมีครูพันธุ์ บุตรจะณะ คอยเป็นที่ปรึกษาและบอกทางเพลงให้แก่วงอีกด้วย

แตรวงของจังหวัดราชบุรีเริ่มต้นปรากฏตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๗๐ ที่วัดเกาะใน อำเภอเมืองจังหวัดราชบุรีแต่ในภายหลังไม่มีสมาชิกสืบทอดการบรรเลง จากผลงานวิจัยของจิระ สัตตะพันธ์คีรี (๒๕๔๙) พบว่าเริ่มมีการเล่นแตรวงเป็นครั้งแรกในจังหวัดราชบุรีเมื่อ ปีพุทธศักราช ๒๔๙๐ จากการเผยแพร่ของครูพันธุ์ บุตรจะณะ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิชาแตรวงมาจากครูย้ง (ไม่มีนามสกุล) ที่บ้านกล้วย ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี สมาชิกชาวแตรวงเป็นผู้มีใจรักในดนตรีและใช้เวลาว่างจากการทำงานมารวมตัว ฝึกซ้อมกันและเริ่มรับงานแตรวงเป็นอาชีพรองจากอาชีพทางการเกษตร

แตรวงคณะสุนิศา ท่ามะขามมีประวัติพัฒนาการเป็นหลายสิบปี พัฒนการช่วงสำคัญของแตรวงบ้านมะขามสืบเนื่องมาจากการรวมตัวกันระหว่างครูดนตรีไทยคือครูรวม พรหมบุรี นักปี่พาทย์คนสำคัญของจังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดังนั้นแตรวงของจังหวัดราชบุรีจึงเป็นแตรวงที่มีความไพเราะและมีเทคนิควิธีการบรรเลงตามแบบฉบับของการบรรเลงดนตรีไทย

จิระ สัตตะพันธ์คีรีอธิบายถึงที่มาของกำเนิดแตรวงคณะสุนิศาไว้ดังนี้

> *“ในระยะหลังนักดนตรีแตรวงของบ้านท่ามะขามได้กระจัดกระจายไปเล่นดนตรีสากล ประเภทลูกทุ่ง ลูกกรุงกันมากขึ้นเพราะมีงานมากและรายได้ดีกว่าการเล่นแตรวง จากเดิมที่มีแตรวงในละแวกบ้านท่ามะขามอยู่หลายคณะจึงเริ่มลดน้อยลง คงเหลือแต่นักดนตรีแตรวงรุ่นบุกเบิกที่ยังคงเล่นกันอยู่โดยมีครูคาน บุญทรง เป็นหัวหน้าวง และครูสมาน กันเกตุทำหน้าที่เป็นผู้จัดการวงคอยติดต่อรับงาน”*
>
> (จิระ สัตตะพันธ์คีรี, ๒๕๔๙: ๓๕)

ในระยะแรกนั้นมีครูคลาย คำประดิษฐ์เล่นบาริโทนและควบคุมวง มีนักดนตรีประมาณ ๑๔ คน เมื่อครูคลายสิ้นชีวิต ครูคานจึงรับตำแหน่งหัวหน้าวงต่อ ภายหลังเมื่อครูคานมีอายุมากและเลิกเล่นแตรวงแล้ว ครูสมานก็รับหน้าที่หัวหน้าวงสืบต่อมา รับผิดชอบหน้าที่ติดต่อรับงานและฝึกหัดนักดนตรีรุ่นหลังเพื่อมาทดแทนผู้ที่ลาออกไป ในขณะนั้นจึงเริ่มใช้ชื่อวงว่า แตรวงคณะ ส.ศิษย์บรรเลง จนปัจจุบันจึงเปลี่ยนเป็น แตรวงคณะสุนิศา

ครูสมาน เกิดเมื่อวันที่ ๑๑ มกราคม ปีพุทธศักราช ๒๔๙๔ อยู่บ้านเลขที่ ๔๐/๓ หมู่ ๗ ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี ครูสมานได้ให้สัมภาษณ์ว่า การเริ่มต้นศึกษาทางด้านดนตรีของตนนั้นเริ่มต้นจากการฝึกฝนกับครูคลายดังนี้

> *“เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับครูคาน บุญทรงซึ่งเป็นผู้เล่นทรัมเปทในคณะแตรวงของครูคลายนั้นเอง เริ่มต้นจากแรงบันดาลใจของตนเองโตในหมู่บ้านและได้ยินแตรวงบรรเลงงานบวชนาคเป็นประจำ รู้สึกติดใจเสียง และชอบจึงเริ่มหัดเป่าแตรวงทั้งที่บิดามารดาไม่เป็นนักดนตรีทั้งสิ้น”*
>
> (ครูสมาน กันเกตุ, ๒๙ เมษายน ๒๕๕๓, สัมภาษณ์)

ครูสมานมีอาชีพทำนา ปลูกพืชผักต่าง ๆ รับงานก่อสร้างเพิ่มเติมด้วย และนอกจากนี้ท่านยังมีความรู้ในการซ่อมแซมเครื่องดนตรีเครื่องเป่าทุกประเภทด้วย โดยอาศัยการเรียนรู้จากครูและช่างซ่อมเครื่องดนตรีที่ครูสมานนำไปซ่อมในกรุงเทพมหานครนั่นเอง ท่านมีความเห็นว่านักดนตรีควรซ่อมเครื่องดนตรีเองได้ สามารถช่วยประหยัดค่าใช้จ่ายได้เป็นจำนวนมาก การรับงานของคณะสุนิศาจะมีรายได้และรับงานมากในช่วงเดือนมีนาคมจนกระทั่งถึงวันเข้าพรรษาในเดือนกรกฎาคม สมาชิกของวงได้รับค่าตอบแทนตั้งแต่ ๑๕๐-๕๐๐ บาทต่อวัน แต่งานเหล่านี้ไม่ได้มีทุกวัน เมื่อนำรายได้ตลอดทั้งห้าเดือนมารวมกันเฉลี่ยรายได้คนละ ๑,๐๐๐-๓,๐๐๐ บาทต่อคน ดังนั้นการประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีแตรวงจึงไม่สามารถเลี้ยงชีพได้หรือประกอบเป็นอาชีพหลักได้

สมาชิกปัจจุบันของแตรวงคณะสุนิศามีดังนี้

๑. นายสมาน กันเกตุ	ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี	เป่าคลาริเน็ต
๒. นายพันธุ์ บุตรจะณะ	ปัจจุบันอายุ ๗๘ ปี	เป่าคลาริเน็ต
๓. นายสงัด สุขอร่าม	ปัจจุบันอายุ ๕๒ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน คลาริเน็ต
๔. นายสมคิด แสงเจริญ	ปัจจุบันอายุ ๓๙ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๕. นายวิหาร มุสิกวัตร	ปัจจุบันอายุ ๕๕ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๖. นายมนตรี ด้วงทอง	ปัจจุบันอายุ ๕๒ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๗. นายไพโรจน์ เกตุเต็ม	ปัจจุบันอายุ ๕๒ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๘. นายจรูญ เทพสาลี	ปัจจุบันอายุ ๔๘ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๙. นายสมวงศ์ ขาวสะอาด	ปัจจุบันอายุ ๕๒ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน
๑๐. นายสมเจตน์ วรรณทอง	ปัจจุบันอายุ ๔๗ ปี	เป่าแซ็กโซโฟน

๑๑. นายชัยยศ แสงเจริญ ปัจจุบันอายุ ๓๕ ปี เป่าแซ็กโซโฟน
๑๒. นายประเสริฐ เพชรประเสริฐ ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปีเป่าแซ็กโซโฟน
๑๓. นายบุญยืน จันทา ปัจจุบันอายุ ๕๔ ปี เป่าแซ็กโซโฟน
๑๔. นายวิชัย มะลิวัน ปัจจุบันอายุ ๕๐ ปี เป่าแซ็กโซโฟน
๑๕. นายนิรุติ พุ่มฉายา ปัจจุบันอายุ ๒๘ ปี เป่าแซ็กโซโฟน
๑๖. นายอนุพงษ์ เย็นใส ปัจจุบันอายุ ๒๔ ปี เป่าแซ็กโซโฟน

แตรวงคณะสุนิศามีการสืบทอดความรู้จากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง แต่กำลังประสบปัญหาสำคัญในการสร้างความต่อเนื่อง เป็นที่น่าเสียดายว่าปัจจุบันแตรวงคณะสุนิศาไม่มีการฝึกหัดเยาวชนสมาชิกรุ่นใหม่แล้ว เนื่องจากเยาวชนนิยมเล่นดนตรีแนวอื่น ๆ เช่น สตริง ลูกทุ่ง ไทยสากลมากกว่า ด้วยค่านิยมของสังคมทำให้เยาวชนหลงใหลกับวัฒนธรรมและสิ่งที่ยั่วยุจากสถานบันเทิงมากกว่าการเรียนรู้ศิลปะพื้นบ้านเช่นแตรวง นอกจากนี้ยังขาดแคลนบุคคลากรที่จะช่วยในการอนุรักษ์และสืบทอด ดังนั้นการบรรเลงแตรวงของชาวท่ามะขามอาจสูญสิ้นไปในที่สุด หากไม่ได้รับความสนับสนุนจากหน่วยงานราชการที่ช่วยเหลือดูแลงานด้านศิลปวัฒนธรรมในอนุรักษ์และส่งเสริมเพื่อเผยแพร่ความรู้เรื่องแตรวงชาวบ้านให้เป็นรู้จักแพร่หลาย

๖.๑.๒.๒ รำวง จังหวัดตาก

รำวงพื้นบ้านในอดีตจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่กรุณาเล่าว่าหลังจากหมดฤดูทำไร่ทำนาแล้ว ก็จะมีเทศกาลต่าง ๆ เกิดขึ้น เช่น ก่อนวันสงกรานต์ การว่างจากงานหนุ่มสาวจะมีการนัดหมายโดยการนัดแนะและจัดให้มีการรำวงพื้นบ้านเล่นสนุก ๆ พูดคุยกัน โดยจะใช้บริเวณลานบ้านกว้าง ๆ ของบ้านใครก็ได้ เนื่องจากหนุ่มสาวสมัยนั้น การพบปะกันเป็นการยาก เมื่อมีการรำวงจึงถือว่าพฤติกรรมนี้อยู่ในสายตาของผู้ใหญ่ ผู้คนที่ทราบว่ามีการรำวงก็จะจูงมือลูกหลานไปดูรำวงกัน ถ้าคืนเดือนมืดก็จะก่อไฟไว้กลางลาน การแต่งกายหนุ่มจะใส่เสื้อเข้าในกางเกง ข้อมือผูกผ้าสาว ๆ นุ่งผ้าซิ่นและเสื้อสีสันสดใส เครื่องดนตรีในสมัยนั้นจะใช้กลองสองหน้ากับลูกแซก ต่อมามีการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีตามแต่จะหาได้ เนื้อหาในเพลงร้องเป็นการชมธรรมชาติ การเปรียบเปรยหยอกเหย้า เกี้ยวพาราสี การบอกความในใจได้อย่างมีความหมาย

ภาพลูกแซก เครื่องดนตรีประกอบการเล่นรำวง จังหวัดตาก

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามที่จังหวัดตาก พบว่า รำวงพื้นบ้านของจังหวัดตากมีความเข้มแข็งที่ บ้านตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ซึ่งถือว่ามีความเข้มเพราะได้รับการฟื้นฟูโดยครูบังอร อินทร์จันทร์ ผ่านการสนับสนุนของวัฒนธรรมจังหวัดตากในโครงการศูนย์วัฒนธรรมไทยสายใยชุมชนจังหวัดตาก ชาวบ้านตากตกมีความตื่นตัว ช่วยกันฟื้นฟูและจัดกิจกรรมต่างๆ เช่น การตีกลองทุงเย การรำวง และการจัดประกวดกิจกรรมอาหาร การขี่จักรยานชมศิลปวัฒนธรรม ทั้งนี้หมู่บ้านยังได้รับความร่วมมือจากนักวิจัยวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยรามคำแหงช่วยจัดโครงการฟื้นฟูวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนอีกด้วย มีผู้นำชุมชนเป็นแกนนำสำคัญในการให้พื้นที่ เสียสละให้ใช้บ้านเป็นสถานที่ฝึกซ้อม จัดอาหารให้รับประทาน โดยมีครูบังอร อินทร์จันทร์เป็นผู้เขียนโครงการขอทุนสนับสนุนจากหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อให้การจัดการเป็นไปอย่างเรียบร้อย ในอดีตงานที่ได้เริ่มฟื้นฟูคือการรำวงดังที่ได้แสดงในภาพการแสดงงานรำวงโดยสภาวัฒนธรรมจังหวัดตาก ดังภาพปรากฏข้างล่างนี้

ภาพการฟื้นฟูรำวง บ้านตากตก จังหวัดตากในอดีต

๖.๔.๓ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากชาติพันธุ์อื่นที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานในภาคตะวันตก ได้แก่ การเล่นรำตงของชาวกะเหรี่ยง จังหวัดกาญจนบุรี การแสดงจิ๊กริของชาวกะเหรี่ยง จังหวัดตาก การแต้นแคนชาวม้ง จังหวัดตาก รำแคนหรือฟ้อนแคน ของชาวไทยทรงดำ ระบำลานโบน ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกนาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี ปีการศึกษา ๒๕๒๙ การฟ้อนแคนของลาวโซ่ง จังหวัดราชบุรี

๖.๔.๓.๑ การแสดงจิ๊กริ

การแสดงจิ๊กริของชาวกะเหรี่ยงจังหวัดตากเป็นการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ชาวกะเหรี่ยงทุกคนถือว่าเป็นการแสดงที่สำคัญมาก ผู้แสดงเป็นชายเท่านั้น ใช้แสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ และงานศพ ประกอบด้วยท่ารำ บทร้อง กระทบไม้และมีดนตรีประกอบได้แก่ ฆ้องวง ปี่เขาควาย กลองพม่า โหม่ง ฉาบ และไม้ไผ่ผ่าซีก นำมากระทบกันให้เกิดเสียงประกอบจังหวะ (คณะกรรมการประมวลจดหมายเหตุและเอกสาร, ๒๕๔๒: ๑๓๙)

๖.๔.๓.๒ การเต้นละครกะเหรี่ยง

การเต้นละครกะเหรี่ยงจังหวัดตากเป็นการแสดงที่ดัดแปลงท่ารำและนำมาปรับปรุงเป็นท่าเต้น โดยใช้ดนตรีพม่าประกอบการรำ คือใช้วงป๊าดแวงของพม่าทั้งหมด ได้แก่ ฆ้องวง ปี่แน ไม้ปรบเป็นไผ่ผ่ากลางลำทำหน้าที่ตีประกบกระทบเสียงดัง ชาวกะเหรี่ยงจัดการละเล่นประเภทนี้ในโอกาสงานขึ้นปีใหม่ งานสงกรานต์ งานบุญ งานบวช โดยผู้หญิงแต่งตัวผ้าถุงกรอมยาวถึงเท้า ต่อชายยาวอีก ๑ เมตร ผู้ชายสวมโสร่ง เต้นและร้องประกอบจังหวะของดนตรี (คณะกรรมการประมวลจดหมายเหตุและเอกสาร, ๒๕๔๒: ๑๓๙)

๖.๔.๓.๓ การเต้นแคน

การเต้นแคนเป็นการเต้นประกอบจังหวะต่าง ๆ เป็นศิลปะดั้งเดิมของชาวม้งจังหวัดตาก โดยจะเต้นเดินหน้า ถอยหลัง เหวี่ยงตัวไปมา ตีลังกาและกระโดดในท่าต่าง ๆ โดยจะมีผู้เป่าแคนและตีกลอง ซึ่งทำจากท่อนไม้ใหญ่เป็นการประกอบจังหวะ การเต้นแคนนี้ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว การแสดงประเภทนี้ใช้ในงานศพเท่านั้น (คณะกรรมการประมวลจดหมายเหตุและเอกสารจังหวัดตาก, ๒๕๔๒: ๑๔๐)

๖.๔.๓.๔ การเล่นรำตง

การเล่นรำตงเป็นการรำประกอบการร้องเพลงของชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดกาญจนบุรี เป็นการแสดงเพื่อบวงสรวงเจ้าแม่พระโพสพของชาวกะเหรี่ยงซึ่งเชื่อว่าข้าวปลาอาหารและธัญพืชที่อุดมสมบูรณ์นั้นได้รับมาจากพระแม่โพสพ การเล่นรำตงนั้นจะทำการแสดงในลานยุ้งฉางข้าวเพื่อขอบคุณผู้ที่ประทานผลผลิต

การเล่นรำตงหมายถึงการเหยียบย่ำให้เข้าจังหวะ ดนตรี (คณะกรรมการประมวลจดหมายเหตุและเอกสาร จังหวัดกาญจนบุรี, ๒๕๔๒: ๒๒๒) ในขณะที่ย่ำเท้านั้น มีไม้ไผ่เคาะเป็นจังหวะไปด้วย เมื่อเคาะแล้วมีเสียงดัง ตง ตง ตง ต่อมามีผู้คิดค้นท่ารำต่างๆ ประกอบเพลง ผู้ที่คิดค้น

ท่ารำและเพลงก็จะตั้งชื่อเป็นคณะของตนเอง เช่น ตงคะเฉะ ตงอะประ ตงหม่องโย่ ตงโค่งยอง ตงแจ้งละ เป็นต้น (คณะกรรมการประมวลจดหมายเหตุและเอกสาร จังหวัดกาญจนบุรี, ๒๕๔๒: ๒๒๒)

การแสดงรำตงมีเครื่องดนตรีประกอบดังนี้คือ ไม้เคาะทำจากไม้ไผ่ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ยกลองสองหน้า ระนาดเหล็ก ในขณะที่แสดงผู้รำจะร้องเพลงประกอบด้วย เนื้อหาของเพลงบรรยายสภาพแวดล้อม วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การพลัดพรากจากถิ่นที่เคยอยู่ และสอนเรื่องความเป็นจริงในชีวิต อันได้แก่เรื่องการเกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นต้น

๖.๔.๓.๕ การรำมอญ

ชาวไทยเชื้อสายมอญราชบุรียังคงมีขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ ตลอดจนภาษาพูดที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และยังมีการแสดงร่วมกันเพื่อความรื่นเริงในงานประเพณีต่างๆ ได้แก่ รำมอญ

การรำมอญของชาวไทยเชื้อสายมอญ จังหวัดราชบุรีเป็นการรำของชาวมอญที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีท่ารำที่อ่อนช้อย นุ่มนวล นิยมใช้แสดงในงานศพ หรือในงานมงคลทั่วไป เช่น งานฉลอง งานประเพณีสงกรานต์ โดยใช้วงปี่พาทย์มอญประกอบการแสดง การรำมอญมักจะใช้ผู้แสดงหญิงล้วน โดยยกมือขึ้นร่ายรำเป็นวงประกอบการเดินยืด ยุบ พร้อมทั้งตั้งมือและวงแขนไปตามทำนองและจังหวะเพลงที่อ่อนช้อย เชื่องช้า โดยใช้การกระเถิบเท้าแทนการยกเท้า

๖.๔.๓.๖ การฟ้อนแคน

ชาวลาวโซ่งหรือไทยทรงดำ มักรวมตัวกันวันสงกรานต์ การฟ้อนแคนเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่นิยมของลาวโซ่งในงานเทศกาลสงกรานต์ จังหวะมีความเร้าใจ สนุกสนาน ร่ายรำประกอบคำร้องที่มีเนื้อหาแสดงความเป็นอยู่ของลาวโซ่ง การแสดงนอกจากมีแคนเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักแล้ว ยังมีกลอง ฉิ่งและฉาบประกอบจังหวะอีกด้วย การแต่งกายของลาวโซ่งนั้นถือว่ามีความโดดเด่นโดยเฉพาะการแต่งกายสำหรับการฟ้อนแคน สังเกตได้จากการใช้ชุดพิเศษในโอกาสสำคัญ คือการสวมเสื้อฮี นิยมใช้ผ้าฝ้ายสีดำ แขนทรงกระบอก ผ่าข้างครึ่งตัวสำหรับผู้ชาย ติดกระจกชิ้นเล็กเป็นลวดลาย ส่วนผู้หญิงสวมเสื้อตัวนอก คอแหลมตกแต่งด้วยเศษผ้าหลากสีรอบคอเสื้อ ปักตกแต่งตะเข็บรอบตัวด้วยกระจก

๖.๔.๓.๗ การรำโทนของชาวไทยเชื้อสายลาวโซ่งจังหวัดราชบุรี

การรำโทนของชาวลาวโซ่ง บ้านตลาดควายเป็นหมู่บ้านในเขตตำบลจอมบึง จังหวัดราชบุรี พบว่ายังมีการแสดงพื้นบ้านที่ยังเป็นที่นิยมกันอยู่คือการรำโทน ตามจังหวะของโทน ดัง ป๊ะ โท่น ป๊ะ โท่น โท่น โท่น เนื้อร้องค่อนข้างสั้น และร้องซ้ำ ๆ อยู่หลายเที่ยว

การรำโทนนั้นมีที่มาจากการรำโทนในสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นการละเล่นที่พบทั่วทุกภาค แต่ในจังหวัดราชบุรีพบว่าผู้เล่นรำโทนมักเป็นชาวลาวโซ่ง ดังจะเห็นได้จากข้อมูลสัมภาษณ์ ผู้วิจัยพบว่าผู้ที่สืบทอดการรำโทนล้วนแต่เป็นชาวไทยเชื้อสายลาวโซ่งทั้งสิ้น ได้แก่

ครูสายยนต์ ลือมกลืน อายุ ๘๒ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๗๘ หมู่ ๕ ตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี
ครูไหล คำพร้อม อายุ ๗๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๒๔ หมู่ ๕ ตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี

จากการสอบถามครูสายยนต์และครูไหลพบว่าเพลงที่นิยมร้องเล่นรำโทนของชาวไทยเชื้อสายลาวโซ่งจังหวัดราชบุรี ยังคงมีเพลงรำโทนอยู่หลายเพลงดังนี้

๑. เพลงจอมบึง

๒. เพลงพญากง

๓. เพลงปฐมกษัตริย์

๔. เพลงคองก้า

๕. เพลงบินปักษาจะบิน

๖. เพลงช่อมาลี

สำนักวัฒนธรรมจังหวัดได้ส่งเสริมการเล่นรำโทนโดยได้ใช้เครื่องแต่งกายประจำกลุ่มของชุมชนลาวโซ่งซึ่งนับว่าเป็นการเล่นอนุรักษ์ของไทยและยังคงความเป็นเอกลักษณ์ทางเชื้อชาติไว้ด้วย

๖.๔.๔ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะราชสำนัก ได้แก่ หนังใหญ่ โขนสด การเล่นดนตรีไทย จังหวัดราชบุรีและจังหวัดเพชรบุรี ระบำรวมเผ่าเพชรบุรี ของ ผศ.ทิพยา ปัญญาวัฒชิโล สถาบันราชภัฏเพชรบุรี

๖.๔.๔.๑ หนังใหญ่

หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรีเป็นสมบัติของชาติ ถือเป็นการแสดงชั้นสูง เป็นแหล่งรวมศิลปะที่ทรงคุณค่าหลายแขนง ได้แก่ ศิลปะการออกแบบลวดลายไทยเชิงจิตรกรรม งานช่างแกะสลักหนัง การเชิดหุ่นที่ต้องใช้ศิลปะทางนาฏยศิลป์ เนื้อเรื่องจากวรรณกรรม การพากย์เจรจา บทขับร้อง และดนตรีประกอบการแสดงหนังใหญ่ การแสดงหนังใหญ่จึงมีคุณค่าทางศิลปะสูง

ภาพการแสดงหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรีในงานเทศกาลสงกรานต์ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒

หนังใหญ่วัดขนอนนั้น เริ่มสร้างครั้งแรกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ โดยมีท่านพระครูศรัทธาสุนทร (หลวงปู่กล่อม) เป็นผู้ชักชวนครูอั๋ง ช่างจาด ช่างจ๊ะและช่างพวงมารวมกันสร้างชุดแรก คือชุดหนุมานถวายแหวน (เอกสารอัดสำเนาเผยแพร่พิพิธภัณฑสถานหนังใหญ่วัดขนอน, ๒๕๕๒: ไม่มีเลขหน้า) หนังใหญ่วัดขนอนเป็นตัวอย่างสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมในเชิงกระตุ้นให้ชุมชนมีส่วนร่วม ทางวัดได้ร่วมกับภาครัฐและภาคเอกชนในการนำหนังใหญ่ไปเผยแพร่ยังที่ต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศหลายครั้ง หนังใหญ่ได้รับการซ่อมแซมและได้รับอุปถัมภ์โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชดำริให้ทำหนังใหญ่ชุดใหม่ขึ้น ๓๑๓ ตัว เพื่อใช้แสดงต่อไป ปัจจุบันหนังใหญ่วัดขนอนจัดแสดงในโอกาสสำคัญและยังได้จัดทำพิพิธภัณฑสถานเพื่อเปิดแสดงความรู้ให้เยาวชนได้รับชม ฝึกหัด และสืบทอดศิลปะอันทรงคุณค่านี้

งานหนังใหญ่วัดขนอนได้รับการกล่าวขานถึงและเป็นที่รู้จักภายใต้การควบคุมและการบริหารงานโดยพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน ผู้ซึ่งสามารถระดมทุนและความร่วมแรงร่วมใจจากทั้งภาครัฐและภาคเอกชนดังจะเห็นได้จากคำกล่าวเปิดการแสดงหนังใหญ่วัดขนอนในงานวันสงกรานต์ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ โดยนายกเทศบาลตำบลสร้อยฟ้าเมื่อวันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒ ณ วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ดังนี้

> *“กราบเรียนพ่อแม่พี่น้องชาวตำบลสร้อยฟ้าที่เคารพอย่างสูง กระผม นายประชุม อินโนด นายกบริหารส่วนตำบลสร้อยฟ้า ในนามคณะกรรมการจัดงานหนังใหญ่วัดขนอน ในนามของประชาชนชาวตำบลสร้อยฟ้า ขอกราบขอบพระคุณท่านนายอำเภอโพธารามเป็นอย่างสูงที่ท่านให้เกียรติเดินทางมาเป็นประธานในพิธีเปิดงานเทศกาลหนัง*

ใหญ่วัดขนอนในครั้งนี้ กระผมขอนำเรียนถึงความเป็นมา แนวคิดในการจัดงานเทศกาลหนังใหญ่วัดขนอนดังนี้ ด้วยหนังใหญ่วัดขนอนและชุมชนชาวตำบลสร้อยฟ้าตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นถิ่นอันสื่อถึงความบริสุทธิ์ สะท้อนรากเหง้าของแหล่งวิถีชีวิตชุมชนและการดำรงอรรถะซึ่งมีลักษณะเฉพาะตน ซึ่งสังคมปัจจุบันได้รับรู้และได้ให้การยอมรับแล้วว่าวัฒนธรรมพื้นถิ่นของสังคมชนบทมีส่วนช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ทางสังคมในลักษณะการช่วยเหลือเกื้อกูลก่อให้เกิดความเอื้อเฟื้อที่ดีต่อกัน และยังส่งผลกระทบต่อกระบวนการถ่ายทอดการเรียนรู้ในการสร้างความเข้มแข็งให้เกิดแก่ชุมชน หนังใหญ่วัดขนอนและองค์การบริหารส่วนตำบลสร้อยฟ้าและชุมชนจึงได้ร่วมกันจัดงานเทศกาลหนังใหญ่วัดขนอนขึ้นมาเพื่อเปิดโอกาสให้ศิลปินพื้นบ้านหลายแขนงได้มารวมกันสืบสานสายใยทางวัฒนธรรมให้กับสังคมภายนอกได้รับรู้และซาบซึ้งอรรถรสผ่านงานศิลปะการแสดงหลากหลาย โดยครั้งนี้ยังคงได้รับน้ำใจจากเหล่าศิลปินหลายแขนงมีชื่อแสดงซึ่งมีผลงานเป็นที่ประจักษ์อยู่ในระดับสากลมาร่วมแสดงในชุมชนให้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์จะได้ตระหนักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรม อันมีที่มาจากภูมิปัญญาแห่งรากหญ้าของชุมชนในการจัดงานครั้งนี้ได้ตั้งงบประมาณรายจ่ายไว้จำนวนสามแสนบาทโดยได้รับความสนับสนุนจากพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดขนอน องค์การบริหารส่วนตำบลสร้อยฟ้า องค์การบริหารส่วนจังหวัดราชบุรี สำนักงานการท่องเที่ยวและการกีฬาจังหวัดราชบุรี ณ บัดนี้ได้เวลาอันสมควร กระผมใคร่ขอเรียนเชิญท่านประธานในพิธีกล่าวเปิดงานเทศกาลหนังใหญ่วัดขนอน ปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ พร้อมทั้งให้ข้อคิดต่อคณะกรรมการและต่อท่านผู้มีเกียรติทุกท่านที่เข้ามาเที่ยวชมงานครับ”

(พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, บันทึกภาคสนาม, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๓)

จากการถอดคำกล่าวเปิดงานหนังใหญ่วัดขนอนประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ แสดงให้เห็นถึงการบริหารจัดการหนังใหญ่ของจังหวัดราชบุรี ถือว่าประสบความสำเร็จในระดับภูมิภาค ประชาชนมีส่วนร่วม เกิดความภาคภูมิใจ ภาครัฐร่วมกับชุมชนให้ได้มีส่วนร่วมหลายรูปแบบด้วยการเปิดพื้นที่ให้วัดเป็นเจ้าภาพในการดำเนินการเรียนการสอนและถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับเยาวชน รวมทั้งเมื่อเยาวชนเติบโตขึ้นจะช่วยเป็นกำลังสำคัญในการบริหารจัดการการแสดงหนังใหญ่

ประสานงานและช่วยคิดกิจกรรมในการสร้างงานและเผยแพร่การแสดงหนังใหญ่ เช่น รูปแบบการจัดงานแสดงหนังใหญ่ประจำปีในช่วงวันสงกรานต์ นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าการร่วมมือของท่านเจ้าอาวาสพระครูพิทักษ์ศิลปาคมผู้นำฝ่ายสงฆ์ นายกองค์การบริหารส่วนตำบล ร่วมมือกับผู้ว่าราชการจังหวัดและชุมชนได้อย่างเข้มแข็งและเป็นปึกแผ่น

ภาพพระครูพิทักษ์ศิลปาคม เจ้าอาวาสวัดขนอน

ในการจัดงานแสดงหนังใหญ่ของวัดขนอนนั้นได้มีการออกร้านขายอาหารไทยและอาหารมอญตั้งแต่ช่วงบ่าย รวมทั้งการออกร้านการแกะตัวหนัง การทำเสื้อยืดหนังใหญ่วัดขนอน การทำสติ๊กเกอร์หนังใหญ่ ร้านขายน้ำ ร้านขายขนมหวาน ผู้เข้าชมไม่ต้องเสียค่าเข้าชมศิลปะการแสดงซึ่งประกอบด้วยการแสดงชุดพิเศษจากภาคใต้คือการแสดงลิเกฮูลู และการแสดงหุ่นกระบอกของคณะสี่ดรุณีจากจังหวัดเพชรบุรี ในบริเวณวัดมีลานหญ้าหน้าพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่เพื่อขึงจอขาวด้านหลังจอ เป็นที่ก่อไฟสุมกะลามะพร้าวเพื่อให้ไฟลุกโชนสำหรับเชิดหนังใหญ่ เวลา ๑๘.๐๐ น. การแสดงเริ่มต้นด้วยหุ่นกระบอก ลิเกฮูลูแล้วจึงจบด้วยการแสดงหนังใหญ่เป็นชุดสุดท้าย รวมเวลาทั้งสิ้น ๖ ชั่วโมง แต่ผู้ชมก็ไม่ย่อท้อ มีผู้ชมทั้งสิ้นประมาณ ๑,๐๐๐ คน

อย่างไรก็ตามจำนวนผู้เข้าชมงานเป็นจำนวนหลักพันมิใช่ดัชนีชี้วัดความสำเร็จที่พระครูพิทักษ์ศิลปาคมพึงพอใจ (พระครูพิทักษ์ศิลปาคม, ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒, สัมภาษณ์) ถึงแม้ว่าหน่วยงานท้องถิ่นและหน่วยงานที่มีหน้าที่กำกับติดตามช่วยเหลืองานศิลปวัฒนธรรมจะสามารถชักจูงและสร้างสื่อประชาสัมพันธ์ให้หนังใหญ่เป็นที่รู้จักทั่วประเทศและเป็นงานท่องเที่ยวระดับประเทศ มีผู้เข้าชมงานเป็นจำนวนพันคน แต่ผู้เข้าชมเหล่านั้นก็มิใช่ผู้คนในพื้นที่ที่มาชมด้วยความชื่นชมในศิลปะพื้นบ้านของตน ชาวบ้านสร้อยฟ้ายังมีส่วนร่วมในงานเทศกาลด้วยการออกร้านนำอาหารและขนมหวานมาร่วมขายโดยไม่คิดราคากับทางวัด และนำรายได้บริจาคให้วัดทั้งหมด แต่พระครูพิทักษ์ศิลปาคมยังคงต้องการให้ชุมชนมีส่วนร่วมในงานเทศกาลหนังใหญ่วัดขนอน

มากกว่านี้ พระครูพิทักษ์ศิลปาคมต้องการสร้างจิตสำนึกให้ชุมชนชาวสร้อยฟ้าและชาวจังหวัดราชบุรีตระหนักในคุณค่าของศิลปะของชุมชน เข้าถึงไประวัติ ลักษณะเฉพาะ และรายละเอียดของการแสดงจึงจะสามารถช่วยกันอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะแขนงนี้ได้อย่างยั่งยืน อีกทั้งผู้ชมเหล่านั้นในจำนวนเรือนพันคนเป็นนักเที่ยวต่างถิ่น ข้ามจังหวัด มิใช่คนในพื้นที่ตำบลสร้อยฟ้า หรือแม้แต่ชาวจังหวัดราชบุรีเองก็มีมาชมเป็นจำนวนน้อย ทั้งนี้ท่านพระครูพิทักษ์ศิลปาคมสามารถบอกได้ว่าใครเป็นผู้มาต่างถิ่น เนื่องจากท่านเป็นบุคคลที่นับถือของท้องถิ่นจึงมักจะได้รับการทักทายอยู่เสมอ แต่หากเป็นบุคคลต่างถิ่นก็จะไม่รู้จักว่าท่านเป็นใคร

ภาพผู้เข้าชมงานเทศกาลสงกรานต์หนังใหญ่วัดขนอน

ภาพบรรยากาศภายในงานเทศกาลสงกรานต์หนังใหญ่วัดขนอนประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒

ภาพกิจกรรมการออกร้านขายของที่ระลึกหนังใหญ่วัดขนอน

นอกจากการจัดแสดงหนังใหญ่วัดขนอนประจำปีแล้วนั้น ทางวัดยังได้จัดให้มีการแสดงดนตรีไทยประจำวัด โดยเชิญศิลปินดนตรีไทยจากอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามมาสอนทุกวันเสาร์และวันอาทิตย์ ครูสุเทพ นิ่มอนงค์รับค่าจ้างเดือนละ ๔,๘๐๐ บาท เป็นลูกศิษย์ของครูหลวงปู่ปาน ลุ่มแม่น้ำแม่กลอง

๖.๔.๔.๒ โขนสด

โขนสดเป็นการละเล่นที่นำวิธีการแสดงหลาย ๆ อย่างมาผสมผสานด้วยภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่ได้รับอิทธิพลจากทั้งการแสดงราชสำนักและการแสดงพื้นบ้าน พบมากในจังหวัดเพชรบุรีและ ถือได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะสำคัญประการหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตก ถึงแม้ว่าเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕) สืบพบว่าคณะโขนสดยังมีปรากฏและพบมากในจังหวัดชลบุรี จังหวัดสมุทรปราการและเขตกรุงเทพมหานครด้วยก็ตาม และถึงแม้ว่าคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (๒๕๔๒: ๑๒๐) ได้รายงานไว้ว่าโขนสดของเพชรบุรีได้รับการถ่ายทอดมาจากครูโขนของคณะวิจิตรอำไพ กรุงเทพมหานครก็ตาม แต่โขนสดของชาวเพชรบุรีในขณะนั้นก็มีปรากฏขึ้นแล้ว รับงานแสดงเป็นที่นิยม อีกทั้งปัจจุบันความนิยมโขนสดในจังหวัดเพชบุรียังคงแพร่หลายและยังมีโขนสดเปิดแสดงหลายคณะ ได้แก่ คณะทองโปรย ประเชิญศิลป์ คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะบุญ เฟื่องฟู คณะศิริ เขียวอ่อน และคณะบุญชู ชนประทีป (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๒๐)

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕) ศึกษาประวัติความเป็นมาของโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง องค์ประกอบการแสดงและวิเคราะห์รูปแบบการแสดง โดยทำการสังเกตทั้งหมด ๑๖ ครั้งและเก็บข้อมูลโดยทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและหัวหน้าคณะทั้งหมด ๖ คณะ พบว่า อิทธิพลของ

นาฏยศิลป์ไทยมีส่วนสำคัญในการประสมประสานให้เกิดรูปแบบการแสดงโขนสด ลักษณะสำคัญของการแสดงโขนสดคือการเปิดหน้าผู้แสดงซึ่งสวมศิรษะโขนไว้เพียงหน้าผาก เนื่องจากผู้แสดงจะต้องรำ ร้องและเจรจาเองโดยเน้นการดำเนินเรื่องที่ตลกขบขัน

การแสดงโขนสดจึงเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เน้นรูปแบบความบันเทิงของชาวบ้านแต่เดิมเรียกหนังสด (สันต์ จิตรภาษา, ๒๕๓๘: ๖๔๓) เป็นการประสมประสานรูปแบบการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย ๔ ชนิดคือ การแสดงโขน การแสดงหนังตะลุง การแสดงลิเก และการแสดงละครชาตรี อิทธิพลสำคัญของการแสดงทั้ง ๔ ชนิดนี้ปรากฏในการจัดการแสดงโขนสดดังนี้

๑. เนื้อหาและเรื่องราวได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงโขน เนื่องจากนำเรื่องราวมาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์และแต่งกายตามลักษณะตัวละครที่ปรากฏ พร้อมทั้งอุปกรณ์และอาวุธประจำกาย ดังนั้นการแสดงโขนสดมักจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ประกอบด้วยตัวละครหลักห้าตัวดังนี้คือ พระราม พระลักษณ์ นางสีดา ทศกัณฑ์ และหนุมาน นอกจากนี้ยังปรากฏตัวละครอื่นอีก เช่น พระฤาษี อย่างไรก็ตามการแสดงโขนสดสามารถแบ่งตัวละครออกเป็นตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนาง ตัวลิง และตัวตลก นอกจากนี้พบว่าการแสดงโขนสดสามารถปรับและยืดหยุ่นตามภูมิปัญญาและความต้องการของพื้นที่ โขนสดจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์หรือเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ก็ได้ ถือเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของโขนสดที่แตกต่างจากการแสดงโขนที่เน้นเนื้อหาและเรื่องราวจากเรื่องรามเกียรติ์เป็นสำคัญ ตอนที่นิยมแสดงได้แก่ ตอนศึกกุมภกรรณ ศึกทศพิน หนุมานเผาลงกา สีดาลอยแพ ศึกไมยราพ และทศกัณฐ์ยกรบ

๒. วิธีการเชิดตัวหนังและการเต้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงหนังตะลุงโดยวิธีการเชิดของตัวหนังมาเป็นท่าเต้นและวิธีการร้องประกอบการแสดง บทวิเคราะห์เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (๒๕๔๕: ๒๒๐) แสดงให้เห็นว่าท่ารำและท่าเต้นของตัวละครตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และฤาษีมีการยักเอว ยักไหล่และเต้นขณะร้อง เลียนแบบตัวหนังตะลุง ส่วนการร้องประกอบการแสดงโขนสดนั้นนำทำนองตะลุง ๒ ทำนอง คือ ทำนองนอก มีลักษณะสำเนียงปักษ์ใต้ มาร้องใช้สำหรับตัวยักษ์และตัวลิง และทำนองในที่มีสำเนียงแบบภาคกลาง มาใช้ร้องสำหรับตัวพระและตัวนาง (ดูบทที่ ๔ เพิ่มเติมเรื่องทำนองเพลงประกอบการแสดงโขนสด)

๓. วิธีการดำเนินเรื่อง ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงลิเกและการแสดงละครชาตรี โดยเน้นความสนุกสนาน การเดินเรื่องที่กระชับ เน้นการเจรจาสื่อสารกับผู้ชมเพื่อความรวดเร็วทันอกทันใจผู้ชม มีการหยอกล้อ เจรจานอกบท เสริมเนื้อหาเรื่องราวชีวิตประจำของผู้แสดง หยอกล้อระหว่างผู้แสดง หยอกล้อระหว่างผู้แสดงและผู้ชมเนืองนิจ

นอกจากนี้ยังนำทำนองร้องที่ใช้ในการดำเนินเรื่องของลิเกมาใช้เป็นวิธีการดำเนินเรื่องในการแสดงโขนสด กล่าวคือ ร้องด้นทำนองราชนิเกลิง ร้องด้นสองไม้ และร้องทำนองมอญอ้อยอิ่ง ทั้งนี้ลักษณะสำคัญของอิทธิพลที่มาจากการแสดงลิเกและ การแสดงละครชาตรีคือการปลูกโรงแสดง ฉาก การตั้งโรงแบบเวทีลิเกดังนี้

- เวทีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีความยาว ๙-๑๐ เมตร กว้าง ๖ เมตร หลังคาสูง ๖ เมตร
- โต๊ะบูชาครูและศรีษะในการแสดง
- วงปี่พาทย์
- เตียงหรือตั่ง
- ฉากหลังวาดเป็นรูปท้องพระโรงพร้อมชื่อคณะผู้แสดง
- ไม่มีหลังคา

คณะผู้วิจัยขอเสนอค่าใช้จ่ายของคณะสังวาลย์ เจริญยิ่งซึ่งประกอบด้วยค่าใช้จ่ายดังนี้ การบริหารจัดการและการจัดแบ่งหน้าที่ภายในคณะของคณะสังวาลย์โดยมีนายปรีชา เจริญยิ่งเป็นหัวหน้ามีรายละเอียดดังนี้

ค่าตัวนักแสดง	๒๔,๐๐๐	บาท
ค่าเวที	๕,๐๐๐	บาท
ค่าแสง สี เสียง	๓,๐๐๐	บาท
ค่าจ้างวงปี่พาทย์	๕,๐๐๐	บาท
ค่าน้ำมันเชื้อเพลิง	๓,๐๐๐	บาท
ค่าใช้จ่ายเบ็ดเตล็ด	๒,๐๐๐	บาท
ค่าใช้จ่ายสำหรับเจ้าของคณะ	๑๓,๐๐๐	บาท
รวมทั้งสิ้น	๔๗,๐๐๐	บาท

ภาพครูสมทรง บุญวรรณผู้ฝึกซ้อมโขนสด จังหวัดเพชรบุรี

ภาพกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อยฝึกหัดโขนสดกับครูสมทรง จังหวัดเพชรบุรี

ภาพกลุ่มเยาวชนต้นกล้าน้อยในโรงฝึกซ้อมโขนสดหน้าบ้านครูสมทรง จังหวัดเพชรบุรี

คณะผู้วิจัยได้เดินทางไปพบคุณครูสมทรง บุญวรรณ แม่ครูโขนสดท่านหนึ่งในจังหวัดเพชรบุรี คุณครูมีแนวคิดว่าการอุปการะเลี้ยงดูเยาวชนที่มีปัญหาทางด้านครอบครัวมาฝึกฝนศิลปะการแสดงละครนั้นได้ประโยชน์หลายสถาน นอกจากคุณครูจะนำเยาวชนเหล่านี้มาฝึกศิลปะการแสดงทั้งลิเกและโขนสดเพื่อเป็นการสืบสานวัฒนธรรมให้คงอยู่ต่อไป ยังเป็นการป้องกันไม่ให้เยาวชนใช้เวลาว่างไปในทางที่ไม่เป็นประโยชน์และจะเกิดปัญหาสังคมตามมา แม่ครูสมทรง บุญวรรณ ชาวชุมชนสระกระทุ่ม ต.ช่องสะแก อ.เมืองเพชรบุรี ผู้มีใจรักด้านศิลปะการแสดงละคร จึงได้อุปการะเลี้ยงดูปลูกฝังให้เยาวชนที่มีครอบครัวฐานะยากจน และพ่อแม่แยกทางกันจำนวน ๔๕ คน มาฝึกหัดรำไทย ละครชาตรี ลิเกและแสดงโขนสด โดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆทั้งสิ้น แม่ครูสมทรงกล่าวถึงสาเหตุเบื้องต้นในการเริ่มต้นฝึกหัดเยาวชนให้เล่นโขนสดว่า

> *“ เด็กๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีปัญหาทางด้านครอบครัวทั้งสิ้น จึงได้นำมาอุปการะเลี้ยงดู เพราะต้องการให้มีอนาคตที่สดใสและห่างไกลจากยาเสพติด ประกอบกับในอดีตนั้น พ่อของแม่ครูเป็นนักแสดง โขนสด วิชาเหล่านี้ชอบมาตั้งแต่เล็ก จึงได้มีแนวคิดว่าน่าจะนำศิลปะการแสดงละครมาช่วยทำให้เด็กมีชีวิตที่ดีขึ้น ใช้เวลากับการแสดง ดึงเขาไว้กับการซ้อม จะได้ไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติด”*
>
> (ครูสมทรง บุญวรรณ, สัมภาษณ์, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ภาพโรงฝึกซ้อมโขนสดหน้าบ้านครูสมทรง บุญวรรณ จังหวัดเพชรบุรี

ครูสมทรงฝึกเยาวชนทุกวันอังคาร-ศุกร์ แม่ครูสมทรงจะฝึกสอนการแสดงละครที่บริเวณโรงละครที่ปลูกเองด้วยสังกะสี หน้าบ้านเลขที่ 139/1 ต.ช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี และได้ตั้งชื่อกลุ่มเยาวชนเหล่านี้ว่า กลุ่มศิลปินเยาวชนต้นกล้าน้อย ชุมชนสระกระทุ่ม สำหรับการประกอบอาชีพเล่นละครชาตรี เล่นลิเก และแสดงโขนสดพร้อมทั้งฝึกหัดเยาวชนกลุ่มต้นกล้าน้อย ครูสมทรงกล่าวถึงปัญหาว่า

> *“บางครั้งต้องไปหยิบยืมเงินจากเพื่อนบ้านมาซื้ออาหารเพื่อเลี้ยงดู และบางครั้งก็ต้องเก็บผัก เช่น ยอดตำลึง ยอดผักบุ้งต้มให้เด็ก ๆ กินพออิ่มท้อง แต่ถ้าวันไหนไม่มีเงินก็จะพากันอดไปตามๆ กัน แม่ครูสมทรงยังบอกอีกว่า ถึงแม้ว่าบางครั้งต้องพากันอดอาหาร แต่เด็กๆ เหล่านี้ก็ยังเอาใจใส่กับการฝึกฝนได้เป็นอย่างดี ก็อยากจะให้ผู้มีจิตศรัทธาหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องเข้ามาช่วยเหลือดูแลในเรื่องของการเลี้ยงดูบ้าง อย่างน้อยก็เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจต่อเยาวชนน้อย ๆ เหล่านี้ให้เห็นคุณค่าและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของไทยสืบต่อไป”*
>
> (ครูสมทรง บุญวรรณ, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

๖.๔.๔.๓ การเล่นดนตรีไทย

การเล่นดนตรีไทยเป็นที่แพร่หลายจากวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคกลางไปสู่สถานศึกษาอันเนื่องมาจากหลักสูตรของกระทรวงศึกษาบังคับให้มีการเรียนรายวิชาดนตรีนาฏศิลป์ในระดับชั้นมัธยมศึกษา ด้วยเหตุดังกล่าวจึงพบว่ามีการเล่นดนตรีอยู่ในทุกจังหวัดของภาคตะวันตกอีกด้วย ลักษณะการประสมวงพบว่ามีทั้งหมด ๔ แบบคือ วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวและเครื่องคู่ วงมโหรี วงปี่พาทย์ และวงอังกะลุง วงที่พบว่ามีเล่นน้อยที่สุดคือวงมโหรี

๖.๔.๕ ทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะท้องถิ่นของไทยและนำมาประยุกต์พัฒนาจนกลายเป็นศิลปะพื้นบ้านการแสดงประจำภาคตะวันตก ได้แก่ การฟ้อนเจิง จังหวัดตาก ลิเก จังหวัดราชบุรี หนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรี

๖.๔.๕.๑ การฟ้อนเจิง

การฟ้อนเจิงของจังหวัดตากเป็นการแสดงลีลาการร่ายรำแบบล้านนา มีดนตรีประกอบได้แก่ เสียงกลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นการฟ้อนกระบวนท่าอย่างสง่างามตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป ใช้ดาบฟ้อนและใช้ฟ้อนมือเปล่า มักเล่นแสดงประกอบการแห่ขบวนเทียนพรรษา หรือแห่นางสงกรานต์ แห่ต้นกฐิน การฟ้อนเจิงมีจุดประสงค์เพื่อแสดงศิลปะการต่อสู้แบบโบราณของภาคเหนือ เนื่องจากจังหวัดตากเป็นเขตพื้นที่ที่ติดต่อกับเขตภาคเหนือ เป็นเขตพื้นที่ภาคตะวันตกที่โอบล้อมขึ้นไปมีอาณาเขตติดกับอาณาจักรลานนามาก่อน จึงทำให้ได้รับอิทธิพลและได้รับผู้คนที่โยกย้ายมาตั้งถิ่นฐานจากภาคเหนือ และนำเอาวัฒนธรรมจากภาคเหนือมาด้วย

๖.๔.๕.๒ ลิเกจังหวัดราชบุรี

ลิเกเป็นการแสดงพื้นที่ได้รับความนิยมมาช้านาน เป็นมรดกความบันเทิงที่ชาวบ้านนิยมเนื่องจากไม่ต้องเสียค่าเข้าชม หรือหากต้องเสียค่าเข้าชมก็มีราคาย่อมเยาว์ อีกทั้งเนื้อหาเรื่องราวที่เล่นก็เป็นเรื่องที่เข้าใจ ใช้ศิลปะการร่ายรำผสมผสานกับจิตวิญญาณและภูมิปัญญาของศิลปิน ทำให้ลิเกเป็นที่นิยมและผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวไทยตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน

ลิเกในจังหวัดราชบุรีนั้นพบมากในอำเภอบ้านโป่ง เนื่องจากเป็นย่านที่มีคณะลิเกตั้งหลักแหล่งรับงานแสดงมากที่สุดในจังหวัดราชบุรี หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดราชบุรีระบุว่าจังหวัดราชบุรีมีคณะลิเกรับงานแสดงประมาณ ๔๐ คณะ ศิลปินลิเกเก่าแก่ในจังหวัดราชบุรีที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากการแสดงโขน ละครเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ พระราชวรินทร์[๒] ขุนแก้ว กัทฑลีเขตร์ (แก้ว โกสุม) (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๒๓๑)

---

[๒] ดูประวัติเพิ่มเติมในหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบุรี

๖.๔.๕.๓ หนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบุรีได้นำเสนอประวัติหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรีไว้ดังนี้

“หนังตะลุงของจังหวัดเพชรบุรีได้รับอิทธิพลมาจากจังหวัดพัทลุงเมื่อประมาณ ๑๐๐ ปีกว่ามาแล้ว นายเอี่ยม ซึ่งเป็นนายหนังของชาวพัทลุงได้นำหนังตะลุงมาเล่นที่จังหวัดเพชรบุรี เวลานั้นได้รับความนิยมมาก เนื่องจากเป็นการประยุกต์การแสดงตามแบบฉบับเดิมให้เหมาะกับรสนิยมของชาวเพชรบุรี คือเล่นแบบในปนนอก [ในหมายถึงการแสดงของชาวเพชรบุรี ส่วนนอกเป็นการเล่นแบบฉบับดั้งเดิมของชาวพัทลุง]

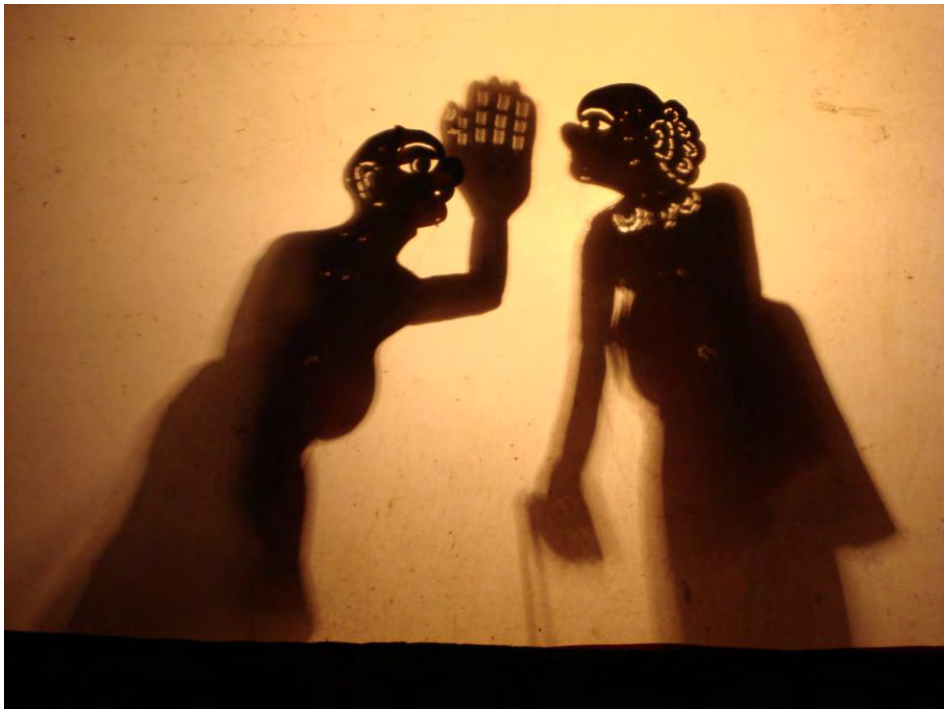
ต่อมานายฉาย แสงกระจ่าง ชาวอำเภอท่ายาง ได้สมัครเป็นลูกศิษย์ของครูเอี่ยม และติดตามครูเอี่ยมไปอยู่จังหวัดพัทลุง พร้อมทั้งฝึกหัดเล่นหนังตะลุงจนเกิดความชำนาญ ครูเอี่ยมและครูนกแก้วพอใจมาก จึงมอบอุปกรณ์การเล่นหนังตะลุงให้นายฉายทั้งหมด นายฉายจึงนำการเล่นหนังตะลุงมาประยุกต์ให้แปลกใหม่และทันสมัยทั้งตัวหนัง การเชิด การร้อง และดนตรี จนกระทั่งมีชื่อเสียงโด่งดัง

ต่อมานายพุด แสงกระจ่าง บุตรนายฉาย ได้ฝึกเล่นหนังตะลุงคู่กับบิดาจนมีชื่อเสียง ต่อมาได้มีโอกาสเล่นถวายหน้าพระที่นั่ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงชมเชยว่าเล่นได้ดีมาก พร้อมทั้งพระราชทานนามสกุลให้ใหม่ว่า “เชิดชำนาญ”

เมื่อนายฉายถึงแก่กรรม นายพุด บุตรชายก็รับสืบทอดการแสดงหนังตะลุงต่อมา โดยเล่นคู่กับนายแถม น้องชาย ในครั้งนั้นมีลูกศิษย์มาฝึกหัดเล่นหนังตะลุงจำนวนมาก ซึ่งนายพุดได้ประยุกต์ปรับปรุงการเล่นหนังตะลุงเพิ่มขึ้นอีกหลายอย่าง

ต่อมานายพุดได้รับเลือกให้เป็นผู้ใหญ่บ้าน ที่บ้านโพธิ์ใหญ่ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหมื่นเชิดชำนาญ เมื่อหมื่นเชิดชำนาญถึงแก่กรรม นายป่วนน้องชายของหมื่นเชิดชำนาญ เป็นผู้รับสืบทอดการเล่นหนังตะลุงต่อมา” (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๒๐)

คณะผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าพบครูชูชาติ เชิดชำนาญซึ่งเป็นหลานของหมื่นเชิดชำนาญ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าหมื่นเชิดชำนาญเป็นพี่ชายของพ่อของครูชูชาติ เชิดชำนาญ สืบทอดวิธีการไหว้ครูและค่ากำนลครูเหมือนกับครูหมื่นเชิดชำนาญคือค่ากำนัลครู ๕๐ สตางค์ ยังไม่เปลี่ยนแปลง



ภาพการแสดงหนังตะลุงคณะครูชูชาติ เชิดชำนาญ จังหวัดเพชรบุรี

ครูชูชาติ เชิดชำนาญปัจจุบันอายุ ๖๑ ปี ทำงานเป็นผู้จัดการสหกรณ์การเกษตร จังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบันหนังตะลุงของคณะครูชูชาติยังได้รับความนิยมมาก มักได้รับการติดต่อให้ไปเล่นงานศพ งานแก้บน รับงานคืนละ ๓,๖๐๐ บาท ค่าตัวผู้เชิด ๑,๐๐๐ บาท และมีนักดนตรี ลูกโรง ๗ คนได้แก่ ผู้เชิด ๒ คน กลอง ปี่ ฉาบ โทน โหม่งและกรับ ตัวหนังในโรงมีการจัดแบ่งเป็นด้านคือด้านขวามือประกอบด้วยมนุษย์และลิง ซ้ายมือเป็นยักษ์กับนาง

ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญ หัวหน้าคณะหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี

ขั้นตอนการแสดงของคณะครูชูชาติมีลำดับการแสดงหนังตะลุงดังนี้

๑. ตีกลอง เชิญครู ฤาษีเบิกหน้าพระ เบิกโรง

๒. ฤาษีเดินดง

๓. ลิงขาวลิงดำ ไหว้ครู ถ้าหากมีเด็กเยอะ ก็จะมีเทคนิคให้เด็กชอบ ให้ลูกน้องไปจดชื่อเด็ก มีมวยต่อยและใช้ชื่อเด็กมาเป็นนักมวยให้สนุกขำขัน

๔. นายแก้วออกบอกท้องเรื่อง

๕. พระรามออกเดินเรื่องตามท้องเรื่อง

๖. ตัวตลกออก

๗. ลาครู

(ครูชูชาติ เชิดชำนาญ, ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

เอกลักษณ์ของหนังตะลุงคณะครูชูชาติคือการเล่นด้นกลอนสด ใช้ไหวพริบปฏิภาณ ต่างจากการเล่นหนังตะลุงของภาคใต้ที่มีการเล่นตามบทที่วางแผนและเขียนบทท่องตามกระดาษไว้ก่อน นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงลูกทุ่งเข้ามาเล่นประกอบรวมทั้งเพลงเพื่อชีวิต แต่เพลงเหล่านี้จะต้องร้องด้วยตัวตลก เรียกว่าตลกนอกเรื่อง

ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญเชิดหุ่นหนังตะลุงคู่กับลูกศิษย์ที่ถ่ายทอดไว้เพียงคนเดียว

วิธีการเล่นของครูชูชาติ เชิดชำนาญกล่าวว่าการด้นกลอนให้ด้นกลอนลงกลอนหัวเดียวตลอดไป เช่น ถ้ากลอนด้นแล้วลงด้วยกลอนรี ต้องจบเป็นเสียงสระอีจนหมดทั้งท่อนนอกจากนี้ยังเปลี่ยนเวลาเล่นหนังตะลุงเพื่อให้เด็ก ๆ ได้ดู จึงเริ่มเล่นตั้งแต่เวลา ๑๙.๐๐ น. ให้เด็กได้เห็นศิลปะพื้นบ้าน หากเล่น ๒๐.๐๐ น. ทำให้เล่นลำบาก เพราะว่าเด็กเริ่มติดโทรทัศน์ เราจะทำอย่างไรให้เด็กดูหนังตะลุง บางครั้งเล่นภาษาอังกฤษ สอนเด็กในตัว ถ้าหากไม่มีผู้ชมที่เป็นเด็ก ๆ หนังตะลุงอาจมีเนื้อหาสองแง่สองง่ามและลามกบ้าง เรื่องที่นิยมเล่นได้แก่ รามเกียรติ์ที่แต่งโดยหมื่นเชิดชำนาญ เรื่องไก่แก้ว เรื่องผีแม่ เรื่องดาวเลื่อนดาวลอย เรื่องทองโรยมา เรื่องหงส์ปิ่น เรื่องทวีปวงศ์ เรื่องวงศ์เทเวศร์

เรื่องประชาธิปัตย์ เรื่องโรคเอดส์นี้เป็นเรื่องที่ครูชูชาติแต่งเอง เนื่องจากปัญหาโรคเอดส์เป็นปัญหาสำคัญในพื้นที่ขณะนั้น

ภาพครูชูชาติ เชิดชำนาญขณะเชิดหุ่นและพากย์หนังตะลุง 2 ตัวพร้อมกัน จังหวัดเพชรบุรี

นอกจากนี้คณะผู้วิจัยยังได้เข้าพบครูหนังตะลุงอีกหนึ่งท่านคือครูแสง ตรียุทธ เกิดวันที่ ๓๑ ธันวาคม ปีพุทธศักราช ๒๔๗๑ อยู่บ้านเลขที่ ๑๑๑/๒ หมู่ ๑ ตำบลอ่างทอง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ จบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ปัจจุบันทำสวนมะพร้าว อพยพมาจากจังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่อลาออกจาราชการตำรวจแล้วจึงได้เดินสายเล่นหนังตะลุง ในระยะแรกยังไม่มีตัวหนังเป็นของตนเอง จึงได้ขอยืมจากเพื่อน ทั้งนี้ครูแสงใช้วิธีการเล่นเอง เรียนเอง และฟังจากหลายคณะมาประกอบกัน ครูแสงได้กล่าวถึงคุณลักษณะสำคัญของนายหนังไว้ดังนี้

๑. มีความจำดี
๒. มีพรสวรรค์
๓. มีเสียงดี ร่างกายแข็งแรง
๔. ชอบและมีใจรักการแสดง
๕. มีจริยธรรม
๖. มีความละเอียด จดจำรายละเอียดในการทำน้ำเสียงสำเนียงหนังตะลุงเพื่อสร้างอารมณ์ขัน
๗. มีอารมณ์ขัน
๘. พูดภาษาใต้ได้
๙. มีความสามารถในการด้นกลอนและใช้ไหวพริบปฏิภาณในการด้นกลอนสด

(ครูแสง ตรียุทธ, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒, สัมภาษณ์)

ภาพครูแสง ตรียุทธ ครูหนังตะลุงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ในอดีตครูแสงรับงานแสดงไปเล่นในงานกฐิน งานฉลองพระ งานบวช งานทำบุญบ้าน งานศพ งานแต่งงาน งานแก้บน แต่ปัจจุบันหยุดรับงานแสดง เนื่องจากสุขภาพทรุดโทรมและเล่นได้ไม่เต็มที่ จึงต้องล้มเลิกและให้ลูกน้องรับงานแสดงกับคณะอื่น ลูกน้องในคณะประกอบด้วยผู้เชิด ๑ คน คนตีโหม่ง คนปี่ คนตีกลองชุด คนดีดอิเลกโทน คนดีดกีต้าร์เบส

ภาพคณะนักดนตรีของคณะหนังตลุงชูชาติ จังหวัดเพชรบุรีนั่งอยู่ด้านหลังจอผ้า

หนังตะลุงในจังหวัดเพชรบุรียังคงได้รับความนิยมอยู่อย่างไม่เสื่อมคลาย จากการเก็บข้อมูลภาคสนามสังเกตการเล่นหนังตะลุงของครูชูชาติพบว่า มีความนิยมได้รับการว่าจ้างแสดงเป็นประจำเกือบทุกคืน โดยมากมักเป็นงานแก้บน เช่น งานแก้บนสวนลำใย ในวันที่คณะผู้วิจัยได้ติดตามไป

ชมการแสดงหนังตะลุงของคณะครูชูชาตินั้น เจ้าภาพว่าจ้างเพื่อให้แก้บนกับเจ้าพ่อ องค์หนึ่งที่ได้บนบานไว้ว่าหากเจ้าภาพหายป่วย จะนำคณะหนังตลุงมาแก้บน คณะหนังตะลุงของครูชูชาติได้รับการว่าจ้างให้ปลูกโรงในบ้านของผู้รับเข้าทรงเจ้าพ่อ ในด้านหลังเป็นลานโล่งติดกับทุ่งนา การแสดงเริ่มต้นเวลา ๑๙.๐๐ น. จนกระทั่งถึงเวลา ๐๐.๐๐ น. ของวันใหม่ มีเด็กติดตามมาเฝ้าดูหลายสิบคน นั่งชมตั้งแต่ต้นจนจบอย่างสนุกสนาน เนื่องจากมีการเล่นตลกสอดแทรกตามเทคนิคที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นสำหรับชวนให้เด็กและเยาวชนซาบซึ้งและเข้าถึงในศิลปะพื้นบ้าน อย่างไรก็ดีภาพรวมของการคงอยู่ต่อไปนั้นยังไม่ชัดเจน เนื่องจากไม่มีเด็กเข้าฝึกหัดรับการถ่ายทอดการเล่นหนังตะลุงกับครูชูชาติแม้แต่คนเดียว ครูชูชาติไม่ได้สอนหรือถ่ายทอดไว้ให้กับเยาวชน มีเพียงลูกน้องในวง ๑ คนที่มีเสียงดีและครูได้มอบตำราพิธีไหว้ครู อีกทั้งฝึกหัดให้เชิดหนังพากย์ได้อย่างชำนาญ การเล่นหนังตะลุงของครูชูชาตินั้นถือได้ว่าเป็นทั้งเชิงอนุรักษ์และพัฒนา กล่าวคือ มีการเล่นหนังตะลุงตามแบบฉบับของหมื่นเชิดชำนาญ ถึงแม้ว่าบางส่วนได้ถูกปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ายุคกับสมัยก็ตาม เช่น การบรรจุเพลงลูกทุ่ง การดัดแปลงแต่งเรื่องใหม่ให้สอดคล้องกับประเด็นปัญหาของสังคมไทยปัจจุบัน เช่น เรื่องประชาธิปไตย เรื่องโรคเอดส์ เป็นต้น ประเด็นปัญหาสังคมเหล่านี้เป็นประเด็นปัญหาที่ร้ายแรง ครูชูชาตินำมาเป็นประเด็นในการสื่อสารและตอบโต้อย่างเผ็ดร้อนในการแสดงหนังตะลุงโดยให้ความสำคัญกับการถ่ายทอด ให้ความรู้ปลูกฝังทัศนคติที่ถูกต้องด้วยความร่วมมือกับหน่วยงานราชการ

ภาพเยาวชนติดใจหนังตะลุงคณะครูชูชาติ เชิดชำนาญ จังหวัดเพชรบุรี

๖.๔.๕.๓ ละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรี

ละครชาตรีเป็นละครที่ได้รับความนิยมของไทย พบว่าเล่นมากในจังหวัดเพชรบุรี นิยมแสดงตามลานวัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะละครจะรับงานแสดงแก้บนประจำวัดพระศรีมหาธาตุ หรืออาจเป็นลานบ้านตามที่เจ้าภาพกำหนดให้ ตัวพระเอกพระนางแต่งกายยืนเครื่อง ส่วนตัวอื่นๆ

ไม่กำหนดตายตัว เครื่องดนตรีไม่พบว่ามีการใช้ปี่ชวา แต่ใช้ระนาดเอก ตะโพน ฉิ่งประกอบการแสดง อาจสันนิษฐานได้ว่าคนที่เป่าปี่ได้นั้นมีน้อย และหาได้ยากจึงตัดปี่ทิ้งออกไป เรื่องที่นิยมเล่นได้แก่ เรื่องมโนราห์ จันทรโครพ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ เป็นต้น

คณะกรรมการฝ่ายประมวลผลเอกสารและจดหมายเหตุ จังหวัดเพชรบุรี (๒๕๔๒: ๑๑๗) คะเนว่าละครชาตรีคณะแรกในเมืองเพชรบุรีคือคณะนายสุข หรือ หลวงอภัยจันทร์สุข (เสียชีวิตไปแล้ว) มีอายุอยู่ราวปีพุทธศักราช ๒๓๗๘-๒๔๕๔ (ชูศรี เย็นจิตร ข้อมูลจาก http://province.m-culture.go.th/petchaburi/chatree.htm ๗ กรกฎาคม ๒๕๕๓)

จากข้อมูลการสืบค้นคณะละครชาตรีในจังหวัดเพชรโดยชูศรี เย็นจิตร นักวิชาการวัฒนธรรม ๗ ว พบว่าปัจจุบันคณะละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีมีทั้งหมด ๒๑ คณะดังนี้

๑. คณะปทุมศิลป์
๒. คณะประทินทิพย์
๓. คณะยอดเยาวมาลย์
๔. คณะพรหมสุวรรณ
๕. คณะเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี
๖. คณะสี่พี่น้อง
๗. คณะชูศรีนาฏศิลป์
๘. คณะพรวันเพ็ญ
๙. คณะขวัญเมืองประดิษฐ์ศิลป์
๑๐. คณะเพชรสุมาพร
๑๑. คณะยอดรักสุนันทา
๑๒. คณะ พ. เทพประสิทธิ์
๑๓. คณะบัลลังก์แก้วนาฏศิลป์
๑๔. คณะแน่งน้อยศิษย์ฉลอง
๑๕. คณะประชุม พรนิมิตร
๑๖. คณะอนงค์นาฏศิลป์
๑๗. คณะถนอม สะอาดศิลป์
๑๘. คณะมณีเทพ
๑๙. คณะบุญยิ่งศิษย์ฉลองศรี
๒๐. คณะนาตยานิยมศิลป์
๒๑. คณะรุ่งสุริยา

(เรื่องเดียวกัน)

ถึงแม้ว่าจำนวนคณะละครชาตรีมีมากมายถึง ๒๒ คณะ ในมุมหนึ่งจากผู้ส่งเสริมงานศิลปวัฒนธรรมเห็นว่าเป็นความเข้มแข็งของศิลปะการแสดงละครชาตรี แต่ในทางกลับกันกลับกลายเป็นการแข็งขันทำให้คณะละครกลับมีรายได้น้อยลง เนื่องจากผู้แก้บนจะมีคณะละครให้เลือกมากขึ้น ถึงอย่างไรก็ตามจำนวนคณะผู้แสดงละครชาตรีก็ต้องเป็นไปตามหลักอุปสงค์และอุปทานของแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์

ภาพการแสดงละครชาตรีคณะเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี เรื่องมโนราห์

คณะผู้วิจัยได้เข้าพบหัวหน้าคณะเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี โดยมีหัวหน้าคณะคือ ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ คุณครูถ่ายทอดประวัติการก่อตั้งคณะให้แก่คณะผู้วิจัยดังนี้

> *“ครูเริ่มต้นเรียนกับคุณย่าบุญมา ปาสมุทรตั้งแต่อายุ ๗ ขวบ เนื่องจากเห็นเขาเล่นกัน ปู่ย่าตายายเล่นละครไม่เป็น แต่มีอาเป็นละคร ๑ คน ... พอเมื่ออายุได้ ๓๕ ปี เราก็หันมามองตัวเอง เราก็แก่แล้ว แล้วเราจะไปทำอะไรกิน เป็นแต่รำละคร และปักเครื่องละครขาย ก็มีเด็กข้างบ้านบ้าง ไม่ใช่ลูกหลาน คนข้างบ้านก็บอกว่าเปี๊ยกหัดละครสิ พี่ให้ลูก เอาลูกพี่ไป คนนั้นก็บอก พี่ให้เอาลูกไปหัด เริ่มต้นมีเด็ก ๗ คน เริ่มหัด เด็กชุดแรกก็ไปเป็นอาจารย์ก็มีบ้างแล้ว กินนอนกันในบ้าน พอตอนเย็นสามสี่โมงก็จะนอนดูโทรทัศน์รอกันเต็มหน้าบ้าน หุงข้าวกินกัน ปัจจุบันตอนนี้มีลูกคณะรวมลูกศิษย์และผู้บริหารด้วยรวมเกือบ ๓๐ คน*

แบ่งออกเป็นเครื่องล่าง คือพวก กลอง โทน ตะโพน นักดนตรี ระนาด คนบอกบท เครื่องล่าง ๔ คน ตัว แสดง ๑๘ คนผู้บริหารข้างนอก เรียกว่า ขานอก ครูอยู่ในกลุ่มเครื่องล่างเป็นคนบอกบท ”(ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ภาพครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ หัวหน้าคณะละครชาตรีเบ็ญจาศิษย์ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี

เนื่องจากครูเบ็ญจาได้ฝึกหัดในบ้านตั้งแต่อายุ ๗ ขวบตามแบบฉบับการฝึกละครรำ จึงทำให้ครูเบ็ญจามีพื้นฐานการรำที่ดี การตั้งวง และรำสวย และสามารถใช้วิชาละครฝึกหัดลูกหลานเยาวชนรุ่นหลังได้อย่างประสบความสำเร็จ นอกจากนี้ในหลักการบริหารครูยังแบ่งฝ่ายต่าง ๆ ออกไว้ทำหน้าที่ชัดเจน และให้เกียรติซึ่งกันและกัน แต่ละฝ่ายมีความสำคัญและสนับสนุนส่งเสริมกันและกัน ขานอกมีหน้าที่สำคัญ ครูเบ็ญจาเรียกว่าผู้บริหาร คือทำหน้าที่คุยเชื้อเชิญให้ผู้ว่าจ้างหาละครตั้งเครื่อง จัดหางาน ช่วยดูแล ดูแลชุด ผึ่งชุดหลังการแสดง แต่การจัดการการเงินนั้นครูเบ็ญจาดูแลเองโดยจัดทำสมุดบัญชีไว้เองทั้งหมดเพื่อกันลืม แยกออกเป็นค่าตัวดังนี้

๑. ค่านักดนตรีคนละ ๑๕๐ บาท

๒. ค่าตัวเครื่องล่าคนละ ๑๒๐ บาท

ค่าจ้างแสดงรอบละ ๑,๘๐๐ บาท ทั้งหมด ๑๘ คน แสดง ๓ รอบตั้งแต่เวลา ๑๐:๐๐ น.- ๑๒:๓๐ น. รอบที่ ๒ เวลา ๑๓:๓๐ น. - ๑๕:๐๐ และรอบที่สามแสดงกลางคืนเริ่มต้นเวลา ๒๐:๐๐ ถึงเที่ยงคืน

> *‘‘ครูเบ็ญจาเล่าถึงปัญหาอุปสรรคในการตั้งวงครั้งแรกให้คณะผู้วิจัยฟังว่า เมื่อหัดเด็กคือ ไม่มีเครื่อง เล่นละครได้วันละ ๘๐ บาท เมื่อเล่นเสร็จเงียดเงินมาซื้อเลื่อมปักให้กับลูกน้อง เราจึงต้องรีบปักได้ชุดปีละ ๑ เครื่อง ต้องค่อย ๆ สร้างทุกปี อาให้ยอดตัวพระ ๑ ยอด ตัวนาง ๑ หน้าฉบัง ๒ หน้า จากคณะยิ่งศิษย์ฉลองศรี มาเริ่มต้นตั้งคณะ แต่ถ้าจ้างปักตกราคาผืนละ ๓,๐๐๐ บาท จึงยึดเป็นอาชีพด้วยการปักเครื่องละครขาย ไม่ได้ประกอบอาชีพอื่นเลย นอกจากเล่นละครชาตรีและปักเครื่องละคร และครูไม่คิดจะเลิกเลย เนื่องจากชอบละครมาก’’* (ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์, ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒)

ครูเบ็ญจาให้ข้อคิดว่าคุณลักษณะสำคัญของละครชาตรีที่ดีต้องประกอบด้วยคุณสมบัติ ๖ ประการดังนี้

๑. มีความจำดี

๒. มีการจัดของเป็นระเบียบ

๓. ใจดี รักการถ่ายทอด

๔. มีหลักการบริหาร

๕. เสียงดี (เนื่องจากตัวละครต้องร้องเองด้วย)

๖. รำสวย

(ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๒)

คณะผู้วิจัยพบว่าลักษณะสำคัญประการหนึ่งในการดำรงคณะโขนสด ลิเกและละครชาตรีได้นั้นผู้แสดง หรือหัวหน้าคณะจะต้องมีความสามารถในการประดิษฐ์ชุดแสดงเอง ดังเช่นครูเบ็ญจาซึ่งเป็นผู้ควบคุมและรับผิดชอบในการประดิษฐ์ โดยจะใช้เวลาในช่วงที่ว่างไม่มีการแสดงและพักจากการสอนให้บุตรหลานและสมาชิกในคณะ นำเวลาเหล่านั้นมาใช้ในการปักลวดลายโดยซื้อจากตลาดพาหุรัดบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์เครื่องแต่งกายให้เพียงพอกับการใช้งาน เป็นการประหยัดและเป็นตัวอย่างแก่สมาชิก อีกทั้งยังทำให้เครื่องแสดงใหม่ สะอาดอยู่เสมอ ทำให้การแสดงเป็นที่นิยมและน่าชม อีกประการหนึ่งชุดแต่งกายแต่ละชุดมีอายุการใช้งานประมาณ ๑-๒ ปี จึงจำเป็นต้องบำรุงรักษาให้ใหม่อยู่เสมอ

ภาพป้ายชื่อบอกละครรำชาตรีและโขนสด คณะเบ็ญจา (ศิษย์) ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี

๖.๕ แนวคิดและการวิเคราะห์การบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

คำว่ามรดกทางวัฒนธรรมนั้นประกอบด้วยคำ 2 กันรวมกันคือ คำว่า มรดก และคำว่า วัฒนธรรม มรดกหมายถึงสิ่งที่สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษ วัฒนธรรมมีความหมายกว้างขวางและหลากหลาย David Throsby (2010: 106-7) นักเศรษฐศาสตร์วัฒนธรรมและนโยบายวัฒนธรรมได้ให้ลักษณะสำคัญและจัดแบ่งประเภทของมรดกทางวัฒนธรรมดังนี้

๑. มรดกวัฒนธรรมที่เป็นสิ่งก่อสร้าง ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ เช่น โครงสร้าง สถาปัตยกรรม วัด อาคาร อนุสรณ์สถาน อนุสาวรีย์ แหล่งเรียนรู้ ชุมชน บ้านเรือน สถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ อุทยานประวัติศาสตร์ เป็นต้น

๒. มรดกวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุจับต้องได้ เคลื่อนย้ายได้ เช่น ผลงานทางศิลปะ ภาพเขียน ภาพถ่าย ศิลปวัตถุ งานหัตถกรรม งานประดิษฐ์ เครื่องปั้นดินเผา ผ้าทอ และวัตถุที่คุณค่าทางวัฒนธรรมอื่น ๆ

๓. มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เช่น ดนตรี เรื่องเล่าที่ถ่ายทอดกันปากต่อปาก ไม่ได้บันทึกไว้ ภาษา พิธีกรรม ความเชื่อ ทักษะความชำนาญเฉพาะด้าน องค์ความรู้และภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ

ทรัพยากรวัฒนธรรมที่ได้อภิปรายในหัวข้อ ๖.๔ทั้งหมดเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ และเสี่ยงต่อการสูญหาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงฉ่อยจังหวัดตากที่ไม่ได้รับการบันทึกไว้ และไม่มีการสืบทอดอีกต่อไป และคณะเพลงฉ่อยจังหวัดตากได้ปิดตัวลง ลูกวงแยกย้ายหยุดการแสดงอย่างถาวร

จากการวิเคราะห์พฤติกรรมและกิจกรรมทางวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตกนั้น สามารถสรุปได้ว่าส่วนหนึ่งมีการจัดกิจกรรมและประยุกต์การแสดงเพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐในเชิงพึ่งพาอาศัยกัน ถึงแม้ว่านโยบาย (Policy) เป็นตัวจุดประกาย (Input) ที่ก่อให้เกิดแนวคิดการสนองตอบนโยบายรัฐด้วยกระบวนการจัดการทางวัฒนธรรมอันประกอบด้วยปัจจัยหลัก ๔ ส่วน ดังที่ได้แสดงไว้ในแผนภูมิกระบวนการจัดการทางวัฒนธรรม ปัจจัยหลัก ๔ ประการมีความสำคัญเกี่ยวเนื่องกันดังนี้คือ

๑. วัตถุดิบ (Material) ในเชิงการบริหารจัดการวัฒนธรรมนั้น วัตถุดิบคือทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมอันแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรมทั้งในเชิงบุคคล เอกสาร นามธรรม หมายถึง ศิลปิน ผู้แสดง วรรณกรรม บทเพลง การละเล่น การแสดง ดนตรี นาฏศิลป์ และคติความเชื่อ ดังจะเห็นได้ว่าในจังหวัดจันทบุรีมีวิทยาลัยนาฏศิลปมีครูผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ข้อพึงสังเกตประการหนึ่งในการทำความเข้าใจเรื่องทรัพยากรต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้น คณะผู้วิจัยพบว่าแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรมเชิงบุคคลมิได้หมายถึงกำลังบุคคล แต่หมายถึงบุคคลที่มีความสามารถพิเศษ มีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญพิเศษในด้านศิลปวัฒนธรรมซึ่งพบว่ามีอยู่เป็นจำนวนน้อยมาก เมื่อเทียบกับจำนวนประชากรของประเทศทั้งหมด แต่ก็ยังพบอยู่บ้างทุกจังหวัดในภาคตะวันตก บุคคลเหล่านี้เรียนรู้ด้วยตนเอง ประยุกต์ ดัดแปลง สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงด้วยตนเองโดยไม่รับการฝึกหัดหรือเข้ารับการศึกษาในระบบ ส่วนใหญ่มีความรู้เพียงระดับชั้นประถมศึกษา มีอาชีพทำไร่ ทำนา ฝึกฝนและถ่ายทอดให้กับเยาวชนด้วยวิธีการที่คิดขึ้นเอง เป็นภูมิปัญญาและคลังความรู้ของท้องถิ่น มีรสนิยม และความเสียสละในการปลูกฝังและสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม จึงถือเป็นทรัพยากรอันทรงคุณค่าที่ควรได้รับการดูแลและสนับสนุนส่งเสริมจากรัฐบาล สถาบันการศึกษา

๒. ทรัพยากรบุคคล (Man) ในการบริหารจัดการวัฒนธรรมนั้นจำเป็นต้องอาศัยบุคลากรฝ่ายต่าง ๆ ประสานงานร่วมมือกันเป็นจำนวนมาก ทั้งในฝ่ายผู้อำนวยการแสดง ผู้สนับสนุนสถานที่ ผู้จัดการ ผู้ฝึกซ้อม ผู้แสดง ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นการแสดงประจำปี หรือเป็นการแสดงของหน่วยงานจำเป็นต้องอาศัยผู้แสดงจำนวนมาก

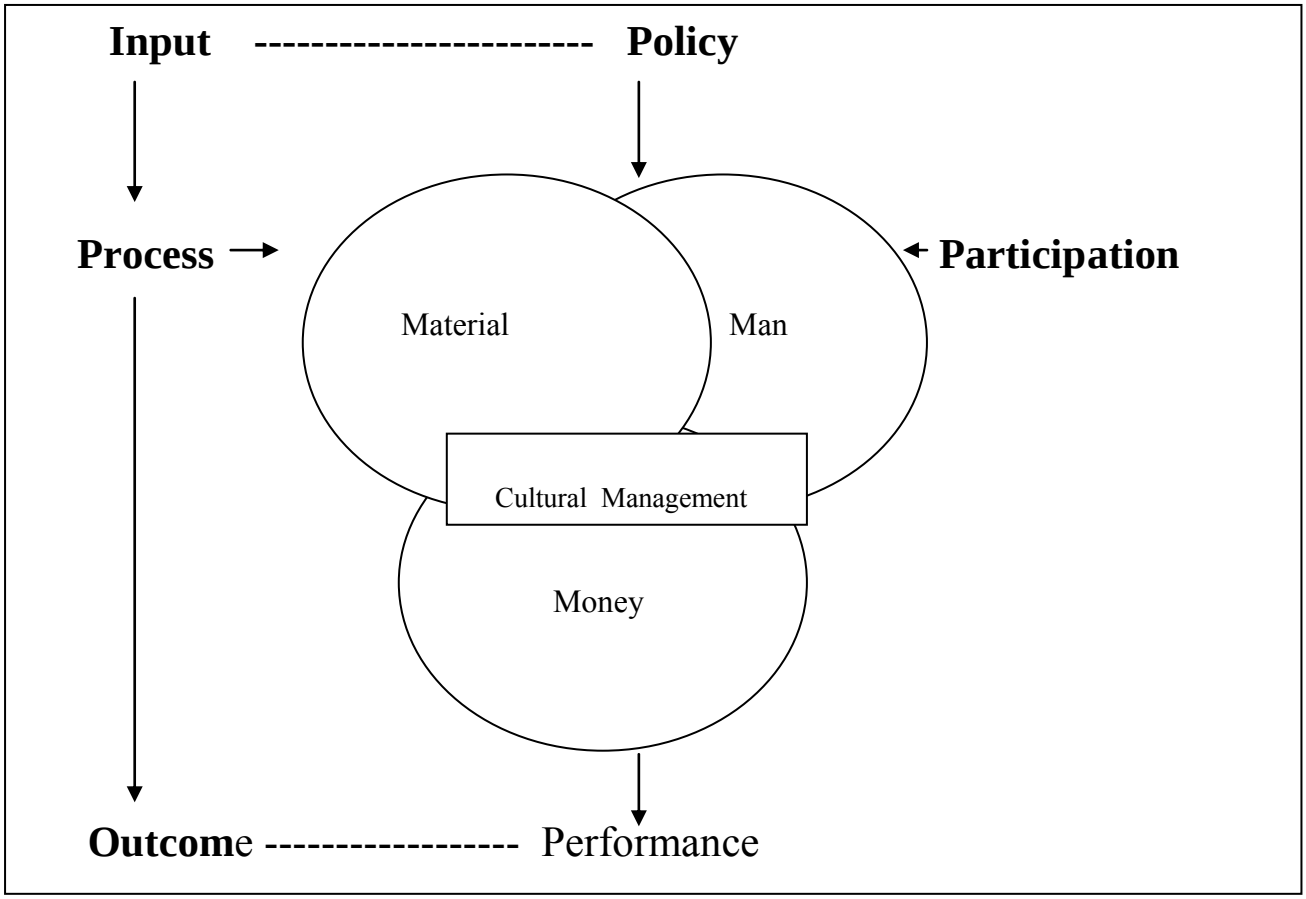
๓. งบประมาณ (Money) เป็นปัจจัยสำคัญในการสนับสนุนให้การบริหารจัดการการแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ บุคคลผู้ดำเนินการบริหารจัดการการแสดงจำเป็นจะต้องทราบแหล่งทุน วิธีการเขียนของบประมาณ และการติดต่อประสานงานในที่ประชุมของฝ่ายที่เกี่ยวข้องเพื่อจัดตั้งงบประมาณในการสนับสนุนการแสดงด้านต่าง ๆ เช่น ค่าพาหนะ

ค่าฝึกซ้อม ค่าชุดการแสดง ค่าเครื่องดนตรี ค่าอุปกรณ์การแสดง ค่าตกแต่งและจัดตั้งเวที ค่าเช่าเครื่องเสียงที่มีคุณภาพ เป็นต้น

๔. การบริหารจัดการ (Management) คือกระบวนการ (Process) ที่สนองตอบนโยบาย (Policy) และมุ่งให้เกิดประโยชน์สูงสุดกับชุมชน เพื่อสนองตอบความต้องการของชุมชนและเพื่อให้เกิดการแสดง (Performance) ที่เป็นความภูมิใจของสมาชิกในชุมชน การบริหารจัดการที่ดีคือการได้รับความร่วมมือจากฝ่ายต่าง ๆ และการมีส่วนร่วมของสมาชิกในชุมชน (Participation) เมื่อผลงานสำเร็จเสร็จสิ้นลงชุมชนจะเกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกัน และช่วยกันอนุรักษ์ทะนุบำรุงสืบสานให้วัฒนธรรมดำรงอยู่สืบไป

ภาพแสดงแผนภูมิกระบวนการบริหารจัดการทางวัฒนธรรมนั้นสามารถสรุปเป็นสูตรได้ดังนี้คือ 4M + 4P

๑. Material	๑. Policy
๒. Man	๒. Process
๓. Money	๓. Participation
๔. Management	๔. Performance



ภาพกระบวนการจัดการบริหารวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตก

๖.๕ กรณีศึกษาการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตก

สำหรับแนวทางบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้นมีหลายรูปแบบ องค์กรสำคัญองค์กรหนึ่งคือสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรมได้กระจายอำนาจการบริหารจัดการวัฒนธรรมให้ขึ้นตรงภายในจังหวัดโดยให้แต่ละจังหวัดมีการจัดตั้งคณะกรรมการบริหารสภาวัฒนธรรมจังหวัด คณะกรรมการบริหารสภาวัฒนธรรมต้องได้มาจากการดำเนินการเลือกตั้งโดยมีสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดร่วมกับสภาวัฒนธรรมจังหวัดเป็นผู้ดำเนินการเลือกตั้ง

ผลการเลือกตั้งนั้นจะต้องรายงานให้สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติทราบและดำเนินการประกาศแต่งตั้งคณะกรรมการสภาวัฒนธรรมจังหวัด โดยมีเลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้ลงนาม คณะกรรมการบริหารสภาวัฒนธรรมจังหวัดมีหน้าที่สร้างสรรค์จรรโลงวัฒนธรรมท้องถิ่นและของชาติให้เจริญรุ่งเรืองเป็นไปตามข้อบังคับหรือธรรมนูญของสภาวัฒนธรรม

ตามระเบียบกระทรวงวัฒนธรรมว่าด้วยสภาวัฒนธรรม พ.ศ. ๒๕๕๑ นั้นตราไว้ในข้อ ๗ เกี่ยวกับองค์ประกอบของสภาวัฒนธรรมไว้ว่า

ข้อ ๗ สภาวัฒนธรรมให้ประกอบด้วยสมาชิกที่มาจากผู้แทนองค์กรที่ดำเนินงานวัฒนธรรมหรือองค์กรที่เกี่ยวข้องดำเนินงานอยู่ในท้องที่นั้น ๆ ซึ่งเป็นองค์กรเครือข่ายวัฒนธรรมไม่น้อยกว่า ๕ กลุ่มดังนี้

๑. เครือข่ายภาครัฐ ได้แก่หน่วยงานราชการ รัฐวิสาหกิจ องค์กรปกครองส่วน
ท้องถิ่น และองค์กรภาครัฐที่เป็นองค์กรอิสระ หรือองค์กรภาครัฐในลักษณะอื่น ๆ ที่ดำเนินงานอยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ

๒. เครือข่ายภาคเอกชน ได้แก่ องค์กรที่เกิดจากการรวมตัวกันจัดตั้งและดำเนินการตามกฎหมายและกฎระเบียบของราชการ เช่น สมาคม มูลนิธิ องค์กรสาธารณประโยชน์ องค์กรพัฒนาเอกชน และองค์กรการกุศล หรือองค์กรภาคเอกชนอื่น ๆ ที่ดำเนินงานอยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ

๓. เครือข่ายภาคชุมชน ได้แก่องค์กรที่เกิดจากการรวมตัวกันตามความสมัครใจ และความถนัดของประชาชน นอกเหนือจากองค์กรตาม (๒) และดำเนินงานอยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น กลุ่มเกษตรกร กลุ่มแม่บ้าน กลุ่มเยาวชน กลุ่มประชาสังคม กลุ่มออมทรัพย์ ฯลฯ

๔. เครือข่ายภาคธุรกิจ ได้แก่องค์กรที่เกิดจากการรวมตัวกันของผู้ประกอบการทางธุรกิจต่าง ๆ เช่น บริษัท ห้างร้าน หรือร้านค้า สถานบริการ สถาบันการเงิน สหกรณ์ สื่อมวลชนและองค์กรธุรกิจอื่น ๆ ที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ

๕. เครือข่ายภาควิชาการการ ได้แก่ สถาบันการศึกษา หน่วยงานด้านศาสนา พิพิธภัณฑ์ ศิลปกรรม ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ศูนย์วัฒนธรรม แหล่งเรียนรู้ กลุ่มภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ชำนาญการด้านต่าง ๆ ที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้น

เมื่อพิจารณาคณะกรรมการบริหารสภาวัฒนธรรมจังหวัดพบว่าองค์ประกอบของคณะกรรมการประกอบด้วยผู้แทนฝ่ายต่าง ๆ ดังนี้

๑. ประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัด
๒. รองประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดคนที่ 1
๓. รองประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดคนที่ 2
๔. นายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด
๕. นายแพทย์สาธารณสุขจังหวัด
๖. พัฒนาการจังหวัด
๗. ประชาสัมพันธ์จังหวัด
๘. ผู้อำนวยการสำนักงานการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยภาคตะวันตก
๙. ผู้อำนวยการสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย
๑๐. ผู้อำนวยการสำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัด
๑๑. ผู้อำนวยการโรงพยาบาลประจำจังหวัด
๑๒. หัวหน้าหอสมุดแห่งชาติจังหวัด
๑๓. ประธานสภาวัฒนธรรมทุกอำเภอ
๑๔. ประธานศูนย์วัฒนธรรมอำเภอเมือง
๑๕. วัฒนธรรมจังหวัดทำหน้ากรรมการและเลขาธิการ
๑๖. เป็นรายชื่อบุคคลที่เป็นตัวแทนองค์กรภาคเอกชน และเป็นกลุ่มนักวิชาการ

สภาวัฒนธรรมมีหน้าที่สนองตอบนโยบายของรัฐบาลในการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรม อีกทั้งเป็นแรงสำคัญในการประสานระหว่างรัฐและความต้องการของชุมชน ความร่วมมือร่วมใจระหว่างหน่วยงานและศิลปิน ผู้ประสานงานฝ่ายรัฐบาลและผู้นำชุมชน คุณค่าด้านต่าง ๆ ของการแสดง ในการจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้นอาจไม่ได้ใช้แนวทางในการจัดการเพียงแนวเดียว แต่อาจต้องประยุกต์หลากหลายแนวทางด้วยกัน ในที่นี้คณะผู้วิจัยแบ่งแนวทางการจัดการและการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมการแสดงทั้งสิ้น ๖ แนวทาง โดยอิงเกณฑ์แนวทางการจัดการภูมิทัศน์วัฒนธรรมและมรดกทางวัฒนธรรม (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม และคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๔๘) ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๑. การรวบรวม (Collection)

๒. การรักษาให้คงสภาพ (Preservation)

๓. การฟื้นฟู (Revival)

๔. การสร้างขึ้นใหม่ (Reconstruction)

๕. การปรับประโยชน์ใช้สอยใหม่ (Adaptation)

๖. การพัฒนา สร้างสรรค์ใหม่ (Development and Creation)

แนวคิดทั้ง ๖ ด้านนี้มีความแตกต่างในด้านของการบริหารจัดการวัฒนธรรมการแสดงดนตรีไทย แนวคิดด้านที่ ๑ การรวบรวมเป็นการทำให้มรดกด้านวัฒนธรรมที่สูญหายไป ไม่มีบุคลากรที่ทรงความรู้หลงเหลืออยู่ หรือศิลปินที่ยังมีชีวิตอยู่ให้การถ่ายทอดและสามารถให้ข้อมูลได้ คงเหลือแต่เพียงภาพถ่าย แถบบันทึกเสียง สมุดบันทึก หรือประติมากรรมภาพปั้นให้อยู่ในสภาพที่มั่นคงอุดมสมบูรณ์ อีกทั้งจัดเก็บบันทึกการแสดงร่วมสมัยให้คงทนถาวร ได้แก่ การสืบค้นภาพถ่าย รวมทั้งนำมาจัดเป็นพิพิธภัณฑ์ ห้องสมุดเสียง และแหล่งเรียนรู้เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ แต่มิได้จัดการแสดง หรือทำการแสดงขึ้นใหม่ รูปแบบและการแสดงยังคงอยู่ในสภาพเดิม หรือมิอาจจัดแสดงได้อีกต่อไป ได้แก่ การจัดทำห้องสมุด หรือ Digital Archives การจัดทำห้องสมุดหรือพิพิธภัณฑ์ต้องรวบรวมข้อมูลให้ครบถ้วน เฝ้าตรวจตราดูแลอย่างสม่ำเสมอ การดำเนินงานดังกล่าวให้สมบูรณ์ต้องใช้งบประมาณ การวางแผนเป็นอย่างมาก อีกทั้งควรมีเจ้าหน้าที่บุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญในด้านการวางระบบและสืบค้นข้อมูล มีความสังเกต ช่างจดจำพร้อมที่จะเรียนรู้กระบวนการคัดสรร และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในอดีต คุณค่าของการจัดการบริหารวัฒนธรรมในรูปแบบนี้มีประโยชน์ในแง่ของการศึกษาโดยทำหน้าที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงความรุ่งเรืองของคนในอดีต

แนวคิดด้านที่ ๒ การรักษาให้คงสภาพ แนวการคิดรักษาให้คงสภาพไว้นี้หรือการอนุรักษ์เป็นแนวคิดที่มักใช้กับรูปแบบการแสดงที่ขาดจากการใช้สอยร่วมสมัยของปัจจุบันไปแล้ว แต่ยังปรากฏการแสดงอยู่ มีบุคลากรที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญร่วมสมัย การเลือกใช้วิธีอนุรักษ์ให้คงตามสภาพเดิมเนื่องจากไม่ต้องการให้มีการนำสิ่งแปลกปลอมเสริมเติมหรือดัดแปลงแก้ไขการแสดงเพราะอาจบิดเบือนหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อย่างไรก็ตามแนวคิดประเภทนี้ทำได้ค่อนข้างลำบากในความเป็นจริงทั้งทางด้านการแสดง สืบเนื่องจากความเป็นส่วนบุคคลของนักดนตรี และผู้แสดงเข้ามาเกี่ยวข้องและบางครั้งหลักฐานการแสดงอาจเสื่อมสภาพจนไม่สามารถบอกลักษณะเดิมได้ กรณีศึกษาอย่างเช่น การถ่ายทอดการเรียนการสอนเพลงฉ่อยจังหวัดตากซึ่งควรดำเนินการอย่างเร่งด่วน

แนวคิดที่ ๓ การฟื้นฟูคือการพยายามดัดแปลงแก้ไขให้การแสดงรูปแบบเดิมที่ไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตปัจจุบัน แต่นำมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัย การฟื้นฟูนี้ยังสามารถแยกแยะถึงสิ่งที่มีมาอยู่เดิมกับสิ่งที่ปรับปรุงใหม่ได้ การจัดการในลักษณะนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเพิ่ม

คุณค่าทางจิตวิญญาณ และคุณค่าต่อการศึกษาที่เป็นนามธรรมด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงนั้น ๆ ให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เนื่องจากการแปลความหมายเพื่อสร้างความเข้าใจต่อมรดกวัฒนธรรมในอดีตเป็นสิ่งที่เข้ายาก และขาดการเชื่อมโยงกับอดีต เป็นผลให้การมีส่วนร่วมในการปกปักรักษา จิตสำนึกรักและความภูมิใจที่มีต่อมรดกวัฒนธรรมกลับลดลงไปด้วย ดังจะเห็นได้จากการดัดแปลงรูปแบบการแสดงหนังตะลุงของครูชูชาติที่ได้ประพันธ์เนื้อเรื่องใหม่ขึ้น เช่น โรคเอดส์ เพื่อสะท้อนและกระตุ้นจิตสำนึกในด้านสุขอนามัยของเยาวชนผ่านมรดกวัฒนธรรม

แนวคิดที่ ๔ การสร้างขึ้นใหม่ เป็นการทำให้มรดกทางวัฒนธรรมที่เคยสูญหายไปกลับมาอยู่ในรูปแบบที่เคยเป็น แนวความคิดนี้ไม่ใช่การอนุรักษ์เพราะเป็นการสร้างขึ้นใหม่ตามความเข้าใจของข้อมูลและหลักฐานที่ปรากฏ แนวคิดนี้เป็นที่น่าสนใจว่าพบแต่เฉพาะในหน่วยงานราชการเท่านั้น อาจเป็นเพราะว่าการสร้างขึ้นจำเป็นต้องใช้งบประมาณในการทดลอง การออกแบบเสื้อผ้า และการฝึกซ้อม ดังนั้นการแสดงในรูปแบบอื่น ๆ ที่มีส่วนประกอบใหม่ ๆ เกิดขึ้น ยังมิใช่เป็นแนวคิดการสร้างขึ้นใหม่ แต่เป็นการฟื้นฟู หรือดัดแปลงเท่านั้น

แนวคิดที่ ๕ การปรับประโยชน์ใช้สอย หมายถึงการเปลี่ยนแปลงหน้าที่เดิมของการแสดงเพื่อมาตอบสนองหน้าที่ใช้สอยใหม่ ๆ สำหรับการเปลี่ยนแปลงการใช้สอยควรจะเคารพต่อมรดกทางวัฒนธรรมหรือกิจกรรมที่มีอยู่เดิมในพื้นที่ ทั้งในแง่ของรูปแบบ สัดส่วน และการองค์ประกอบ การปรับประโยชน์ใช้สอยนี้พบมากเนื่องจากการแสดงหลายชุดไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตเดิม จึงกลายเป็นการแสดงเพื่อความสวยงามมากกว่า เช่น การแสดงเพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย เดิมเล่นเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำสวน ทำนา แต่ปัจจุบันเป็นการเล่นเพื่อแสดงศิลปวัฒนธรรมในงานอนุรักษ์ไทย หรืองานท่องเที่ยวต่าง ๆ เป็นต้น

แนวคิดที่ ๖ การพัฒนาสร้างสรรค์ใหม่ ควรกระทำด้วยความระมัดระวังมากที่สุด ควรกระทำด้วยความเคารพต่อวัฒนธรรมการบรรเลงเดิม มิใช่สร้างขึ้นด้วยความประมาท และไม่เห็นคุณค่าในมรดกที่ได้สืบต่อมา ในด้านการสร้างสรรค์ใหม่ ตัวอย่างสำคัญประการหนึ่งที่จะได้นำมากล่าวถึงคือการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดระบำต่าง ๆ ของสถาบันการศึกษา เป็นที่น่าสังเกตว่าการสร้างสรรค์ใหม่นี้มักจะดำเนินการและรับผิดชอบโดยหน่วยงานราชการ เนื่องจากจะต้องใช้งบประมาณในการทดลอง ฝึกซ้อม และพัฒนาแนวคิดอย่างวิเคราะห์และเป็นระบบก่อนการทดลองสร้างสรรค์งานใหม่ อย่างไรก็ตามในบางพื้นที่ศิลปินที่มีความคิดสร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นใหม่อย่างอิสระ และใช้ทุนทรัพย์ส่วนตัวในการปรับปรุงหรือคิดเครื่องดนตรีชนิดใหม่ หากพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว หากรัฐบาลต้องการสนับสนุนพลังขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมโดยเน้นกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมแล้ว ควรที่จะมีการสนับสนุนงบประมาณในการจัดสร้างผลงานใหม่ของทั้งหน่วยงานรัฐ และศิลปินอิสระ

จากการสัมภาษณ์พบว่าค่าตัวแสดงโขนสดของคณะครูสมทรงมีราคาค่าตัวเยาวชนคนละ ๑๐๐-๒๐๐ บาท ซึ่งแตกต่างจากค่าตัวผู้แสดงของคณะนายปรีชา เจริญยิ่งเป็นอย่าง อีกทั้งการว่าจ้าง

การแสดงโขนสดของคณะแม่สมทรงมีไม่มาก เนื่องจากผู้ว่าจ้างมักนิยมละครชาตรีมากกว่าเนื่องจากโขนสดของครูสมทรงอยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดเพชรบุรีซึ่งมีชื่อเสียงในด้านละครชาตรี ถึงแม้ว่าราคาค่าจ้างของโขนสดจะมีราคาถูกกว่าละครชาตรี แต่ก็มิได้เป็นแรงจูงใจให้ผู้ว่าจ้างมีความต้องการที่จะจ้างโขนสดมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจากการพิจารณาองค์ประกอบด้านรายได้ของผู้ว่าจ้างด้วยเช่นกัน ดังนั้นนโยบายการสนับสนุนการแสดงศิลปะและการแสดงของไทยจึงควรให้งบประมาณสนับสนุนกลุ่มนักแสดงที่ไม่เรียกเก็บตั๋ว หรือเรียกค่าตัวผู้แสดงราคาต่ำ เพื่อเป็นการกระจายโอกาสการแสดงและการเข้าชมการแสดงให้ทั่วถึง ถึงแม้ว่าคุณภาพการแสดงของนักแสดงกลุ่มเยาวชนจะยังคงเพิ่งอยู่ในระดับของการฝึกหัด แต่การมีส่วนร่วมของเยาวชนในการเรียนรู้และสืบทอดศิลปะการแสดงถือว่าเป็นการสร้างความเข้มแข็งและความมั่นคงทางวัฒนธรรม นโยบายวัฒนธรรมของชาติจึงควรจัดสรรงบประมาณสนับสนุนกิจกรรมและกลุ่มศิลปินที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์และถ่ายทอดให้กับเยาวชนด้วยคุณภาพและเศรษฐกิจแบบพอเพียง ดังที่ Borgonovi (๒๐๐๖) ได้แสดงความเห็นและสนับสนุนนโยบายการจัดสรรงบประมาณเพื่อสนับสนุนการบริหารการจัดการวัฒนธรรมสำหรับกลุ่มผู้มีรายได้น้อย

๖.๖ บทสรุป

ในการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคตะวันตกนั้น ผู้นำชุมชนมีส่วนสำคัญในการเป็นผู้ส่งเสริมและผลักดันให้เกิดความร่วมมือจากชุมชน ไม่ว่าจะเป็นผู้นำฝ่ายสงฆ์หรือฆราวาสอีกทั้งต้องมีความเข้าใจอย่างชัดเจนของจุดมุ่งหมายในการจัดการวัฒนธรรม มองเห็นศักยภาพและจุดแข็ง รู้จักตนเอง รู้ว่าชุมชนของตนนั้นมีทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่สำคัญใดบ้าง อันได้แก่ ทรัพยากรบุคคล ทรัพยากรสังคม ทรัพยากรภูมิปัญญา ทรัพยากรใดที่มีคุณค่าเป็นเอกลักษณ์ก็ควรได้รับการรักษาและส่งเสริมไว้ สิ่งใดที่จำเป็นต้องปรับปรุงแก้ไข ก็จำเป็นต้องหาความร่วมมือกันทำความเข้าใจและพัฒนา รวมทั้งพยายามเก็บหลักฐานประวัติศาสตร์สิ่งนั้นให้ลูกหลานได้เรียนรู้ต่อไปภายภาคหน้า ปัจจัยสำคัญในการบริหารวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตกนั้นคือการให้ชุมชนมีส่วนร่วม ร่วมคิดร่วมทำ ร่วมกันปฏิบัติ อาจดูเป็นสิ่งที่ยุ่งยากในทางปฏิบัติ แต่จะส่งผลในอนาคตให้เกิดความยั่งยืน เมื่อทุกคนมีส่วนร่วมในกระบวนการ ความรู้สึกเป็นเจ้าของและเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการจัดการ ชุมชนทางวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคตะวันตกมีกำลังและต้นทุนทางทรัพยากรที่พร้อมอยู่แล้ว จากการวิจัยพบว่าการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐทำให้วัฒนธรรมประเพณีงอกงามและสอดคล้องกับชุมชน และทำให้เยาวชนตระหนักถึงคุณค่าภูมิปัญญาเดิมที่มีอยู่

การจัดการที่ดีต้องมุ่งหมายเพื่อยกระดับคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนอย่างสอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมของชุมชน มุ่งสร้างให้เกิดความสามัคคีของชุมชน โดยมองถึงผลประโยชน์ของส่วนรวมเป็นที่ตั้ง และมุ่งสร้างให้ชุมชนเข้มแข็ง ผู้คนอาศัยในท้องถิ่นของตน

อย่างมั่นคง อบอุ่นและปลอดภัย อีกทั้งหากบรรลุถึงคุณภาพของสุนทรียภาพด้วยจะช่วยเติมเต็มให้การจัดการมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

บทที่ ๗
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

วัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกมีความหลากหลายอันเป็นผลจากบริบทแวดล้อมที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะด้านสภาพภูมิประเทศ และความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ จังหวัดกาญจนบุรี ราชบุรี และตาก มีทำเลที่ตั้งติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านคือ ประเทศพม่า จึงทำให้กลุ่มคนหลากหลายชาติพันธุ์อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ยังคงสืบทอดเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ส่วนจังหวัดที่อยู่ใกล้ศูนย์กลางอำนาจรัฐและเคยเป็นเมืองสำคัญ เช่น จังหวัดราชบุรี เพชรบุรี มีหนังใหญ่ และโขนสด ซึ่งได้รับ อิทธิพลจากศิลปะราชสำนัก ขณะที่บริเวณจังหวัดเพชรบุรีและประจวบคีรีขันธ์ มีเส้นทางคมนาคมติดต่อระหว่างภาคกลางกับภาคใต้ จึงได้รับอิทธิพลดนตรีและการแสดงจากภาคใต้ เห็นได้จากหนังตะลุง และละครชาตรี ส่วนจังหวัดตากมีพื้นที่ติดจังหวัดทางภาคเหนือวัฒนธรรมดนตรีจึงรับอิทธิพลจากดนตรีภาคเหนือ แต่ขึ้นอยู่กับความสามารถหรือความสนใจของชาวบ้านแต่ละพื้นที่

ในด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ดนตรีภาคตะวันตก พบว่าดนตรีและการละเล่นส่วนใหญ่มีพิธีกรรมที่เรียกว่า พิธีไหว้ครู ๓ ลักษณะคือพิธีไหว้ครูก่อนเรียน พิธีไหว้ครูก่อนแสดง และพิธีไหว้ครูประจำปี พิธีไหว้ครูเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตก และเป็นปัจจัยในการหล่อหลอมทัศนคติและความเชื่อที่ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความศรัทธา และความมั่นใจในการเรียน พิธีกรรมไหว้ครูมีพื้นฐานมาจากความเชื่อตามพุทธคติ และความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ การจัดเครื่องบูชาครูในพิธีไหว้ครูดนตรีภาคตะวันตกสะท้อนถึงคติความเชื่อ และความต้องการในวิถีชีวิตของผู้ที่วางรูปแบบพิธีกรรมและผู้ที่ยึดถือปฏิบัติ พิธีกรรมและความเชื่อในการไหว้ครู นอกจากจะทำให้การถ่ายทอดความรู้ดนตรีภาคตะวันตกเป็นไปอย่างสมบูรณ์แล้ว ยังมีส่วนในการอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีให้สามารถดำรงอยู่ได้อย่างเข้มแข็งมาจนถึงปัจจุบันอีกด้วย

วัฒนธรรมการบรรเลงของภาคตะวันตกจำแนกได้ ๓ กลุ่มหลัก กลุ่มแรกคือการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีซึ่งมีความหลายหลากเรื่องบันไดเสียง กลุ่มทำนองเพลงมีความซับซ้อน ความยาวไม่มากนัก ระเบียบวิธีการบรรเลงค่อนข้างอิสระ มีการแทนสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงด้วยบทร้อง หากเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันจะมีการตียืนและตีขัดประกอบกัน มีการนำไปใช้ทั้งงานมงคลและอวมงคล กลุ่มที่สองคือการบรรเลงประกอบการแสดงโดยถ้าเป็นเพลงเดียวกันมักใช้บันไดเสียงหลากหลาย ส่วนใหญ่ใช้วงปี่พาทย์และมักเป็นทำนองเพลงไทยลักษณะเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้น ระเบียบวิธีการบรรเลงสำหรับการแสดงเริ่มด้วยการบูชาครูก่อนเสมอ กลุ่มที่สามคือ

วัฒนธรรมการร้องเพลงพื้นบ้านพบว่ามีความหลากหลายเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลง การกำหนดเสียง และมีการนำไปใช้ในงานมงคลและอวมงคล

ในการบริหารจัดการวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกนั้น ผู้นำชุมชนมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมและผลักดันให้เกิดความร่วมมือจากชุมชน ไม่ว่าจะเป็นผู้นำฝ่ายสงฆ์หรือฆราวาส ปัจจัยสำคัญในการบริหารวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตก คือการให้ชุมชนมีส่วนร่วม ร่วมคิดร่วมทำร่วมกันปฏิบัติ จากการวิจัยพบว่าการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐทำให้วัฒนธรรมประเพณีงอกงามและสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชุมชน และทำให้เยาวชนตระหนักถึงคุณค่าภูมิปัญญาเดิมที่มีอยู่ มีการจัดการที่ดีโดยมุ่งหมายยกระดับคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนอย่างสอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมของชุมชน มุ่งสร้างให้เกิดความสามัคคีของชุมชน โดยมองถึงผลประโยชน์ของส่วนรวมเป็นที่ตั้ง และมุ่งสร้างให้ชุมชนเข้มแข็ง ผู้คนอาศัยในท้องถิ่นของตนอย่างมั่นคง อบอุ่นและปลอดภัย อีกทั้งหากบรรลุถึงคุณภาพของสุนทรียภาพด้วยจะช่วยเติมเต็มให้การจัดการมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ส่วนการสร้างเครื่องดนตรีไทยศึกษาเครื่องดนตรี ๒ ชนิด คือ ผืนระนาดเอกและขิมสาย ๗ หย่อง พบว่ามีช่างทำผืนระนาดเอกในจังหวัดกาญจนบุรี ตาก ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี และราชบุรี และมีช่างทำขิมสายในจังหวัดกาญจนบุรี และประจวบคีรีขันธ์ ช่างได้รับการสืบทอดภูมิปัญญาจากสมาชิกในครอบครัวและได้รับคำแนะนำจากนักดนตรีและช่างที่มีประสบการณ์ทั้งในและนอกพื้นที่ ขนาด สัดส่วน ได้รับการอนุรักษ์และปรับปรุงขึ้นตามความเหมาะสม วัสดุที่ใช้เป็นวัสดุในท้องถิ่นและบริเวณจังหวัดใกล้เคียง เครื่องมือ และกรรมวิธีการผลิตมีความคล้ายกันและใช้เครื่องมือไฟฟ้าเพื่อย่นระยะเวลา อย่างไรก็ตามการที่ช่างแต่ละคนมีกรรมวิธีในการประกอบวัสดุส่วนต่าง ๆ และมีวิธีการเทียบเสียงที่แตกต่างกันออกไป จึงส่งผลต่อปัจจัยในการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีทั้งด้านความโปร่งใสของเสียง ความสวยงาม และความสะดวกในการใช้งาน

ข้อเสนอแนะ

การทำวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทยด้านประวัติและวิวัฒนาการ พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดระเบียบวิธีการบรรเลง ตลอดจนกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและการจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันตกที่ผ่านมานี้เป็นการดำเนินการวิจัยโดยกว้างยังไม่ครอบคลุมไปถึงดนตรีพื้นบ้านภาคตะวันตกของชนกลุ่มน้อยที่อพยพมาจากถิ่นอื่น ดังนั้นจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องศึกษาวิจัยหัวข้อนี้ให้ครอบคลุมอย่างทั่วถึงต่อไป การเร่งศึกษาดนตรีเฉพาะด้านในเชิงลึก และโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีที่อยู่ในลักษณะวิกฤติคือขาดการสืบทอด เช่น เพลงฉ่อยในจังหวัดตาก เป็นต้น ควรมีการทำวิจัยและแก้ไขอย่างเร่งด่วนและต่อเนื่องก่อนที่ภูมิความรู้ที่มีคุณค่านั้นจะสูญหายไป

ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

รัฐบาลควรมีการสำรวจภูมิปัญญาวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น และให้การสนับสนุนการทำวิจัยและเรียนรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยโดยกว้างขวางเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจสามารถศึกษาวิจัยและเผยแพร่ผลงานให้เป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจทั่วไป การศึกษาด้านวัฒนธรรมถือเป็นการศึกษาจิตวิญญาณและรากเหง้าของคนไทย รวมทั้งการศึกษาวิจัยภูมิปัญญาด้านดนตรีท้องถิ่นจะเป็นประโยชน์ต่อการรวบรวมองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีของชาติให้คงอยู่สืบไป

บรรณานุกรม

เอกสารอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกวรรณ สุวรรณวัฒนา. ๒๕๔๒. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๔: ๖๕๕๓-๖๕๕๖.

กรมศิลปากร. ๒๕๕๐. นามานุกรมขนบประเพณีไทย หมวดประเพณีราษฎร์ เล่ม ๒ (ประเพณีเทศกาล และวันสำคัญทางพุทธศาสนา). กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

กรมส่งเสริมคุณภาพสิ่งแวดล้อม. ๒๕๔๗. ต้นไม้มงคลพระราชทานประจำจังหวัด ๗๒ พรรษา พฤกษามหาราชินี. กรุงเทพมหานคร: สุรพิมพ์.

โกศล มีคุณ. ๒๕๓๕. สภาพสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปของชาวกะเหรี่ยง อำเภอสวนผึ้ง

ขำคม พรประสิทธิ์. ๒๕๔๕. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ. รายงานผลการวิจัย ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. ๒๕๕๐. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย : ภาคอีสานใต้และภาคกลาง.

ไข่มุก อุทยาวลี. ๒๕๔๒. ขันธ์ ๕. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๒: ๖๒๘.

_____. ๒๕๔๒. ไหว้ครูซอ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๑๕: ๗๗๓๔-๗๗๓๖.

_____. ๒๕๔๒. ไหว้ครูซอ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ ๑๕: ๗๗๓๔-๗๗๓๖.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๒๕๔๒. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดกาญจนบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๒๕๔๔. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตาก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๒๕๔๔. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๒๕๔๔. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์

เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๒๕๔๓. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดราชบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล. ๒๕๔๔. โครงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมดนตรี-นาฏศิลป์ล้านนา. (ม.ป.ท.).

คณะผู้ดำเนินโครงการดุริยางคศิลป์ไทย นิสิตชั้นปีที่ ๔ รุ่นที่ ๑๕ (พ.ศ.๒๕๔๓). ๒๕๔๓. มาลัยสูตร: สมณทูตแห่งความเชื่อ. งานวิจัยฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานโครงการดุริยางคศิลป์ไทย ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะอนุกรรมการจัดทำเอกสารและบทความ. ๒๕๓๗. บทความ-สารคดี. สดุดีบุคคลสำคัญ เล่ม ๒. กรุงเทพมหานคร: ดอกเบี้ย.

แคบ อำเภอพบพระ จังหวัดตาก. หลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิต(บัณฑิตอาสาสมัคร) สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

งานวิจัยงบประมาณแผ่นดิน. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งานพระราชทานเพลิงศพ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส เมื่อวันที่ ๑๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๐. ๒๕๒๐. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จันวาณิชย์.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. ๒๕๔๒. หุ่นกระบอก. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๑๘๘-๗๒๐๒.

_____. ๒๕๔๘. หุ่นกระบอกไทย. ใน นางชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว จ.ม. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หุ่นกระบอก) พ.ศ. ๒๕๒๙. กรุงเทพมหานคร: เปอร์คิงส์การพิมพ์.

จังหวัดกาญจนบุรี. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จังหวัดราชบุรี. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

จันทร์เพ็ญ เขน่วม. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. จังหวัดตาก. สัมภาษณ์.

จันทรา เรือนทองดี. ๒๕๔๗. เพลงแหล่ในเทศน์มหาชาติ จังหวัดเพชรบุรี. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.

จันทิมา แสงเจริญ. ๒๕๓๙. ละครชาตรีเมืองเพชร. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จำรอง มีแสง. ๒๕๓๖. สารนิพนธ์ เรื่องวิถีชีวิตของชาวเขาเผ่าม้ง: กรณีศึกษาบ้านแม่กลองใหญ่ ตำบลโมโกร อำเภออุ้มผาง จังหวัดตาก. หลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิต(บัณฑิตอาสาสมัคร) สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จิระ สัตตะพันธ์คีรี. ๒๕๔๙. แตรวงชาวบ้าน: กรณีศึกษาแตรวงคณะสุนิศา บ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. ๒๕๔๒. โค: ขนม. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๓: ๑๑๘๓.

_____. ๒๕๔๒. ต้ม, ขนม. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๕: ๒๑๖๙.

_____. ๒๕๔๒. ธรณีสาร, มนต์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๖: ๒๗๙๔-๒๗๙๘.

_____. ๒๕๔๒. ธูป. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๖: ๒๘๗๖-๒๘๗๙.

_____. ๒๕๔๒. แม่ซื้อ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๑: ๕๒๕๓-๕๒๕๔.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะครุศาสตร์. ๒๕๓๗. การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน. เอกสารประกอบการประชุมวิชาการ เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันสถาปนาคณะครุศาสตร์ ครบ ๓๙ ปี. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, โครงการค้นคว้าวิจัยในพระราชดำริเรื่องความถี่เสียงดนตรีไทย. ๒๕๔๒.การศึกษาค้นคว้าวิจัย เรื่อง ความถี่เสียงดนตรีไทย ในพระราชดำริพระบาทมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ๒๕๓๐. การรวบรวมข้อมูลโครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. ๒๕๔๕. โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. ๒๕๔๕. โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหวิทยาลัย.

ชมรมพุทธศาสน์ วิทยาลัยครูธนบุรี. ๒๕๒๗. พระมาลัยกลอนสวด. (ม.ป.ท.).

ชัชชัย โกมารทัต. ๒๕๔๒. ช่วงชัยรำ: การเล่น. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๔: ๑๗๘๓.

ชาวบ้านยางห้วยแสม(กองคอง) หมู่ที่ ๔ ตำบลสามหมื่น อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก. หลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิต(บัณฑิตอาสาสมัคร) สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชำนาญ นิลสุข. ๒๕๔๒. เรือเมืองเพชร, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๖๔๒-๕๖๔๔.

ชูชาติ อินทพงษ์. ๒๕๕๒. วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ล่าหู่มูเซอ หมู่บ้านส้มป่อย ตำบลด่านแม่ละเมา อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก. ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเรื่อง “ดนตรีพิธีกรรม”. เนื่องในโอกาสครบ ๗๕ ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการจัด

งานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๓๗. หน้า ๙๗-๑๑๖. กรุงเทพมหานคร: บริษัทเท็ค โปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่งจำกัด.

ฐาปณี. ๒๕๔๙. พิธีกรรมและความเชื่อท้องถิ่น. กรุงเทพมหานคร: แสงดาว.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. ๒๕๔๕. ดนตรีพื้นบ้านคนเมืองเหนือ. เอกสารชุดลำปางศึกษา ลำดับที่ 3 สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏลำปาง. ลำปาง: จิตวัฒนการพิมพ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. ๒๕๔๒. แตร. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๕: ๒๓๙๕-๒๓๙๖.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. ๒๕๑๔. ความทรงจำ. ธนบุรี: เฉลิมชัยการพิมพ์.

ตากพิทยาคม, โรงเรียน. (มปป.). นายผวน เทียนสว่าง ภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีไทย ระนาดฆ้องวง ขลุ่ย. (ม.ป.พ.). (เอกสารอัดสำเนา).

ทองใบ แท่นมณี. ๒๕๔๒. ไต้. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๕: ๒๔๑๐-๒๔๑๑.

ธนิต อยู่โพธิ์. ๒๕๔๔. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

ธีรยุทธ ยวงศรี. ๒๕๒๙. ศิลปะการซอ (ขับร้อง) ฟ้อน (รำ) และดนตรีล้านนาไทย. เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่อง “สภาพล้านนาคดีศึกษา” ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่.

_____. ๒๕๔๐. การดนตรี การขับ และการฟ้อนล้านนา. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์.

_____. ๒๕๔๒. ครอบครูโขนละคร, พิธี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๘๖๒-๘๖๓.

_____. ๒๕๔๒. คำนับครูโขนละคร, พิธี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๓: ๑๐๐๕.

_____. ๒๕๔๒. รำตีบท. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๕๘๙-๕๕๙๐.

_____. ๒๕๔๒. ละครชาตรี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๗๗๖-๕๗๗๙.

นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ (เรียบเรียง). ๒๕๔๑. หุ่นกระบอก. กรุงเทพมหานคร: ฐานการพิมพ์.

นิตยา กาญจนะวรรณ. ๒๕๔๒. วรรณกรรมสมัยอยุธยา. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๓: ๕๙๙๕-๕๙๙๘.

บัวผัน สุพรรณยศ. ๒๕๔๒. อีแซว, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๔๒๘-๗๔๓๕.

บุญช่วย โสวัตร. ๒๕๔๑. คุณภาพเสียงและรสมือในดนตรีไทย. เอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการเรื่องการพัฒนามาตรฐานดนตรีไทยด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. (เอกสารอัดสำเนา).

บุญมี พิบูลย์สมบัติ. ๒๕๔๒. พวงมาลัย, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๓๒๘-๔๓๐๓.

_____. ๒๕๔๒. หนังตะลุงเมืองเพชร. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๔: ๖๙๓๗-๖๙๔๑.

บุญเรือน พราหมณ์คล้ำ. ๒๕๕๑. การทำผืนระนาด. (มปพ.)

บุปผา ดีสุข. ๒๕๓๘. สภาพสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปของชุมชนไทยเชื้อสายมอญลุ่มน้ำ

บุษกร สำโรงทอง. ๒๕๓๙. การดำเนินทำของของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรมินท์ จารุวร. ๒๕๔๒. การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาวแม่กลอง จังหวัดราชบุรี. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

_____. ๒๕๔๒. พระมาลัย. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๑๕๓-๔๑๖๖.

ประคอง นิมมานเหมินท์. ๒๕๔๒. ขวัญ: ความเชื่อ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๕๔๗-๕๔๙.

_____. ๒๕๔๒. เฉลว. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๔: ๑๗๓๕-๑๗๓๖.

_____. ๒๕๔๒. นางไม้. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๗: ๓๐๑๗-๓๐๑๘.

_____. ๒๕๔๒. บัตรพลี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๗: ๓๑๖๔, ๓๑๖๗.

_____. ๒๕๔๒. ผี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๘: ๓๗๘๑-๓๗๘๕.

_____. ๒๕๔๒. พระอินทร์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๓๐๕-๔๓๐๗.

_____. ๒๕๔๒. วัน: ความเชื่อ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๓: ๖๐๖๓-๖๐๖๔, ๖๐๖๖.

_____. ๒๕๔๒. ศาลพระภูมิ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๓: ๖๒๕๗.

ประจักษ์ คีรีศรี. ๒๕๔๘. การศึกษาการคัดเลือกไม้และกรรมวิธีการผลิตระนาดเอก กรณีศึกษาจ่าเอกปทุม นพเก้า. ดุริยนิพนธ์, ดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ ๑ สมัยกรุงธนบุรี. ๒๕๒๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เลขาธิการ.

ประสาท อือนอก. ๒๕๒๔. แบ่งครูซอ. เอกสารประกอบการทัศนศึกษา ณ บ้านป่าเหมือด อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างการประชุมทางวิชาการ “เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย” ณ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ประสิทธิ์ ธีรานันท์. ๒๕๔๒. ละครแก้บนเมืองเพชรบุรี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๗๖๙-๕๗๗๑.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. ๒๕๔๒. เถิดเทิง: การเล่น. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๕: ๒๔๒๔-๒๔๒๕.

_____. ๒๕๔๒. เบิกโรง: การแสดง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๘: ๓๔๒๒-๓๔๒๔.

ปาริชาต กันตะเพ็ชร์. ๒๕๔๙. การศึกษาละครชาตรีคณะปทุมศิลป์ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

ปิยะดา เวชประสิทธิ์. ๒๕๔๒. มะพร้าว: พืช. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๑: ๔๙๓๗-๔๙๓๙.

ผะอบ โปษะกฤษณะ, คุณหญิง, บรรณาธิการ. ๒๕๓๓. วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังตะลุง ภาคกลาง. กรุงเทพมหานคร: ประกายพรึก.

ผุสดี ทิพทัศ. ๒๕๔๒. ขรัวอินโข่ง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๕๓๖-๕๓๙.

ฝอยฝา พันธุ์ฟัก. ๒๕๔๒. กรวดน้ำ: พิธีกรรม. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑: ๔๕.

_____. ๒๕๔๒. น้ำมนต์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๗: ๓๐๕๐-๓๐๕๑.

_____. ๒๕๔๒. บนบานศาลกล่าว. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๗: ๓๐๘๓-๓๐๘๕.

_____. ๒๕๔๒. บานไมรู้โรย: พืช. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๗: ๓๒๙๗-๓๒๙๘.

_____. ๒๕๔๒. ไหว้, การ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๒๕๙-๗๒๖๐.

ฝอยฝา พันธุ์ฟัก และวันดี กฤษณพัฒน์. ๒๕๔๒. คา, หญ้า. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๙๗๒.

พระมหานาควัดท่าทราย. ๒๕๐๓. บุณโณวาทคำฉันท์. พระนคร: กรมศิลปากร.

พ่วง บุษรารัตน์. ๒๕๔๒. หนังตะลุง. มูลนิธิธนาคารกรุงเทพตีพิมพ์เพื่อบำรุงและส่งเสริมวรรณกรรมไทย (เป็นวรรณกรรมไทยบัวหลวงได้รับพระราชทานรางวัลชั้นที่ ๑ ประเภทร้อยแก้วของมูลนิธิธนาคารกรุงเทพ ประจำปี ๒๕๔๐). กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ.

พิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ วัดขนอน. ๒๕๕๒. หนังใหญ่วัดขนอน. จัดพิมพ์โดยพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี.

พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล. ๒๕๓๙. ดนตรีของชาวกะเหรี่ยง อำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี. ปริญญานิพนธ์ศิลปะศาสตร์บัณฑิต, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.

พูนพิศ อมาตยกุล. ๒๕๒๔. สยามสังคีต. กรุงเทพมหานคร: เจ้าพระยา.

_____. ๒๕๔๔. ภาพรวมของดนตรีในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๓๒: ๑๘-๒๑ มกราคม ๒๕๔๔. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภูมภัทร แจ่มจรัส. ๒๕๓๕. กระบวนการสร้างขิม. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณี พยอมยงค์. ๒๕๔๒. น้ำเข้าหมื้นส้มป่อย. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๖: ๓๒๒๐-๓๒๒๑.

_____. ๒๕๔๗. ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๕. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์กรพิมพ์.

มณี พยอมยงค์และศิริรัตน์ อาศนะ. ๒๕๓๘. เครื่องสักการะในล้านนาไทย. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์กรพิมพ์.

มนต์จันทร์ อินทรจันทร์. ๒๕๔๒. ปุณโณวาทคำฉันท์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๘: ๓๗๐๕-๓๗๐๗.

มนตรี ตราโมท. ๒๕๔๕. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

มหาดไทย, กระทรวง. ๒๔๘๖. การเล่นพื้นเมือง (หนังสือชุดวัฒนธรรมไทย) . กรุงเทพมหานคร: กระทรวงมหาดไทย.

มัลลิกา คณานุรักษ์. ๒๕๕๐. คติชนวิทยา. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ยูร กมลเสรีรัตน์. ๒๕๔๐. คุณยายหุ่นกระบอก. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

รังสรรค์ จันต๊ะ. ๒๕๔๒. คาถา. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๒: ๑๐๓๐-๑๐๓๑, ๑๐๓๕-๑๐๓๖, ๑๐๓๘.

รัตนา บำรุงญาติ. ๒๕๔๒. ไหว้แม่ย่านางเรือ: ประเพณี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๒๗๗-๗๒๗๙.

รัตนา พรหมพิชัย. ๒๕๔๒. ตั้งขัน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๕: ๒๓๓๘-๒๓๓๙.

_____. ๒๕๔๒. ผีนางไม้. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๘: ๔๐๙๖.

_____. ๒๕๔๒. ผีเรือน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๘: ๔๑๑๐.

ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๐. ขิม. ใน สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

_____. ๒๕๓๘. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. ๒๕๔๐. ระนาดเอก. ใน สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

วชิรญาณวิเศษ. การขับร้อง. ๗ เมษายน ๒๔๓๒.

วดี กัณหทัต และชัยณรงค์ ชวนะชิต. ๒๕๒๙. การละเล่นหุ่น. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์. ๒๕๓๔. คู่มือพื้นฐานประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึง. (อัดสำเนา).

วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์. ๒๕๔๒. ข้าวตอก. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๖๑๓.

_____. ๒๕๔๒. มะยม: พืช. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๑: ๔๙๔๕-๔๙๔๖.

วันดี สันติวุฒิเมธี. ๒๕๓๘. ชีวิตครอบครัวกะเหรี่ยง (สะกอ): กรณีศึกษาชาวบ้านซอโอ ตำบลช่องแคบ อำเภอพบพระ จังหวัดตาก. สำนักงานบัณฑิตอาสา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วาสนา สุทธิพิทักษ์วงศ์. ๒๕๔๖. สารนิพนธ์ เรื่องวิถีชีวิตชนเผ่าปกาเกอญอ (สะกอ) กรณีศึกษาบ้านห้วยยางแสม (กองคอง) หมู่ที่ ๔ ตำบลสามหมื่น อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก. สำนักงานบัณฑิตอาสา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิลาวัณย์ เศวตเศรนี. ๒๕๔๙. การสร้างสรรค์ประดิษฐ์และการประยุกต์ศิลปะหุ่นไทยเพื่อสื่อการเรียนรู้. รายงานการวิจัยประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๘. ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

แววมยุรา วิเศษสิงห์. ๒๕๔๙. ดนตรีประกอบการรำมอญ. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีเลา เกษพรหม. ๒๕๓๙. ขัน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ. ฉบับต้นแบบ: ๓๓.

_____. ๒๕๔๒. ผีเจ้าที่. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๘: ๔๐๘๙.

_____. ๒๕๔๒. ผีปู่ย่า. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๘: ๔๐๙๙-๔๑๐๐.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์. ๒๕๔๒. รามเกียรติ์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๕๕๔-๕๕๕๗.

ศักดา ปั้นเหน่งเพชร. ๒๕๒๐. หุ่นกระบอก. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงศึกษาธิการ.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. ๒๕๔๒. พระนารายณ์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๐๑๐-๔๐๑๑.

_____. ๒๕๔๒. พลี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๓๒๑-๔๓๒๓.

_____. ๒๕๔๒. ฤษี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๗๒๙-๕๗๓๐, ๕๗๓๒-๕๗๓๓.

ศิลปากร, กรม. ๒๕๔๔. ดนตรีวิถีพื้นล้านนา. เอกสารวาทะมุขปาฐะ.

สงัด ภูเขาทอง. ๒๕๓๙. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สนั่น ธรรมธิ. ๒๕๔๒. กินอ้อ (อ่าน "กิ๋นอ้อ"). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๑: ๓๕๘-๓๖๔.

สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์. ๒๕๔๐. ประเพณีและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สมชัย ชำพาลี. (มปป). ประวัติความเป็นมาและผลงาน. (เอกสารอัดสำเนา).

สมทรง กฤตมโนรถ. ๒๕๔๒. รำโทน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๒: ๕๕๘๐-๕๕๘๔.

สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์. ๒๕๓๖. ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

สมัย ธนะศรี. ๒๕๔๒. ภูมิปัญญาชาวบ้านเรื่อง การกินอ้อ: จิตวิทยาการศึกษาเบื้องต้นของคนล้านนา. ส่วนหนึ่งของการศึกษาวิชาภูมิปัญญาไทยกับการพัฒนาการศึกษา หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิตมหาวิทยาลัยนเรศวร.

สมุดราชบุรี. ๒๕๕๐. กรุงเทพมหานคร: สมาคมมิตรภาพไทย-ญี่ปุ่น.

สังคม ศรีราช. ๒๕๔๒. ปัดรังควาน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๘: ๓๖๕๓-๓๖๕๔.

_____. ๒๕๔๒. มาลัยสูตร. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๑: ๔๕๗๑.

สันต์ จิตรภาษา. ๒๕๔๒. หนังสด. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๔: ๖๕๔๒-๖๕๔๗.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. ๒๕๔๖. แนวทางการจัดการภูมิทัศน์วัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุกรี เจริญสุข. ๒๕๓๙. แตรและแตรวงของชาวสยาม. ทุนสนับสนุนการวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน ๒๕๓๖ โครงการวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพมหานคร: ด๊อกเตอร์แซก.

สุกัญญา ภัทราชัย. ๒๕๔๒. ขึ้นครู: พิธีกรรม. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๖๔๓.

_____. ๒๕๔๒. ครอบครู, พิธี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒: ๘๖๒.

_____. ๒๕๔๒. คำนับครูเพลงพื้นบ้าน, พิธี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๓: ๑๐๐๕.

_____. ๒๕๔๒. โต้ตอบ, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๕: ๒๓๙๗-๒๔๐๒.

_____. ๒๕๔๒. ปรบไก่, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๘: ๓๔๙๙-๓๕๐๑.

_____. ๒๕๔๒. พระพรหม. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๐๗๗-๔๐๘๑.

_____. ๒๕๔๒. พระอิศวร. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๓๐๗-๔๓๑๐.

_____. ๒๕๔๒. เพลงพื้นบ้านภาคกลาง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๐: ๔๖๑๐-๔๖๑๑.

สุคนธ์ แสนหมื่น. ๒๕๔๙. การศึกษาเพลงปรบไก่ดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.

สุจิตร ตุลยานนท์. ๒๕๔๒. โหมโรง, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๒๔๗-๗๒๔๘.

สุดจิตต์ วงษ์เทศ. ๒๕๔๒. พิมพ์ครั้งที่ ๒. ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

สุภักดิ์ อนุกูล. ๒๕๔๔. เพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สุริยสาส์น.

สุภัค มหาวรกร. ๒๕๔๒. อ้อย: พืช. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๕: ๗๓๓๗-๗๓๓๘.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. ๒๕๓๕. ขนบธรรมเนียมประเพณี: ความเชื่อและแนวการปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. ๒๕๔๑. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สุมาลี วีระวงศ์. ๒๕๔๒. พระมหานาควัดท่าทราย. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๑๕๑.

สุรภักดิ์ อนุกูล และวลัยพร นิยมสุจริต. ๒๕๔๖. เพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น.

สุรศักดิ์ ศิริไพบูลย์สินธ์. ๒๕๔๒. ภูมิศาสตร์ภาคกลาง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๐: ๔๗๓๔-๔๗๓๗.

สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ. ๒๕๔๕. การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องสี่ภาษา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณ งามเหลือ. ๒๕๔๒. หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๑๔: ๖๙๖๑-๖๙๖๕.

สุวัฒนา วรรณรังษี. พฤหัสบดี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๙: ๔๐๘๑-๔๐๘๒.

เสฐียรโกเศศ. ๒๕๐๐. ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลเข้าพรรษา สารท ออกพรรษา. ใน หนังสือเทศกาลและประเพณีไทย, หน้า ๘๑-๑๔๗. พระนคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

_____. ๒๕๐๐. ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลสงกรานต์. ใน หนังสือเทศกาลและประเพณีไทย, หน้า ๒๒๓-๓๕๒. พระนคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

ไสว มูลศรี. ๒๕๓๙. พิธีจะคึกับมูเซอดำบ้านอุมยอม ตำบลแม่ท้อ อำเภอเมือง จังหวัดตาก. หลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิต(การพัฒนาชุมชน) สำนักบัณฑิตอาสาสมัครมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

หล่อ เคลือบสำริต. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. จังหวัดราชบุรี. สัมภาษณ์.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. ๒๕๔๒. จุฬามณี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๔: ๑๕๗๑-๑๕๗๔.

อนุชา ธีรคานนท์ ,บรรณาธิการ. ๒๕๕๒. เล่าเรื่องเครื่องดนตรีชิ้นเอก. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๙๗).

อนุมานราชธน, พระยา. ๒๕๐๐. ประเพณีไทยเรื่องทำบุญสวดมนต์เลี้ยงพระ. ใน หนังสือเทศกาลและประเพณีไทย, หน้า ๕-๗๙. พระนคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

อมรา กล่ำเจริญ. ๒๕๓๗. ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ. ๒๕๔๖. ดุริยางคศิลป์ไทย. สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมรินทร์ แรงเพ็ชร. ๒๕๕๒. วงปี่ไม้แมน: ดนตรีพิธีกรรมของชาวลาวโซ่ง. ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเรื่อง “ดนตรีพิธีกรรม”. เนื่องในโอกาสครบ ๗๕ ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๓๗. หน้า ๒๓๑-๒๕๐. กรุงเทพมหานคร: บริษัทเท็คโปร โมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่งจำกัด.

อำนาจ กรมมา, บรรณาธิการ. ๒๕๕๐. ศนราชบุรี. ราชบุรี: ธรรมรักษ์การพิมพ์.

อุดม รุ่งเรืองศรี. ๒๕๔๒. ขึ้นขันตั้ง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๒: ๗๓๑-๗๓๖.

_____. ๒๕๔๒. คร่าวซอ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๒: ๙๒๐-๙๒๑.

_____. ๒๕๔๒. ซอ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๔: ๒๐๑๙-๒๐๓๖.

_____. ๒๕๔๒. แบ่งครูซอ. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ๗: ๓๕๒๙-๓๕๓๐.

อุตสาหกรรม, กระทรวง. มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน ระนาดเอก. มผช. ๘๕/๒๕๔๖.

_____. มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน ขิม. มผช.๘๔/๒๕๔๖.

เอนก นาวิกมูล. ๒๕๒๗. เพลงนอกศตวรรษ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. ๒๕๔๒. ฉ่อย, เพลง. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๔: ๑๖๗๕-๑๖๘๐.

_____. ๒๕๔๕. นาฏกรรมชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สายธาร.

_____. ๒๕๔๖. หนังตะลุง-หนังใหญ่. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำ.

_____. ๒๕๔๗. หุ่นเมืองไทย. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำ.

_____. ๒๕๓๑. คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

_____. ๒๕๔๙. เพลงพื้นบ้านภาคกลางจากแม่บัวผัน จันทร์ศรี ศิลปินแห่งชาติ. ใน งานพระราชทานเพลิงศพ นางบัวผัน จันทร์ศรี. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

ภาษาอังกฤษ

Appleton, Ian. 2008. Buildings for the Performing Arts: A Design and Development Guide. Amsterdam: Elsevier.

Baumol, William J. and Bowen, William G. 1966. Performing Arts: The Economic Dilemma. New York: Twentieth Century Fund.

Borgonovi, Francesca. 2006. "Lower Prices Improve Diversity in the Performing Arts," NTQ Online Cambridge Journals. 21(1): 63-79.

Chen Duriyanga, Phra. B.E. 2533. Thai Music. Bangkok: Fine Arts Department.

David Morton. 1976. The traditional music of Thailand**.** Berkeley: University of California Press.

Diamond, Catherine. 2005. "Red Lotus in the Twenty-First Century: Dilemmas in the Lao Performing Arts," NTQ Online Cambridge Journals. 21(1): 34-51. http://journals.cambridge.org [Downloaded July 4, 2010.]

Ginsburgh, Victor and Throsby, David (eds.). 2006. Handbook of the Economics of Art and Culture Volume I. Amsterdam: Elsevier.

Katz, Stanley. 2010. "Review Essay: W. McNeil Lowry, The Performing Arts and American Society," International Journal of Cultural Policy. 16(1): 39-40.

Nazir Ali Jairazbhoy. 1990. An explication of the Hornbostel-Sach instrument classification system. Cited in Selected report in Ethnomusicology and Systematic Music, Volume VIII: Issues In Organology. Los Angeles: University of California Press.

Throsby, David. 2010. The Economics of Cultural Policy. Cambridge: Cambridge University Press.

ข้อมูลเอกสารอิเลกทรอนิกส์

ชูศรี เย็นจิตร. นักวิชาวัฒนธรรม ๗ ว สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี. ละครชาตรีเมืองเพชร. http://province.m-culture.go.th/petchaburi/chatree.htm [๓ กรกฎาคม ๒๕๕๓].

พจมาลย์ เพ็งปาน. (ม.ป.ป.). ภาคตะวันตก: ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม [ออนไลน์]. โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย. แหล่งที่มา: http://www.sk.ac.th/lg/social/website/west_2.html[๑๕ มิถุนายน ๒๕๕๒]

มูลนิธิวิกิพีเดีย. (ม.ป.ป.). ชมพูทวีป [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http//th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%8A%E0%B8%A1%E0%B8%9E%E0%B8%B9%E0%B8%97%E0%B8%A7%E0%B8%B5%E0%B8%9B[๑๖ กันยายน ๒๕๕๒]

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และคณะ. ระนาดเอก(Online).
http://www.thaikids.com/ranad [๙ กันยายน ๒๕๕๒].
สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก. ศูนย์วัฒนธรรมไทยสายใยชุมชนจังหวัดตาก วัดทุ่งยั้ง อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก. http://www.takculture.com/index.php?module=taktk [๔ กรกฎาคม ๒๕๕๓].
แหล่งที่มา: http://lib.kru.ac.th/rLocal/stories.php?story=05/01/31/0941840 (๙ มิถุนายน ๒๕๕๓)
แหล่งที่มา: http://www.macm.grad.chula.ac.th/thaiwiswiki/index.php/(๙ กรกฎาคม ๒๕๕๓)

สัมภาษณ์

ก๋องแก้ว ปัญญาเทพ. จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
กัมพล องกจร. สมาชิกวงสะล้อ ซอ ซึง อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
แก้ว อินทร์คำ. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดราชบุรี. ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ขำคม พรประสิทธิ์. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ขิม). ๓๑ สิงหาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
จันจิรา มงคล. เจ้าหน้าที่วัฒนธรรมจังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
จำเริญ พรมรักษา. หัวหน้าคณะสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
จำปี เห็นประเสริฐ. ศิลปินวงรำโทน จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.
เจริญ ศรีอาจ. ศิลปินกลองยาว จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
เจียน ปานแดง. ศิลปินกลองทุงเย จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
แจ่มศรี โองการ. สมาชิกวงสะล้อ ซอ ซึง อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
เฉย เกตุทอง. ศิลปินกลองและโทนหนังตะลุงเมืองเพชร. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
เฉลา ศรีอาจ. หัวหน้าคณะกลองยาวศรีอาจ จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชนินทร์ พุกสวัสดิ์. ช่างทำขิม จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชอบ พุ่มพวง. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชอบ พุ่มพวง. จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชื้น คำมี. จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชื้น คำมี. ศิลปินเพลงรำวงและกลองทุงเย จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.
ชูชาติ เชิดชำนาญ. หัวหน้าคณะหนังตะลุงชูชาติ จังหวัดเพชรบุรี. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ขิม). ๒๑ มิถุนายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก). ๑๑ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ณรงค์ ม่วงงาม. ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและนักดนตรีหนังตะลุง จังหวัดเพชรบุรี. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ตัน สารอินสี. ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ถนอม ฤกษ์ยาม. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ถา หมูถึง. ศิลปินกลองทุงเย จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ทองปอน ภุมรินทร์. ศิลปินเพลงร่อยพรรยา จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.

ทองเลื่อน คุณพันธ์. จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.

ทองหล่อ ศรีอาจ. ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ทัศนีย์ ชะเอม. หัวหน้าคณะละครชาตรีศรีเครือวัลย์ จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ทา นอแก้ว. ศิลปินดนตรีพื้นเมือง จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ธีระ ขำมี. จังหวัดตาก. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

นำ เพ็งอำไพ. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดตาก. ๘ มีนาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

นิกร จันทศร. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก). ๑๔ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

นิยม ฤกษ์ยาม. ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๕ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

นุชิดา ลีบทอง. ศิลปินหนังใหญ่ จังหวัดราชบุรี. ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บังอร อินจันทร์. กรรมการด้านคลังสมองและภูมิปัญญา สำนักวัฒนธรรมจังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บุญนาค เห็นประเสริญ. ศิลปินเพลงร่อยพรรยา จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.

บุญพบ มุ่งหมาย. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บุญเรือน พราหมณ์คล้ำ. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดเพชรบุรี. ๘ มีนาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บุญลือ ศรีอาจ. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บุญส่ง เจิมพ่อ. ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

บุษกร บิณฑสันต์. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก). ๑๑ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

เบ็ญจา แก้วอินทร์. หัวหน้าคณะเบญจาศิษย์ฉลองศรี ศิลปินละครชาตรีและโขนสด จังหวัดราชบุรี. ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ปทุม เสือใหญ่. ศิลปินเพลงเรือบกและลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ประนอม อินทร์เนตร. หัวหน้าคณะหุ่นกระบอกสี่ดรุณี จังหวัดเพชรบุรี. ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ประหยัด รีเรียบ. หัวหน้าคณะสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ผวน เทียนสว่าง. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดตาก. ๒ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

พรรณี มีพรบูชา. เจ้าหน้าที่วัฒนธรรมจังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

พระครูพิทักษ์ศิลปาคม. เจ้าอาวาสวัดขนอน. ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

พิมพ์ใจ วัดเพ็ชร์. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ไพฑูรณ์ ศรีอาจ. ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

มนตรี คล้ายฉ่ำ. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก). ๙ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

มะปราง แจ้งประจักษ์. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

มะเฟือง แสงทอง. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

มาก วิจารณ์. พ่อครูเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี. ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

แม้น พรามประยูร. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

เยื้อง ชูศรี. ศิลปินเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ละออง สร้อยจะปา. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ลิบ หอมหวล. หัวหน้าคณะเพลงปรบไก่ จังหวัดเพชรบุรี. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ลูกพลุ ศรีทอง. ศิลปินเพลงเหย่ย เพลงร่อยพรรษา จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.

วรนุช ทองลิ่ม. เจ้าหน้าที่วัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

วรพล มาศแสงสว่าง. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ขิม). ๔ สิงหาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

วิชัย บุญวัน. ศิลปินโขนสดและลิเก จังหวัดเพชรบุรี. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

วิเชียร สุวรรณราช. ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

เวียง หาญอาสา. ศิลปินเพลงร่อยพรรษา เพลงพวงมาลัย จังหวัดกาญจนบุรี. ๒๑ เมษายน ๒๕๔๙. สัมภาษณ์.

ศรีสมร เทพสุวรรณ์. ผู้อำนวยการสำนักวัฒนธรรมจังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ศศิรัตน์ บรรยายกิจ. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ขิม). ๑๗ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ศันสนีย์ มุกกานนท์. เจ้าหน้าที่วัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก). ๑๑ กันยายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สนอง สุขบุรี. ผู้ใหญ่บ้านหมู่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สมชัย ชำพาลี. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดกาญจนบุรี. ๑๖ มิถุนายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สมทรง บุญวัน. หัวหน้าคณะโขนสด จังหวัดเพชรบุรี. ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สมาน กันเกตุ. หัวหน้าคณะแตรวงสุนิสา จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สังเวียน ขุนกรุด. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดเพชรบุรี. ๑๗ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สามารถ จันทร์กระจ่าง. หัวหน้าคณะกลองยาวสมานลูกพระพรหม. ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สายยัณห์ สร้อยจำปา. สมาชิกคณะเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สายยนต์ ลืมกลืน. ศิลปินจังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สำราญ ศรีอาจ. ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก จังหวัดราชบุรี. ๒๙ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สิบเอกจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง. ประธานศูนย์วัฒนธรรมอำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สุชาติ เกิดสมจิตต์. ประธานชมรมผู้สูงอายุ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สุเทพ นิ่มอนงค์. ครูปี่พาทย์วัดขนอน. ๑๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

สุนทร ดนตรี. ช่างทำผืนระนาดเอก จังหวัดกาญจนบุรี. ๓๐ มกราคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

แสง ตรียุทธ. หัวหน้าคณะหนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

แสงทอง ใจยะวงษ์. ศิลปินฉาบ สะล้อ จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

หรัด เขน่วม. หัวหน้าคณะเพลงฉ่อย จังหวัดตาก. ๒๔ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ไหล คำพร้อม. ศิลปินรำโทน จังหวัดราชบุรี. ๒๘ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

อ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ. ศิลปินซึง สะล้อ จังหวัดตาก. ๒๓ เมษายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

อุทัย เวียงนาค. ผู้เชี่ยวชาญการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทย (ขิม). ๒๑ มิถุนายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

เอื้อ เดชเพชร. ศิลปินเพลงเรือบกและลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ๖ พฤษภาคม ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ภาคผนวก

รายชื่อและที่อยู่ผู้ให้สัมภาษณ์

๑. ครูแก้ว อินทร์คำ (ช่างทำผืนระนาดเอก)

เลขที่ ๑๒๔/๑๕๑ ซ.มนตรีสุริยวงศ์ ๓ ตำบลหน้าเมือง อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ๗๐๐๐๐

๒. ครูจำปี เห็นประเสริฐ

เลขที่ ๘๕/๑ หมู่ที่ ๒ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๓. ครูจำรูญ ติ๊บลำเอี้ยง (ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก)

เลขที่ ๑๔๑ หมู่ที่ ๕ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๖๓๑๔๐

๔. ครูจำเริญ พรหมรักษา (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๕/๕ หมู่ที่ ๑ ตำบลเขาล้าน อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๓๐

๕. ครูเจริญ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๘/๑ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๖. ครูเจียน ปานแดง (ศิลปินกลองทุงเย จังหวัดตาก)

เลขที่ ๒๘ หมู่ที่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ๖๓๑๒๐

๗. ครูเฉย เกตุทอง (ศิลปินกลองและโทนหนังตะลุงเมืองเพชร)

เลขที่ ๓๖ หมู่ที่ ๕ ตำบลท่าเสน อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๘. ครูเฉลา ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๘/๑ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๙. ครูชิ้น คำมี (ศิลปินเพลงรำวงและกลองทุงเย จังหวัดตาก)

เลขที่ ๑๐๖ หมู่ที่ ๔ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ๖๓๑๒๐

๑๐. ครูชูชาติ เชิดชำนาญ หรือฉายานามในวงการ ครูแป๊ะ เชิดชำนาญ (ศิลปินหนังตะลุง เพชรบุรี)

เลขที่ ๔๒ หมู่ที่ ๑ ตำบลบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๑๑. ครูณรงค์ ม่วงงาม (ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและนักดนตรีหนังตะลุงเพชรบุรี)

เลขที่ ๑๐๗ หมู่ที่ ๑ ตำบลบ้านหาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๑๒. ครูตัน สารอินสี (ศิลปินสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก)

เลขที่ ๑๔๐ หมู่ที่ ๒ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๖๓๑๔๐

๑๓. ครูถา หมูถึง (ศิลปินกลองทุงเย)

เลขที่๑๓๗ หมู่ที่ ๑๐ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ๖๓๑๒๐

๑๔. ครูทองปอน ภูมรินทร์

เลขที่ ๑๖๓ หมู่ที่ ๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๑๕. ครูทองเลื่อน คุณพันธ์

เลขที่ ๗๗ หมู่ที่ ๒ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๑๖. ครูทองหล่อ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๒๖ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๑๗. ครูทัศนีย์ ชะเอม (ศิลปินละครชาตรี)

เลขที่ ๑๒ หมู่ที่ ๒ ตำบลสวาย อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ๗๐๐๐๐

๑๘. ครูทา นอแก้ว (ศิลปินดนตรีพื้นเมือง จังหวัดตาก)

เลขที่ ๓๑๑/๑ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๖๓๑๔๐

๑๙. ครูนิยม ฤกษ์ยาม (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๕/๓ หมู่ที่ ๑ ตำบลเขาล้าน อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๓๐

๒๐. ครูนุชิต ลีบทอง (ศิลปินหนังใหญ่)

เลขที่ ๑๗ หมู่ ๔ ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๒๐

๒๑. ครูนำ เพ็งอำไพ (ช่างทำผืนระนาดเอก)

เลขที่ ๗๘ หมู่ ๘ บ้านมาบมะโก ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก ๖๓๐๐๐

๒๒. ครูบังอร อินจันทร์ (ศิลปินเพลงรำวงและกลองทุงเย จังหวัดตาก)

เลขที่ ๒๗ หมู่ที่ ๓ ตำบลตากตก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ๖๓๑๒๐

๒๓. ครูบุญนาค เห็นประเสริฐ

เลขที่ ๑๘๐ หมู่ที่ ๒ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๒๔. ครูบุญส่ง เจิมพ่อ (ศิลปินกลองยาว คณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๓ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๒๕. ครูบุญเรือน พราหณ์คล้ำ (ช่างทำผืนระนาดเอก)

เลขที่ ๔๐ หมู่ ๒ ตำบลดอนยาง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๐๐๐

๒๖. ครูเบ็ญจา แก้วอินทร์ (ศิลปินละครชาตรีและโขนสด จังหวัดเพชรบุรี)

เลขที่ ๑๙๘/๑ ถนนดำเนินเกษม ตำบลคลองกระแซง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๐๐๐

๒๗. ครูปทุม เสือใหญ่ (ศิลปินเพลงเรือบกและกลองยาวจังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๖๐/๑ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐

๒๘. ครูประนอม อินทร์เนตร (ศิลปินหุ่นกระบอกจังหวัดเพชรบุรี)

เลขที่ ๙๖ หมู่ ๖ บ้านศาลาหมูศรี ตำบลบ้านลาด อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๒๙. ครูประหยัด ริเรียม (ศิลปินสวดพระมาลัย จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๘๐/๒ หมู่ที่ ๓ ตำบลนาหูกวาง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๓๐

๓๐. ครูผวน เทียนสว่าง (ช่างทำผืนระนาดเอก)

เลขที่ ๙๔/๑ หมู่ ๑๕ ตำบลตากออก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก ๖๓๑๒๐

๓๑. ครูไพฑูรณ์ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๑๖๙ หมู่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๓๒. ครูมะปราง แจ้งประจักษ์ (ศิลปินเพลงเรือ เรือบกหรือเห่เรือบกและลำตัด)

เลขที่ ๘๘/๑ หมู่ที่ ๕ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐

๓๓. ครูมะเฟือง แสงทอง (ศิลปินเพลงเรือบก รำโทน ลำตัดจังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๖๘ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐

๓๔. ครูมาก วิจารณ์ (ศิลปินเพลงพวงมาลัย จังหวัดเพชรบุรี)

เลขที่ ๔๐ หมู่บ้านท่ามะเฟือง ตำบลถ้ำรงค์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๓๕. ครูเยื้อง ชูศรี (ศิลปินเพลงปรบไก่)

เลขที่ ๓๕ หมู่ที่ ๒ ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๓๖. ครูละออง สร้อยจำปา (ศิลปินเพลงเรือบก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๗๐ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชุม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐

๓๗. ครูลูกพลุ ศรีทอง

เลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๓๘. ครูวิชัย บุญวัน (ศิลปินโขนสด ลิเก)

เลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๓ ตำบลช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๐๐๐

๓๙. ครูเวียง หาญอาสา

เลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๕ ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๑๔๐

๔๐. ครูสมชัย ชำพาลี (ช่างทำผืนระนาดเอกและฆ้อง)

เลขที่ ๔๙ หมู่ ๓ ถนนบ้านเขาปูน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ๗๑๐๐๐

๔๑. ครูสมทรง บุญวัน (ศิลปินโขนสด ลิเก)

เลขที่ ๑๓๙/๑ หมู่ที่ ๓ ตำบลช่องสะแก อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๐๐๐

๔๒. ครูสมาน กันเกตุ (ศิลปินแตรวงชาวบ้าน)

เลขที่ ๔๐/๓ หมู่ที่ ๗ ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๒๐

๔๓. ครูสามารถ จันทร์กระจ่าง (ศิลปินกลองยาวเพชรบุรี)

เลขที่ ๑๘ ซอยโพธิ์ การ้อง ๕ ถนนโพธิ์การ้อง อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๐๐๐

๔๔. ครูสายัณห์ สร้อยจำปา (ศิลปินเรือบกและลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๗๐ หมู่ที่ ๖ ตำบลมหาสารคาม บ้านยังชุม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐

๔๕. ครูสำราญ ศรีอาจ (ศิลปินกลองยาวคณะกลองยาวบ้านโคกแขก)

เลขที่ ๙/๑ หมู่ที่ ๘ ตำบลดอนกรวย อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๓๐

๔๖. ครูสุเทพ นิ่มอนงค์ (ศิลปินดนตรีหนังใหญ่)

เลขที่ ๒๔/๒ หมู่ที่ ๔ ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๒๐

๔๗. ครูสุนทร ดนตรี (ช่างทำผืนระนาดเอก)

เลขที่ ๑๒๑ หมู่ ๒ บ้านม่วงงาม ตำบลถ้ำรงค์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ๗๖๑๕๐

๔๘. ครูแสง ตรียุทธ (ศิลปินหนังตะลุง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๑๑๑/๓ ตำบลอ่างทอง อำเภอทับสะแก จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๓๐

๔๙. ครูแสงทอง ใจยะวงษ์ (ศิลปิน ฉาบ สะล้อ จังหวัดตาก)

เลขที่ ๑๐๙ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๖๓๑๔๐

๕๐. ครูหรีด เขน่วม (ศิลปินเพลงฉ่อย จังหวัดตาก)

เลขที่ ๗๑ หมู่ที่ ๑ ตำบลตลุกกลางทุ่ง อำเภอเมือง จังหวัดตาก ๖๓๐๐๐

๕๑. ครูไหล คำพร้อม (ศิลปินรำโทน)

เลขที่ ๒๔ หมู่ ๕ ตำบล จอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี ๗๐๑๕๐

๕๒. ครูอ้าย เอี้ยงเตจ๊ะ (ศิลปิน ซึง สะล้อ จังหวัดตาก)

เลขที่ ๒๓๘ หมู่ที่ ๖ ตำบลแม่จะเรา อำเภอแม่ระมาด จังหวัดตาก ๖๓๑๔๐

๕๓. ครูเอื้อ เดชเพชร (ศิลปินเพลงเรือบกและลำตัด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์)

เลขที่ ๘๕ หมู่ที่ ๖ บ้านยังชม ตำบลหาดทม อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ๗๗๑๕๐