วิทยานิพนธ์

ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : คณะสุชาติ ทรัพย์สิน
ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

MUSIC FOR SHADOW PUPPET : A CASE STUDY ON
NANG SUCHART SAPSIN, NAKHON SI THAMMARAT

นายบัญชา อาษากิจ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พ.ศ. 2550

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : คณะสุชาติ ทรัพย์สิน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

Music for Shadow Puppet : A Case Study on Nang Suchart Sapsin, Nakhon Si Thammarat

โดย

นายบัญชา อาษากิจ

เสนอ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เพื่อความสมบูรณ์แห่งปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา)

พ.ศ. 2550

บัญชา อายากิจ 2550: ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา) สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ ประธานกรรมการที่ปรึกษา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิโรจน์ เวชชะ, ศศ.ม. 296 หน้า

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและความเป็นมา พิธีกรรม ในการแสดง และเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน อำเภอเมือง และขั้นตอนพิธีกรรมในการแสดง และเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

ผลการวิจัยพบว่าหนังสุชาติ ทรัพย์สิน หนังสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นนายหนังตะลุง และช่างแกะหนังตะลุงฝีมือดีของจังหวัดนครศรีธรรมราช พิธีกรรมที่พบคือ ตั้งเครื่องสังเวย การบูชาครู การแตกแผง การลงโรง ออกรูปฤาษี ออกรูปพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบทบอกเรื่อง ตั้งนามเมือง

การหน้าที่เกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์ ตลอดจนความสัมพันธ์กับศาสนาพุทธ และการผสมผสานระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์ ตลอดจนความเชื่อทาง ไสยศาสตร์ สะท้อนบทบาทหน้าที่ของกลุ่มชนสะท้อนระบบชนชั้นวรรณะ

บทเพลงประกอบการแสดงมีจำนวน 17 เพลง โดยแต่ละเพลงมีความสัมพันธ์กับการออกรูปตัวหนังและการแสดงกิริยาอาการของตัวหนัง มีท่วงทำนอง (Melodic contour) หลากหลายทั้งแบบต่อเนื่องเชื่อมโยงกันและไม่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ท่วงทำนองต่ำลงเรื่อยๆ และท่วงทำนองที่ขึ้นลง ส่วนลักษณะการประสานทำนองต่างกันแต่ขึ้นอยู่กับทำนองหลักเพียงทำนองเดียว (Heterophony) จังหวะ (Rhythm) การบรรเลงเพลงทั้งหมดเป็นการบรรเลงโดยใช้ อัตราจังหวะ 2/4 วงดนตรีที่ใช้เป็นวงปี่พาทย์ชาวบ้านที่ไม่ยึดถือตามแบบฉบับ

_____ _____ ___ / ___ / ___

ลายมือชื่อนิสิต ลายมือชื่อประธานกรรมการ

Buncha Asakit 2007: Music for Shadow Puppet : A Case Study on Nang Suchart Sapsin, Nakhon Si Thammarat. Master of Arts (Ethnomusicology), Major Field: Ethnomusicology, Department of Communication Art. Thesis Advisor: Assistant Professor Wirot Wejcha, M.A. 296 pages.

This research was a qualitative research using ethnomusicological research technique aimed to study history, from and process of performance, rites as well as songs and music to be used in Nang Suchart Sapsin group

The result of the research found that the history of Nang Suchart Sapsin wasthe chief of the Shadow Puppet and the puppet artist of Nakhon Si Thammarat The rite found in Shadow Puppet were as follow : food offerings, prelude performance, stage opening by introduce the Shadow Puppet and presented the story

Function involved about Shadow Puppet related with the religion (Buddhist and Brahman), belived about superstition and the levels of people in the social.

The song support show amount seventeen song by each song be related task show each character. The songs manifested themselves with variety of melodic contour, such as, conjunctive, disjunctive, undulating, ascending, descending and a few terraced in the heterophonic texture. The lyrics were free form verses, impromptu singing. The ensemble accompany Shadow Puppet was a non – restricted form of piphat.

_____ _____ ___ / ___ / ___

Student's signature Thesis Advisor's signature

กิตติกรรมประกาศ

กราบขอบคุณ ผศ. วิโรจน์ เวชชะ ประธานกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ อ. พจี บำรุงสุข กรรมการที่ปรึกษาวิชาเอก และ ผศ.ดร.โสวัตรี ณ ถลาง กรรมการที่ปรึกษาวิชารอง ที่ให้คำปรึกษาในด้านการเรียน การศึกษาค้นคว้า ตลอดจนการตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ และกราบขอบพระคุณผู้แทนบัณฑิตวิทยาลัย ที่ให้ความกรุณาตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณนายหนังสุชาติ ทรัพย์สิน และคุณเสนีย์ ทรัพย์สิน ที่ให้ความช่วยเหลืองานวิจัยในด้านการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุง ตลอดจนให้คำแนะนำเพื่อให้การวิเคราะห์ข้อมูลสำเร็จ บรรลุผลไปด้วยดี ขอขอบคุณ เหล่าอาจารย์ ภาควิชาดนตรี มหาวิทยาลัยทักษิณ และเพื่อนๆ เอกดนตรีรุ่น 43 ที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้ข้าพเจ้าเสมอมา และนางสาวนภสร หังสพฤกษ์ ที่ช่วยเก็บข้อมูล และเป็นกำลังใจของข้าพเจ้า

สุดท้ายขอกราบขอบพระคุณ คุณย่า คุณพ่อ คุณแม่ น้องชาย ผู้เป็นความรักและกำลังใจที่ยิ่งใหญ่แก่ข้าพเจ้า โดยเฉพาะคุณย่าผู้ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้การสนับสนุนข้าพเจ้าตลอดมา

บัญชา อาษากิจ

ตุลาคม 2550

สารบัญ

หน้า

สารบัญตาราง (4)

สารบัญภาพ (5)

บทที่ 1 บทนำ 1

ความสำคัญและที่มาของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ 3

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

ขอบเขตการวิจัย 3

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย 3

ประมวลคำศัพท์ 4

บทที่ 2 การตรวจเอกสาร 6

สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 6

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา 25

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านมานุษยดุริยางควิทยา 35

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงและการแสดงหนังตะลุง 37

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 39

ขั้นเตรียมการ 39

ขั้นดำเนินการ 40

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 42

ขั้นนำเสนอผลงานวิจัย 42

บทที่ 4 ประวัติความเป็นมาและพิธีกรรมความเชื่อ ของ หนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน 43

ประวัติ 43

ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ 43

พิธีกรรมความเชื่อ ของ หนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน 45

ประวัตินักดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง 65

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

การฝึกทักษะการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละประเภท 68
ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง 78
วิเคราะห์ศาสนา ความเชื่อกับสังคม 90
บทที่ 5 ดนตรี และเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง 94
สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลง 95
ระบบเสียงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง
คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน 98
การวิเคราะห์เพลงโหมโรง 100
การวิเคราะห์เพลงนำเรื่อง 107
การวิเคราะห์เพลงออกฤาษี (ฤาษีเดิน ชี้ไม้เท้า) 119
การวิเคราะห์เพลงอิศวรทรงโค 131
การวิเคราะห์เพลงเสียบปรายหน้าบท 141
การวิเคราะห์เพลง ออกปรายหน้าบท 152
การวิเคราะห์เพลงปรายหน้าบทลาโรง 161
การวิเคราะห์เพลงออกรูปพระ – นาง 170
การวิเคราะห์เพลงบอกเรื่อง 179
การวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 189
การวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2 196
การวิเคราะห์เพลงเดินพระ นาง 204
การวิเคราะห์เพลงเดินมนุษย์ 212
การวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 221
การวิเคราะห์เพลง เป็นโสดทำไม 228
การวิเคราะห์เพลงเดินยักษ์ 237
การวิเคราะห์เพลงลาโรง 246

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	255
สรุปผลการวิจัย	255
อภิปรายผล	269
ข้อเสนอแนะ	270
เอกสารและสิ่งอ้างอิง	272
ภาคผนวก	275
ประวัติการศึกษา และการทำงาน	296

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	การบำรุงรักษาและการจัดเก็บเครื่องดนตรี	78

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แผนที่จังหวัดนครศรีธรรมราช	7
2	ตราประจำจังหวัด	12
3	หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ถวายการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ. 2528	44
4	ภาพหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ถวาย รูปหนัง ต่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เมื่อปี พ.ศ. 2532	45
5	สถานที่ไหว้ครู หนังสุชาติทรัพย์สิน	46
6	สถานที่ไหว้ครู หนังสุชาติทรัพย์สิน	46
7	หนังสุชาติทรัพย์สิน ขณะทำพิธีไหว้ครู	47
8	หนังสุชาติทรัพย์สิน ขณะนำศิษย์กราบครู	47
9	หนังที่ฟอกแล้วตากแห้ง	48
10	ค้อนเหล็ก ตุ๊ดตู่ มีดแกะสลัก	49
11	ไม้กระดานเฉียง	49
12	ไม้ทัง	50
13	การแกะลายบนหนัง	50

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
14	ช่างขณะแกะ รูปหนัง	51
15	สีที่ใช้ระบายตัวหนัง	51
16	ช่างขณะระบายสี รูปหนัง	52
17	รูปหนัง ขณะระบายสี	52
18	การปักรูปตัวหนังตะลุง บนต้นกล้วย	53
19	การจัดรูปตัวหนังเข้าแผง	54
20	ฤาษี	55
21	พระอิศวร	55
22	ตัวพระ	56
23	ตัวนาง	56
24	ยักษ์	57
25	อ้ายเท่ง	57
26	อ้ายพูน	58
27	อ้ายยอดทอง	58

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
28	อ้ายสะหม้อ	59
29	อ้ายสีแก้ว	59
30	อ้ายหนูนุ้ย	60
31	อ้ายเหมือน	60
32	อีหนูเนา	61
33	ปี่นอก	61
34	ซออู้	62
35	ทับ	63
36	โหม่ง	63
37	กลองตุ๊ก	64
38	ฉิ่ง	64
39	นาย จิต สุทธิชน ขณะเป่าปี่	65
40	นาย มนูญ พรมนิล ขณะสีซอ	66
41	นาย รอบ ธรรมจุล ขณะตีทับ	66

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
42	นาย นิพนธ์ อักษรเดช ขณะตีโหม่ง	67
43	มนูญ ปลอดจันทร์ ขณะตีกลองตุ๊ก	67
44	นาย เสนีย์ ทรัพย์สิน ขณะตีฉิ่ง	68
45	ปี่	68
46	ซออู้	71
47	ทับ	72
48	โหม่ง	74
49	กลองตุ๊ก	76
50	ฉิ่ง	77
51	โรงหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน	79
52	สิ่งของที่ใช้ในการไหว้ครู	81
53	การจัดเตรียมตัวหนังให้พร้อมก่อนการแสดง	82
54	ออกฤาษี หรือ ชักฤาษี	82
55	ออกปรายหน้าบท	83

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
56	ตั้งนามเมือง	83
57	การนำรูปตัวตลกมาประกอบเรื่อง	84
58	เชิดฤาษี	85
59	เชิดรูปพระอิศวร	87
60	เชิดรูปปรายหน้าบท	88
61	เชิดรูปเจ้าเมืองและพระมเหสี	89
62	เชิดรูปตัวตลก	90

บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

การแสดงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ชาวบ้านสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการด้านจิตใจ ซึ่งมีอยู่ในทุกสังคม โดยมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม ดังที่ วรรณา ปูเป็ง (2546) ได้ยกตัวอย่างการแสดงพื้นบ้านในภาคต่างๆ ดังนี้ ภาคใต้มีหนังตะลุงเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญ เช่นเดียวกับภาคอีสานมีการแสดงหมอลำเป็นสัญลักษณ์ของ ภาคเหนือมีการขับซอเป็นสัญลักษณ์ ภาคกลางมีการร้องเพลงเรือเป็นสัญลักษณ์ จึงกล่าวได้ว่าการแสดงพื้นบ้านมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น และมีความสำพันธ์กับวิถีการดำรงชีวิตผู้คนในแต่ละท้องถิ่น

ภาคใต้ เป็นภูมิภาคหนึ่งที่มีการแสดงพื้นบ้านหลายอย่าง เช่นเพลงบอก มโนราห์ หนังตะลุง ลิเกป่า ลิเกฮูลู ฯลฯ การแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ ล้วนเกิดจากอิทธิพลทางด้านสภาพสังคม การเมือง ศาสนา ประวัติศาสตร์ ซึ่งมีอิทธิพลอย่างสูงในการหล่อหลอมให้เกิดการแสดงพื้นบ้านดังกล่าวที่สะท้อนถึงบุคลิกลักษณะของชาวภาคใต้ (รายงานการสัมมนาทางวิชาการ, 2534)

เมื่อกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงในประเทศไทย ผู้วิจัยขอยกข้อความที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง จากหนังสือ ความรู้เรื่อง"หนังตะลุง" อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ อาจารย์พ่วง บุษรารัตน์ 13 มิถุนายน 2541 ซึ่งกล่าวไว้ว่า หนังตะลุงเกิดขึ้นประมาณปลายสมัยรัชกาลที่ 1 ด้วยเหตุผลดังนี้ เมื่อหนังสืออุณรุทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ได้ถูกแต่งขึ้นกลอนแปด ซึ่งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายกว้างขวาง

ในรัชกาลที่ 2 เมื่อสุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีออกเผยแพร่แล้ว อย่างไรก็ตามเรื่องกากีรามเกียรติ์ อิเหนา สังข์ทอง มีลักษณะคล้ายกลอนแปด หนังตะลุงที่นิยมขับร้องกลอนแปดเป็นแม่แบบ และในบทละครเรื่องสังข์ทองมีคำกลอนตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า "เจ้าเงาะนอนถอนหนวดสวดสุบิน เล่นลิ้นละลักยักลำนำ"

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการนำหนังตะลุงจากภาคใต้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯครั้งแรกโดยพระยาพัทลุง (เผือก) นำไปเล่นที่แถวนางเลิ้ง หนังที่เข้าไปครั้งนั้น ไปจากจังหวัดพัทลุง คนกรุงเทพฯจึงเรียกหนัง "พัทลุง" ต่อมาเสียงเพี้ยนเป็นหนังตะลุง

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้นออกจะค้านคำกล่าวของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงบันทึกไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า พวกบ้านควนมะพร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาหนังแขกชวามาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้น เรียกกันว่าหนังควน เจ้าพระยาสุรวงศ์ ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นครั้งแรก เมื่อปีชวด พ.ศ.2419 แม้พระองค์จะทรงกล่าวไว้ว่าหนังตะลุงเป็นของใหม่ เพิ่งเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 5 แต่ลองคิดถึงความเป็นจริง หนังตะลุงที่กล้าเล่นถวาย ต้องฝึกฝนมาอย่างชำนาญ มีครูหนังมาก่อนแล้ว ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่า หนังตะลุงจึงเกิดขึ้นก่อนสมัยรัชกาลที่5 แน่นอน

หนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราชที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ คือ หนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน เนื่องจากได้มีโอกาสถวายการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จ-พระเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2528 พระองค์ท่านทรงตรัสกับนายหนังสุชาติว่า “ขอบใจมากที่รักษาศิลปการแสดงแขนงนี้ไว้” จากพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวดังกล่าวจึงกลายเป็นแรงบันดาลใจให้นายหนังสุชาติ เปิดบ้านของตัวเองเป็นพิพิธภัณฑ์ เพื่อการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง โดยสาธิตการเล่นหนังตะลุงและการแกะตัวหนังตะลุง โดยไม่เก็บค่าเข้าชม เพื่อมุ่งหวังที่จะไม่ให้ศิลปการแสดงหนังตะลุง สูญหายไป สุชาติ ทรัพย์สิน (ม.ป.ป.) นอกจากนี้ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน มีความสามารถในการเขียนรูปและแกะตัวหนังตะลุงโดยสามารถออกแบบตัวหนังตะลุงและหนังใหญ่ได้ตามแบบโบราณและแบบประยุกต์ได้อย่างสวยงาม นอกจากนี้หนังสุชาติ ทรัพย์สิน มีความสามารถในการเขียนกาพย์กลอนและบทหนังตะลุง ตลอดจนได้ทุ่มเทชีวิตในการสืบทอดส่งเสริมพัฒนาและเผยแพร่ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านจนได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติกระทรวงศึกษาธิการให้เป็นบุคคลดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขาการช่างฝีมือ สาขาหัตถกรรมพื้นบ้าน : แกะหนังตะลุง ปี พ.ศ.2531

จากความสำคัญดังกล่าวผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาดนตรี พิธีกรรม ความเชื่อ ประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะหนังสุชาติทรัพย์สิน เพื่อเป็นคุณูปการต่อวงการศิลปแขนงนี้ด้วย และผู้ที่ศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาต่อไป

วัตถุประสงค์

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ

1. เพื่อศึกษาลักษณะและรูปแบบของหนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

2. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพิธีกรรมความเชื่อตลอดจนการหน้าที่ (Function)เกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน

3. เพื่อศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีและบทเพลงของหนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทราบลักษณะและรูปแบบของการแสดงหนังตะลุง ประวัติและความเป็นมา และพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สินรวมทั้งสร้างองค์ความรู้นำไปสู่การสร้างจิตสำนึกรู้คุณค่าของศิลปะการแสดงหนังตะลุง ตลอดจนคุณลักษณะทางดนตรีและบทเพลงของการแสดงหนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาในส่วนของรูปแบบการแสดง พิธีกรรม ความเชื่อ รวมถึงการนำดนตรีมาใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง เพื่อเป็นคุณูปการต่อวงการศิลปะแขนงนี้ และผู้ที่ศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาต่อไป

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย

เวลาที่ใช้ในการศึกษาวิจัยดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษา การแสดงหนังตะลุงของ คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน คือ มิถุนายน 2548 – พฤษภาคม 2549

ประมวลคำศัพท์

เพื่อความเข้าใจการการสื่อความหมายที่ตรงกันในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยขอให้คำนิยามศัพท์เฉพาะดังต่อไปนี้

ดนตรีหนังตะลุง

หมายถึง ดนตรีหรือเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะของการแสดงหนังตะลุง เพื่อใช้บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

รูปหนังหรือตัวหนัง

หมายถึง หนังสัตว์ เช่น หนังวัวที่ผ่านกรรมวิธีต่างๆ กล่าวคือ นำมาฟอก ตากแดด และนำมาแกะเป็นรูปต่างๆ เช่นแกะเป็นรูปเทพ ยักษ์ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ฯลฯ แล้วจึงนำมาลงสี หากเป็นตัวตลกจะลงสีดำทั้งตัว และปากของตัวตลกสามารถเคลื่อนไหวได้ แต่หากเป็นตัวพระหรือตัวนางจะมีการลงสีต่างๆ เพื่อความสวยงาม เช่น สีแดง สีเขียว สีดำ เป็นต้น แต่ปากของตัวพระตัวนางไม่สามารถเคลื่อนไหวได้

แผงหนัง

หมายถึง อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรูปตัวหนังตะลุง ลักษณะเป็นไม้ไผ่สานประกบกัน 2 ด้าน มีขนาดประมาณ กว้าง 100 ซม. ยาว 70 ซม. นอกจากนี้ยังมีไม้ไผ่ผ่าเป็นสองซีกขนาดยาวประมาณ 60 ซม. จำนวน4 แท่ง ใช้สำหรับทาบเป็นคู่ (เหมือนตะเกียบ) ระหว่างแผงหนัง ทั้ง 2 ด้าน แล้วใช้เชือกพันที่ไม้นั้นเพื่อกันตัวหนังหลุดออกมาจากแผง

แตกแผง

หมายถึง การนำตัวหนังตะลุงมาจัดให้เป็นระเบียบเพื่อเตรียมให้นายหนังตะลุงนำไปแสดง ทั้งนี้มีผู้คอยจัด 1 คน โดยต้องจัดให้เสร็จก่อนนายหนังแสดง ทั้งนี้เพื่อความรวดเร็วและเป็นระเบียบก่อนการแสดง

นายหนัง

หมายถึง ผู้แสดงหนัง ซึ่งรับผิดชอบทั้งหมดในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เช่น การเชิดหนัง การขับบทและกลอน บทเจรจา และผู้รับผิดชอบในส่วนอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุง

ลูกคู่

หมายถึง นักดนตรีประจำเครื่องดนตรีทุกเครื่องที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องในการแสดงหนังตะลุง มักจะเรียกชื่อเฉพาะตามตำแหน่งเครื่องดนตรีที่บรรเลง เช่น นายปี่ นายทับ นายกลอง เป็นต้น และยังรวมถึงคนแบกแผงใส่รูปหนัง ที่เรียกว่า นายแผง ด้วย

หนัง

หมายถึง คำเรียกชื่อบุคคลที่เป็น “นายหนัง” ของชาวภาคใต้ เช่น หนังสุชาติ ทรัพย์สิน หนังปฐม อ้ายลูกหมี หนังสุทิพย์ ลูกทุ่งบันเทิง

เบิกโรง

หมายถึง การทำพิธีบูชาครูของหนังตะลุง ซึ่งกระทำโดยนายหนัง โดยเริ่มจากการตังนะโม 3 จบ ตั้งสัคเค ชุมนุมเทวดา ไหว้สัสดี รำลึกถึงครูอาจารย์ แล้วปักเทียนที่ทับกลอง โหม่ง

ลงโรง

หมายถึง การบรรเลงดนตรีก่อนการแสดง ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการโหมโรง โดยกระทำเมื่อเสร็จสิ้นจากการเบิกโรง

ลูกจบ

หมายถึง ลูกจบ (Ending) เป็นส่วนของทำนองที่หมายถึงการจบเพลงในแต่ละเพลง โดยนักดนตรีหนังตะลุงจะอาศัยความรู้ในเรื่องกลอน เพื่อตัดทอนทำนองลงสู่ลูกจบที่เหมาะสม ด้วยการพยายามลงลูกจบที่มีระดับเสียงเดียวกับเสียงโหม่ง

บทที่ 2

การตรวจเอกสาร

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษาแสดงหนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน จ.นครศรีธรรมราช”

ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็น 4 หมวด ได้แก่

1. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
2. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา
3. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)
4. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงและการแสดงหนังตะลุง

สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ประกอบด้วย

1. สภาพทางภูมิศาสตร์
2. ประชากร
3. เอกลักษณ์ของจังหวัดนครศรีธรรมราช
4. ประเพณีและวัฒนธรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

สภาพทางภูมิศาสตร์

1. ที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

จังหวัดนครศรีธรรมราชตั้งอยู่ทางภาคใต้ตอนกลาง ตั้งอยู่ระหว่างเส้นรุ้งที่ 8 องศา ถึง 9 องศา 19 ลิปดาเหนือ และเส้น แวงที่ 99 องศา 15 ลิปดา ถึง 100 องศา 05 ลิปดาตะวันออก อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ โดยทางรถยนต์ประมาณ 780 กิโลเมตร และทางรถไฟประมาณ 832 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง ดังต่อไปนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดสุราษฎร์ธานีและอ่าวบ้านดอน
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดตรัง จังหวัดพัทลุง และจังหวัดสงขลา
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	ทะเลอ่าวไทย
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดสุราษฎร์ธานี และจังหวัดกระบี่

2. ขนาดและรูปร่าง

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่มา: ที่ทำการปกครองจังหวัดนครศรีธรรมราช ข้อมูลเดือน กันยายน (2547)

จังหวัดนครศรีธรรมราช มีเนื้อที่ 9,942.502 ตารางกิโลเมตร แบ่งการปกครองออกเป็น 19 อำเภอ 2 กิ่งอำเภอ คือ อำเภอเมือง อำเภอปากพนัง อำเภอเชียรใหญ่ อำเภอร่อนพิบูลย์ อำเภอชะอวด อำเภอทุ่งสง อำเภอท่าศาลา อำเภอฉวาง อำเภอสิชล อำเภอหัวไทร อำเภอลานสกา อำเภอทุ่งใหญ่ อำเภอพิปูน อำเภอนาบอน อำเภอพรหมคีรี อำเภอขนอม อำเภอบางขัน อำเภอถ้ำพรรณรา อำเภอจุฬาภรณ์ กิ่งอำเภอพระพรหม และกิ่งอำเภอนบพิตำ เป็นเมืองเก่ามีความหมายถึง “นครอันเป็นสง่าแห่งพระราชาผู้ทรงธรรม” หรือ “เมืองแห่งพุทธธรรมของพระราชาผู้ยิ่งใหญ่” (ที่ทำการปกครองจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2547)

3. ลักษณะภูมิประเทศ

นครศรีธรรมราชมีลักษณะภูมิประเทศที่เป็นภูเขา เนินเขา และเป็นที่ราบ ชายฝั่งทะเล ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 เขต ดังนี้

3.1 เขตพื้นที่เทือกเขาตอนกลาง

ภาคใต้ของประเทศไทยมีเทือกเขาเป็นแนวติดต่อ กันเป็นแกนของคาบสมุทร ตั้งแต่บริเวณนครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี ตรัง และพัทลุง จะมี เทือกเขา นครศรีธรรมราช ต่อเนื่องถึงเทือกเขาบรรทัด ซึ่งครอบคลุมพื้นที่บางส่วนของอำเภอ ขนอม สิชล กิ่งอำเภอนบพิตำ อำเภอพรหมคีรี ลานสกา ท่าศาลา เมือง พรหมคีรี ร่อนพิบูลย์ ชะ อวด และพระพรหม ด้านตะวันตก มียอดเขาสูงสุดชื่อ“เขาหลวง” สูงประมาณ 1,835 เมตร เหนือ ระดับน้ำทะเล เทือกเขานี้เป็นต้นน้ำ ของแม่น้ำลำธารเกือบทุกสายในจังหวัดนครศรีธรรมราช และสาขาของแม่น้ำตาปี ซึ่งไหลลงไปสู่ อ่าวบ้านดอนในจังหวัดสุราษฎร์ธานี นอกจากนี้ยังมี เทือกเขาอื่นๆ อีก เช่น เขาพระ เขาใหญ่ในเขต อำเภอสิชล เขาหลวงในเขตอำเภอท่าศาลา เขา เหมนในเขตกิ่งอำเภอช้างกลาง ซึ่งต่อเนื่องกับเขาราม โรมในเขตอำเภอร่อนพิบูลย์ และอำเภอ พระพรหม เขาบรรทัดต่อเนื่องกับเขาสามจอมในเขตอำเภอ ทุ่งสงและบางขัน เขาแดนตรังในเขต อำเภอทุ่งสงซึ่งต่อเนื่องไปในเขตจังหวัดตรัง เขาพระบาทใน เขตอำเภอหัวไทร บริเวณเทือกเขา เหล่านี้ยังมีป่าที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยป่าดิบชื้น และไม้ผลเขตร้อน

3.2 เขตพื้นที่ราบชายฝั่งทะเลด้านตะวันออก

โดยมีอาณาเขตตั้งแต่เทือกเขาตอน กลางไปทางตะวันออกถึงชายฝั่งทะเลอ่าวไทย และมีแนวยาวเหนือใต้เป็นที่ราบที่มีคุณค่าทาง เศรษฐกิจของจังหวัด ซึ่งครอบคลุมในพื้นที่บางส่วน ของอำเภอขนอม สิชล ท่าศาลา เมือง ปากพนัง เชียรใหญ่ หัวไทร ชะอวด บริเวณตอนเหนือมีที่ราบ ขนาดใหญ่ซึ่งเกิดจากการทับถม ของตะกอนทะเล และบางตอนเป็นสันทราย ซึ่งเกิดจากกระแสน้ำ ชายฝั่งพัดมาทับถมและมี ตะกอนลำน้ำที่แม่น้ำลำคลองที่มีต้นน้ำเกิดจากบริเวณเทือกเขาตอนกลาง ไหลพามาทับถม ลักษณะดินเป็นดินร่วนปนทราย ดินตะกอนปนทราย และดินเหนียวร่วน เป็นดิน ที่อุดมสมบูรณ์ เหมาะในการเพาะปลูก พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่นา โดยเฉพาะท้องที่อำเภอเมือง ปากพนัง หัวไทร เชียรใหญ่ และชะอวด

แต่ในปัจจุบันพื้นที่ที่เคยเป็นที่นา และอยู่ใกล้ลำคลอง แม่น้ำ และชายฝั่งทะเล รวมทั้งป่าชายเลน ตลอดแนวของชายฝั่งทะเลด้านตะวันออก ได้ถูกแปรสภาพไปเป็น นากุ้ง ทำให้ลักษณะของที่ราบหมดไป และใช้ประโยชน์ได้เพียงชั่วระยะ 4 ถึง 5 ปี หลังจากนี้ จะถูกปล่อยทิ้ง ก่อให้เกิดมลพิษทั้งในดินและน้ำของชายฝั่งทะเลอ่าวไทย

3.3 เขตพื้นที่ราบด้านตะวันตก

มีลักษณะเป็นที่ราบเชิงเขา ที่ราบระหว่างภูเขาของ เทือกเขานครศรีธรรมราช บางบริเวณมีเนินเขาเป็นตอนๆ มีอาณาเขตครอบคลุมอำเภอฉวาง อำเภอพิปูน อำเภอถ้ำพรรณรา อำเภอทุ่งใหญ่ อำเภอทุ่งสง อำเภอนาบอน อำเภอจุฬาภรณ์ อำเภอบางขัน และกิ่งอำเภอช้างกลาง

4. ลักษณะภูมิอากาศ

จังหวัดนครศรีธรรมราช อยู่ในเขตภูมิอากาศแบบมรสุมเขตร้อน เป็นเขตรับอิทธิพลของลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ และลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ มีอุณหภูมิเฉลี่ย ประมาณ 27 องศาเซลเซียส ปริมาณฝนเฉลี่ยประมาณ 2,000 มิลลิเมตร มีฤดูกาลแบ่งออกเป็น 2 ฤดูดังนี้

4.1 ฤดูฝน เริ่มตั้งแต่เดือนพฤษภาคมถึงเดือนมกราคม โดยได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้และลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ แบ่งช่วงฤดูฝนตามลักษณะของลม มรสุมได้ 2 ช่วง คือ

ฤดูฝนระยะแรก เริ่มตั้งแต่เดือนพฤษภาคมถึงเดือนกันยายน โดยได้รับ อิทธิพลจากลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ ช่วงนี้ปริมาณฝนค่อนข้างน้อย เนื่องจากมีแนวเทือกเขา บรรทัดปะทะไว้

ฤดูฝนระยะที่สอง เริ่มตั้งแต่เดือนตุลาคมถึงเดือนมกราคม โดยได้รับอิทธิ พลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ ช่วงนี้ปริมาณฝนค่อนข้างมาก และอากาศค่อนข้างเย็นลง แต่ไม่หนาวเหมือนภาคอื่นๆ

4.2 ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ ถึงเดือนเมษายนโดยได้รับอิทธิพล จากลมมรสุมตะวันออกเฉียงใต้ ที่พัดพาเอาลมร้อนชื้นจากแนวเส้นศูนย์สูตร แม้จะมีฝนบ้างใน บางช่วง แต่ปริมาณฝนน้อยอากาศโดยทั่วไปร้อนชื้น

ประชากร

จังหวัดนครศรีธรรมราชมีประชากร 1,539,256 คน เป็นเพศชาย 767,128 คน และเพศหญิง 772,128 คน อำเภอที่มีประชากรมากที่สุดคือ อำเภอเมือง มีประชากร 274,584 คน อำเภอที่มีประชากรน้อยที่สุดคือ อำเภอถ้ำพรรณรา มีประชากร17,363 คน (กรมการปกครองจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2547)

1. ศาสนา

ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีวัดทางพุทธศาสนา 620 แห่ง มีพระภิกษุ 5,469 รูป สามเณร 907 รูปรองลงมาคือศาสนาอิสลาม มีมัสยิด 108 แห่ง ส่วนใหญ่อยู่ในเขตอำเภอเมือง นอกจากนั้นกระจัดกระจายอยู่ในเขตอำเภอท่าศาลา อำเภอหัวไทร อำเภอสิชล อำเภอปากพนัง อำเภอร่อนพิบูลย์ และศาสนาคริตส์ ผู้นับถือจำนวนน้อยที่สุด มีโบสถ์คริสต์ 23 แห่ง เช่นในเขตอำเภอเมือง อำเภอทุ่งสง อำเภอ นาบอน อำเภอร่อนพิบูลย์ มีทั้งนิกายโปรแตสแตนท์และ นิกายโรมันคาธอลิค

2. กลุ่มชาติพันธุ์

ประชากรส่วนในจังหวัดนครศรีธรรมราชเป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิม มีนิสัยสุภาพเรียบร้อย รักถิ่นฐานบ้านเรือน รักความสงบ มีจิตใจโอบอ้อมอารี และนอกจากชนพื้นเมืองดั้งเดิม ในจังหวัดนครศรีธรรมราชยังมีชนกลุ่มน้อยอาศัยอยู่อีก 1 กลุ่มด้วยกัน คือ

กลุ่มซาไก หรือที่ชาวนครศรีธรรมราชเรียกว่า “เงาะ” เป็นชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในป่าดงดิบ บริเวณเทือกเขานครศรีธรรมราช รูปพรรณสัณฐานค่อนข้างเตี้ย สูงประมาณ 140-150 ซ.ม. ผิวดำผมหยิกดำติดหนังศีรษะ หรือหยิกฟูเป็นกระเชิง ตาโต จมูกแบนกว้าง นิสัยร่าเริง ชอบสนุกสนาน ชอบเสียงดนตรี ไม่ชอบอาบน้ำเพราะเชื่อว่าการอาบน้ำจะทำให้กลิ่นป่าหายไป

ล่าสัตว์ยาก เป็นพวกเร่ร่อนไม่มีที่อยู่เป็นหลักแหล่ง เมื่อเลือกทำเลที่อยู่ได้ก็จะ ปรับปรุงพื้นที่ เพื่อสร้างที่พัก และหาอาหารตามธรรมชาติ เช่น เผือก มัน ผลไม้ เนื้อสัตว์ เช่น เก้งนก หมูป่า ฯลฯ

3. สภาพเศรษฐกิจและสังคม

ประชากรส่วนใหญ่ร้อยละ 80 ประกอบอาชีพทางการเกษตรกรรม ทำให้ นครศรีธรรมราช เป็นแหล่งผลิตทางการเกษตรที่สำคัญของภาคใต้ โดยเฉพาะข้าว ยางพารา ไม้ผล ไม้ยืนต้นต่างๆ อาชีพที่สำคัญ ได้แก่

3.1 การเพาะปลูก

ข้าว นครศรีธรรมราชเป็นแหล่งผลิตข้าวที่สำคัญมากของภาคใต้ ส่วนใหญ่ทำนาในบริเวณลุ่มน้ำปากพนัง คือ อำเภอปากพนัง เชียรใหญ่ หัวไทร และชะอวด บางส่วนของอำเภอเมืองและอำเภอร่อนพิบูลย์ การทำนาส่วนใหญ่ใช้น้ำฝนที่มีตามธรรมชาติทำให้ ผลผลิตโดยทั่วไปอยู่ในเกณฑ์ต่ำ ทำให้เกิดโครงการพัฒนาลุ่มน้ำปากพนังเพื่อแก้ปัญหา

ยางพารา เป็นพืชเศรษฐกิจที่สำคัญ มีพื้นที่ปลูกคิดเป็นร้อยละ 63.4 ของพื้นที่ทำการเกษตรทั้งหมด ปลูกมากในอำเภอฉวาง ทุ่งสง ทุ่งใหญ่ นาบอน และ พิปูน

ไม้ผล ที่สำคัญได้แก่มะพร้าว ปลูกมากในอำเภอขนอม อำเภอสิชล และอำเภอท่าศาลา มังคุดปลูกมากในอำเภอพรหมคีรีและลานสกา ทุเรียนปลูกมากในอำเภอลานสกา พรหมคีรี ท่าศาลา และอำเภอเมือง เงาะปลูกมากในอำเภอพรหมคีรี ฉวาง ท่าศาลา และอำเภอเมือง

พืชผัก ปลูกทั้งเพื่อบริโภคในครัวเรือนและเพื่อการค้า ผักที่ปลูกมีหลาย ชนิด ได้แก่ พริก แตงกวา ถั่วฝักยาว ผักคะน้า ผักกวางตุ้ง เป็นต้น ปลูกมากในอำเภอเมือง ร่อนพิบูลย์ และบางส่วนของอำเภอปากพนัง

3.2 การประมง

ประชากรในจังหวัดนครศรีธรรมราช มีอาชีพประมงเป็นอาชีพหลัก มาเป็นเวลานาน เนื่องจากมีชายฝั่งทะเลทอดยาวประมาณ 225 กิโลเมตร มีอำเภอที่มีพื้นที่ติดชาย ฝั่ง 6

อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมือง หัวไทร ปากพนัง ท่าศาลา สิชล และขนอม เนื่องจากเว้งอ่าวไทย เขตจังหวัดนครศรีธรรมราชเป็นเขตน้ำตื้นที่มีลำน้ำไหลลงสู่อ่าวหลายสายโดยเฉพาะอย่างยิ่งแม่ น้ำปากพนังเป็นเขตที่มีความอุดมสมบูรณ์ของห่วงโซ่อาหาร จึงทำให้มีปลาชุกชุม ทรัพยากร ประมงที่สำคัญ ได้แก่ ปลาทู ปลาลัง ปลาฉลาม ปลากระเบน ปลาเป็ด กุ้ง กั้ง เคย ปู ปลาหมึก หอย แมงกะพรุน และสัตว์น้ำอื่นๆ นอกจากนี้ยังมีการทำประมงน้ำจืดและน้ำกร่อยในหลายพื้น ที่

การประมงทะเล จังหวัดนครศรีธรรมราช มีเรือประมงขนาดกลางและขนาด เล็ก ร้อยละ 90 ของเรือประมงทั้งหมด และในจำนวนนี้ประมาณร้อยละ 70 เป็นเรือประมงอวน ลากที่ใช้จับปลาเฉพาะเขตรอบอ่าวไทย ส่วนเรือประมงขนาดเล็กใช้จับปลาเฉพาะบริเวณริมฝั่ง ทะเลเท่านั้น

การประมงน้ำกร่อย ส่วนใหญ่เป็นการเพาะเลี้ยงกุ้งโดยในปี พ.ศ. 2537 มีพื้นที่เพาะเลี้ยงทั้งหมด 649,853.5 ไร่ ในท้องที่อำเภอเมือง ปากพนัง หัวไทร ท่าศาลา สิชล เชียรใหญ่ และขนอม

การประมงน้ำจืด สัตว์น้ำจืดที่จับได้มากที่สุดคือปลาดุกโดยส่วน ใหญ่จับได้ในแม่น้ำลำคลอง แต่ปัจจุบันมีพื้นที่เพาะเลี้ยง จันทรา ทองสมัคร จังหวัดนครศรีธรรมราช (2540)

เอกลักษณ์ของจังหวัดนครศรีธรรมราช

1. ตราประจำจังหวัด

ภาพที่ 2 ตราประจำจังหวัด
ที่มา: กระทรวงมหาดไทย (2547)

ตราประจำจังหวัดนครศรีธรรมราชเป็นรูปพระบรมธาตุเจดีย์ มีรูปสัตว์ตามปีนักษัตรล้อมรอบ หมายถึง เมืองสิบสองนักษัตร จากตำนานเมืองนครศรีธรรมราช เป็นชื่อเมืองบริวารของนครศรีธรรมราช ในช่วงที่ราชวงศ์ศรีธรรมาโศกราช ปกครอง ราวพุทธศตวรรษที่ 17-19 ประกอบด้วยเมืองเล็กเมืองน้อย ในคาบสมุทรภาคใต้ 12 เมือง แต่ละเมืองใช้ตารูปสัตว์ตามปีนักษัตร เป็นสัญลักษณ์ประจำเมือง (ชาญกิจ ชอบทำกิจ, 2540)

ตรา ทั้ง 12 ได้แก่

ตราหนู	หมายถึง	เมืองสายบุรี
ตราวัว	หมายถึง	เมืองปัตตานี
ตราเสือ	หมายถึง	เมืองกลันตัน
ตรากระต่าย	หมายถึง	เมืองปาหัง
ตรางูใหญ่	หมายถึง	เมืองไทรบุรี
ตรางูเล็ก	หมายถึง	เมืองพัทลุง
ตราม้า	หมายถึง	เมืองตรัง
ตราแพะ	หมายถึง	เมืองชุมพร
ตราลิง	หมายถึง	เมืองบันทายสมอ
ตราไก่	หมายถึง	เมืองสะอุเลา
ตราหมา	หมายถึง	เมืองตะกั่วป่า และถลาง
ตราหมู	หมายถึง	เมืองกระบุรี

เมืองสายบุรี เป็นเมืองเก่าบนฝั่งแม่น้ำสายบุรี ประกอบด้วยชุมชนเกษตรกรรมบนพื้นราบริมทะเลหลายแห่ง จัดเป็นหัวเมืองที่ 1 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตราหนู (ชวด) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันมีฐานะเป็นอำเภอในจังหวัดปัตตานี

เมืองตานี เคยเป็นเมืองท่าสำคัญในภาคใต้ฝั่งตะวันออกซึ่งรู้จักในหมู่พ่อค้าต่างชาติช่วงพุทธศตวรรษที่ 10-18 ในชื่อ "ลังกาสุกะ" จัดเป็นหัวเมืองที่ 2 ในทำเนียบเมืองสิบสอง นักษัตร ถือตราวัว (ฉลู) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคือจังหวัดปัตตานี

เมืองกะลันตัน เป็นชุมชนเก่าแก่ทางตะวันออกของคาบสมุทรมลายู แต่เดิมประชาชนนับถือศาสนาพุทธ และฮินดู ในราวพุทธศตวรรษที่ 21 จึงเปลี่ยนไป นับถือศาสนาอิสลาม จัดเป็น

หัวเมืองที่ 3 ใน ทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตราเสือ (ขาล) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันมีฐานะเป็นรัฐ หนึ่งของประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย

เมืองปาหัง เป็นชุมชนทางตอนล่างของแหลมมลายู ติดกับไทรบุรีหรือเคดาห์ จัดเป็นหัวเมือง ที่ 4 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตรากระต่าย (เถาะ) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบัน มีฐานะเป็นรัฐหนึ่งในประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย

เมืองไทรบุรี เป็นชุมชนเก่าทางฝั่งตะวันตกของแหลมมลายู พื้นที่ส่วนใหญ่ เป็นที่ราบและบึงตม เดิมประชาชนนับถือพุทธศาสนา ล่วงถึง พุทธศตวรรษที่ 20 จึงเปลี่ยนไปนับถือศาสนาอิสลาม จัดเป็นหัวเมืองที่ 5 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตางูใหญ่ (มะโรง) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันมีฐานะเป็นรัฐหนึ่งในประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย ชื่อว่า "เคดาห์"

เมืองพัทลุง เป็นชุมชนเก่าแก่แต่ครั้งพุทธศตวรรษที่ 11-13 ได้รับอิทธพลทางพุทธศาสนาจากนครศรีธรรมราชอย่างต่อเนื่องทุกยุคสมัย จัดเป็นหัวเมืองที่ 6 ในทำเนียบสิบสองนักษัตร ถือตางูเล็ก (มะเส็ง) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคือจังหวัดพัทลุง

เมืองตรัง เป็นเมืองท่าชายฝั่งทะเลตะวันตก ตัวเมืองเดิมตั้งอยู่ที่ควนธานี ต่อมาได้ย้ายไปที่กันตัง และทับเที่ยงตามลำดับ จัดเป็นหัวเมืองที่ 7 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตาม้า (มะเมีย) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคือจังหวัดตรัง

เมืองชุมพร เป็นชุมชนเกษตรและท่าเรือบนคาบสมุทรขนาดเล็ก มีประชากร ไม่มากนักเนื่องจาก ดินฟ้าอากาศไม่อำนวยให้ทำมาหากิน จัดเป็นหัวเมืองที่ 8 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตาแพะ (มะแม) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคือจังหวัดชุมพร

เมืองบันไทรสมอ สันนิษฐานว่าเป็นเมืองไชยา ซึ่งเป็นชุมชนใหญ่มาแต่พุทธศตวรรษที่ 10 เป็นอย่างน้อย มีร่องรอยความเจริญทางเศรษฐกิจและศาสนาพุทธ นิกายหินยานและมหายาน รวมทั้งศาสนาฮินดู นิกายไวษณพและนิกายไศวะจำนวนมาก จักเป็นหัวเมืองที่ 9 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตาลิง (วอก) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่ง ในจังหวัดสุราษฎร์ธานี

เมืองสระอุลา สันนิษฐานว่าเป็นเมืองท่าทองอุแทหรือกาญจนดิษฐ์ ซึ่งอยู่บริเวณ ที่ราบลุ่มแม่น้ำท่าทอง และลุ่มคลองกะแดะ เคยมีฐานะเป็นเมืองลูกหลวงชั้นเอกและเป็นแหล่งเพาะปลูก

สำคัญ ของนคร ศรีธรรมราช จัดเป็นหัวเมืองที่ 10 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตราไก่ (ระกา) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคืออำเภอกาญจนดิษฐ์ จังหวัดสุราษฎร์ธานี

เมืองตะกั่วถลาง เคยเป็นเมืองท่าสำคัญทางฝั่งทะเลตะวันตก เป็นแหล่งผลิตดีบุกและเครื่องเทศ มาแต่โบราณ จัดเป็นหัวเมืองที่ 11 ในทำเนียบเมืองสิบสองนักษัตร ถือตราสุนัข (จอ) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันคืออำเภอตะกั่วป่า จังหวัดพังงา

เมืองกระบุรี เป็นชุมชนเล็กๆ บนฝั่งแม่น้ำกระบุรี ภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นป่า และภูเขาสลับซับซ้อน จัดเป็นหัวเมืองที่ 12ในทำเนียบเมือง สิบสองนักษัตร ถือตราสุกร (กุน) เป็นตราประจำเมือง ปัจจุบันมีฐานะเป็นอำเภอในจังหวัดระนอง (ชาญกิจ ชอบทำกิจ, 2540)

2. คำขวัญประจำจังหวัดนครศรีธรรมราช

“เมืองประวัติศาสตร์ พระธาตุทองคำ ชื่นฉ่ำธรรมชาติ แร่ธาตุอุดม เครื่องถมสามกษัตริย์ มากวัดมากศิลป์ ครบสิ้นกุ้งปู”

3. ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาษาของนครศรีธรรมราช วิไลวรรณ ดำรักษ์ (2513) กล่าวถึงภาษาของนครศรีธรรมราชว่าเป็นภาษาที่ใช้คำสั้นๆ ตรงกับลักษณะการใช้สอย มักตัดพยางค์หน้า หรือพยางค์หลังที่ทำให้เยิ่นเย้อแบบภาษาไทยภาคกลางออก บางครั้งมีความจำเป็นต้องใช้คำควบกล้ำด้วยอักษรหลายๆ ตัว เช่น

หมฺรับ	หมฺรง	เหมรฺย	เหมฺรา
เหล็กขูด	ขี้นพร้าว (มะพร้าว)	ลอกอ (มะละกอ)	

ประวัติความเป็นมาของภาษาไทยถิ่นนี้ นักภาษาศาสตร์ เจ.มาร์วิน บราวน์ (J. Marvin Brown) ได้เสนอผลการศึกษาว่า ภาษาของนครศรีธรรมราชเป็นภาษาที่มีวิวัฒนาการมาจากภาษาไทยสาขาสุโขทัย ซึ่งเป็นภาษาถิ่นที่ใช้พูดกันใน นครศรีธรรมราช และสงขลา ภาษานครศรีธรรมราชได้วิวัฒนาการเป็นภาษาไทยปัจจุบัน 6 ถิ่น คือ กระบี่ นครศรีธรรมราช ทุ่งสง ตรัง ควนขนุน (พัทลุง) และหัวไทร

ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นภาษาย่อยของภาษาไทยที่ใช้พูดกันทั่วไปในเขตจังหวัดนครศรีธรรมราช เนื่องจากจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นจังหวัดใหญ่ มีพื้นที่กว้างขวาง มีประชากรเป็นจำนวนมาก มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง 3 จังหวัด คือ จังหวัดสุราษฎร์ธานี จังหวัดตรัง จังหวัดกระบี่ จังหวัดพัทลุง จังหวัดสงขลา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ภาถิ่นของจังหวัดนครศรีธรรมราชมีความแตกต่างกัน พอจะแบ่งออกเป็นภาษาย่อยได้อีก โดยถ้าใช้เสียงวรรณยุกต์เป็นตัวแบ่งก็จะได้เป็นกลุ่มที่มีวรรณยุกต์ 6 เสียง

จากลักษณะและประวัติความเป็นมาของภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราช สามารถแบ่งเป็นระบบเสียงและระบบคำดังต่อไปนี้

ระบบเสียง ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราชประกอบด้วยเสียงพยัญชนะ สระและวรรณยุกต์ ดังที่ วิไลวรรณ ดำรักษ์ (2513) ได้วิจัยเรื่องระบบหน่วยเสียงในภาษาไทยท้องถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราช สรุปได้ดังนี้

เสียงพยัญชนะ_ มี 22 หน่วยเสียง คือ / ป พ บ ต ท ด จ ชก ค อ ม น ญ ง ล ร ฟ ส ฮ ว ย

เสียงพยัญชนะ ควบกล้ำ มี 13 แบบ คือ / ปล ปร พล พร ตร กล กร กว คล คร คว มล มร

เสียงพยัญชนะท้าย มี 9 หน่วยเสียง คือ / ป ต อก อ ม น ง ว ย /

หน่วยเสียงเดียว มี 18 หน่วยเสียง คือ / อิ อี เอะ เอ แอะ แอ อึ อือ เออะ เออ อะ อา อุ อู โอะ โอ เอาะ ออ/

สระผสม มี 3 หน่วยเสียง เหมือนภาษาไทยมาตรฐาน คือ เอีย เอือ อัว

หน่วยเสียงวรรณยุกต์ มี 7 หน่วยเสียง ยกเว้นอำเภอขนอมมี 6 หน่วยเสียง

ฉันทัส ทองช่วย (2532) ได้แสดงรูปแบบการแยกวรรณยุกต์ของภาษาถิ่นนครศรีธรรมราชไว้ดังนี้

วรรณยุต์ 1 มีระดับเสียง	สูง-ขึ้น-ตก	(453)	เช่น	ขา ข่า
วรรณยุต์ 2 มีระดับเสียง	สูง-ขึ้น	(44)	เช่น	ขัด
วรรณยุต์ 3 มีระดับเสียง	กลาง-ขึ้น-ตก	(342)	เช่น	ปี ป่า อาย อ่าน
วรรณยุต์ 4 มีระดับเสียง	กลาง-ระดับ	(33)	เช่น	ป้า ปาด อ้าง อาบ
วรรณยุต์ 5 มีระดับเสียง	ต่ำ-ขึ้น-ตก	(231)	เช่น	คา
วรรณยุต์ 6 มีระดับเสียง	ต่ำ-ขึ้น	(23)	เช่น	ค่า คาด
วรรณยุต์ 7 มีระดับเสียง	ต่ำ-ตก	(21)	เช่น	ค้า คัด

ตัวเลขในวงเล็บใช้แทนเส้นแสดงระดับเสียง ดังนี้ 1= ต่ำสุด 2=ต่ำ 3=กลาง 4=สูง 5=สูงสุด

ระบบคำ ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราช มีคำศัพท์หลากหลาย เนื่องจากการที่เคยเป็นเมืองใหญ่ที่รุ่งเรือง เป็นศูนย์กลางทางศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนการติดต่อสัมพันธ์กับประเทศเพื่อนบ้าน ทำให้มีภาษาต่างๆ เข้ามาปะปน เช่น ภาษาบาลี สันสกฤต เขมร มาลายู จีน

การใช้คำ มีทั้งคำพยางค์เดียว และหลายพยางค์ แต่ส่วนใหญ่ถ้าคำในภาษาไทยมาตรฐานเป็นคำหลายพยางค์ ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราชมักจะตัดพยางค์ให้เหลือพยางค์เดียว แต่ก็ไม่เสมอไปทุกคำ เช่น ตลาด – หลาด / สบาย – บาย / ขนม – หนม แต่คำว่าสบู่ ก็ยังคงออกเสียงเป็น 2 พยางค์ แต่ออกเสียงพยางค์แรกยาวขึ้น เป็น ส้าบู่ เป็นต้น

เมื่อแบ่งคำตามหน้าที่ไวยากรณ์ ยังคงมีกลุ่มคำเช่นเดียวกับภาษาไทยมาตรฐานต่อไปนี้

คำนาม มีทั้งคำที่เหมือนกันและต่างกันกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยส่วนใหญ่ใช้เหมือนกัน แต่ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง คือ (ตะกวด – แลน,เหี้ย) (สับปะรด – ย่าหนัด,มะลิ) (กระต่ายขูด มะพร้าว – เหล็กขูด) เป็นต้น

คำบุรุษสรรพนาม
สรรพนามบุรุษที่ 1 เช่น (ฉัน – กู กู้ เรา ฉัน ฉาน) (หนู – นุ้ย นี้ย) เป็นต้น
สรรพนามบุรุษที่ 2 เช่น (มึง- มึง หมึง หมึ้ง) (เธอ- สู โส้) (คุณ- เติ้น ตน) เป็นต้น
สรรพนามบุรุษที่ 3 เช่น (แก-แก แก้) (มัน-หมัน หมั้น) เป็นต้น

การใช้บุรุษสรรพนามแต่ละคำจะใช้โดยคำนึงถึงความสำพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังเป็นสำคัญ กรณีแสดงพหุพจน์จะใช้คำว่า โหฺม (หมู่) เติมหน้า เช่น พวกเธอ – โหฺมสู้ พวกเธอ -โหฺมเรา

คำลำดับญาติ โดยทั่วไปมักใช้เหมือนภาษาไทยมาตรฐาน แต่ที่แตกต่างออกไปเช่น ตา - พ่อเฒ่า ยาย – แม่เฒ่า พี่ชาย – พี่บ่าว พี่สาว – สาว ผู้สูงไวกว่าที่บวชพระแล้ว- หลวง โดยทั่วไปมักใช้คำลำดับญาติแทนบุรุษสรรพนามดังนี้ ถ้าบุคคลใดอ่อนไวกว่าเรียกน้อง ถ้าแก่กว่าเรียกพี่ อ่อนกว่าพ่อแม่เรียกน้า แก่กว่าพ่อแม่ เรียกป้าและลุง ซึ่งส่วนนี้แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมและลักษณะความสำพันธ์ของผู้คนในสังคมด้วย

คำลักษณะนาม ส่วนใหญ่มักใช้คำว่า อัน ลูก หนวย เรียกสิ่งที่มีลักษณะกลม และสิ่งของทั่วไป เช่น

มะพร้าว 2 ผล	เรียกเป็น	พร้าว 2 หนวย
ไข่ไก่ 2 ฟอง	เรียกเป็น	ไข่ไก่ 2 หนวย
มะนาว 3 ผล	เรียกเป็น	มะนาม 3 ลูก

นอกจากนี้ยังมีคำที่แตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐานอย่างสิ้นเชิง เช่น

นา	ใช้ลักษณะนาม	บิ้ง
ปากกา ดินสอ	ใช้ลักษณะนาม	แหล้ม (เล่ม)
สมุด หนังสือ	ใช้ลักษณะนาม	หัว เป็นต้น

คำกริยา โดยทั่วไปมักใช้เหมือนภาษาไทยมาตรฐานเป็นส่วนใหญ่ มีแตกต่างออกไปบ้าง เช่น พูด – แหลง ขี่ – ขับเข ไกว,แกว่ง – เว รอ – ท่า คร่าว – เจอ ซ่อน – หยบ จัด,แต่ง – ดับ

คำปฏิเสธ มีเพียงไม่กี่คำ เช่น ไม่ – หม้าย ตัวอย่างประโยคเช่น ไม่มีเงิน – หม้ายตางค์

คำวิเศษณ์ เป็นคำที่ขยายคำอื่น ในภาถิ่นนี้มักมีลักษณะพิเศษคือ มีคำวิเศษณ์ขยายคำได้ละเอียดหลายระดับ เป็นขั้นกว่าถึงที่สุด เช่นคำว่า เล็กน้อย – เอียด หิด แต็ด แล็ก คำแสดงใหญ่โต ตัวอย่าง ใหญ่ ใหญ่โต เติบ เฒ่าถำ คำแสดงความมากเช่น จังหู จังหัน จังเสีย ลุย คะลุย คะลักคะลุย เอ อ้านเอ หนัดเหนียน หนัดแน่น เป็นต้น

คำเสดงคำถาม มีแตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐาน เช่น ไตร ไซ๋ พรือ พันพรือ ตัวอย่างเช่น

มาทำไม - มาไตร มาไซ๋

มาอย่างไร - มาพรือ

มาทำไมอีก - ไซ๋หลาว เป็นต้น

คำลงท้ายประโยค มีเพียงไม่กี่คำ แต่การใช้ต้องคำนึงถึงไวของผู้ฟังด้วย บางคำไม่สามารถใช้กับผู้สูงวัย หรือมีคุณวุฒิมากกว่า เช่น

ล่ะ เถอะ	- เหวอ เหว่อ	ตัวอย่าง ไปละ ไปกันเถอะ – ไปเหวอ
แน่ะ	- ไหฺร	ตัวอย่าง ไปตลาดแน่ะ – ไปหลาดไหรฺ
เถอะ สิ	- ต๊ะ ต้า	ตัวอย่าง มาเถอะ – มาต้า , กินสิ – กินต๊ะ
นะ	- หั้น , ฮัน	ตัวอย่าง ฉันเบื่อแล้วนะ – ฉานเอือนแล้วฮัน

คำประสม คำซ้ำ คำซ้อน ในภาษาถิ่นมีการสร้างคำ โดยยึกหลักพยายามให้เป็นรูปธรรมและบอกลักษณะมากที่สุด เช่ย กระต่าย - เหล็กขูด ผ้าชิ้น – ผ้าถุง รถเข็น – รถรุน เป็นต้น

นอกจากนี้ยังขึ้นต้นด้วยคำประสมด้วย ลูก หัว ส้ม ขี้ แม่ เช่น

ลูกกรูด – มะกรูด	ลูกตอ – สะตอ
หัวเทียม – กระเทียม	หัวบอน – เผือก
ส้มนาว – มะนาว	มะม่วง – ลูกม่วง- มะม่วง
ขี้หยะ- ขยะ	ขี้กรา – น้ำครำ
แม่หนอง – ปลาตัวใหญ่	แม่เสื้อ - เสื้อนอก

คำยืม ภาษาถิ่นจังหวัดนครศรีธรรมราชได้มีคำยืมจากภาษาอื่นๆ มีทั้ง บาลี สันสกฤต เขมร มาลายู และภาจากประเทศแถบตะวันตก ดังนี้

คำภาษาบาลี พบมาทั้งในภาพูด และในวรรณกรรมท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ในภาพูด จะมีคำที่เปลี่ยนเสียงและกลายความหมายต่างไปจากภาษาเดิม มาบ้าง น้อยบ้าง เช่น

สัพฺเพ แผลงเป็น เพ เพ้น แปลว่า ทั้งปวง ทั้งหมด
อกฺโขภินี แผลงเป็น โข ขู ลุย แปลว่า มากมาย
เทวตา แผลงเป็น เทดา เทียมดา แปลว่า เทวดา
วิจารณา แผลงเป็น ขี้หนอน แปลว่า นางกินนอน เป็นต้น

คำภาษาสันสกฤต เข้าสู่นครศรีธรรมราชพร้อมศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนานิกายมหายาน โดยรับเฉพาะคำศัพท์ แล้วเปลี่ยนแปลงเสียง รูปศัพท์ไปตามธรรมชาติ ของภาษาถิ่นนครศรีธรรมราช บางคำห่างไกลจากคำเดิมมาก ความก็แตกต่าง แต่ยังมีเค้าความเดิมอยู่ เช่น

ศมฺศาน (สุสาน) แผลงเป็น สามสร้าง แปลว่า ที่เผาศพชั่วคราว

ตามฺร (แดง) แผลงเป็น ดาม ใช้ในคำว่าหวันตั้งดาม แปลว่า ช่วงเวาลที่พระอาทิตย์เริ่มทอแสง, ก่อนตะวันขึ้น

ตามฺพรลิงค์ เป็น ตามพรลิงค์ (ชื่อเมืองนครศรีธรรมราช)

ศฺรีธรรมราชา เป็น ศรีธรรมราชา

ไศเลนฺทฺรวงฺศ เป็น ไศเลนทรวงศ์

จนฺทรภาณุ เป็น จันทรภานุ เป็นต้น

คำภาษาเขมร ส่วนมาเป็นภาษาเขมรที่พูดกันปากต่อปากสืบๆ กันมา คนรุ่นต่อมาดัดแปลงหรือเรียกตามความถนัด จึงมีการตัดพยางค์เสียบ้าง เพี้ยนไปบ้าง คำเขมรที่ใช้ในภาษาถิ่นนครศรีธรรมราช จึงแตกต่างกันไปทั้งเสียง รูปคำ และความหมาย เช่น

แหฺม	หมายถึง สะเก็ดแผล	ใกล้กับภาษาเขมร คือ กรมร
ตุด	หมายถึงหูด	ใกล้กับภาษาเขมร คือ ตากตุต
ขี้เตรย	หมายถึง หญ้าเจ้าชู้	ใกล้กับภาษาเขมร คือ กรนเตรีย
พุก	หมายถึง ผุ พัง	ใกล้กับภาษาเขมร คือ พุ

คำภาษามาลายู เนื่องจากมาการติดต่อค้าขายกันทางภาคใต้ จึงทำให้มีคำที่มาจากภามาลายูมาใช้ในชีวิตประจำวันเป็นจำนวนมาก เช่น

ลาไล	หมายถึง	ช้า เผอเรอ
พรก	หมายถึง	กะลา
คง	หมายถึง	ข้าวโพด
หมา,ตี้หมา	หมายถึง	ถังตักน้ำ
มายา	หมายถึง	ปู่ย
หลุด	หมายถึง	ขี้โคลน เป็นต้น

คำภาษาจีน จังหวัดนครศรีธรรมราช เคยเป็นเมืองท่าและศูนย์กลางค้าขาย มีชาวจีนเดินทางมาค้าขาย ทำให้มีภาจีนปะปนอยู่บ้าง เช่น

โกปี้	หมายถึง	กาแฟ
โส้ย	หมายถึง	ซวย
อั้งเล่า	หมายถึง	เตาไฟ
ฉ้าย	หมายถึง	บอกไบ้
จะโกย	หมายถึง	ปาท่องโก๋
ก็องถึ่ง	หมายถึง	ขนมตุ๊บตั๊บ

คำภาษาตะวันตก จังหวัดนครศรีธรรมราช เคยเป็นเมืองท่าและศูนย์กลางค้าขาย จึงมีการติดต่อกับประเทศแถบตะวันตกด้วย ทำให้มีภาษาปะปนอยู่บ้าง

ยาแหร็ด	มาจาก ซิกาแรด	หมายถึง	บุหรี่
หลูด	มาจาก รูจ	หมายถึง	ลิปติกทาปาก
จา	มาจาก จา	หมายถึง	ประบอกใส่น้ำ

คำเกี่ยวกับอาหารการกิน ภาษาถิ่นนครศรีธรรมราช มีชื่ออาหารที่แตกต่างจากถิ่นอื่น เช่น

หนมจู้จุน	หมายถึง	ขนมฝักบัว
แกงสมรม	หมายถึง	แกงผักรวม
แกงพุงปลา	หมายถึง	แกงไตปลา เป็นต้น

คำที่เกี่ยวกับพืชและสัตว์ มีทั้งที่เหมือนและแตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐาน ส่วนที่แตกต่างเช่น

แตงจีน หมายถึง แตงโม
ย่าหนัด,มะลิ หมายถึง สับปะรด
หัวครก หมายถึง มะม่วงหิมพานต์
มุกสัง,มุสัง หมายถึง ชะมด
วาด,เวียด หมายถึง จักจั่น

คำเกี่ยวกับโรคภัยไข้เจ็บ ส่วนใหญ่ใช้เหมือนกับภาษาไทยมาตรฐาน ส่วนที่แตกต่างเช่น

สางคราง หมายถึง เชื้อราที่ขาหนีบ
ชันตุ,ชันโต หมายถึง แผลเปื่อยเรื้อรังจนแข็ง
ไข่อุ้ง,ไข่ลงฝัก หมายถึง ไส้เลื่อน

คำเกี่ยวกับเครื่องมือเครื่องใช้ ส่วนที่แตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐานอย่างสิ้นเชิง

สกี้ หมายถึง ปุ้งกี๋
โคม หมายถึง กะละมัง
จอด,พล้อ หมายถึง แก้วน้ำ
ผ้าซักอาบ หมายถึง ผ้าขาวม้า
รถรุน หมายถึง รถเข็น

ประเพณีและวัฒนธรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

1. ประเพณีสารทเดือนสิบ

ประเพณีสารทเดือนสิบวิวัฒนาการมาจากประเพณีเปตพลีของพราหมณ์ ซึ่งลูกหลานจัดขึ้น เพื่อทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับไปแล้ว ต่อมาพวกพราหมณ์จำนวนมากได้หันมานับถือพระพุทธศาสนาและยังถือปฏิบัติในประเพณีดังกล่าวอยู่ พระพุทธองค์เห็นว่า ประเพณีนี้มีคุณค่าเป็นการแสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษนำความสุขใจให้ผู้ปฏิบัติ จึงทรงอนุญาตให้

อุบาสกอุบาสิกาประกอบพิธีนี้ต่อไปได้ ประเพณีสารทเดือนสิบมีมาตั้งแต่พุทธกาล คาดว่า เมื่อพระพุทธศาสนาเผยแพร่เข้ามาในนครศรีธรรมราชจึงรับประเพณีนี้มาด้วย

ระยะเวลาดำเนินการ วันแรม 1 ค่ำ ถึงแรม 15 ค่ำเดือนสิบ แต่ชาวนครศรีธรรมราชนิยมทำบุญคือ วันแรม 13-15 ค่ำ สำหรับการจัดงานเดือนสิบจะเริ่มตั้งแต่วันแรม 9 ค่ำ เดือน 10 ถึงวันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 11 ของทุกปี รวม 10 วัน 10 คืน

2. ประเพณีแห่ผ้าขึ้นธาตุ

ในสมัยที่พระเจ้าศรีธรรมโศกราชเป็นกษัตริย์ครองตามพรลิงค์ (นครศรีธรรมราช) อยู่นั้น ได้มีการบูรณะปฏิสังขรณ์พระบรมธาตุเจดีย์ครั้งใหญ่และแล้วเสร็จในปี พ.ศ.1773 ขณะที่เตรียมสมโภชพระบรมธาตุอยู่นั้น ชาวปากพนังมากราบทูลว่า คลื่นได้ซัดเอาผ้าแถบยาวผืนหนึ่งซึ่งมีภาพเขียนเรื่องพุทธประวัติมาขึ้นที่ชายหาดปากพนัง ชาวปากพนังเก็บผ้านั้นถวายพระเจ้าศรีธรรมโศกราช พระองค์รับสั่งให้ซักผ้านั้นจนสะอาดเห็นภาพวาดพุทธประวัติ เรียกว่า “ผ้าพระบฏ” จึงรับสั่งให้ประกาศหาเจ้าของ ได้ความว่าชาวพุทธจากหงสากลุ่มหนึ่ง จะนำผ้าพระบฏไปบูชาพระพุทธบาทที่ลังกา แต่ถูกพายุพัดพามาขึ้นชายฝั่งปากพนัง เหลือผู้รอดชีวิตสิบคนพระเจ้าศรีธรรมโศกราชทรงมีความเห็นว่าควรนำผ้าพระบฏไปห่มพระบรมธาตุเจดีย์ เนื่องในโอกาสสมโภชพระบรมธาตุ แม้จะไม่ใช่พระพุทธบาทตามที่ตั้งใจ แต่ก็เป็นพระบรมสารีริกธาตุซึ่งเจ้าของผ้าพระบฏก็ยินดี การแห่ผ้าขึ้นธาตุจึงมีขึ้นตั้งแต่ปีนั้นและดำเนินการสืบต่อมา จนกลายเป็นประเพณีสำคัญของชาวนครศรีธรรมราชในปัจจุบัน

ระยะเวลาดำเนินการ แต่เดิมการแห่ผ้าขึ้นธาตุนิยมจัดปีละสองครั้ง ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนสาม (วันมาฆบูชา) และวันขึ้น 15ค่ำ เดือนหก (วันวิสาขบูชา) โดยนำผ้าไปห่มองค์พระบรมธาตุเจดีย์ ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร ปัจจุบันนิยมทำกันในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนสาม (วันมาฆบูชา)

3. ประเพณีลากพระ

ในสมัยที่มีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นแล้ว พุทธศาสนิกชนได้อัญเชิญพระพุทธรูปซึ่งสมมุติแทนองค์พระพุทธเจ้ามาแห่แหน ซึ่งเปรียบเสมือนการรับเสด็จและถวายภัตตาหารให้พระพุทธเจ้าด้วยตนเอง พระภิกษุจีนชื่ออี้จิง ได้จาริกแสวงบุญผ่านมายังอาณาจักรตามพรลิงค์ ได้

พบเห็นชาวบ้านปฏิบัติประเพณีลากพระจึงบันทึกจดหมายเหตุไว้ว่า “พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์องค์หนึ่ง มีคนแห่แหนนำมาจากวัด โดยประดิษฐานบนรถหรือบนแคร่ มีพระสงฆ์และฆราวาสหมู่ใหญ่ห้อมล้อมมา มีการตีกลองและบรรเลงดนตรีต่างๆ มีการถวายของหอมและดอกไม้และถือธงชนิดต่างๆ ที่ทอแสงในกลางแดด พระพุทธรูปเสด็จไปสู่หมู่บ้านด้วยวิธีดังกล่าว”

ระยะเวลาดำเนินการ วันลากพระจะทำกันในวันออกพรรษา คือ วันแรม 1 ค่ำ เดือนสิบเอ็ด

4. ประเพณีอาบน้ำคนแก่

อาบน้ำคนแก่เป็นประเพณีเกี่ยวเนื่องมาจากประเพณีสงกรานต์ชาวนครศรีธรรมราช เชื่อว่าในวันที่ 14 เมษายน เทวดาที่เฝ้ารักษาเมืองทั้งหลายจะพากันขึ้นไปเมืองสวรรค์กันหมด ทั้งเมืองจึงปราศจากเทวดา วันนี้จึงเรียกว่า “ วันว่าง “ คือเป็นวันที่ทุกสิ่งทุกอย่างว่างเทวดาคุ้มครอง ชาวบ้านจะหยุดทำกิจการงานทุกอย่างเก็บสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆ หมด ครกและสากตำข้าวก็จะแช่เอาไว้สามวัน ในวันว่าง ชาวบ้านจะนำภัตตาหารและเครื่องนมัสการต่างๆ ไปทำบุญที่วัดใกล้บ้านเสร็จแล้วจึงไปสักการะและสรงน้ำพระพุทธสิหิงค์ ที่สนามหน้าเมือง และนิยมรองรับน้ำจากการสรงน้ำพระพุทธสิหิงค์ เพื่อนำไปไว้ใช้ในงานมงคลที่บ้านของตนอีกด้วย เมื่อสรงน้ำพระพุทธสิหิงค์เสร็จแล้ว ชาวนครศรีธรรมราชจะนำอาหาร เครื่องนุ่งห่ม เครื่องใช้ไปให้ญาติคนแก่ที่ตนเคารพนับถือแล้วขออาบน้ำให้ท่านด้วย เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว

ระยะเวลาดำเนินการ ประเพณีอาบน้ำคนแก่ อยู่ในช่วงระยะเวลาของวันที่ 13-15 เดือนห้าของไทย (เมษายน) ของทุกปี ซึ่งจะเลือกเอาวันไหนก็ได้

5. ประเพณีสวดด้าน

ในวันธรรมสวนะ พุทธศาสนิกชนจะมาทำบุญฟังธรรมกัน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร ซึ่งถือกันว่าเป็นศูนย์กลางของพระพุทธศาสนามาแต่โบราณ จึงมีชาวบ้านมาทำบุญกันมากเป็นพิเศษ สถานที่ที่จัดให้มีภิกษุสงฆ์มาเทศนาคือในวิหารคด หรือพระระเบียง ชาวจังหวัดนครศรีธรรมราชเรียกว่า “ด้าน” การเทศน์ของพระภิกษุสงฆ์จะมีด้านละหนึ่งธรรมาสน์เป็นอย่างน้อยการไปฟังเทศน์ฟังธรรม ชาวบ้านจะต้องเตรียมตัวไปนั่งรอที่พระระเบียงก่อนที่พระสงฆ์จะไปถึง ในขณะที่นั่งรอบางคนก็พูดคุยสนทนาเรื่องราวต่างๆ บางคนก็มีเรื่องราวมาบอกเล่าสู่กันฟัง บางคนนั่งอยู่เฉยๆ ทำ

ให้น่าเบื่อ ในที่สุดจึงเกิดความคิดเห็นพ้องกันว่าควรหาหนังสือมาสวดจนกว่าพระจะมาเทศน์ เพื่อจะได้ฟังกัน ได้ทั้งความเพลิดเพลินและความรู้เป็นคติสอนใจ จึงเกิดประเพณีสวดด้านขึ้น

ระยะเวลาดำเนินการ ประเพณีสวดด้านจะมีเฉพาะในวันพระหรือในวันธรรมสวนะขึ้นหรือแรม 8 ค่ำ และขึ้นหรือแรม 15 ค่ำ เวลาก่อนเพล ก่อนพระสงฆ์จะขึ้นธรรมาสน์แสดงธรรมเทศนาให้พุทธศาสนิกชนฟัง ที่ระเบียงทั้งสี่ด้านในวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร (กลุ่มข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร สำนักงานจังหวัดนครศรีธรรมราช ศาลากลางจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2545)

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

แบ่งประเด็นได้ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)
2. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี
3. แนวคิดและทฤษฎีทางคติชนวิทยา

แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)

คำว่า “Ethnomusicology” เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นหลังจาก แจ๊บคุสท์ (Kunst, Jaap) นักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอแลนด์ ได้ศึกษาบทเพลงและการเต้นรำในวัฒนธรรมดัช และดนตรีกาเมลันของอินโดนิเซีย

ในปัจจุบัน คำว่า “Ethnomusicology” มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง แต่นิยามคำศัพท์ “Ethnomusicology” ยังไม่มีในศัพท์บัญญัติของไทย นักวิชาการดนตรีหลายท่านได้ให้คำนิยามศัพท์คำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยไว้ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง	ใช้คำว่า	มานุษยดุริยางควิทยา
ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์	ใช้คำว่า	ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	ใช้คำว่า	มานุษยสังคีตวิทยา
สุกรี เจริญสุข	ใช้คำว่า	ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์

จากคำนิยามศัพท์ที่นักวิชาการดนตรีได้ให้ความหมายของคำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยนั้น ก็แล้วแต่ว่าผู้ที่จะเลือกใช้เห็นสมควรและความเหมาะสมของแต่ละบุคคล ดั้งนั้น เพื่อความเข้าใจที่ชัดเจน การศึกษาวิจัยครั้งนี้จึงเลือกใช้คำว่า “มานุษยดุริยางควิทยา”

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 2) ได้ให้ความหมายของมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ในหนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา ว่า มานุษยดุริยางควิทยา หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือ ศึกษาตัวดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์มนุษย์ประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะทางดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้นๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลงและความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม

สุกรี เจริญสุข (2530: 38-41) ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ในบทความในวารสารเพลงดนตรี ว่า Ethnomusicology แปลเป็นไทยว่า “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์” หมายถึง การศึกษาดนตรีใดๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่นๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใดๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่นๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง เช่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

อานันท์ นาคคง (2541) กล่าวถึงการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาไว้ โดยสรุปได้ดังนี้

1. การศึกษาในด้านเทคนิควิธีของดนตรี

2. การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคม

3. การศึกษาความสำพันธ์ระหว่าง มานุษยดุริยางควิทยา กับมานุษยวิทยา และวิทยาศาสตร์สังคม ซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดุริยางควิทยาศึกษาค้นหาคำตอบ และแสวงหาความรู้เกี่ยวกับ

ดนตรีกับมนุษย์และสังคม ผลก็คือ เป็นการศึกษาด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์ มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์

ในหนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musicians ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยคำสองคำ คือ คำว่า Ethno และ Musicology ซึ่งหมายถึง วิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลอยู่เสมอ คือ การศึกษาดนตรีที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ที่ไม่ใช่แค่เพียงศึกษาดนตรีแบบฉบับของตะวันตกเท่านั้น การศึกษาในด้านนี้จำเป็นที่จะต้องศึกษาในเรื่องของตัวดนตรี เครื่องดนตรี การแสดง ตลอดจนวัฒนธรรมและสิ่งต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

Nettl (1964) ได้ให้คำนิยามการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ว่า “เป็นศาสตร์ที่เป็นการผสมผสานกันระหว่าง หลักวิชาดุริยางวิทยา กับ ชาติพันธุ์วิทยา สาขาวิชามานุษย-ดุริยางควิทยาจะศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่นเหตุผลที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี และการใช้ดนตรีในสังคม ”

นอกจากนี้นักมานุษยดุริยางควิทยา และผู้รอบรู้เกี่ยวกับสาขามานุษยดุริยางควิทยา ได้ให้คำจำกัดความในด้านการศึกษา ขอบเขต ขอบข่ายในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ดังต่อไปนี้

Merriam (1964: 6) นักมานุษยดุริยางควิทยาชาวอเมริกัน ได้สรุปเรื่องเกี่ยวกับระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ในหนังสือ The Anthropology of Music ว่า วิชา มานุษยดุริยางควิทยามีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ ในการวิจัยเกี่ยวกับพฤติกรรมและผลผลิตของมนุษย์ งานของนักมานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรีเพื่อที่จะเข้าใจวัฒนธรรม เป็นวิธีการที่จะต้องใช้ทั้งงานภาคสนามและห้องทดลอง

Nettl (1964) ได้นำเสนอแนวทางการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology ว่า การศึกษาภาคสนามถือเป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมต่างของมนุษย์ ตลอดจนสภาพสังคม และสิ่งแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรี

Hood (1971) กล่าวไว้ว่าในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา จำเป็นต้องสร้างความสำพันธ์อันดีระหว่างตัวเอง กับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ดีที่สุดจากแหล่งข้อมูล

นั้นๆ ข้อมูลดิบที่ได้นั้นต้องมีการบันทึก และเป็นข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดบทเพลงต้องเขียนโน้ตประกอบเสมอ เมื่อภารกิจจากการเก็บข้อมูลภาคสนามสิ้นสุดลง ก็ต้องนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามมาวิเคราะห์ ตรวจสอบ หากข้อมูลไม่ครบถ้วน ก็จำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติม

Kunst (1959) ได้ให้ขอบข่ายในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาว่า “สิ่งที่จำเป็นในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา คือ การศึกษาดนตรีดั้งเดิมและเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมทุกระดับชั้นของมนุษย์ชาติ รวมทั้งดนตรีพื้นบ้านและดนตรีทุกอย่างที่อยู่นอกระบบดนตรีตะวันตก”

Seeger (n.d.) ได้ให้แนวทางการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ในหนังสือ Styles of Musical Ethnography ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่มนุษย์เข้าไปรับและซึมทราบจากวัฒนธรรมหรือจากการถ่ายโยงวัฒนธรรมของมนุษย์ การถ่ายโยงวัฒนธรรมควรมีการจดบันทึกเรื่องราวระหว่างมนุษย์ดับดนตรี เพื่อที่จะได้รู้ว่าดนตรีมีบทบาทต่อวิถีชีวิต การดำเนินชีวิตของกลุ่มชนนั้นๆ อย่างไร ควรมีการตั้งคำถามที่เป็นพื้นฐานสำคัญ 3 ข้อ

1. การจัดระบบเสียงและจังหวะของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนนั้นใช้หลักการใด
2. ดนตรีของแต่ละกลุ่มชนมีความแตกต่างกันอย่างไร
3. ทำไมเนื้อหาของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนจึงเป็นเช่นนั้น

จากแนวคิดและทฤษฎีของนักวิชาการหลายท่าน อาจกล่าวโดยสรุปว่า มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) หมายถึง การศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยศึกษาตัวดนตรีในเชิงดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมในเชิงมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา นั่นก็คือ การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีอันเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของมนุษย์ การรวบรวมข้อมูลทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์ วิธีการที่มนุษย์อยู่ร่วมกันในสังคม รวมถึงกิจกรรมอื่นๆ ที่มีการสร้างสรรค์ร่วมกัน ตลอดจนความสำพันธ์ทางคนตรีกับวัฒนธรรมอื่นๆ การศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ถือว่าการปฏิบัติงานภาคสนามถือเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งเป็นการแสวงหาความรู้จากการศึกษาพฤติกรรมและผลิตกรรมของมนุษย์ เป็นการพิจารณาจากปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริง โดยใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ มีการทำงานอย่างเป็นระบบ สิ่งที่จำเป็นในการศึกษาภาคสนามนั้น จะต้องเรียนรูวิธีการเก็บข้อมูล เทคนิคการใช้เครื่องมือ จะต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ เพื่อลดปัญหาเมื่อออกปฏิบัติงานภาคสนามจริง

หลังจากออกภาคสนามผู้วิจัยต้องทำการจำแนกแยกแยะ และรวมไปถึงการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างมีหลักเกณฑ์ สิ่งสำคัญในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาอีกอย่างคือ ต้องถอดโน้ตเพลง (Transcription) จากแถบบันทึกเสียงที่เราเก็บข้อมูลมา เพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้ ความเข้าใจ และอาจจะต้องเก็บข้อมูลเพิ่มเติมหากพบว่าข้อมูลนั้นยังขาดความสมบูรณ์ และชัดเจนเพื่อให้บรรลุและตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย เห็นได้ว่าการศึกษาภาคสนามเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมอยู่เสมอ

แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีตามหลักของดนตรีวิทยา ซึ่งเป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี โดยการใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกมาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง สิ่งที่เป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์คือ การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง บันไดเสียง และขั้นคู่เสียง จังหวะ และบทร้องประกอบในบทเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนองว่าคือ เสียงขึ้นลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้นเสียงลง ซึ่งมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของบทเพลงได้โดยตรง อย่างไรก็ดีการวิเคราะห์ทำนอง มีหลักประเด็นสำคัญในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนองคือ

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

ขั้นคู่ (Interval) การวิเคราะห์ขั้นคู่ในทำนองเดียวคือการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง ว่าเป็นการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีตัวหนึ่งอย่างไร

โครงสร้างหลักของทำนอง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนอง กล่าวคือ แทนที่จะดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปอย่างตรงไปตรงมาทุกตัว แต่การวิเคราะห์โครงสร้างหลักของทำนองจูดูภาพรวมโดยโดยเลือกโน้ตตัวที่มีระดับเสียงสูงสุด หรือต่ำสุดของกลุ่มโน้ตที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2542) ได้อธิบายการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง (Melodic line) ในส่วนของโครงสร้างทำนองวิเคราะห์ รูปร่างของทำนอง (Melodic Countour) และและพิสัย (Range)การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองสองแนว ทำการวิเคราะห์ความสำพันธ์ระหว่างแนวทำนองทั้งคู่ (Relationship between lines) คือความสำพันธ์ที่เกี่ยวกับทิศทางของทำนอง (Directional relationships) ประกอบด้วยความสำพันธ์แบบตรงกันข้าม (Contrary motion) ความสำพันธ์ที่มีการเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกัน (Similar motion) และความสำพันธ์แบบการเลียน (Imitation) การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ ทำการวิเคราะห์องค์จังหวะ (Rhythmic Organization) อัตราจังหวะ (Meter) อัตราความเร็ว (Tempo) และอัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic duration)

สงัด ภูเขาทอง (2532) ได้อธิบายถึงทำนองเพลง (Melody) คือเสียงสูงๆ ต่ำที่มีความสั้น ยาว เบา แรง อย่างไรก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในรายละเอียดและการตกแต่งทำนองเท่านั้น

องค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วย

1. ระดับเสียง (Pitch) คือ ความสูงต่ำของเสียง

2. การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)

3. ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น นักดนตรีกำหนดเป็นห้องหรือเป็นช่อง

4. พิสัย (Range) คือ ช่วงกว้างของเสียงต่ำสุดและสูงสุด

5. ระบบหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของบทเพลงว่าจบด้วยเสียงอะไร

นอกจากนี้ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้กล่าวถึงประโยคเพลงและการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงว่า บทเพลงทุกบทต้องประกอบด้วยประโยคเพลง และประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ ส่วนสังคีตลักษณ์เปรียบเหมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี

ฉันทลักษณ์ในวรรณคดี เป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน สังคีตลักษณ์ในดนตรีก็เช่นกันมีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียงเป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์เหล่านี้

แนวคิดและทฤษฎีทางคติชนวิทยา

1. ความหมายของคติชนวิทยา

สิริวรรณ วงษ์ทัต (2540) ให้ความหมายของคติชนวิทยาว่า คติชนวิทยาเป็นวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมต่างๆ ของมนุษย์เพื่อรู้จักและเข้าใจในทัศนคติ ค่านิยม ตลอดจนชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชนในแง่มุมต่างๆ ซึ่งโดยรูปศัพท์แล้วสามารถแยกเป็นคำได้ดังนี้

คติ หมายถึง การดำเนิน วิธี แบบอย่าง ลักษณะ
ชน หมายถึง คนในกลุ่มหนึ่ง หรือคนในชาติใดชาติหนึ่ง
วิทยา หมายถึง ความรู้

คำว่า คติชนวิทยา มาจากคำภาษาอังกฤษว่า “Folklore” ซึ่งเกิดจากการรวมคำสองคำเข้าด้วยกันคือ

Folk หมายถึง ชมชนที่มีลักษณะรวมกันอย่างน้อย 1 ลักษณะ เช่น ภาษา ศาสนา ลักษณะอาชีพ เชื้อชาติ เป็นต้น และสิ่งที่สำคัญคือ กลุ่มชนนั้นต้องมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง

Lore หมายถึง ความรู้ที่ได้จากการเรียนรู้หรือประสบการณ์ โดยสืบทอดมาตามประเพณี

คำว่า “Folklore” จึงหมายถึง ความรู้ของกลุ่มชนที่มีลักษณะร่วมกัน ที่ถ่ายทอดต่อกันมา

กิ่งแก้ว อัตถากร (2519 อ้างใน สิริวรรณ วงษ์ทัต, 2540: 8) ให้ความหมายของคติชนวิทยาว่า คติชนวิทยา คือวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาคติชนหือผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนและผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน และผลผลิตทางวัฒนธรรมนี้เป็นมรดกที่สืบทอดกันมาทั้งภายในชนกลุ่มเดียวกันและที่แพร่กระจายไปสูชนต่างกลุ่มด้วย

ธนะรัชต์ อนุกูล (2543) ได้อธิบายขอบเขตและความหมายของคติชนวิทยา สามารถสรุปได้ประเด็นดังนี้ คือ

1. เป็นเรื่องที่ปกติในสังคมไม่รู้ถึงแหล่งที่มาว่าใครคือผู้ที่เป็นต้นกำเนิด

2. เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับช่วงต่อๆ กันมาจากคนรุ่นก่อน สู่คนรุ่นหลังหลายๆ ชั่วคน ถือเป็นแบบแผนทำให้คนรุ่นหลังปฏิบัติต่อๆ กันมา หรือเชื่อกันอย่างนี้สืบมา

3. แต่เดิมคติชนวิทยา เน้นที่การถ่ายทอดด้วยคำพูด การบอกเล่าต่อกันมา ภายหลังมีการจดบันทึกและใช้วิธีการศึกษาเก็บข้อมูลเพื่อขยายขอบเขตไปยังข้อมูลที่บันทึกเอาไว้ และการแสดงท่าทางประกอบ

กระบวนการถ่ายทอด แต่เดิมคติชนวิทยามักถ่ายทอดด้วยปาก (มุขปาฐะ) หรือการแสดงออกที่เลียนแบบได้ อันเป็นวิธีดั้งเดิมตามธรรมชาติของมนุษย์ การขาดตอนทางคติชนวิทยาและทางวัฒนธรรมนั้น เนื่องมาจากการขาดตอนในการถ่ายทอด แม้ในปัจจุบันนี้ เมื่อมีการสื่อสารด้วยการใช้วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ เจริญมากขึ้น แต่การถ่ายทอดด้วยปากและวิธีการปฏิบัติ ก็ยังมีความสำคัญอย่างมากในการศึกษาและเข้าใจในด้านคติชนวิทยา

2. ความเป็นมาของคติชนวิทยา

คติชนวิทยา ธนะรัชต์ อนุกูล (2543) ได้อธิบายการศึกษาคติชนวิทยาเริ่มขึ้นตั้งแต่มนุษย์เริ่มสนใจใจวัฒนธรรมรอบๆ ตัวต่างๆ กันไป เช่น ความเชื่อ โชคลาง และไสยศาสตร์ การละเล่น สิ่งที่ทำในยาวว่าง เทพนิยาย เพลง นิทาน เรื่องเหล่านี้ได้รับการยกย่องด้วยปากจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง จากพ่อแม่ถึงลูก กินเวลาหลายชั่วอายุคน

แนวความคิดในการศึกษาคติชนวิทยาตอนต้นๆ มักเป็นการนำเสนอรูปแบบวัฒนธรรมที่ถูกลืมไปแล้ว วัฒนธรรมสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ในสมัยที่มนุษย์ยังมีความเชื่อเรื่องลัทธิ ผีสาง เทวดา นักคติชนวิทยา ในสมัยแรกมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องราวอดีตในหลายๆ อย่าง เช่น เรื่องราวในอดีตส่องหึความเจริญของมนุษย์ในยุคป่าเถื่อน หรือชี้ให้เห็นวัฒนธรรมโบราณที่เจริญก่อนหน้าที่จะสลายตัว ทำให้นักคติชนวิทยาเกิดความประทับใจในความเก่าแก่โบราณ โดยมีความรู้สึกว่าสิ่งเก่าๆ ในอดีตย่อมดีกว่าในปัจจุบัน ยุคทองย่อมเป็นยุคที่ผ่านมาแล้วในอดีต เขาจึงเรียกศตวรรษที่เขา

ศึกษารวบรวมนี้ว่า “ของโบราณของประชาชน” ด้วยเหตุนี้การศึกษาคติชนวิทยา ในศตวรรษที่ 18-19 จึงถือว่าคติชนวิทยาเป็นเรื่องในอดีตที่ถูกหลงลืมไป ในการศึกษาคติชนวิทยาถือว่า ชาวบ้านไม่ได้จำกัดว่าว่าต้องเป็นชาวบ้านในชนบทเท่านั้น แต่ควรเป็นกลุ่มคนที่ได้รับการเลี้ยงดูตามธรรมเนียมประเพณีแบบเดิม เพราะถ้ายึดแนวคิดเดิมแล้ว ชาวชนบทที่อพยพเข้ามาอยู่ในเมืองหรือลูกหลานของชาวชนบทที่ถือกำเนิดในเมืองก็ไม่จัดว่าเป็น “ชาวบ้าน” ในความหมายของคติชนวิทยา แต่ความจริงนั้นชาวเมืองที่อพยพมาจากชนบท หรือลูกหลานที่กำเนิดขึ้นในเมืองยังใช้ชีวิตตามปทัสถานทางสังคม โลกทัศน์ และชีวทัศน์ยังคงเป็นแบบเดิมอยู่ แต่การเลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นมาจากสภาพสังคมสมัยใหม่ ที่ทำให้ชาวเมืองต้องพึ่งพาตนเองและมีความเชื่อมั่นในตนเองมากขึ้น

3. องค์ประกอบของคติชน

กุหลาบ มัลลิกะมาส (2528: 6-9) กล่าวว่า คติชนมีองค์ประกอบที่สำคัญหลายประการ คือ

1. กลุ่มชน ตามความหมายในทางคติชนวิทยา หมายถึง บุคคลหลายคนมีคติของวิถีชีวิตร่วมกัน มีผลผลิตทางวัฒนธรรมเป็นสมบัติของกลุ่มร่วมกัน

2. แหล่ง พื้นที่อันเป็นที่พำนักของกลุ่มชน นักคติชนวิทยาย่อมมีความสนใจในพื้นที่ต่างๆ ซึ่งมีกลุ่มชาที่มีคติชนร่วมกัน อาจเป็นแหล่งพื้นที่ขนาดใหญ่หรือเล็กก็ได้ และแหล่งเหล่านี้เป็นที่ซึ่งนักวิชาการหรือผู้ศึกษาออกไปเก็บรวบรวมข้อมูลคติชนต่างๆ

3. ตัวบท คือเนื้อหาหรือวิธีการแสดงออกของคติชน ประกอบด้วยลีลาท่วงทำนองกลวิธีในการแสดงออก ตลอดจรบริบทแวดล้อมอื่นๆ

4. บทบาทและหน้าที่ของคติชนในสังคมหนึ่งๆ คติชนย่อมมีหน้าที่หรือบทบาทอย่างใดอย่างหนึ่งในสังคมเสมอ นักคติชนวิทยาจึงมีความสนใจในการศึกษาคติชนที่มีอยู่ในสังคมหนึ่งๆ ว่ามีความหมาย ความสำพันธ์ และหน้าที่อย่างไรในสังคมนั้นด้วย

5. กระบวนการถ่ายทอด นักคติชนวิทยาสนใจเป็นพิเศษในกระบวนการถ่ายทอดประเภทวิธีการถ่ายทอดด้วยปาก (มุขปาฐะ) หรือการแสดงออกเพื่อให้เลียนแบบอันเป็นวิธีดั้งเดิม

ตามธรรมชาติในชีวิตมนุษย์ แม้ปัจจุบันการสื่อสารด้วยการใช้วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ เจริญมากขึ้น แต่การถ่ายทอดในลักษณะนี้ ก็ยังมีความหมายสำคัญอยู่เป็นอันมากในวงการศึกษาทางคติชนวิทยา

4. ประเภทของคติชน

สิริวรรณ วงษ์ทัต (2540: 12) อธิบายว่า โดยทั่วไปการจำแนกข้อมูลทางคติชนวิทยา จัดไว้ 3 ประเภทคือ

ประเภทมุขปาฐะ ได้แก่ เพลง นิทาน ปริศนาคำทาย ภาษิต ภาษาถิ่น ความเชื่อ

ประเภทอมุขปาฐะ ได้แก่

1. ศิลปะพื้นบ้าน คือ สิ่งประดิษฐ์ รวมไปถึงการประดิษฐ์ของใช้ให้เกิดประโยชน์และสวยงาม เช่น
    1.1 ผ้า เครื่องแต่งกาย การแต่งกาย
    1.2 เครื่องใช้ในครัวเรือน
    1.3 พาหนะพื้นบ้าน
    1.4 วัตถุเพื่อการทำบุญในศาสนาและความเชื่อ
    1.5 เครื่องดนตรี
    1.6 เครื่องประกอบการสร้างอาคาร สถานที่
    1.7 เครื่องใช้ในการรบและการต่อสู้ป้องกันตัว
    1.8 การปรุงอาหารพื้นเมืองนั้นๆ

2. สถาปัตยกรรมพื้นบ้าน

3. การแสดงและการละเล่นพื้นบ้าน
    3.1 การแสดงพื้นบ้าน ได้แก่ ระบำพื้นบ้าน ละครพื้นบ้าน
    3.2 การละเล่นพื้นบ้าน ได้แก่ การละเล่นของเด็กที่มีเพลงประกอบ และ กีฬาพื้นบ้าน

4. ประเพณีและพิธีกรรม

5. บทบาทหน้าที่ของคติชน

คติชนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ฉะนั้นคติชนประเภทต่างๆ จึงเป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่มีบทบาทและหน้าที่ต่อสังคมไทยดังนี้

1. คติชนวิทยาเป็นเครื่องมือให้ความบันเทิง
2. คติชนเป็นทางออกสำหรับความขัดแย้ง และกฎเกณฑ์ทางสังคม
3. คติชนเป็นเครื่องมือให้การศึกษาและอบรมระเบียบสังคม
4. คติชนทำให้วัฒนธรรมสมบูรณ์เข้มแข็งขึ้น
5. คติชนเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความเชื่อและพิธีกรรม
6. คติชนเป็นเครื่องมือในการสร้างเอกลักษณ์ และประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น
7. คติชนเป็นเครื่องมือในการควบคุมรักษาแบบแผนของสังคม

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านมานุษยดุริยางควิทยา

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านมานุษยดุริยางควิทยา เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ วิจัยดนตรีประกอบการแสดง มีดังต่อไปนี้

สนอง คลังพระศรี (2543) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง หมอลำซิ่ง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรี ผลการวิจัยพบว่า หมอลำมีประวัติและพัฒนาการ 3 ทาง คือพัฒนามาจากลัทธิบูชาแถนหรือผีฟ้า พัฒนามาจากประเพณีความเชื่อในพระพุทธศาสนา และพัฒนามาจากประเพณีเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว ในด้านองค์ประกอบดนตรีและการแสดงหมอลำซิ่งพบว่า หมอลำซิ่งพัฒนาขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2529 โดยแนวคิดของหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรืองและหมอลำราตรี ศรีวิไล ที่ได้นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก ประเภทวงสตริงมาบรรเลงและนำหางเครื่องมาเต้นประกอบการแสดงหมอลำกลอนทำนองขอนแก่น ส่วนบทบาทหมอลำซิ่งในบริบทสังคมและวัฒนธรรมอีสาน พบว่ามีบทบาทเฉพาะในด้านความบันเทิงเท่านั้น ในด้านกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำ พบว่าเกิดจากปัจจัยหลายด้านโดยเฉพาะด้านความเชื่อและการเมืองการปกครองจากรัฐบาลส่วนกลาง มีผลต่อกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน ปัญหาและแนวโน้มของหมอลำซิ่ง พบว่าหมอลำซิ่งได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งในกลุ่มผู้ฟัง คือกลุ่มวัยรุ่นและกลุ่มผู้เฒ่าผู้แก่ เนื่องจากทั้งสองกลุ่มมีรสนิยมไม่ตรงกัน ทำให้คาดการณ์ได้ว่าแนวโน้มของหมอลำซิ่งในอนาคตจะไม่หลงเหลือร่องรอยของหมอลำกลอนตามแบบฉบับเดิม

วิชา เชาว์ศิลป์ (2541) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด ผลการวิจัยพบว่า เพลงลำตัด มีระดับเสียงที่เคลื่อนที่เป็นทำนอง ปรากฏในบันตน และลำร้อง กล่าวคือ

1. บันตน พบว่ามีหลากหลายทำนองอาทิเช่น ทำนองแขกมลายู ทำนองแขกอินเดีย ทำนองเพลงไทยเดิม ทำนองเพลงพื้นเมือง ทำนองเพลงไทยสากลหรือลูกทุ่งตามสมัยนิยม
ลำร้อง แบ่งตามโครงสร้างได้เป็น 2 ตอน คือ

สร้อยเพลง พบว่าทำนองของสร้อยเพลง ที่ยังคงใช้ร้องในการแสดงลำตัดทั่วๆ ไป จำแนกได้เป็นทำนองกระพือ ทำนองกลาง ทำนองแขก ทำนองจักรรุน ทำนองมอญ ทำนองลาวหลง และทำนองโศก ทำนองที่ปรากฏเป็นที่นิยมร้องมากที่สุดตามลำดับได้แก่ ทำนองกลาง ทำนองจักรรุนและทำนองโศก ส่วนทำนองที่สูญหายไปด้วยสาเหตุที่ไม่ได้มีการสืบทอด เรียกว่าทำนองโบราณ สร้อยเพลงยังแบ่งส่วน การร้องออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนนำ ซึ่งเป็นส่วนที่ร้องนำโดยผู้เป็นต้นบท และส่วนลูกคู่ คือส่วนที่ผู้เป็นลูกคู่ร้องรับในบทกลอนเดียวกับส่วนนำ .

2. บทร้อง พบว่า มีลักษณะการเคลื่อนที่ของระดับเสียงจัดแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของระดับเสียงไม่เป็นทำนอง มีลักษณะคล้ายบทพูดกึ่งร้องโดยในขณะร้องไม่มีการประกอบจังหวะและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงเป็นทำนอง ปรากฏรวมอยู่ในบทพูดกึ่งร้องได้แก่ ทำนองโขยก ทำนองบทร้องในสร้อยเพลงทำนองลาวหลง และทำนองบทร้องของลำลอย โดยมีการประกอบจังหวะในขณะขับร้องด้วย

ส่วนเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลำตัดทั่วไปได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงขอทาน เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงพวงมาลัย และเพลงอีแซว โดยเพลงที่นิยมใช้ร้องมากที่สุดตามลำดับ คือ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว และเพลงเกี่ยวข้าว การบันทึกทำนองเพลงในลำตัดเป็นระบบโน้ตสากล บันทึกได้ในอัตราจังหวะ ในทำนองเพลงพื้นบ้าน ภายใต้หลักเสียงโมด และอัตราจังหวะในทำนองเพลงไทยสากลภายใต้ระบบบันไดเสียง ข้อค้นพบอื่นๆ พบว่า การร้องเพลงในลำตัด ผู้เป็นต้นบทจะเป็นผู้ตั้งหลักเสียงในการร้อง ซึ่งการร้องรับของลูกคู่ ควรร้องในหลักเสียงเดียวกัน แต่หากร้องในหลักเสียงที่ต่างออกไปก็จะไม่ถือเป็นข้อผิดพลาด เพราะเนื้อหาและสำนวนกลอนที่ร้องเป็นเรื่องที่สำคัญมากกว่า

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงและการแสดงหนังตะลุง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปได้ดังนี้

สุชาติ ทรัพย์สิน (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงหนังตะลุง โดยชี้ให้เห็นว่า เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มนุษย์สร้างขึ้นและสืบทอดกันมาแต่โบราณ ทั้งนี้วัฒนธรรมพื้นบ้านได้สะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้านและเป็นสิ่งที่มีความสำพันธ์กับสภาพแวดล้อมของสังคมวัฒนธรรมนั้นๆ

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ (2541) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง ผลการวิจัยพบว่า มีการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง โดยมีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ มาใช้เพิ่มขึ้นจากวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงเดิม โดยการนำทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลเข้ามา ซึ่งการจัดรูปแบบของวงขึ้นอยู่ตามความสะดวก เพลงที่นำมาใช้ส่วนใหญ่เป็นเพลงไทยแบบฉบับและเพลงไทยลูกทุ่ง

การวิเคราะห์ทำนองเพลงในระเบียบวิธีการแสดง พบว่า

1. บันไดเสียงที่ใช้เป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Diatonic Scale) เป็นบันไดเสียงที่สร้างขึ้นโดยมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง G C F และ Bb โดยศึกษาพบความแตกต่าง 3 กรณีคือ กรณีที่ 1 มีหลัก (Tonic) ที่เสียงทั้ง 4 เสียง กรณีที่ 2 มีความสัมพันธ์กัน (Relative) กรณีที่ 3 บันไดเสียง G C F และ Bb เป็นฐานในการสร้างบันไดเสียงชุดใหม่

2. พิสัย (Range) พบว่ามีช่วงกว้างของทำนองปี่อยู่ในช่วงเสียง B - D# โดยส่วยใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง B - C#

3. การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) พบว่าทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง G C F และ Bb คู่เสียงที่ใช้ดำเนินทำนอง เป็นคู่เสียงที่ใกล้กัน เช่น คู่2 คู่3 คู่4 และคู่5 การที่นักปี่เป่าต่างระดับเสียงทำให้เกิดเป็นคู่เสียงที่กว้างกว่าปกติ

4. วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melody Line) จากบทเพลงตัวอย่างที่ศึกษาแบ่งได้เป็นวลีสั้นๆ ทำนองมีลักษณะคล้ายทำนองในทางเก็บของภาคกลาง

5. การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi Melodic Line) พบการประดับตกแต่งทำนองปี่ดังนี้คือ การปรับ การตอดลิ้น การโหยหวน การพรม การเป่าเสียงต่อเนื่องเป็นวลี การเป่าโดยเปลี่ยนช่วงเสียง และการใช้นิ้วควง

นภดล ทิพยรัตน์ (2544) ได้ศึกษาหนังตะลุงคณะ จรัส ชูชื่น โดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยา-การดนตรี ผลการศึกษาพบว่า หนังตะลุงคณะ จรัส ชูชื่น มีความแตกต่างจากหนังตะลุงทั่วไปหลายประการ เฉพาะอย่างยิ่งรูปแบบการแสดงที่มีการผูกเรื่องใหม่ๆ มากขึ้น โดยแฝงเอกลักษณ์ของการดำเนินเรื่องที่เน้นความดี ชั่วและบาปบุญคุณโทษ

ในส่วนของดนตรี การบรรเลงดนตรีก็มีลักษณะการผสมผสานระหว่างดนตรีดั้งเดิมกับดนตรีสมัยใหม่ รวมถึงบทเพลงที่ใช้ยังคงยึดรูปแบบของเพลงไทยเดิมในบทโหมโรง และมีการนำเพลงสมัยใหม่เข้ามาเกี่ยวข้องในบทดำเนินเรื่องทั่วไป

จากเอกสารงานวิจัยดังกล่าวขั้นต้นที่กล่าวถึงความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของหนังตะลุง และคุณลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง ทำให้ผู้วิจัยจะได้นำข้อมูลมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษาดนตรีประกอบแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ต่อไป

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษา การแสดงหนังตะลุงของคณะสุชาติ ทรัพย์สิน ใช้ระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราต่างๆ และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field work) การตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์เปรียบเทียบ การบันทึกโน้ตเพลง สรุปผลและการนำเสนอผลงานวิจัย ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

ขั้นเตรียมการ

ขั้นเตรียมการคือ ขั้นตอนในการหาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเรื่องราวสถานที่ และสภาพการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง โดยการสำรวจเบื้องต้นในหัวข้อต่างๆ ดังนี้

1. การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตำราต่างๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและเป็นประเด็นที่สัมพันธ์กับการกำหนดกรอบแนวคิดของเรื่องที่จะศึกษา ได้แก่ ประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุง พิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับหนังตะลุง ศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี บทเพลงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง

2. กลุ่มบุคคลข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษา การแสดงหนังตะลุงของคณะสุชาติ ทรัพย์สิน ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มบุคคลข้อมูล เป็น 2 กลุ่ม

2.1 นักดนตรีและนายหนังตะลุง
2.2 กลุ่มบุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุงตามที่ผู้วิจัยเห็นสมควร

3. พื้นที่ภาคสนาม

ในการศึกษาเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง พื้นที่ในการเก็บข้อมูลคือ พิพิธภัณฑ์หนังตะลุงซึ่งเป็นบ้านของนายหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ต.ในเมือง อ. เมือง จ.นครศรีธรรมราช

ขั้นดำเนินการ

เป็นขั้นตอนของการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field work) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการวิจัยครั้งนี้ และเป็นหัวใจหลักของการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) ลักษณะสำคัญของของการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา คือ เป็นการแสวงหาความรู้จากการศึกษาพฤติกรรมและผลิตกรรมของมนุษย์ การพิจารณาปรากฏการณ์ทางสังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริง ใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการหาคำตอบ มีการทำงานอย่างเป็นระบบ โดยใช้หลักในการเก็บข้อมูลดังนี้

1. การสังเกต (Observation)

การสังเกตคือการเฝ้าดูอย่างเป็นระบบ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เป็นการสังเกตที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมใน หนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน โดยมีบทบาทเป็นผู้เข้าร่วมสังเกตแบบสมบูรณ์แบบ (Complete participant) กล่าวคือการเข้าไปมีส่วนร่วมกับคณะการแสดง เพื่อจะได้เรียนรู้ถึงความหมายของบทเพลง พิธีกรรม สังคม วัฒนธรรม ประเพณี ในวิถีชีวิตที่แท้จริงของ หนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

2. การสัมภาษณ์ (Interview)

การสัมภาษณ์ คือ การสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมาย เพื่อรวบรวมข้อมูล มี 2 ประเภท คือ การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่มีการเตรียมการไว้ล่วงหน้าทั้งคามแบบเจาะจงและคำถามแบบปลายเปิด เป็นกึ่งวิจัยเชิงปริมาณ การสัมภาษณ์อีกประมาณหนึ่ง คือ การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่เหมาะสำหรับการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ที่ต้องใช้ควบคู่กับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการคือเทคนิคในการค้นหาคำตอบที่แท้จริง (Probe)

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการเพื่อให้เหมาะสมกับวิธีการสังเกตที่เลือกใช้ในการศึกษา

3. การใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนามในวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา มีความจำเป็นต้องใช้เครื่องมืออุปกรณ์ ด้านโสตทัศนศึกษาช่วยเก็บข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์มีความสมบูรณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนามครั้งนี้ได้แก่

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกข้อมูล ใช้สำหรับการบันทึกข้อมูลที่ได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และการจดบันทึกรายละเอียดต่างที่เครื่องทึกภาพไม่สามารถบันทึกได้ เป็นต้น เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกข้อมูล ได้แก่

3.1.1 แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี
3.1.2 แบบบันทึกลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี
3.1.3 แบบบันทึกโน้ตเพลง

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลประเภทเสียง ใช้บันทึกข้อมูล 2 ประเภท คือ บันทึกการสัมภาษณ์บุคคล หรือข้อมูลที่ต้องการบันทึกอย่างละเอียดมากกว่าการจดบันทึก และบันทึกแนวทำนองที่ได้ เช่น เสียงร้อง แนวทำนอง และระบบเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลประเภทเสียง ได้แก่

3.2.1 เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล พกพาขนาดเล็ก (MD)
3.2.2 แบบบันทึกเสียงคาสเสท (Cassette) แบบ Normal
3.2.3 ไมโครโฟนแบบไดนามิค (Dynamic) ยี่ห้อ Shure 58 จำนวน 2 อัน
3.2.4 คอมพิวเตอร์ (Pc computer)

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลประเภทภาพ ใช้บันทึกภาพต่างๆ เช่นบันทึกการแสดงหนังตะลุงในโอกาสต่างๆ บันทึกภาพรายละเอียดภายในพิพิธภัณฑ์หนังตะลุง บันทึกภาพกลุ่มบุคคลข้อมูล บันทึกเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง เครื่องมือเก็บข้อมูลภาพ ได้แก่

3.3.1 ภาพนิ่ง ใช้กล้องบันทึกภาพ ระบบดิจิตอล (Digital Camera)

3.3.2 ภาพเคลื่อนไหว ใช้กล้องถ่ายภาพวีดีทัศน์ ระบบ มินิ ดีวี (Mini DV – Digital Television Camera)

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเสร็จภารกิจจากการศึกษาภาคสนามแล้ว ขั้นต่อไป คือ การนำข้อมูลที่ได้มานั้น จำแนกแยกแยะ จัดระบบ จัดประเภทของข้อมูลตามลำดับก่อนหลัง แล้วตรวจสอบข้อมูลเพื่อป้องกันความผิดพลาด หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์ข้อมูลอย่างละเอียดรอบคอบ ว่าครอบคลุมเนื้อหาและวัตถุประสงค์มากน้อยเพียงใด

การศึกษาดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษา การแสดงหนังตะลุงของ คณะสุชาติ ทรัพย์สิน ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา นอกจากศึกษาเรื่องราวทางวัฒนธรรม มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และเรื่องอื่นๆ แล้ว จำเป็นต้องมีการวิเคราะห์ ถ่ายทอดดนตรีในรูปแบบของเสียงเป็นตัวโน้ต (Transcriptions)

ขั้นนำเสนอผลงานวิจัย

ในการนำเสนอผลงานวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบการเขียนพรรณนา (ชาติพันธุ์วรรณา Ethnography) และ คือการถ่ายทอดดนตรีที่อยู่ในรูปของเสียง ลงเป็นโน้ตเพลง (ชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ Ethnographic) เพื่อให้สามารถรับรู้และเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น โดยนำเสนอผลจากการศึกษาในรูปแบบของรายงานการวิจัยแบ่งเป็น 6 บท ประกอบด้วย

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ประวัติความเป็นมาและพิธีกรรมความเชื่อ ของ หนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน

บทที่ 5 บทเพลงและคุณลักษณะทางดนตรีประกอบการแสดงของ หนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ประวัติความเป็นมาและพิธีกรรมความเชื่อของ หนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน

ประวัติ

สุชาติ ทรัพย์สิน เกิดเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ.2481 ที่อำเภอท่าศาลา นครศรีธรรมราช เมื่อเรียนอยู่ชั้นประถม 2 เขาสนใจไปเฝ้าดูการทำงานของช่างที่มาทำโบสถ์ ได้หัดเขียนลายกับช่างจนคล่องแคล่ว และยังได้ฝากทำรูปหนังตะลุงกับนายทอง หนูขาว ช่างแกะหนังฝีมือดีของอำเภอ หลังเรียนจบชั้นประถม 4 สุชาติไม่ได้เรียนต่อ แต่ได้ยึดอาชีพเขียนป้าย ทำลายหีบศพ รวมถึงทำรูปหนังตะลุง โดยไม่คิดว่าจะเล่นหนังตะลุงเลย จนเมื่อไปทำงานวัดแล้วทางวัดได้จัดหนังตะลุงมาประชันกัน แต่มีคณะเดียวที่ไปเล่น เจ้าของงานวานให้สุชาติไปประชันกับอีกคณะ ปรากฏว่าสุชาติเล่นชนะ ญาติพี่น้องจึงสนับสนุนให้ตั้งคณะ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2506 กองทัพภาคที่ 4 สรรหาศิลปินพื้นบ้านมาเล่นออกอากาศทางวิทยุ คณะของสุชาติกำชัยชนะในครั้งนั้นและได้กลายเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้น หลังจากหนังตะลุงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับสภาพสังคม ทำให้นายหนังต้องแสวงหาความรู้เพิ่มเติม สุชาติตัดสินใจเข้ามาหาข้อมูลในกรุงเทพฯ ครั้งนี้เองที่เป็นการเปิดตลาดรูปหนังตะลุงของคนใต้ เพราะเขาไปเจอร้านขายรูปหนังตะลุง จึงติดต่อขอนำผลงานของตนเองมาส่งขาย สามารถขายได้มากจนผลิตไม่ทัน จึงต้องสร้างคนขึ้นมาช่วยงาน

ปัจจุบันหนังสุชาติ ทรัพย์สิน อยู่บ้านเลขที่ 110/18 ถนนศรีธรรมโศก 3 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ

สุชาติเป็นนายหนังและช่างทำหนังที่ได้รับรางวัลมากมาย ทั้งที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จากประชาชนและองค์กรต่างๆ สิ่งที่ถือเป็นเกียรติ ต่อครอบครัวหนังสุชาติ ทรัพย์สิน คือ ได้มีโอกาสถวายการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2528 พระองค์ท่านทรงตรัสกับนายหนังสุชาติว่า “ขอบใจมากที่รักษาศิลปการแสดงแขนงนี้ไว้” จากพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวดังกล่าวจึงกลายเป็นแรงบันดาลใจให้นายหนังสุชาติ เปิดบ้านของตัวเองเป็นพิพิธภัณฑ์ เพื่อสาธิตการเล่นหนังตะลุง

และการแกะตัวหนังตะลุง โดยไม่เก็บค่าเข้าชม เพื่อมุ่งหวังที่จะไม่ให้ศิลปการแสดงหนังตะลุง สูญหายไป (สุชาติ ทรัพย์สิน, ม.ป.ป.)

ภาพที่ 3 หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ถวายการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์ของ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ. 2528

นอกจากนี้ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน มีความสามารถในการเขียนรูปและแกะตัวหนังตะลุงโดยสามารถออกแบบตัวหนังตะลุงและหนังใหญ่ได้ตามแบบโบราณและแบบประยุกต์ได้อย่างสวยงาม ที่บ้านของหนังสุชาติ ทรัพย์สิน มีการสาธิตการทำตัวหนังตะลุง และมีการสาธิตการเล่นหนังตะลุงให้กับผู้ที่สนใจด้วย และเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราช มีนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศนิยมมาดูศิลปะการแกะหนังตะลุงและการแสดงหนังตะลุงเป็นอันมาก และสินค้าการแกะหนังตะลุงและหนังใหญ่ของหนังสุชาติ สามารถส่งขายได้เป็นสินค้าออกยังต่างประเทศที่สำคัญเพราะตัวหนังตะลุงมีคุณภาพสูงในด้านวัตถุดิบและการผลิต

หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ศิลปินและนักวิชาการวัฒนธรรมของจังหวัดนครศรีธรรมราช ได้ทุ่มเทชีวิตในการอนุรักษ์ส่งเสริมพัฒนาและเผยแพร่ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านจนได้รับเกียรติจาก สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ให้เป็นบุคคลดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขาการช่างฝีมือ (หัตถกรรมพื้นบ้าน:แกะหนังตะลุง) ปี พ.ศ. 2531 นอกจากนี้ยังได้ร่วมเป็นคณะกรรมการที่ปรึกษากิตติมศักดิ์ในการจัดทำหนังใหญ่ชุดใหม่ของวัดขนอน ตามพระดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เมื่อปี พ.ศ.2532

ภาพที่ 4 ภาพหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ถวาย รูปหนัง ต่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เมื่อปี พ.ศ.2532

พิธีกรรมความเชื่อ ของ หนังตะลุงคณะสุชาติ ทรัพย์สิน

ความเชื่อกับการแสดงหนังตะลุงสืบต่อกันมายาวนาน ยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมา ตั้งแต่การเริ่มต้นเป็นศิลปินหนังตะลุง ความเชื่อเกี่ยวกับรูปตัวหนังตะลุงและอุปกรณ์ พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชาวบ้าน ความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดง

1. ความเชื่อในการเป็นศิลปินหนังตะลุง

ความเชื่อในการเป็นศิลปินหนังตะลุงได้สืบทอดความเชื่อโดยการมีครู บูชาครู เพราะเชื่อว่าศิลปินนั้นมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คอยดูแลควบคุมอยู่ ผู้ที่เคารพครู จะเกิดผลดีในอาชีพหนังตะลุง ผู้ที่ทำนอกลู่นอกทางไม่เคารพครู หมิ่นพิธีกรรมความเชื่อ จะได้รับการลงโทษจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพราะฉะนั้นผู้ที่เป็นนายหนังจึงต้องบูชาครู โดยผ่านพิธีกรรมการครอบมือถึงจะสมบูรณ์ โดยยึดถือเวลาในการประกอบพิธีกรรมทุก วันพฤหัส แรกของเดือน พฤษภาคมของทุกปี

1.1 ขั้นตอนในการประกอบพิธี

ครูจะจัดเตรียมสถานที่ในการประกอบพิธีไหว้ครู โดยยานหนังสุชาติ เตรียมสถานที่บริเวณโรงแสดงหนังตะลุง เป็นสถานที่ประกอบพิธี

ภาพที่ 5 สถานที่ไหว้ครู หนังสุชาติทรัพย์สิน

ภาพที่ 6 สถานที่ไหว้ครู หนังสุชาติทรัพย์สิน

สิ่งของที่ใช้ในการทำพิธีไหว้ครูที่ขาดไม่ได้ ประกอบด้วย

1. รูปพระพิคเนตร
2. บายศรี
3. กล้วยน้ำว้า 1 หวี พร้อมอ้อย 2ท่อน
4. มะพร้าวอ่อน 2 ลูก
5. หัวหมู 2 หัว
6. ไก่บ้าน (ตัวผู้) 1 ตัว
7. เหล้าขาว 1 ขวด พร้อมบุหรี่ 1ซอง(ต้องแตกซองเป็นมวนด้วย)
8. น้ำเปล่า 1 แก้ว
9. ปลาน้ำจืด (เป็นปลาอะไรก็ได้ 1 ตัว) ในที่นี้นายหนังสุชาติใช้ปลาช่อนในการเส้นไหว้

นายหนังกล่าวคำไหว้ครูพร้อมทั้งจุดเทียนที่เครื่องเส้นไหว้ หลังจากกล่าวคำไหว้ครูเสร็จแล้ว นายหนังก็นำศิษย์กราบครู โดยนายหนังเป็นคนกราบเป็นคนแรกแล้วศิษย์ก็ทยอยกราบเป็นลำดับ โดยกราบทั้งหมด 11 ครั้ง ในวันไหว้ครู มีศิษย์ใหม่ที่ไม่เคยผ่านการไหว้ครูมาก่อน ก็จะต้องทำพิธีครอบมือ หรือ “ยกมือ” จากครูที่เป็นครูโดยตรง โดยต้องเตรียมดอกไม้ ธูปเทียน และเงิน 110 บาท ใส่พานมากราบครู เมื่อกราบครูเสร็จนายหนังก็ทำพิธีส่งครูกลับ

ภาพที่ 7 หนังสุชาติทรัพย์สิน ขณะทำพิธีไหว้ครู

ภาพที่ 8 หนังสุชาติทรัพย์สิน ขณะนำศิษย์กราบครู

การส่งครูกลับถือเป็นขั้นตอนสุดท้ายของพิธีไหว้ครู หลังจากนั้นศิษย์ก็ช่วยกันเก็บข้าวของ เปลี่ยนจากพิธีไหว้ครูมาเลี้ยงสังสรรค์แทน การจัดพิธีไหว้ครูแต่ละครั้งนั้นไม่ใช่แค่เป็นการแสดงออกถึงการระลึกถึงครูเท่านั้น แต่สะท้อนให้เห็นภาพของการสามัคคีของกลุ่มที่ร่วมมือกันในการประกอบพิธีไหว้ครูที่มีจุดหมายอย่างเดียวกัน

2. วิธีการทำหนังตะลุง และ พิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับการทำรูปตัวหนังตะลุง

2.1 วิธีการทำหนังตะลุง

วิธีการทำหนังตะลุง หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ให้สัมภาษณ์ว่า หนังที่ใช้ในการทำหนังตะลุงของที่นี่ หนังวัวตัวเมีย เนื่องจากไม่เหนียวจนเกินไป สามารถแกะลายออกมาได้สวยงามโดยรับซื้อจากชาวบ้านที่ชำแหละเนื้อวัวในท้องถิ่น

การฟอกหนัง นำสับปะรด มาหั่นเป็นชิ้นเล็กๆ ทั้งเนื้อและเปลือก ใช้หนังวัว 10 กิโลกรัม ต่อ สับปะรด 7 กิโลกรัม เติมน้ำพอประมาณ นำหนังมาแช่หมักทิ้งไว้ประมาณ 2-5 วัน หนังบางจะใช้เวลาหมักน้อยกว่าหนังหนา เมื่อหมักได้ที่แล้วจะเกิดเป็นลักษณะวุ้นไขมันที่ผืนหนัง นำหนังมาวางบนแผ่นไม้ ใช้ช้อนหรือมีดที่ไม่มีคมขูดเอาวุ้นไขมันและขนออกทิ่งทั้งสองข้าง ล้างน้ำให้สะอาดแล้วนำไปขึงตากลมไว้

ภาพที่ 9 หนังที่ฟอกแล้วตากให้แห้ง

อุปกรณ์ที่ใช้ในการแกะลายหนังตะลุง

ภาพที่ 10 ค้อนเหล็ก ตุ๊ดตู่ มีดแกะสลัก

หมายเหตุ: ภาพจากซ้ายไปขวา ประกอบด้วย ค้อนเหล็ก ตุ๊ดตู่ มีดแกะสลัก

ภาพที่ 11 ไม้กระดานเฉียง

หมายเหตุ: ไม้กระดานเฉียง ซึ่งเป็นไม้เนื้ออ่อน ไว้สำหรับรองตัวหนังในการเจาะลาย

ภาพที่ 12 ไม้ทัง

หมายเหตุ: ไม้ทัง เป็นไม้เนื้อแข็ง สำหรับรองแกะ เป็นไม้พื้นเมืองอยู่ทางภาคใต้

การเขียนลาย และการแกะลายหนังตะลุง

การเขียนลายหนังตะลุง ใช้ดินสอ หรือ สีไม้ วาดลงบนรูปหนัง ถือเป็นการใช้ความชำนาญของผู้เขียนลายเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 13 การแกะลายบนหนัง

การแกะสลักลวดลาย ช่างแกะลายจะใช้ค้อนตอกฉลุ และใช้มีดแกะลายให้เหลือเป็นรูปตัวหนัง คร่าวๆ ต่อจากนั้นเป็นการแกะลวดลาย ที่มีรายละเอียดชัดเจนมากขึ้น จนเป็นรูปหนังที่สมบูรณ์ เตรียมเข้าสู่ ขั้นตอนระบายสีต่อไป

ภาพที่ 14 ช่างขณะแกะ รูปหนัง

การระบายสีรูปหนังตะลุง

สีที่ใช้ระบายหนังตะลุง ใช้สีผสมอาหาร โดยนำสีมาผสมกับสุราขาว เพื่อให้ซึมเข้าในเนื้อหนัง และสีจะไม่ลอก ติดอยู่ทน ส่วนที่ระบายสีทำจากก้านไม้หวาย (ก้านไม้หวาย 1 อันต่อสีหนึ่งสี)

ภาพที่ 15 สีที่ใช้ระบายตัวหนัง

การระบายสีรูปหนังตะลุง เมื่อแกะรูปหนังตะลุงเสร็จแล้ว ช่างระบายสีนำรูปหนังมาระบายสีตามความต้องการ

ภาพที่ 16 ช่างขณะระบายสี รูปหนัง

นายหนังสุชาติ ทรัพย์สิน กล่าวเสริมว่า ในสมัยโบราณสีที่ใช้ระบายส่วนใหญ่เป็นสีที่นำมาจากธรรมชาติ เช่นหมาก ขมิ้น และยางไม้ต่างๆ แต่ปัจจุบันช่าง ระบายสีรูปหนังตะลุงสามรถเลือกใช้สีที่มีอยู่ในท้องตลาดมาใช้ระบาย เช่นเดียวกับหนังสุชาติ ใช้สีผสมอาหาร โดยนำสีมาผสมกับสุราขาว เพื่อใช้ในการระบายสี

ภาพที่ 17 รูปหนัง ขณะระบายสี

การผูกไม้สำหรับเชิด ขั้นตอนสุดท้ายของการทำรูปหนังตะลุง คือ การผูกไม้สำหรับเชิดเรียกว่า “ไม้ตับหนัง” หรือ “ไม้คีบหนัง” ใช้ไม้ผามาเหลาให้มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.5 ซม. ถึง 1.5 ซม. โดยเหลาให้ส่วนโคนโตกว่าส่วนปลาย แล้วเหลาตรงโคนให้แหลม เพราะเมื่อเวลาไปเล่นหนังตะลุงจะสะดวกเวลานายหนังปักรูปกับต้นกล้วย

ภาพที่ 18 การปักรูปตัวหนังตะลุง บนต้นกล้วย

ปัจจุบันยังมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบจากตัวหนังมาเป็นพัด ภาพติดฝาหนัง พวงกุญแจ ฯลฯ ทำให้รูปหนังตะลุงไม่ถูกจำกัดอยู่เพียงแต่ในวงการแสดงหนังตะลุง แม้ว่าการท่องเที่ยวจะก่อให้เกิดประโยชน์ในการสร้างรายได้ให้กับช่างหนังตะลุง และมีผลต่อการพัฒนารูปแบบหนังตะลุงในลักษณะต่าง ๆ แต่ด้วยเหตุที่ปริมาณความต้องการรูปหนังตะลุงมีมาก และช่างผู้ทำรูปหนังตะลุงมีจุดประสงค์มุ่งหวังผลประโยชน์ เพื่อขายแก่นักท่องเที่ยวเป็นสำคัญ จึงเกิดมีการนำเอากระดาษ แผ่นพลาสติกแบบใสมาใช้ทำหนังตะลุง หลอกขายผู้ซื้อว่าเป็นหนังแท้ หรือการพัฒนารูปแบบเพื่อสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวมากเกินไป เป็นผลให้รูปหนังตะลุงแบบใหม่บางรูปขาดเอกลักษณ์ทางศิลปะ และจากการที่ช่างบางกลุ่มมุ่งผลิตรูปหนังตะลุงเพื่อให้ได้ปริมาณมากจนขาดความละเอียดในผลงาน (สุชาติ ทรัพย์สิน, ม.ป.ป.)

2.2 พิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับรูปตัวหนังตะลุง

รูปหนังและอุปกรณ์การแสดง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้ชมสนใจ โดยเฉพาะรูปหนังที่เป็นสื่อของการเดินเรื่อง ดังนั้นการผลิตตังหนังตะลุงของ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน จึงต้องพิถีพิถันมาก ทั้งขนาด สีสัน และความถูกต้องตามความคิดความเชื่อ เนื่องจากเชื่อว่าหนังตะลุงมีจิตวิญญาณนั่นเอง นอกจากนั้นยังปรากฏความเชื่อเรื่องฐานันดรใหญ่ 3 ระดับ คือ

รูปศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ รูปฤาษี รูปพระอิศวร รูปปรายหน้าบท
ระดับกลาง ได้แก่ รูปเจ้าเมือง พระ นาง ยักษ์ ตลก
รูปเบ็ดเตล็ดต่างๆ ได้แก่ รูป ม้า ช้าง ต้นไม้ นก

ความเชื่อดังกล่าวปรากฏชัดเจนที่สุดในการจัดเข้าแผง จะต้องจัดรูป ศักดิ์สิทธิ์ไว้ซ้ายสุด และรูปเบ็ดเตล็ดต่างๆ ไว้ขวาสุด

ภาพที่ 19 การจัดรูปตัวหนังเข้าแผง

รูปตัวหนังตะลุง

ฤาษี เป็นรูปหนังชั้นสูงสำหรับเคารพบูชา ใช้สำหรับเชิดเบิกโรง โดยออกรูปฤาษีมาปรากฏที่จอ ตั้งนะโม 3 จบ แล้วสวดคาถาบทชุมนุมเทวดาต่อด้วยบทพากย์ที่ใช้เฉพาะตัวพระฤาษี แล้วจะออกรูปมาอีกในวาระที่มีบทของพระฤาษี

ภาพที่ 20 ฤาษี

พระอิศวร รูปพระอิศวรทรงโคอุสุภราช ใช้สำหรับเชิดเบิกโรงโดยออกรูปเป็นลำดับต่อจากพระฤาษี ชาวบ้านเรียกว่า "ออกโค" นายหนังจะเชิดรูปคล้ายลักษณะการย่างเท้าของโค

ภาพที่ 21 พระอิศวร

ตัวพระ เรื่องที่นำมาแสดงหนังตะลุง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องจากวรรณคดีหรือนิทาน จักรๆ วงศ์ๆ ที่พระเอกเป็นกษัตริย์หรือเจ้าชาย ตัวหนังรูปตัวพระจึงมักแกะเป็นชายหนุ่มรูปงาม ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์

ภาพที่ 22 ตัวพระ

ตัวนาง ตัวหนังรูปตัวนาง มักแกะเป็นรูปหญิงสวย โดยมากจะทรงเครื่องอย่าง เจ้าหญิง ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่เป็นเรื่องประเภทจักรๆ วงศ์ ๆ

ภาพที่ 23 ตัวนาง

ยักษ์ เป็นรูปยักษ์หน้าตาน่ากลัว ถ้าเป็นยักเจ้าเมืองก็จะแต่งกายเต็มยศ หากเป็นยักษ์สามัญก็แต่งกายธรรมดา

ภาพที่ 24 ยักษ์

อ้ายเท่ง หรือตาเท่ง มีภรรยาชื่อเสียบ เป็นชาวบ้านคูขุด อำเภอ สทิงพระ จังหวัดสงขลา มีอาชีพหากุ้งฝอยมาให้ภรรยาทำกุ้งส้มขาย และทำน้ำตาลโตนดกับกระแช่ขายด้วย มีนิสัยมุทะลุ พูดจาขวานผ่าซาก ชอบข่มขู่เพื่อน

ภาพที่ 25 อ้ายเท่ง

อ้ายพูน เป็นตัวตลกตัวหนึ่ง มักทำหน้าที่เป็นเสนาเฝ้าประตุเมืองของยักษ์มีนิสัยพาลเกเรและดุร้าย แต่ชอบให้คนอื่นพูดยอ

ภาพที่ 26 อ้ายพูน

อ้ายยอดทอง หรืออ้ายทองบ้านาย มีอาชีพขายพลูอยู่ที่อำเภอ เขาชุมทอง จังหวัดนครศรีธรรมราช ชอบแต่งตัว นิยมชมชอบคนสวยคนงาม จึงมักอยู่ใกล้ชิดเจ้านายรูปงามที่แต่งตัวสวย มีนิสัยขี้โม้ คุยโวโอหัง บ้ายอและเจ้าชู้

ภาพที่ 27 อ้ายยอดทอง

อ้ายสะหม้อ เป็นชาวไทยมุสลิม (นับถือศาสนาอิสลาม) อยู่ที่บ้านบางสะกอม อำเภจะนะ จังหวัดสงขลา ไม่เคร่งครัดกับข้อบัญญัติทางศาสนาเท่าใดนักมักทำนอกรีตนอกรอยอยู่เสมอ มีนิสัยชอบหยอกล้อเพื่อนฝูงและชอบติเตียนผู้หญิง

ภาพที่ 28 อ้ายสะหม้อ

อ้ายสีแก้ว หรือลุงสีแก้ว เป็นผู้คุมนักโทษเรือนำจังหวัดพัทลุงเป็นคนซื่อสัตย์ พูดจริงทำจริง จึงเป็นที่นับและเกรงกลัวของชาวบ้านทั่วไป ไม่เคยพกอาวุธ เวลาโกรธจะใช้มือตบโดยที่ไม่มีใครบังอาจกล้าต่อสู่ด้วย

ภาพที่ 29 อ้ายสีแก้ว

อ้ายหนูนุ้ย เป็นคนวิกลจริต รูปร่างหน้าตาและกิริยาท่าทางดูประหลาด เที่ยวเดินเตร็ดเตร่อยู่แถวตลาดคลองขวาง จังหวัดสงขลา "หนังนุ้ยหมาตาย" บรมครูหนังตะลุงไปพบเข้าจึงเอามาเป็นแบบตัดเป็นตัวตลกมีกรรไกรหนีบหมากเป็นอาวุธประจำตัว

ภาพที่ 30 อ้ายหนูนุ้ย

อ้ายเหมียน มีนิสัยชอบรำมโนราห์ เป็นรูปหนังตะลุงที่หนังหนูจันทร์คิดทำขึ้นให้เป็นตัวตลกเด่นประจำคณะ เพื่อเรียกความสนใจจากคนดู

ภาพที่ 31 อ้ายเหมือน

อีหนูเนา เป็นรูปหนังตะลุงคิดทำขึ้นมาเพื่อให้เป็นตัวตลกหญิง เป็นสาวชาวบ้านกิริยามารยาทเรียบร้อย จิตใจดี ซื่อสัตย์ ไม่สนใจเรื่องความรัก

ภาพที่ 32 อีหนูเนา

2.3 เครื่องดนตรี และประวัตินักดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง

หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ใช้เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้งหมด 6 ชิ้น ประกอบด้วย

1. ปี่นอก

ภาพที่ 33 ปี่นอก

ปี่นอก เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ยาว 38.5 ซม. กว้าง 4.5 ซม. ทำด้วยไม้มะขาม พวดปี่ทำจากไปตาล แกนพวดทำจากทองเหลืองแล้วพันด้วยด้ายเวลาเป่าต้องนำผ้ามาพันรอบระหว่างปากปี่ที่มีพรวดเสียบเอาไว้ เพื่อกันไม่ให้ลมรั่วออกมา

2. ซออู้

กระโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว มียางสนติดเอาไว้เพื่อ ให้มีเสียงค้างกังวาน หมอนรองซอใช้ไม้เนื้ออ่อน คันทวนทำจากท่อเหล็กต่อกับ ปลายของคันทวนซอ ยาว 70 ซม. ปลายคันทวนถึงหน้ากะลายาว 84 ซม. มีสาย 2 สาย ใช้สายกีตาร์เบอร์ 0.9 มม. ทั้ง 2 สาย คันชักทำจากไม้ขาวดำยาว 48 ซม.

ภาพที่ 34 ซออู้

3. ทับ

ทับเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะในบทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง 2 ใบมัดติดกัน เส้นผ่านศูนย์กลางของหน้าทับยาว 21.5 ซม. เส้นผ่านศูนย์กลางที่ฐานยาว 12.5 ซม ความสูง 31.5 ซม.

ภาพที่ 35 ทับ

4. โหม่ง

โหม่งมีส่วนประกอบหลัก 3 ส่วน ประกอบด้วยโหม่ง กรับ(ด้านซ้ายมือของโหม่ง) ไม้โหม่ง ตัวโหม่ง กว้าง 20 ซม. ยาว 38 ซม. สูง 19 ซม. มีตุ่มทองเหลือง 2 ตุ่ม ไม้โหม่ง ยาว 23 ซม. พันด้วยขี้ยางพารา ยาว 7 ซม. จากหัวไม้ เส้นรอบวง ยาว 9.5 ซม.

ภาพที่ 36 โหม่ง

5. กลองตุ๊ก

กลองตุ๊กมี 2 ใบ ประกอบด้วยใบใหญ่และใบเล็ก ทำ ตัว กลองจากไม้ขนุน หน้ากลองขึงด้วยหนังวัว ใช้ไม้ตี 2 อัน กลองใบใหญ่หน้ากลองกว้าง 24.5 ซม. เท่ากันทั้งสองด้าน สูง 29 ซม. ใบเล็กหน้ากลองกว้าง 19 ซม. เท่ากันทั้งสองด้าน สูง 18 ซม.

ภาพที่ 37 กลองตุ๊ก

6. ฉิ่ง

ฉิ่ง ใช้ควบคุมจังหวะในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ตัวฉิ่งทำจากทองเหลือง วิธีการจับก็จับแบบโดยทั่วไปโดยใช้นิ้วมือบีบที่ท้ายของฝาฉิ่ง

ภาพที่ 38 ฉิ่ง

ประวัตินักดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

1. ปี่ นาย จิต สุทธิชน อายุ 62 ปี ที่อยู่ 106/3 ต.ท้ายสำเภา อ. พระพรหม จ. นครศรีธรรมราช ภรรยาชื่อ นาง เหวียง สุทธิชน มีบุตร 4 คน ชาย 2 คน หญิง 2 คน อาชีพหลักทำนา อาชีพรอง เป็นนักดนตรีหนังตะลุง เริ่มหัดเป่าปี่ตอนอายุ 20 ปี โดยใช้วิธีจดจำทำนองจากหนังตะลุงรุ่นก่อนๆ แล้วมาฝึกเอง

ภาพที่ 39 นาย จิต สุทธิชน ขณะเป่าปี่

2. ซออู้ นายมนูญ พรมนิล อายุ 50 ที่อยู่ 144 ม. 9 ต.ท้ายสำเภา อ. พระพรหม จ. นครศรีธรรมราช ภรรยา ชื่อนางสาย พรหมนิล มีบุตร 3 คน ชาย 2 คน หญิง 1 คน อาชีพหลักทำไร่ทำนา ทำสวน อาชีพรองเป็นนักดนตรีหนังตะลุง เริ่มหัดสีซอเมื่ออายุ 15 ปี โดยเรียนรู้จากบิดา ชื่อ นาย กาจ พรหมนิล เมื่ออายุ 17 ปี เริ่มเล่นกับคณะหนังตะลุง คือ หนังล้อม สหกรรม ปัจจุบันเล่นให้กับทุกคณะที่จ้างให้เล่น

ภาพที่ 40 นาย มนูญ พรมนิล ขณะสีซอ

3. ทับ นายรอบ ธรรมจุล อายุ 45 ปี ที่อยู่ 60/4 ต.ท้ายสำเภา อ. พระพรหม จ. นครศรีธรรมราช ภรรยาชื่อ นางชีพ ธรรมจุล มีบุตร 2 คน ชาย 1 คน หญิง 1 คน อาชีพหลัก ทำนา ทำสวน อาชีพรอง เป็นนักดนตรีหนังตะลุง เริ่มเล่นทับตอนอายุ 13 ปี โดยเรียนรู้จากอาจารย์ ชื่อ ระนอง ดวงใจ และเริ่มเล่นรวมวงกับหนังตะลุงคณะ หนังขำ

ภาพที่ 41 นาย รอบ ธรรมจุล ขณะตีทับ

4. โหม่ง นายนิพนธ์ อักษรเดช อายุ 49 ปี ที่อยู่ 94 ม. 8 ต.ท้ายสำเภา อ. พระพรหม จ. นครศรีธรรมราช ภรรยาชื่อ นางกันยา อักษรเดช อาชีพหลัก ทำนา อาชีพรอง เป็นนักดนตรีหนังตะลุง เริ่มเล่นโหม่งเมื่ออายุ 18 ปี กับ หนังโสภิณ สงวนศิลป์ โดยฝึกตีบนโรงเนื่องจากต้องฟังเสียงนายหนังเป็นหลัก และโหม่งที่ใช้ต้องเป็นโหม่งที่นายหนังคณะนั้นๆ ทำขึ้นตามเสียงของตนเอง จุดนี้ทำให้เสียงโหม่งมีความกลมกลืนกับเสียงของนายหนังคณะนั้นๆ

ภาพที่ 42 นายนิพนธ์ อักษรเดช ขณะตีโหม่ง

5. กลองตุ๊ก นายมนูญ ปลอดจันทร์ อายุ 35 ปี ที่อยู่ 109/1 ต.ปากพูน อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช ภรรยาชื่อ นางอมร ปลอดจันทร์ อาชีพหลักแกะหนังตะลุง อาชีพรอง เป็นนักดนตรีหนังตะลุง เริ่มเล่นกลองตุ๊กเมื่ออายุ 20 ปี โดยฝึกด้วยตนเองเรียนรู้โดยการจำและคอยติดตามคณะหนังตะลุงแต่ละโรงไปยังสถานที่แสดงต่างๆ

ภาพที่ 43 นาย มนูญ ปลอดจันทร์ ขณะตีกลองตุ๊ก

6. ฉิ่ง นายเสนีย์ ทรัพย์สิน อายุ 33 ปี ที่อยู่ 6 ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช เป็นบุตรคนสุดท้องของหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ภรรยาชื่อ นางสารภี ทรัพย์สิน มีบุตรสาว 1 คน อาชีพหลักแกะหนังตะลุง เป็นนักดนตรีหนังตะลุง และเป็นผู้ดูแล พิพิธภัณฑ์หนังตะลุง สุชาติทรัพย์สิน เรียนรู้การเล่นฉิ่งเมื่ออายุ 13 ปี โดยวิธีการจดจำ เรียนรู้จากบิดา คอยตามบิดาไปยังโรงหนังตะลุง และเริ่มเล่นฉิ่งเข้ากับวงดนตรีตั้งแต่นั้นมา นอกจากนี้ ยังเรียนรู้การแกะหนังตะลุงมาจากบิดาด้วย

ภาพที่ 44 นายเสนีย์ ทรัพย์สิน ขณะตีฉิ่ง

การฝึกทักษะการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละประเภท

ปี่

ปี่ เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการประกอบดนตรีหนังตะลุง ลักษณะของปี่ดังกล่าว มีจุดเด่นที่เป็นเครื่องลมไม้ ประเภทใช้ลิ้นประกอบ

ภาพที่ 45 ปี่

ขนาดของ ปี่ ยาว 38.5 ซม. กว้าง 4.5 ซม. ทำด้วยไม้มะขาม ประกอบด้วยส่วนต่างๆ 3 ส่วน คือ บอกปี่ พวดปี่ และ ลิ้นปี่

การเตรียมความพร้อมก่อนการเป่าปี่

นำทั้งสามส่วนมาประกอบเข้าด้วยกันก่อนนำมาประกอบต้องนำลิ้นปี่ที่ผู้ติดอยู่กับพวดปี่ไปแช่น้ำเพื่อต้องการให้ใบตาลมีความอ่อนตัวไม่แตกง่าย และเกิดการสั่นสะเทือนได้ดีเมื่อลมผ่าน สำหรับบอกปี่นำมาดูดน้ำเข้ามาทางท่อภายในเพื่อให้บอกปี่มีความชุ่มชื้น ไม้นุ่มนวลขึ้น เนื่องจากบอกปี่มักทำด้วยแก่นไม้ที่มีความแข็งแกร่ง และแห้ง ในการดูดน้ำนั้นจะดูดขึ้นและปล่อยออกทำสลับกันไป ประมาณ 3 – 5 ครั้ง จากนั้นนำพวดปี่มา เชื่อมกับกระบอกปี่ ส่วนที่เสียบเข้าไปกับกระบอกปี่พันด้วยด้าย เพื่อความกระชับแน่น และป้องกันมิให้พวดปี่และท่อของปี่ บริเวณดังกล่าวกร่อน จะทำให้หลวมเมื่อเสียบพวดปี่เข้าในท่อเสร็จก็นำผ้ามาพันรอบๆ พวดปี่ ประมาณ 3 ส่วน 4 จากหัวบอกปี่ ให้มีขนาดเท่าบอกปี่โดยประมาณ เสร็จแล้วสามารถเป่าได้เลย เมื่อเป่าลมผ่านลิ้นปี่ลมจะปะทะกับใบตาล ทำให้ใบตาลทุกกลีบเกิดการสั่นสะเทือนแล้วกระทบกัน ทำให้เกิดเสียงผ่านเข้าไปในพวกปี่เป็นท่อส่งผ่านไปยังท่อบอกปี่ ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียงหรือตัวกำธร ระดับเสียงสูงต่ำขึ้นอยู่กับความยาวและขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของตัวขยายเสียงหรือท่อและความแรงของลมที่เป่าเข้าไปในท่อ ท่อดังกล่าวบริเวณส่วนหัวบอกปี่จะแคบแล้วค่อยๆ กว้างออกๆ ไปสู่ส่วนท้าย

ด้านหน้าของปี่มีรูเจาะอยู่ 6 รู เจาะทะลุถึงท่อกำ รูเหล่านี้ทำหน้าที่เปลี่ยนความยาวของท่ออากาศทำให้เกิดระดับเสียงต่างๆ

เสียงหลักของปี่มีอยู่ 4 เสียง

1. ต่อ
2. แต่
3. ตี่
4. ต้อย

แต่สามารถเป่าประสานได้ 32 เสียง รูทั้ง 6 รูดังกล่าวเรียงลงมาจากหัวปี่ในช่วงที่ห่างเท่าๆ กัน แต่รูนั้นเรียกว่า “ช่องข้ามเล” เชื่อกันว่าสมัยก่อน บริเวณช่องข้ามเลมีรูอีก 1 รู เรียกว่า “รูข้ามเล” ตรงกับเสียงต้อย รูเสียงนี้จะเป่าให้หลับตื่นฟื้นหรือตายก็ได้ เชื่อว่าปี่พระอภัยมณีมีรูปี่ข้างเลด้วย

สิ่งที่มีความสำคัญต่อการเป่าปี่ คือ

1. จิตใจ จิตใจเป็นสิ่งที่ควบคุมในการเป่า จะเป่าอย่างไร เพลงอะไร ทำนองเป็นเช่นไร ฉะนั้นจึงต้องมีสมาธิมาก

2. ลิ้น ในการเป่าต้องใช้ลิ้นของผู้เป่าบังคับลม หรือบังคับเสียง เรียกว่าลักษณะดังกล่าวว่า กีบลิ้น เพื่อบังคับปริมาณลม ให้ได้เสียงตามต้องการถ้าถีบให้ลิ้นแคบ เสียงที่ได้จะเล็ก ถ้าต้องการให้ได้เสียงใหญ่ก็ปล่อยลิ้นให้ลิ้นปี่ขยายออก

3. ปาก ให้สำหรับอมพวดปี่ โดยใช้ริมฝีปากบีบพวดปี่ไม่ให้ลมออก คนที่ไม่เคยเป่าหรือนานๆ เป่าครั้งปากจะเมื่อยล้าฉะนั้นต้องฝึกเป่ามากๆ

4. นิ้ว เป็นส่วนที่ใช้บังคับหรือเปลี่ยนระดับเสียง เสียงหลักมี 4 เสียง แต่สามารถเป่าประสานได้ 32 เสียง นั้นคือการปรับปลายนิ้วพรมกันในแต่ละเสียง ทั้งนี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับปริมาณลม ที่ผ่านไปยังท่อบอกปี่

จากที่กล่าวมาทั้ง 4 ข้อ ล้วนเกี่ยวข้องกับลมทั้งสิ้น ผู้เป่าต้องรู้จักลมบังคับลม เมื่อได้หายใจไปตามปกติเรียกว่าการระบายลมการหายใจ แบบนี้ถือว่าเป็นการหายใจในปี่ โดยผู้เป่าเก็บลมส่วนหนึ่งไว้ในกระพุ้งแก้ม แล้วเป่าออกมาพร้อมๆ กับการหายใจเข้า เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า การสะท้อน ต้องฝึกบ่อยๆ เมื่อระบายลมได้แล้วสามารถเป่าเพลงยาวๆ เป็นเวลานานได้

การฝึกหัดปี่

1. ครูฝึก ให้จังหวะเสียงดนตรีปี่ด้วยปาก ดังนี้
   ตอด...ตอด...ตอด...ตอด...ตอด...ตอด...ตอด...ตอด... (9 ครั้ง)
   ต้อย...ต้อย (2 ครั้ง)
   ตี่ (ยาวไปเลย)

2. ลูกคู่ฝึกออกเสียงปี่ด้วยปาก เพื่อความชำนาญตามครูฝึก เพื่อความชำนาญ วันละ 10-15 เที่ยว เพื่อให้เข้าใจจังหวะในการเป่าปี่ และเสียงปี่ ให้มีความชำนาญและจำการออกเสียงปี่ได้

3. ฝึกปฏิบัติการเป่าปี่ ให้เกิดความชำนาญ และเป่าให้มีจังหวะของปี่ ฝึกให้เกิดความชำนาญ และฝึกบังคับลมตามเสียงของการเป่าปี่

ซออู้

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทสี มีเสียงลักษณะคล้ายเสียงซอด้วง แต่มีเสียงทุ้มกว่าซอด้วง กระโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว มียางสนติดเอาไว้เพื่อ ให้มีเสียงค้างกังวาน หมอนรองซอใช้ไม้เนื้ออ่อน คันทวนทำจากท่อเหล็กต่อกับ ปลายของคันทวนซอ ยาว 70 ซม. ปลายคันทวนถึงหน้ากะลายาว 84 ซม. มีสาย 2 สาย ใช้สายกีตาร์เบอร์ 0.9 มม. ทั้ง 2 สาย คันชักทำจากไม้ขาวดำยาว 48 ซม. การใช้ซออู้ทำให้เสียงเพลงที่บรรเลงไม่แหลมเล็กโดยตลอด แต่จะมีเสียงทุ้มดังกังวานจากซออู้สอดแทรกอยู่เป็นจังหวะทำให้เสียงดนตรีหนังตะลุงนุ่มนวลไพเราะยิ่งขึ้น

ภาพที่ 46 ซออู้

คุณค่าของซออู้

1. ช่วยเสริมให้ดนตรีหนังตะลุงเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น
2. ประกอบการขับบทกลอน เช่น กลอนลอดโหม่ง กลอนนางเดินป่า
3. ประกอบการดำเนินเรื่องบางตอน เช่น การเดินทาง การโอดครวญ เป็นต้น

ขั้นตอนการฝึก

1. วิทยากรให้จังหวะสีซออู้ด้วยปากดังนี้

   อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...อู่...อู้...

2. ฝึกให้จังหวะการสีซออู้ด้วยปาก จนมีความชำนาญและจำจังหวะได้

3. ฝึกปฏิบัติจริงตามจังหวะปาก จนเกิดความชำนาญ

ทับ

ทับเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะในบทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง 2 ใบมัดติดกัน เส้นผ่านศูนย์กลางของหน้าทับยาว 21.5 ซม. เส้นผ่านศูนย์กลางที่ฐานยาว 12.5 ซม ความสูง 31.5 ซม.

ภาพที่ 47 ทับ

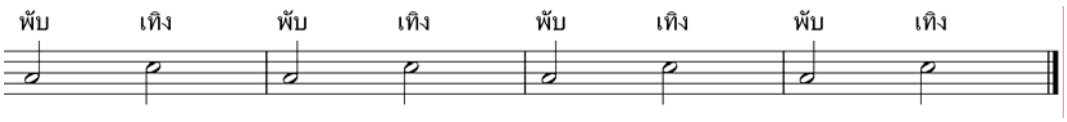
ทับ นิยมตีคู่ 2 ใบ ใบที่มีขนาดเล็กเสียงสูงเรียกว่าลูกฉับหรือลูกป๊ะและอีกใบเรียกว่าลูกเทิง มีขนาดใหญ่กว่าเสียงต่ำโดยทั่วไปนิยมทำด้วยไม้ขนุนพราะมีความแข็งแรง ลวดลายไม้สวยงามหุ้มด้วยหนังค่างร้อยหรือดึงด้วยเชือกหรือหวาย

ทับใบเล็ก ลูกฉับมี 3 เสียง คือ

เสียงป๊ะ ตีประกบมือ ตวัดปลายนิ้ว มือกดติดกับหน้าทับ และเปิดท้ายทับ ด้วยมืออีกข้างเพื่อให้เสียงแน่นยิ่งขึ้น

เสียงติง ตีขอบหน้าทับด้วยปลายนิ้ว และเสียงถึดตีประกอบมือคล้ายเสียงป๊ะแต่เบากว่า และมืออีกข้างหนึ่งเปิดท้ายทับ แต่ไม่สนิท เหมือนเสียงป๊ะ

ทับใบเทิง นิยมตีเสียงเดียว เป็นลูกเสริมจังหวะ ในเสียงตก ตีครึ่งฝ่ามือในลักษณะเปิดมือจะได้เสียงเทิง

ข้อตกลง ตำแน่งโน้ตบนบรรทัดห้าเส้น แสดงการฝึกหัด ทับ

ขั้นตอนการฝึก

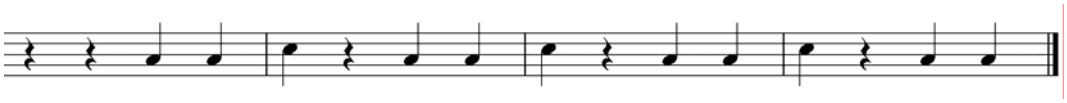
1. วิทยากร(ครูฝึก)ให้จังหวะเสียงดนตรีทับด้วยปากดังนี้
   พับ..พับ..เทิง
   พับ..พับ..พับ..พับ..เทิง

2. ลูกคู่ ตีตามจังหวะเสียงดนตรี ตามวิทยากร (ครูฝึก)

การตีทับประกอบกิริยาการแสดง มือทับต้องคอยดูอยู่ตลอดเวลา เพื่อสอดให้จังหวะลีลาให้เข้ากับตัวแสดงนั้น เช่น

การตีทับประกอบการเดินของตัวตลกในการเชิดรูปหนังตะลุง

--พพ	ท-พพ	ท-พพ	ท-พพ

โน้ตประกอบ การตีทับประกอบการเดินของตัวตลกในการเชิดรูปหนังตะลุง

จึงเห็นว่าจังหวะที่ตีออกมาดูมีความกระชับ เพราะตัวตลกเดินไปในอาการธรรมดาดังสามัญชนและบางครั้งจะเดินยักไหล่บ้าง ยักเอวบ้าง เสียงป๊ะจะเน้นในช่วงนี้หรือการตีทับในขณะต่อสู้ นายหนังจะพากย์ไปด้วยขณะเชิดรูปหนัง และปี่เป่าเป็นหลักไว้ แต่ทับต้องคอยตีกรรโชกเสียง ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ เทิง ป๊ะ เป็นระยะ ทุกครั้งในการต่อสู้ประชิดตัว

โหม่ง

การแสดงหนังตะลุงนายหนังจะต้องขับบทให้มีอรรถรสตามลีลาและบทบาทของรูปหนังแต่ละตัวให้เหมาะสมกับบทบาทของรูปที่จะแสดงในระหว่างขับบทนั้น สิ่งที่ขาดไม่ได้คือ โหม่ง เพราะโหม่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้การขับกลอนหรือขับบทเกิดความไพเราะน่าฟัง โหม่งเป็นเครื่องดนตรีสอดเสริมจังหวะ นายหนังจะต้องขับบทให้กลมกลืนกับเสียงโหม่งที่เรียกว่า เสียงเข้าโหม่ง

โหม่งมีส่วนประกอบหลัก ส่วนประกอบด้วยโหม่ง ไม้โหม่ง ตัวโหม่ง กว้าง 20 ซม. ยาว 38 ซม. สูง 19 ซม. มีตุ่มทองเหลือง 2 ตุ่ม (เสียงสูง และ เสียงต่ำ) ไม้โหม่ง ยาว 23 ซม. พันด้วยขี้ยางพารา ยาว 7 ซม. จากหัวไม้ เส้นรอบวง ยาว 9.5 ซม.

ภาพที่ 48 โหม่ง

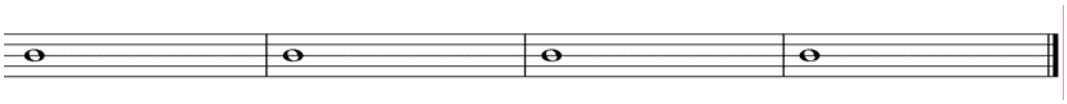
การฝึกหัดสำหรับการเรียนรู้และฝึกดนตรีโหม่ง ผู้ฝึก (ลูกคู่) ครู (วิทยากร)ให้ลูกคู่ฝึกด้วยปากแล้วฝึกตีโหม่ง

วิทยากรออกเสียง ดังนี้

โหม่ง..โหม่ง..โหม่ง..โหม่ง..โหม่ง

ลูกคู่ตีโหม่งตามเสียงปากของวิทยากร ดังนี้

สูง	**สูง**	**สูง**	**สูง**
โหม่ง	**โหม่ง**	**โหม่ง**	**โหม่ง**

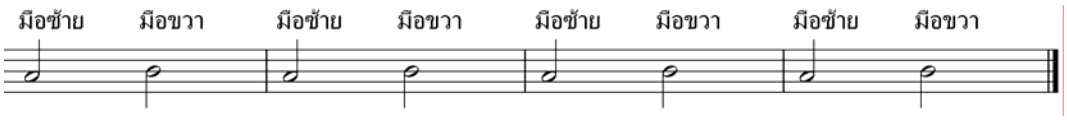
โน้ตประกอบการตีโหม่ง

การตีโหม่งเพื่อเพิ่มความชำนาญต้องตีตามเสียงปากของวิทยากร ขณะตีลูกคู่ออกเสียงเครื่องดนตรีโหม่งไปด้วย

กลองตุ๊ก

กลองตุ๊กมี 2 ใบ ประกอบด้วยใบใหญ่และใบเล็ก ทำตัวกลองจากไม้ขนุน หน้ากลองขึงด้วยหนังวัว ใช้ไม้ตี 2 อัน กลองใบใหญ่หน้ากลองกว้าง 24.5 ซม. เท่ากันทั้งสองด้าน สูง 29 ซม. ใบเล็กหน้ากลองกว้าง 19 ซม. เท่ากันทั้งสองด้าน สูง 18 ซม.

ภาพที่ 49 กลองตุ๊ก

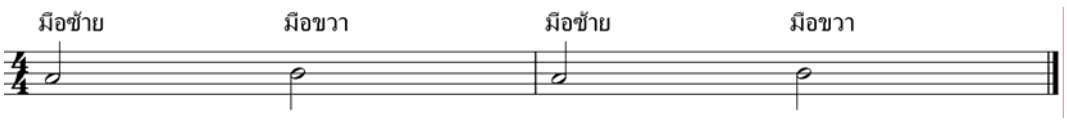
กลองตุ๊กเป็นเครื่องดนตรีหนังตะลุง ตีเพื่อการเข้าวงในการบรรเลงเพลง

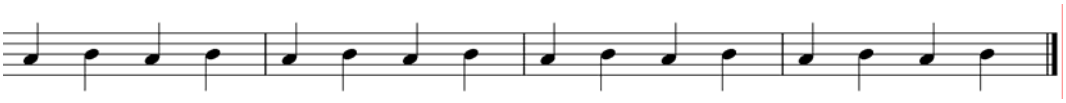
ข้อตกลง ตำแน่งโน้ตบนบรรทัดห้าเส้น แสดงการฝึกหัด

ขั้นตอนในการฝึก

1. วิทยากรให้เสียงด้วยปาก

ตุง...ตุง...ตุง...ตุง...ตุง...ตุง... (ตีสลับมือเป็นจังหวะ)

ตุง ตุง ตุง ตุง

โน้ตประกอบ การฝึกหัดตีกลองตุ๊ก ตามข้อ 1

ตุงตุง...ตุงตุง...ตุงตุง...ตุงตุง... (ตีสลับมือโยการตีรัว)

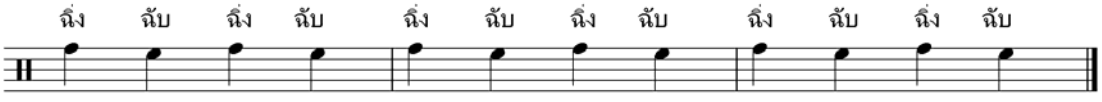
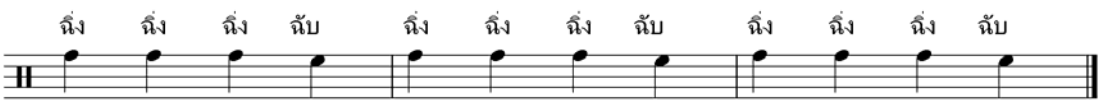
ตุงตุง ตุงตุง ตุงตุง ตุงตุง

ฉิ่ง

ฉิ่ง ใช้ควบคุมจังหวะในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ตัวฉิ่งทำจากทองเหลือง วิธีการจับก็จับแบบโดยทั่วไปโดยใช้นิ้วมือบีบที่ท้ายของฝาฉิ่ง

ภาพที่ 50 ฉิ่ง

ขั้นตอนในการฝึก

1. วิทยากร (ครูฝึก) ให้จังหวะด้วยปาก ลูกคู่ปฏิบัติตาม (ฉิ่ง = เสียงเปิด / ฉับ=เสียงปิด)

ฉิ่ง..ฉับ

ฉิ่ง..ฉิ่ง..ฉิ่ง...ฉับ

ตารางที่ 1 การบำรุงรักษาและการจัดเก็บเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรี	วิธีบำรุงรักษาและจัดเก็บ
โหม่ง	- เก็บใส่ราง ปิดฝา ทำความสะอาดก่อนใช้งาน และก่อนเก็บ
ฉิ่ง	- เก็บใส่กล่อง อย่าให้โดนการกระแทกทำให้เสียงเปลี่ยน
ทับ	- ใส่กล่อง (ลัง) ป้องกันการกระแทก ทำความสะอาดก่อน และหลังการใช้ ไม่เก็บในที่ชื้นเพราะทำจากหนังสัตว์ทำให้เกิดเชื้อราได้ ใส่น้ำหน้าทับ หรือชุบน้ำหน้าทับก่อนใช้งานเพราะจะทำให้มีเสียงดัง
กลอง	- ใส่กล่อง (ลัง) กันกระแทก อย่าเก็บไว้ที่อื่น เกิดเชื้อราได้เพราะหน้ากลองทั้ง 2 ด้าน ทำจากหนังสัตว์ การใช้ต้องตีอย่างระมัดระวัง ระวังอย่าให้หนังหุ้มกลองทะลุ (รั่ว)
ปี่	- ลิ้นปี่ (พวด) ใส่กล่องเก็บอย่างมิดชิด อย่าถูกแดดทำให้กรอบแตกง่าย เพราะทำจากใบตาล หรือใบลาน - กระบอกปี่ เก็บใส่ถุงผ้า ป้องกันการกระแทก ใช้น้ำชโลมปี่ก่อนใช้เพราะทำให้มีเสียงไพเราะไม่ขาด (เสียง)
ซออู้	- เก็บใส่ถุงผ้า ป้องกันการกระแทก หล่น
ซอด้วง	- เก็บใส่ถุงผ้า ป้องกันการกระแทก หล่น

ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง

การแสดงหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน มีการประกอบพิธีกรรมความเชื่อซึ่งสามารถแยกความเชื่อการตั้งโรง ความเชื่อก่อนการแสดง ขณะทำการแสดง และเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง

โรงหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน ตั้งอยู่บริเวณพิพิธภัณฑ์หนังตะลุง จัดขึ้นเพื่อสาธิตการเล่นหนังตะลุงให้กับผู้ที่มาเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์

ภาพที่ 51 โรงหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน

ความเชื่อในการสร้างโรงหนังตะลุง

1. ห้ามสร้างโรงแสดงหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ว่ากันว่าหนังคณะใดแสดงหันหน้าโรงไปทางทิศตะวันตก จะไม่มีความเจริญ ชื่อเสียงจะตกต่ำ เหมือนดวงอาทิตย์ลับฟ้ามีแต่ความมืด

2. ห้ามสร้างโรงแสดงใต้ต้นไม้ใหญ่ทุกต้น ตามลัทธิของพราหมณ์มีความเชื่อกันว่าเทวดาและเทพารักษ์อยู่อาศัยสร้างโรงหนังตะลุงแสดงใต้ต้นไม้ใหญ่เป็นการรบกวนเทพ

3. ห้ามสร้างโรงหนังตะลุงคร่อมทางเดิน และทางน้ำไหล มีความเชื่อกันว่า ทางเดินและทางสายน้ำไหลเวลากลางคืนมีพวกผีเดินจะเป็นการขัดขวางทางเดินของพวกผี

4. งานพิธีมงคลสมรส จะแสดงกี่คืนก็ได้ แต่คืนทำพิธีมอบสาดเรียงหมอนห้ามแสดง(เรียกว่าหลวงบ่อ)หนังตะลุงคณะใดแสดงคืนนี้มีความเชื่อกันว่าอุบาทว์แก้ไม่หาย

5. งานศพก็แสดงได้ วันที่ห้ามแสดงคือวันเผาศพ กล่าวคือ วันเผาศพวันไหน ค่ำคืนนั้นจะห้ามแสดงหนังตะลุง การเผาศพของชาวใต้ สมมุติวันนี้เป็นวันเผา วันรุ่งขึ้นก็มีการพิธีดับธาตุหนังตะลุงที่แสดงวันเผาศพก็จะถูกดับธาตุไปด้วยในวันรุ่งขึ้น หนังตะลุงคณะใดแสดงวันเผาศพจะไม่มีความเจริญหรืออาจจะต้องเลิกแสดงหนังตะลุงไปตลอดชีวิต

6. ห้ามหนังตะลุงแสดงแก้บน วันขึ้นแรม 8 ค่ำ 14-15 ค่ำ (วันพระ) หนังตะลุงคณะใดแสดงแก้บนวันที่กล่าวมานี้ มีความเชื่อกันว่าแก้บนไม่ขาด สิ่งศักดิ์สิทธิ์ถือศีล ไม่มารับเครื่องสังเวย

7. โรงหนังตะลุงที่ดีเหมาะสมกับการแสดง ต้องหันหน้าโรงไปทางทิศตะวันออกและทิศใต้ ก็ที่มีความเชื่อดังนี้ คงจะเกี่ยวกับดินฟ้าอากาศด้วย กล่าวคือ ฤดูการแสดงหนังตะลุงก็คือเวลาว่างจากการประกอบอาชีพทำไร่ทำนา ไม่มีฝนตกทางภาคใต้ เมื่อไม่มีฝน ลมจะพัดมาทางทิศเหนือ และทิศตะวันตก เสียงที่ดังออกจากโรงหนังจะดังตามกระแสลมไปไกล ทำให้ผู้ฟังหน้าโรงฟังได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เวลาประชันกัน 2 หรือ 3 คณะ ถ้าโรงหนังตะลุงหันหน้าไปทางทิศตะวันตก โรงที่ดีคือโรงทางทิศเหนือ จะได้เปรียบทางทิศใต้ เสียงทางโรงทิศเหนือลมจะช่วยพาไปรบกวนโรงทางทิศใต้ โดยที่เสียงโรงทางทิศใต้จะไม่ทวนกระแสลมไปรบกวนโรงทางทิศเหนือ ถ้าโรงหนังหันหน้าไปทางทิศเหนือหรือทิศใต้เวลาประชันกัน โรงที่อยู่ทางทิศตะวันตกจะดีกว่าโรงที่อยู่ทางทิศตะวันออก เพราะลมจะช่วยพาเสียงจากโรงที่อยู่ทางทิศตะวันตก รบกวนโรงที่อยู่ทางทิศตะวันออก เหมือนกับเสียงทางทิศเหนือรบกวนโรงทางทิศใต้ (สุชาติ ทรัพย์สิน, ม.ป.ป.)

ความเชื่อก่อนการแสดง

เมื่อถึงวันที่กำหนดแสดงนายหนังจะออกจากบ้าน เพื่อบูชาบอกกล่าวครูหนัง เพื่อให้ เป็นสิริมงคลในการแสดง เมื่อนายหนังไปถึงโรงจะเริ่มต้นด้ายการยกมือไหว้โดยหันหน้าเข้าหาโรง เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อเจ้าที่ที่สิงสถิตรักษาโรงหนังอยู่ การขึ้นบนโรงหนังจะขึ้นจากทางด้านหน้าของโรง เรียกว่า “ขึ้นหน้า” ด้วยความเชื่อที่ว่าทำให้เกิดความก้าวหน้ามีชื่อเสียง การจัดวางอุปกรณ์ ก็เป็นความเชื่อที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง เมื่อนายหนังเข้ามานั่งในตำแหน่งเตรียมแสดง ต้องให้โคนหยวกกล้วยที่ใช้ปักรูปตัวหนังเตรียมแสดงอยู่ทางด้านขวามือ โดยมือความเชื่อว่า โคนซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ เป็นสิ่งที่เจริญงอกงาม ด้านขวามือถือเป็นด้านที่เป็นสิริมงคล ส่วนหยวกกล้วยที่ใช้ปักเวลาแสดงต้องอยู่ด้านหน้าของนายหนังบริเวณหลังจอหนังตะลุง นอกจากการวางหยวกกล้วยแล้ว ก่อนการแสดงต้องทำพิธีเบิกโรงสวดมนต์ ชุมนุมเทวดา บูชาครูหนัง พ่อแม่ ครูอาจารย์ เพื่อช่วยคุ้มครองในการแสดงหนัง

ก่อนเริ่มการแสดงหนังตะลุงต้องทำพิธีไหว้ครูหนัง ตะลุงเป็นอันดับแรก หรือเรียกพิธีนี้ว่า “เบิกโรง” โดยมีความเชื่อที่ว่าการไหว้ครูก่อนการแสดง จะทำให้การแสดงคืนนั้นๆ บรรลุล่วงไปด้วยดี สิ่งของที่ใช้ในการไหว้ครูประกอบด้วย ไก่ต้มตัวผู้ 1 ตัว ธูป 15 ดอก เทียน 15 เล่ม หมากพลู

15 คำ เหล้า 1 ขวด (รินใส่แก้วเอาไว้) น้ำเปล่า 1 ขัน ดอกดาวเรือง 2 ช่อ แบ่งใส่พาน 2 พานดังรูป ข้าวสาร 1 แก้ว (ใช้ปักธูป) เงินค่าเบิกโรงจำนวน 110 บาท

ภาพที่ 52 สิ่งของที่ใช้ในการไหว้ครู

ขั้นตอนการแสดง และความเชื่อขณะทำการแสดง

ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง

1. ตั้งเครื่อง หมายถึง การจัดเตรียมของที่ใช้ในการเบิกโรง ตัวหนัง เครื่องดนตรีให้พร้อมก่อนเล่น รวมถึงการปักรูปก่อนทำการแสดง

การปักรูปก่อนทำการแสดงถือเป็นความเชื่ออีกอย่างหนึ่ง และเพื่อเป็นจุดสนใจของผู้ที่จะเข้ามาชมการแสดง โดยทั่วไปหนังสุชาติ ทรัพย์สินจะใช้รูปที่เป็นศิริมงคล หรือรูปที่มีฤทธิ์เดชในทางดีหรือมีพุทธานุภาพ นอกเหนือจากความเชื่อดังกล่าวแล้วรูปเหล่านั้นจะต้องสวยงามโดเด่นด้วย รูปที่ หนังสุชาติ ทรัพย์สินนิยมนำมาปักหน้าจอก่อนการแสดงได้แก่รูป ฤาษี เนื่องจากเชื่อว่ารูปฤาษี มีอิทธิฤทธิ์ในทางปกปักรักษาคณะหนังตะลุงให้อยู่เย็นเป็นสุข

2. แตกแผง หรือแก้แผง คือการจัดเตรียมตัวหนังให้พร้อมก่อนการแสดง โดยนำตัวหนังปักไว้ที่หยวกกล้วยด้านขวามือของนายหนัง ซึ่งวิธีการปักต้องปักแบบเรียงความสำคัญของตัวหนังที่ใช้แสดง ภาพด้านล่างประกอบด้วย ปรายหน้าบท เจ้าเมือง ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์ตัวผู้ ยักษ์ตัวเมีย ส่วนตัวรูป ฤาษี นายหนังสุชาติ จะปักไว้ที่หยวกกล้วยหน้าโรง และตามด้วย รูปพระอิศวร

ภาพที่ 53 การจัดเตรียมตัวหนังให้พร้อมก่อนการแสดง

3. เบิกโรง ก่อนเริ่มการแสดงหนังตะลุงต้องทำพิธีไหว้ครูหนัง

4. ลงโรง การบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่ง เพื่อเรียกผู้ชม เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ภูตผี ให้มาชมการแสดงในคืนนี้

5. ออกฤาษี หรือ ชักฤาษี ฤาษี เป็นรูปครู มีความขลังและศักดิ์ ถือเป็นศิริมงคลแก่การแสดงหนังตะลุง อีกทั้งช่วยดลบันดาลให้หนังแสดงได้ดี เป็นที่ชื่นชมของคนดู

ภาพที่ 54 ออกฤาษี หรือ ชักฤาษี

6. ออกปรายหน้าบท หรือ รูปกาศ หรือ รูปหน้าบท เสมือนเป็นตัวแทนนายหนังตะลุง เป็นรูปชายหนุ่มแต่งกายโอรสเจ้าเมือง มือหน้าเคลื่อนไหวได้ มือทำเป็นพิเศษให้นิ้วมือทั้ง 4 อ้าออก จากนิ้วหัวแม่มือได้ อีกมือหนึ่งงอเกือบตั้งฉาก ติดกับลำตัวถือดอกบัว หรือช่อดอกไม้ หรือธง

ภาพที่ 55 ออกปรายหน้าบท

7. การขับบทหนังเค้าโครงเรื่องที่จะแสดงในครั้งนี้ ซึ่งการแสดงครั้งนี้ ชื่อเรื่องว่า คุณของแผ่นดิน

8. ตั้งนามเมืองหรือตั้งเมือง เริ่มแสดงเป็นเรื่องราว โดย เริ่มจากพระราชา และพระมเหสี ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์ตัวผู้ ยักษ์ตัวเมีย ตามลำดับ

ภาพที่ 56 ตั้งนามเมือง

9. ตอนท้ายเรื่องมีการสอดแทรกมุกตลก โดยใช้ตัวตลก หนังตะลุงเข้ามาเป็นตัวประกอบ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความบันเทิง เฮฮา สนุกสนาน

ภาพที่ 57 การนำรูปตัวตลกมาประกอบเรื่อง

ความเชื่อขณะทำการแสดงหนังตะลุง

1. การเชิดรูปฤาษี

การเชิดรูปฤาษี ถือเป็นรูปที่ศักดิ์สิทธิ์มากที่สุดของรูปหนังตะลุง เมื่อเริ่มต้นการแสดงเพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อรูปตัวหนัง โดยมีรูปแบบการเชิดออกรูปถอยหลัง การชี้ไม้เท้า การเดินจงกรม และการบิดตัว ประกอบกับการสวดมนต์ ซึ่งเริ่มด้วยการบูชาพระพุทธเจ้า ด้วยบทนะโม ตามขนบนิยมทางศาสนาพุทธ แล้วจึงชุมนุมเทวดาด้วยบทสัคเคและบทธรณีสารที่บูชาเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์ เพราะฉะนั้นการเชิดฤาษี จึงเป็นการแสดงออกถึงอิทธิพลของศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์ ในการแสดง

2. บทสวดมนต์บูชา ขณะเชิดรูปฤาษี

นะโมตัสสะ ภะคะวะตา อะระหะโตสัมมา สัมพุทธัสสะ (3 จบ)

ต่อด้วยบทชุมนุมเทวดา

พะริดวานะ เมตตัง สะเมตตา ภะทันตา อะวิกชิตตะจิตตา ปะริตตัง ภะณันตุ

สัคเค กาเม จะรูเป คิริสิกขะระตะเฏ จันตะลิกเข วิมาเน ทีเป รัฐเฐ จะ คาเม ตะรุ วะนะคะหะเน เคหะวัตภุมหิ เขตเต ภูมมา จายันตุ เทวา ชะละทะละวิสะเม ยักขะคันทัพพะ

นาคา ติฏฐันตา สันติเก ยัง มุนิวะระวะจะนัง สาธะโว เม สุนันตุ ธัมมัสสะวะนะกาโล อะยัมภะทันตา ธัมมัสสะวะนะกาโล อะยัมภะทันตา ธัมมัสสะวะนะกาโล อะยัมภะทันตา

ต่อด้วยบทธรณีสาร

โอมข้าจะไหว้พระนารายณ์ ท่านเสด็จลงมา ตั้งฟ้าตั้งดิน ตั้งพระอินทร์ ตั้งพรหม ตั้งพระยม ตั้งพระกาฬ ตั้งพระจตุโลกบาดาล ตั้งพระพุทธปัจเจก ตั้งพระดิเณศรีดินาย ตังพระนายรายณ์ไชยเถร ท่านเสด็จลงมาจากสวรรค์ ให้คุ้มกันเสนียดจัญไร อุบาทว์ได้แก่เจ้าไพร ความจังไรได้แก่เพชนุกรรม์ อายุสั้นให้อยู่กับพระนางธรณี ประสิทธิไก้แก่กู นะกันหู โมกันตา พุทธกันหน้า ธากันหลัง ไสยะอีธัง อุณโลม สวาหาย

โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป

เสนียดความจังไร อย่าเข้ามาใกล้ เข้ามาไม่ได้ด้วย นะโมพุทธายะ หรือ โอมมหาชัย กันจัญไรได้ร้อยโยชน์ หนีไกลไปพันโกฏ สรรผีโภคบ่ทานทน เบิกพรัเนตรแลบาดาล ท่าสะพานพูนถนนพระครูกูหนึ่งคนชื่อพระคุณอรุทไชยเถร พระฤาษีทั้งเจ็ดองค์ มาเข้ามลฑลกูทั้งเจ็ดวันเจ็ดคืน จึงหยิบเอาขวดแก้วนำมนต์นั้น ไปรดต้นโพธิ์ต้นไทร รดทั้งสรรพเดียดจัญไร ที่มีผีลีไทย นะโมพุทธัสก็มากำจัดออกไป สรรพเดียดจัญไร อย่าเข้ามาใกล้ตัวกู ณ พัทสีมามลฑล

หลังจากนั้นนายหนังก็เชิดฤาษีบนหน้าจอ เสกมนต์ แล้วเอาไม้เท้าชี้ที่มุมจอด้านซ้ายแล้วกลับเข้าโรง จากนั้นก็นำรูปเชิดออกทางด้านซ้ายของจอแล้วเอาไม้เท้าชี้มุมจอด้านขวาแล้วกลับเข้าโรง เป็นการเสร็จสิ้นการเชิดรูปฤาษี

ภาพที่ 58 เชิดฤาษี

3. การเชิดรูปพระอิศวร หรือรูปโค

รูปพระอิศวรของหนังตะลุง ถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ เป็นเทพองค์หนึ่งในศาสนาพราหมณ์ หนังตะลุง คณะสุชาติ มีความนับถือพรอิศวรมาก เพราะเชื่อว่าเป็นเทพแห่งศิลปะการดนตรี ในรูปเป็นพระอิศวรทรงโค โดยโคชื่อว่า “นนที”

การเชิดรูปพระอิศวรมีขั้นตอนการเชิดดังนี้ คือ เริ่มเชิดจากจอทางด้านขวามือของนายหนังแล้วเชิดรูปออกจากซ้ายมือของจอ เป็นรูปกำลังเหาะ แล้วกลับเข้าจอทางด้านขวามือ หลังจากนั้นก็เชิดรูปให้เหาะจากด้านบนลงมาด้านล่างตรงกลางจอ แล้วนายหนังก็เชิดรูปศิลปะลีลาการขี่โคพยศของพระอิศวร โดยโคจะแสดงพลังของตนเอง โดยพระอิศวรต้องพยายามที่จะเอาชนะพระโคได้ โดยบังคับให้หยุดอยู่กับที่ ในที่นี้คือนายหนังจะปักรูปไว้กลางจอ จากนั้นนายหนังจะท่องคาถาในใจซึ่งเป็นบทคาถาบูชาพระอิศวรดังนี้

โอมนาคาข้าจะไหว้พระมหาเจ้าทั้งสามองค์ พระอิศวรผู้ทรงพระยาโคอุสุภราช ฤทธิรอน (เชิด)

เบื้องขาวข้าจะไหว้พระนารายณ์พระสี่กร ทรงครุฑระเหินจร พระชินรินทร์เรืองฉรงค์ (เชิด)

เบื้องซ้ายข้าจะไหว้จตุรพักตร์ผู้ทรงมหาสุวรรณเหมหงส์ ทรงศักดิ์ พรันอิทธิฤทธิ์เรืองนาม (เชิด)

สามเอยสามองค์ทรงภพไปทั้งสาม สามโลกเกรงขาม พระเดชพระนามลือขจร

เรืองเอย เรืองเดช เรืองเวทย์ และเรืองพร เรืองฟ้าดินดอน ขจรไปทั่วจักรวาล

ข้าจะไหว้บรมราชอาจารย์ ได้สั่งสอนสรรพการ สิ่งและเล่นในโลกา กลางวันโขน ละคร เสภา คนดูประจักษ์ตา ประดับประดาด้วยเครื่องอันเรืองไกร

ราตรีเอ๋ยอัคคีมาจ่อจุดแจ่มใส หนังส่องประทับกับแสงไฟ ดูวิจิตรลวดลายยักย้ายอรชร อ่อนองค์ พร้อมทั้งดนตรี ปี่พาทย์ทั้งวง ข้าจะเล่นให้สุขสำราญ

ข้าจะไหว้ฤาษีผู้ทรงญาณ ยิ่งยวดชำนาญ ในไสยเวทย์มนตรา

ข้าจะไหว้ คุณพระพุทธคุณพระธรรมย่อมรักษา ทั้งคุณพระบิดาพระมารดา คุ้มทั้งสรรพเสนียดจัญไร สรรพนานา บัดนี้

ศรีศรีสวัสดีมีชัย เล่นสถานแห่งใด มีลาภล้นโดยหวัง และขอให้มีจิตตาพลัง ห่อหุ้มคุมขัง อันตรายอย่าให้มีมาบัดนี้ (เชิด)

(ต่อด้วยบทไหว้เทพทั้งสามองค์)

โอมนะข้าจะไหว้	บาทพระเจ้าทั้งสามพระองค์
พระอิศวรผู้ทรง	พระยาโคอุศุภราช (เชิด)
เบื้องขวาข้าจะไหว้	พระนารายณ์ทั้งสี่พระกร
ทรงพระยาครุฑระเหินจร	พระชินรินทร์ (เชิด)
เบื้องซ้ายข้าจะไหว้	พระจตุรพักตร์ผู้ทรงธรรม
ทรงมหาสุวรรณเหมหงส์	ทรงอิทธิฤทธิ์ (เชิด)

นายหนังสุชาติกล่าวว่า “การเชิดรูปพระอิศวร แสดงให้เห็นถึงความเชื่อเกี่ยวกับรูปเทพ คือ พระอิศวรเป็นเทพชั้นสูง ซึ่งอยู่บนสรวงสวรรค์ เหาะลงมายังเมืองมนุษย์ การที่เชิดพระอิศวรเอาชนะโคที่พยศได้นั้น ถือเป็นการเอาชนะปัญหาและอุปสรรคที่จะมีขึ้นในการแสดงหนังตะลุงในคืนนั้นๆ”

ภาพที่ 59 เชิดรูปพระอิศวร

4. การเชิดรูปปรายหน้าบท

การเชิดรูปปรายหน้าบท และบอกเรื่อง คติความเชื่อที่ปรากฏอีกอย่างคือจะต้องตั้งเมืองและเริ่มด้วยรูปเจ้าเมือง เพื่อเสริมอำนาจบารมีแก่นายหนังและเป็นการคารวะกษัตริย์ ตามคติความเชื่อที่ว่า กษัตริย์เป็นสมมุติเทพ เกิดจากเทพเจ้าหรือเทวดามาจุติ โดยก่อนจะเชิดรูปปรายหน้าบท นายหนังจะขับบทคาถาว่า

“ออ ออ ออ หอ หอ” แล้วตามด้วย
กอ ออ หน่อพระพุทธัง รักรูปนิมิตตัว ยุดพระอรหัง สัมมาพุทโธ
กอ ออ หน่อพระธัมมัง ยอรักรูปนิมัตตัง ยุดพระอรหัง สัมมาพุทโธ
กอ ออ หน่อพระสังฆัง เอ็นดูรูปนิมิตตัง ยุดพระอรหัง สัมมาพุทโธ
นะ ออ ยอฤๅ อืองาม

คาถาดังกล่าว เป็นคาถาสำหรับเบิกนายหนังให้มีเสียงดี ขับกลอนดี เจรจาดี นายหนังสุชาติกล่าวเสริมว่า การร้องคำว่า “ออ ออ ออ หอ หอ” ถือเป็นการเปิดคอ ถือเป็นการซ้อมเสียง ทำให้เปล่งเสียงออกมาได้ไพเราะ

ภาพที่ 60 เชิดรูปปรายหน้าบท

5. การเชิดรูปเจ้าเมือง

การเชิดรูปเจ้าเมืองเพื่อตังเมือง ฉากแรกของการแสดงหนังตะลุง คณะหนังสุชาติทรัพย์สิน ต้องมีการตั้งเมืองก่อนเสมอ โดยมีรูปเจ้าเมือง และพระมเหสี เป็นหลัก โดยมีความเชื่อว่ากษัตริย์เป็นสมมุติเทพ คือเป็นเทพที่จุดติจากสวรรค์มาเกิด เป็นผู้มีบุญวาสนา มีบารมีสูงส่งจึงได้เกิดเป็นกษัตริย์

ภาพที่ 61 เชิดรูปเจ้าเมืองและพระมเหสี

6. การเชิดรูปตัวตลก

นอกเหนือจากเนื้อหาสาระของเรื่องแล้ว การเชิดรูปตัวตลกนับว่ามีความสำคัญยิ่งในการแสดง ถือเป็นสิ่งที่ดึงดูดผู้ชมการแสดงให้มีความสนุกสนาน ติดใจการแสดง โดยการเตรียมรูปตลกก่อนการแสดงถือเป็นการปฏิบัติที่สำคัญ ดังที่หนังสุชาติ ทรัพย์สิน นำรูปตัวตลกบางรูป เช่นรูปนายยอดทอง มาปิดทองก่อนการแสดง โดยมีความเชื่อว่าส่งผลให้การแสดงหนังตะลุงมีความสนุกสนาน ผู้ชมเกิดความรู้สึกขำขัน นอกจากนี้หนังสุชาติ ทรัพย์สิน กล่าวอีกว่า สาเหตุที่ทำรูปตัวตลกให้เป็นสีดำ เพื่อเวลาเชิดรูปแล้ว มองจากด้านหน้าจอ ก็สื่อออกมาว่า รูปตลกเป็นชาวบ้าน คนจนธรรมดา ตัวดำ ไม่มียศถาบรรดาศักดิ์ แต่งกายโดยไม่สวมเสื้อ เป็นชนชั้นกรรมาชีพ

ภาพที่ 62 เชิดรูปตัวตลก

ความเชื่อเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง

หลังเสร็จสิ้นการแสดงแต่ละครั้ง หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ก็จะอาราธนาคุณพระศรีรัตนตรัยเพื่อคลบันดาลให้ผู้ที่มาชมการแสดงหนังตะลุงมีความเจริญรุ่งเรือง ต่อจากนั้นก็ดึงรูปหนังออกจากแผงด้านหน้าตามความสำคัญของรูปหนัง เพื่อมาเก็บเข้าตับแผง ซึ่งจะเก็บตามรูปศักดิ์สิทธิ์และยศศักดิ์ของรูปหนัง

วิเคราะห์ศาสนา ความเชื่อกับสังคม

เมื่อวิเคราะห์จากทัศนคติของนายหนังสุชาติ ทรัพย์สิน พบว่า นอกเหนือจากการตั้งใจแสดงให้ดีแล้ว ยังต้องอาศัยความเชื่อทางไสยศาสตร์ เพราะความเชื่อทางไสยศาสตร์สามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของผู้ชมได้ ดังนั้นถือได้ว่า การแสดงหนังตะลุงจึงเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดง กับศาสนาและความเชื่อทางไสยศาสตร์ บนพื้นฐานของสังคมท้องถิ่น เช่น

สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์

หนังตะลุงหนังตะลุงเป็นสื่อเชื่อมโยงให้เห็นถึงความสำพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมของหนังตะลุง กับความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ คือ ลัทธิไศวนิกายที่ถือว่าเอาพระศิวเทพเป็นใหญ่ ปรากฏตัวแทนที่เด่นชัดคือรูปศักดิ์สิทธิ์พระอิศวร รวมทั้งคำบูชาที่ขึ้นต้นด้วย “โอม” ตามขนบนิยมการบวงสรวงบูชาของพราหมณ์

ตัวอย่าง บท บทธรณีสาร ประกอบการเชิดฤาษี หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ที่ สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์

โอมข้าจะไหว้พระนารายณ์ ท่านเสด็จลงมา ตั้งฟ้าตั้งดิน ตั้งพระอินทร์ ตั้งพรหม ตั้งพระยม ตั้งพระกาฬ ตั้งพระจตุโลกบาดาล ตั้งพระพุทธปัจเจก ตั้งพระดิเณศรีดินาย ตังพระนายรายณ์ไชยเถร ท่านเสด็จลงมาจากสวรรค์ ให้คุ้มกันเสนียดจัญไร อุบาทว์ได้แก่เจ้าไพร ความจังไรได้แก่เพชนุกรรม์ อายุสั้นให้อยู่กับพระนางธรณี ประสิทธิไก้แก่กู นะกันหู โมกันตา พุทธกันหน้า ธากันหลัง ไสยะอีธัง อุณโลม สวาหาย

โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป

เสนียดความจังไร อย่าเข้ามาใกล้ เข้ามาไม่ได้ด้วย นะโมพุทธายะ หรือ โอมมหาชัย กันจัญไรได้ร้อยโยชน์ หนีไกลไปพันโกฏ สรรผีโภคบ่ทานทน เบิกพรัเนตรแลบาดาล ท่าสะพานพูนถนน พระครูกูหนึ่งคนชื่อพระคุณอรุทไชยเถร พระฤาษีทั้งเจ็ดองค์ มาเข้ามลฑลกูทั้งเจ็ดวันเจ็ดคืน จึงหยิบเอาขวดแก้วนำมนต์นั้น ไปรดต้นโพธิ์ต้นไทร รดทั้งสรรพเดียดจัญไร ที่มีผีลีไทย นะโมพุทธัสก็มากำจัดออกไป สรรพเดียดจัญไร อย่าเข้ามาใกล้ตัวกู ณ พัทสีมามลฑล

สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพุทธ

หลักคำสอนของศาสนาพุทธ คือ “ทำความดี ละเว้นความชั่ว” ดังเช่นคำสอนของฤาษีซึ่งเป็นผู้ทรงคุณธรรม ที่สอนให้รูปตัวหนังในบททำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว โดยใช้คติว่า “ถือความดีละเว้นความชั่ว จะดีหรือชั่วอยู่ที่การกระทำ” กล่าวคือ ในหมู่คนดีอาจจะปรากฏคนชั่วและในหมู่คนชั่วอาจปรากฏคนดีได้ ซึ่งได้ปรากฏในการแสดงหนังตะลุง เช่น ตัวรูปยักษ์อันเป็นตัวแทนแห่งความชั่วร้าย มัวเมาอำนาจ ก็อาจมียักษ์ใจบุญเกิดขึ้นได้ ในหมู่คนดีอาจเกิดคนชั่วได้เช่นกัน

สะท้อนการผสมผสานระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์

การนำศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์มาผสมผสานกัน ที่เด่นชัดที่สุดคือ “ฤาษี” ลักษณะของฤาษี คือ ผู้ทรงวิชาเวทย์มนต์แบบพราหมณ์ และทรงคุณธรรมอย่างพุทธ ในขณะเชิด ฤาษี นายหนังจะตั้ง “นะโม” ก่อนชุมนุมเทวดาด้วยบท “สัคเค” แล้วขับบทธรณีสารที่ขึ้นต้นด้วย “โอม นะโม นะมัส นะมา” ซึ่งถือเป็นการผสมผสานกันระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์

นอกจากนี้ในบทไหว้เทพทั้งสามองค์ คือพระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม ในขั้นตอนการเชิดรูปพระอิศวร แสดงให้เห็นว่าหนังตะลุงได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ นิกายไศวะ ซึ่งบูชารูปพระอิศวรเป็นเทพสูงสุด

สะท้อนความเชื่อทาง ไสยศาสตร์

ก่อนการแสดงหนังตะลุง นายหนังจะทำพิธีบูชาครูก่อนทำการแสดง เพื่อให้การแสดงออกมาดี และปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีไม่ให้เข้ามาขณะทำการแสดง นอกจากนี้ขณะทำการแสดงก็ปรากฏความเชื่อทางไสยศาสตร์ ที่ว่า โลกมี 3 โลก (สวรรค์ มนุษย์ นรก) สามารถสื่อสารติดต่อกันได้ ตัวละครมีเวทย์มนต์คาถา สามารถเหาะเหิร เดินอากาศได้ แปลงร่างได้

สะท้อนบทบาทหน้าที่ของกลุ่มชน

หนังตะลุงจะรักษาบทบาทของรูปตัวหนังอย่างเหนียวแน่น เช่น กษัตริย์ต้องปกครองบ้านเมืองอย่างยุติธรรมให้ประชาชนร่มเย็นเป็นสุข ตามความเชื่อแห่งสมมติเทพ ตนเองต้องอยู่

ศีลธรรม ตัวตลกคือประชาชนที่ต้องรับใช้เจ้านาย ฤาษีต้องคอยค้ำจุนฝ่ายธรรมและขจัดอธรรม ให้ความรู้คติสอนใจแก่รูปหนังตัวอื่นเป็นผู้ที่ให้อภัย ให้โอกาสแก่ผู้ที่กลับใจเป็นคนดี ตลอดจนแก้ปัญหาเมื่อสถานการณ์ในเรื่องคับขัน

สะท้อนระบบชนชั้นวรรณะ

รูปและพฤติกรรมของตัวหนังตะลุงที่แสดงออกมาตามความเชื่อ จะปรากฏในรูปแบบวรรณะอย่างชัดเจน เช่นวรรณะแห่งพราหมณ์ที่ปรากฏอยู่ในรูปฤาษี วรรณะกษัตริย์ที่ปรากฏอยู่ในรูปเจ้าเมืองและเชื้อพระวงศ์ (รูปหนังตัวนาง พระโอรส) ซึ่งถือเป็นผู้ที่มีบุญบารมี ในขณะที่ ตัวตลกซึ่งถือเป็นตัวแทนของสามัญชนในท้องถิ่นจะเป็นวรรณะที่ด้อยโอกาสทุกด้าน ขาดบุญบารมี

หนังตะลุงเป็นสื่อพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคใต้ที่ประชาชนผู้สนใจทั่วไป สามารถเรียนรู้ข่าวสารด้านต่างๆ ทั้งด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคม เพราะหนังตะลุงมีความใกล้ชิดกับประชาชนและมีวิธีการถ่ายทอดที่เข้าถึงจิตใจ รวมทั้งมีผล ต่อความรู้สึกของประชาชน เนื่องจากหนังตะลุงจะมีบทบาทในด้านต่างๆ ครบถ้วน หนังตะลุงทำหน้าที่เป็นสื่อที่ผู้ดูรับรู้ ข่าวสารที่ทันสมัย สามารถรับรู้เรื่องราวทั้งด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคม ได้เป็นอย่างดี ส่วนนิยาย หรือเรื่องราวที่หนังตะลุงนำมาเล่นนั้นจะเน้น ในเรื่องของศาสนา คุณธรรมและจริยธรรม ความดีความชั่ว เป็นเรื่องหลักนอกจากนี้ หนังตะลุงเป็นสื่อที่ ให้ความ บันเทิงและผ่อนคลาย แก่ผู้ดู หนังตะลุงจึงมีบทบาทและความสำคัญต่อการเรียนรู้ตามอัธยาศัยของประชาชน เพราะสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ซึ่งเป็นการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของประชาชน

ปัจจุบันหนังตะลุงกำลังจะหมดบทบาทไปจากสังคมของท้องถิ่นภาคใต้ เนื่องจากสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปเป็น สังคมสมัยใหม่ มีสื่อเทคโนโลยีและความบันเทิงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่อย่างหลาก หลาย ทำให้ศิลปะพื้นบ้านใน การเล่น หนังตะลุง มีบทบาทน้อยลง ดังนั้นทุกภาคส่วนควรให้ความสนใจ รณรงค์และเผยแพร่ศิลปะแขนงนี้ให้คงอยู่ต่อไป เนื่องจากหนังตะลุงมี ส่วนช่วยในการปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมสามารถสอดแทรกคติสอนใจ ขนมธรรมเนียมประเพณีและศีลธรรมอันดีงามให้กับ คนในสังคม ในส่วนของหนังตะลุงเองนั้นจะต้องปรับปรุงแลเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่นให้สอดคล้อง กับสภาพ ของสังคมสมัย ใหม่ เช่น เรื่องที่เล่นจะต้องอยู่ในความสนใจของสังคมและในการเล่นหนังตะลุงแต่ละเรื่อง ต้องปรับลดระยะเวลาจากการเล่นตลอดทั้งคืน อาจจะต้องปรับเวลาให้เหลือน้อยลงเป็นเวลา 1-2 ชั่วโมง เพื่อให้ผู้ดูสามารถติดตาม เรื่องราวได้ตลอดทั้งเรื่อง

บทที่ 5

ดนตรี และเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

การศึกษาดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง คณะ หนัง สุชาติ ทรัพย์สินครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำทำนองมาจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักคือ ปี่ โดยศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะสุชาติ ทรัพย์สิน โดยใช้หลักการวิเคราะห์ ด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล เพื่อศึกษาบทบาทความสำพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง คณะ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ทางผู้วิจัยได้วิเคราะห์ ถึงคุณลักษณะทางดนตรี ในด้านต่างๆ ดังนี้

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)
2. ท่วงทำนอง (Melody)
3. จังหวะ (Rhythm)
4. ความเร็ว (Tempo)
5. พื้นผิว (Texture)
6. รูปแบบ (Form)
7. สุ่มเสียง (Timbre)
8. ความดัง (Dynamic)

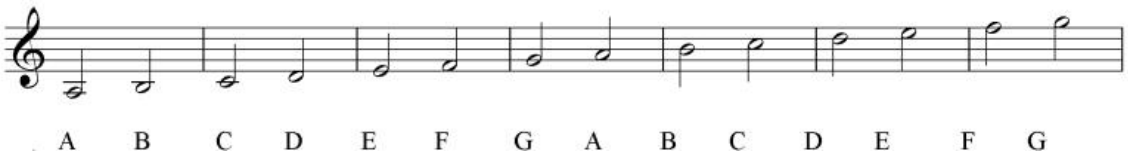
ในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ทางผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลทำนองที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง จำนวน 17 เพลง

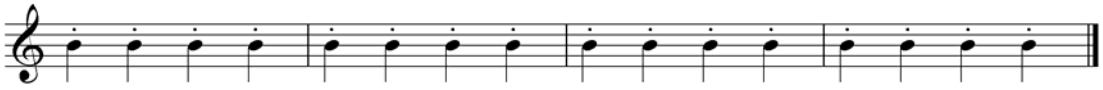
1. เพลงโหมโรง
2. เพลงนำเรื่อง
3. เพลงออกฤาษี (ฤาษีเดิน ชี้ไม้เท้า)
4. เพลงอิศวรทรงโค
5. เพลงเสียบปรายหน้าบท

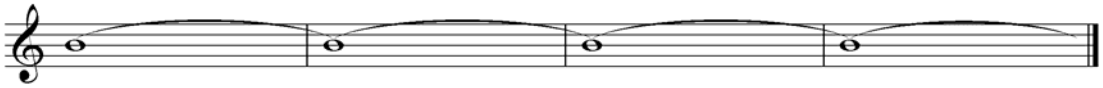
6. เพลง ออกปรายหน้าบท
7. เพลงปรายหน้าบทลาโรง
8. เพลงออกรูปพระ – นาง
9. เพลงบอกเรื่อง
10. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1
11. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2
12. เพลงเดินพระ นาง
13. เพลงเดินมนุษย์
14. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 (เพลงเดียวกับเพลงที่ 10)
15. เพลง เป็นโสดทำไม
16. เพลงเดินยักษ์
17. เพลงลาโรง

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลง

1. การบันทึกโน้ตของทำนอง (Melodic) ใช้การบันทึกแบบสากล บนบรรทัด5 เส้น

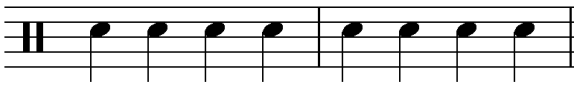
   ตัวอย่าง

2. การเน้นเสียงใช้สัญลักษณ์

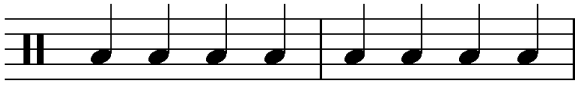
   ตัวอย่าง

3. การบรรเลงเสียงแบบต่อเนื่อง

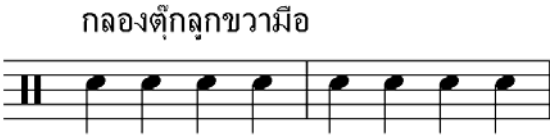
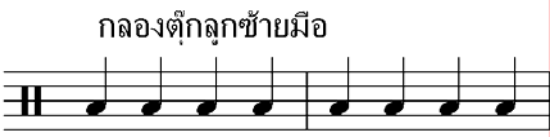
ตัวอย่าง

4. จังหวะ (Rhythmic Pattern) แบ่งการใช้สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต ประกอบเครื่องดนตรีทั้งสี่ชนิด ประกอบด้วย ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง ที่ใช้ในการควบคุมจังหวะ

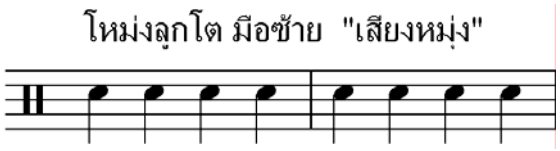
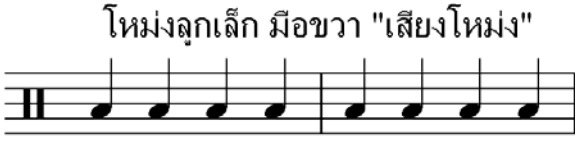
4.1 หน้าทับ เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในการควบคุมจังหวะ จะปรากฏรูปแบบการบันทึกโน้ตในรูปแบบ ของมือซ้าย และขวา ดังต่อไปนี้

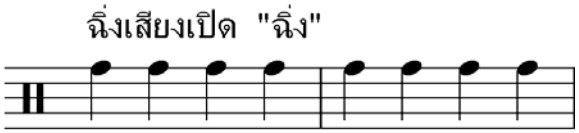
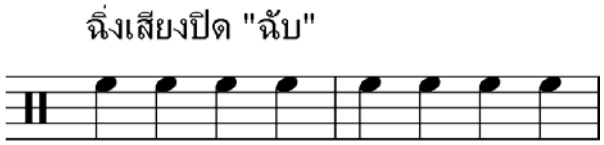
ตัวอย่างโน้ต

หน้าทับลูกขวามือ

ตัวอย่างโน้ต

หน้าทับลูกซ้ายมือ

4.2 กลองตุ๊กเป็นเครื่องดนตรีหนังตะลุง ตีเพื่อการเข้าวงในการบรรเลงเพลง ทำหน้าที่เสริมจังหวะและล้อเสียงทับ จะปรากฏรูปแบบการบันทึกโน้ตในรูปแบบ ของมือซ้าย และขวา บันทึกอยู่ในรูปโน้ตดังนี้

ตัวอย่างโน้ต

ตัวอย่างโน้ต

4.3 โหม่ง เป็นเครื่องกำกับการขับบทของนายหนัง โหม่งมี 2 ใบ ร้อยเชือกแขวนไว้ในรางไม้ ห่างกันประมาณ 2 นิ้ว เรียกว่า "รางโหม่ง" ใบที่ใช้ตีเป็นเหล็กมีเสียงแหลมเรียกว่า "หน่วยจี้" อีกใบหนึ่งเสียงทุ้ม เรียกว่า "หน่วยทุ้ม" จะปรากฏรูปแบบการบันทึกโน้ตในรูปแบบ ของมือซ้ายและขวา บันทึกอยู่ในรูปโน้ตดังนี้

ตัวอย่างโน้ต

ตัวอย่างโน้ต

4.4 ฉิ่ง ใช้ควบคุมจังหวะในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ช่วยในการกำหนดความเร็วของเพลง เน้นจังหวะ ปรากฏรูปแบบการบันทึกโน้ตในรูปแบบ การตีเสียงเปิด (ฉิ่ง) การตีเสียงปิด (ฉับ)

ตัวอย่างโน้ต

ตัวอย่างโน้ต

ระบบเสียง ปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน

ลำดับของเสียง	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	E - 18
เสียงที่ 2	F# – 23
เสียงที่ 3	G# – 10
เสียงที่ 4	B + 24
เสียงที่ 5	C# + 21
เสียงที่ 6	E - 15

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2550

เมื่อได้ค่าของระดับเสียงปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง จากนั้นนำไปหาระยะห่างของเสียงว่าระดับเสียงที่แท้จริงของระดับเสียงปี่หนังตะลุง มีค่าเป็นเท่าใด คำนวณโดยใช้สูตร

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) – (X_n)+(X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่ต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า $\pm$ ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์ (Cent)

ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์ (Cent) ของ อเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis) มีค่าดังนี้

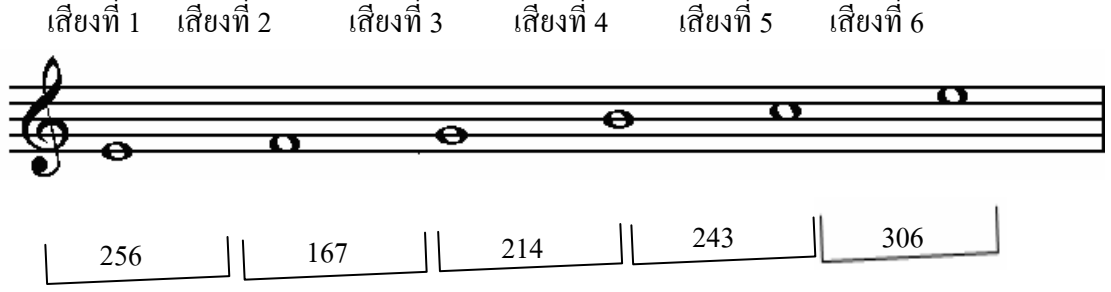
C	$C^{\#}$	D	$D^{\#}$	E	F	$F^{\#}$	G	$G^{\#}$	A	$A^{\#}$	B	C
100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	

การคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงปี่หนังตะลุง ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง สามารถคำนวณโดยแทนค่าในสูตร ได้แก่

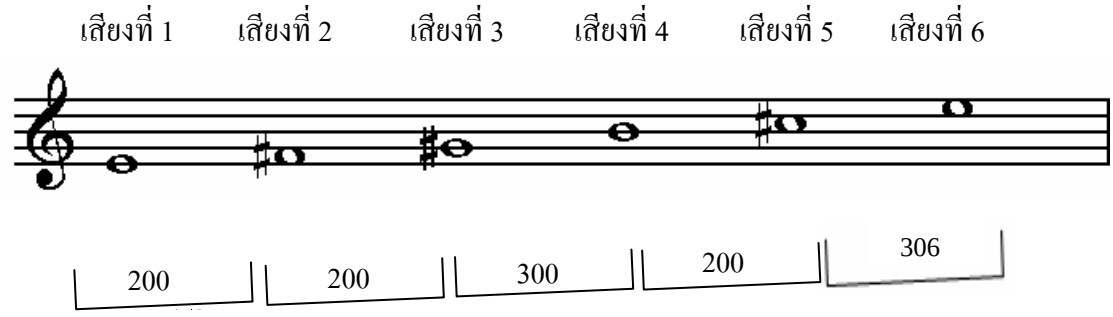
เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = E -18
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = F#-23 $P_1 = (E > F\#) – (-18)+(-23) = 300-18-26 =256$
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = G#-10 $P_2 = (F\# > G\#) – (-23)+(-10) = 200-23-10 =167$
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = B+24 $P_3 = (G\# > B) – (-10)+(24) = 200-10+24=214$
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = C#+21 $P_4 = (B > C\#) – (24)+(21) = 200+24+21 = 243$
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = E - 15 $P_5 = (C\# > B) – (21)+(-15) = 300+21-15 = 306$

รวม 256+167+214+243+306 = 1186

เนื่องจากระยะของขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้นผลรวมของขั้นคู่เสียงปี่หนังตะลุงที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1180 $\pm$ 14 สามารถเขียน บันทึกแทนด้วยระบบโน้ตสากล ดังนี้

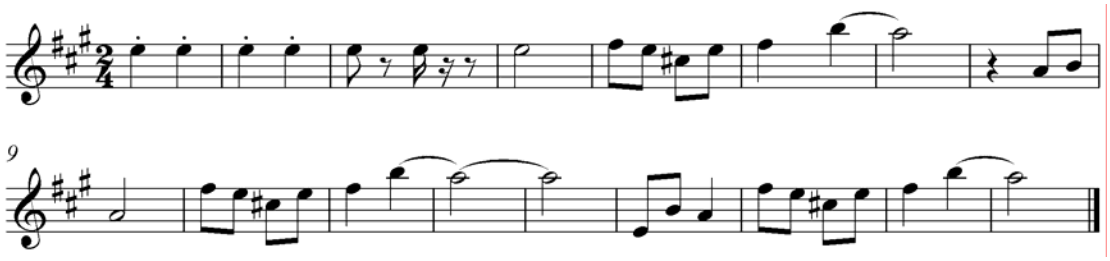


จากตัวอย่างระบบเสียงของปี่หนังตะลุงที่บันทึกด้วยระบบโน้ตสากล ถ้าเปรียบเทียบระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของระบบเสียงปี่หนังตะลุง และสากลที่บันทึกด้วยระบบโน้ตสากล จะเห็นความแตกต่างได้ชัดเจน ดังนี้



จากตัวอย่าง เห็นว่าระดับเสียงของปี่ที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงไม่เท่ากับระดับเสียงของดนตรีสากล คือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในดนตรีสากล

การวิเคราะห์ทำนองเพลงโหมโรง

โน้ตเพลงโหมโรง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

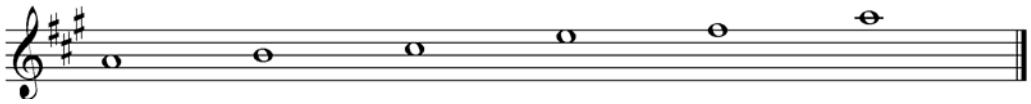
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

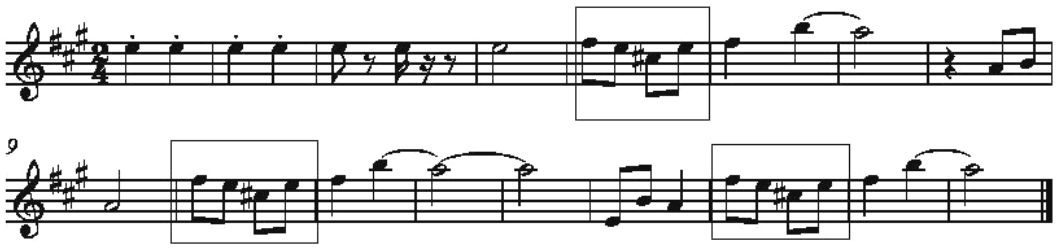
2.2 บันไดเสียง (Scales)

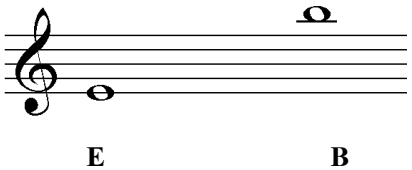
จากการศึกษาทำนองเพลงโหมโรง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท Major ชนิด PentatonicMajor ประกอบด้วย A B C# E F# A

โครงสร้างของบันไดเสียง A Pentatonic Major

A	B	C#	E	F#	A
1	2	3	4	5	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 4 เสียง ประกอบด้วย C# E F# A #

โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 5 / 10 / 15

ตัวอย่าง โน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Ranges) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี E (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 14 เสียงสูงสุดคือที B (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 6 และ 11

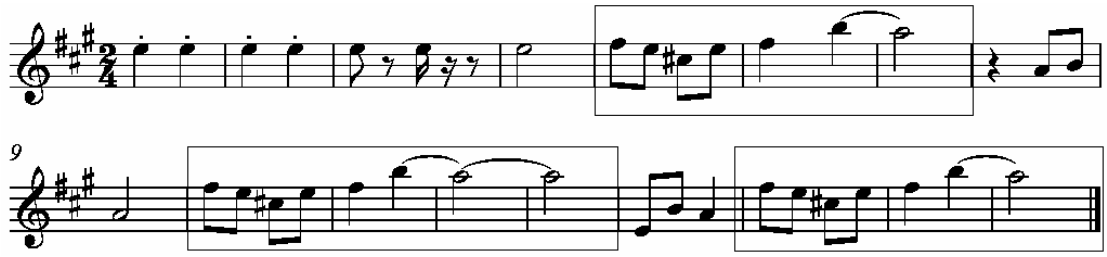


E	B

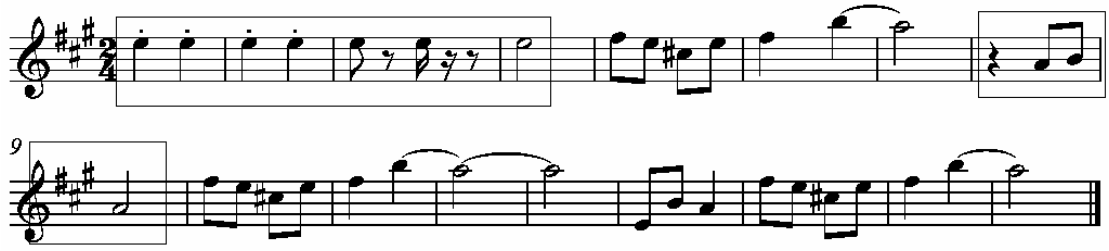
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงโหมโรง มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

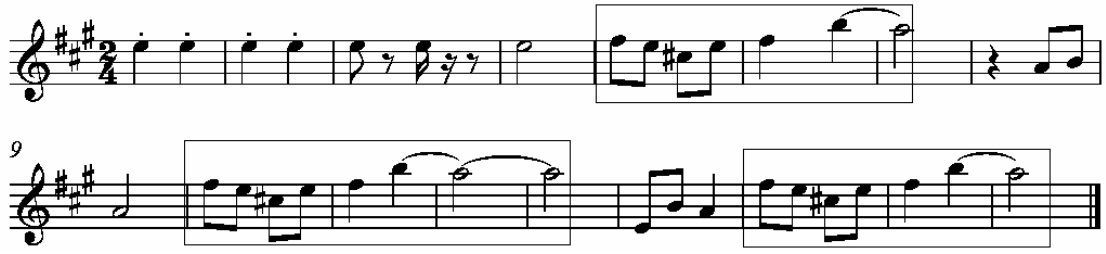
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว ดังตัวอย่างห้องเพลงที่ 5-7 / 10-13 / 14 -16

ตัวอย่างทำนอง

2.5.1 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-4 / 8-9

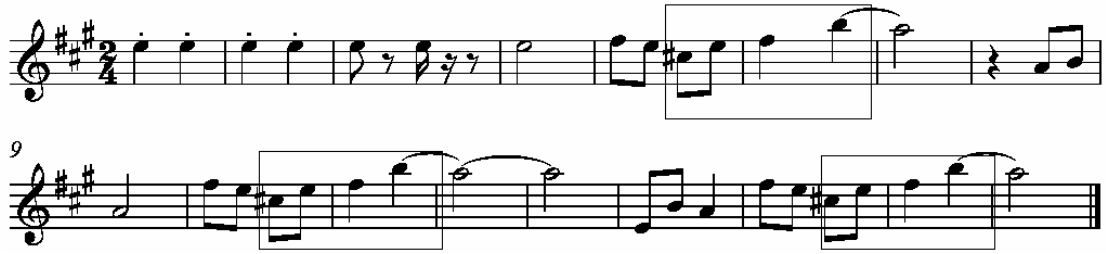
ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-7 / 10-12 / 15-17

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-6 / 10 -11/ 15-16.

ตัวอย่างทำนอง

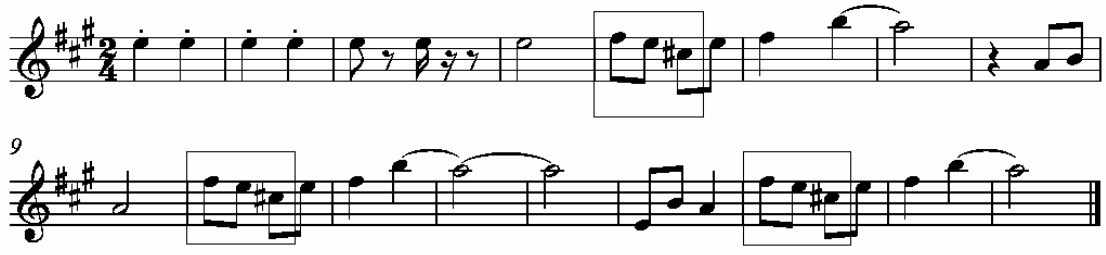


.

2.5.4 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

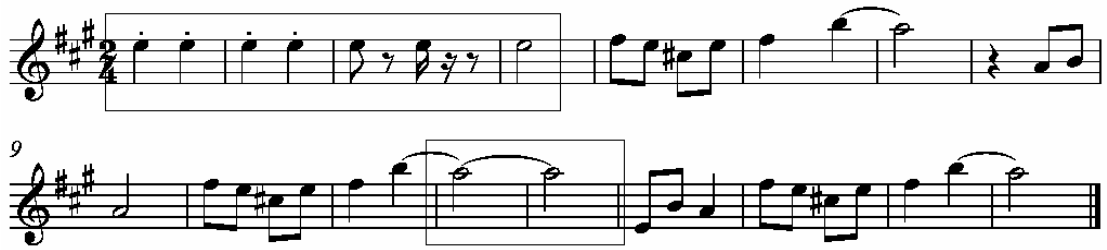
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5 / 10 / 15

ตัวอย่างทำนอง



2.5.5 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-4 / 12-13

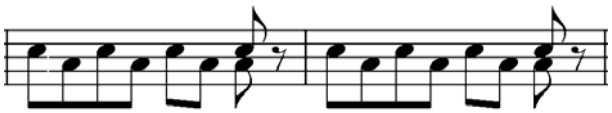
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.2.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

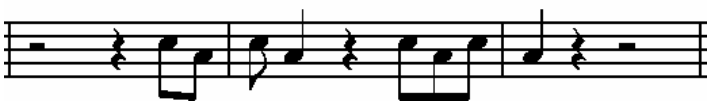
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 1 รูปแบบ ดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับ

เป็นลักษณะการบรรเลงซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็นรูปแบบเดียวดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก

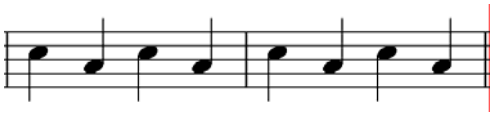


3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

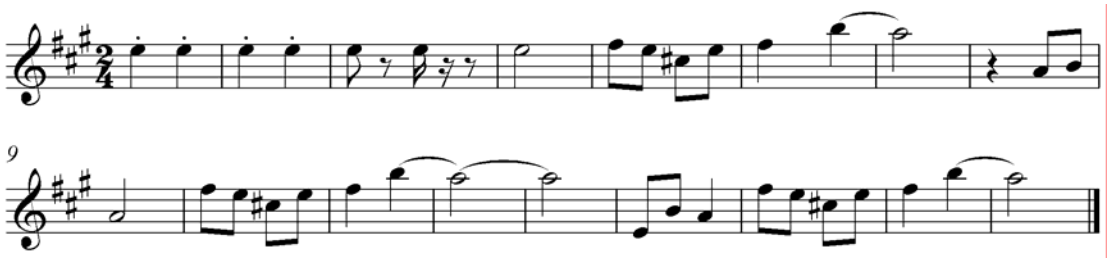
3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง เพลงโหมโรง ของหนังตะลุงคณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ไม่มีการบรรเลงฉิ่ง ประกอบเพลง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงโหมโรง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

ตัวอย่างทำนอง

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง โหมโรง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

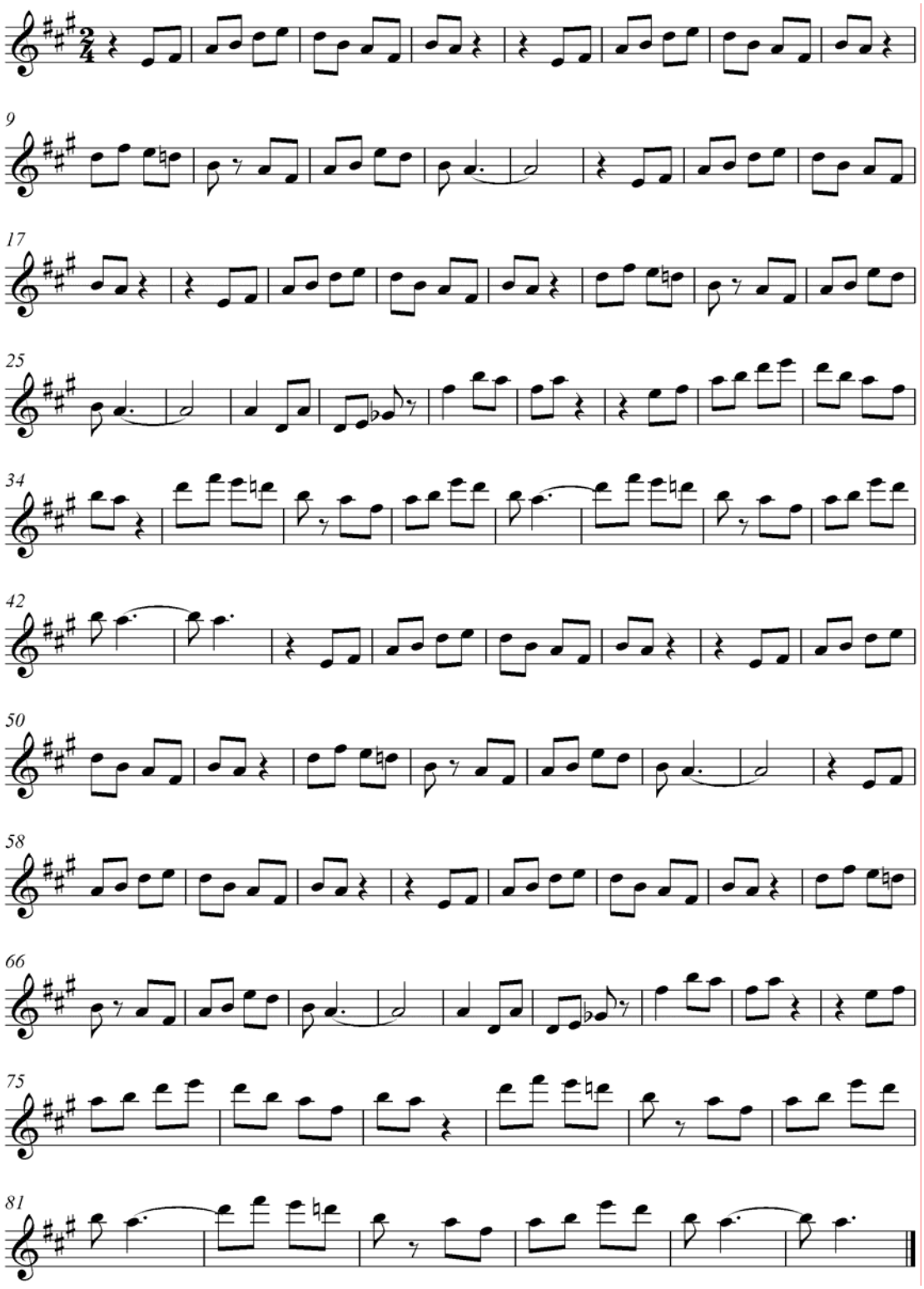
จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงโหมโรงประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง นำเรื่อง

โน้ตเพลง นำเรื่อง



1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

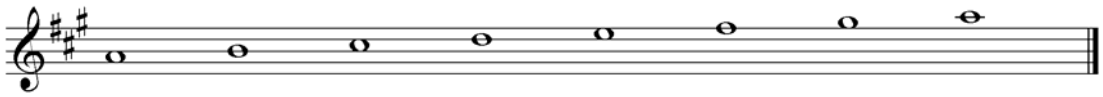
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

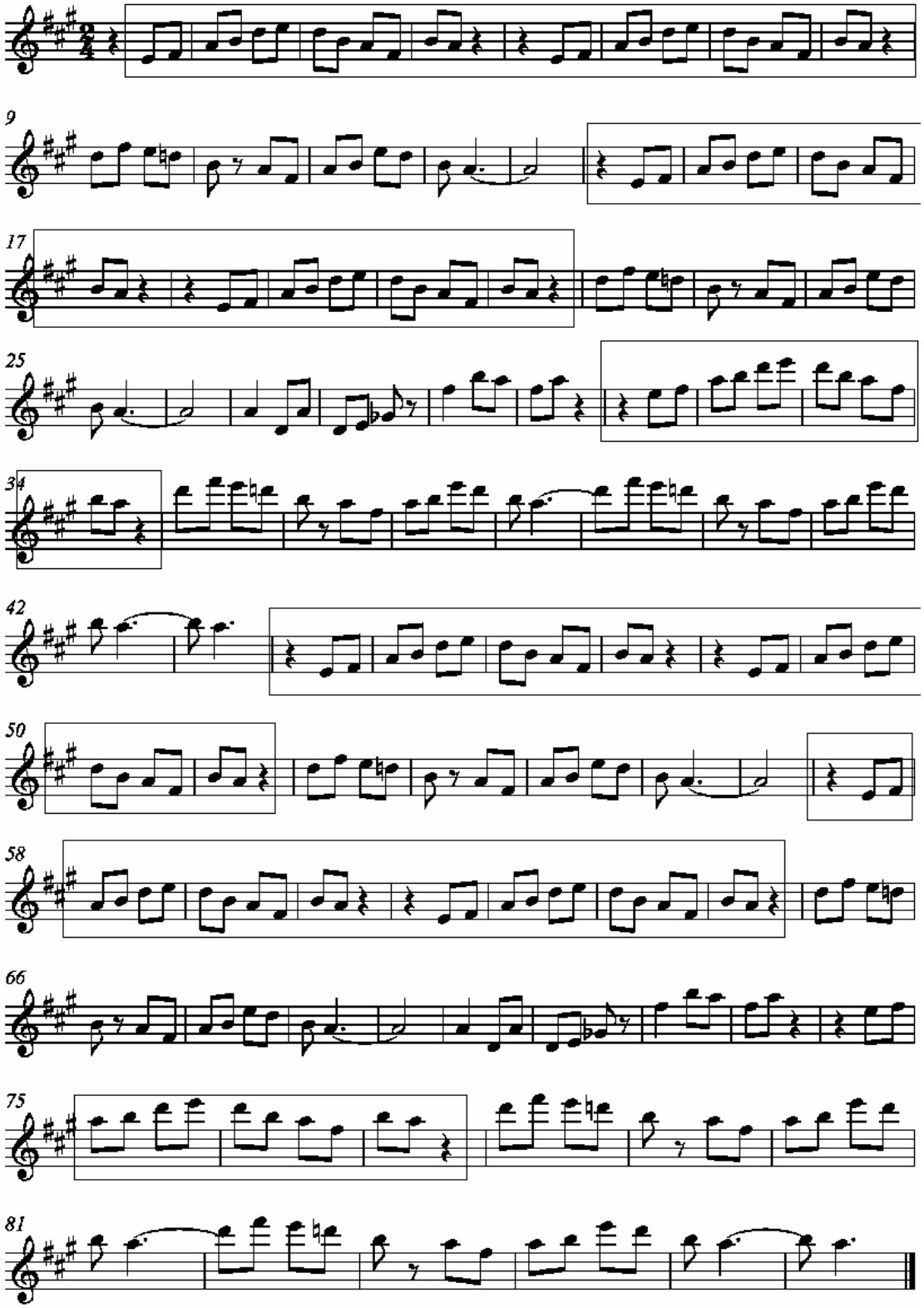
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

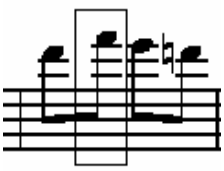
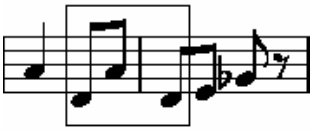
2.2 บันไดเสียง (Scales)

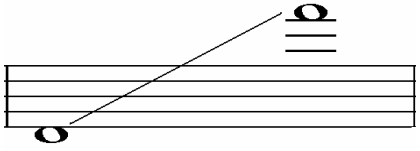
จากการศึกษาทำนองเพลงโหมโรง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท A Major Scales ประกอบด้วย A B C# D E F# G# A

โครงสร้างของบันไดเสียง A Major

A	B	C#	D	E	F#	G#	A
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย E F# A B C # D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 1-8 / 14-21 / 31-34 / 43-52 / 57-64 / 75-77

ตัวอย่าง โน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี D (ต่ำ)ปรากฏในห้องที่ 27-28 / 70-71 เสียงสูงสุดคือที F# (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 35 และ 39

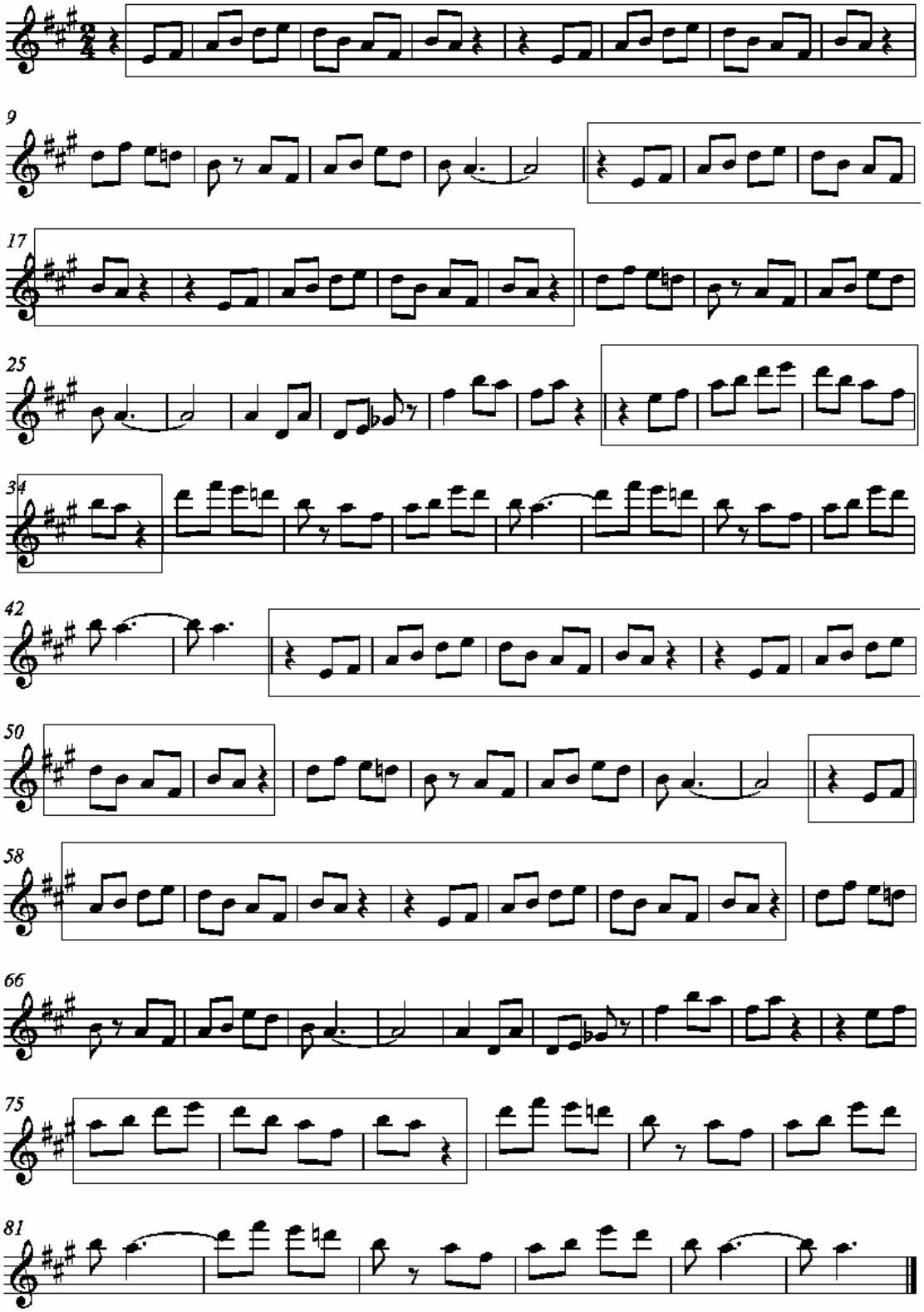
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



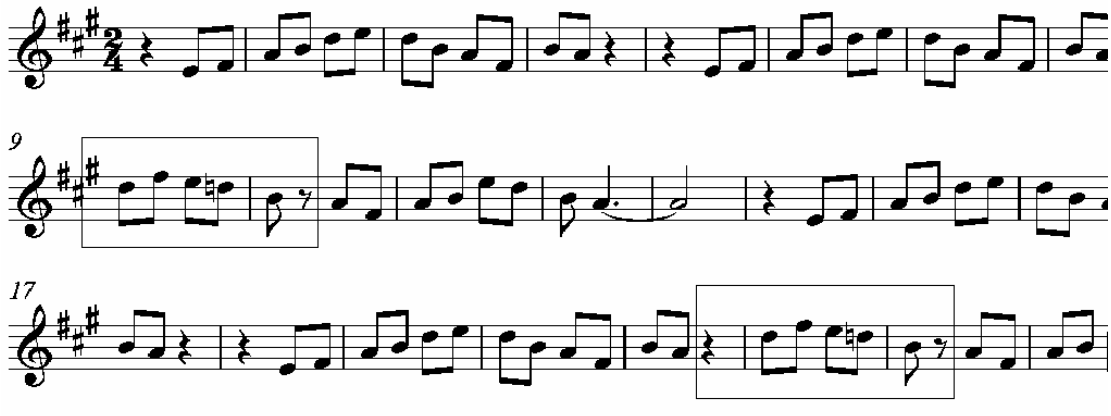
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

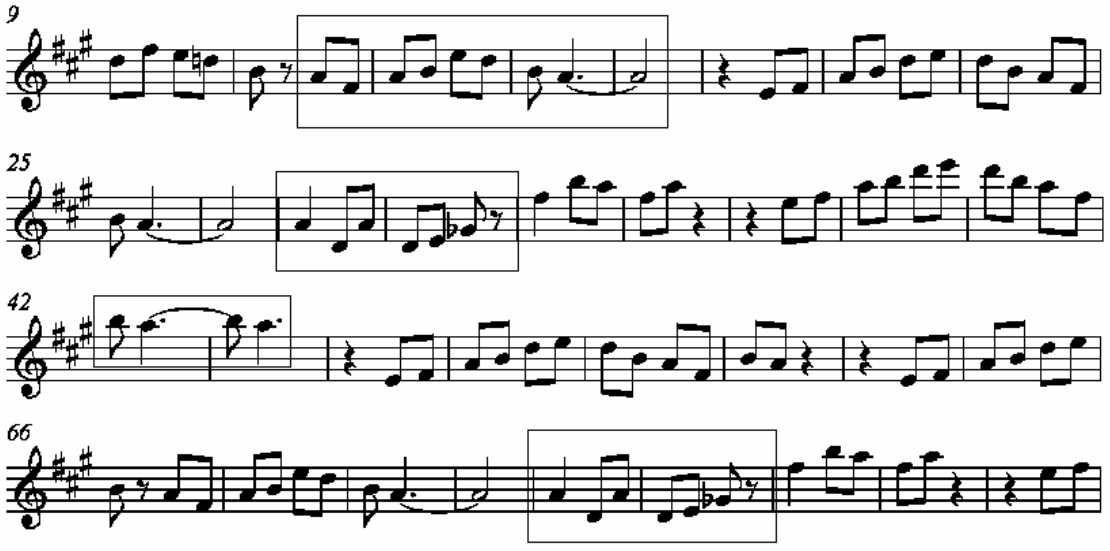
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-8 / 14-21 / 31-34 / 43-52 / 57-64 / 75-77

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

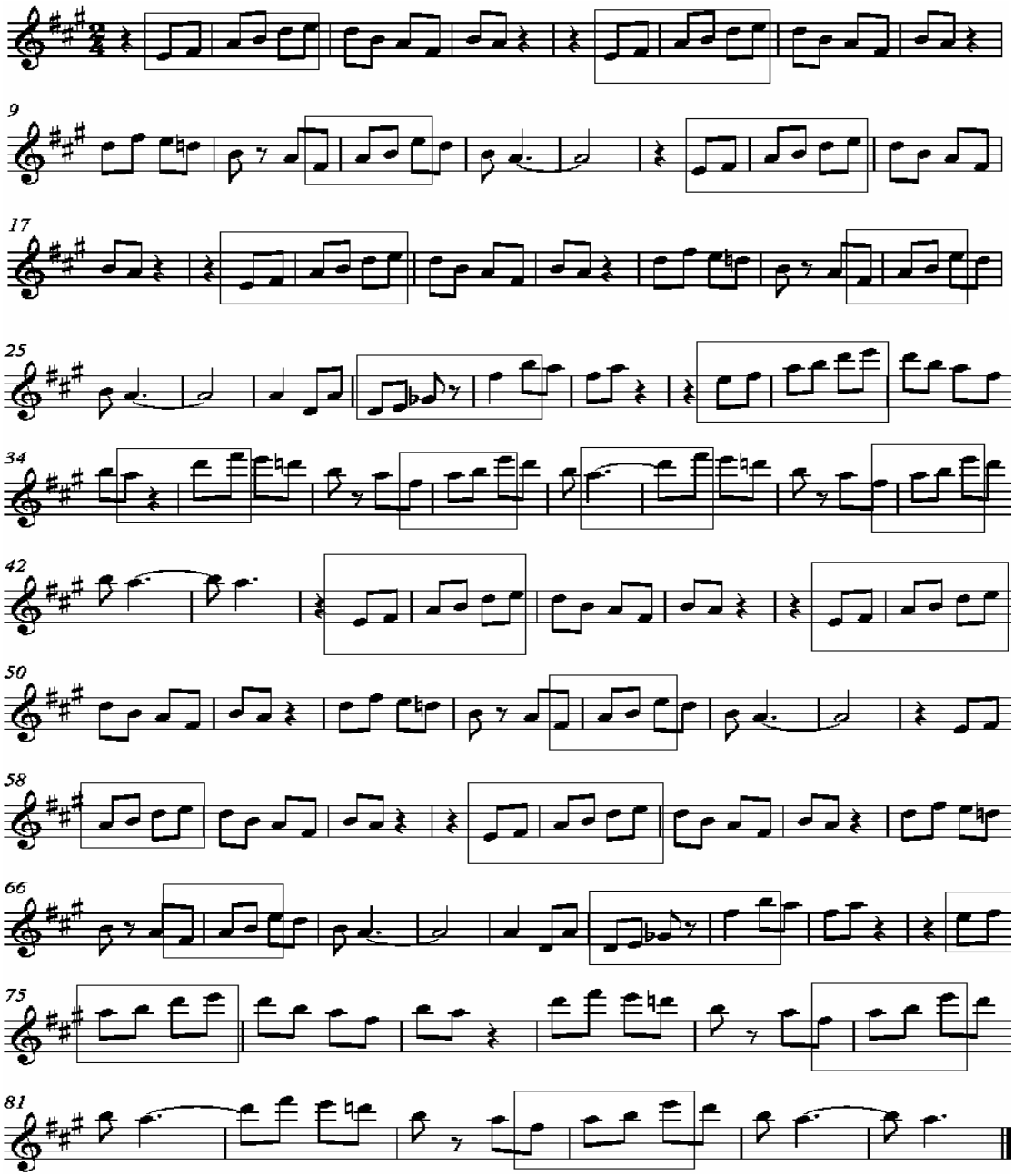
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 9-10 / 22-23 / โดยเป็นโน้ตลักษณะเหมือนกัน

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

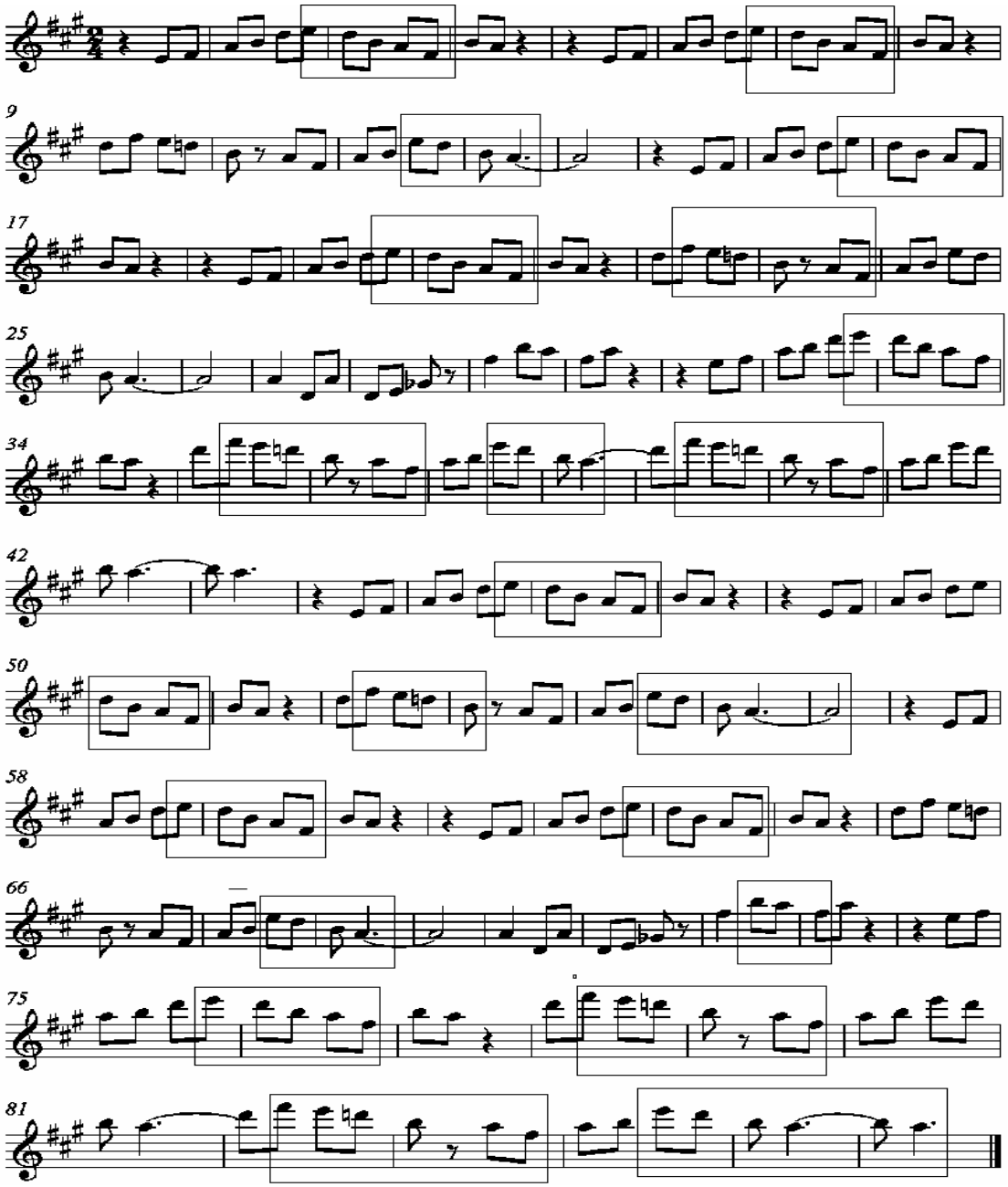
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 10-12 / 27-28 / 42-43 / 70-71

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

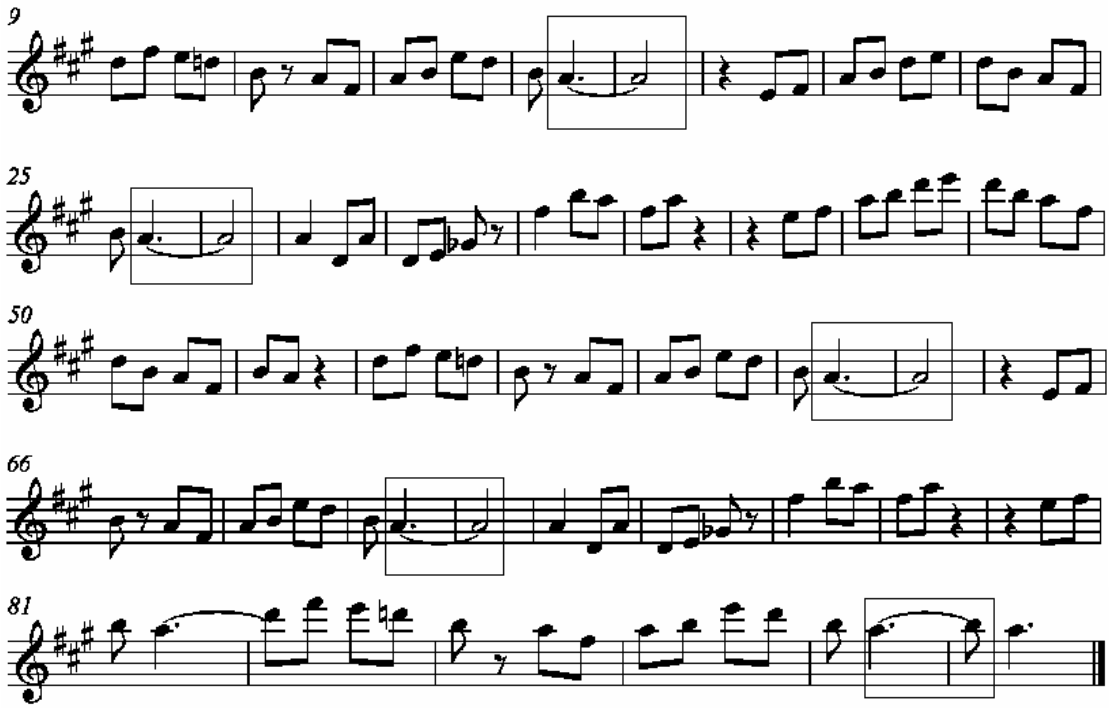
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 5-6 / 10-11 / 14-15 / 18-19 / 23-24 / 28-29 / 31-32 / 34-35 / 36-37 / 38-39 / 40-41 / 44-45 / 48-49 / 53-54 / 58 / 61-62 / 66-67 / 71-72 / 75 / 79-80 / 83-84

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 2-3 / 6-7 / 11-12 / 15-16 / 19-20 / 22-23 / 32-33 / 35-36 / 36-37 / 38-39 / 44-45 / 50 / 52-53 / 54-56 / 58-59 / 62-63 / 67-68 / 72-73 / 75-76 / 78-79 / 81-82 / 83-85

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 12-13 / 25 -26 / 42-43 / 55-56 / 68-69 / 85 -86

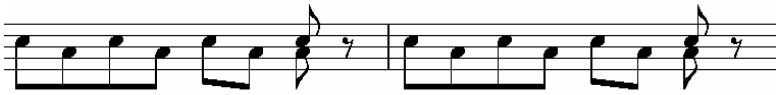
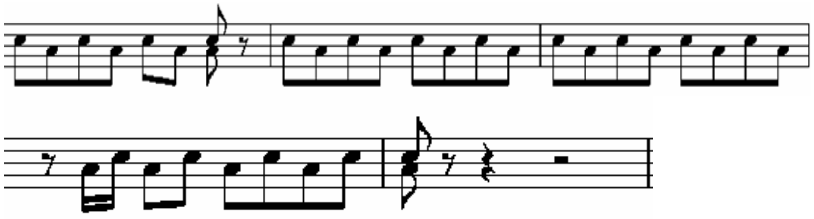
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

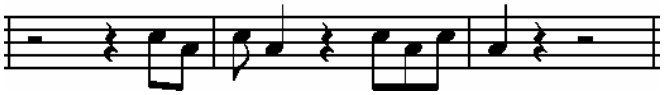
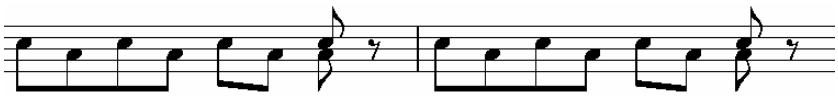
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

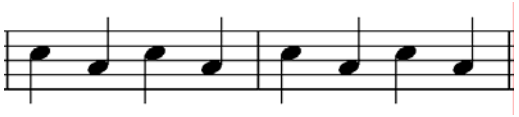
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

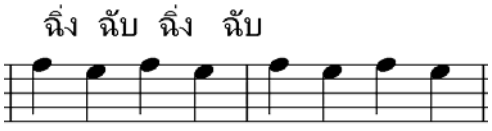
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงนำเรื่อง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง นำ พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

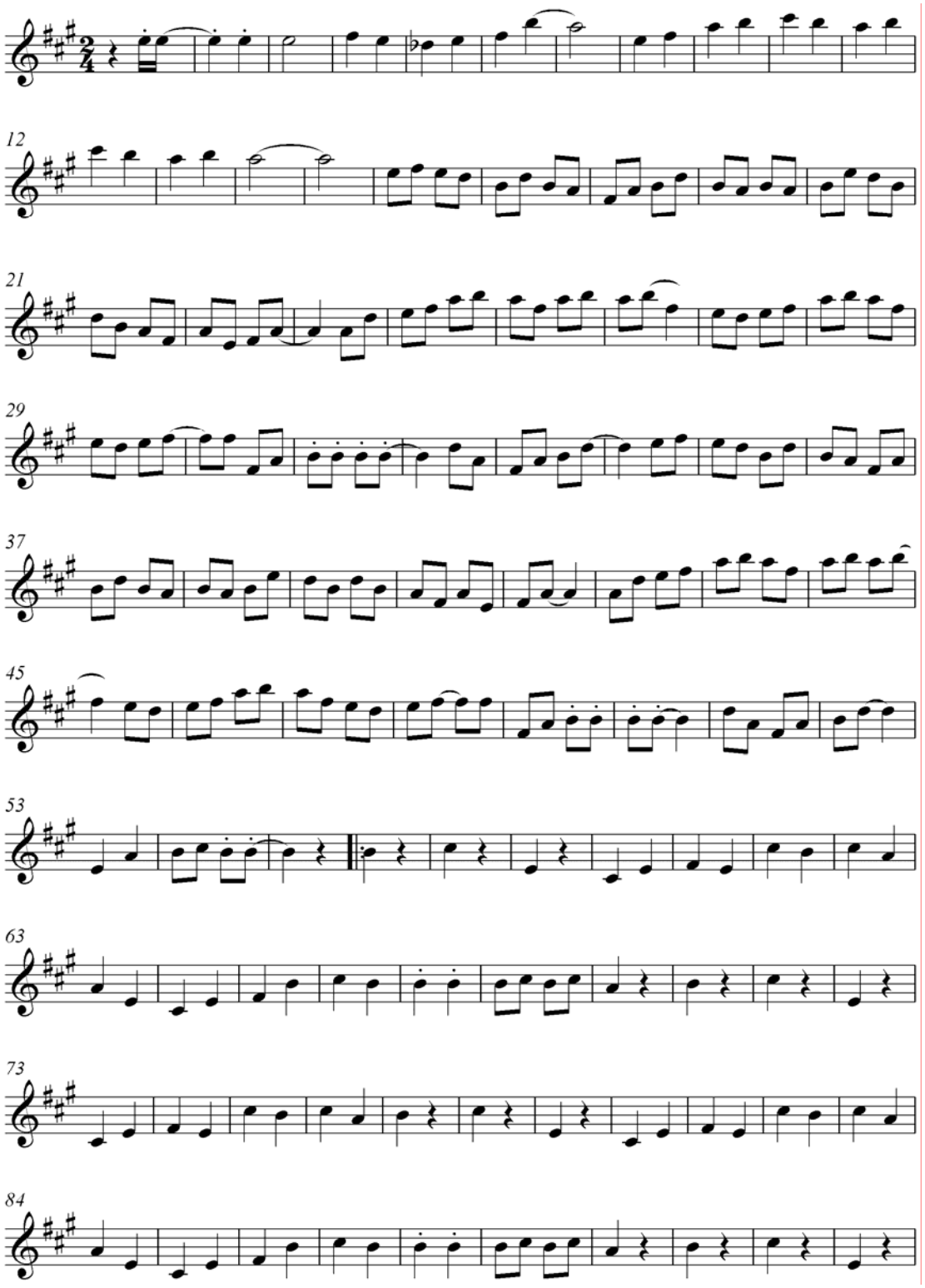
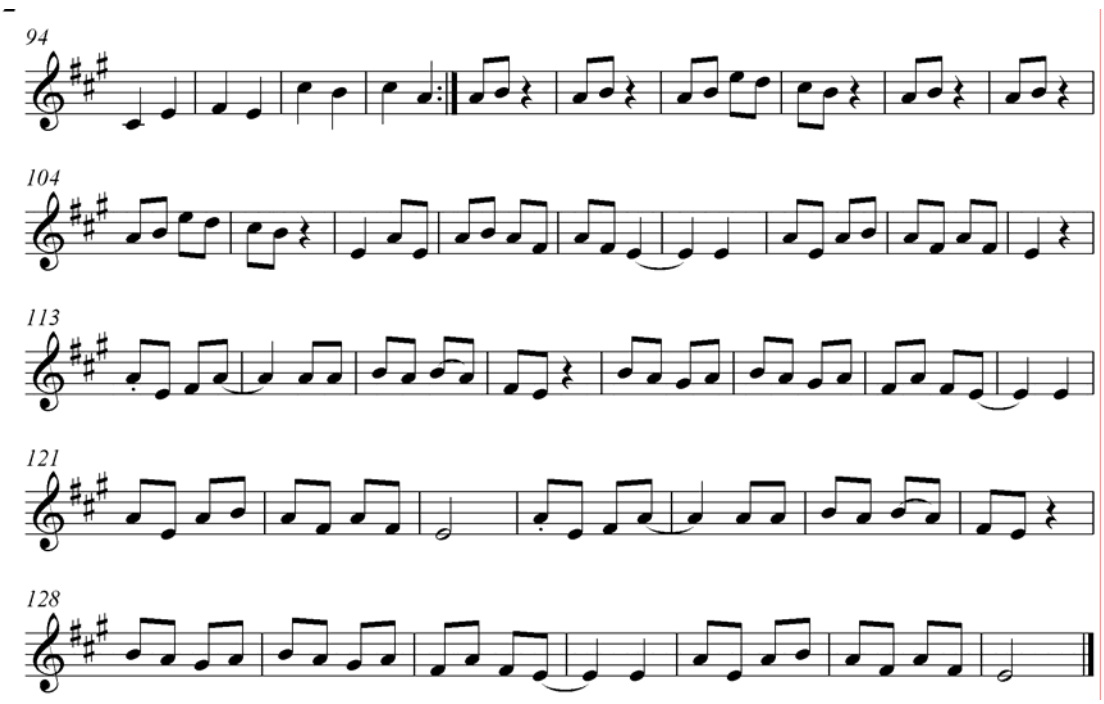
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงนำเรื่อง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงออกฤาษี

โน้ตเพลงออกฤาษี

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

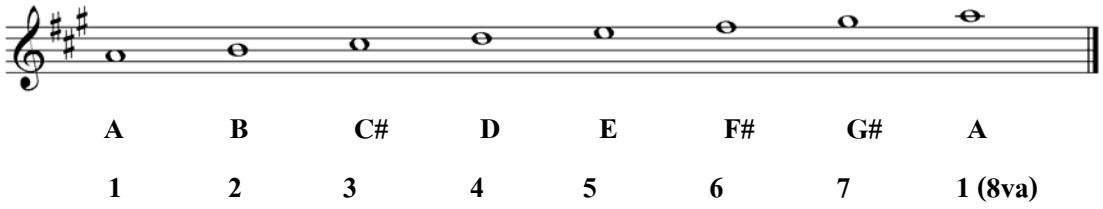
2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

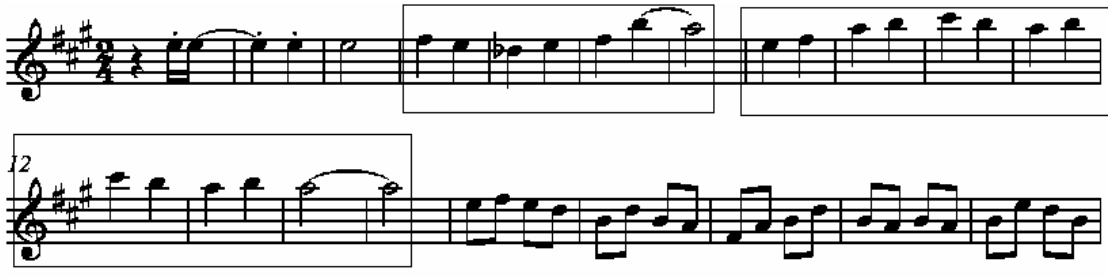
2.2 บันไดเสียง (Scales)

จากการศึกษาทำนองเพลงออกฤาษี พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท Major Scales ประกอบด้วย A B C# D E F# G# A

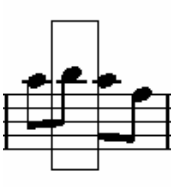
โครงสร้างของบันไดเสียง A Major



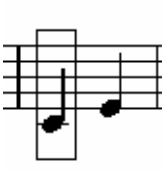
2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้รูปแบบกลุ่มเสียง 6 เสียง ประกอบด้วย D E F# A B C# มีการเคลื่อนที่ ขึ้น-ลง ดัง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 4-6 / 7-15 และตั้งแต่ห้องที่ 16 จนตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างทำนอง

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี C (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 59 /64 73 / 80 / 85 เสียงสูงสุดคือที B (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 6 /12 13 / 24-26 / 28 / 43-44 /46

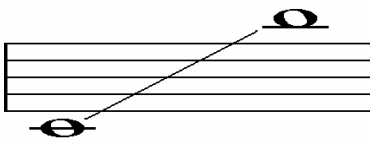
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด



ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด



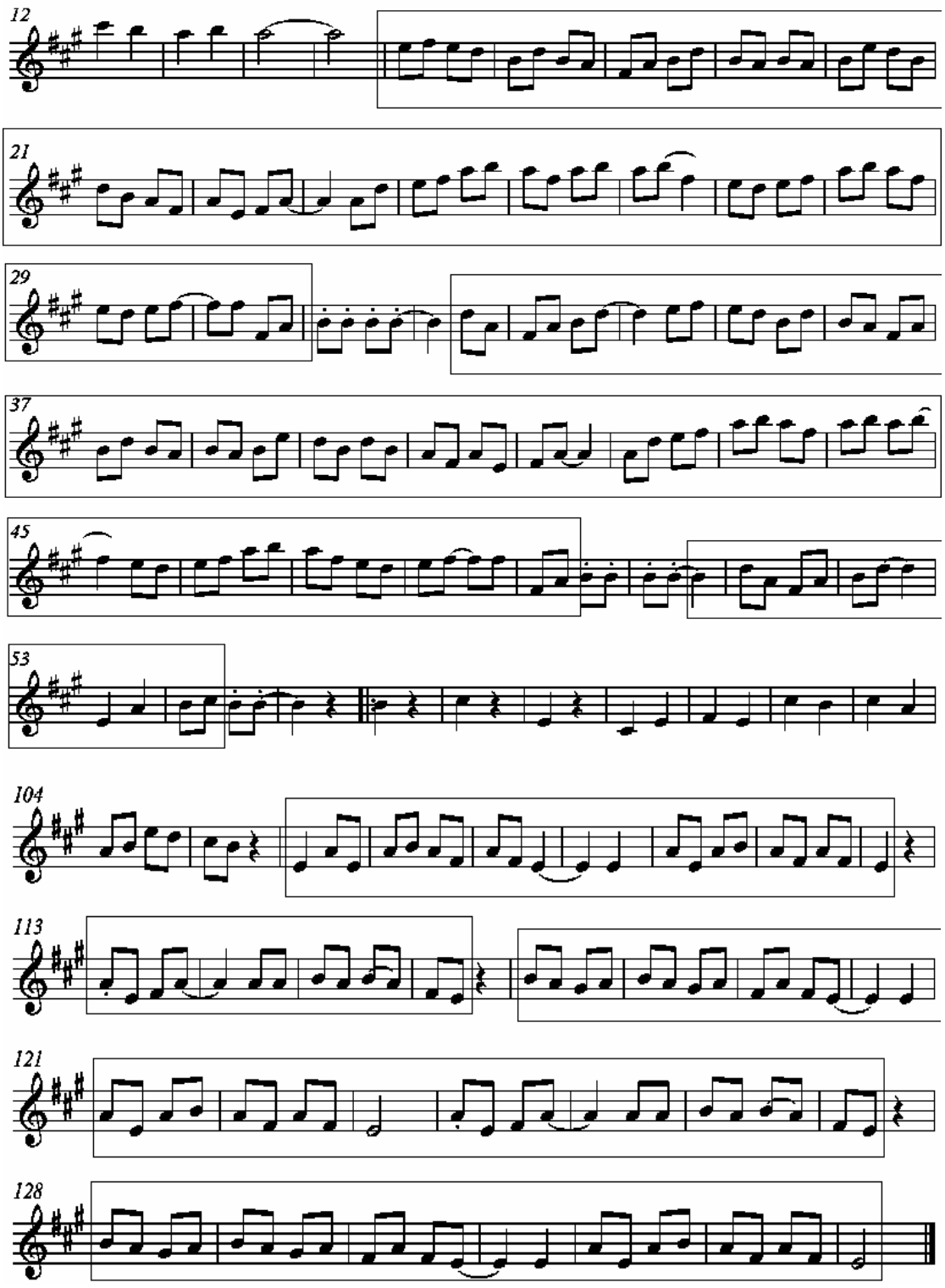
ตัวอย่าง ช่วงเสียง



2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

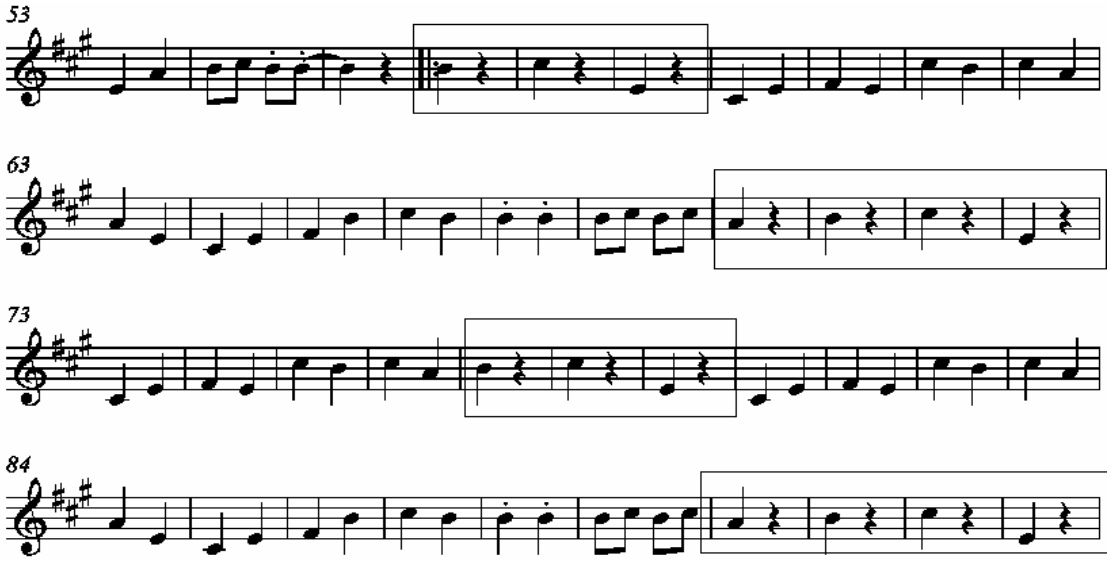
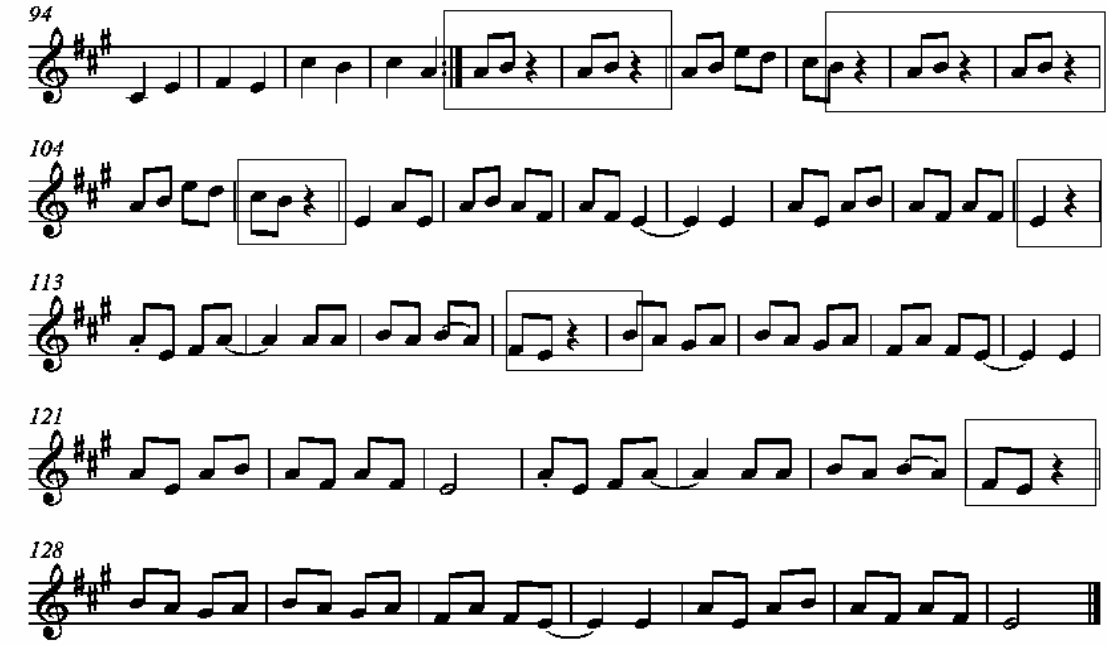
2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 16-54 / 106-112 / 133-116 / 117-127 / 128-134

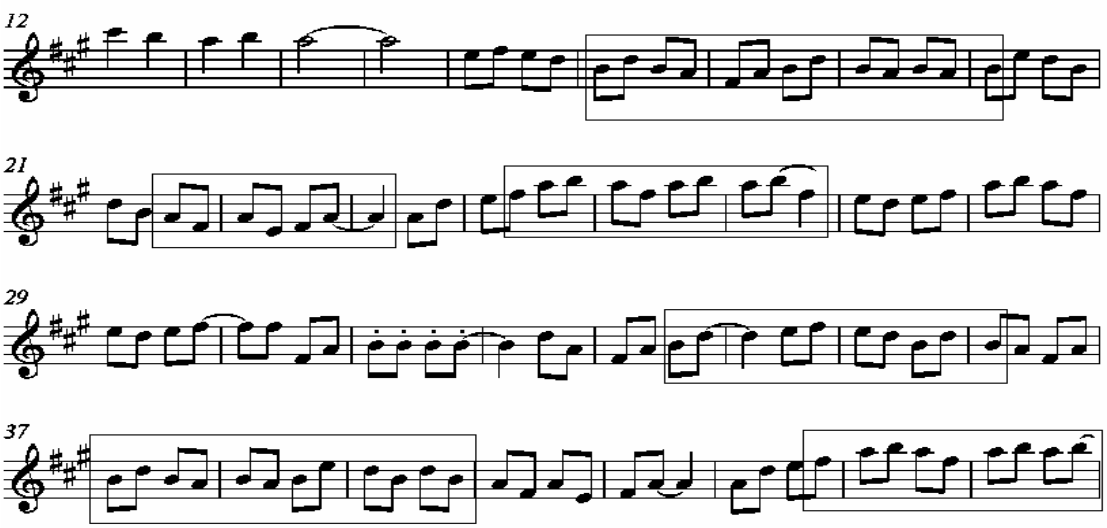
ตัวอย่างทำนอง

12
21
29
37
45
53
104
113
121
128

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

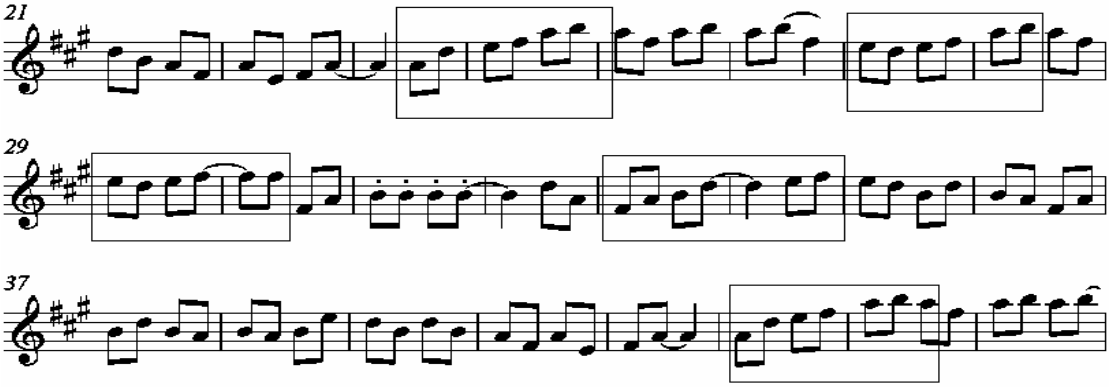
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 56-58 / 69-72 / 77-79 / 90-93 / 98-99 / 101-103 / 105 / 112 / 116 / 127

ตัวอย่างทำนอง

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

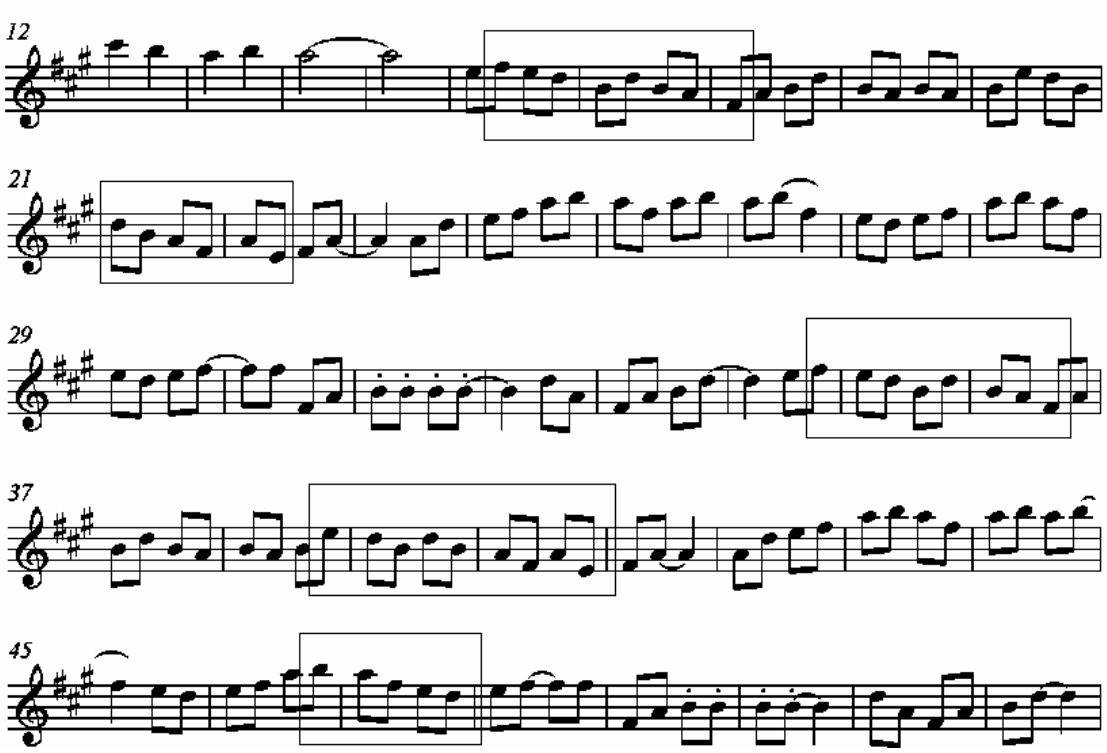
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 17-20 / 21-23 / 24 -26 / 33-35 / 37-39/ 42-44 เป็นต้น

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

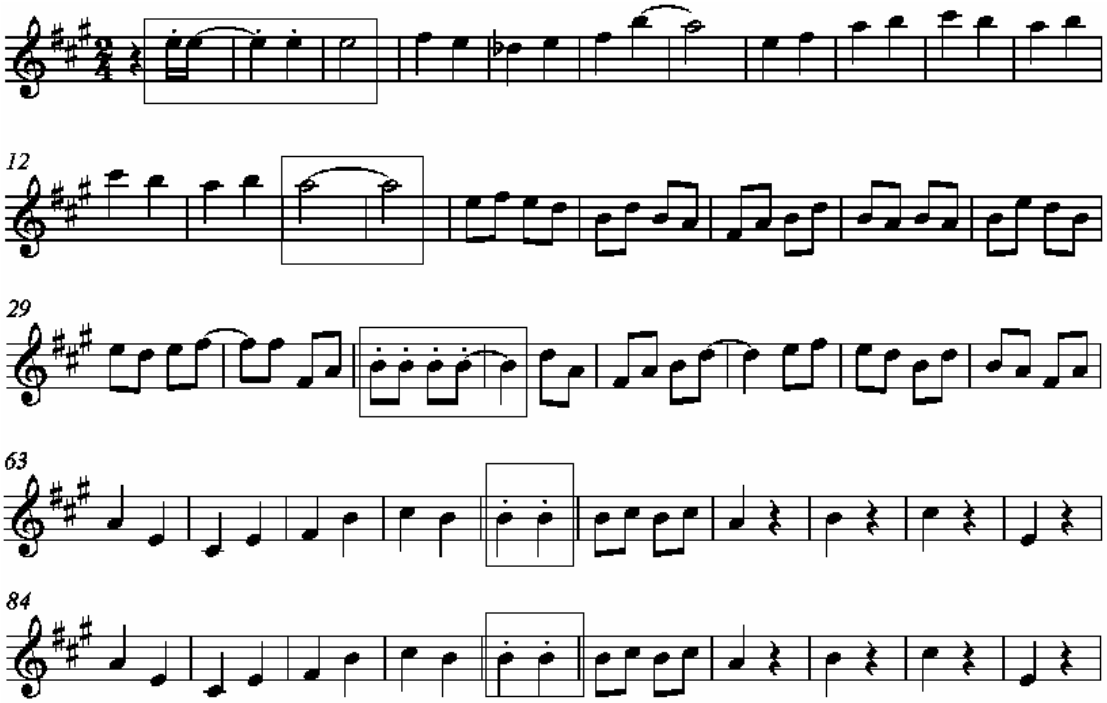
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 23-24 / 27-28 / 29-30 / 33-34 / 42-43

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 16-18 / 21-22 / 34-36 / 38-40 / 46-47

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่1-3 / 14-15 / 31-32 / 67 / 88

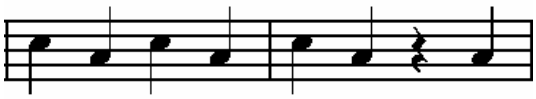
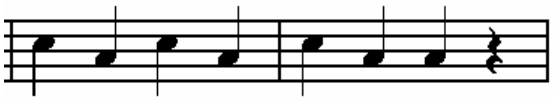
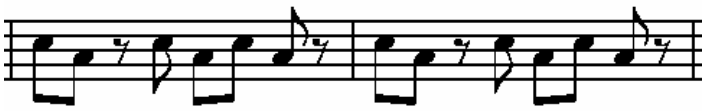
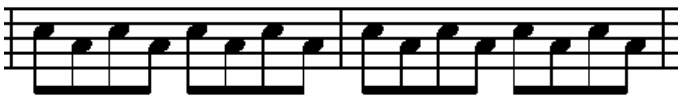
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

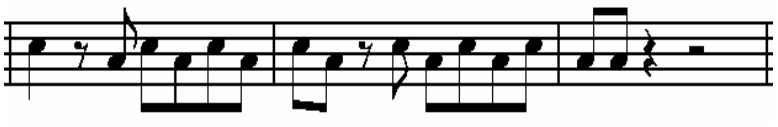
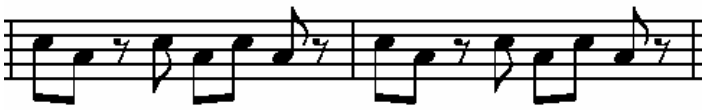
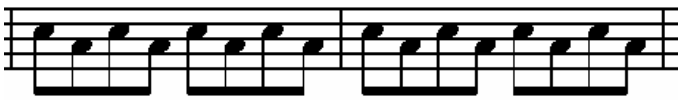
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 1 - 3 ไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง ส่วนรูปแบบที่ 4 บรรเลงตอนนายหนังเชิดรูปฤาษีกำลังเหาะ

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 3

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 4

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

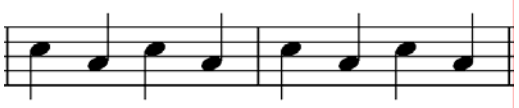
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 1- 2 ไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลงบรรเลง ส่วนรูปแบบที่ 3 บรรเลงตอนนายหนังเชิดรูปฤาษีกำลังเหาะ

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 3

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

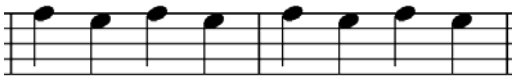
3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 1 เป็นการบรรเลงเฉพาะตอนนายหนังเริ่มออกฤาษี ส่วนรูปแบบที่ 2 บรรเลงตามปกติตลอดเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 2

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงออกฤาษี พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง ออกฤาษี พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนอง 4 ท่อน (A B C D) (Progressive) โดยท่อน A เริ่มจากห้องที่ 1-15 โดยท่อน B เริ่มจากห้องที่ 16-55 โดยท่อน C เริ่มจากห้องที่ 96-57 โดยท่อน D เริ่มจากห้องที่ 98-134

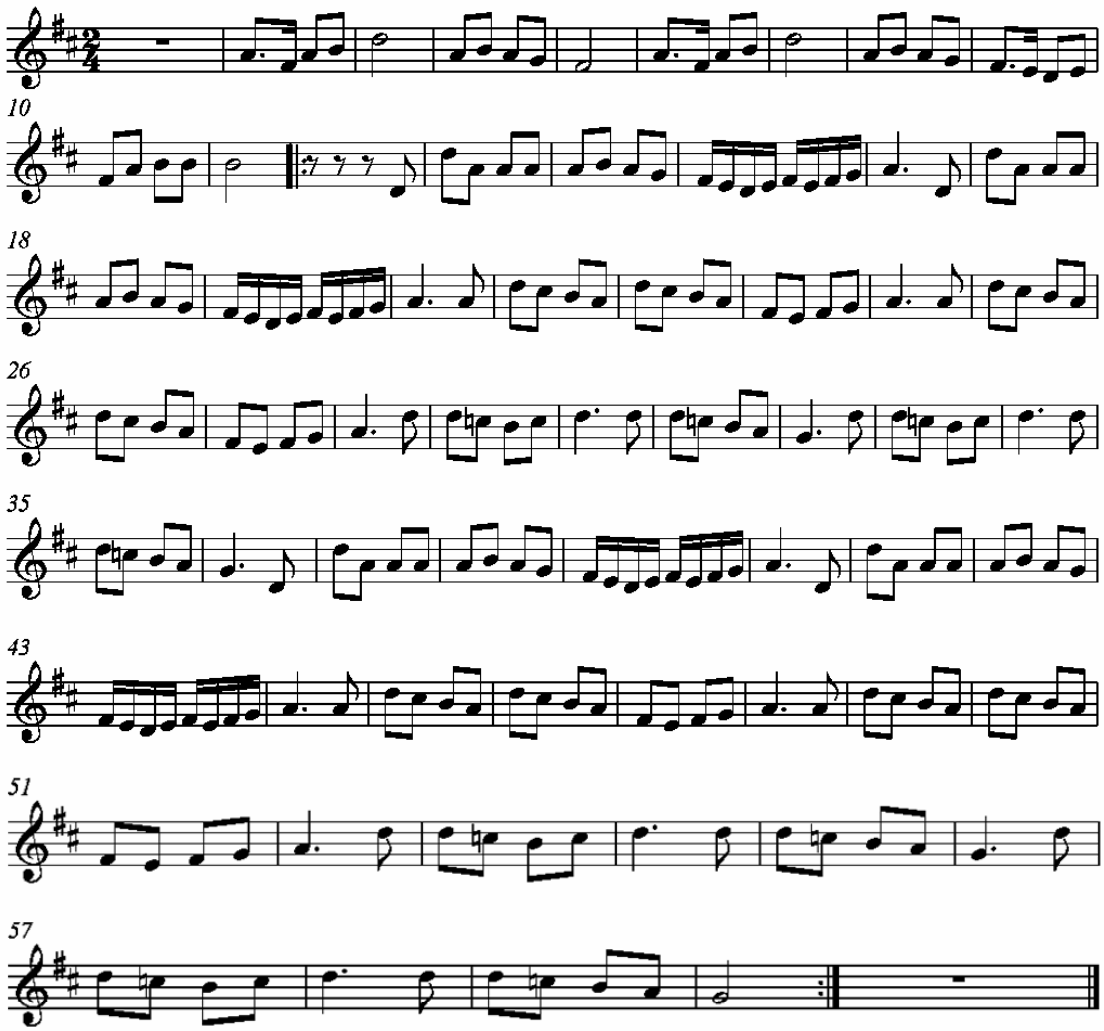
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงออกฤาษี ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่าไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง อิศวรทรงโค

โน้ตเพลง อิศวรทรงโค

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

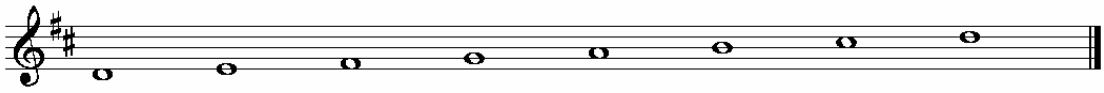
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

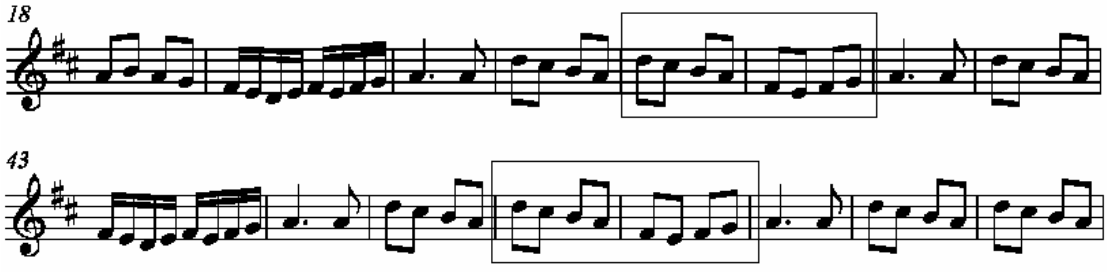
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

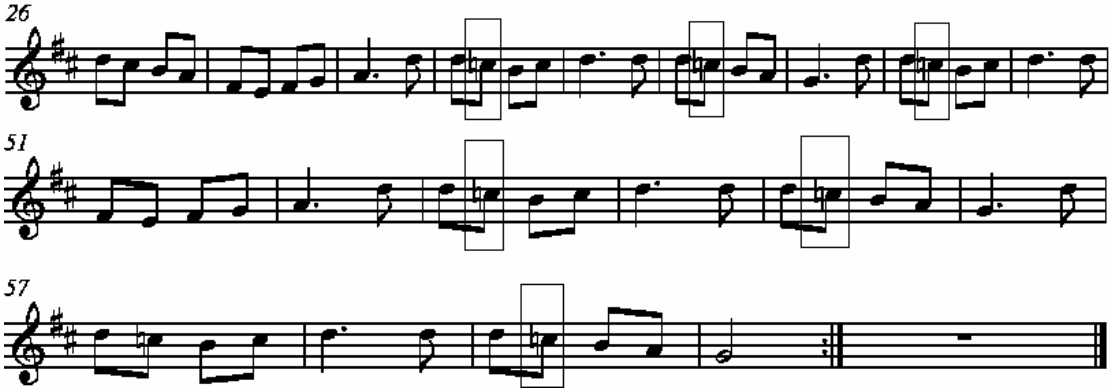
2.2 บันไดเสียง (Scales)

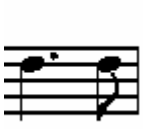
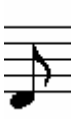
จากการศึกษาทำนองเพลง อิศวรทรงโค พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท D Major Scales ประกอบด้วย D E F# G A B C# D

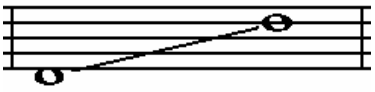
โครงสร้างของบันไดเสียง D Major

D	E	F#	G	A	B	C#	D
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 7 เสียง ประกอบด้วย D E F# G A B C# D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 22-23 / 46-47

ตัวอย่างทำนอง

นอกจากนี้ยังพบกลุ่มเสียงที่ ใช้ 7 เสียงอีกกลุ่มหนึ่ง ประกอบด้วย D E F# G A B C D สังเกตเห็นว่าโน้ต C ของกลุ่มเสียงนี้เป็นโน้ตที่ไม่ติด # (ชาร์ป) ปรากฏในเพลง ห้องที่29 / 31 33 / 53 / 55 / 59

ตัวอย่างทำนอง

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 9 / 12 / 15-16 / 18 / 22 / 36 / 39-40 / 43 เสียงสูงสุดคือเร D (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 3 / 7 / 11 / 13 / 17 / 21-22 / 25-26 / 28-34 / 35 / 37 / 41 / 45-46 / 49-50 / 52-59

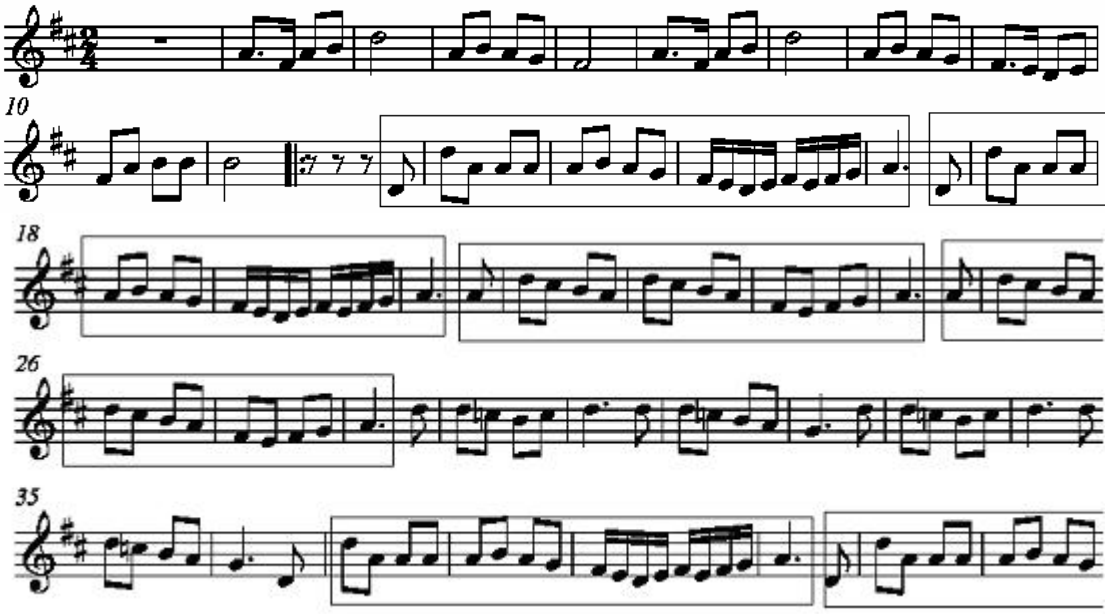
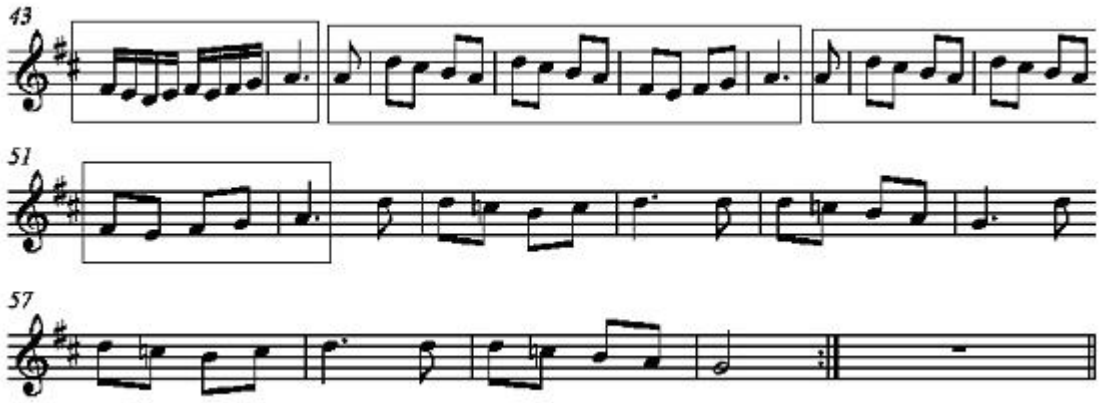
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 12-28 / 37- 52

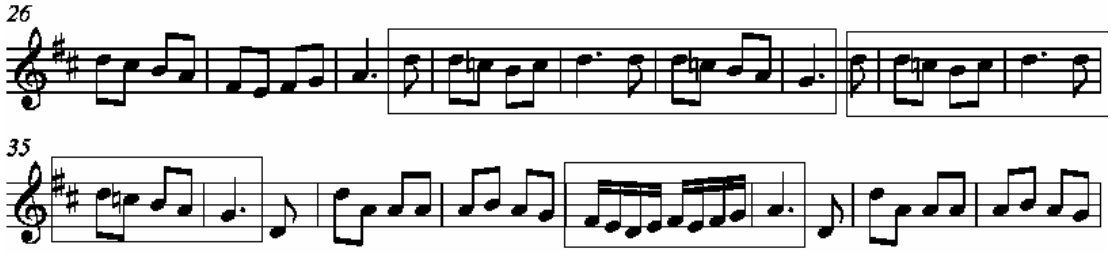
ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-5 โดยเป็นโน้ตลักษณะเป็นวลีสั้นๆ ไม่ติดต่อกัน

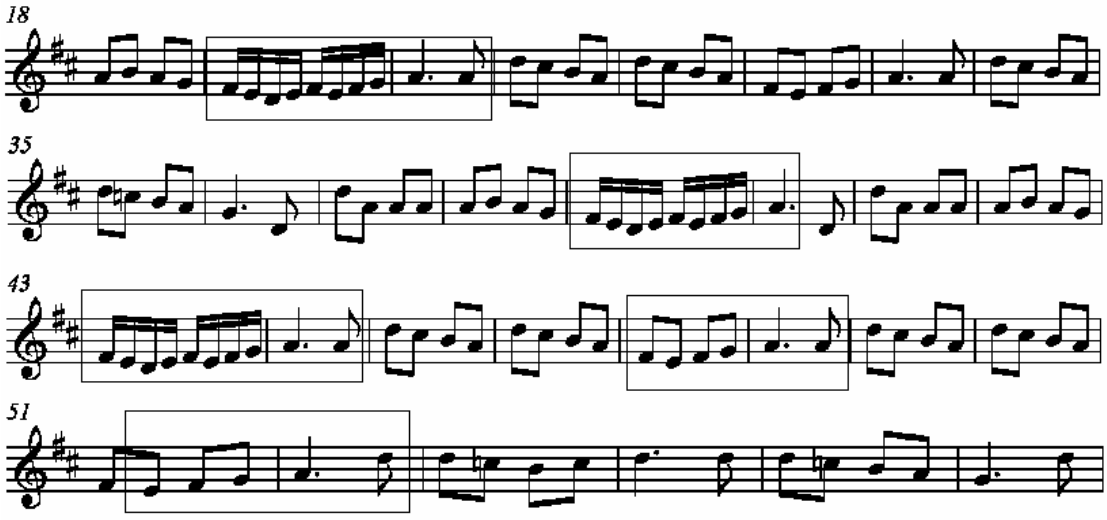
ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

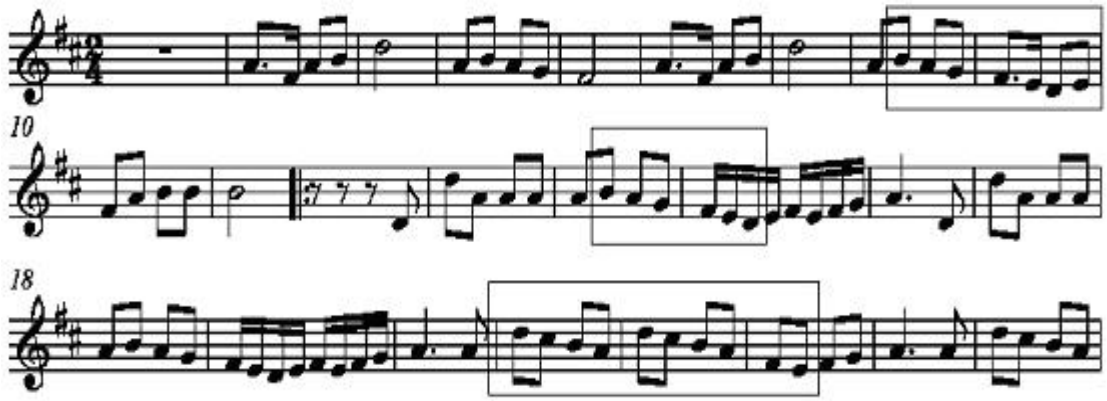
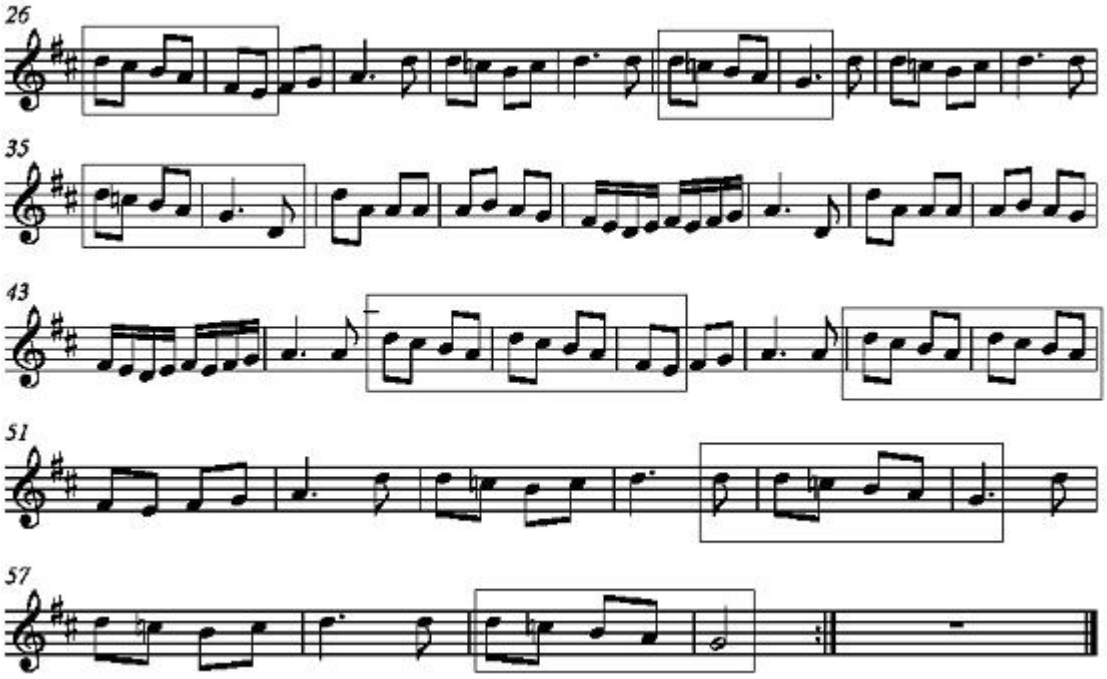
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่29-36 / 39-40

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

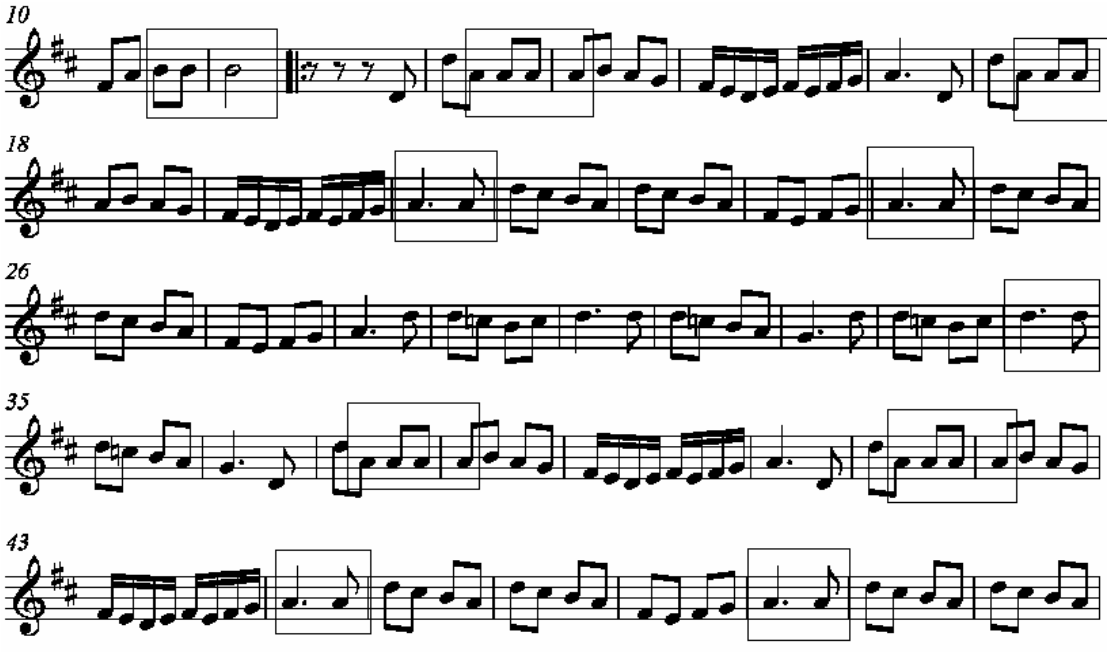
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 19-20 / 39-40 / 43-44 / 47-48 / 51- 52

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 8-9 / 14-15 / 21-23 / 26-27 / 31-32 / 35-36 / 45-47 / 49-50 / 54-56 / 59-60

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 10-11 / 13-14 / 17 / 20 / 24 / 34 / 37-38 / 41-42 / 44 / 48

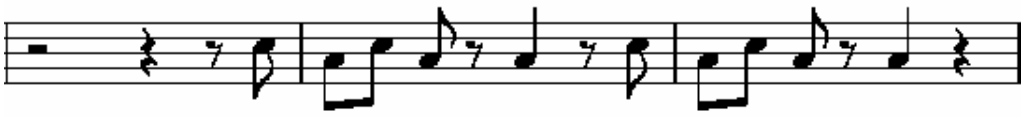
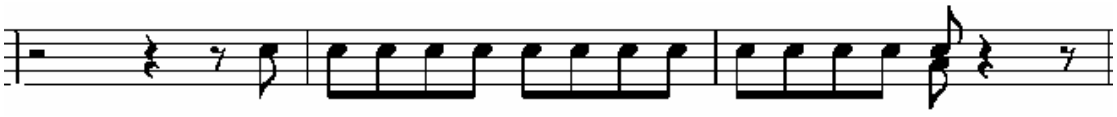
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

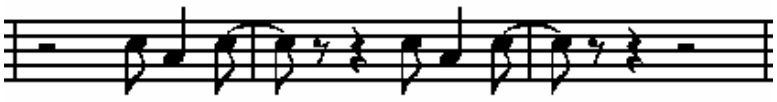
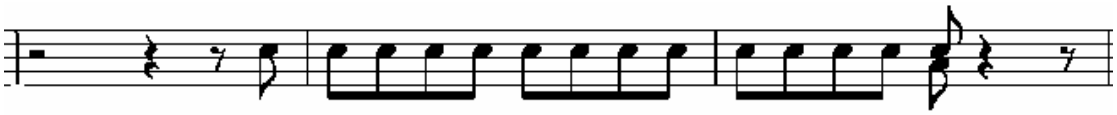
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

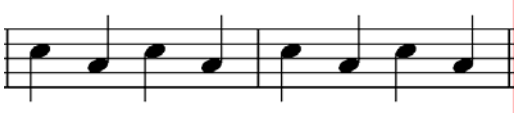
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊กรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊กรูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

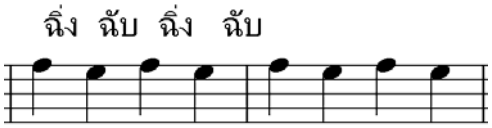
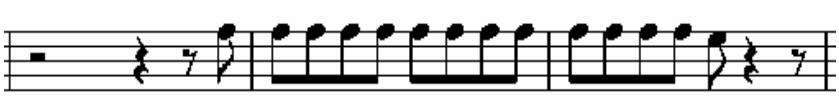
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 2

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลง อิศวรทรงโค พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง อิศวรทรงโค พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนอง 2 ท่อน A B (Binary) โดยท่อน A เริ่มจากห้องที่ 1- 11 ท่อน B เริ่มจากห้องที่ 12-60

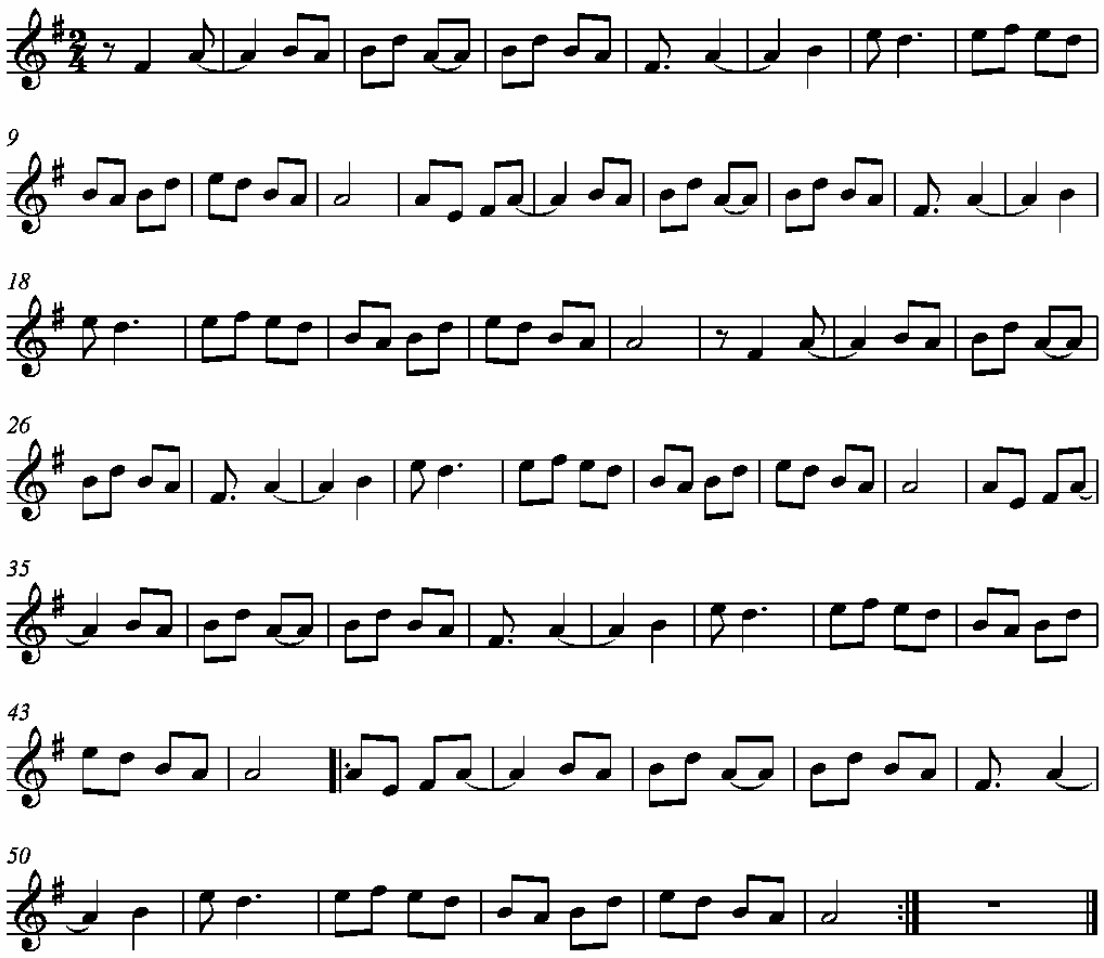
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงอิศวรทรงโค ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง เสียบปรายหน้าบท

โน้ตเพลงเสียบปรายหน้าบท

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

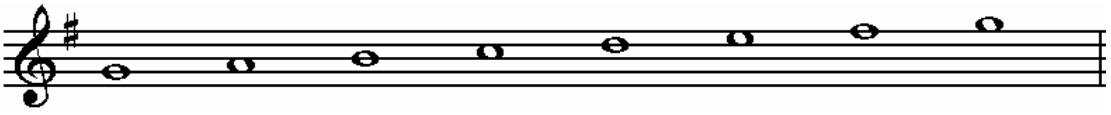
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

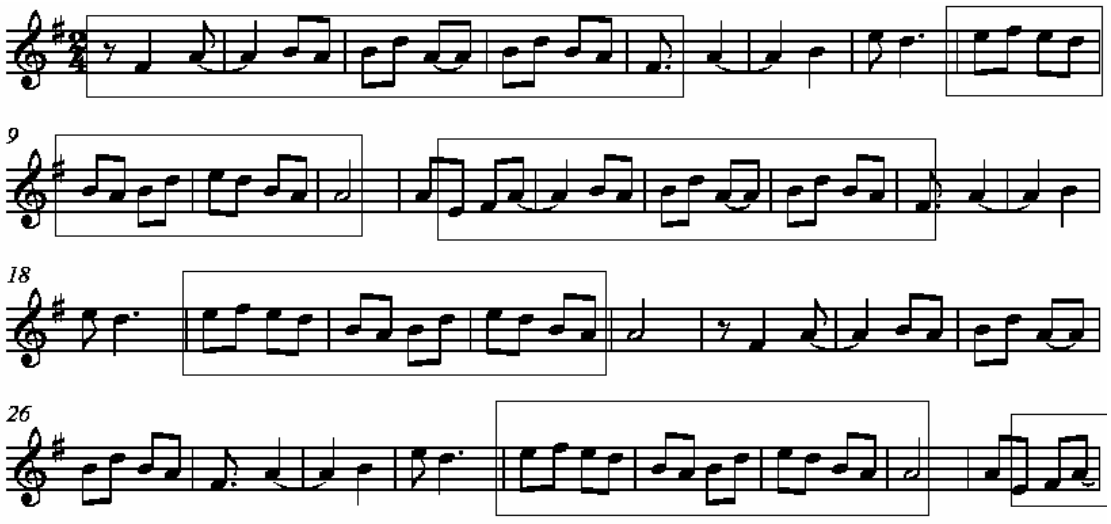
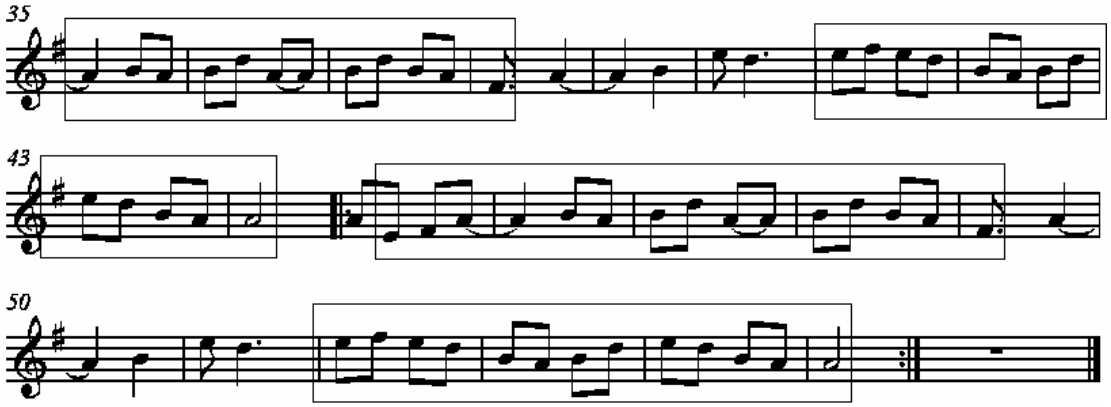
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

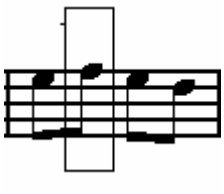
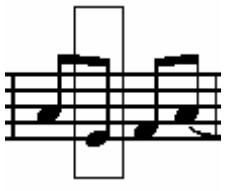
2.2 บันไดเสียง (Scales)

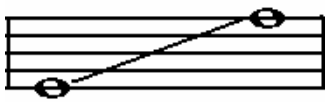
จากการศึกษาทำนองเพลงเสียบปรายหน้าบท พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท G Major Scales ประกอบด้วย G A B C D E F# G

โครงสร้างของบันไดเสียง G Major

G	A	B	C	D	E	F#	G
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย G A B D E F# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 1-5 / 8-11 / 12-16 / 19-21 / 30-33 / 34-38 / 41-44/ 45-49 / 53-56

ตัวอย่าง โน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี E (ต่ำ)ปรากฏในห้องที่ 12 / 34 /45 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 10 /19 / 30 / 41 / 52

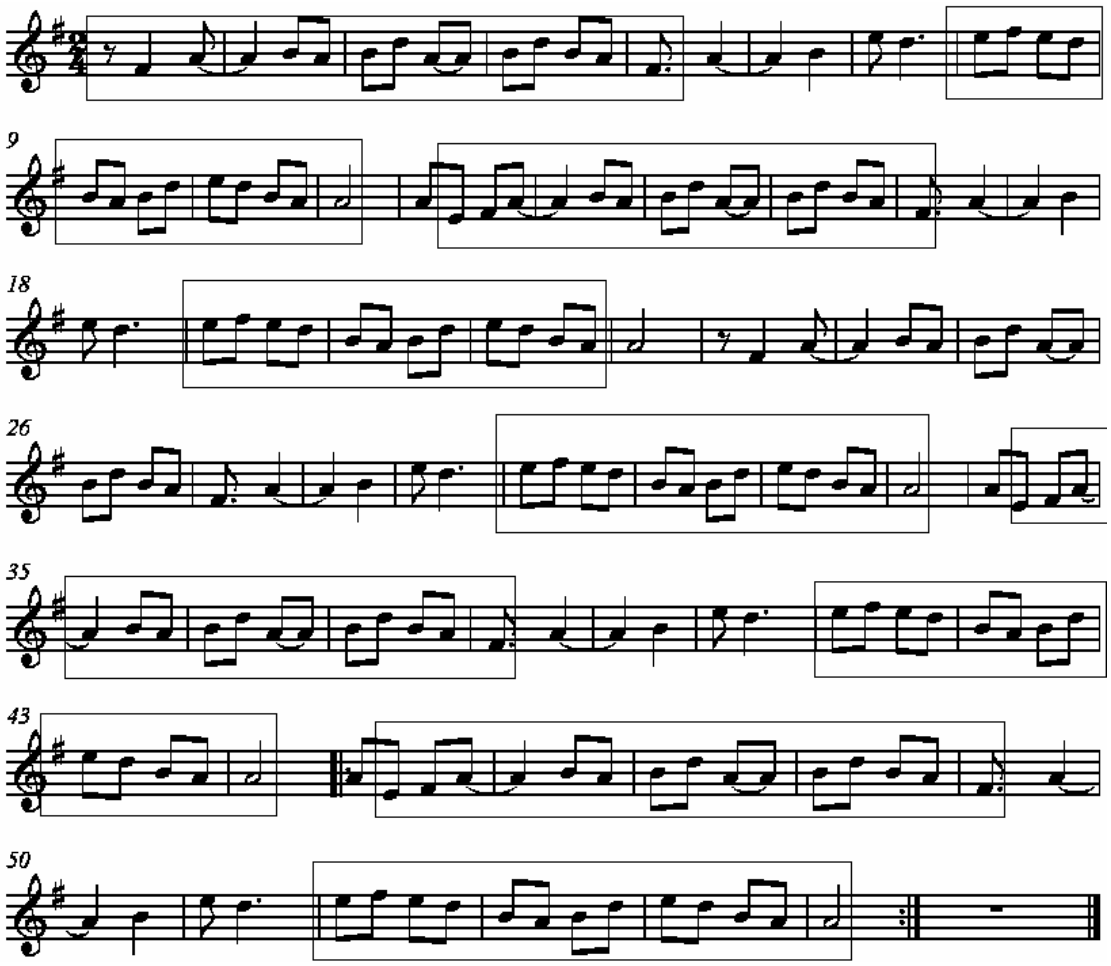
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



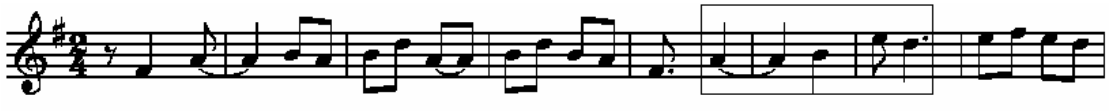
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-5 / 8-11 / 12-16 / 19-21 / 30-33 / 34-38 / 41-44/45-49 / 53-56

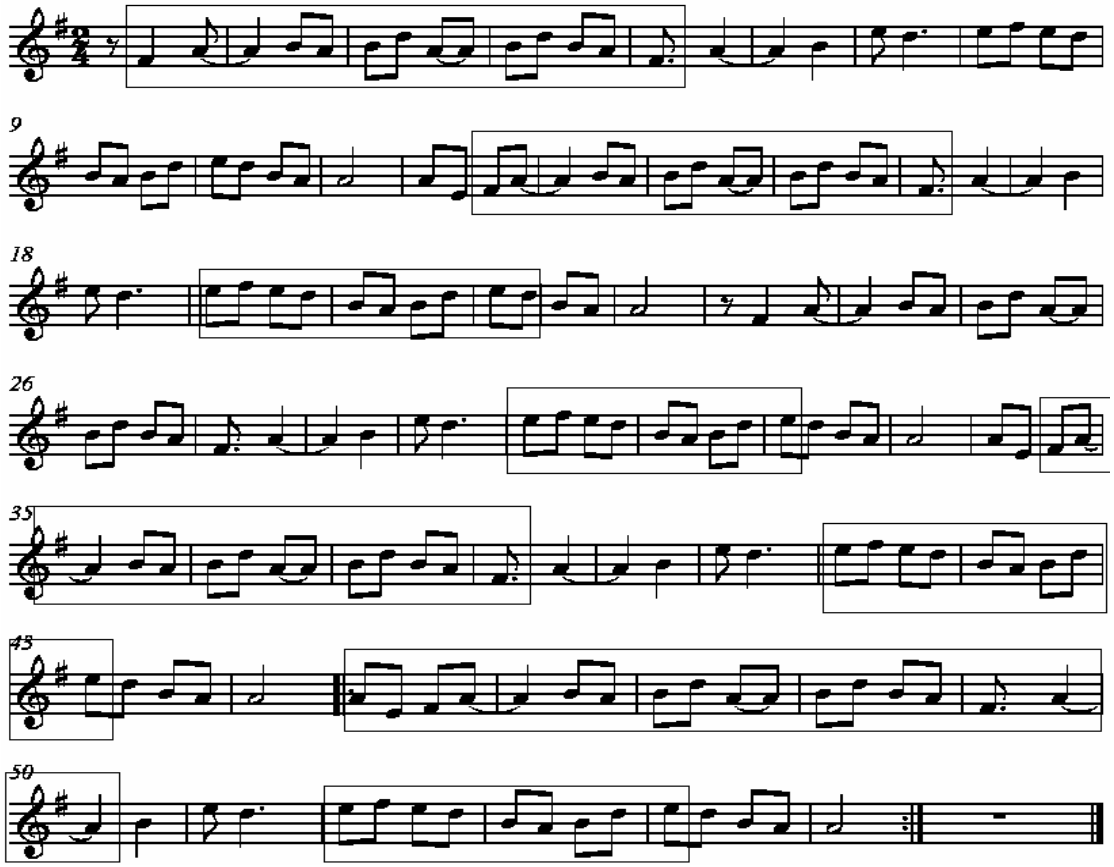
ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-7 / 16-18 / 27-29 / 38-40 / 49-51 โน้ตมีลักษณะของทำนองเหมือนกัน

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

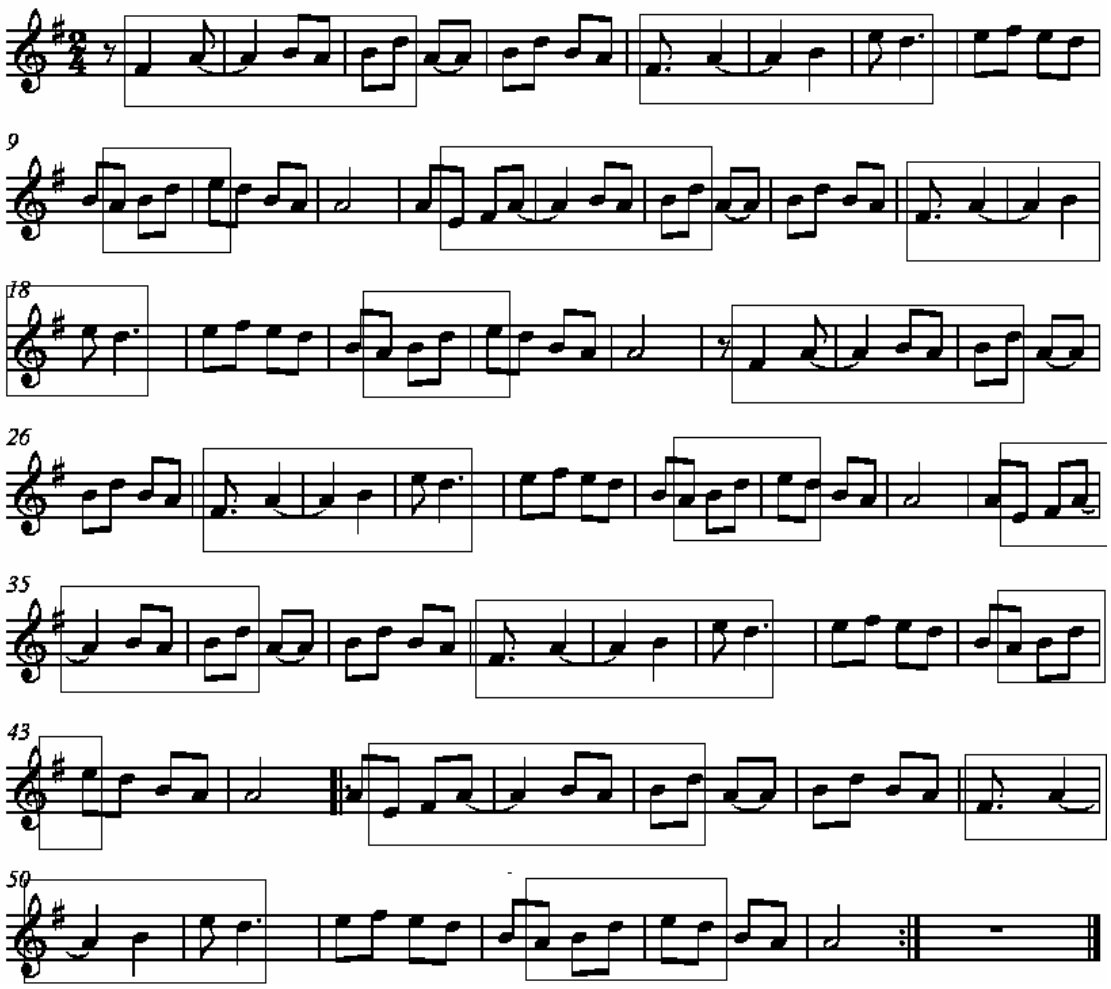
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-5 / 12-16 / 19-21 / 30-32 / 34- 38 / 41-43 / 45-50 / 52-54

ตัวอย่างทำนอง

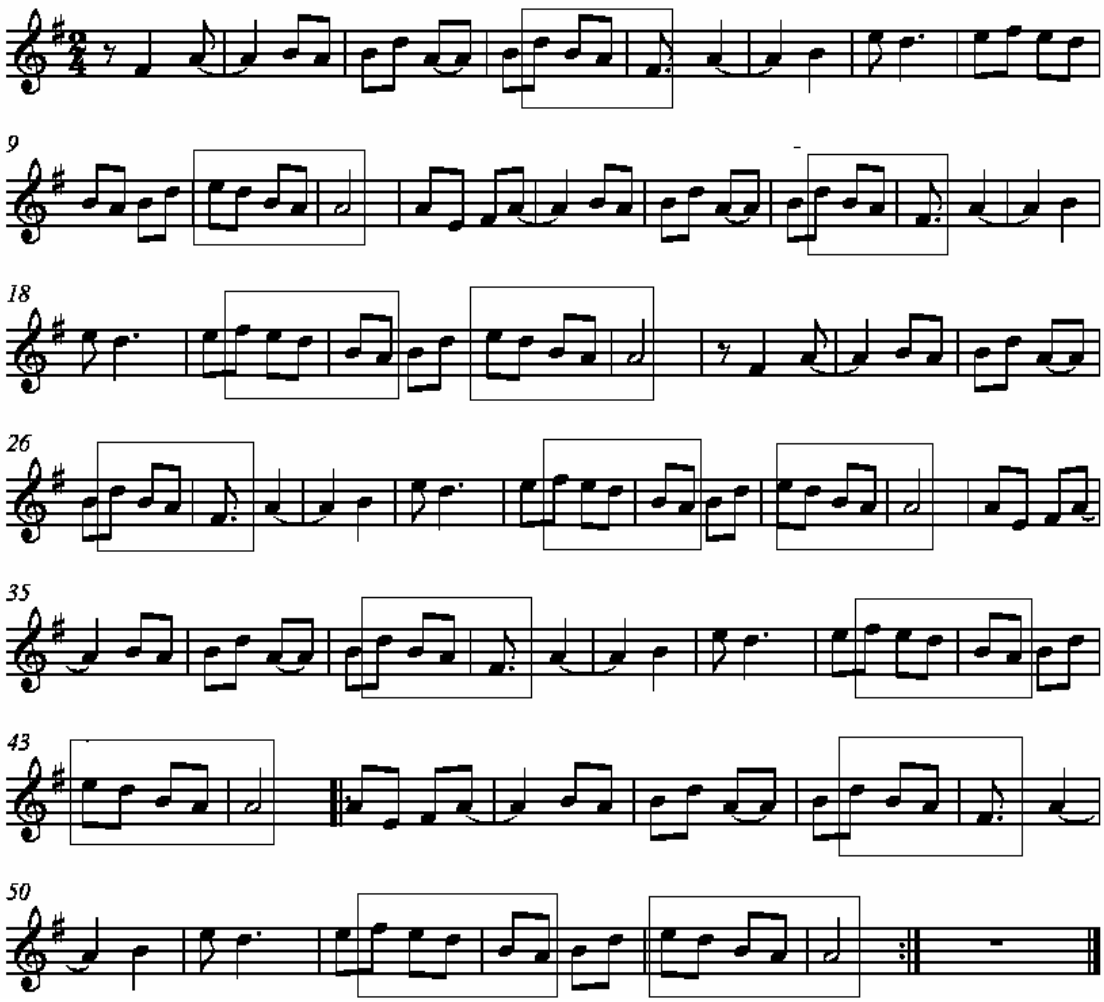


2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

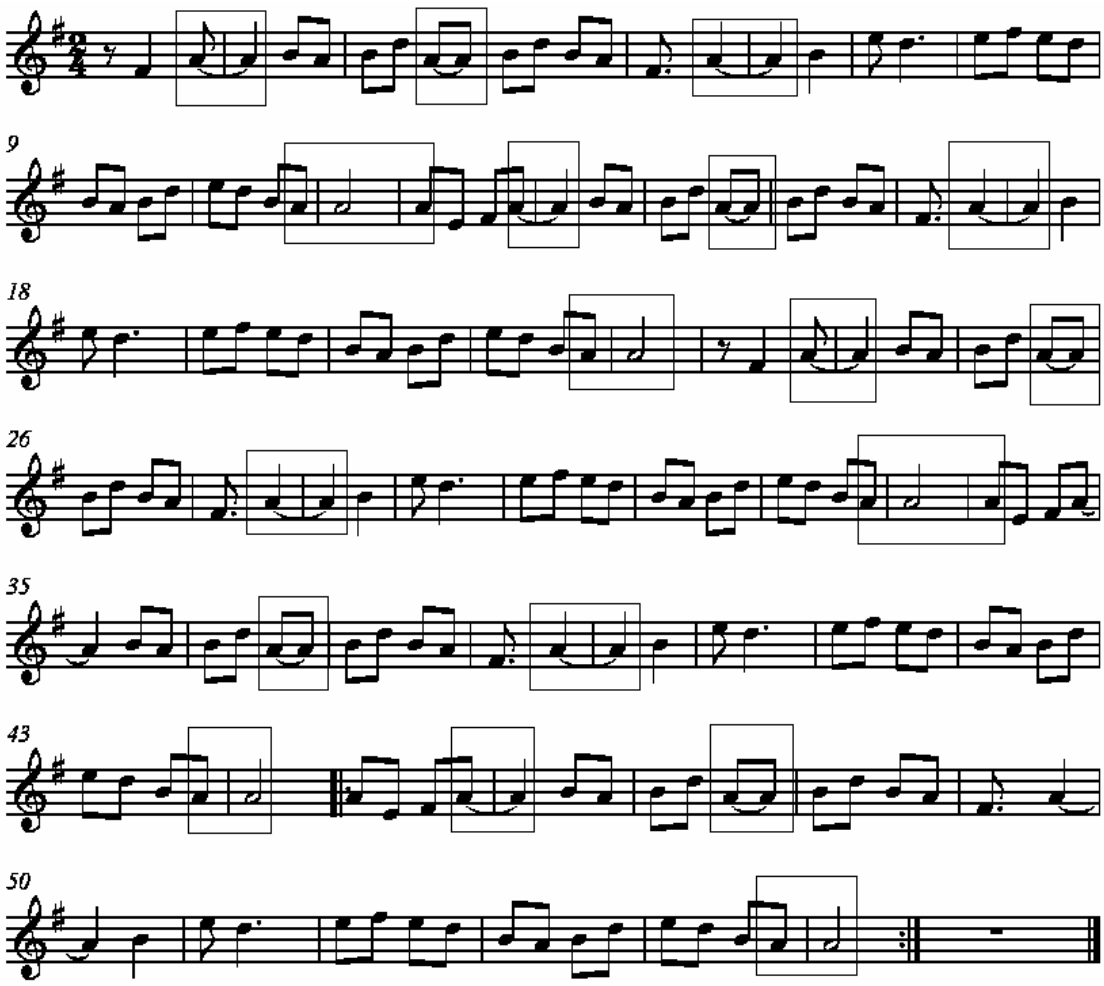
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-3 / 5-7 / 9-10 / 12-14 / 16-18 / 20-21 / 23-25 / 27-29 / 31-32 / 34-36 / 38-40 / 42-43 / 45-47 / 49-51 / 53-54

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-5 / 10-11 / 15-16 / 19-20 / 21-22 / 26-27 / 30-31 / 32-33 / 37-38 / 41-42 / 43-44 / 48-49 / 52-53 / 54-55

ตัวอย่างทำนอง

2.5.7 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 3 / 5-6 / 10-12 / 12-13 / 14 / 16-17 / 21-22 / 23-24 / 25 / 27-28 / 32-34 / 36 / 38-39 / 43-44 / 45-46 / 47 / 54-55

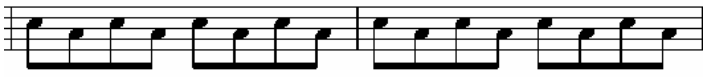
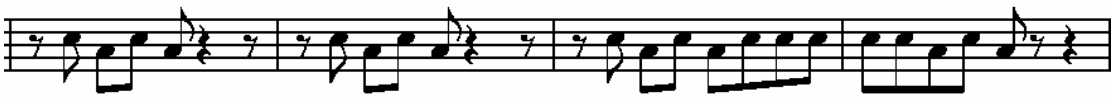
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

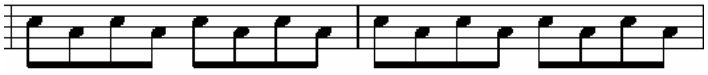
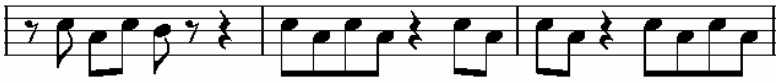
3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

.

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

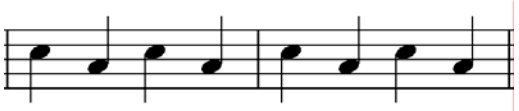
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

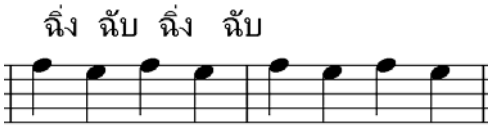
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงเสียบปรายหน้าบท พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophonyny) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง เสียบปรายหน้าบท พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

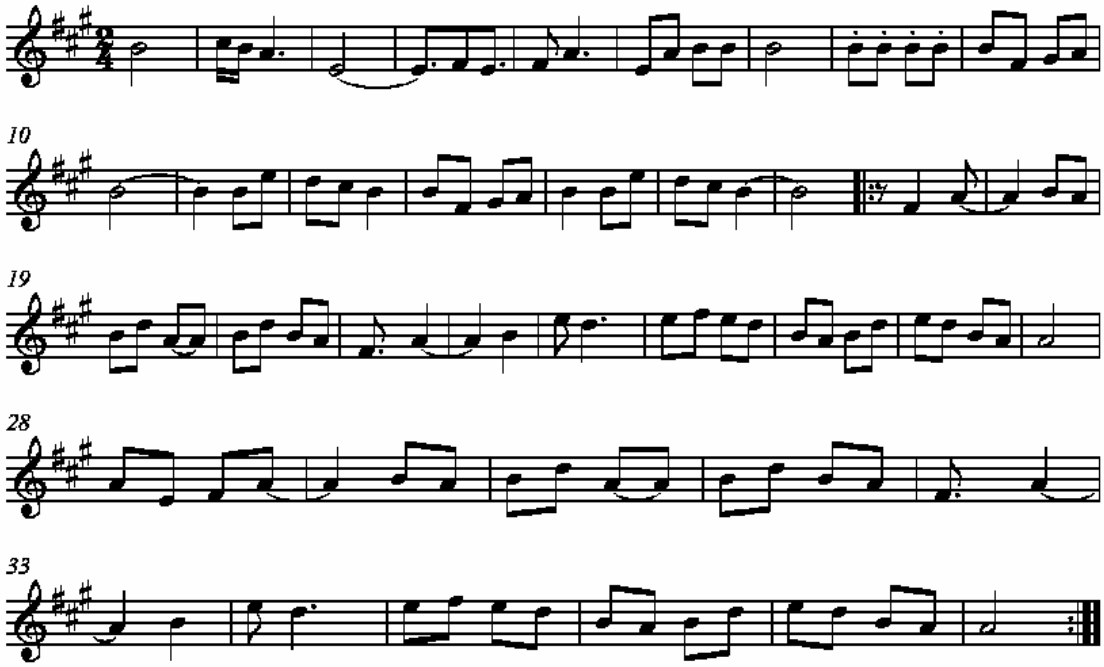
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงเสียบปรายหน้าบท ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ออกปรายหน้าบท

โน้ตเพลงออกปรายหน้าบท

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

   1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
   เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
   เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

   1.2 ลักษณะของเสียง

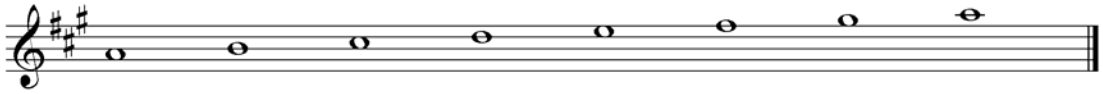
   จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

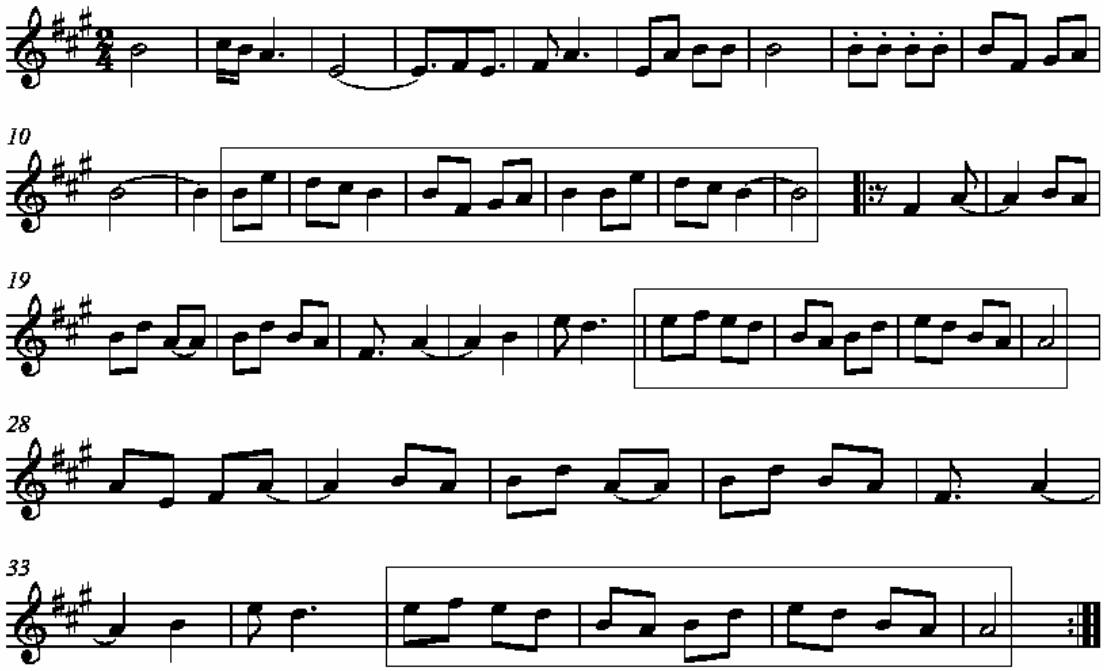
   2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

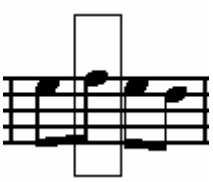
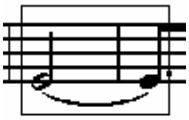
2.2 บันไดเสียง (Scales)

จากการศึกษาทำนองเพลงออกปรายหน้าบท พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท Major Scales ประกอบด้วย A B C# D E F# G# A

โครงสร้างของบันไดเสียง A Major

A	B	C#	D	E	F#	G#	A
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 7 เสียง ประกอบด้วย A B C# D E F# G# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 11-16 / 24-27 / 35-38

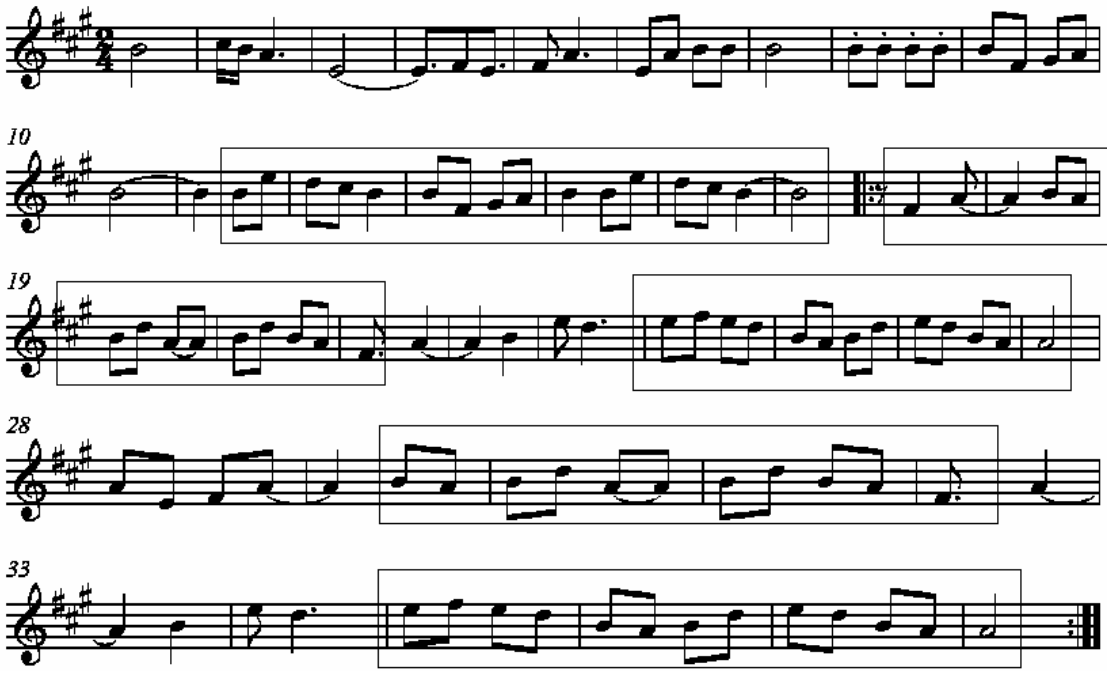
ตัวอย่าง โน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี E (ต่ำ)ปรากฏในห้องที่ 3- 4 / 6 / 28 เสียงสูงสุดคือที F# (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 24 /35

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

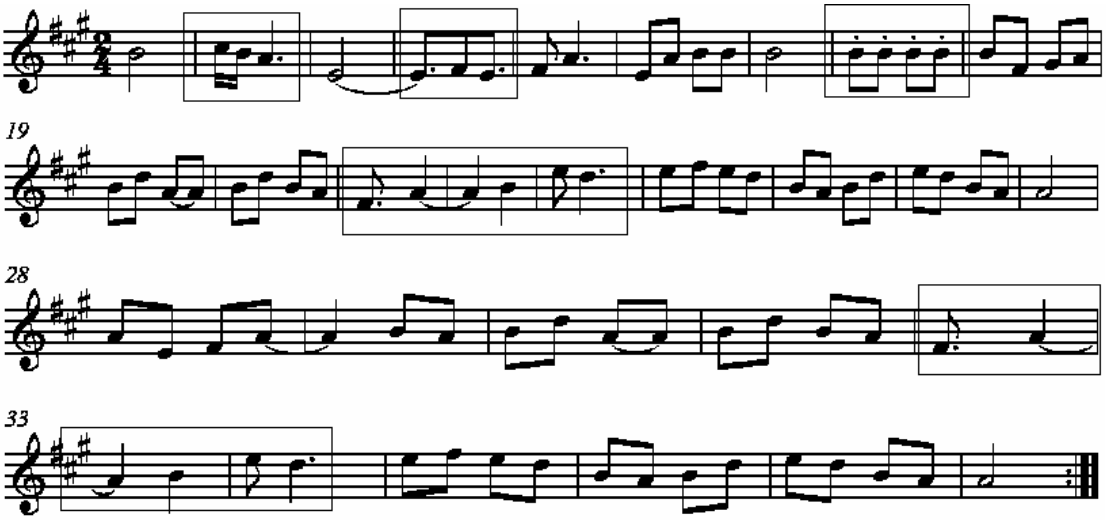
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

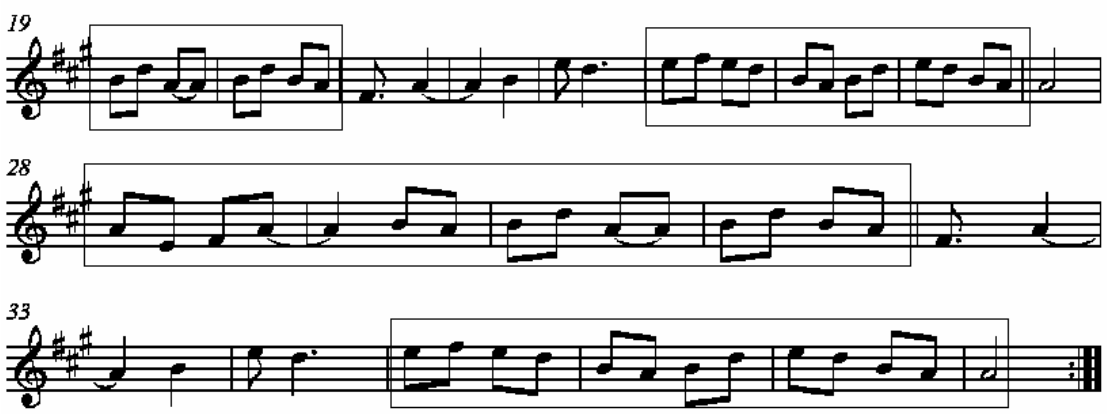
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 11-16 / 17-21 / 24-27 / 29-32 / 33-38

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

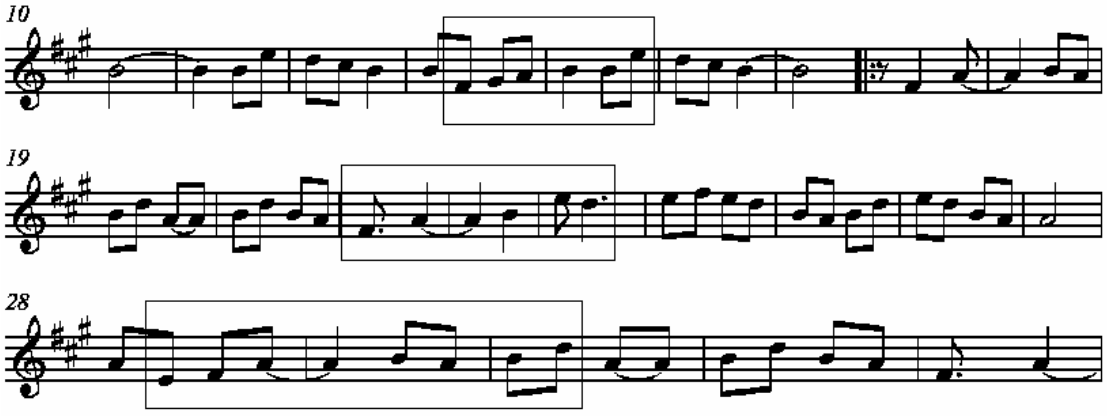
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 2 /4 / 8 / 21-23 / 32-34

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

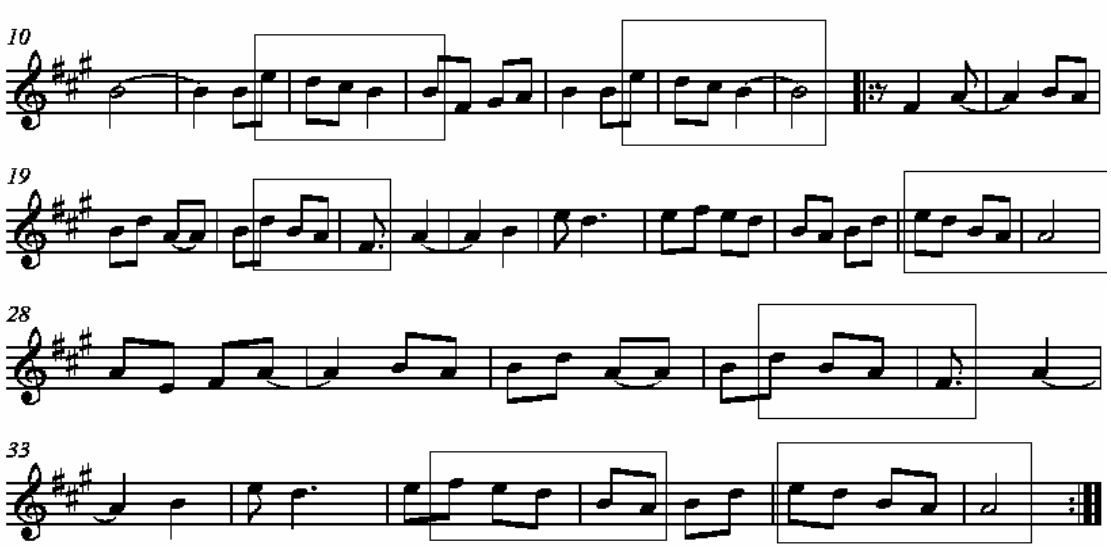
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 19-20 / 24-26 / 28-31 / 35-38

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

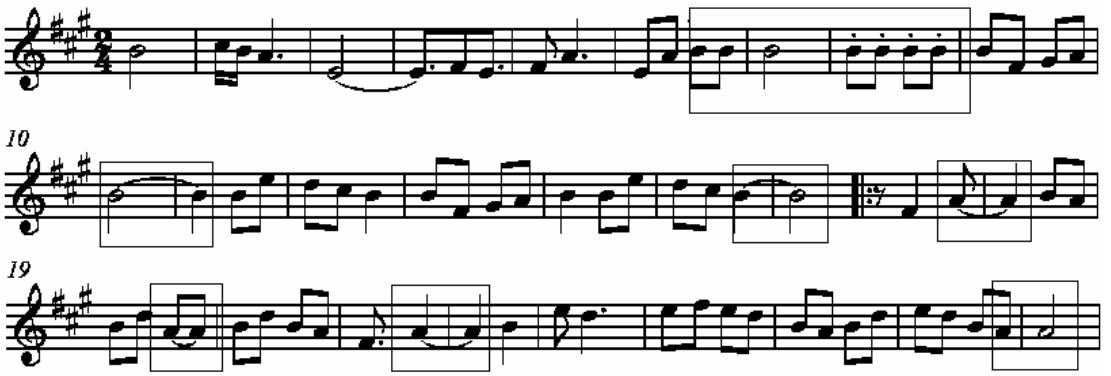
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 13-14 / 21-23 / 38-30

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 11-13 / 14-16 / 20-21 / 26-27 / 31-32 / 35-36 / 37-38

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 6-8 / 10-11 / 15-16 / 17-18 / 19 / 21-22 / 26-27

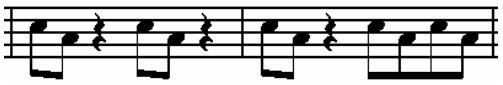
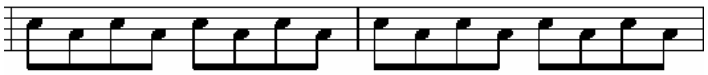
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

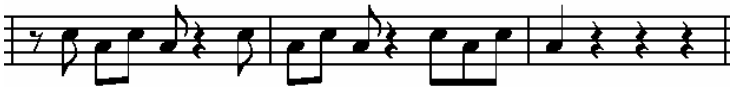
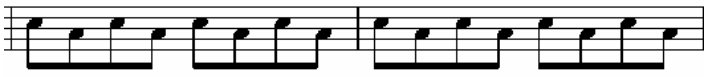
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

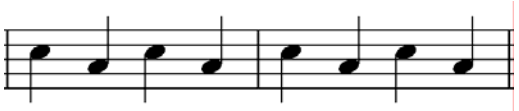
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

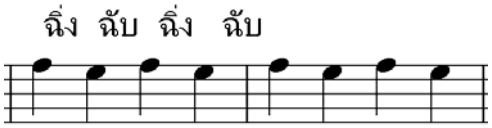
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงออกปรายหน้าบท พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophonyny) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง ออกปรายหน้าบท พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองสองท่อน AB (Birary)

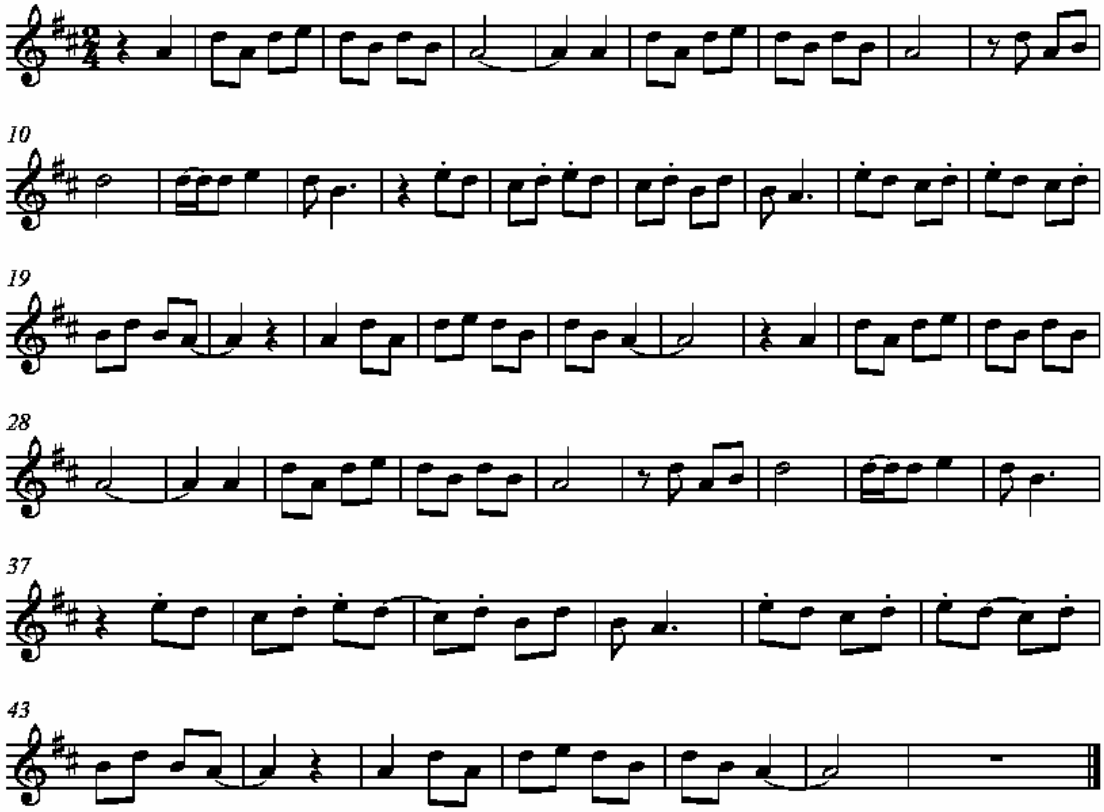
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงออกปรายหน้าบท ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง เพลงปรายหน้าบทลาโรง

โน้ตเพลง เพลงปรายหน้าบทลาโรง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

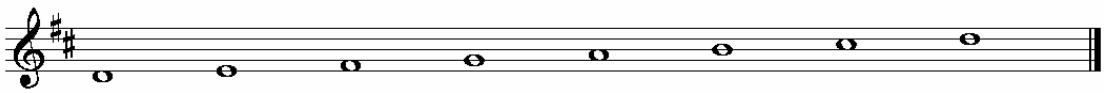
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

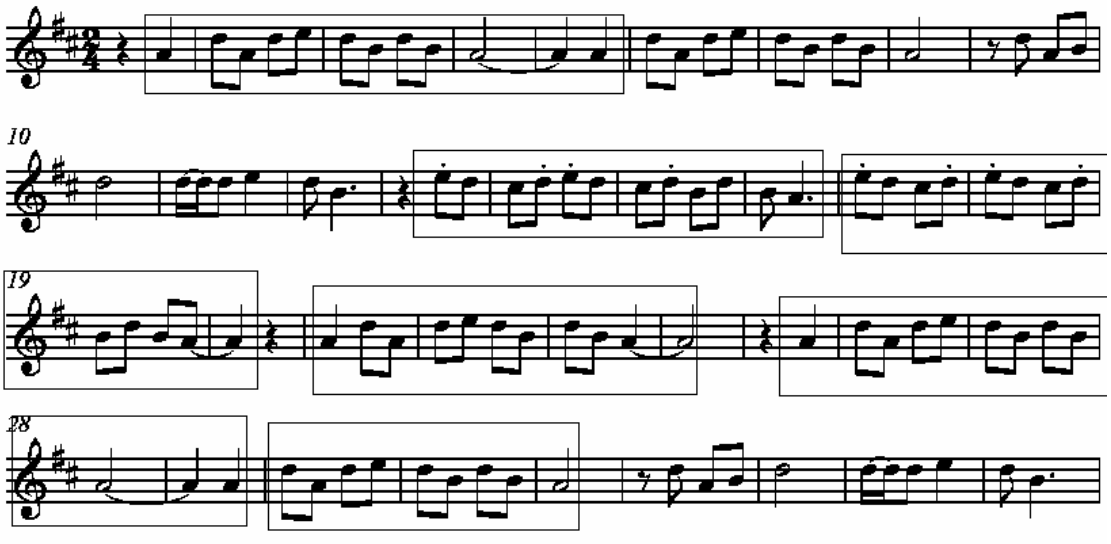
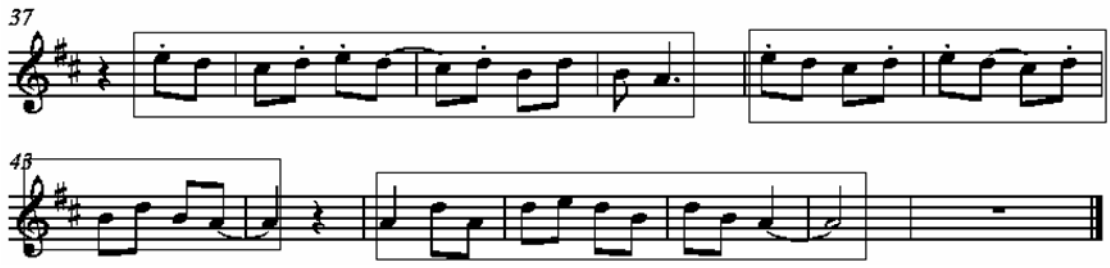
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

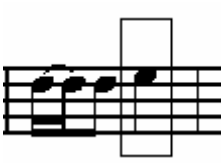
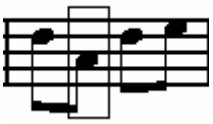
2.2 บันไดเสียง (Scales)

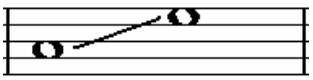
จากการศึกษาทำนองเพลงปรายหน้าบทลาโรง พบว่าพบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท D Major Scales ประกอบด้วย D E F# G A B C# D

โครงสร้างของบันไดเสียง D Major

D	E	F#	G	A	B	C#	D
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 5 เสียง ประกอบด้วย A B C# D Eโดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 1-5 / 13-16 / 17-20 / 21-24 / 25-29 / 30-32 / 37- 40 / 41-44 / 45-48

ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี A (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 1-2 / 4-6 / 8-9 / 16 / 19 / 20-21 / 23-30 / 32-33 / 40 / 43-45 / 47-48 เสียงสูงสุดคือที E (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 2 / 6 / 11 / 13-14 / 17-18 / 22 / 26 / 30 / 35 / 37-38 / 41-42 / 46

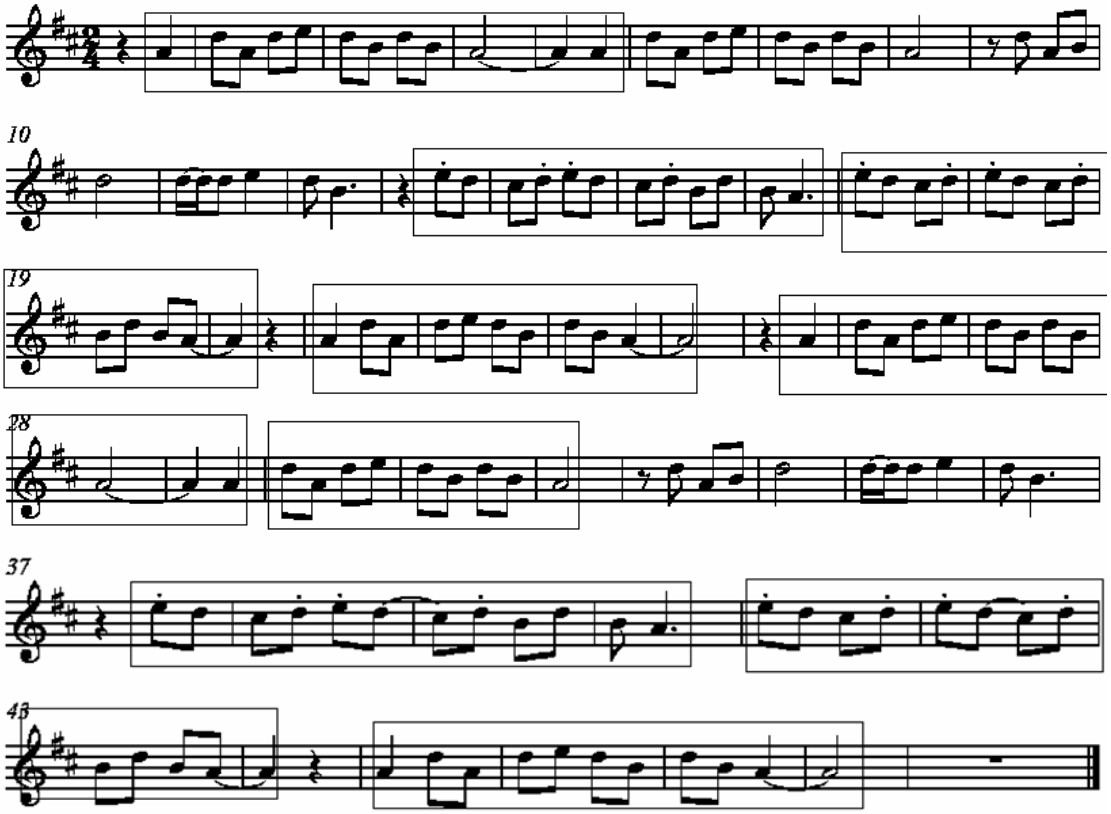
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



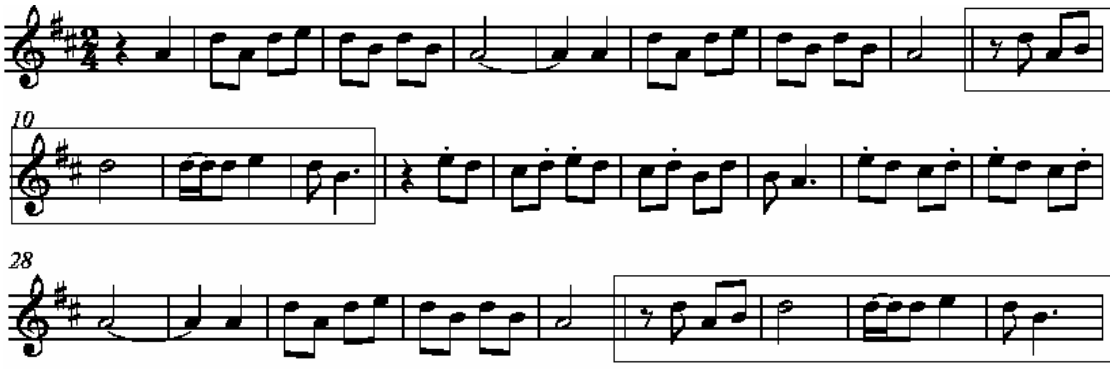
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

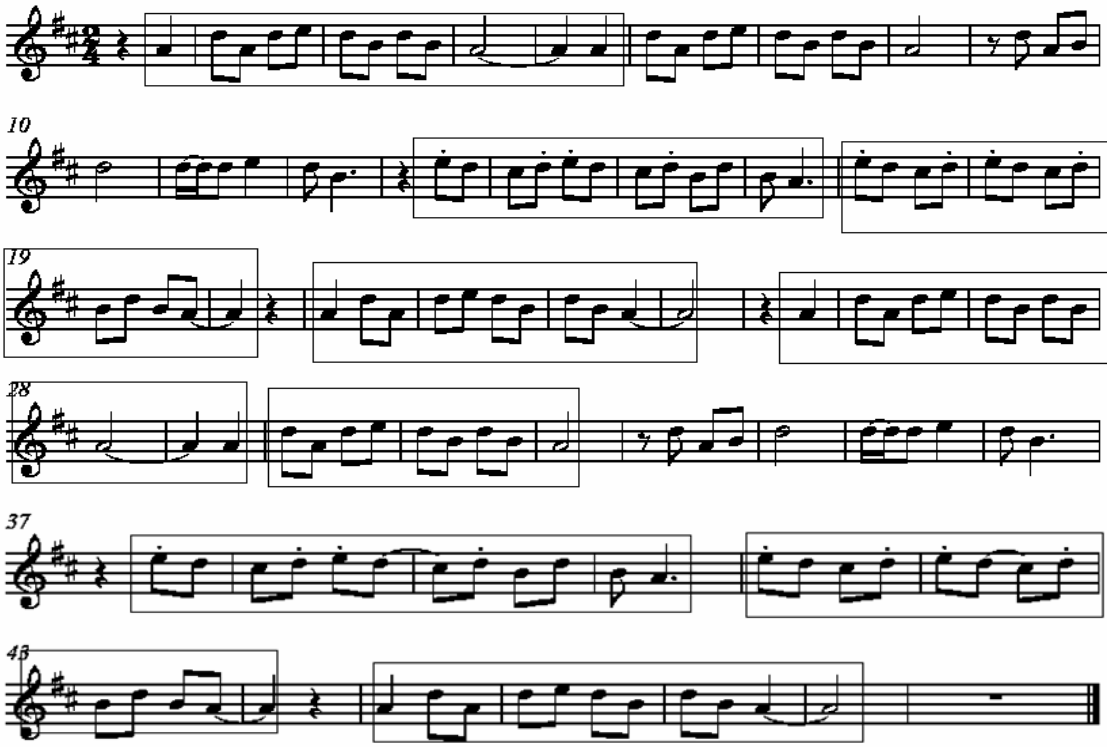
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่1-5 / 13-16 / 17-20 / 21-24 / 25-29 / 30-32/ 37- 40 / 41-44 / 45-48

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

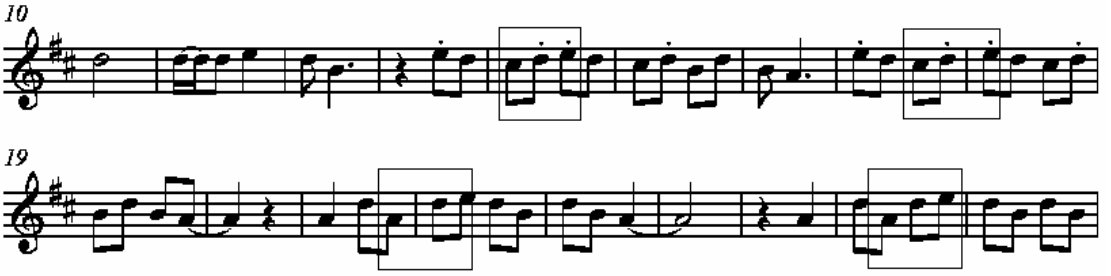
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 9-12 / 33-36 มีลักษณะของทำนองเหมือนกัน

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

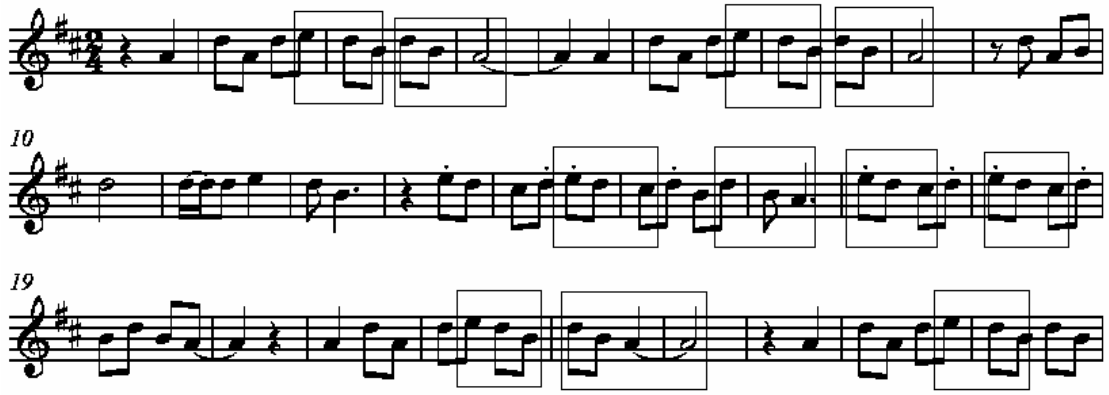
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่1-5 / 13-16 / 17-20 / 21-24 / 25-29 / 30-32/ 37- 40 / 41-44 / 45-48

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

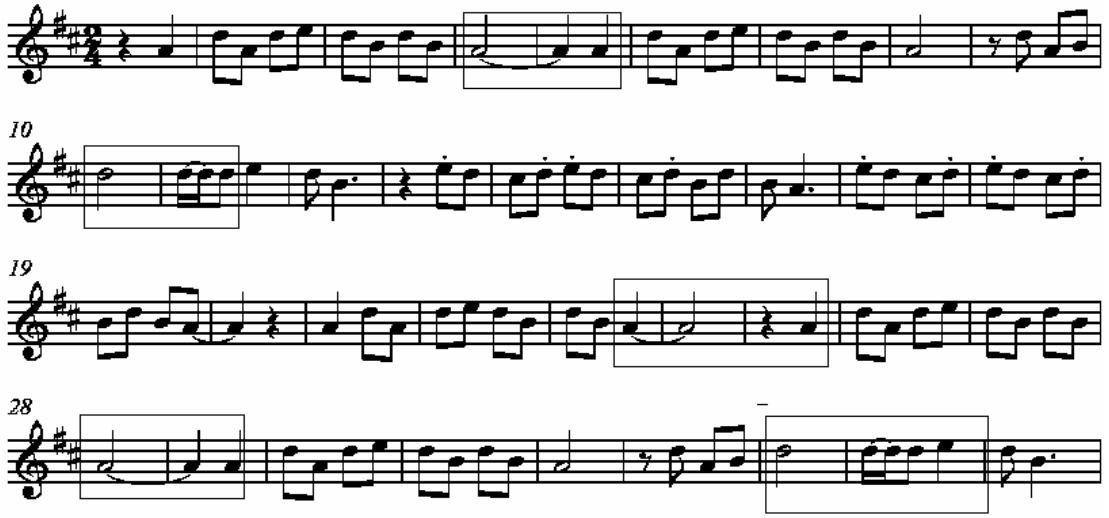
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 14 / 17-18 / 21-22 / 26

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 2-5 / 7-10 / 14-18 / 22-24 / 26-27

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-5 / 10-11 / 23-25 / 28-29 /34-35

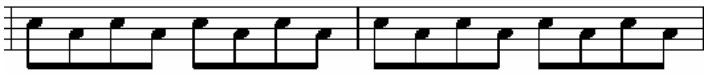
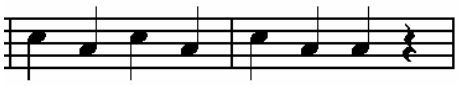
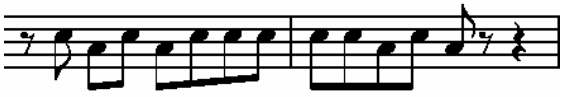
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

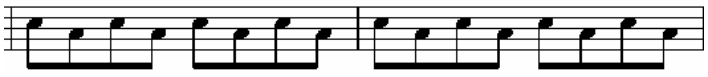
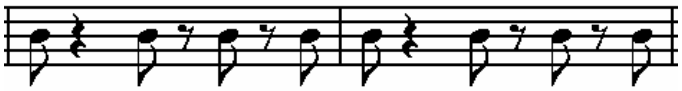
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 3

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

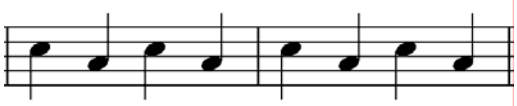
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

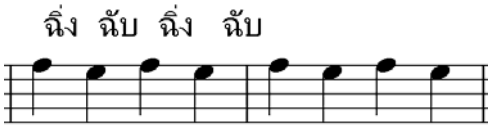
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงปรายหน้าบทลาโรง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของ เพลงปรายหน้าบทลาโรง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

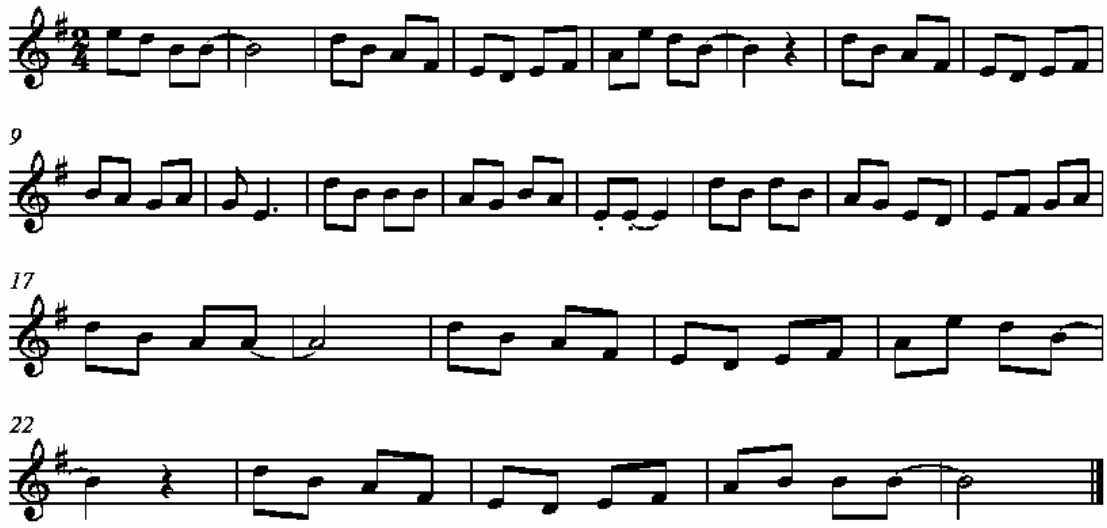
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบท เพลงปรายหน้าบทลาโรง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ออกรูปพระ นาง

โน้ตเพลง ออกรูปพระ นาง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

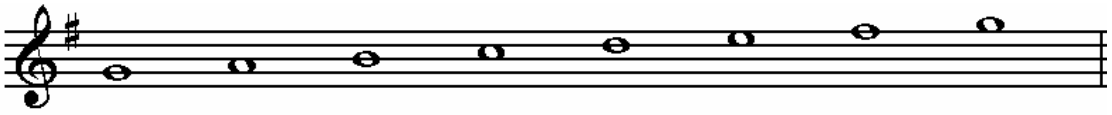
จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

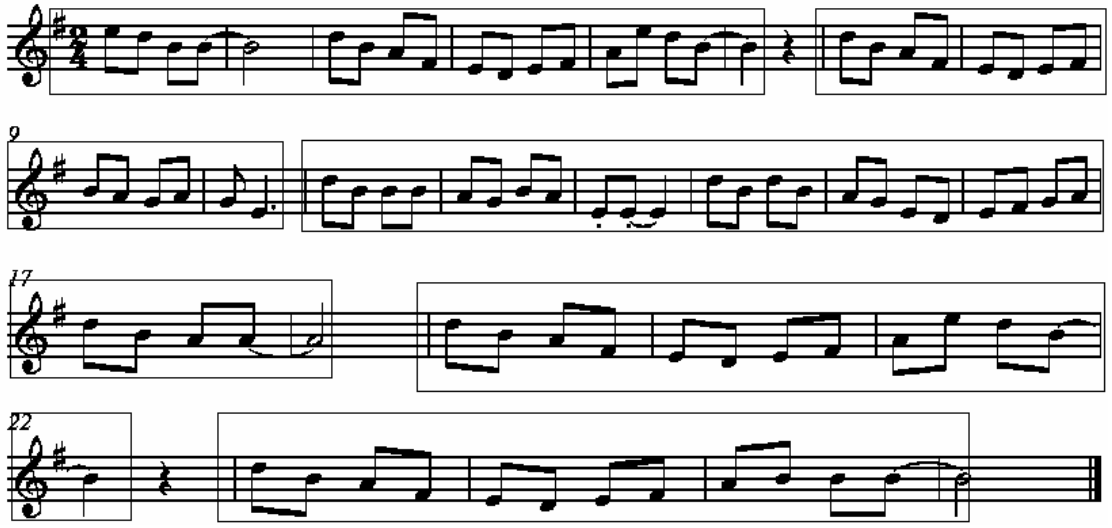
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

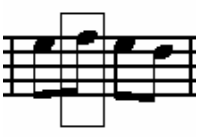
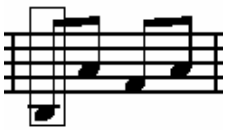
2.2 บันไดเสียง (Scales)

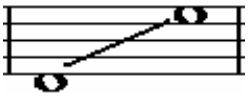
จากการศึกษาทำนองเพลง ออกรูปพระ นาง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท G Major Scales ประกอบด้วย G A B C D E F# G

โครงสร้างของบันไดเสียง G Major

G	A	B	C	D	E	F#	G
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย G A B D E F# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในห้องเพลงที่ 1-10 / 11-18 / 19-22 / 23-26

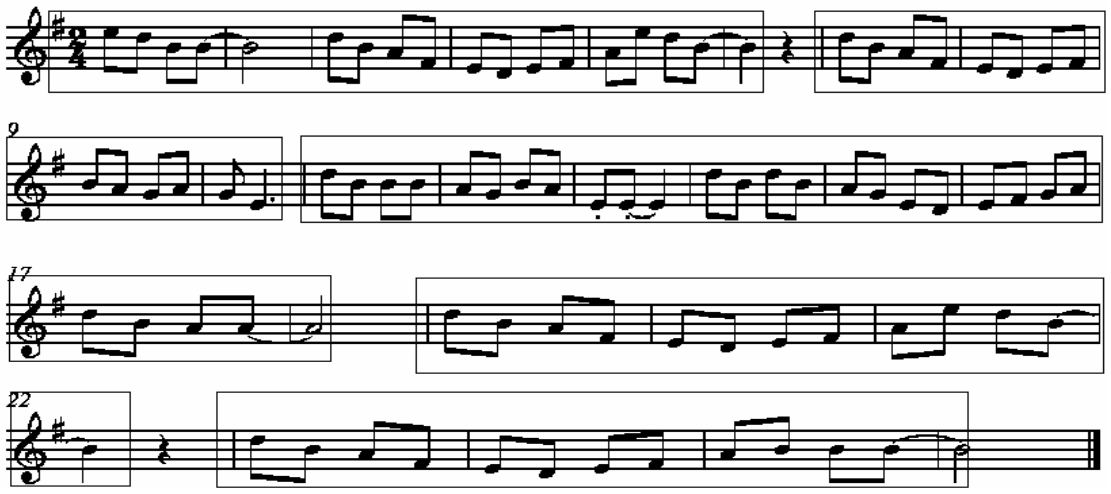
ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี D (ต่ำ)ปรากฏในห้องที่ 4 / 8 / 10 / 13 / 15 / 20 / 24 เสียงสูงสุดคือมี E (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 1 / 5 / 21

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

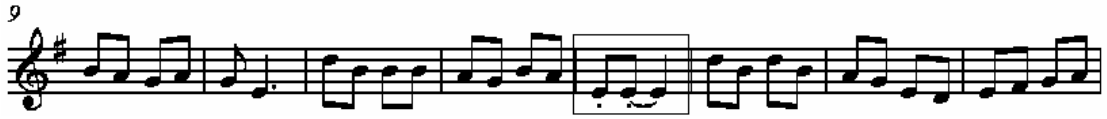


2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

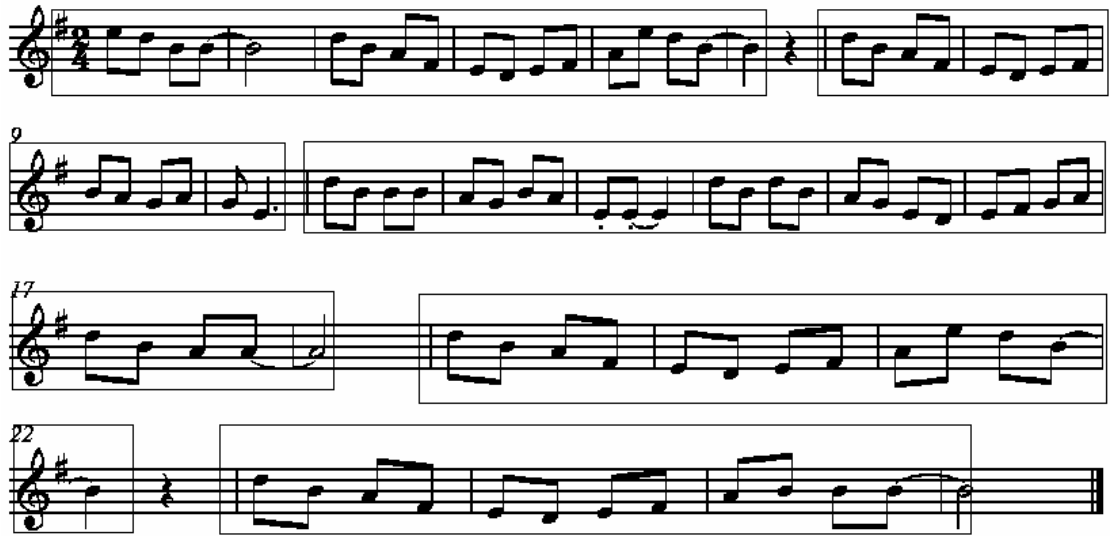
2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว ปรากฏในเพลง 1-10 / 11-18 / 19-22 / 23-26

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

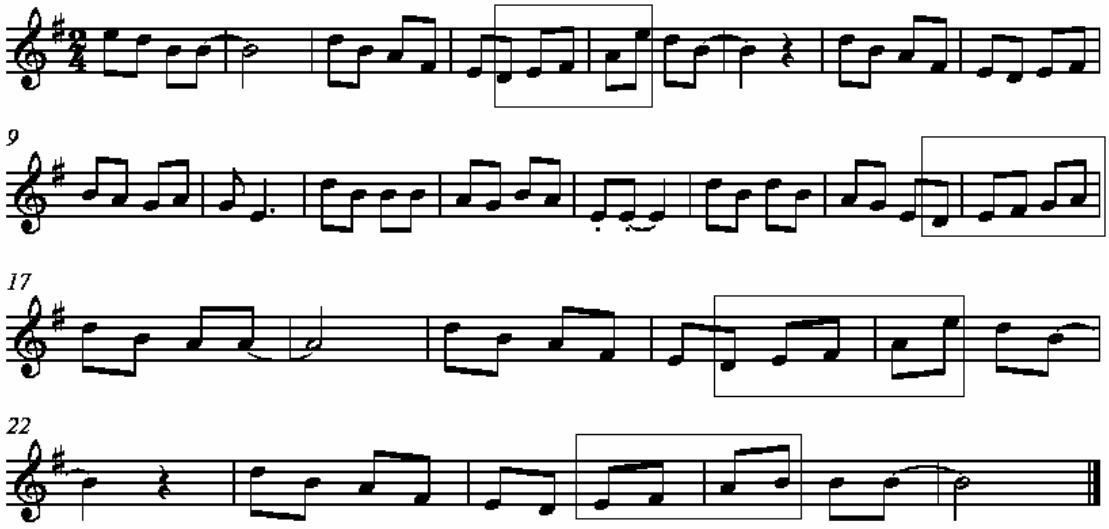
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 13

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่) ปรากฏในเพลง 1-10 / 11-18 / 19-22 / 23-26

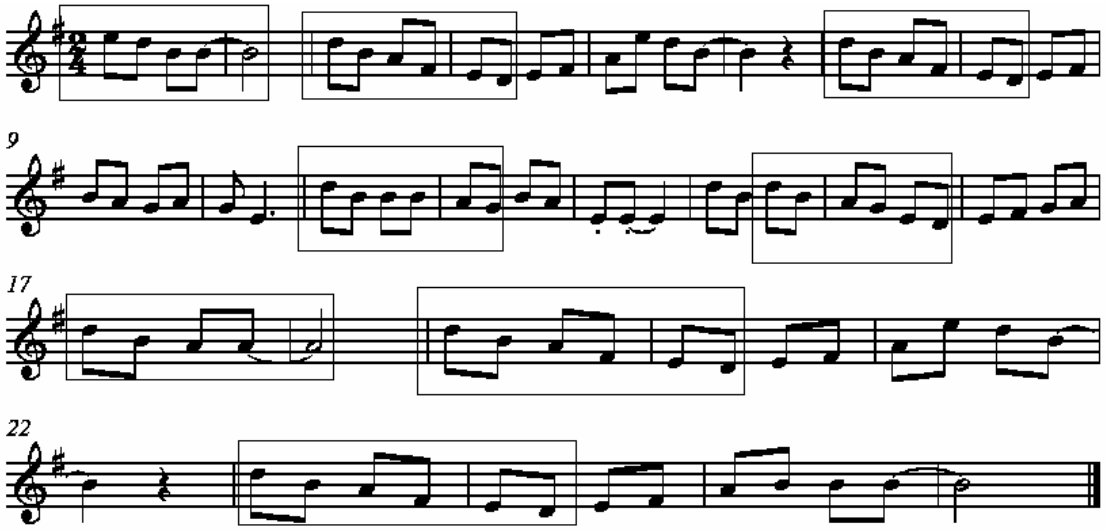
ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าวพบในห้องเพลงที่ 4-5 / 15-16 / 20-21 / 24-25

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

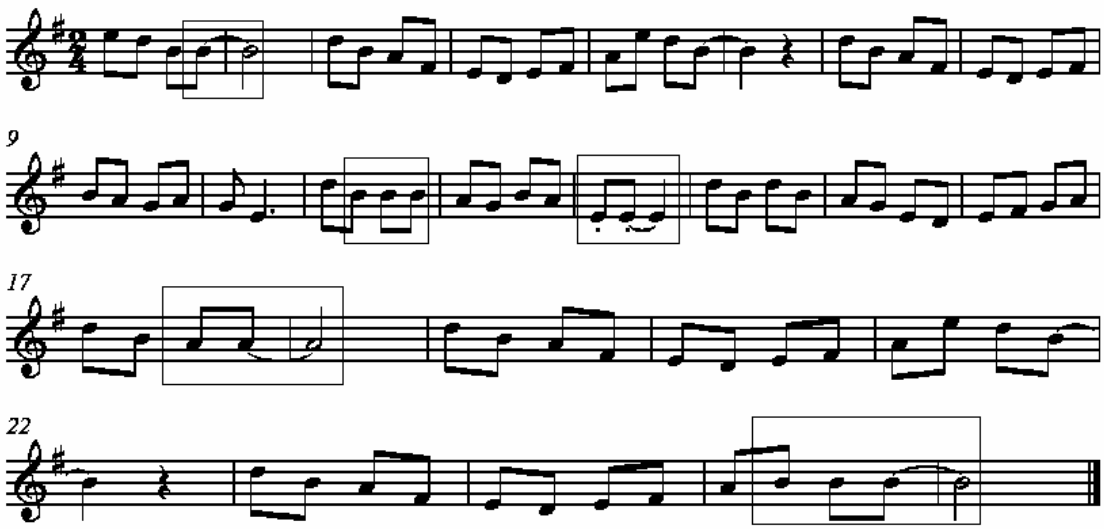
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-4 / 7-8 / 11-12 / 14-15 / 17-18 / 19-20 / 23-24

ตัวอย่างทำนอง



2.5.7 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 11 / 13 / 17-18 / 25-26

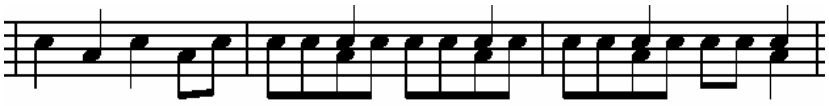
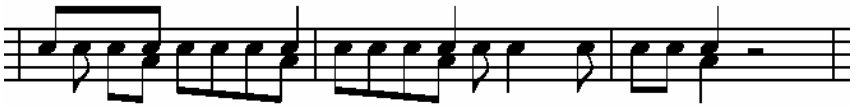
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

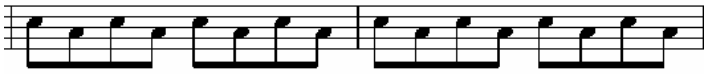
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

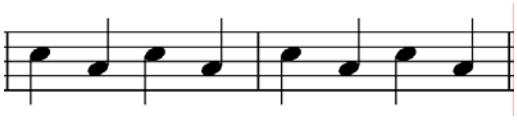
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 1 รูปแบบ

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

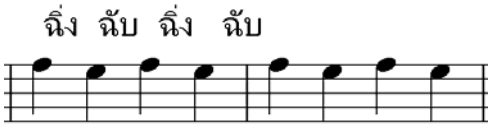
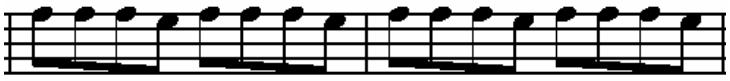
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงสองรูปแบบ มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง รูปแบบที่ 2 (รูปแบบนี้ใช้ ตี เลียนแบบจังหวะ ทับ)

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงออกรูปพระ นาง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง ออกรูปพระ นาง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

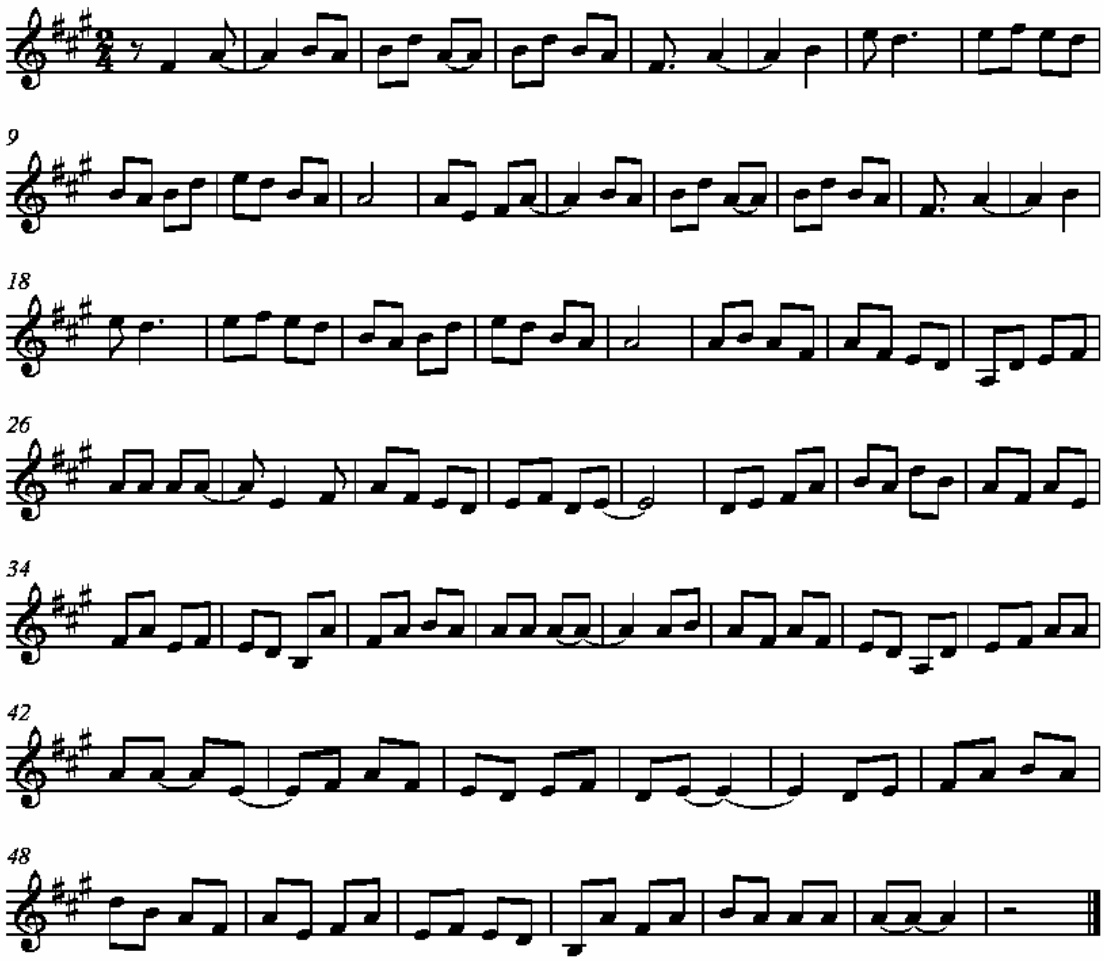
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงออกรูปพระ นาง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงบอกเรื่อง

โน้ตเพลงบอกเรื่อง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

จากการศึกษาพบว่า เป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

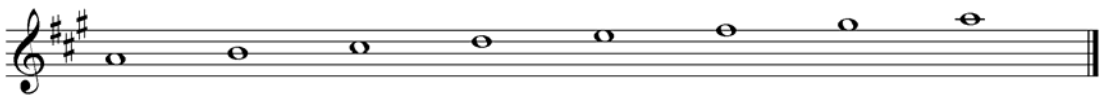
2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

2.2 บันไดเสียง (Scales)

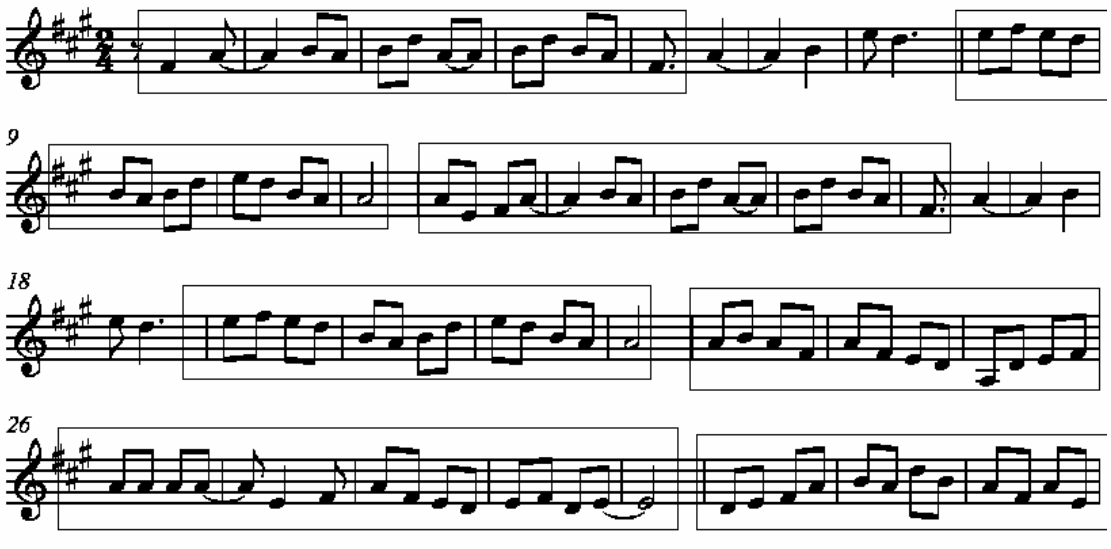
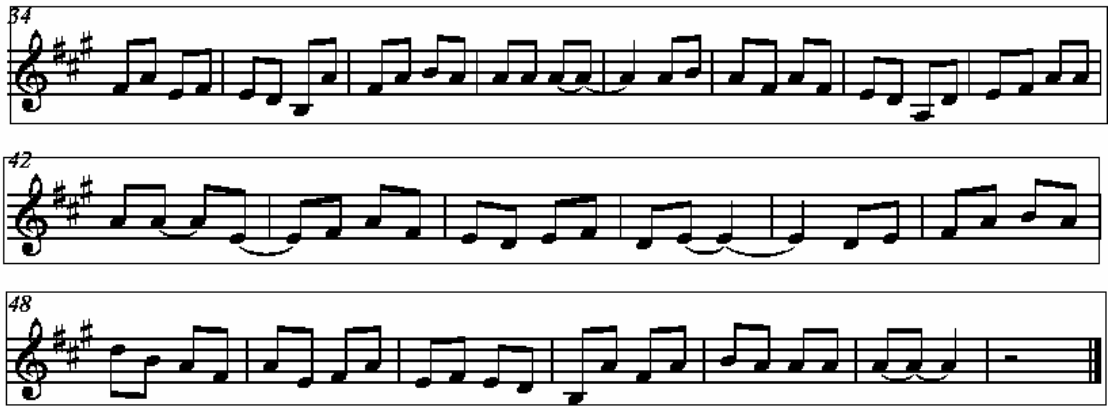
จากการศึกษาทำนองเพลงบอกเรื่อง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท A Major Scales ประกอบด้วย A B C# D E F# G# A

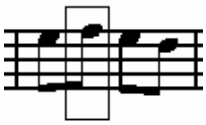
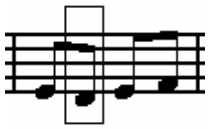
โครงสร้างของบันไดเสียง A Major



A	B	C#	D	E	F#	G#	A
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย A B D E F# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในห้องเพลงที่ 1-5 / 8-11 / 12-16 / 19-22 / 23-30 / 33-53

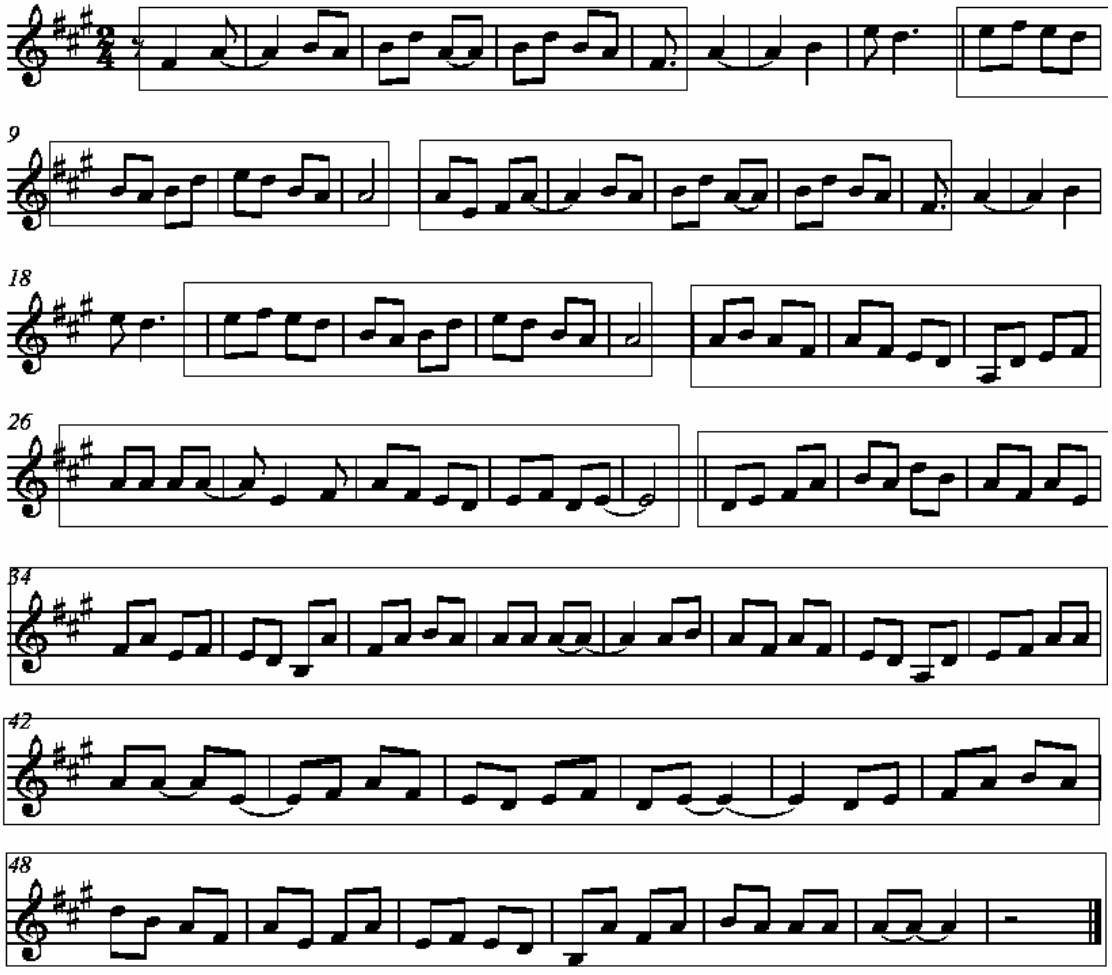
ตัวอย่างโน๊ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี B (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 40 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 8 / 19

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

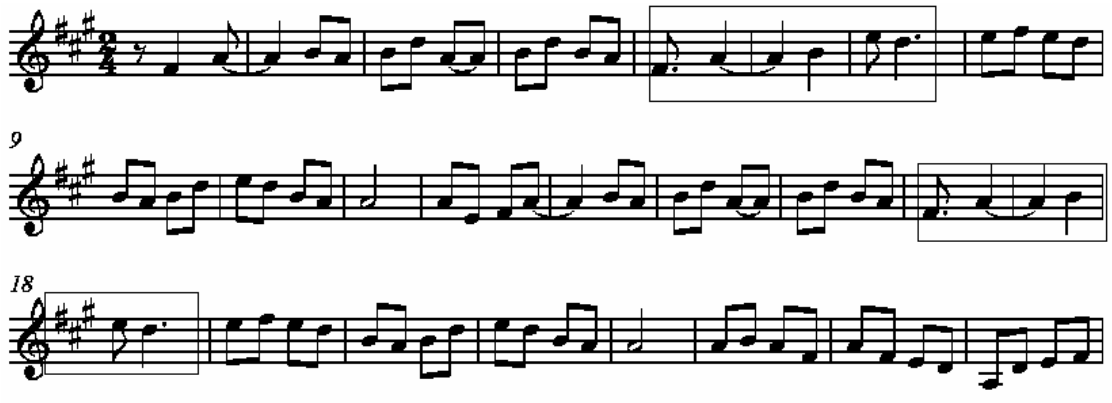
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

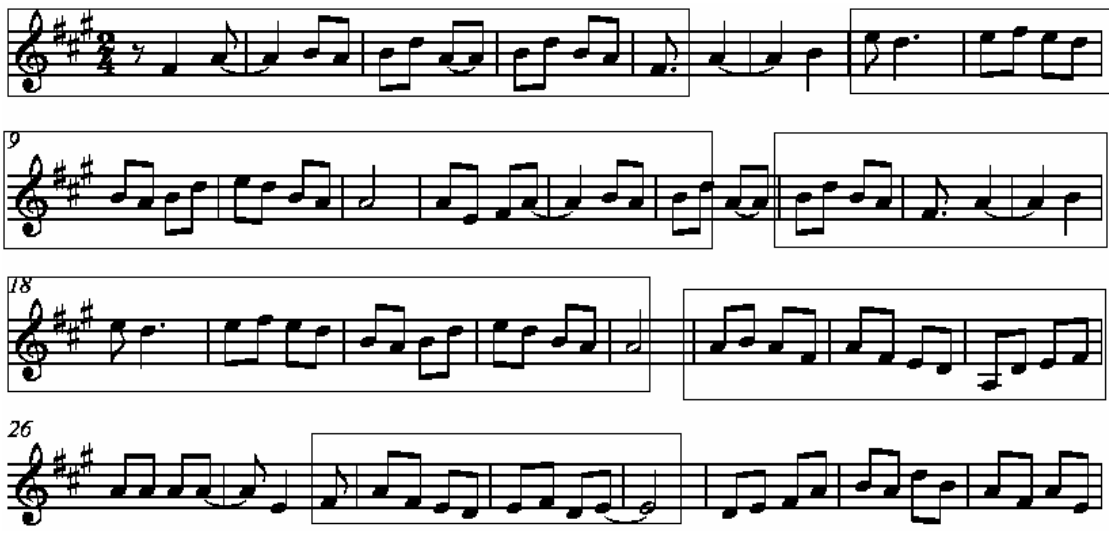
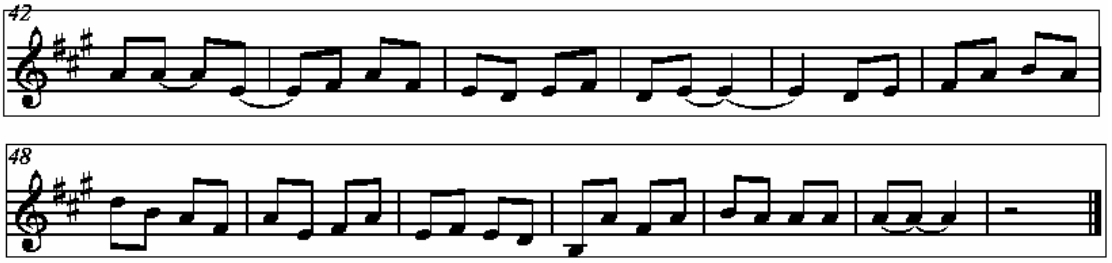
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-5 / 8-11 / 12-16 / 19-22 / 23-30 / 33-53

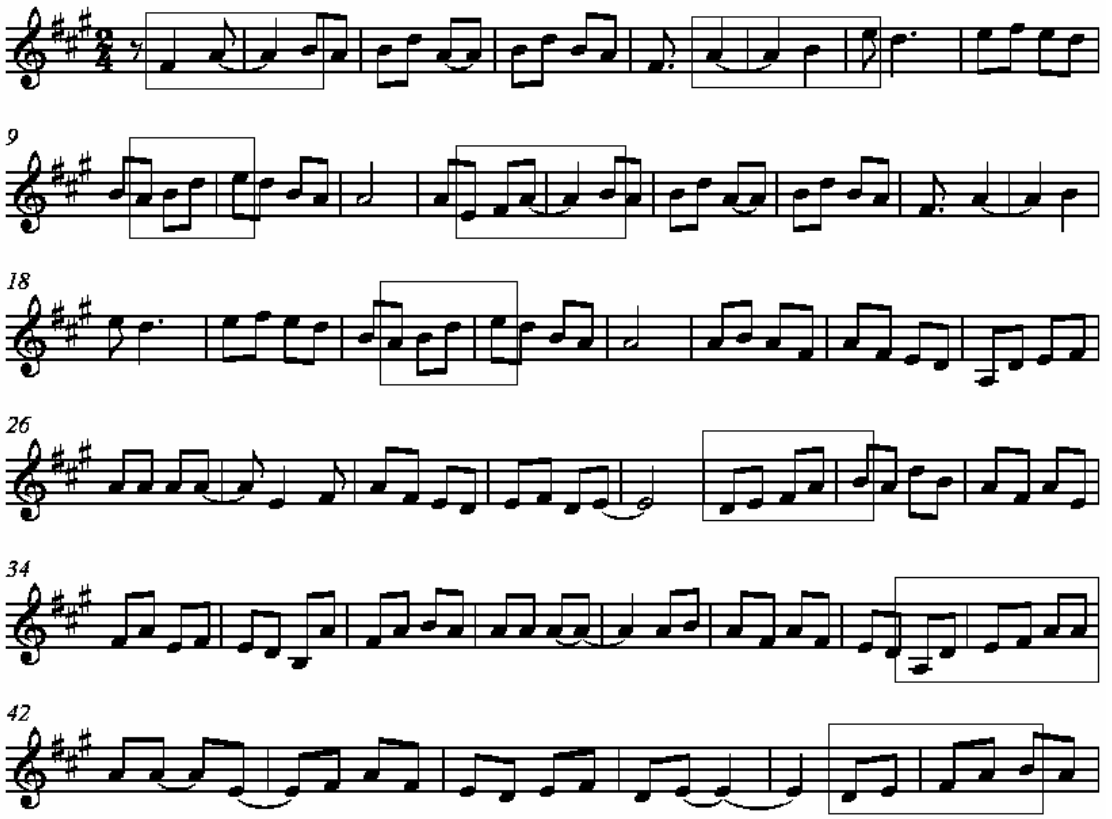
ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 5-7 / 16-18

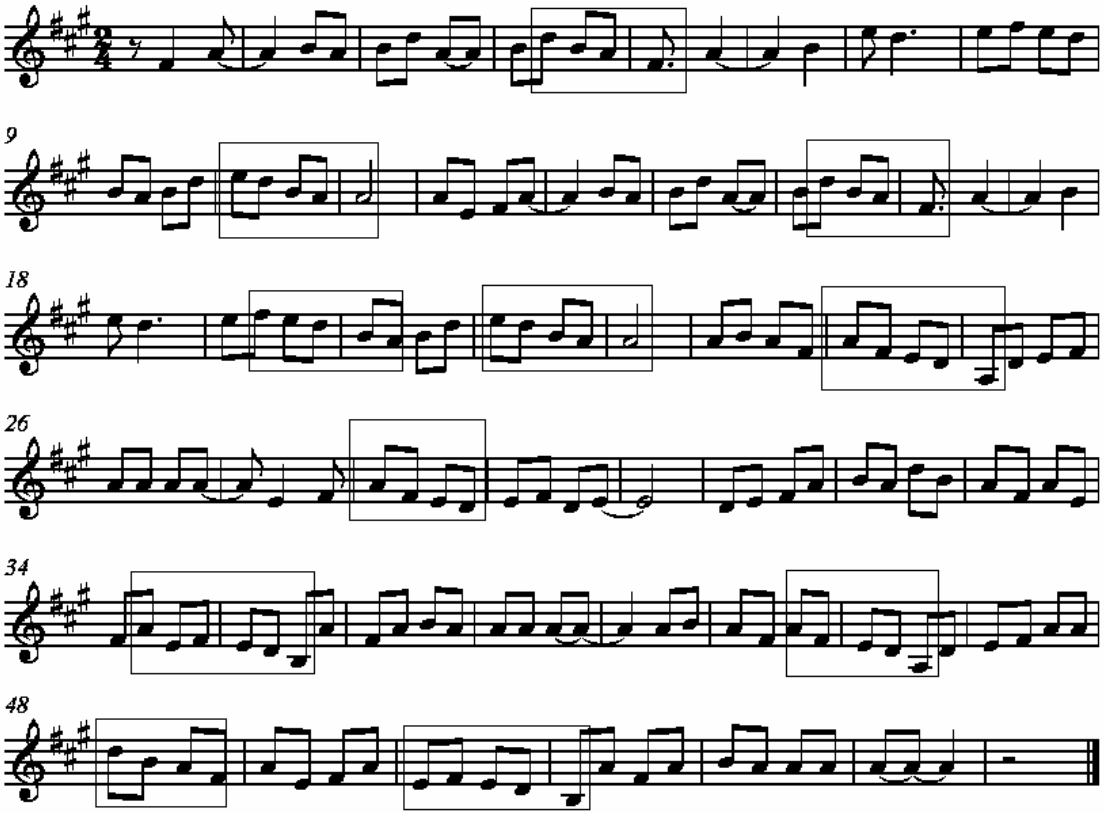
ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-5 / 8-11 / 12-16 / 19-22 / 23-30 / 33-53

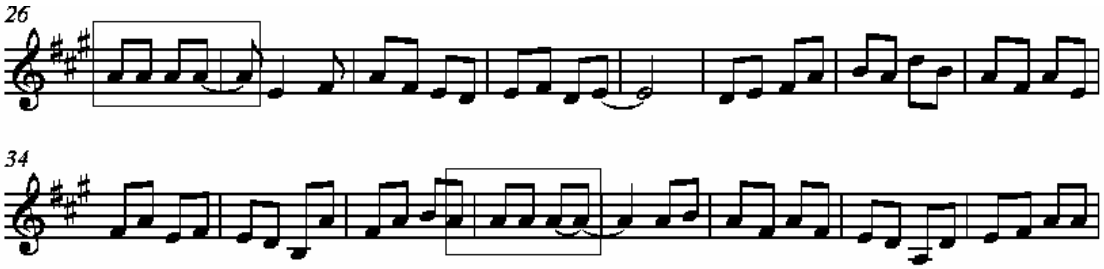
ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion) จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 5-6 / 9-10 / 12-13 / 20-21 / 31-32 / 40-41 / 46-47

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-5 / 10-11 / 15-16 / 19-20 / 21-22 / 24-25 / 28 / 34-35 / 39-40 / 48 / 50-51

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 26-27 / 36-37

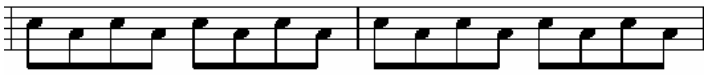
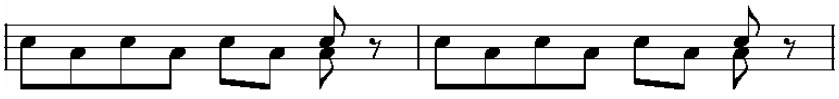
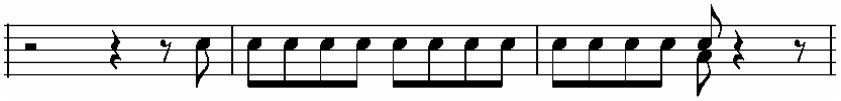
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

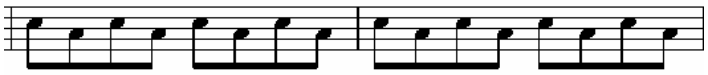
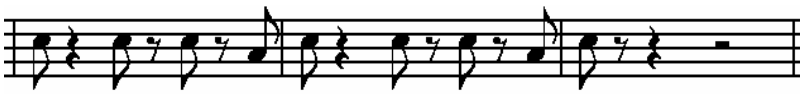
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 3

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

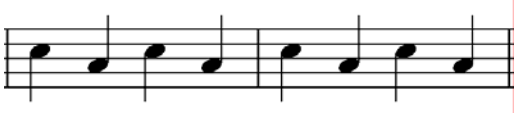
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

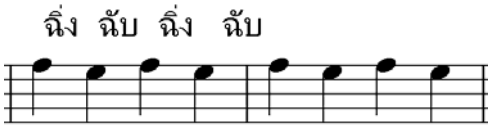
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงบอกเรื่อง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง บอกเรื่อง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

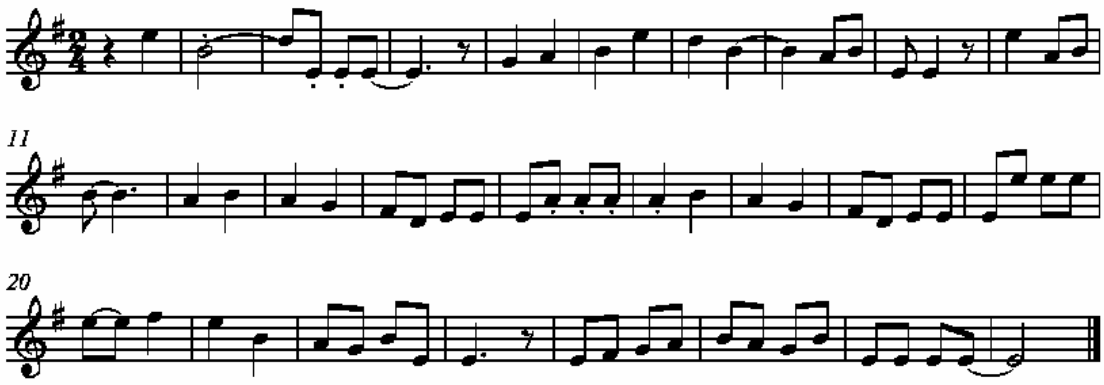
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงบอกเรื่อง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่าไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ต่อเรื่อง ทำนอง 1

โน้ตเพลง ต่อเรื่อง ทำนอง 1

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

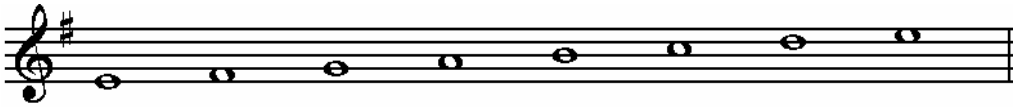
จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

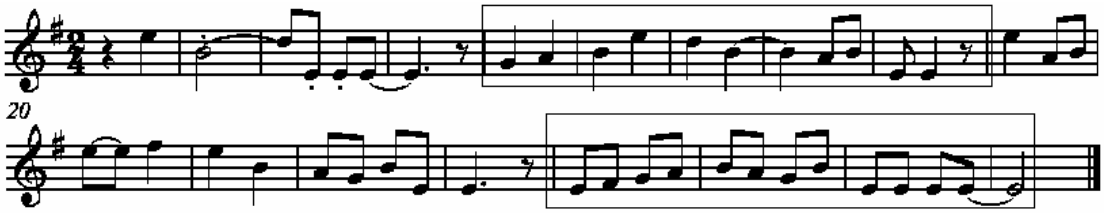
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

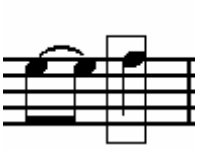
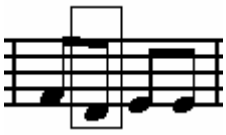
2.2 บันไดเสียง (Scales)

จากการศึกษาทำนองเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท E minor Scales ประกอบด้วย E F# G A B C D E

โครงสร้างของบันไดเสียง E minor

E	F#	G	A	B	C	D	E
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย E F# G A B D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 5-9 / 24-27

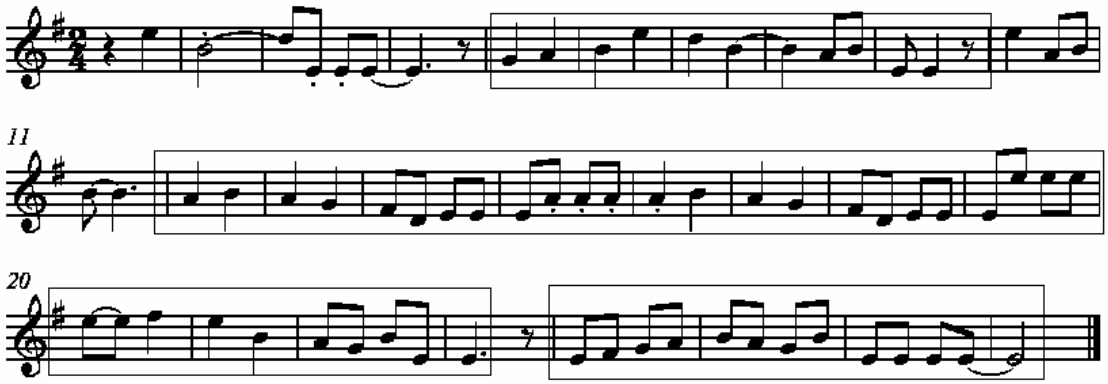
ตัวอย่างโน๊ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 14 และ 18 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 20

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

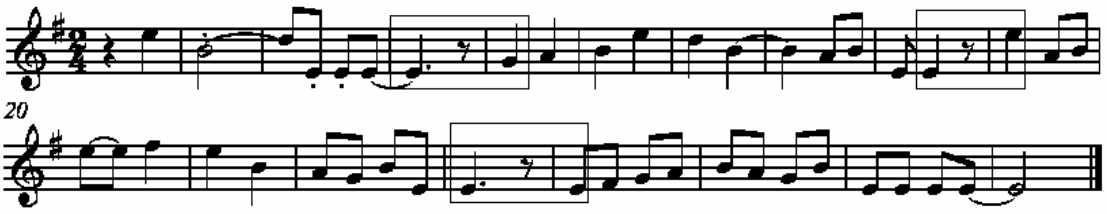
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

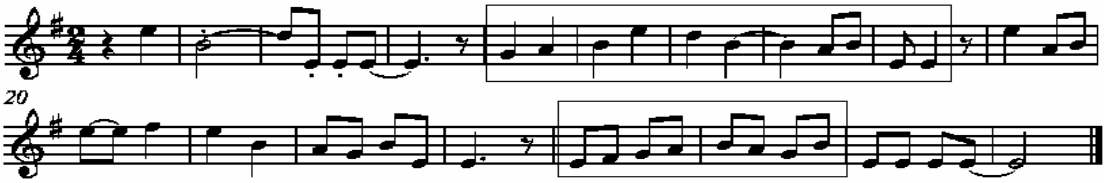
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-9 / 12-23 / 24-27

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

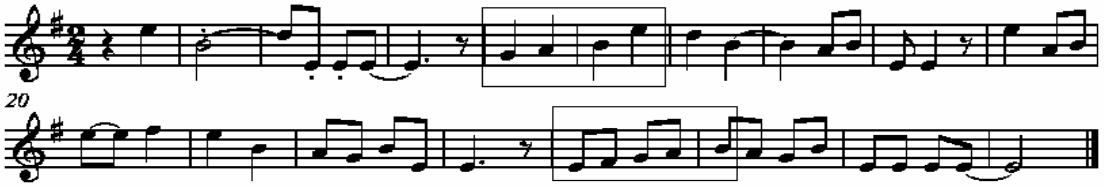
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่4-5 / 9-10 / 23-24

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

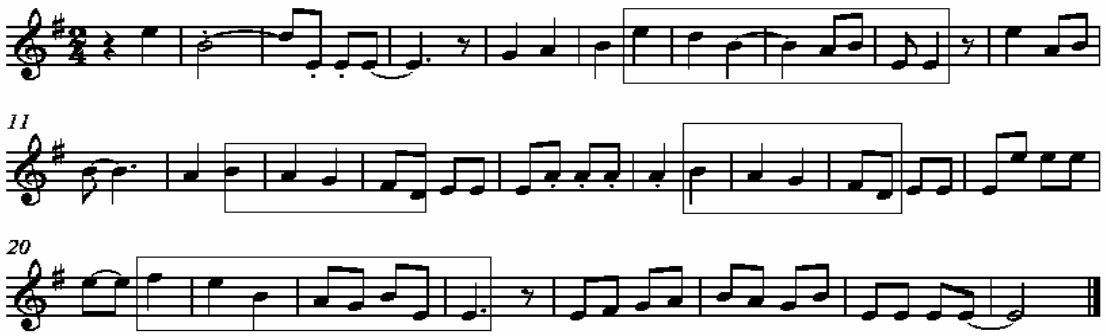
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-9 / 24-25

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

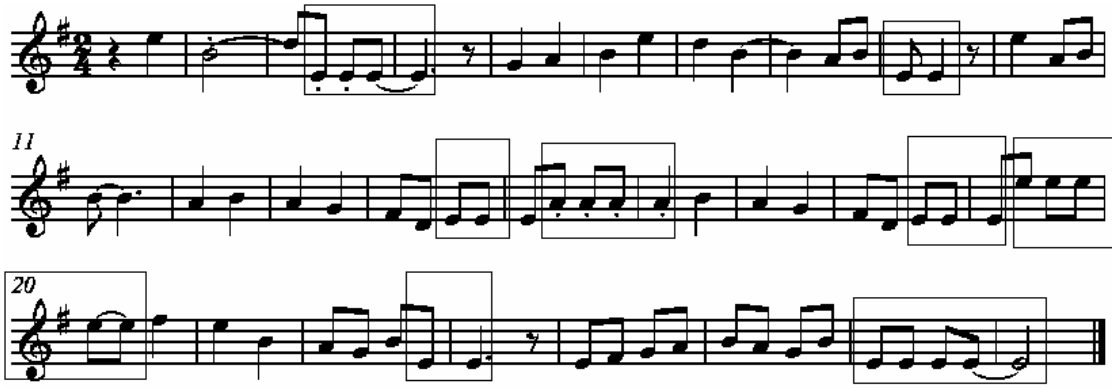
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-6 / 11-12

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 6-9 / 12-14 / 16-18 / 20-23

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 3-4 / 9 / 14 / 15-16 / 18-19 / 19-20 / 22-23 / 26-27

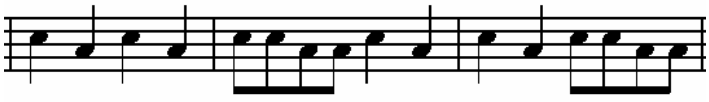
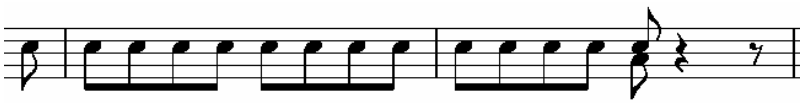
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

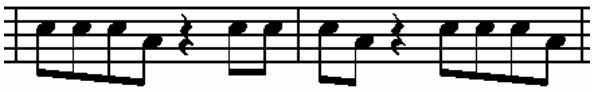
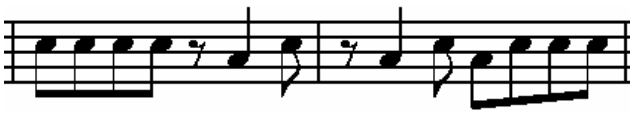
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

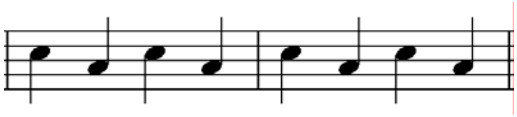
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

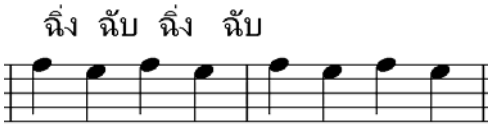
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง ต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

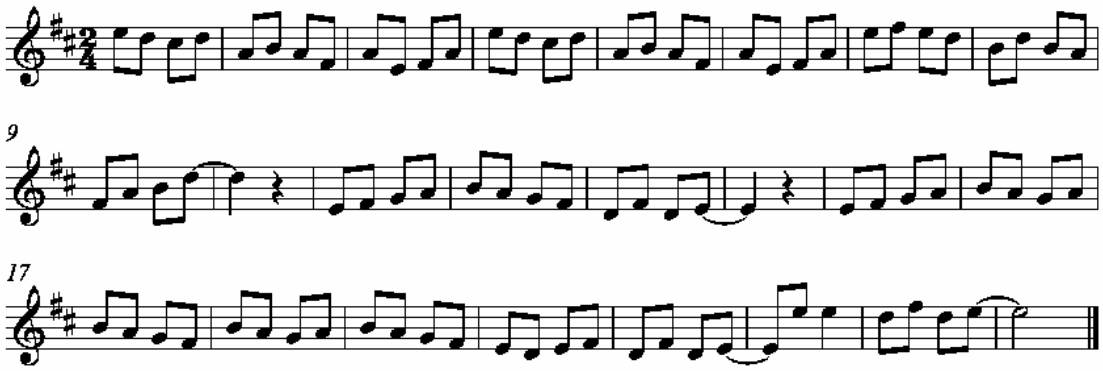
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2

โน้ตเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

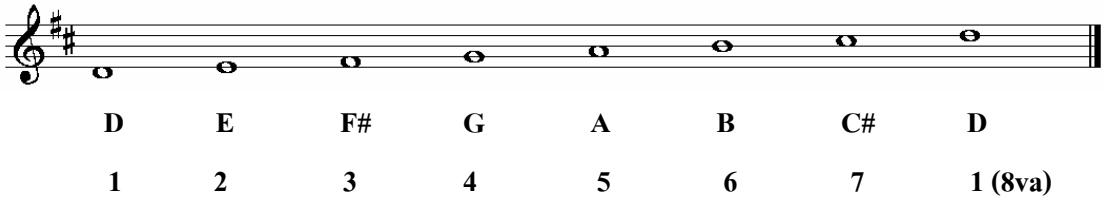
2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

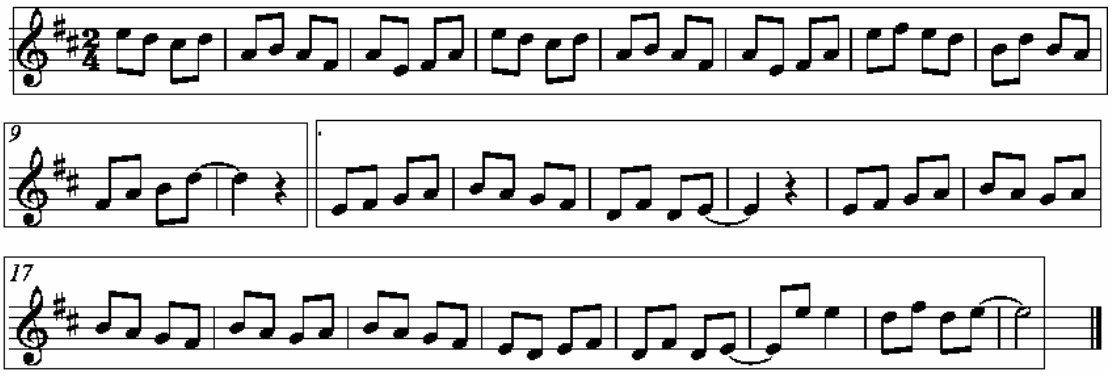
2.2 บันไดเสียง (Scales)

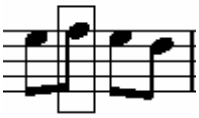
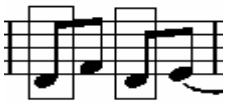
จากการศึกษาทำนองเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2 พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท D Major Scales ประกอบด้วย D E F# G A B C# D

โครงสร้างของบันไดเสียง D Major



2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 7 เสียง ประกอบด้วย D E F# G A B C# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 1-10 / 11-24

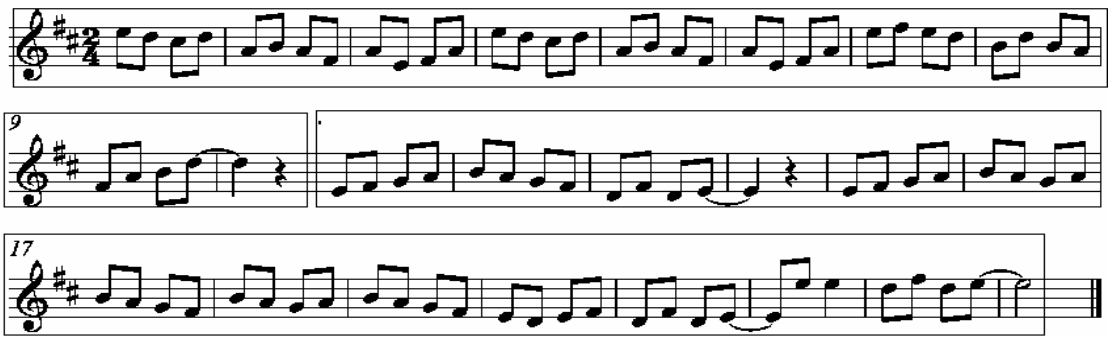
ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงเร D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 13 / 20-21 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 7 / 23

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

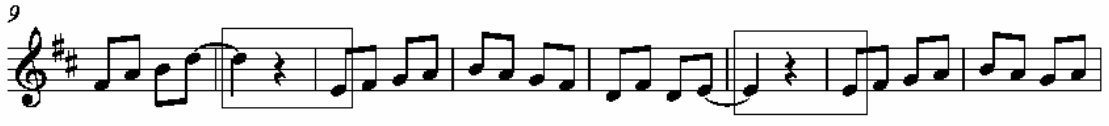
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

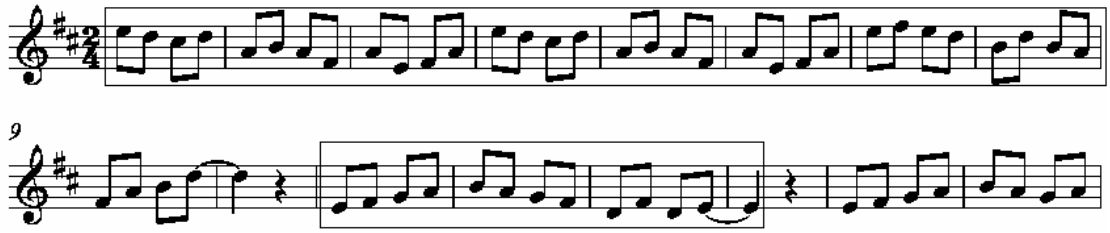
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-10 / 11-24

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

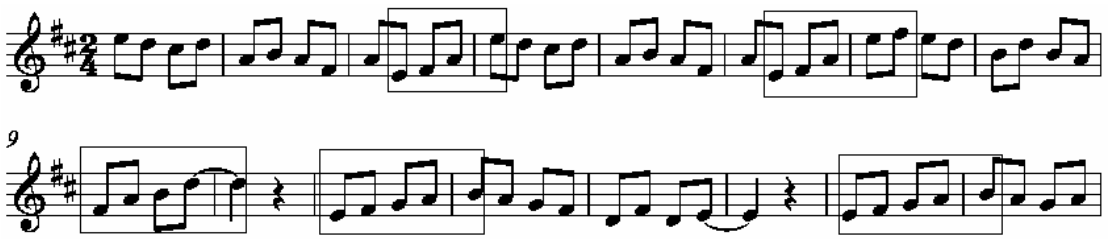
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 10 / 14

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

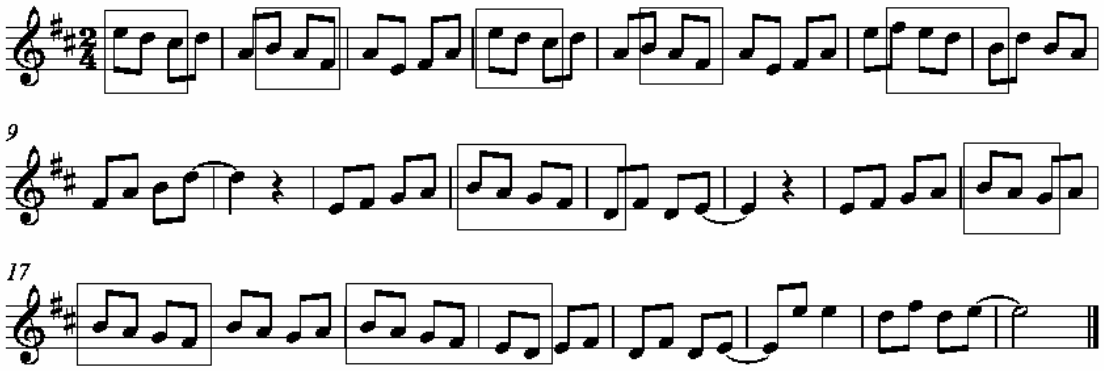
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-8 / 11-14

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

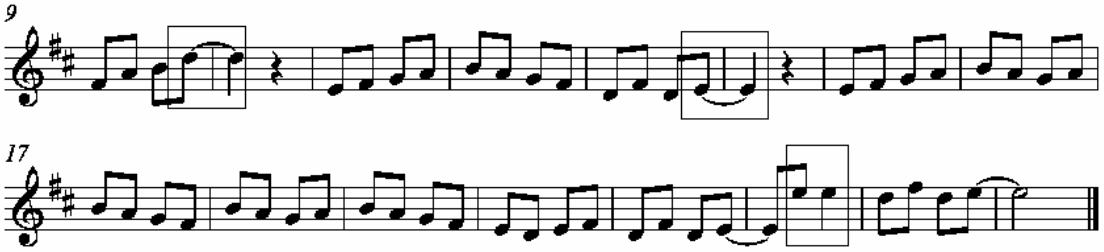
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 3-4 / 6-7 / 9-10 / 11-12 / 15-16

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 4 / 5 / 7-8 / 12-13 / 16-17 / 19-20 /

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 9-10 / 13-14 / 22

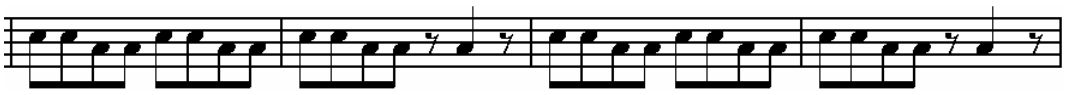
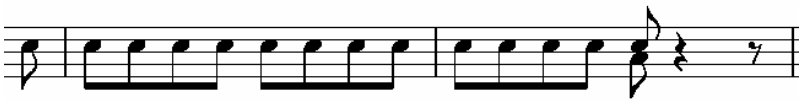
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

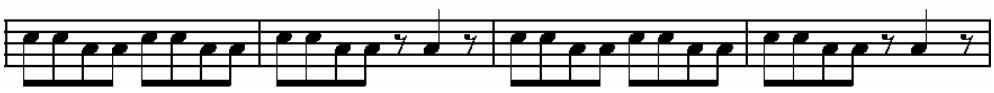
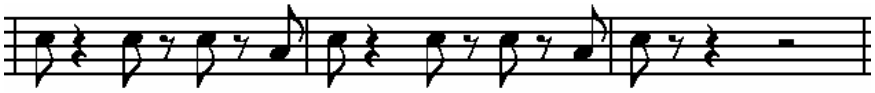
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยบรรเลงรูปแบบที่ 1 ก่อนแล้วตามด้วยการบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

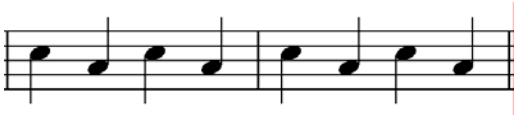
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยบรรเลงรูปแบบที่ 1 ก่อนแล้วตามด้วยการบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

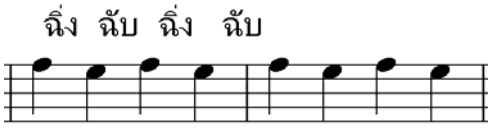
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2 พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง บอกเรื่อง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

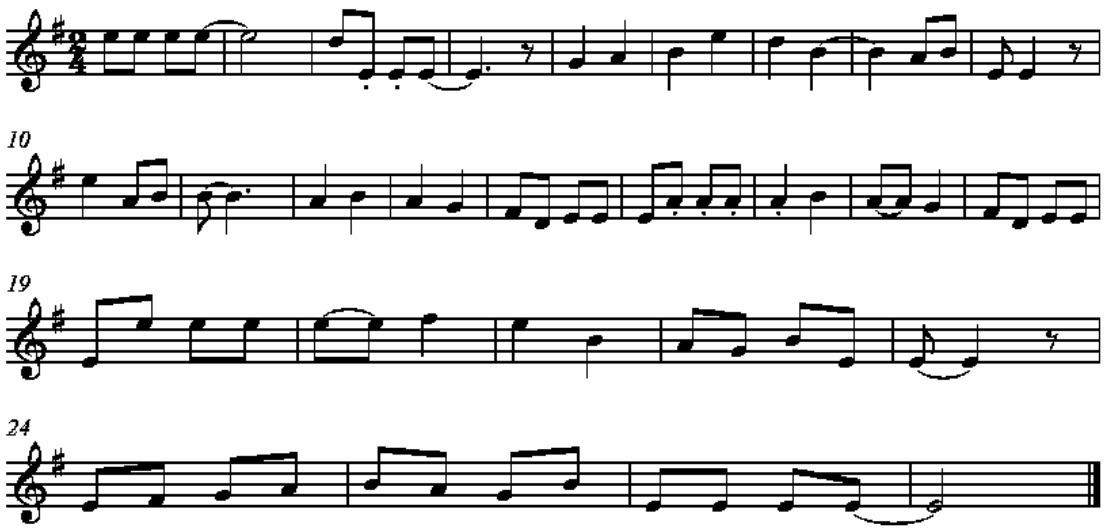
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2 ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเดินพระนาง

โน้ตเพลงเดินพระ นาง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

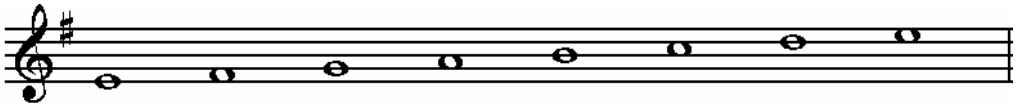
จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

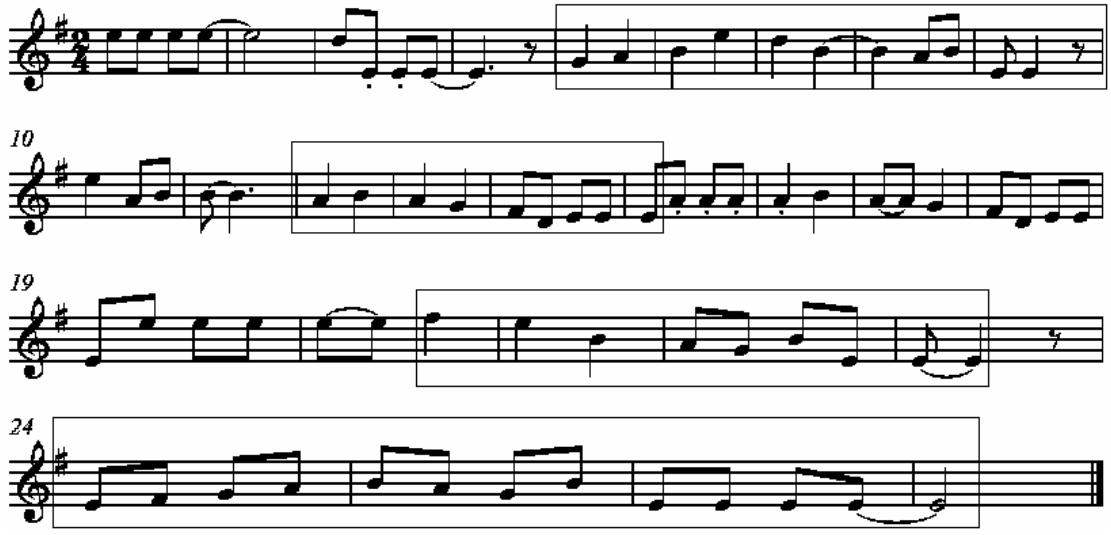
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

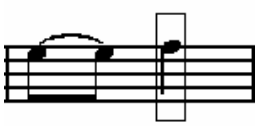
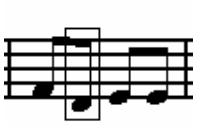
2.2 บันไดเสียง (Scales)

จากการศึกษาทำนองเพลงเดินพระ นาง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท E minor Scales ประกอบด้วย E F# G A B C D E

โครงสร้างของบันไดเสียง E minor

E	F#	G	A	B	C	D	E
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย E F# G A B D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 5-9 / 12-15 / 20-23 / 24-27

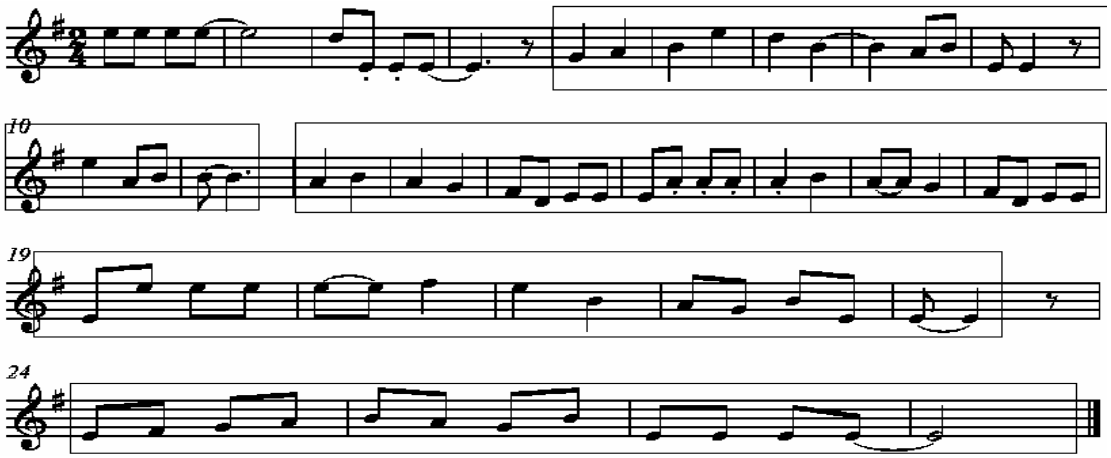
ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงเร D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 14 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 20

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

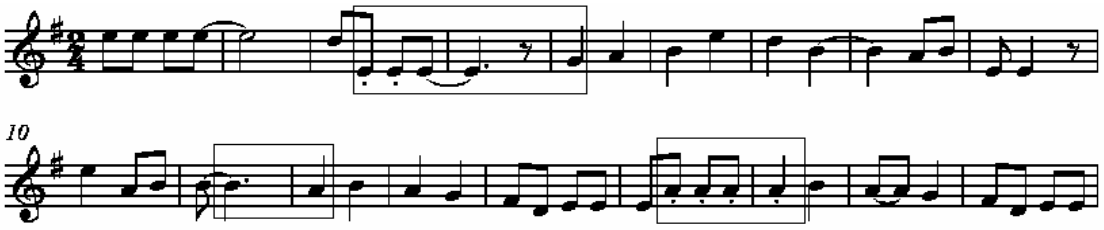
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

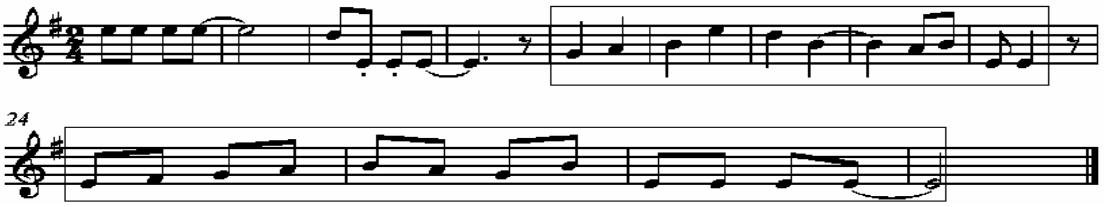
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-10 / 11-23 / 24-27

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

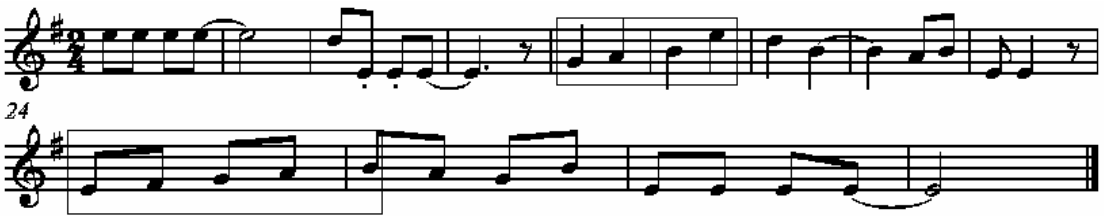
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 3-5 / 11-12 / 15-16

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

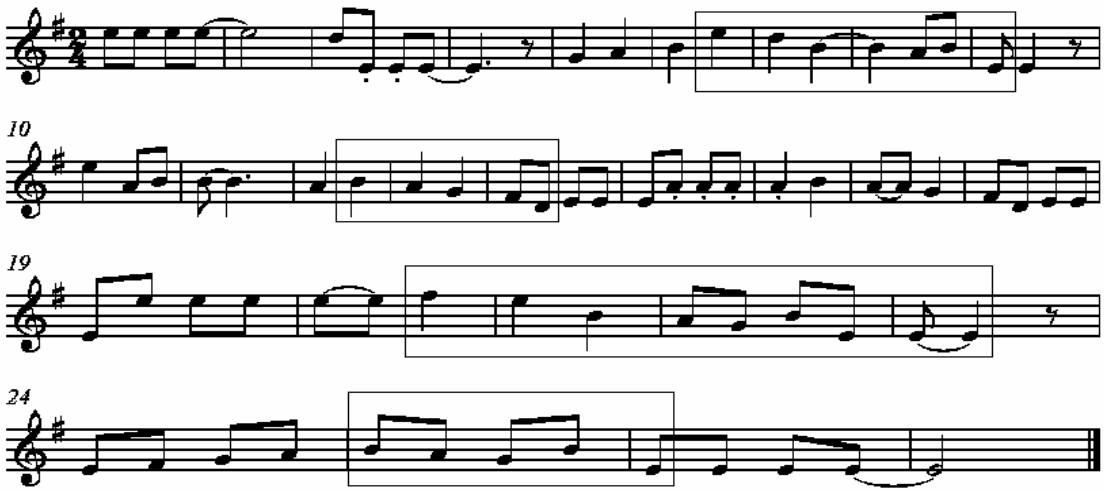
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-9 / 24-27

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

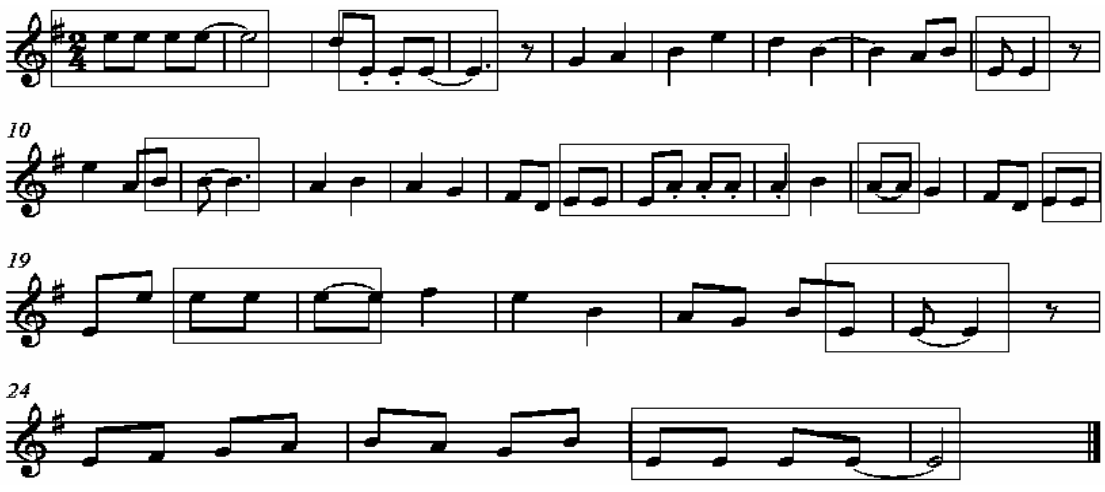
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-6 / 24-25

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 6-9 / 12-14 / 20-23 / 25-26

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 3-4 / 9 / 10-11 / 14-16 / 17 / 18 / 19-20 / 22-23 / 26-27

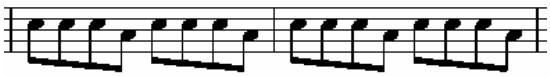
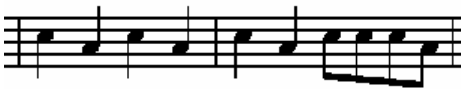
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

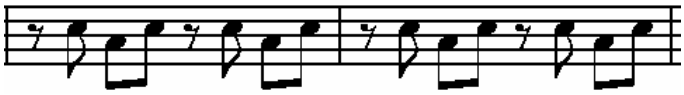
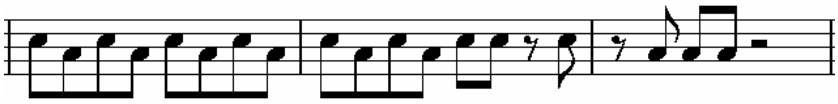
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยบรรเลงรูปแบบที่ 1 ก่อนแล้วตามด้วยการบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

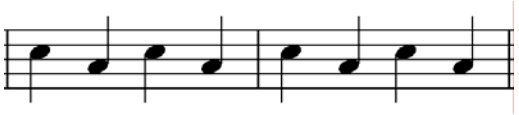
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยบรรเลงรูปแบบที่ 1 ก่อนแล้วตามด้วยการบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

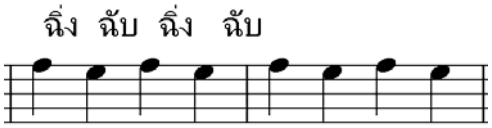
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลง เพลงเดินพระ นาง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง เพลงเดินพระ นาง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

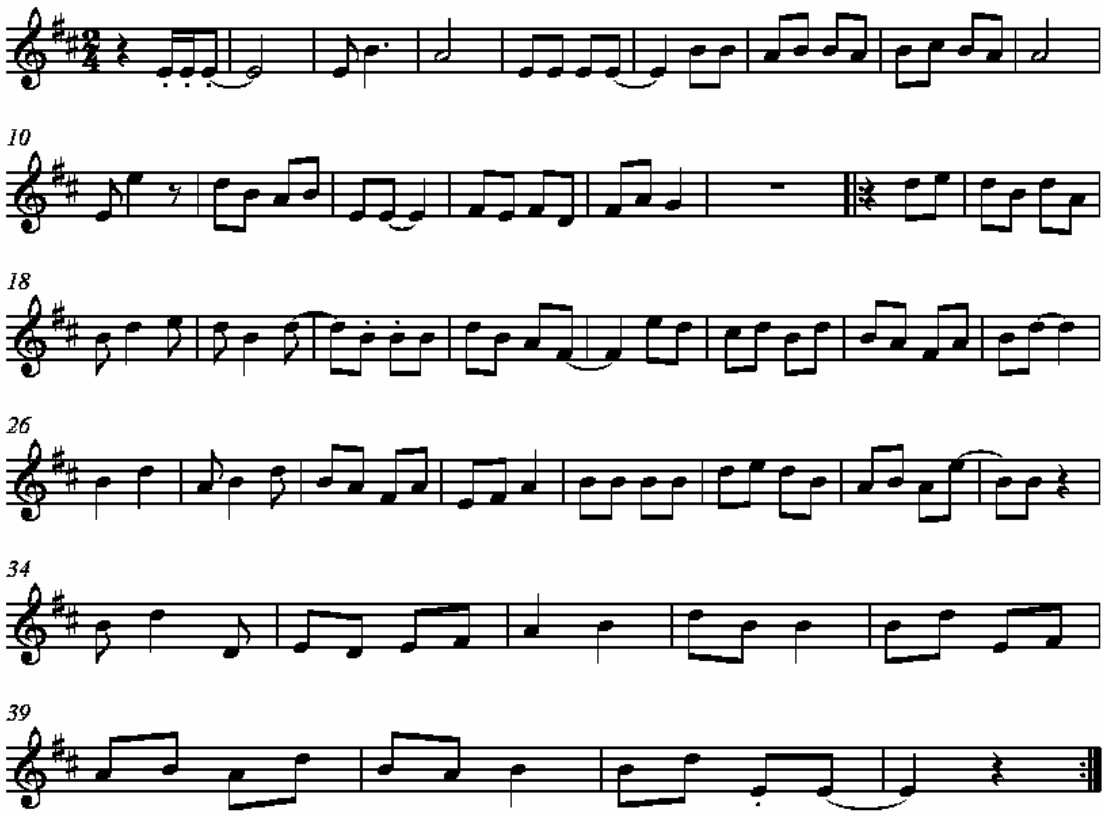
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงเพลงเดินพระ นาง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเดินมนุษย์

โน้ตเพลงเดินมนุษย์

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

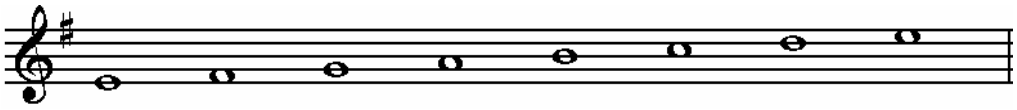
จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

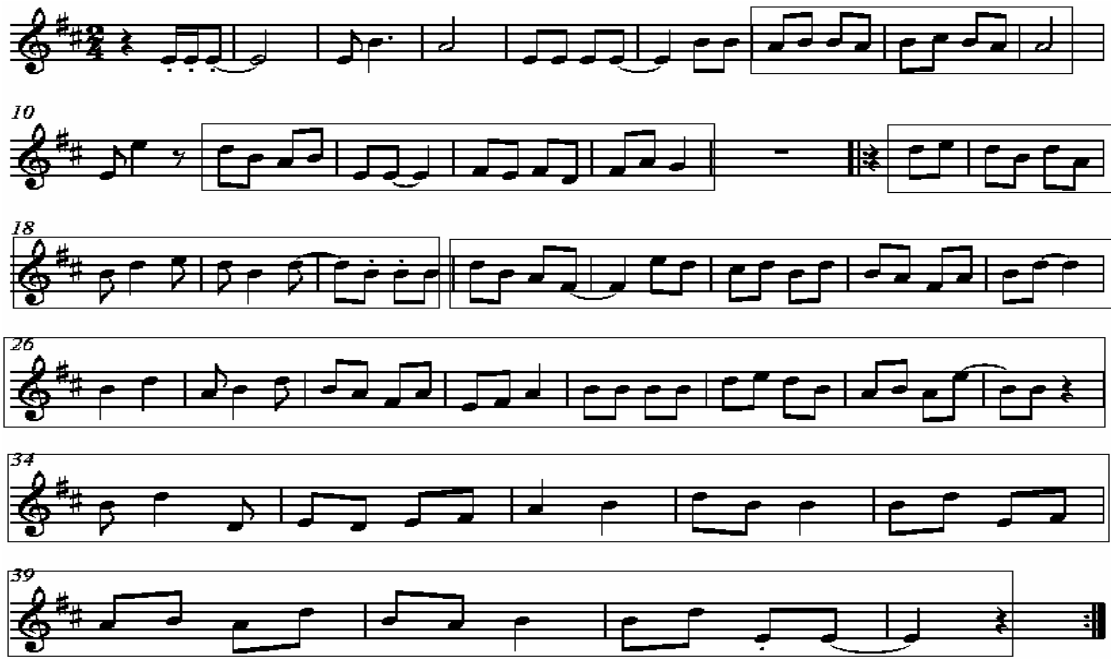
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

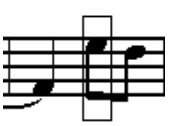
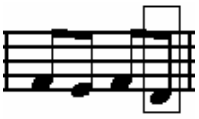
2.2 บันไดเสียง (Scales)

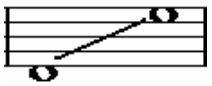
จากการศึกษาทำนองเพลงเดินมนุษย์ พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท E minor Scales ประกอบด้วย E F# G A B C D E

โครงสร้างของบันไดเสียง E minor

E	F#	G	A	B	C	D	E
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 7 เสียง ประกอบด้วย E F# G A B C# D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 7-9 / 10-14 / 16-20 / 21-42

ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงเร D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 13 / 34 / 35 เสียงสูงสุดคือมี E (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 10 / 16 / 18 / 22 / 30 / 32

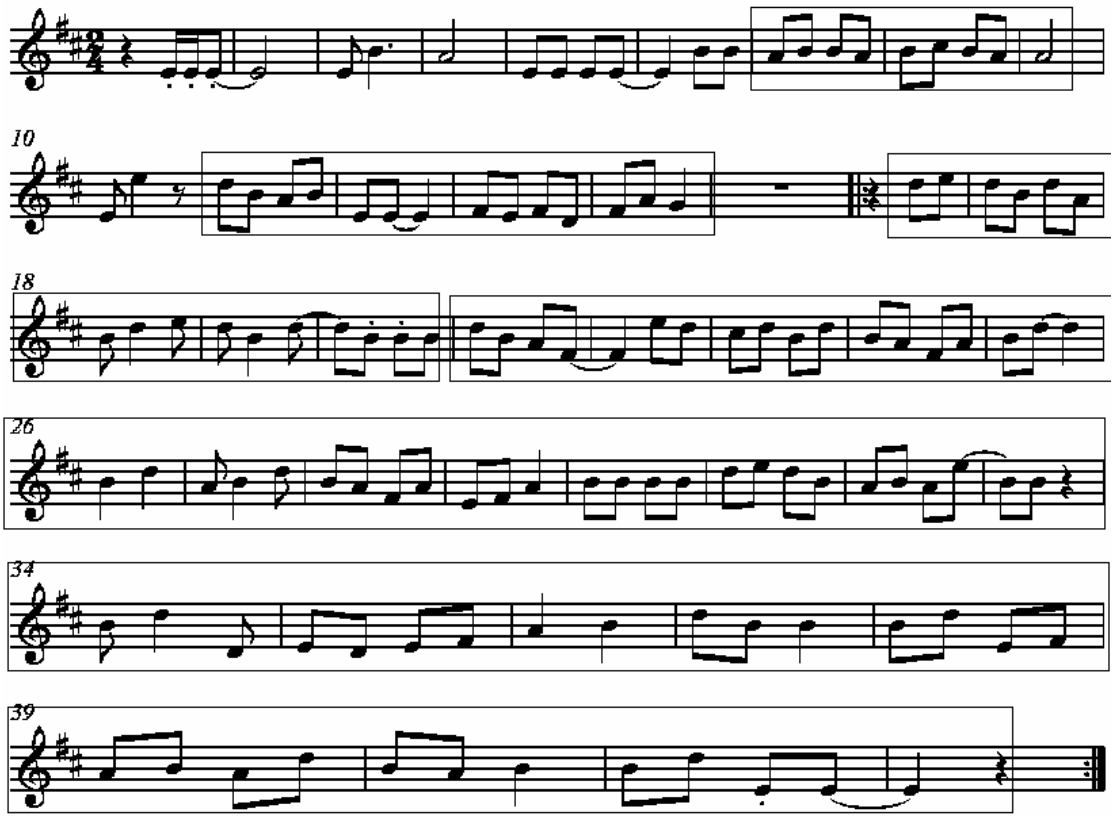
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



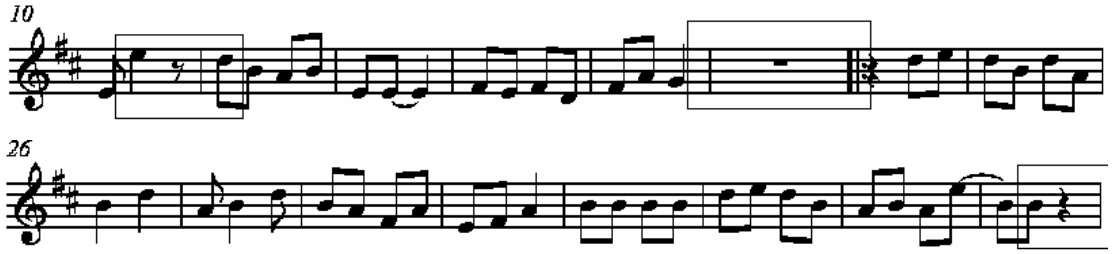
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

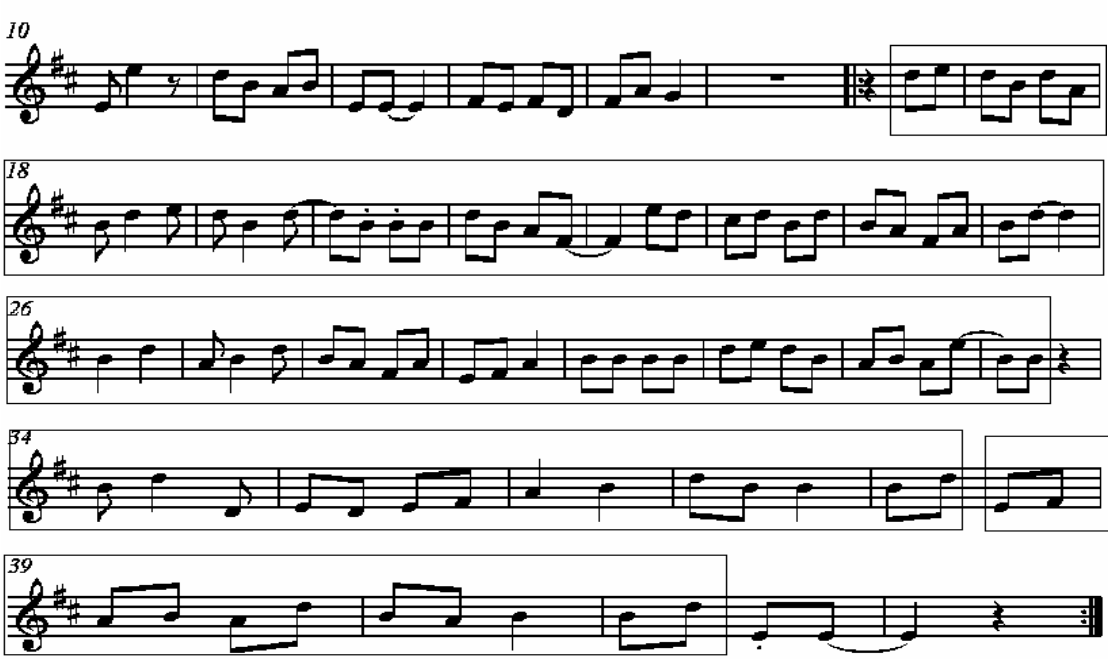
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 7-9 / 10-14 / 16-20 / 21-42

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

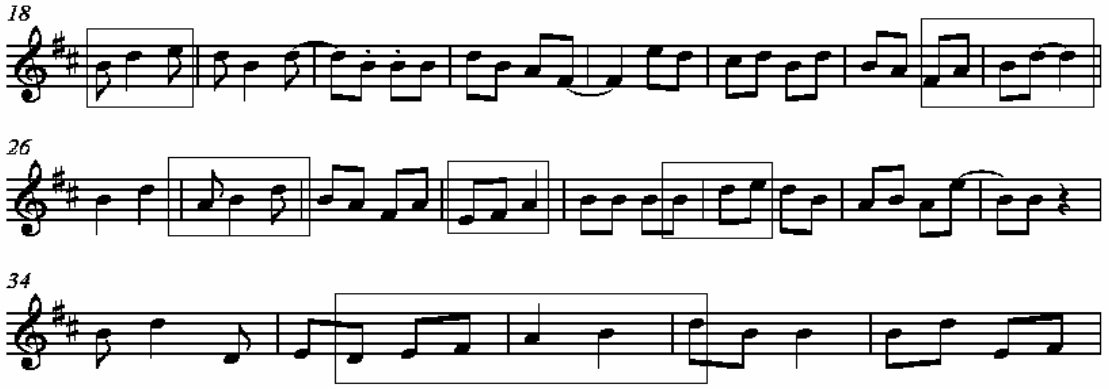
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 10-11 / 15 / 33

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

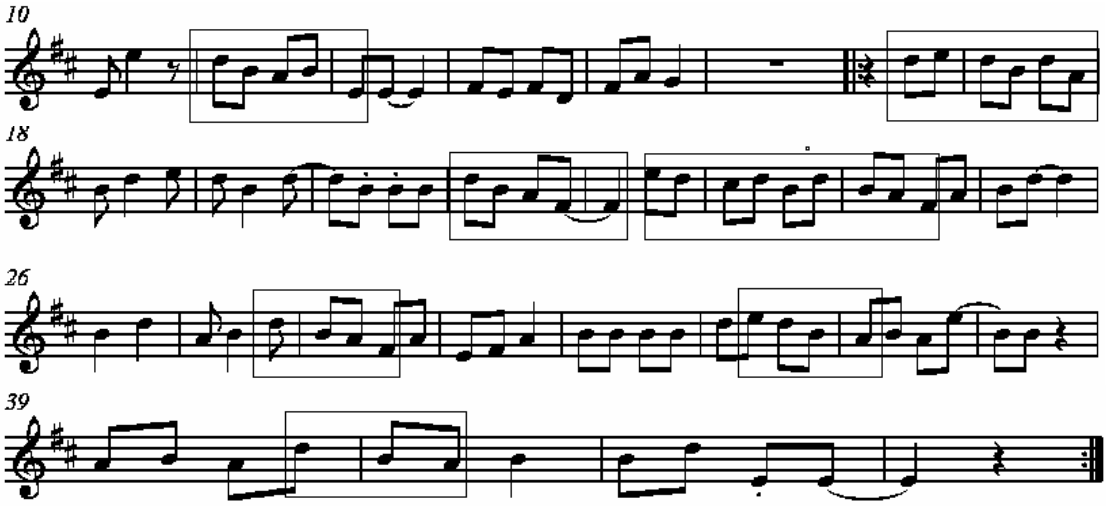
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 16-33 / 34-38 / 38-41

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

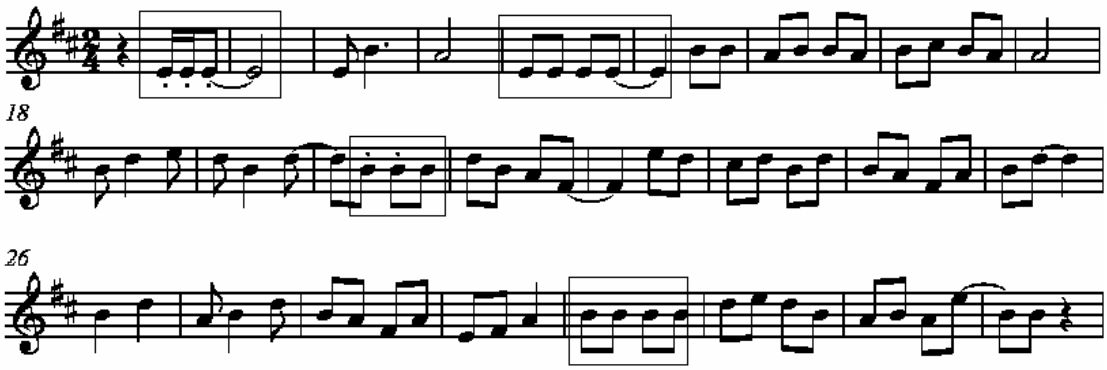
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 18 / 24-25 / 26 / 28 / 29-30 /35-37

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 11-12 / 16-17 / 21-22 / 22-24 / 27-28 / 31-32 / 39-40

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-2 / 5-6 / 20 / 30

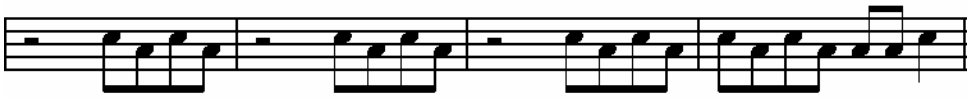
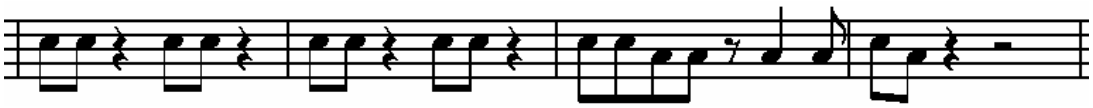
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

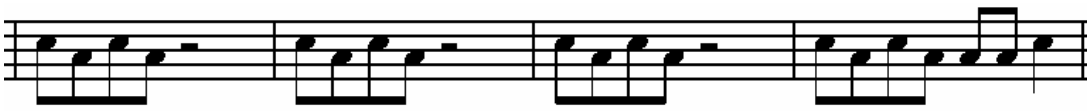
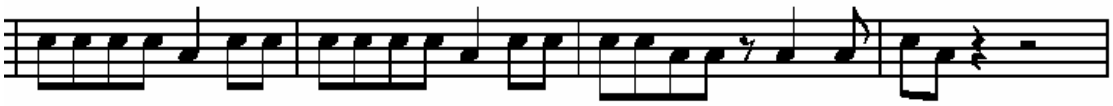
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

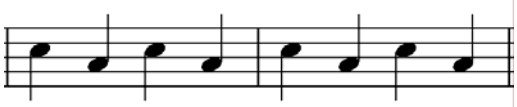
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

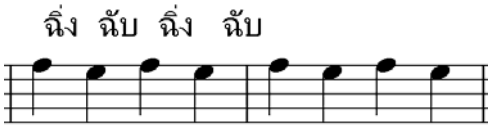
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงเดินมนุษย์ พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลงเดินมนุษย์ พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองสองท่อน A B (Binary)

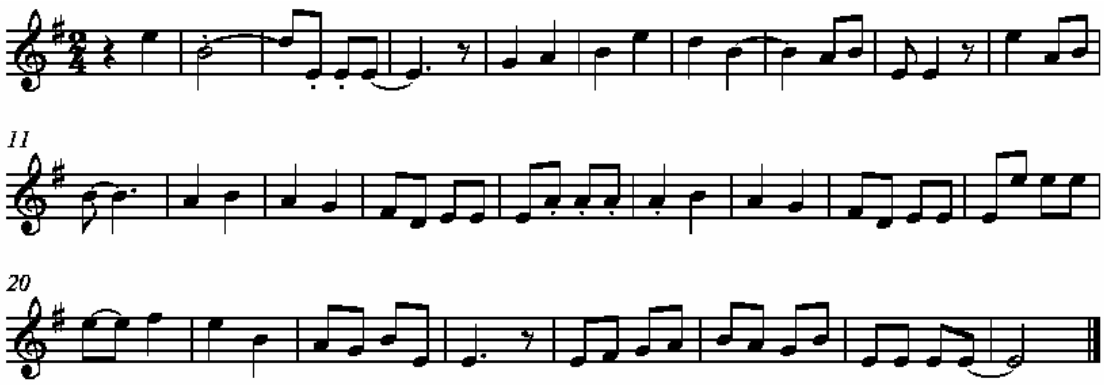
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงเดินมนุษย์ ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่าไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 (เพลงเดียวกับเพลงที่ 10)

โน้ตเพลง ต่อเรื่อง ทำนอง 1

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

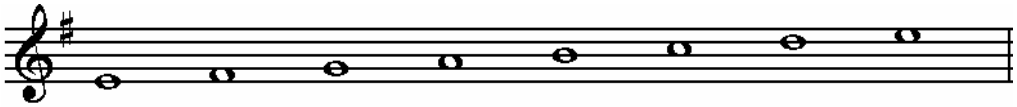
จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

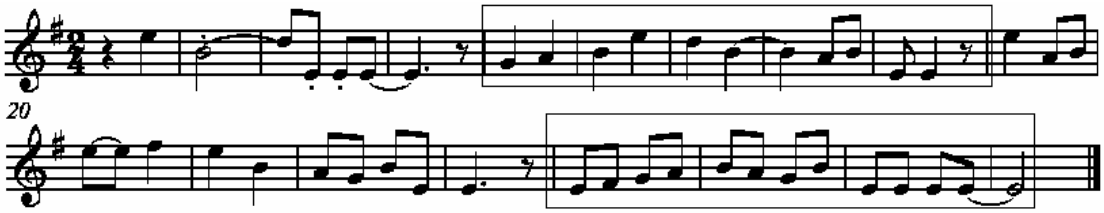
2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 Octave

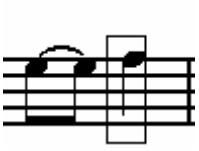
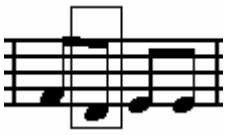
2.2 บันไดเสียง (Scales)

จากการศึกษาทำนองเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท E minor Scales ประกอบด้วย E F# G A B C D E

โครงสร้างของบันไดเสียง E minor

E	F#	G	A	B	C	D	E
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย E F# G A B D โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 5-9 / 24-27

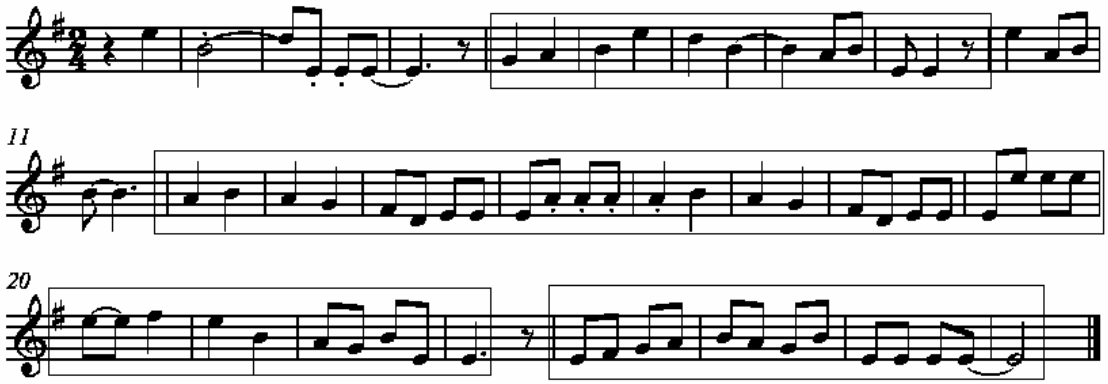
ตัวอย่างโน๊ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี D (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 14 และ 18 เสียงสูงสุดคือฟาร์ชาร์ป F# (สูง) (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 20

ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

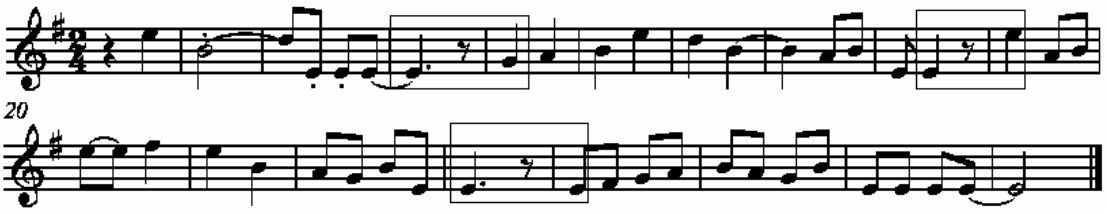
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

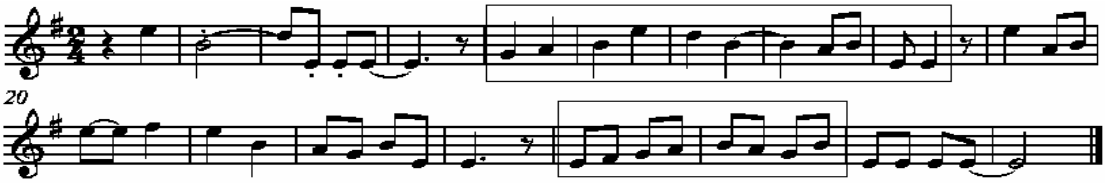
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-9 / 12-23 / 24-27

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

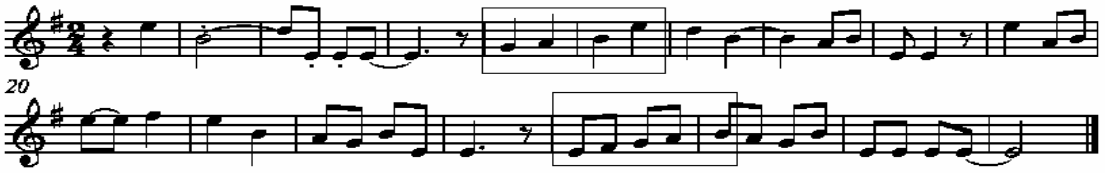
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่4-5 / 9-10 / 23-24

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

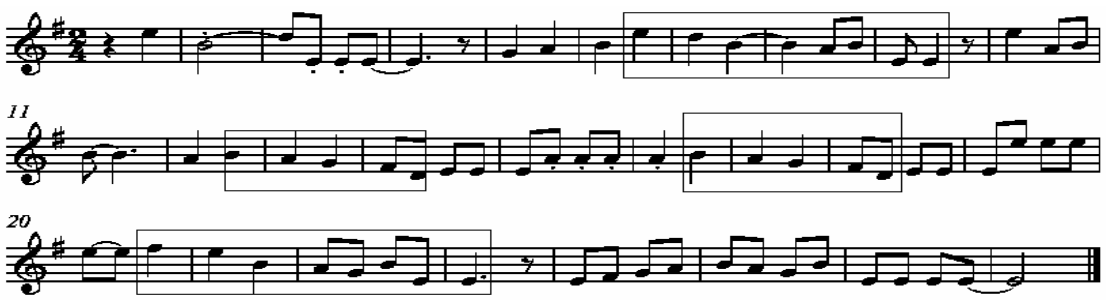
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-9 / 24-25

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

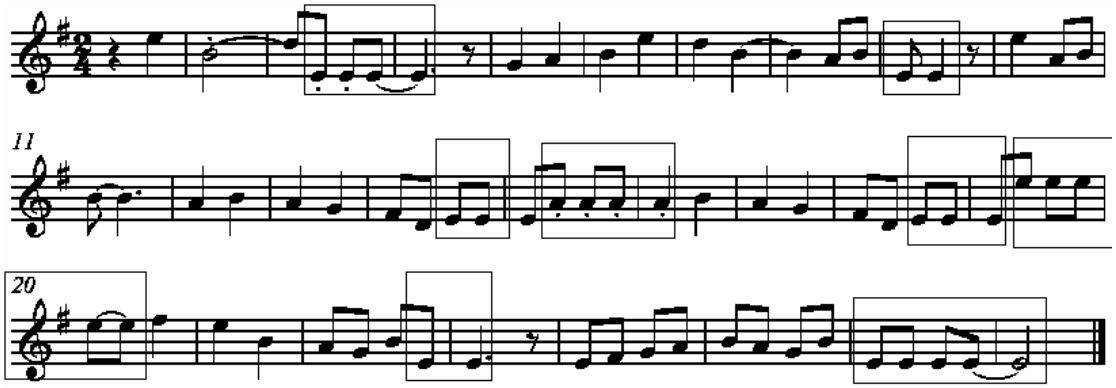
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 5-6 / 11-12

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 6-9 / 12-14 / 16-18 / 20-23

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 3-4 / 9 / 14 / 15-16 / 18-19 / 19-20 / 22-23 / 26-27

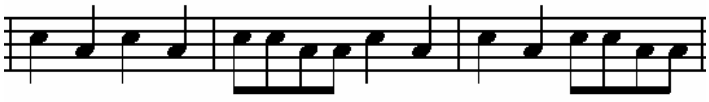
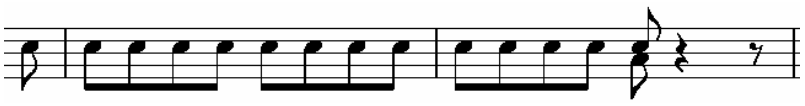
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

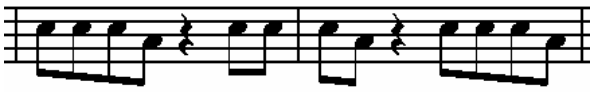
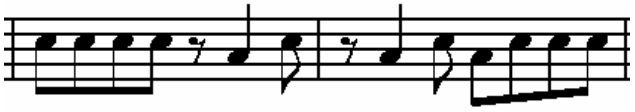
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

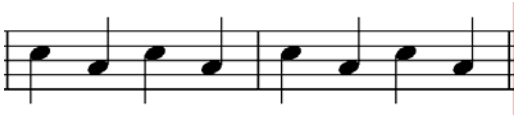
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

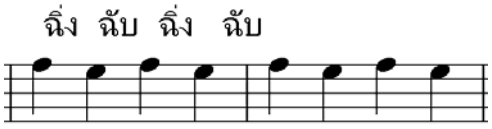
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง ต่อเรื่อง ทำนอง 1 พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองท่อนเดียว A

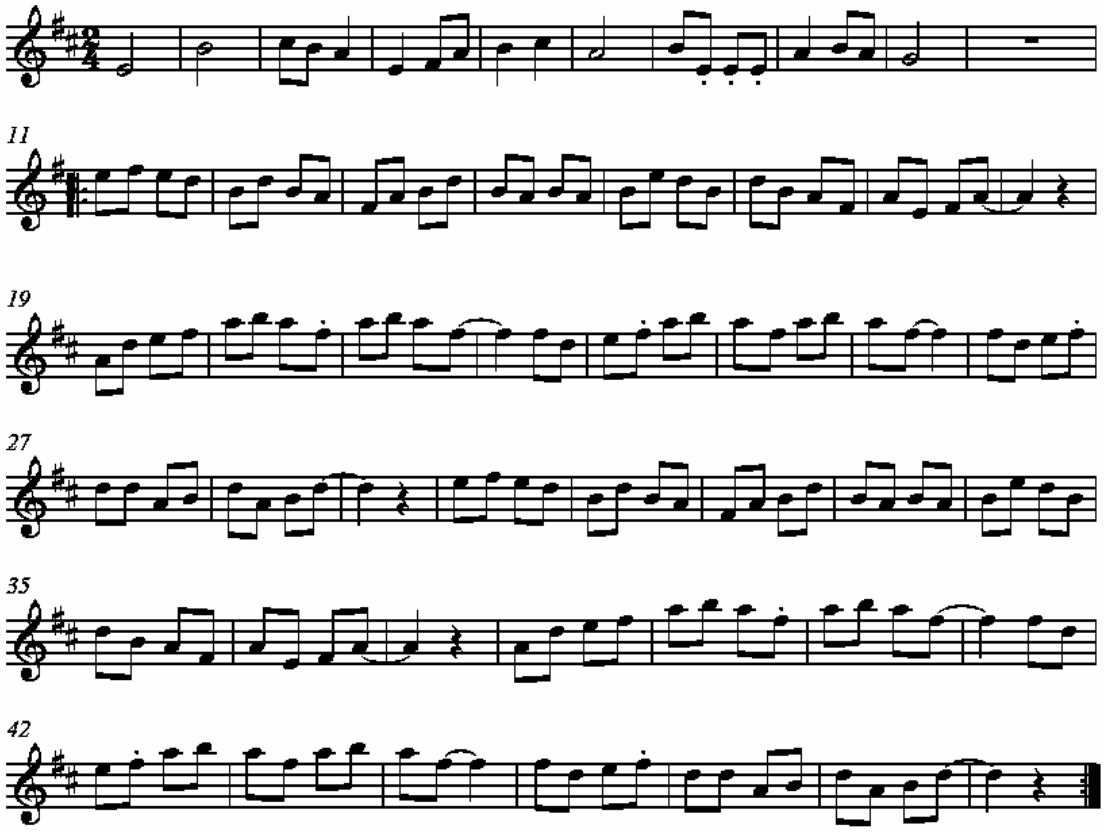
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลง เป็นโสดทำไม

โน้ตเพลง เป็นโสดทำไม

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

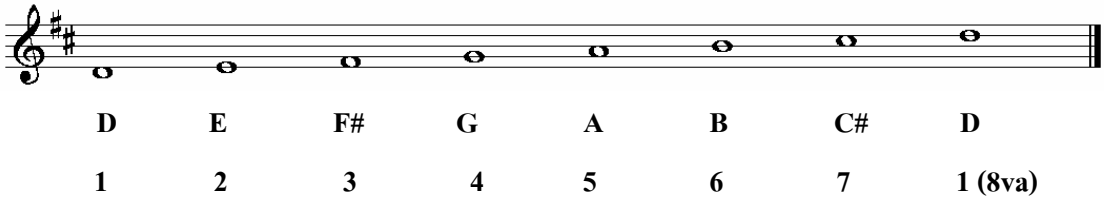
2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

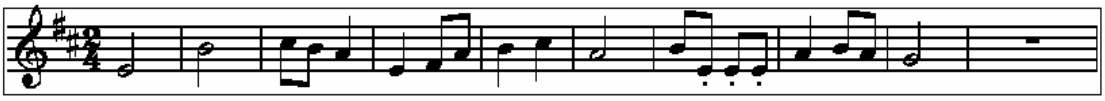
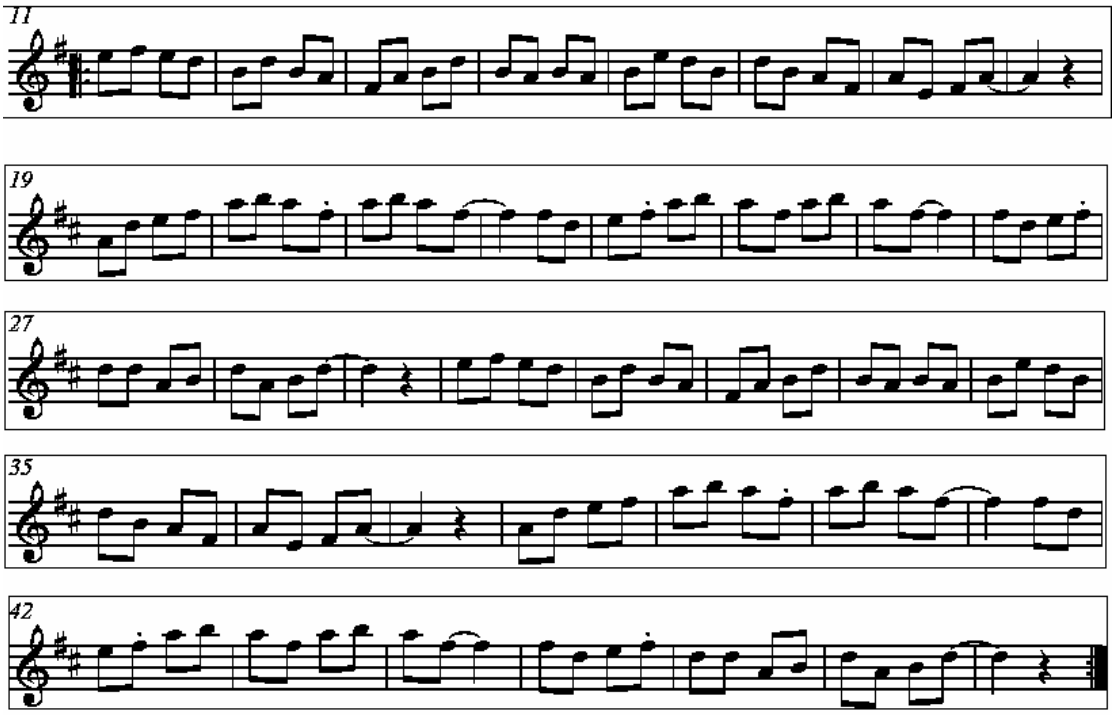
2.2 บันไดเสียง (Scales)

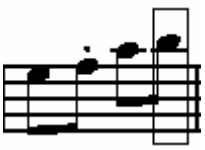
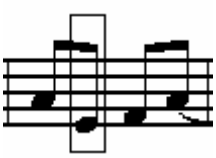
จากการศึกษาทำนองเพลงเป็นโสดทำไม พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท D Major Scales ประกอบด้วย D E F# G A B C# D

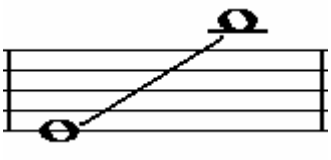
โครงสร้างของบันไดเสียง D Major



2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มพบ 2 กลุ่มเสียง โดยกลุ่มเสียงแรกใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย E F# G A B C# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 1-8 กลุ่มเสียงที่ 2 ใช้ 6 เสียง ประกอบด้วย D E F# G A B โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในเพลง ห้องที่ 11-48

ตัวอย่างโน้ต กลุ่มเสียงที่ 1

ตัวอย่างโน้ต กลุ่มเสียงที่ 2

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี E (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 7 / 17 / 36 เสียงสูงสุดคือที (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 23-24

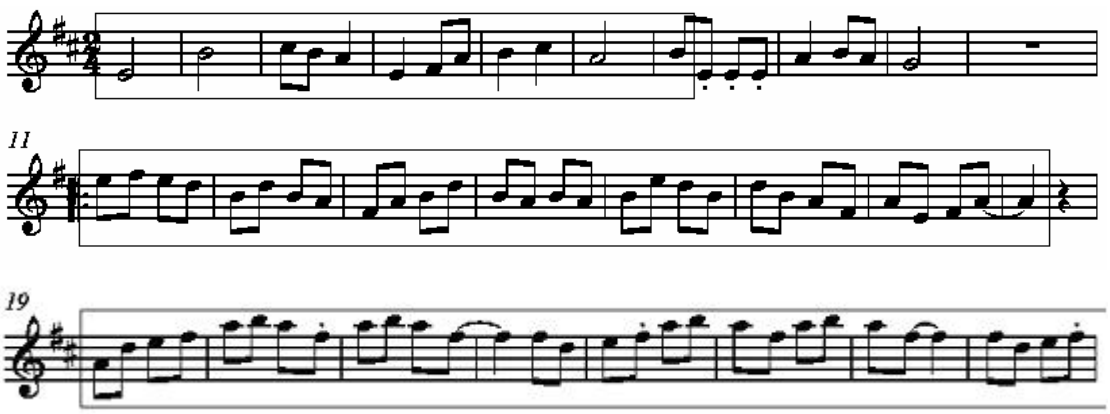
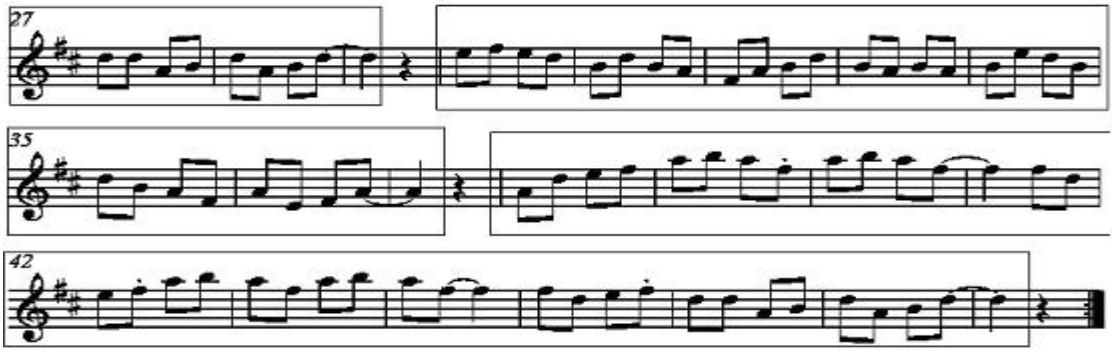
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ

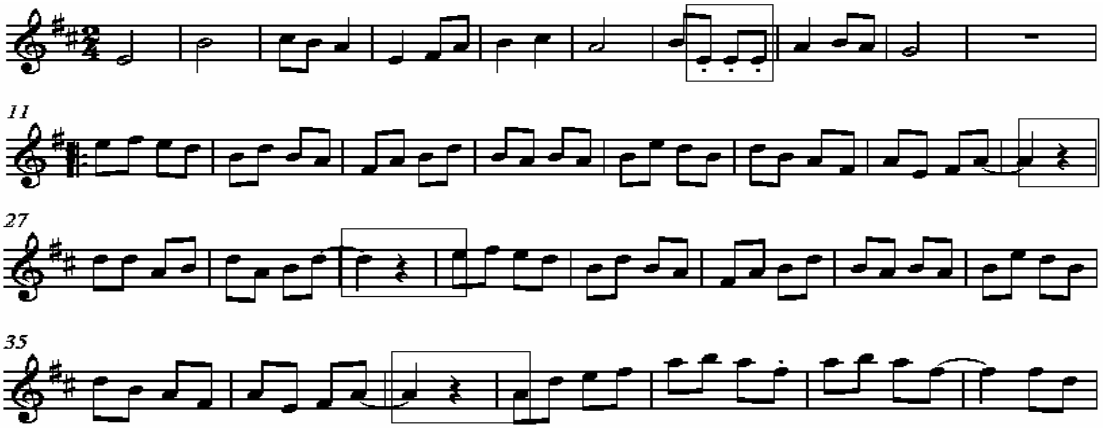


2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

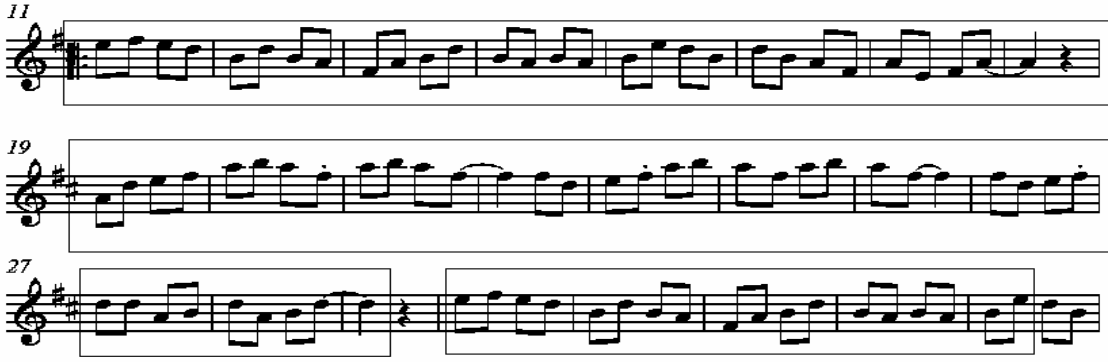
2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1-7 / 11-18 /19-29 / 30-37 / 38-48

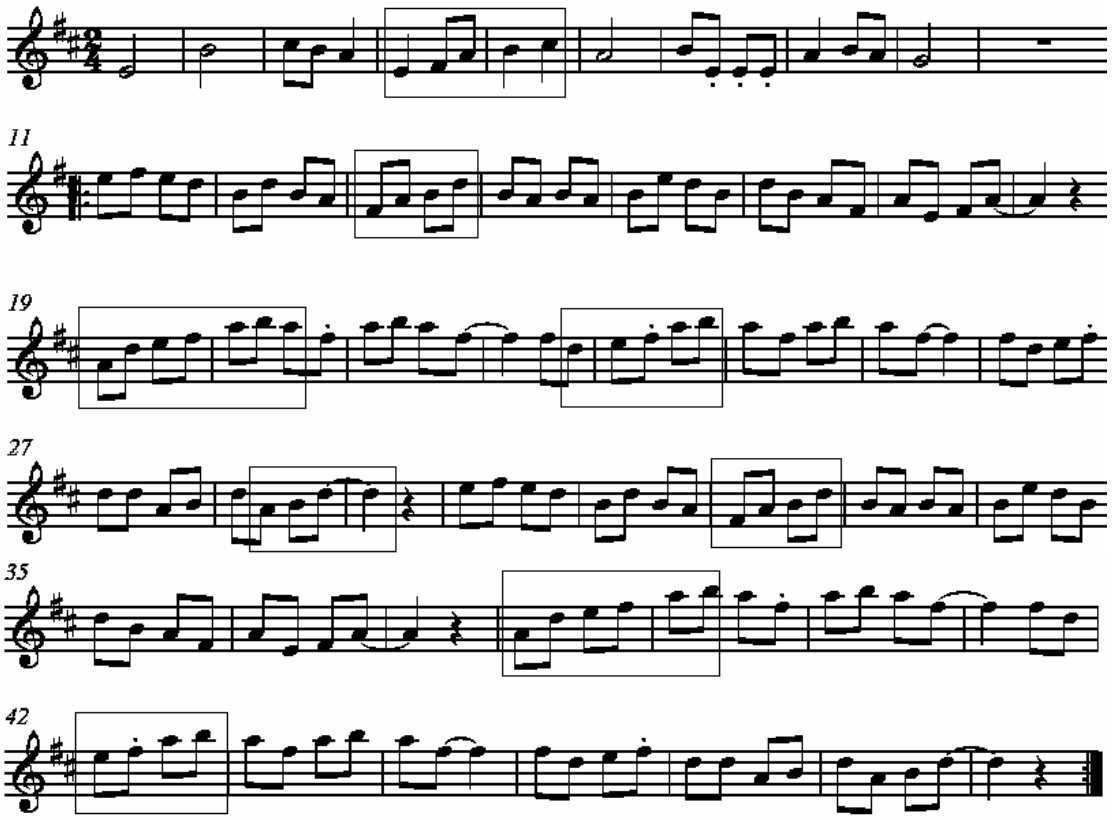
ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 7 / 29 / 37

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

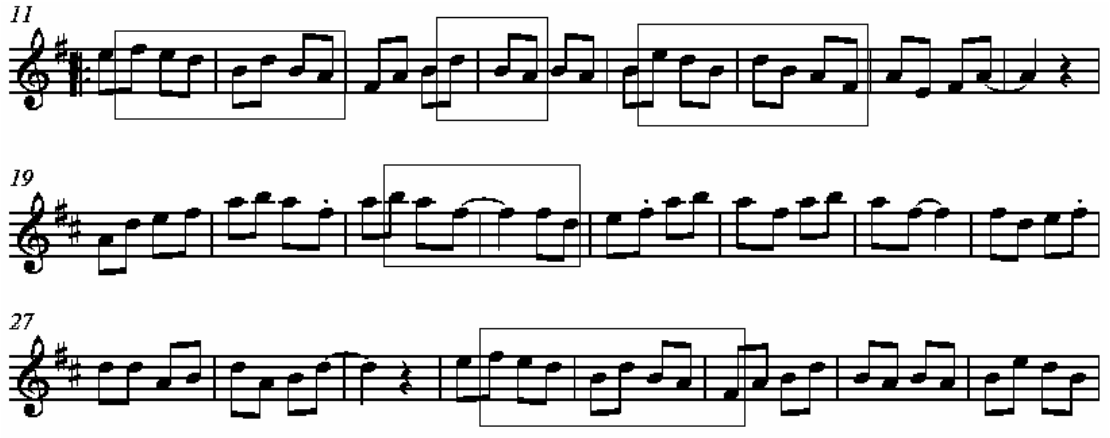
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 11-18 / 19-29 / 30-34

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

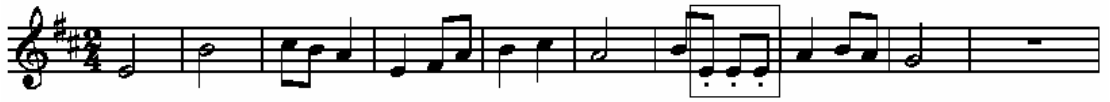
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-5 / 12 / 19-20 / 22-23 / 28-29 / 32 / 38-39 / 42

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 11-12 / 13-14 / 15-16 / 21-22 / 30-31 /

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 7

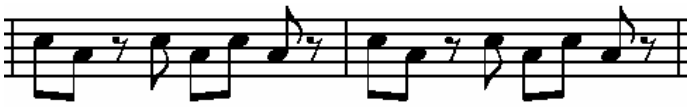
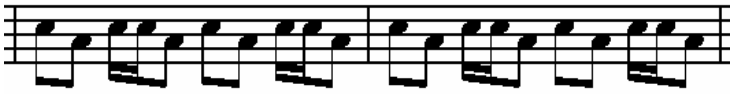
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

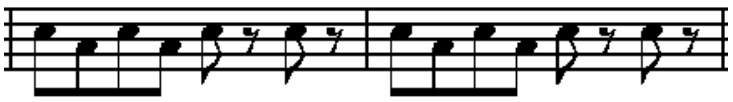
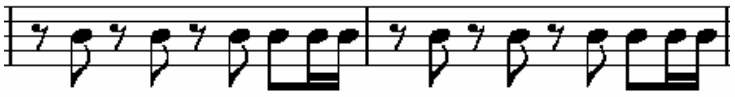
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดย บรรเลงรูปแบบที่ 1 ในช่วงเริ่มเพลงและกลางเพลง หลังจากนั้นบรรเลงรูปแบบที่ 2 ในท้ายเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

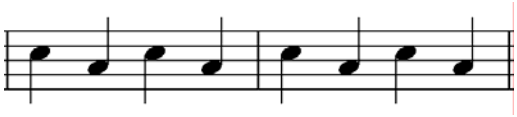
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดย บรรเลงรูปแบบที่ 1 ในช่วงเริ่มเพลงและกลางเพลง หลังจากนั้นบรรเลงรูปแบบที่ 2 ในท้ายเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

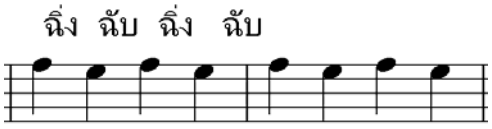
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงเป็นโสดทำไม พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง เป็นโสดทำไม พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองสองท่อน A B (Binary)

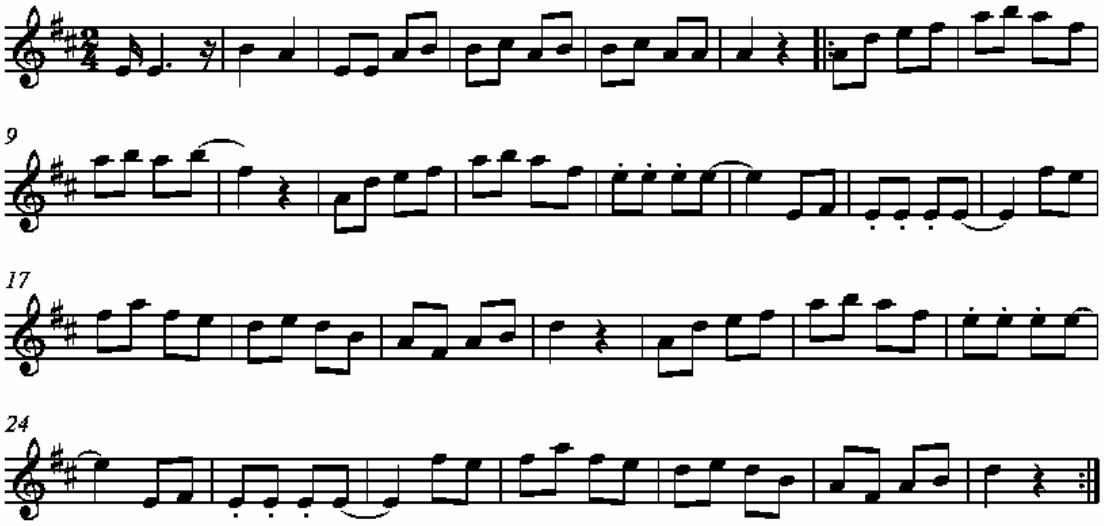
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลงเป็นโสดทำไม ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงเดินยักษ์

โน้ตเพลงเพลงเดินยักษ์

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

1.2 ลักษณะของเสียง

จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

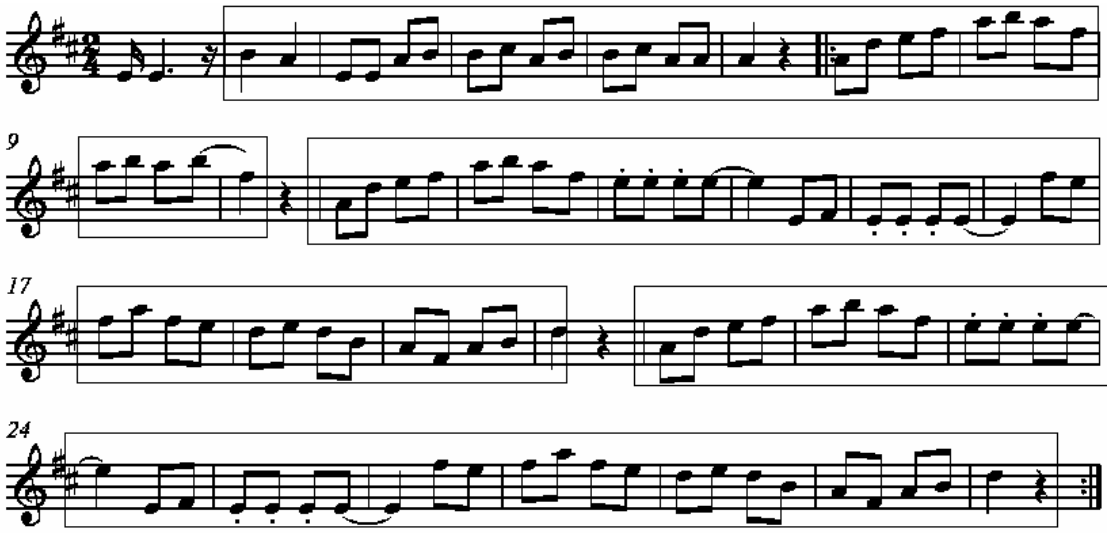
2.2 บันไดเสียง (Scales)

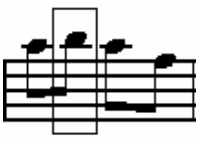
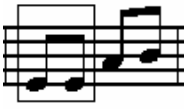
จากการศึกษาทำนองเพลงเดินยักษ์ พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท D Major Scales ประกอบด้วย D E F# G A B C# D

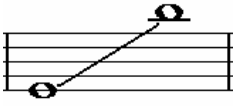
โครงสร้างของบันไดเสียง D Major

D	E	F#	G	A	B	C#	D
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย D E F# G A B C# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในห้องเพลงที่ 2-10 / 11-20 / 21-30

ตัวอย่างโน้ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงมี E (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 1 / 3 / 15-16 / 24-25 เสียงสูงสุดคือที (สูง) (ช่วงทบที่ 2) ปรากฏในห้องที่ 8-9 / 12 / 22

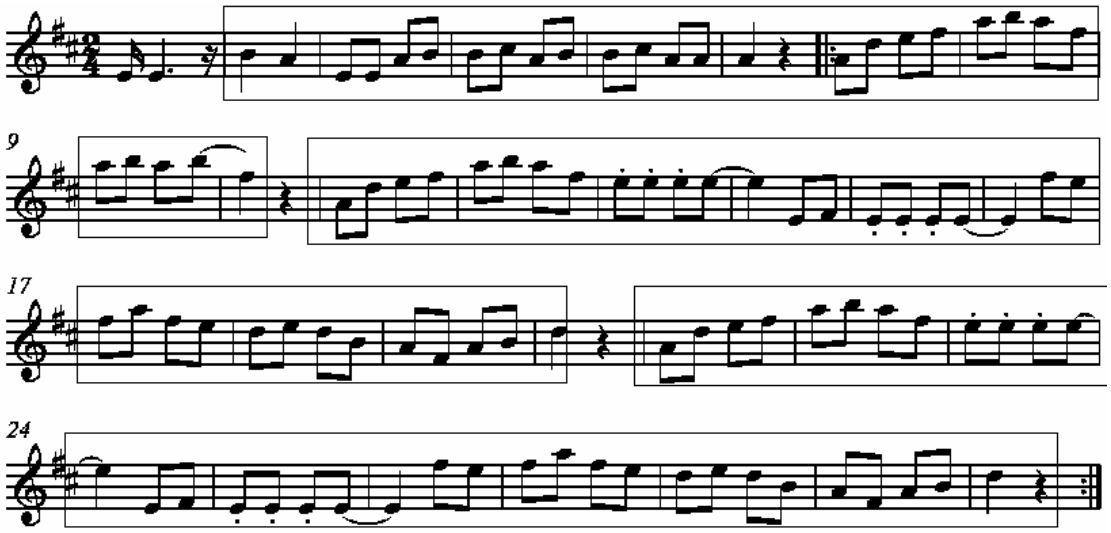
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



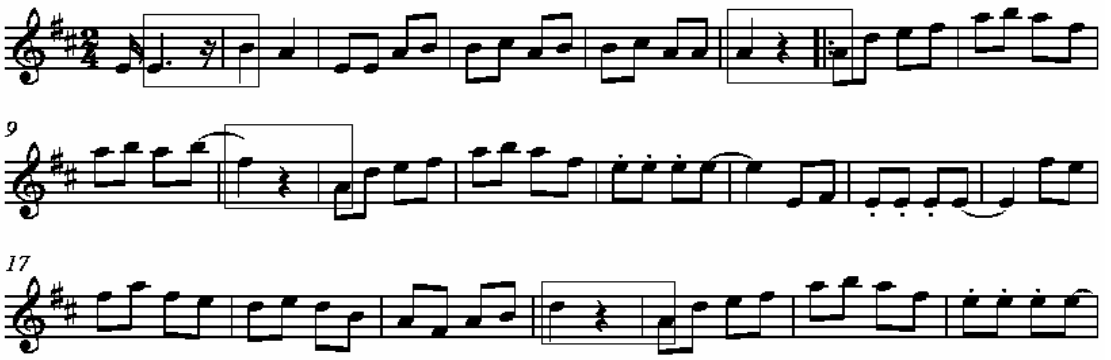
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

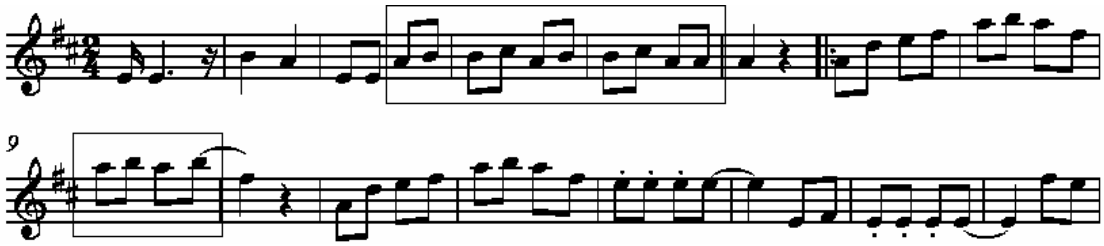
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 2-10 / 11-20 / 21-30

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

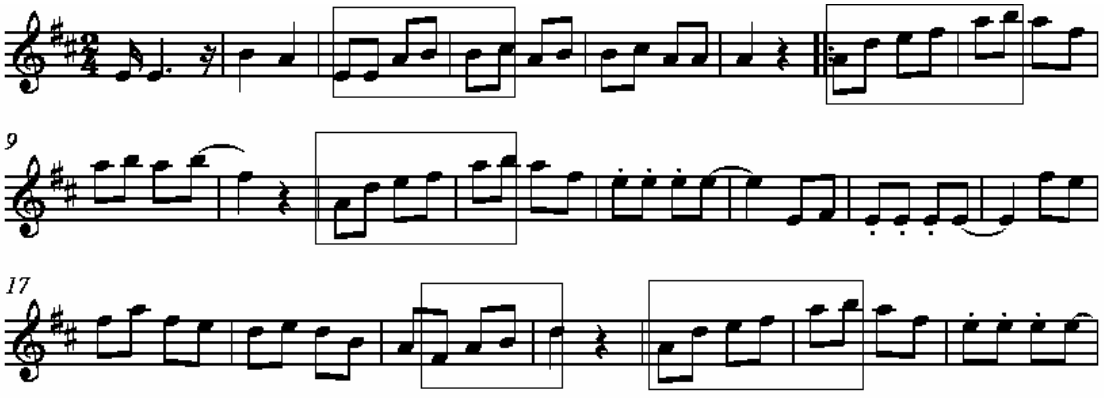
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 1-2 / 6-7 / 20-21

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

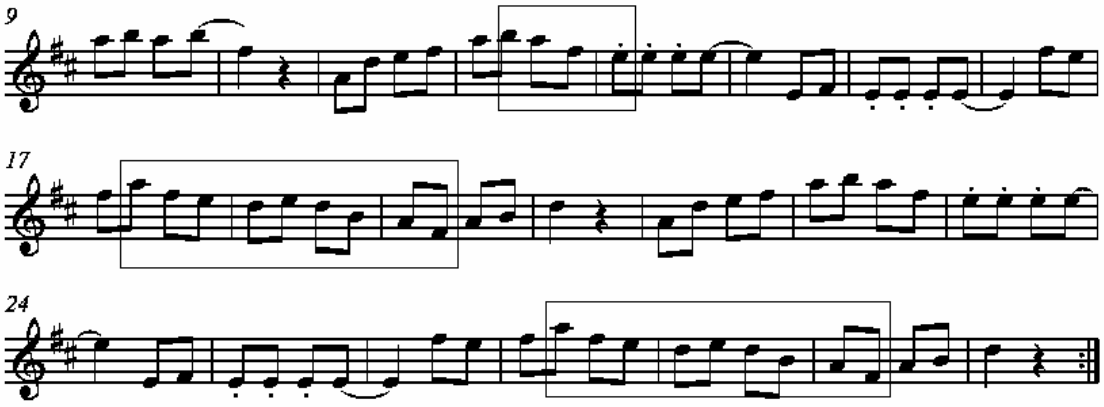
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 3-5 / 9

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

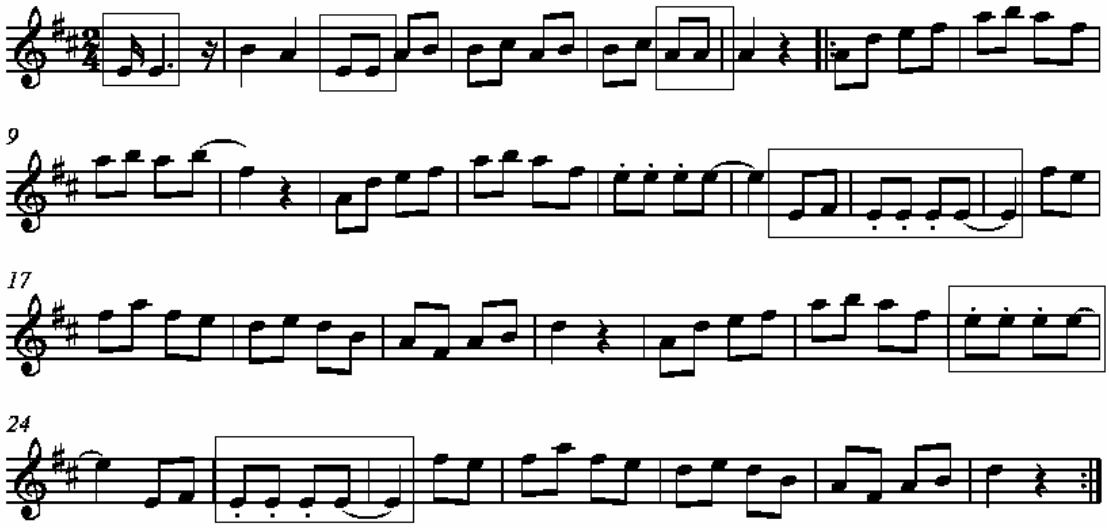
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 12-13 / 17-19 / 27-29

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 1 / 3 / 5 / 14-16 / 23 / 25-26

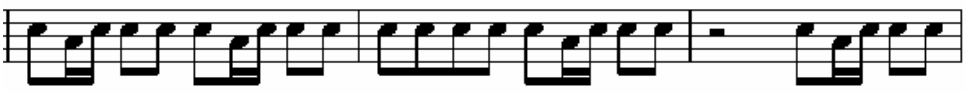
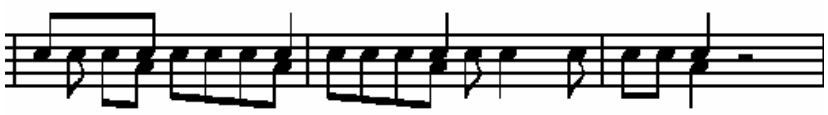
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

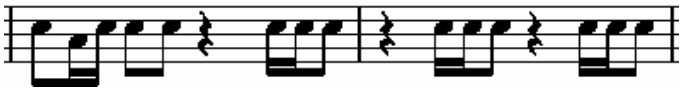
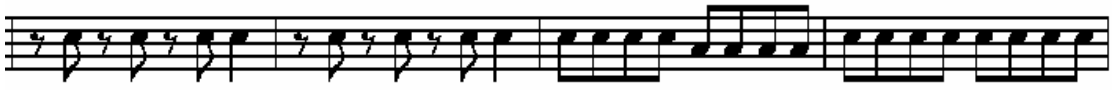
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดย บรรเลงรูปแบบที่ 1 แล้วบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

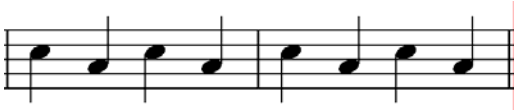
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ โดย บรรเลงรูปแบบที่ 1 แล้วบรรเลงรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

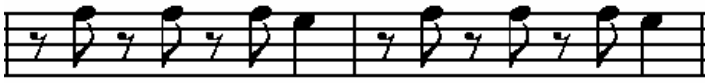
3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบเดียว โดยบรรเลงรูปแบบที่ 1 แล้วต่อด้วย บรรเลงรูปแบบที่ 2 ตอนท้ายเพลง โดย มีลักษณะโน๊ตดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 1



ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่งรูปแบบที่ 2

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงเป็นโสดทำไม พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ(Form)ของเพลง เดินยักษ์ พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองสองท่อน A B (Binary)

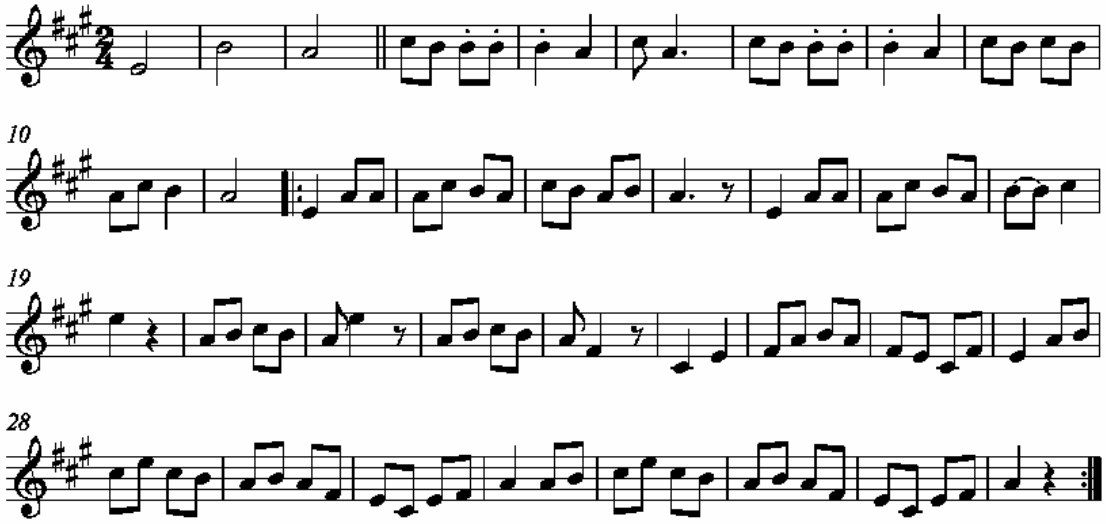
6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลง เดินยักษ์ ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่าไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

การวิเคราะห์ทำนองเพลงลาโรง

โน้ตเพลงลาโรง

1. สื่อที่ใช้ทำเสียง (Medium)

   1.1 เครื่องดนตรี (Instruments) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี
   เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้
   เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

   1.2 ลักษณะของเสียง

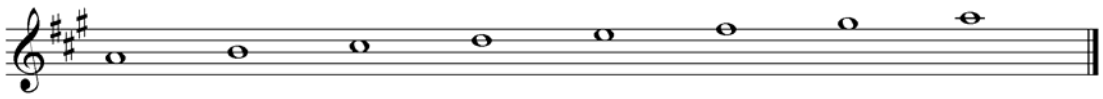
   จากการศึกษาพบว่าเป็นรูปแบบของการบรรเลงทำนองไปพร้อมกับการบรรเลงจังหวะ

2. ท่วงทำนอง (Melody)

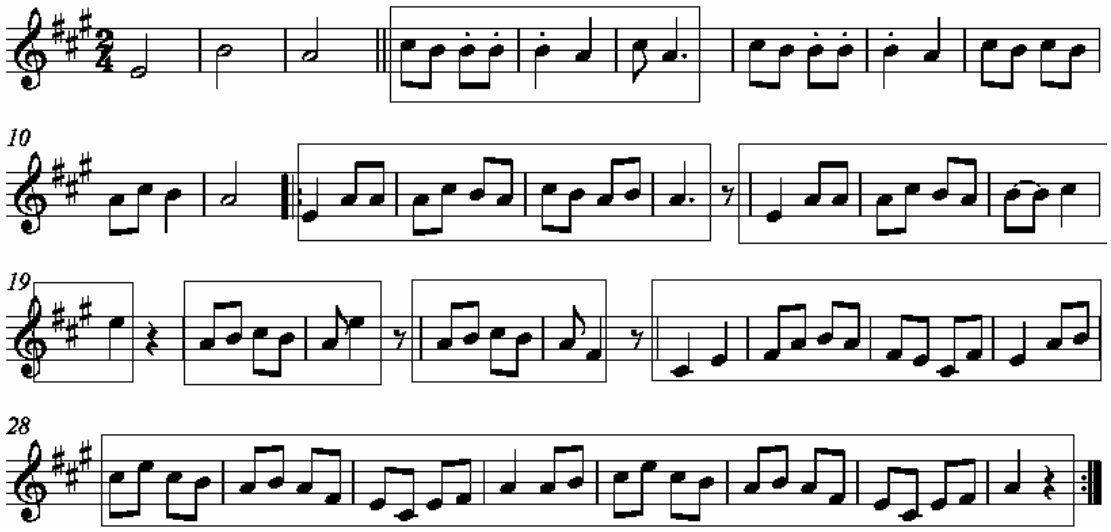
   2.1 จากการศึกษาพบว่า ระยะของขั้นคู่เสียงอยู่ในช่วงไม่เกิน 1 Octave

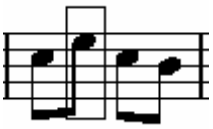
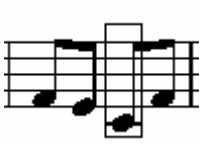
   2.2 บันไดเสียง (Scales)

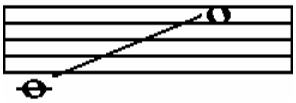
จากการศึกษาทำนองเพลงลาโรง พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท พบว่าอยู่ในบันไดเสียงประเภท A Major Scales ประกอบด้วย A B C# D E F# G# A

โครงสร้างของบันไดเสียง A Major

A	B	C#	D	E	F#	G#	A
1	2	3	4	5	6	7	1 (8va)

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ 6 เสียง ประกอบด้วย A B D E F# โดยมีการเคลื่อนที่ขึ้น- ลง ปรากฏในห้องเพลงที่ 4-6 / 12-15 / 16-19 / 20-21 / 22-23 / 24-35

ตัวอย่างโน๊ต

2.4 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของเสียงอยู่ระหว่างเสียงโดชาร์ป C# (ต่ำ) ปรากฏในห้องที่ 24 / 26 / 35 เสียงสูงสุดคือมี E (ช่วงทบที่ 1) ปรากฏในห้องที่ 21 / 28 / 32

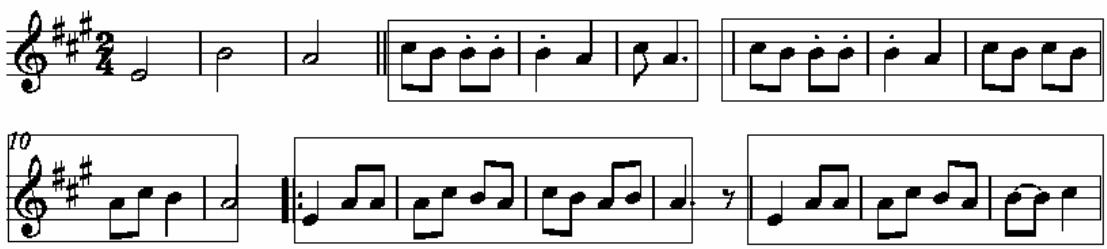
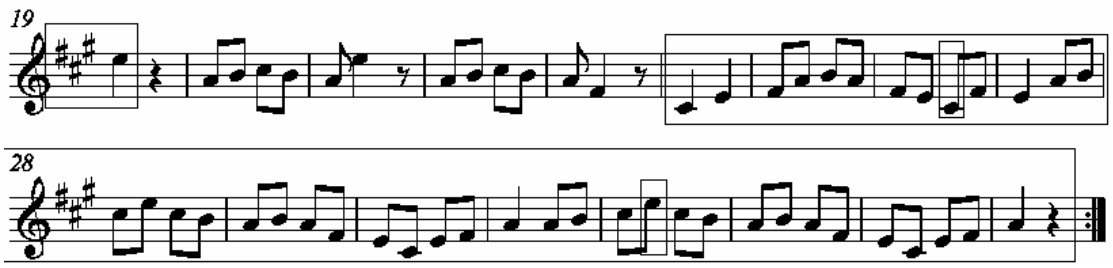
ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุด

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุด

ช่วงเสียงสูง ต่ำ



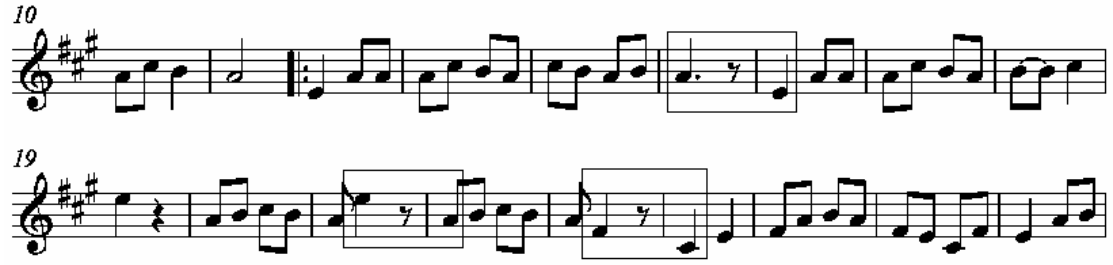
2.5 รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic Contour) โดยเพลงนำ มีลักษณะท่วงทำนองที่ปรากฏดังต่อไปนี้

2.5.1 การเคลื่อนที่ต่อเนื่องของทำนอง (Conjunct Motion)

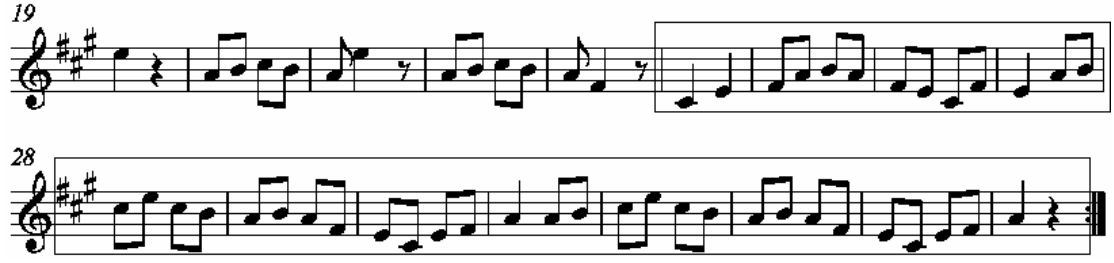
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-6 / 7-11 / 12-15 / 16-19 / 24-35

ตัวอย่างทำนอง

2.5.2 การเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion)

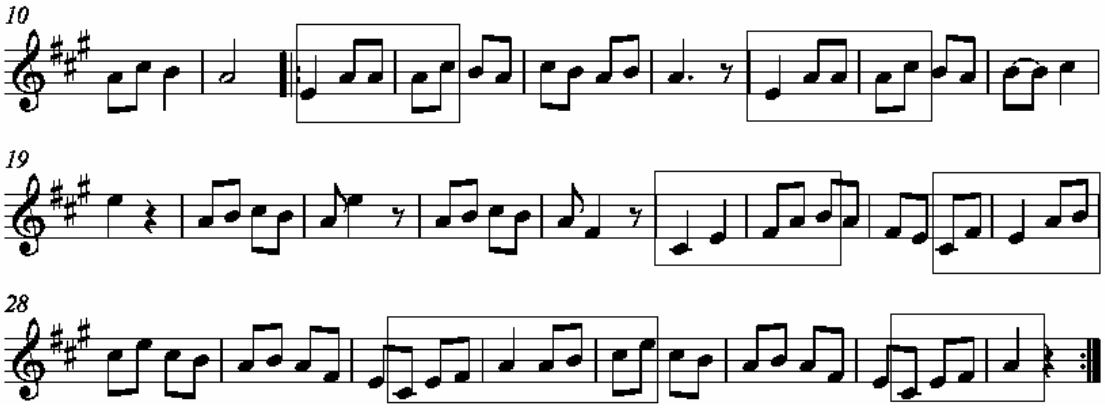
จากการศึกษาพบรูปแบบทำนองดังกล่าวในห้องเพลงที่ 15-16 / 21-22 / 23-24

ตัวอย่างทำนอง

2.5.3 การเคลื่อนที่ ขึ้น – ลง ของทำนอง (Undulating Motion)

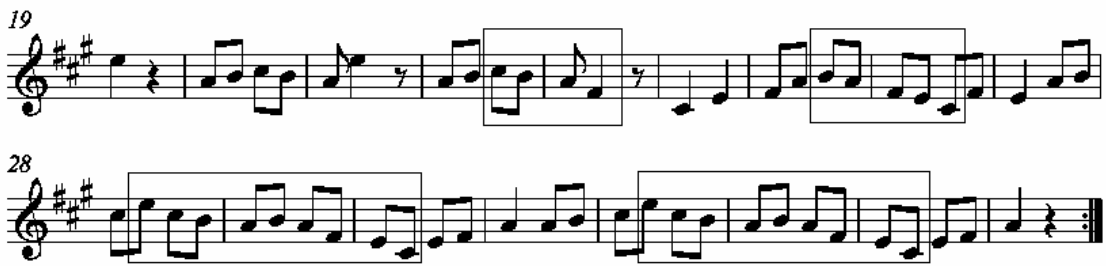
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 24-35

ตัวอย่างทำนอง

2.5.4 การเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion)

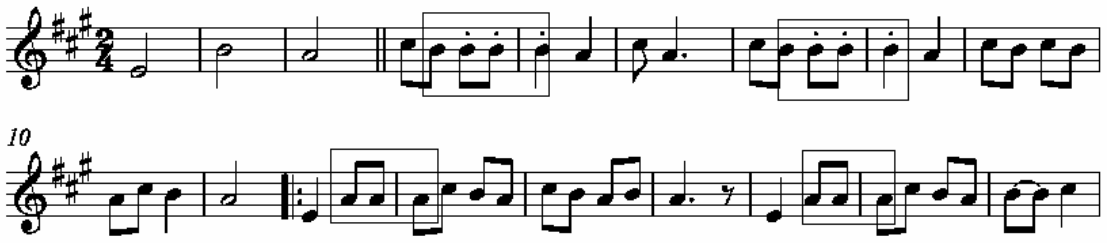
จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 12-13 / 16-17 / 24-25 / 26-27 / 30-32 / 34-35

ตัวอย่างทำนอง

2.5.5 การเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ ของทำนอง (Decending Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 22-23 / 25-26 / 28-30 / 32-34

ตัวอย่างทำนอง

2.5.6 การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion)

จากการศึกษารูปแบบทำนองดังกล่าว พบในห้องเพลงที่ 4-5/7-8/12-13/16-17

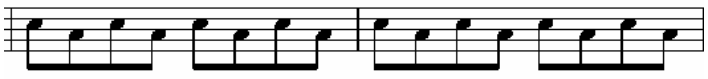
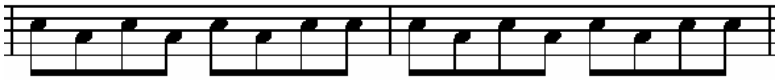
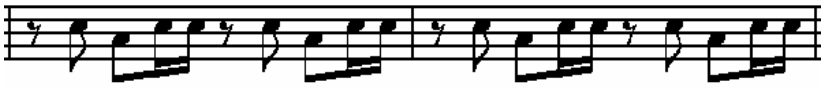
ตัวอย่างทำนอง

3. จังหวะ Rhythm

3.1 การตกจังหวะ (Beat & Accent)

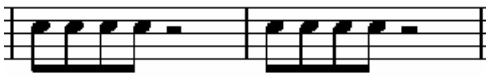
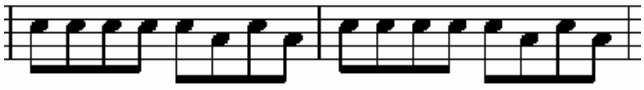
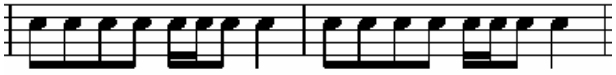
เพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงใน Time Signature ที่เป็นแบบ 2/4 ทั้งหมด แต่ทางผู้วิจัยขอปรับอัตราจังหวะของ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ ควบคุมจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง โหม่ง เป็น Time Signature 4/4 เพื่อให้ง่ายต่อการยกตัวอย่างนำเสนอ

3.1.1 เครื่องดนตรีหน้าทับ

จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะของหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่ารูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของทับรูปแบบที่ 3

3.1.2 เครื่องดนตรีกลองตุ๊ก

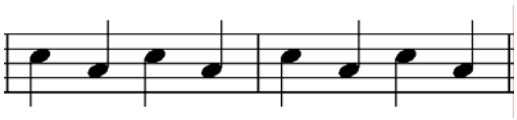
จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เน้นจังหวะ พบว่า รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะนำการกระสวนจังหวะแบบใดมาใช้ ก่อน หลัง การบรรเลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 1

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 2

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของกลองตุ๊ก รูปแบบที่ 3

3.2 จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric)

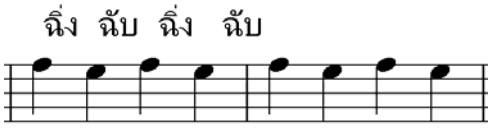
จากการศึกษารูปแบบการดำเนินจังหวะเพลงนี้ใช้ Time Signature 4/4 ตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง โดยมีรูปแบบจังหวะบรรเลงแบบซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง

3.2.1 เครื่องดนตรีโหม่ง

จากการศึกษาลักษณะรูปแบบการเดินจังหวะของโหม่ง พบการดำเนินจังหวะใช้รูปแบบเดียวตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของโหม่ง

3.2.2 เครื่องดนตรีฉิ่ง

จากการศึกษารูปแบบการเดินจังหวะของฉิ่ง พบรูปแบบการบรรเลงรูปแบบเดียว มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างการกระสวนจังหวะ ของฉิ่ง

4. พื้นผิว (Texture)

จากการศึกษารูปแบบทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนอง จากการวิเคราะห์เพลงลาโรง พบว่า เป็นบทเพลงประเภททำนองเดียว (Monophony) โดย ปี่ และ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดียวกัน

5. รูปแบบ (Form)

จากการศึกษารูปแบบ (Form) ของเพลง ลาโรง พบว่า เป็นเพลงที่มีรูปแบบทำนองสองท่อน AB (Binary)

6. คุณลักษณะของเสียง (Tonecolor)

จากการศึกษาในด้านคุณลักษณะของเสียง พบว่า เป็นลักษณะการบรรเลงระหว่างทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบของจังหวะอาจมีช้า-เร็ว ขึ้นอยู่กับ พิธีกรรมบนโรงหนังตะลุง และขั้นตอนการแสดงของนายหนังที่ทำให้การบรรเลงบทเพลงมีความ ช้าบ้าง เร็วบ้าง

7. ความดัง-เบา (Dynamic)

จากการศึกษารูปแบบของบทเพลง ลาโรง ประกอบการแสดงหนังตะลุงแล้ว พบว่า ไม่มีลักษณะของการเน้นเรื่องความดัง-เบา แต่จะเป็นการเน้นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

หนังตะลุง คือ ศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่นอย่างหนึ่งของภาคใต้ เป็นการเล่าเรื่องราวที่ผูกร้อยเป็นนิยาย ดำเนินเรื่องด้วยบทร้อยกรองที่ขับร้องเป็นสำเนียงท้องถิ่น หรือที่เรียกกันว่าการ "ว่าบท" มีบทสนทนาแทรกเป็นระยะ และใช้การแสดงเงาบนจอผ้าเป็นสิ่งดึงดูดสายตาของผู้ชม ซึ่งการว่าบท การสนทนา และการแสดงเงานี้ นายหนังตะลุงเป็นคนแสดงเองทั้งหมด

หนังตะลุงเป็นมหรสพที่นิยมแพร่หลายอย่างยิ่งมาเป็นเวลานาน โดยเฉพาะในยุคสมัยก่อนที่จะมีไฟฟ้าใช้กันทั่วถึงทุกหมู่บ้านอย่างในปัจจุบัน หนังตะลุงแสดงได้ทั้งในงานบุญและงานศพ ดังนั้นงานวัด งานศพ หรืองานเฉลิมฉลองที่สำคัญจึงมักมีหนังตะลุงมาแสดงให้ชมด้วยเสมอ

แต่ปัจจุบัน หนังตะลุงกลับกลายเป็นความบันเทิงที่ต้องจัดหามาในราคาที่ "แพงและยุ่งยากกว่า" เมื่อเทียบกับภาพยนตร์ เพราะการจ้างหนังตะลุงมาแสดง เจ้าภาพต้องจัดทำโรงหนังเตรียมไว้ให้ และเพราะหนังตะลุงต้องใช้แรงงานคน(และฝีมือ)มากกว่าการฉายภาพยนตร์ ค่าจ้างต่อคืนจึงแพงกว่า ยิ่งเมื่อเข้าสู่ยุคที่ทุกบ้านมีโทรทัศน์ดู ละครโทรทัศน์จึงเป็นความบันเทิงราคาถูกและสะดวกสบาย ที่มาแย่งความสนใจไปจากศิลปะพื้นบ้านเสียเกือบหมด ดังหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ที่ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษารูปแบบขั้นตอนพิธีกรรมและองค์ประกอบสำคัญของหนังตะลุงที่เป็นปัจจุบัน เนื่องจากหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ถือว่ามีชื่อเสียงเป็นที่นิยมของชาวนครศรีธรรมราชและยังได้มีโอกาสถวายการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2528 พระองค์ท่านทรงตรัสกับนายหนังสุชาติว่า “ขอบใจมากที่รักษาศิลปการแสดงแขนงนี้ไว้” กลายเป็นแรงบันดาลใจให้นายหนังสุชาติ ในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง โดยสาธิตการเล่นหนังตะลุงและการแกะตัวหนังตะลุง ตลอดจนได้ทุ่มเทชีวิตในการสืบทอดส่งเสริมพัฒนาและเผยแพร่ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านจนได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติกระทรวงศึกษาธิการให้เป็นบุคคลดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขาการช่างฝีมือ สาขาหัตถกรรมพื้นบ้าน : แกะหนังตะลุง ปี พ.ศ.2531

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติและความเป็นมา พิธีกรรม ในการแสดงหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ในจังหวัดนครศรีธรรมราช และเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ตลอดจนศึกษารูปแบบและขั้นตอนพิธีกรรมในการแสดง และศึกษาองค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน รวมไปถึงการศึกษาเครื่องดนตรี และเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ซึ่งใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการตรวจสอบเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา ดุริยางควิทยา และศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในการศึกษาผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาภาคสนาม เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องคือ วิทยากรที่มีความรู้ทางด้านละครชาตรี สัมภาษณ์หัวหน้าคณะหนังตะลุง นักดนตรี ในการเก็บข้อมูลใช้วิธีการจดบันทึกข้อมูล บันทึกเสียง ถ่ายภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว และศึกษาจากเอกสารที่ค้นคว้าเพิ่มเติม จากนั้นจึงได้นำข้อมูลที่ได้มาสรุปและวิเคราะห์ สังเคราะห์ทั้งในด้านดนตรีและสภาพสังคม และจัดทำรายงานแบบชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnographic) ในรูปแบบการบรรยาย ภาพ และโน้ตเพลงประกอบ

จากการวิจัยได้ทราบว่า หนังตะลุงภาคใต้ เชื่อกันว่ามีต้นกำเนิดมาจากหนังตะลุงอยู่ที่ชวาอินโดนีเซีย ซึ่งเรียกว่า “วังวายอ” ต่อมาได้แพร่หลายเข้ามาทางเมืองมลายู ชาวมลายูเรียกหนังตะลุงว่า “วายังกุลิด” คนไทยได้ไปพบเห็นที่เมืองยะโฮร์ จึงได้นำมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะกับรสนิยมของคนไทย

สำหรับในประเทศไทย หนังตะลุงเกิดขึ้นประมาณปลายสมัยรัชกาลที่ 1 ด้วยเหตุผลดังนี้ เมื่อหนังสืออุณรุทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ได้ถูกแต่งขึ้น กลอนแปด ซึ่งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายกว้างขวาง ในรัชกาลที่ 2 เมื่อสุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีออกเผยแพร่แล้ว อย่างไรก็ตามเรื่องกากี รามเกียรติ์ อิเหนา สังข์ทอง มีลักษณะคล้ายกลอนแปด หนังตะลุงที่นิยมขับร้องกลอนแปดเป็นแม่แบบ และในบทละครเรื่องสังข์ทองมีคำกลอนตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า "เจ้าเงาะนอนถอนหนวดสวดสุบิน เล่นลิ้นละลักยักลำนำ" ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการนำหนังตะลุงจากภาคใต้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯครั้งแรกโดยพระยาพัทลุง (เผือก) นำไปเล่นที่แถวนางเลิ้ง หนังที่เข้าไปครั้งนั้น ไปจากจังหวัดพัทลุง คนกรุงเทพฯจึงเรียกหนัง "พัทลุง" ต่อมาเสียงเพี้ยนเป็นหนังตะลุง กล่าวกันว่าคนที่นำวายังกุลิดมาดัดแปลงเป็นหนังตะลุง คือ ตาหนังทอง ตานุ้ย นายทองช้าง และตาก้อนทอง ซึ่งเป็นชาวพัทลุง แล้วเปิดทำการแสดงครั้งแรกที่บ้านควนมะพร้าว อำเภอเมือง

จังหวัดพัทลุง จึงมีชื่อเรียกว่า “หนังควน” หนังตะลุง ครั้งนั้นเกิดขึ้นตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ในส่วนของหนังตะลุงสุชาติทรัพย์สิน ประวัติชีวิตและผลงาน

ประวัติ

นายสุชาติ ทรัพย์สิน เกิดเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2481 ที่ตำบลสระแก้ว อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2494 สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดสระแก้ว อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช

ประวัติการทำงาน

ตั้งแต่อายุ 13 ปี ถึงปัจจุบัน เป็นช่างแกะรูปหนังตะลุง
ตั้งแต่อายุ 15 ปี ถึงปัจจุบัน เป็นนักแสดงหนังตะลุง

ประวัติการสร้างสรรค์ผลงาน

นายสุชาติ ทรัพย์สิน หรือหนังสุชาติ จะมีลักษณะเด่นและมีข้อแตกต่างจากผู้เล่นหนังตะลุงคนอื่นๆ ก็คือ เป็นนายหนังตะลุงที่ผลิตรูปหนังตะลุง และประพันธ์บทกลอนและเรื่องหนังตะลุงเพื่อใช้แสดงด้วยตนเอง อีกทั้งยังเป็นช่างแกะรูปหนังที่ทำรูปหนังให้กับนายหนังตะลุงคณะอื่นๆ ด้วยนายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นศิลปินที่มีความสามารถเฉพาะตัว เป็นทั้งนักแสดงหนังตะลุงและช่างแกะรูปหนังตะลุง หนังใหญ่ การสร้างสรรค์ผลงานจึงมีกรอบในการทำงานดังนี้

ด้านการแสดงหนังตะลุง

นายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นศิลปินที่มีอุดมการณ์เกี่ยวกับการแสดงที่เน้นการแสดงหนังตะลุงแบบอนุรักษ์ คือ

1. ไม่นำเครื่องดนตรีสากล เข้ามาประกอบในการแสดงเพราะมีความเชื่อมั่นว่า เครื่องดนตรีหนังตะลุง “ เครื่องห้า ” ได้แก่ โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊ก และปี่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความไพเราะก่อให้เกิดสุนทรียศาสตร์ เหมาะแก่การแสดงหนังตะลุง

2. เน้นกระบวนการแสดงแบบโบราณ โดยการใช้บทกลอนให้เหมาะกับเนื้อเรื่อง และบทบาทตัวละคร เช่น กลอนแปดใช้ในการพรรณนาเรื่องราว กลอนหกและกลอนสี่ใช้กับอารมณ์รักบทจีบหรือการใช้กลอนสี่กับอารมณ์โกรธ เป็นต้น

3. การแสดงเน้นการใช้ข้อมูลข่าวสารและคติสอนใจแก่ผู้ชมควบคู่กับความบันเทิง

ผลจากการที่นายสุชาติ ทรัพย์สิน อุทิศตนทำงานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นเป็นระยะเวลาที่ต่อเนื่องยาวนานอันเป็นประโยชน์ต่อสังคม อีกทั้งทำงานอาชีพได้อย่างมีคุณภาพ ประสบความสำเร็จทั้งด้านการแสดงหนังตะลุง และทำรูปหนังตะลุง จึงได้รับรางวัลและเกียรติคุณจากหน่วยงานต่าง ๆ ดังนี้

พ.ศ. 2516 ได้รับรางวัลที่ 1 และที่ 3 ในการประกวดหนังใหญ่ จัดโดยกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2518 ได้รับรางวัลที่ 1 และที่ 2 ในการประกวดหนังใหญ่ จัดโดยกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2522 ได้รับรางวัลที่ 1 ที่ 3 และรางวัลชมเชย ในการประกวดหนังใหญ่ จัดโดยกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2528 ได้รับรางวัลช่างฝีมือหัตถกรรมดีเด่น กระทรวงอุตสาหกรรม เนื่องในวันสถาปนากระทรวงอุตสาหกรรม

พ.ศ. 2529 ได้รับรางวัลดีเด่นในการผลิตงานสื่อมวลชนดีเด่นเพื่อเยาวชน ประเภทสื่อชาวบ้าน จากคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี\

พ.ศ. 2532 ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาช่างฝีมือ จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

พ.ศ. 25535 ได้รับรางวัลธุรกิจทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม จากสำนักงานส่งเสริมธุรกิจแห่งประเทศไทย

พ.ศ. 2538 ได้รับรางวัล ในฐานะส่งเสริมกิจกรรมเด็กและวิถีชีวิตการพัฒนาประชาธิปไตย เนื่องในวันเด็กแห่งชาติ จากคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี

พ.ศ. 2539 ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดภาพหนังตะลุงเพื่อการแสดง จากจังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๓๙

พ.ศ. 2539 ได้รับรางวัล THAILAND TOURISM AWARDS ประเภทแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและโบราณสถาน จากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย

พ.ศ. 2540 ได้รับรางวัลศิลปินดีเด่นของภาคใต้ จากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

การทำคุณประโยชน์เพื่อสังคม

นายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นศิลปินและช่างแกะรูปหนังตะลุงที่ยังคงสามารถแสดง หนังตะลุง และแกะรูปหนังตะลุงได้อย่างสม่ำเสมอ และสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงวิชาการให้แก่สังคมได้อย่างชัดเจน สามารถสรุปผลงานของหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ได้ดังนี้

1. เป็นศิลปินนักอนุรักษ์ นายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นนายหนังตะลุงที่แกะรูปหนังตะลุงเอง และแต่งเรื่องหนังตะลุงประพันธ์บทกลอนเพื่อใช้ในการแสดงได้ด้วยตนเอง และเป็นนายหนังตะลุงที่อนุรักษ์รูปแบบการแสดงแบบโบราณ โดยเฉพาะการใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง (เครื่องห้า) มาตลอดชีวิตการแสดงจนถึงปัจจุบัน

2. เป็นผู้เผยแพร่ นายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นนักแสดงหนังตะลุงที่ทำให้การแสดงหนังตะลุงของไทยเป็นที่รับรู้และเข้าใจสู่ระดับสากล เช่น

2.1 การได้รับเกียรติให้ไปแสดงหนังตะลุงที่ประเทศเยอรมัน ฮอลแลนด์ ญี่ปุ่น มาเลเซีย ฯลฯ

3. เป็นศิลปินที่บ่มเพาะและสร้างคนดูหนังตะลุง นายสุชาติ ทรัพย์สิน เป็นศิลปิน ที่สร้างโอกาสให้กับเยาวชนและคนต่างถิ่นให้ดูหนังตะลุงเป็น ด้วยเหตุที่มีเยาวชนนักเรียนนักศึกษา นักท่องเที่ยวชาวไทยที่ไปเยี่ยมชมที่บ้านหนังสุชาติ จะมีโอกาสได้ดูการแสดงหนังตะลุงทุกคน และสามารถ ดูหนังตะลุงได้ทุกเวลาทั้งกลางวันและกลางคืน

4. เป็นช่างอนุรักษ์และผู้ผลิตรูปหนังตะลุงและรูปหนังใหญ่ โดยหนังสุชาติเป็นผู้ทำรูปหนังให้กับนายหนังตะลุงและเป็นผู้ริเริ่มให้การทำรูปหนังตะลุง กลายเป็นของที่ระลึกของนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ นอกจากนี้ยังเป็นช่างทำรูปหนังใหญ่ งานหนังใหญ่ที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมคือ การอนุรักษ์และซ่อมหนังใหญ่รวมถึงการทำหนังใหญ่ชุดใหม่ของวัดขนอน จังหวัดราชบุรี ตามโครงการพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี การจัดทำโครงการอนุรักษ์และสืบสานหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง ร่วมกับศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

5. เป็นศิลปินผู้สืบสานและถ่ายทอด มีผลงานการสืบสานและการถ่ายทอดเป็นที่ประจักษ์ เช่น

5.1 การถ่ายทอดสู่ลูก ลูกของหนังสุชาติสามารถแกะรูปหนังตะลุงและแสดงหนังตะลุงได้ทุกคน

5.2 การถ่ายทอดสู่ลูกศิษย์ ได้ถ่ายทอดการแสดงหนังตะลุงกับบุคคล 3 กลุ่มมายาวนาน คือ สอนให้ศิษย์มีอาชีพเป็นช่างทำรูปหนังตะลุง สอนให้ศิษย์มีอาชีพเป็นนายหนังตะลุง สอนเยาวชนที่สนใจต้องการมีความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการทำรูปหนังตะลุงและแสดงเป็นหนังตะลุง ไม่เน้นการนำไปประกอบอาชีพ สอนเยาวชนต่างชาติเพื่อการเผยแพร่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม สอนครูเพื่อนำไปถ่ายทอดให้กับนักเรียน

6. เป็นศิลปินผู้เสียสละ ได้อุทิศตน เวลาเพื่อสังคม ที่บ้านหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ทุกวันนี้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยว เป็นแหล่งศึกษาเรียนรู้ทางด้านวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุง การทำรูปหนังตะลุง และศึกษาพัฒนาการของหนังตะลุงจากพิพิธภัณฑ์หนังตะลุง การดำเนินงานดังกล่าวมีระยะเวลายาวนานไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี เป็นอุดมการณ์ทางความคิดของหนังสุชาติและครอบครัวที่ทำขึ้นเพื่อทดแทนคุณของแผ่นดินและเป็นการลงทุนทางวัฒนธรรมให้กับสังคม ด้วยน้ำพักน้ำแรงและทุนทรัพย์ของตนเอง

7. เป็นศิลปินต้นแบบของสังคม เป็นแบบอย่างที่ดีของศิลปินที่มีการดำเนินชีวิตอยู่ในกรอบศีลธรรมมีการต่อสู้ชีวิตจากครอบครัวที่ลำบากมาสู่ความสำเร็จในอาชีพการแสดงหนังตะลุงและช่างแกะรูปหนังตะลุง และยังเป็นศิลปินที่ยึดแนวทางในการดำเนินชีวิตตามแนวพระราชดำริของเศรษฐกิจพอเพียงของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

จากการศึกษาหนังตะลุงคณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ในปัจจุบันมีพิธีกรรมดังต่อไปนี้

ความเชื่อเกี่ยวกับรูปตัวหนังตะลุงและอุปกรณ์ พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชาวบ้าน ความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดง

1. ก่อนการแสดงต้องทำพิธีเบิกโรงสวดมนต์ ชุมนุมเทวดา บูชาครูหนัง พ่อแม่ ครูอาจารย์ เพื่อช่วยคุ้มครองในการแสดงหนังก่อนเริ่มการแสดงหนังตะลุงต้องทำพิธีไหว้ครูหนัง ตะลุงเป็นอันดับแรก หรือเรียกพิธีนี้ว่า “เบิกโรง” โดยมีความเชื่อที่ว่าการไหว้ครูก่อนการแสดง จะทำให้การแสดงคืนนั้นๆ บรรลุล่วงไปด้วยดี

2. ตั้งเครื่อง หมายถึง การจัดเตรียมของที่ใช้ในการเบิกโรง ตัวหนัง เครื่องดนตรีให้พร้อมก่อนเล่น รวมถึงการปักรูปก่อนทำการแสดง การปักรูปก่อนทำการแสดงถือเป็นความเชื่ออีกอย่างหนึ่ง และเพื่อเป็นจุดสนใจของผู้ที่จะเข้ามาชมการแสดง โดยทั่วไปหนังสุชาติ ทรัพย์สินจะใช้รูปที่เป็นศิริมงคล หรือรูปที่มีฤทธิ์เดชในทางดีหรือมีพุทธานุภาพ นอกเหนือจากความเชื่อดังกล่าวแล้วรูปเหล่านั้นจะต้องสวยงามโดเด่นด้วย รูปที่ หนังสุชาติ ทรัพย์สินนิยมนำมาปักหน้าจอก่อนการแสดงได้แก่รูป ฤาษี เนื่องจากเชื่อว่า รูปฤาษี มีอิทธิฤทธิ์ในทางปกปักรักษาคณะหนังตะลุงให้อยู่เย็นเป็นสุข

3. แตกแผง หรือแก้แผง คือการจัดเตรียมตัวหนังให้พร้อมก่อนการแสดง โดยนำตัวหนังปักไว้ที่หยวกกล้วยด้านขวามือของนายหนัง ซึ่งวิธีการปักต้องปักแบบเรียงความสำคัญของตัวหนังที่ใช้แสดง ภาพด้านล่างประกอบด้วย ปรายหน้าบท เจ้าเมือง ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์ตัวผู้ ยักษ์ตัวเมีย ส่วนตัวรูป ฤาษี นายหนังสุชาติ จะปักไว้ที่หยวกกล้วยหน้าโรง และตามด้วย รูปพระอิศวร

4. เบิกโรง ก่อนเริ่มการแสดงหนังตะลุงต้องทำพิธีไหว้ครูหนัง เป็นการกระทำเพื่อแสดงความเคารพ และระลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ และผู้ที่เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางการละคร และดนตรีให้

5. ออกฤาษี หรือ ชักฤาษี ฤาษี เป็นรูปครู มีความขลังและศักดิ์ ถือเป็นศิริมงคลแก่การแสดงหนังตะลุง อีกทั้งช่วยดลบันดาลให้หนังแสดงได้ดี เป็นที่ชื่นชมของคนดู

6. ออกปรายหน้าบท หรือ รูปกาศ หรือ รูปหน้าบท เสมือนเป็นตัวแทนนายหนังตะลุง เป็นรูปชายหนุ่มแต่งกายโอรสเจ้าเมือง

7. การขับบทหนังเค้าโครงเรื่องที่จะแสดงในครั้งนี้ ซึ่งการแสดงครั้งนี้ ชื่อเรื่องว่า คุณของแผ่นดิน

8. ตั้งนามเมืองหรือตั้งเมือง เริ่มแสดงเป็นเรื่องราว โดย เริ่มจากพระราชา และพระมเหสี ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์ตัวผู้ ยักษ์ตัวเมีย ตามลำดับ

นอกจากนี้ การที่จะเป็นศิลปินหนังตะลุง ต้องมีการครอบครู หรือไหว้ครูประจำปีโดยยึดถือเวลาในการประกอบพิธีกรรมทุก วันพฤหัส แรกของเดือน พฤษภาคมของทุกปี เพราะเชื่อว่าศิลปินนั้นมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คอยดูแลควบคุมอยู่ ผู้ที่เคารพครู จะเกิดผลดีในอาชีพหนังตะลุง ผู้ที่ทำนอกลู่นอกทางไม่เคารพครู หมิ่นพิธีกรรมความเชื่อ จะได้รับการลงโทษจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพราะฉะนั้นผู้ที่เป็นนายหนังจึงต้องบูชาครู

ในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ทางผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลทำนองที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง จำนวน 17 เพลง ประกอบด้วย

เพลงโหมโรง
เพลงนำเรื่อง
เพลงออกฤาษี (ฤาษีเดิน ชี้ไม้เท้า)
เพลงอิศวรทรงโค
เพลงเสียบปรายหน้าบท
เพลง ออกปรายหน้าบท
เพลงปรายหน้าบทลาโรง
เพลงออกรูปพระ – นาง
เพลงบอกเรื่อง
เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1
เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2
เพลงเดินพระ นาง
เพลงเดินมนุษย์
เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 (เพลงเดียวกับเพลงที่ 10)
เพลง เป็นโสดทำไม
เพลงเดินยักษ์
เพลงลาโรง

การศึกษาสื่อสร้างเสียง หรือเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ปี่ ซออู้ เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง

จากการศึกษาเรื่องระบบเสียง (Tunning system) หมายถึงการวัดเสียงปี่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง ด้วยเครื่องวัดเสียง (Chromatic tuner) ปรากฏผลดังนี้

ระบบเสียง ปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน

ลำดับของเสียง	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	E - 18
เสียงที่ 2	F# – 23
เสียงที่ 3	G# – 10
เสียงที่ 4	B + 24

เสียงที่ 5 C# + 21

เสียงที่ 6 E - 15

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2550

เมื่อได้ค่าของระดับเสียงปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง จากนั้นนำไปหาระยะห่างของเสียง ว่าระดับเสียงที่แท้จริงของระดับเสียงปี่หนังตะลุง มีค่าเป็นเท่าใด คำนวณโดย

ใช้สูตร $P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n)+(X_{n+1})$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่ต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์ (Cent)

ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์ (Cent) ของ อเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis) มีค่าดังนี้

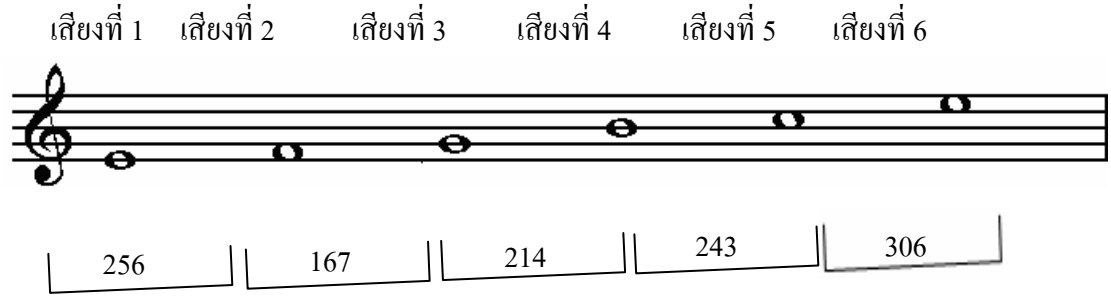
C	$C^{\#}$	D	$D^{\#}$	E	F	$F^{\#}$	G	$G^{\#}$	A	$A^{\#}$	B	C
100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	

การคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงปี่หนังตะลุง ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง สามารถคำนวณโดยแทนค่าในสูตร ได้แก่

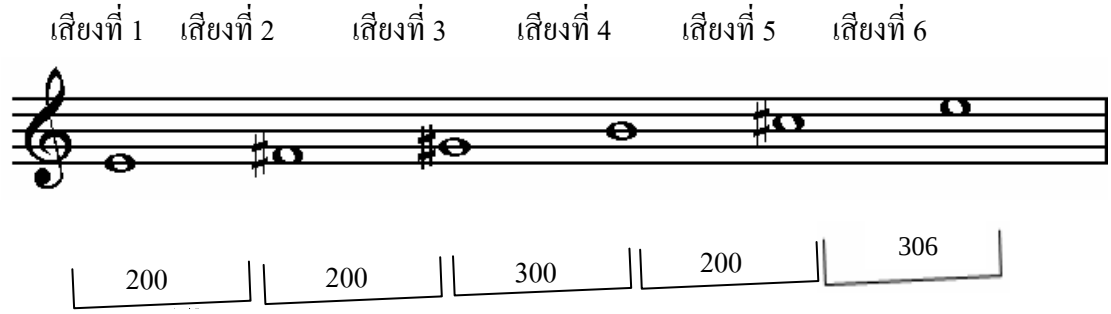
เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = E -18
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = F#-23 } $P_1 = (E > F\#) - (-18)+(-23) = 300-18-26 = 256$
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = G#-10 } $P_2 = (F\# > G\#) - (-23)+(-10) = 200-23-10 = 167$
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = B+24 } $P_3 = (G\# > B) - (-10)+(24) = 200-10+24 = 214$
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = C#+21 } $P_4 = (B > C\#) - (24)+(21) = 200+24+21 = 243$
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = E - 15 } $P_5 = (C\# > B) - (21)+(-15) = 300+21-15 = 306$

รวม 256+167+214+243+306 = 1186

เนื่องจากระยะของขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้นผลรวมของขั้นคู่เสียงปี่หนังตะลุงที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1180 $\pm$ 14 สามารถเขียน บันทึกแทนด้วยระบบโน้ตสากล ดังนี้



จากตัวอย่างระบบเสียงของปี่หนังตะลุงที่บันทึกด้วยระบบโน้ตสากล ถ้าเปรียบเทียบระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของระบบเสียงปี่หนังตะลุง และสากลที่บันทึกด้วยระบบโน้ตสากล จะเห็นความแตกต่างได้ชัดเจน ดังนี้



จากตัวอย่าง เห็นว่าระดับเสียงของปี่ที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงไม่เท่ากับระดับเสียงของดนตรีสากล คือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่าง ๆ ในดนตรีสากล

จากการวิเคราะห์บันไดเสียง ที่ใช้บรรเลง พบว่า

1. เพลงโหมโรง ใช้บันไดเสียง A Pentatonic Major
2. เพลงนำเรื่อง ใช้บันไดเสียง A Major
3. เพลงออกฤาษี (ฤาษีเดิน ชี้ไม้เท้า) ใช้บันไดเสียง A Major
4. เพลงอิศวรทรงโค ใช้บันไดเสียง D Major

5. เพลงเสียบปรายหน้าบท	ใช้บันไดเสียง G Major
6. เพลง ออกปรายหน้าบท	ใช้บันไดเสียง A Major
7. เพลงปรายหน้าบทลาโรง	ใช้บันไดเสียง D Major
8. เพลงออกรูปพระ – นาง	ใช้บันไดเสียง G Major
9. เพลงบอกเรื่อง	ใช้บันไดเสียง A Major
10. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1	ใช้บันไดเสียง E minor
11. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 2	ใช้บันไดเสียง D Major
12. เพลงเดินพระ นาง	ใช้บันไดเสียง E minor
13. เพลงเดินมนุษย์	ใช้บันไดเสียง E minor
14. เพลงต่อเรื่อง ทำนอง 1 (เพลงเดียวกับเพลงที่ 10)	ใช้บันไดเสียง E minor
15. เพลง เป็นโสดทำไม	ใช้บันไดเสียง D Major
16. เพลงเดินยักษ์	ใช้บันไดเสียง D Major
17. เพลงลาโรง	ใช้บันไดเสียง A Major

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง พบว่า ส่วนใหญ่เป็นลักษณะของทำนองที่ บรรเลงต่อเนื่องกัน (Conjunct Motion) เป็นประโยคเพลงยาวๆ และตามด้วยการเคลื่อนที่ไม่ต่อเนื่องของทำนอง (Disjunct Motion) เป็นตัวหยุดเสียง ช่วงสั้นๆ เพื่อแบ่งประโยคเพลงออกในแต่ละประโยค ส่วนการเคลื่อนสูงขึ้นเรื่อยๆ ของทำนอง (Ascending Motion) และต่ำลงเรื่อยของทำนอง (Decending Motion) มีทิศทางที่ชัดเจน ส่วน การเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง (Terraced Motion) พบในบางท่อนของเพลง โดยเป็นลักษณะการบรรเลงโน้ตซ้ำๆกัน เช่น ในเพลงที่ 9 เพลงบอกเรื่องพบในห้องเพลงที่ 36-38 นอกจากนี้ ยังพบการเคลื่อนที่สม่ำเสมอกันของทำนอง ในการบรรเลงตอนขึ้นเพลง โดยปี่ เช่น ท่อนขึ้นเพลง ออกฤาษี พบในห้องเพลงที่ 1-3

จังหวะ (Rhythm) การบรรเลงเพลงทั้งหมดเป็นการบรรเลงโดยใช้ อัตราจังหวะ 2/4

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทการตกจังหวะ บรรเลงโดยเครื่องดนตรี ทับ และ กลองตุ๊ก โดยบรรเลงตามลักษณะอารมณ์ และรูปแบบวิธีการเชิดรูปหนัง ของนายหนัง

2. จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric) บรรเลงโดยเครื่องดนตรี โหม่ง และ ฉิ่ง

การหน้าที่ (Function) เกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน

เมื่อวิเคราะห์จากทัศนคติของนายหนังสุชาติ ทรัพย์สิน พบว่า นอกเหนือจากการตั้งใจแสดงให้ดีแล้ว ยังต้องอาศัยความเชื่อทางไสยศาสตร์ เพราะความเชื่อทางไสยศาสตร์สามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของผู้ชมได้ ดังนั้นถือได้ว่า การแสดงหนังตะลุงจึงเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดง กับศาสนาและความเชื่อทางไสยศาสตร์ บนพื้นฐานของสังคมท้องถิ่น เช่น

1. สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์

หนังตะลุงหนังตะลุงเป็นสื่อเชื่อมโยงให้เห็นถึงความสำพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมของหนังตะลุง กับความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ คือ ลัทธิไศวนิกายที่ถือว่าเอาพระศิวเทพเป็นใหญ่ปรากฏตัวแทนที่เด่นชัดคือรูปศักดิ์สิทธิ์พระอิศวร รวมทั้งคำบูชาที่ขึ้นต้นด้วย "โอม" ตามขนบนิยมการบวงสรวงบูชาของพราหมณ์

ตัวอย่าง บท บทธรณีสาร ประกอบการเชิดฤาษี หนังสุชาติ ทรัพย์สิน ที่ สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์

โอมข้าจะไหว้พระนารายณ์ ท่านเสด็จลงมา ตั้งฟ้าตั้งดิน ตั้งพระอินทร์ ตั้งพรหม ตั้งพระยม ตั้งพระกาฬ ตั้งพระจตุโลกบาดาล ตั้งพระพุทธปัจเจก ตั้งพระดิเณศรีดินาย ตังพระนายรายณ์ไชยเถร ท่านเสด็จลงมาจากสวรรค์ ให้คุ้มกันเสนียดจัญไร อุบาทว์ได้แก่เจ้าไพร ความจังไรได้แก่เพชนุกรรม์ อายุสั้นให้อยู่กับพระนางธรณี ประสิทธิไก้แก่กู นะกันหู โมกันตา พุทธกันหน้า ธากันหลัง ไสยะอีธัง อุณโลม สวาหาย

โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป
โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป

เสนียดความจังไร อย่าเข้ามาใกล้ เข้ามาไม่ได้ด้วย นะโมพุทธายะ หรือ โอมมหาชัย กันจัญไรได้ร้อยโยชน์ หนีไกลไปพันโกฏ สรรผีโภคบ่ทานทน เบิกพรันตรแลบาดาล ท่าสะพานพูนถนนพระครูกูหนึ่งคนชื่อพระคุณอรุทไชยเถร พระฤาษีทั้งเจ็ดองค์ มาเข้ามลฑลกูทั้งเจ็ดวันเจ็ดคืน จึง

หยิบเอาขวดแก้วนำมนต์นั้น ไปรดต้นโพธิ์ต้นไทร รดทั้งสรรพเดียดจัญไร ที่มีผีลีไทย นะโมพุทธัส ก็มากำจัดออกไป สรรพเดียดจัญไร อย่าเข้ามาใกล้ตัวกู ณ พัทสีมามลฑล

2. สะท้อนความสัมพันธ์กับศาสนาพุทธ

หลักคำสอนของศาสนาพุทธ คือ “ทำความดี ละเว้นความชั่ว” ดังเช่นคำสอนของฤาษี ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณธรรม ที่สอนให้รูปตัวหนังในบททำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว โดยใช้คติว่า “ถือความดี ละเว้นความชั่ว จะดีหรือชั่วอยู่ที่การกระทำ” กล่าวคือ ในหมู่คนดีอาจจะปรากฏคนชั่ว และในหมู่คนชั่วอาจปรากฏคนดีได้ ซึ่งได้ปรากฏในการแสดงหนังตะลุง เช่น ตัวรูปยักษ์อันเป็นตัวแทนแห่งความชั่วร้าย มัวเมาอำนาจ ก็อาจมียักษ์ใจบุญเกิดขึ้นได้ ในหมู่คนดีอาจเกิดคนชั่วได้เช่นกัน

3. สะท้อนการผสมผสานระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์

การนำศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์มาผสมผสานกัน ที่เด่นชัดที่สุดคือ “ฤาษี” ลักษณะของฤาษี คือ ผู้ทรงวิชาเวทย์มนต์แบบพราหมณ์ และทรงคุณธรรมอย่างพุทธ ในขณะเชิดฤาษี นายหนังจะตั้ง “นะโม” ก่อนชุมนุมเทวดาด้วยบท “สัคเค” แล้วขับบทธรณีสารที่ขึ้นต้นด้วย “โอม นะโม นะมัส นะมา” ซึ่งถือเป็นการผสมผสานกันระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์

นอกจากนี้ในบทไหว้เทพทั้งสามองค์ คือพระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม ในขั้นตอนการเชิดรูปพระอิศวร แสดงให้เห็นว่าหนังตะลุงได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ นิกายไศวะ ซึ่งบูชารูปพระอิศวรเป็นเทพสูงสุด

4. สะท้อนความเชื่อทาง ไสยศาสตร์

ก่อนการแสดงหนังตะลุง นายหนังจะทำพิธีบูชาครูก่อนทำการแสดง เพื่อให้การแสดงออกมาดี และปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีไม่ให้เข้ามาขณะทำการแสดง นอกจากนี้ขณะทำการแสดงก็ปรากฏความเชื่อทางไสยศาสตร์ ที่ว่า โลกมี 3 โลก (สวรรค์ มนุษย์ นรก) สามารถสื่อสารติดต่อกันได้ ตัวละครมีเวทย์มนต์คาถา สามารถเหาะเหิร เดินอากาศได้ แปลงร่างได้

5. สะท้อนบทบาทหน้าที่ของกลุ่มชน

หนังตะลุงจะรักษาบทบาทของรูปตัวหนังอย่างเหนียวแน่น เช่น กษัตริย์ต้องปกครองบ้านเมืองอย่างยุติธรรมให้ประชาชนร่มเย็นเป็นสุข ตามความเชื่อแห่งสมมติเทพ ตนเองต้องอยู่ศีลธรรม ตัวตลกคือประชาชนที่ต้องรับใช้เจ้านาย ฤาษีต้องคอยค้ำจุนฝ่ายธรรมและขจัดอธรรม ให้ความรู้คติสอนใจแก่รูปหนังตัวอื่นเป็นผู้ที่ให้อภัย ให้โอกาสแก่ผู้ที่กลับใจเป็นคนดี ตลอดจนแก้ปัญหาเมื่อสถานการณ์ในเรื่องคับขัน

6. สะท้อนระบบชนชั้นวรรณะ

รูปและพฤติกรรมของตัวหนังตะลุงที่แสดงออกมาตามความเชื่อ จะปรากฏในรูปแบบวรรณะอย่างชัดเจน เช่นวรรณะแห่งพราหมณ์ที่ปรากฏอยู่ในรูปฤาษี วรรณะกษัตริย์ที่ปรากฏอยู่ในรูปเจ้าเมืองและเชื้อพระวงศ์ (รูปหนังตัวนาง พระโอรส) ซึ่งถือเป็นผู้ที่มีบุญบารมี ในขณะที่ ตัวตลกซึ่งถือเป็นตัวแทนของสามัญชนในท้องถิ่นจะเป็นวรรณะที่ด้อยโอกาสทุกด้าน ขาดบุญบารมี

อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : คณะสุชาติ ทรัพย์สิน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นมากขึ้น เมื่อทำการออกภาคสนาม จากการสัมภาษณ์ และได้เข้าไปคลุกคลีสร้างความสัมพันธ์กับชาวคณะ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดและเป็นจริงตามปรากฏการณ์ และมีความสะดวกในการเก็บข้อมูลมากยิ่งขึ้น การแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน มีเอกลักษณ์ของหนังตะลุงในแบบของตน โดยมีการปรับและพัฒนารูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับสถานการณ์ เรื่องราวในปัจจุบัน โดยนำเรื่องราวที่เกิดขึ้นมาถ่ายทอดออกมากับการแสดง โดยสอดแทรกคติสอนใจ และการอยู่อย่างพอเพียงให้กับผู้รับชมการแสดง นอกจากนี้ยังสร้างโอกาสให้กับเยาวชนและคนต่างถิ่นให้ดูหนังตะลุงเป็น ด้วยเหตุที่มีเยาวชนนักเรียนนักศึกษานักท่องเที่ยวชาวไทยที่ไปเยี่ยมชมที่บ้านหนังสุชาติ จะมีโอกาสได้ดูการแสดงหนังตะลุงทุกคน และสามารถ ดูหนังตะลุงได้ทุกเวลาทั้งกลางวันและกลางคืน

ปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยอย่างรวดเร็วในปัจจุบันก็ใช่ว่าจะทำลายวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดมาจากอดีตอย่างสิ้นเชิง ค่านิยม ความเชื่อ พิธีกรรมและแบบแผนบางอย่างยังคงอยู่ต่อไป เพียงแต่จะมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดปลีกย่อยบางอย่างให้เหมาะสมกับสภาพสังคมปัจจุบัน

วัฒนธรรมไทยย่อมประกอบไปด้วยแบบแผนที่สืบทอดมาจากอดีตและปรับเปลี่ยนไปตามแนวคิดและพฤติกรรมของคนในสังคมปัจจุบันและอนาคต

จากการวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง : คณะสุชาติ ทรัพย์สิน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า อาชีพการแสดงหนังตะลุง ยังคงอยู่ต่อไปได้ขึ้นอยู่กับการเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเอง เกิดจิตสำนึก หวงแหน และร่วมกันอนุรักษ์ การแสดงหนังตะลุงให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นการสืบสาน อนุรักษ์ และเผยแพร่การแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมต่อไปดังนี้

1. การเก็บข้อมูลภาคสนามที่มีการบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว ควรมีผู้ช่วยในการเก็บข้อมูล ควรมีการแบ่งหน้าที่ให้กับผู้ช่วย ตลอดจนการให้ความรู้เบื้องต้นในการเก็บข้อมูลแก่ผู้ช่วย เพื่อให้สามารถจัดเก็บข้อมูลได้ถูกต้อง ตามวัตถุประสงค์ และทำให้งานเก็บข้อมูลภาคสนามแต่ละครั้งครบถ้วนและสมบูรณ์มากที่สุด

2. จากการสัมภาษณ์นักดนตรีพบปัญหาในเรื่องของชื่อเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี เพราะนักดนตรีไม่ทราบชื่อเพลง เนื่องจากสืบทอดกันมาโดยวิธีมุขปาฐะ ไม่ได้มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ผู้วิจัยจึงจำเป็นจะต้องมีความรู้เรื่องเพลงไทย หรือควรให้ผู้รู้ในเรื่องเพลงไทยเป็นอย่างดีช่วยตรวจเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงด้วย

3. ควรให้หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องให้การสนับสนุนเรื่องการวิจัยเรื่องหนังตะลุงและจัดพิมพ์เผยแพร่ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาต่อไป

4. ควรมีการรวบรวมวรรณกรรม หรือตำนานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุงจัดพิมพ์เพื่อเป็นการเผยแพร่และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการด้านตำราละครไทย และดนตรีที่ประกอบการแสดงหนังตะลุง

5. ควรมีการศึกษาประวัติและผลงานของศิลปินในท้องถิ่นที่มีความสามารถที่เป็นที่ยอมรับและยกย่องของท้องถิ่นมารวบรวมเพื่อความสะดวกในการศึกษาต่อไป เพื่อเป็นการสืบสานและเผยแพร่วัฒนธรรมสืบไป

6. ผลิตรายการโทรทัศน์และวิทยุเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณภาพ ออกอากาศและแพร่ภาพอย่างสม่ำเสมอ

7. ในการวิจัยเรื่องการแสดงหนังตะลุง คณะ สุชาติ ทรัพย์สิน ทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องราวของหนังตะลุงจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม ทำให้ทราบว่ามีอาจารย์และนักวิชาการได้ศึกษาวิจัยเรื่องราวเกี่ยวกับหนังตะลุงในเชิงประวัติความเป็นมา พิธีกรรม องค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง ยังมีคณะหนังตะลุงอีกมากมายหลายคณะ ที่ยังไม่มีผู้ศึกษาถึงแบบฉบับเฉพาะตัวของคณะหนังตะลุง ผู้วิจัยจึงอยากให้มีการศึกษาเพิ่มเติม

8. สร้างจิตสำนึกกับคนรุ่นใหม่ในการอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้

สำหรับการศึกษาในเรื่องราวทางดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงนั้น ผู้ศึกษาจะต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีไทยเป็นอย่างดี และจะต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีสากลด้วย เพื่อให้งานวิจัยมีความเป็นสากลมากขึ้น

เอกสารและสิ่งอ้างอิง

กรมการปกครองจังหวัดนครศรีธรรมราช. 2547. **สถิติจำนวนประชากรจังหวัดนครศรีธรรมราช ข้อมูลเดือนกันยายน.** นครศรีธรรมราช. เอกสารอัดสำเนา.

กลุ่มข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร. 2547. **ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดนครศรีธรรมราช.** นครศรีธรรมราช: สำนักงานจังหวัดนครศรีธรรมราช.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2519. **คติชนวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 184 กรมการฝึกหัดครู.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. 2518. **คติชนวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จันทรา ทองสมัคร. 2547**. เอกสารอัดสำเนา**. นครศรีธรรมราช: สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช.

ชวน เพชรแก้ว.2531. **การแสดงพื้นเมืองภาคใต้** ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูจังหวัดนครศรีธรรมราช

ชาญกิจ ชอบทำกิจ. ม.ป.ป**. ตราประจำจังหวัดนครศรีธรรมราช.** นครศรีธรรมราช: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2542. **ทฤษฎีดนตรี.** กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย.

ที่ทำการปกครองจังหวัดนครศรีธรรมราช. 2547. ข้อมูลจังหวัดเดือน กันยายน พ.ศ. 2547. นครศรีธรรมราช.

ธนะรัชต์ อนุกูล. 2543. **กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

นภดล ทิพยรัตน์. 2544. **หนังตะลุงคณะ จรัส ชูชื่น กรณีศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี.** ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

พ่วง บุษรารัตน์. 2541. **"หนังตะลุง"**. อนุสรณ์งานพระราชทางเพลิงศพ อาจารย์พ่วง บุษรารัตน์.

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ. 2541**. การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง.** ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

รายงานการสัมมนาทางวิชาการ. 2534. **พัฒนาการทางวัฒนธรรม :กรณีทักษิณ**. นครศรีธรรมราช: ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูจังหวัดนครศรีธรรมราช.

วรรณา ปูเป็ง. 2546. **การศึกษาวิถีชีวิตชาวนครศรีธรรมราชจากบทหนังตะลุง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยศึกษา, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วิชา เชาว์ศิลป์. 2541. **ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงัด ภูเขาทอง. 2532. **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร.

สนอง คลังพระศรี. 2541**. หมอลำซิ่ง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรี**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิริวรรณ วงษ์ทัต. 2540. **เพลงพื้นบ้าน : ภูมิปัญญาท้องถิ่นของไทย (ตอนที่ 1).** ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

สุกรี เจริญสุข. 2540. **การวิจัยเพื่อตั้งระดับเสียงและบันไดเสียงมาตรฐานของดนตรีไทย**. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุชาติ ทรัพย์สิน. ม.ป.ป. **หนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน.**

อเนก นาวิกมูล. 2523. “หนังตะลุงในภาคใต้ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน”. **ศิลปวัฒนธรรม** 1: 11.

อนรรฆ จรัณยานนท์. 2537. **เค้าน์เต้อร์พ้อยท์**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

Anthony, S. n.d. **Styles of Musical Ethnography.** เอกสารอัดสำเนา

Bruno, N. 1964. **Theory and Method in Ethnomusicology**. London: the Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.

Hood, M. 1971. **The Ethnomusicologist.** New York: McGraw-Hill.

Kunst, J. 1959. **การศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา**. เอกสารอัดสำเนา.

Malm, W.P. 1967. **Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia.** Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, History of Music Series.

Merriam, A.P. 1964. **Anthropology of music**. Chicago: University Press.

Sadie, S. 1994. **The new Grove dictionary of music and musicians.** London: Macmillan.

Stein, L. 1962. **Structure and Style.** Illinois: Summy-Birchard.

ภาคผนวก

บทหนังตะลุง เรื่อง ความดีของแผ่นดิน

ไหว้พระพุทธเจ้าไหว้พระธรรมเจ้าและไหว้พระสงฆ์เจ้า
ทั้งสามองค์ทรงศรี ขอการมธุรสบทวาทิน
จะขอศักดิ์ขอศรีให้แก้วดั่งกิ่งแก้วพระอภัย
คนชอบใจไปทั่วถิ่น พร่ามไปพร่ามไปพูด
บอกไซร้ให้ได้ยิน โอ้พูดให้ได้ยิน
เป็นหนังปฐมเป็นหนังปฐมฤทธิ์โยธิน

ตอนปรายหน้าบท

พระตะลุงราชา ธุติยรัตน และไหว้จอมราชันพุทธเลิศหล้านภาลัย
ให้การเล่นเป็นศรี และฝีปากทวี ดีละมุน ผีปากอย่าเรียกออก มาต้องโทษชีพวายได้สมุน
นครศรีธรรมราช แต่ก่อนปราชญ์แต่ก่อนปราชญ์ชน
แต่มาสิ้นพระชน สิ้นวายนครศรีดูประวัติกวี เป็นประวัติกวีที่ยิ่งใหญ่
สิ่งศักดิ์สิทธิ์รายรอบและขอบไกล ขออภัยสรรเสริญเชิญให้มา
ไหว้พระธาตุในเมืองนครศรีธรรมราช เป่าประกาศขอเชิญท่านมาเฝ้ารักษา
พระธาตุองค์นครศรีที่มีมา เป็นดั่งประจักษ์ตาของทุกกวี
หลายพันปีมีมาในนครศรีธรรมราช ชื่อเสียงองค์พระธาตุได้สูงส่ง
ขอนิมนต์ให้ได้มารักษาองค์ เหมือนกันชนฉัตรกั้น ฉัตรกันศักดิ์
จะเราไหว้ครูหนังตะลุงทั้งเก้าทั้งคืนที่มานั่งวรห่มขาว
ครูหนังและทั้งเก้า นิ่งคำนับ เชิญมารับพรศรีที่มีชัย

บทแนะนำหนัง

หนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน และศิลปินนครศรีธรรมราช
ถึงไม่เป็นปราชญ์ก็ขึ้นชื่อลือไสยไปทั่วทั้งโลกา
แล้วน่าเห็นใจ ถึงใครก็ไม่จะแก้ก็แลเชิญ
แต่ทุกวันนี้ยังแสดงหนังก็หวังผล
เพื่อปวงชนทั้งหลายได้สรรเสริญ
ขอเชิญสิ่งศักดิ์ทั้งหลายที่เราได้เชิญ

ทั่วสากลเทอญเชิญมานั่งฟังนิยาย
หนังตะลุงเป็นศิลปินของประเทศ
ทั่วทุกเขตก็ขึ้นชื่อลือไสย
นับเป็นปีที่แสดงหนังให้ฟังนิยาย
ท่านทั้งหลายจงนั่งฟังให้ดี
หนังตะลุงรับอิทธิพลมาจากอินเดียคือแขกพราหมณ์
ถ้าท่านถามก็รู้ได้ไม่เคยเสีย
สมัยก่อนแสดงหนังเรื่องรามเกียรติ์ทั่วไปไม่เคยเปลี่ยน
แต่มาเสียภายหนังเพราะชอบฟังนิยาย
ต้องเขียนเรื่องขึ้นมาแสดงเองตามธรรมชาติ
มีบทบาทก็ขึ้นชื่อลือไสยไปทั่วทั้งโลกาที่เขาพาไป
ถ้ามาได้ก็มาดูหนังอย่างคืนนี้

จะขอเตือนเด็กๆ เด็กนี้ทั้งหลาย
จงจำไว้เป็นประจักษ์นี่ตลาดนัดนครศรีฯ
หนังตะลุงมโนราห์ก็ถือว่าดี และเชิญน้องพี่ท่าดู

อออออ อออออ

แล้วเด็กจะมีอนาคต	เสียงสดใส
ต้องตั้งใจเพียรใฝ่หา	การศึกษา
เคารพครูพ่อแม่ที่เลี้ยงมา	ได้เมตตาเรานี้ประสิทธิพร
พระคุณของท่านเลี้ยงอยู่ในกรอบ	เป็นผู้อยู่ในกรอบศีลธรรมคำสั่งสอน
หลังอบายให้วิบัติประดังทอง	ให้สัจจะประเพณีอันดีงาม
เด็กเอ๋ยเด็กสมัยนี้ในสังคมไทย	

ตอนปักพระนาง

แล้วมีมากมายด้วยกันเด็กไทยสมัยนี้	เก่งนิดแล้วอวดตนให้คนหยาม
ทำเนียมเปรตๆ เด็กฝรั่งเด็กไทยชอบทำตาม	จนรุรานนอกลู่นึกแล้วน่าฉุกใจ
ไร้น้ำใจนักกีฬาเป็นปัญหายุ่ง	ทุกคนมุ่งเอาแต่ตนต้องช่วยแก้ไข
เปลืองในทรัพย์แล้วกลับบ้านพาบรรลัย	อย่าได้ไปเสียคนต้องมลทิน

เด็กต้องเป็นดั่งผู้ใหญ่ในวันหน้า ที่พึ่งพาประเทศชาติศาสตร์สามสิ่ง
ถ้าเด็กไทยเกิดสัตย์รักษ์แผ่นดิน แล้วแผ่นดินในชาติไม่สิ้นเกรียงไกรสมไพบูลย์

บทพูดพร้อมบรรเลงบอกเรื่อง

สวัสดีครับท่านผู้ชมที่เคารพ คืนนี้คณะหนังสุชาติทรัพย์สิน จากจังหวัดนครศรีธรรมราช เสนอ “ความดีของแผ่นดิน”

ท่านผู้มีเกียรติที่เคารพรัก ถ้าเราถามเด็กไทยสมัยนี้ว่าวัฒนธรรมเป็นอย่างไร กาลเทศะเป็นอย่างไร เด็กส่วนมากจะตอบไม่ได้ และถ้าเราถามว่าประเพณีงานสงกรานต์เป็นอย่างไร เด็กไทยส่วนมากจะตอบไม่ได้ โดยเฉพาะที่นครศรีธรรมราช ถ้าถามว่าประเพณีวันมาฆะบูชาของพระพุทธเจ้ามีสาระอย่างไรบ้าง เด็กไทยส่วนมากก็จะตอบไม่ได้ มูลเหตุที่เด็กไทยตอบไม่ได้ก็เพราะว่า เรื่องแรก ไม่รู้เรื่องประเพณี วัฒนธรรมของไทย และถ้าถามต่อไปว่า ครูบาอาจารย์ที่เคยสอนเรื่องวัฒนธรรมไทยประเพณีของไทย ก็มีอาจารย์หลายๆ ท่านยังไม่ทราบเรื่องของวัฒนธรรมไทยอย่างแท้จริง แต่ถ้าเราถามว่า เรามาเรียนอะไร เรียนทำไม เด็กส่วนมากตอบได้

นี่คือปัญหาใหญ่ เกี่ยวกับวัฒนธรรมของไทยเราตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน อาจถึงเวลาแล้วครับท่านผู้ชมที่เคารพ ที่เราคนคนจะต้องเน้นเรื่องวัฒนธรรมของไทยเราให้เป็นหลักเป็นการต่อประเทศชาติ ให้รู้บ่อเกิดของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ว่าเกิดขึ้นอย่างไรบ้าง **37.25** ตลอกจนปัญหาและอุปสรรคที่เกิดขึ้นกับประเทศชาติ เราต้องทำอย่างไร ตลอดจนใจในเรื่องศีลธรรม เมื่อทราบทั้งหมดนี้แล้ว เราควรจะศึกษา เราควรเข้าใจ ตั้งใจให้มั่นยังไม่สายถ้าหากว่าเรา และอาจารย์ค้นคว้าเรื่องวัฒนธรรมของไทยเรา โดยแยกวัฒนธรรมของเราเป็นด้านๆ เช่น เรื่องการกิน อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค ตลอดจนประเพณี และการละเล่นต่างๆ ความดีของแผ่นดินที่กระผมหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ได้นำเสนอในวันนี้ เพื่อจะเน้นเรื่องวัฒนธรรมเป็นหลัก

และตอนนี้ เราก็มาพบกับนครๆหนึ่งซึ่งมีนามว่า ศรีวิชัย ศรีวิชัยเป็นประเทศที่เจริญมานานและมีทุกสิ่งทุกอย่างในศรีวิชัย ทั้งวัฒนธรรม ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ฉากแรกของนิยาย คนดีของแผ่นดินใน อาณาจักรศรีวิชัย

ตัวพระร้องบท

ที่ได้พูดมาทั้งหมดนี้ล้วนมีความหมาย
บอกเรื่องแบบนี้แล้วมีความหมาย ศรีวิชัยอาณาจักรของนคร
ขจรไกลไปดังมาครั้งก่อน ประเพณีวัฒนธรรมเป็นสิ่งล้ำค่าแลไปแลมา ขวัญดีทั้งสอง
ประชาชนหญิงชายชายเชิงเชา ไม่มัวเมางมงายใฝ่ไม่ดี
เป็นเมืองภูเขาสวยและรวยหนัง รูปภาพวาดดั่งสววรค์ ชั้นฤาษี
มีพระธาตุคู่ธานี ชาวบุรีเป็นสุขกันทุกคน
และทุกสรรพสิ่งเป็นจริงแล้ว แล้วจึงประจักษ์ดังหวัง 41.22

(ต่อด้วยเพลง) ร้องบทต่อ

แล้วจริงเป็นเมืองพระ ครองสงค์ไปทั่วแดนด้วยอานิสงค์
พระนางกราบแล้วนิมนต์ ประชาชนได้ดีทั้งหญิงชาย
เจ้าฟ้าสิ้นถึงจีวรถึงศาลจะจากไป แลใจหาย
สามโมงเช้าขึ้นนั่งบรรลังชาย กับสุดสายราชินี

ตัวพระพูดกับมเหสี

(ตัวพระ) สวัสดีพระนางที่รักแห่งเรา
(ตัวนาง) กราบบังคมเพคะ ทูลกระหม่อม
(ตัวพระ) สวัสดี
(ตัวนาง) พระองค์มีเรื่องอะไรเพคะที่ทรงรับสั่งให้หม่อมฉันเข้าเฝ้า
(ตัวพระ) เรามีเรื่องหลายเรื่องที่จะปรึกษากัน โดยเฉพาะตอนนี้ เจ้าชายสิทธิพร พระราชโอรสของเรา ได้จากนครศรีวิชัยไปศึกษาวิชาการ
(ตัวนาง) ทำไมต้องส่งลูกเราไปศึกษาที่อื่นด้วยทั้งที่ในศรีวิชัยของเรามีสถาบันการศึกษาที่ยิ่งใหญ่หลายแห่ง ทั้งราชภัฏ และวลัยลักษณ์
(ตัวพระ) ถึงจะมีสถาบันการศึกษาสูงๆ อยู่แต่พระนางคงจะไม่คิดถึงนะว่าเหตุการณ์บ้านเมืองตอนนี้ของเราที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องวุ่นวายนั้น ก็เนื่องจากว่า เราไม่ได้จัดการเรื่องพระศาสนา ทุกวันนี้คนเราจึงไม่ได้สนใจในเรื่องพระพุธศาสนา หรือศาสนาอิสลาม หรือ ศาสนาคริสต์ แต่ไปสนใจเรื่องชิงดีชิงเด่นกัน จึงมีเรื่องที่วุ่นวายมักเกิดขึ้นไปทั่วศรีวิชัย ยกตัวอย่างเช่นว่าขนาดนักเรียนนักศึกษา ก็จะออกมาต่อสู้กับการปกครองในศรีวิชัย

(ตัวนาง) และทรงคิดอย่างไรไม่ทราบแล้วเพคะ

(ตัวพระ) ต้องรีบหาทาง เพราะเรื่องนี้สำคัญ ถึงเด็กจะตัวเล็กๆ เป็นนักศึกษาหรือนักเรียนมัธยมที่กำลังออกมาต่อต้านการปกครองในศรีวิชัยของเรา ก็เนื่องจากว่า นักการเมืองบางคน หรือข้าราชการบางคนเห็นแก่ตัว เพราะฉะนั้น ฉันจึงต้องสั่งโอรสออกไปศึกษาธรรมะ เพราะธรรมะเท่านั้นที่จะทำให้การปกครอง หวังว่าสังคมจะมีความยุติธรรมมากขึ้น และดีขึ้น ถ้าหากว่าเราขาดจากการศาสนา การปกครองก็ไม่มีความหมาย คนเราจะเห็นแก่ตัว เรื่องวุ่นวายเกิดขึ้นก็จะมีมาก

(ตัวนาง) ถูกต้องแล้วเพคะ นี่พระองค์ส่งลูกของเราก็เพื่อไปศึกษาธรรมะ

(ตัวพระ) ก็ใช่สิ..เพราะธรรมะของพระองค์เป็นสิ่งที่ประเสริฐมาก สมัยโบราณที่เขาปกครองประชนชนก็ปกครองโดยใช้ธรรมะ แต่เมื่อคนมากขึ้นธรรมะก็ปกครองไม่ได้ จึงต้องสร้างการปกครองขึ้นมา หรือว่าสร้าง ตำรวจ สร้างศาล สร้างอัยการขึ้นมา สร้างทนายขึ้นมา เพื่อการปกครอง

(ตัวนาง) เพคะ และทรงคิดอย่างไรต่อไปเพคะ

(ตัวพระ) ก็คงต้องหาทางให้ราชโอรสของเรากลับมา เพื่อจะได้ช่วยเหลือการปกครองอาณาจักรศรีวิชัยของเรา

(ตัวนาง) และทรงทำอย่างไรต่อไปเพคะ

(ตัวพระ) ฉันจะให้คนไปตาม

(ตัวนาง) แล้วทำไมไม่ให้สื่อมวลชนไปตาม

(ตัวพระ) ไม่ได้....ถ้าฉันทำลงสื่อทีวี วิทยุกระจายเสียง หรือหนังสือพิมพ์ ก็เป็นเรื่องของส่วนรวม ถึงงานของเราจะเป็นงานใหญ่ เช่นใด แต่เรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องส่วนตัวของเรา จะไม่ให้ทุกคนมาเดือดร้องเรื่องของเรา พระนางก็คงเห็นแล้วว่า เรื่องส่วนตัวที่จะไปปล่อยให้ทีวี วิทยุ หรือหนังสือพิมพ์ เขาลงในเรื่องส่วนตัว ประชาชนก็จะไม่ชอบ เราก็ควรหลีกเลี่ยง เพราะเราเป็นผู้นำเขา เราต้องหาทางที่จะเป็นตัวอย่างอันดีให้กับประชาชนทั่วทั้งประเทศ

(ตัวนาง) ตกลงเพคะ

(ตัวพระ) ไม่ต้องทำอะไรนะ ตอนนี้เหมือนกับต้องรอเวลา เพราะตอนนี้มันสายเกินไปเสียแล้ว ในศรีวิชัยของเราที่จะแก้ไข เพราะถ้าแก้ไขอย่างไรก็ไม่ถูกทาง แก้อย่างโน้นก็มาเป็นอย่างนี้ แก้อย่างนี้ก็มาเป็นอย่างโน้น เพราะฉะนั้นต้องรอก่อน แต่คงไม่นานเหตุการณ์ต่างๆ ร้ายๆ ที่เกิดขึ้นในศรีวิชัยของเราก็คงจะกลายเป็นดีได้

(ตัวนาง) เพคะ..

บทร้อง

แล้วการปกครองของชาติก็เม่าม่อย ชาติคงม้วยอยู่ไม่ได้ในภายหลัง
ถ้าประชาชนอยู่ดีก็มีพลัง ดังสมหวังก็ระทวยไปด้วยดี
ถ้าประชนชนงมงานอยู่ไม่ได้ มีมากมายหัวหน้าต้องลาหนี
นังกล่าวกลอนวอนหนังก็เพื่อหวังดี จะสาวตั้งธานี ศรีวิชัย

บรรเลงต่อ

บทพูด (เจ้าชายสิทธิพรพูดกับ ฤาษีก่อนลากลับมาศรีวิชัย)

(เจ้าชายสิทธิพร) ผมจบหลักสูตรการศึกษาแล้วครับ
(ฤาษี) ในเมื่อเจ้าจบการศึกษาแล้วเจ้าขึ้นมาทำไม
(เจ้าชายสิทธิพร) ผมต้องการที่จะลาพ่อกลับไปยังนครศรีวิชัยครับ
(ฤาษี) ถูกแล้วแหละตอนนี้ศรีวิชัยวุ่นวายไปหมดทั้งเมือง เห็นได้รับสารจากหนังสือพิมพ์ และทางวิทยุกระจายเสียง ว่ามีความวุ่นวายเกิดขึ้นแก่ศรีวิชัย ถึงอาตมาก็ทราบดี และอีอย่างหนึ่งที่เจ้าลาขึ้นมาจากศรีวิชัยก็เพื่อช่วยเสด็จพ่อเสด็จแม่แก้ปัญหา..

ณ เมืองศรีวิชัย

บทพากย์

ณ เมืองศรีวิชัย จะนำผู้ชมมาพบกับชนบท ทั่วประเทศหรือ ว่าอาณาจักรศรีวิชัยคนเราตามชนบทยังมีเรื่องวุ่นวายกันอยู่มาก ที่วุ่นวายก็เนื่องจากประชาชนตามชนบทยังมีการศึกษา บางครั้งคนที่จบการศึกษามาแล้วไม่มีงานทำ เหตุที่ไม่มีงานทำก็เนื่องจากว่า ไม่มีเส้น ไม่มีพรรค ไม่มีพวก ดังเช่นนักการเมืองหรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ เอาละครับ จะนำท่านผู้ชมมาพบกับชาวนา ชาวนามีความลำบากมาก เพราะทำนาแต่ละปีก็แสนจะยากไม่เหมือนสมัยก่อน เดี๋ยวนี้ต้องลงทุนเรื่องการทำนา แม้แต่ค่าไถนา ค่าปุ๋ย และค่าเก็บข้าว ถือเป็นเรื่องที่วุ่นวายมาก รัฐบาลควรจะแก้ไขตรงนี้ เนื่องจากชาวไร่ชาวนาเป็นกระดูกสังหลังของชาติ

บทร้อง

แล้วมาดังมุงจกนี่แหละควากไม้ไผ่ อยู่ห่างไกลตัวจังหวัดแสนขัดสน
ตำบลนี้ทำนากันทั้งตำบล ทั่วทุกคนล้วนเหนื่อยยากลำบากแรง

บทพูด

(พ่อ) เอาแหละเจ้าเจริญชัย เจ้าขึ้นมาหาพ่อตั้งแต่เช้าตรู่เพื่ออันใด

(เจริญชัย) ผมต้องการที่จะกราบลาพ่อครับ

(พ่อ) อืม...กราบลา แบบอีไปไหนละลูก

(แม่) จะไปไหนละลูก เห็นขึ้นมาหาพ่อแม่ตั้งแต่หัวเช้า

(เจริญชัย) ไปที่ในเมืองศรีวิชัย เขาบอกว่าวันที่ 26 นี้ จะมีการชุมนุมประท้วงรัฐบาล

(พ่อ) แล้วเราเป็นชาวไร่ชาวนานี่ลูก...อย่าไปยุ่งกับเขาเลย เรื่องคนใหญ่คนโตเขาชิงดีกันนะ คือพูดง่ายๆ ว่าถึงพ่อกับแม่ไม่มีการศึกษา แต่พ่อก็รู้นะลูก ที่เขาได้ทำแบบนั้นก็หมายความว่าเขาชิงดีกัน เขาชิงกันทุกอย่าง เพราฉะนั้นปล่อยเขาไปเถอะ ไม่เป็นอะไรหรอก ประเทศชาติของเราก็อยู่กันแบบนี้แหละลูก

(เจริญชัย) ไม่ได้ครับ ผมต้องไปดูว่าเขาจะหาทางแก้ไขกันอย่างไรเรื่องราวทั้งหลายที่มันเกิดขึ้นในศรีวิชัย

(พ่อ) แล้วจะแก้อะไรละลูก...มึงจบเกษตรมานิ ทำไมไม่หางานทำที่กรุงเทพละลูก

(เจริญชัย) ผมคิดว่าบ้านศรีวิชัยของเราที่ทุกวันนี้มีความวุ่นวายและมีความยากจน เพราะเนื่องจากว่านักศึกษาที่จบมานี้ต้องการเป็นข้าราชการอยู่ในเมืองไม่มีใครออกมาอยู่ที่บ้าน....ผมต้องการที่จะมาทำเกษตรครับ

(พ่อ) ออ....ต้องการที่จะมาทำเกษตร แล้วทำไมไม่ทำละลูก

(เจริญชัย) ก็คิดจะทำไงละ แต่ตอนนี้ต้องไปดูความวุ่นวายที่เมืองศรีวิชัยก่อน

(พ่อ) แบบนั้นเหรอ..

(เจริญชัย) เอ....ทำไมตอนนี้พ่อทำงานไม่ไหวละ ทั้งที่อายุ 60 กว่า ก็น่าจะทำงานได้

(พ่อ) มันไม่ไหวแล้วหละลูกเอ้ย...

(เจริญชัย) ทำไมครับพ่อ

(พ่อ) นั่นแหละ แม่มึงว่ากูกินเหล้าทุกวัน ทำงานไม่รอด ไอ้เหฟล้าก็กินนั้นแหละตอนเย็นๆ สักเป็คสองเป็ค

(แม่) ไม่ใช่เป็คสองเป็คหรอก เวลาพบเพื่อนทีขวดสองขวด ที่ทำอะไรไม่รอดเพราะอะไรเล่า

(พ่อ) แต่ว่ากูไม่ใช่แบบนั้น

(แม่) ยังไงละ

(พ่อ) เพราะมึงนั้นแหละที่ใช้ให้กูฉีดหญ้า แทนที่จะจ้างให้เขาฉีดหญ้าก็ไม่จ้างหรอก ต้องฉีดข้ามวันข้ามคืนทุกวันๆ พอตอนเที่ยงก็มีแค่ข้าวกับน้ำพริกอืม...แล้วกูยังไงจะอยู่ได้เล่า

(แม่) เพราะมึงกินเหล้าหรอก

(พ่อ) ไม่ เพราะฉีดหญ้านั่นแหละ ทำให้กู.....ก็หมอบอกแล้วว่าฉีดหญ้า

(แม่) หมอไหนละที่บอกว่าฉีดหญ้า เห็นฉันได้ยินว่าหมอบอกให้หยุดเหล้าเสียบ้าง

(พ่อ) แต่ก็มันเป็นโอสถนะ..

(แม่) แล้วใส่แก้วหรือใส่อะไรละ

(พ่อ) ใส่ถาด

(ไอ้เนือย) พันนั้นก็ไม่ใช่แล้วหละ ใส่ถาดนั้นก็สามขวดแล้วหละไอ้เท่ง

(ไอ้เท่ง) เออ...แกหรอย แกหรอยเหวอ... กูหยับชอบแล้วหลาว คนเราถ้าได้อย่างนี้บ้างก็เข้าท่านะ ไอ้เจริญฉลาดเพราะอะไร ก็เพราะพ่อมันปัญญาไงละ

(ไอ้เนือย) เดี๋ยวนี้ทุกวันก็น่าคิดนะ

(ไอ้เท่ง) ไซ นะ

(ไอ้เนือย) คนเรานี้ขนาดนายกในศรีวิชัย ดูสิ ฉลาดจะตาย มึงดูสิ พัฒนาประเทศชาติ

(ไอ้เท่ง) พัฒนาพรันพรือหละ

(ไอ้เนือย) แกก็ทำทุกสิ่งทุกอย่าง คนยากคนจนก็ช่วยเหลือการรักษาพยาบาลก็หมายความว่า 30 บาทรักษาทุกโรค

(ไอ้เท่ง) แล้วมันตายทุกโรคเหมือนกันนั่นแหละ

(ไอ้เนือย) ใช้ทุนรักษาเป็นแสนเป็นเป็นล้าน ไอ้เรื่องภาษาท่าก็พูดได้ หลายภาษา แม้ไปไหนในต่างประเทศเราก็ไม่ขายขี้หน้าใคร เพราะนายกของศรีวิชัยนั้นฉลาดพันนั้น

(ไอ้เท่ง) เออ

(ไอ้เนือย) แต่กูว่าโง่นะ ไหนมึงยกตัวอย่างสิว่าฉลาดยังไง

(ไอ้เนือย) แกไม่ฉลาดยังไงละ แกฉลาดใครพูดอะไรที่ไหนแกรู้หมด ขนาดเรื่องบ้านนอกแกยังรู้เลยว่าปลากัดพันพรือ ไก่ชนพันพรือ หวัดนกพันพรือ แกรู้หมดทุกเรื่อง

(ไอ้เท่ง) ไม่....มึงอธิบายโง่ๆ

(ไอ้เนือย) โง่พรือละไอ้เท่ง

(ไอ้เท่ง) คนฉลาดถ้าโง่ไม่เป็นจะฉลาดยังไง

(ไอ้เนือย) ทำโง่ไม่เป็นหรือ

(ไอ้เท่ง) เออ คนฉลาดต้องทำเป็นคนโง่ไม่ใช่ว่าเห็นตัวเองมีความรู้ แล้วหมายความว่าครูอาจารย์ตามมหาวิทยาลัยต่างๆ ท่านพูดอะไรแล้วไม่ฟัง เถียง กับนักวิชาการก็เถียง สร้างศัตรู แบบนี้ถือว่าโง่

มึงลองคิดดูสิว่าคนฉลาดเขาไม่สร้างศัตรู ใครจะพูดอะไรถูกไม่ถูกแล้วทำไมเราต้องไปเถียงเขาละ ไม่ใช่ว่าออกทีวีตอนไหนก็ด่านักการเมือง ด่าฝ่ายค้าน ด่ารัฐบาล แล้วมันจะฉลาดได้ยังไงเล่า คนเขาถือว่าโง่

(ไอ้เนือย) ออ เออ กูหยับอีเชื่อมึงแล้วนิไอ้เท่ง

(ไอ้เท่ง) ไม่ต้องเชื่อก็ได้ นี่ถ้าเป็นกูพวกเขาให้ปฏิบัติลาออก กูลาออกทันที ถ้าลาออกจะฉลาด

(ไอ้เนือย) ฉลาดยังไงละ

(ไอ้เท่ง) คนเราถ้าลาออก ก็ตั้งพรรคการเมืองของตนเองขึ้นมาเป็นนายกแทน และถ้าลาออกไปแล้วจะทำอะไรก็ทำได้คนของเราจะทำอะไรก็ได้ถ้าลาออก

(ไอ้เนือย) แล้วถ้ายุบสภาละ ไม่ยอมลาออก

(ไอ้เท่ง) ถ้ายุบสภาละ ไม่ยอมลาออกแบบนี้แหละอันตรายถึงชีวิต

(ไอ้เนือย) ทำไมอันตรายถึงชีวิตละ เท่ง

(ไอ้เท่ง) ถ้ายุบสภา ไอ้พวกที่ร่วมคณะรัฐบาลมันจะขายผงไหมละ มึงลองคิดดูสิว่ารัฐธรรมนูญเขาป้องกัน เขาเขียนไว้ชัดเจนแล้วว่า ถ้าใครจะสมัคร ส.ส.ต้องอยู่พรรคหนึ่งพรรคใดเป็นเวลาถึง 3 เดือนก่อน จึงจะสมัครส.ส.ได้

ทีนี้ถ้ายุบสภาขึ้นมาหมายความว่า เลือกใหม่ไม่เกินสามเดือน ไอ้พวกต่างๆที่ไม่สังกัดอะไรก็ไม่มีทางที่จะสมัครได้ เมื่อสมัครไม่ได้รับรองว่าถูกขายหมู

(ไอ้เนือย) มึงเป็นหมอหรือ

(ไอ้เท่ง) ไม่ใช่ ไม่ได้เป็นหมอ แต่คนเราไม่ว่าจะเป็นมีความรู้ชั้น ป.4 หรือชั้น ม.6 หรือจบปริญญาตรี หรือจบปริญญาเอก จิตรใจล้วนแล้วแต่เหมือนกันหมด เพราะการศึกษามันไม่ใช่แค่อยู่ ในห้องสี่เหลี่ยม การศึกษามันอยู่กับธรรมชาติ พระพุทธเจ้า ของเราที่ตรัสรู้ ท่านไม่ได้ตรัสรู้ในห้องสี่เหลี่ยม ท่านตรัสรู้โดยอยู่กับธรรมชาติ เห็นไหมละจึงเป็นศาสดาที่เก่าแก่ที่สุดในโลกคือพระพุทธเจ้านี่เอง เรื่องนั้นก็ยังจริงอยู่เสมอ

(เจริญชัย) เอาละครับพ่อ ผมจะลาพ่อไป ถ้าหากได้รับเรื่องราวต่างๆ ก็เพื่อมาแก้ไขการทำงานของเรา เมื่อเราไปฝังเขาปราศรัยว่าสินค้าดีอย่างไร ต่อไปวันข้างหน้าหรือสินค้าไหนไม่ดีตามที่เขาประชุม หรือตามที่เขาโฆษณาครับพ่อ

(พ่อ) ออ กระนั้น.. ไปเถอะลูกถ้าหากว่าไปแล้ว เอาละไอ้เรื่องนั่นแหละที่จะมาทำมาหากินกันนะ แต่พ่อสั่งอย่างหนึ่งนะ ฝากพ่อด้วย

(เจริญชัย) อะไรครับพ่อ

(พ่อ) มึงช่วยหาลูกสะใภ้มาให้กูสักคนสิ

(ไอ้เนียย) ไอ้หยะ... แก่แล้วยังโลภอยู่เหลย

(ไอ้เท่ง) ที่แกต้องสั่งลูกเพราะแกทำอะไรไม่ได้แล้ว คนอายุ 60-70 ปีจะทำอะไรได้เล่า

(พ่อ) อย่าลืมนะ เจริญชัย

(เจริญชัย) ครับ ผมจะลองดู ถ้าหากว่าผมพบคนที่ดีผมก็จะพามาหาพ่อ

(ไอ้เท่ง) ออ พูดถึงเรื่องคนก็มันสำคัญนะ

(ไอ้เนียย) สำคัญยังไงอะ

(ไอ้เท่ง) สำคัญ ไอเรื่องความวุ่นวายที่เกิดขึ้นตอนนี้เพราะคนเราไม่รู้จักคนดี

(ไอ้เนียย) ทำไมวะ

(ไอ้เท่ง) ดูบ้างสิ ถ้าคนเรารู้จักคนดีแล้ว ต้องได้พรรคการเมืองคนดีๆ เขาไปทำงานในสภา แล้วที่เข้าไปทำงานในสภาก็อย่าเห็นแก่ตัว ต้องรู้จักรู้ว่าใครเป็นคนดี

(ไอ้เนียย) แล้วมึงทำยังไงละ

(ไอ้เท่ง) ถ้าคนเราเลือกคนที่ซื้อเหล้าให้เรากินแล้วจะเป็นคนดีได้ยังไง ถ้าลูกของเราเข้าโรงเรียนก็พาเข้าโรงเรียนให้ ถ้าเราถูกเรื่อง๔กราวแล้วช่วยเหลือเรา เราก็ถือว่าเขาเป็นคนดีแล้ว เวลาเขาเจ็บไข้ได้ป่วยก็มีคนพาไปรักษา .....ถือว่าเป็นคนดีแล้ว ..... ไม่ได้รู้จักจริงๆ ว่าคนดีคืออะไร

(ไอ้หนูนุ้ย) แล้วคนดีคืออะไรละ

(ไอ้เท่ง) มึงมัวแต่เชื่อเรื่องผิดๆ อยู้แบบนี้แหละนุ้ยเหอ ประชาธิปัตไตยสักร้อยปีก็ไม่มทางเป็นหรอก

(ไอ้หนูนุ้ย) แล้วเลือกอย่างไรให้ถูกละ

(ไอ้เท่ง) ต้องดูยังแต่ยังเด็ด จนหนุ่มๆ ถึงรับราชการ จนเป็นหัวหน้ารัฐบาลเป็นนายกอย่างเช่นนายกบางท่านเป็นเป็นมาแปดปีไม่เคยสร้างความเดือดร้อนให้ใคร ข้าราชการก็อยู่สบายประชาชนก็อยู่สบาย นั่นแหละคนดีๆ ก็ดีจริงๆ ขนาดอายุแปดสิบเก้าสิบแล้วนั่นแหละคนเชื่อฟัง

(ไอ้หนูนุ้ย) ออเออจริงสิ แล้วทีนี้คนดีจรแล้วกูจะเข้าใจพรือละ

(ไอ้เท่ง) คนดีจริงก็เคารพต่อชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ คือถ้าพูดให้ดีๆ ก็คือเคารพสถาบันนั่นเองแหละ

(ไอ้หนูนุ้ย) แล้วถ้าพระละ

(ไอ้เท่ง) พระบ้านเรากูไม่รู้จักหรอก แต่ถ้าเป็นพ่อท่านคล้ายนั่นแหละ ดีจริง

(ไอ้หนูนุ้ย) ดีพรือละ

(ไอ้เท่ง) พ่อท่านคล้ายขณะตอนแกยังอยู่กูยังไปหาแกบ่อยๆ ไปรับเชี่ยนหมาก แต่พ่อท่านขนาดแกไปที่ไหนก็มีเงินทองไหลมาเทมา สร้างศาลาเยอะแยะมากมาย โดยไม่ต้องใช้งบประมาณของแผ่นดิน ใบสิบ ยี่สิบ ใบร้อย ท่านไม่เคยรู้จักว่าหน้าตาเป็นอย่างไร แกเคร่งแกฟังธรรมะ ปฏิบัติธรรมเป็นอย่างดี

(ไอ้หนูนุ้ย) แล้วพระองค์อื่นๆ ละ

(ไอ้เท่ง) พระองค์อื่นๆ ก็ดีเหมือนกันแหละ แต่กูไม่อาจพูดได้เพราะไม่ได้ไปเห็น แต่พ่อท่านคล้ายของเรานี่สิ พระดังของภาคใต้

(ไอ้หนูนุ้ย) เออ จริงนะสิ

(เจริญชัย) เอาละครับ ผมลาพ่อก่อนครับ ผมไม่ได้ไปนานหรอกครับ ไปชุมนุมกัน เสร็จเรียบร้อยวันที่ 26 แล้วผมจะลากลับมาบ้าน ลาก่อนนะพ่อ ลาก่อนนะแม่

(แม่) เดี๋ยวก่อนลูก ในกระเป๋ายังมีอยู่อีก สองสามพัน เอาไปใช้ก่อนนะลูก ไม่ต้องเก็บเอาไว้หรอก เดี๋ยวพ่อมึงเอาไปกินเหล้าหมด เอาไปเล่นไก่ชน แก่อีตายแล้วยังชอบไก่ชน

(เจริญชัย) ครับๆ ครับๆ ขอบคุณครับแม่

ฌ เมืองยักษ์

ประกอบด้วยพ่อยักษ์ แม่ยักษ์ และลูกยักษ์

บรรยาย

ท่านผู้ชมที่เคารพรัก ทำไมหนังตะลุงของทางภาคใต้จึงต้องมียักษ์ด้วย เนื่องจากการแสดงหนังตะลุงของบ้านเราได้รับอิทธิพลมาจากพราหมณ์ อินเดีย ในเรื่องนิยายครั้งแรกที่นำมาแสดงหนังตะลุงก็คือ เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องรามเกียรติ์พระเอกคือพระราม นางเอกคือนางสีดา และตัวโกงก็คือทศกันฑ์เป็นยักษ์คือพูดง่ายๆ ว่านิยายเรื่องนี้จัดชนชั้นการปกครอง เพราะฉะนั้นหนังตะลุงของทางภาคใต้ของเราที่รับมาแสดงเป็นตามแบบฉบับของอินเดียครับที่ต้องมียักษ์

ยักษ์กล่าวบท

ออนิท่าทำยังไงเฮ้ย ธานียักษ์ว่านี้เฮ้ยธานียักษ์
นิทาทำอย่างนี้แล้วธานียักษ์ อาณาจักรกว้างใหญ่ไกลมนุษย์
จอมกบินกินคนเป็นมากมาย มีนิทานล้ำเลิศประเสริฐสุด
ใครไม่หาญราญรอนมาต่อยุทธ ชาวมนุษย์หยาดแหยงยอมแพ้จริง
ถึงขนาดไพในบาดาลขนาดไพในฤาสิทธิ์ ใครไม่หาญราญรอนมาต่อฤทธิ์
ทั่วทุกทิศซ้ายขวาในสากล

บทยักษ์พูด

(ยักษ์) เออรัชนีเหอ เจ้าขึ้นมาหาพ่อทำไมจ๊ะ
(รัชนี) ลูกต้องการจะลาพ่อจ๊ะ
(ยักษ์) ลาพ่อไปไหนละลูก
(รัชนี) ลาพ่อไปในป่าคะ
(ยักษ์) เอ้ย.....มันอันตรายนะลูกเอ้ยทุกวันนี้นะ ตอนนี้ในนครของเราเป็นนครแห่งยักษ์ ตอนนี้ในภาคใต้ของยักษ์เกิดความวุ่นวายกันไม่จบสิ้น
(รัชนี) วุ่นวายอะไรละจ๊ะพ่อ
(ยักษ์) ก็เรื่องศาสนา บางคนเขาบอกว่าจะมีการยิงแย่งดินแดนกัน ถือว่าเป็นเรื่องของศาสนา
(รัชนี) ศาสนาอะไรคะพ่อ
(ยักษ์) ก็ศาสนาพุทธกับศาสนามุสลิม
(รัชนี) แล้วพ่อคิดว่ายังไงละ
(ยักษ์) พ่อคิดว่าเรื่องศาสนาทุกคนอยู่กันได้นะ ในนครชาวยักษ์ของเราตั้งแต่โบราณนี่ ศาสนาพุทธ ศาสนามุสลิม ศาสนาคริสต์ อยู่กันอย่างพี่อย่างน้องไม่เห็นมีอะไรกัน แต่ทุกวันนี้มันบังเกิดขึ้น
(รัชนี) แล้วพ่อคิดว่ายังไงนะที่จะทำให้สามจังหวัดทางภาคใต้มีความวุ่นวายน้อยลง
(ยักษ์) พ่อยังคิดไม่ออกเลยลูกเอ้ย.....เห็นเขาก็พยายามจะสืบสวนแต่ไม่กี่วันก็ฆ่ากันอีก เพราะฉะนั้นเธอที่จะไปต้องระวังตัวหน่อยนะเพราะอันตรายมันมีมาก ไอ้ทุกวันนี้มันแปลนะในหมู่ยักษ์ ไปที่ไหนก็เจอระเบิด เจอระเบิดๆ นี่แหละต้องระวังให้ดีนะ

(รัชนี) คะ

(ไอ้ขวัญเมือง) นั่นเขาพูดจริงๆ ให้ฟ้าผ่าเหอะ คนเราถ้าหมายความว่าอยู่กันมาตั้งนาน เรื่องเพิ่งมาเกิด เรื่องศาสนามุสลิม และ ศาสนาพุทธ แค่ในจังหวัดนครศรีธรรมราชมีทั้งโบสถ์คริสต์ โบสถ์พุทธ โบสถ์อิสลามสุเหร่าเต็มทั้งเมือง อยู่กันอย่างพี่อย่างน้อง สมัยก่อนคนมุสลิมทำอะไรก็คนพุทธไปช่วย ถ้าวัดจะสร้างอะไรมุสลิมก็นำเงินมาช่วย เขาอยู่กันอย่างพี่อย่างน้อง เพราะฉะนั้นไม่รู้ว่าพันพรือทุกวันเกิดเรื่องวุ่นวายได้พันพรือ ว่ายังไงละไอ้สะหม้อ ในฐานะที่มึงเป็นมุสลิม

(ไอ้สะหม้อ) ถึงกูจะเป็นมุสลิมแต่กูก็ไม่รู้เรื่องอะไรหรอกไอ้เมืองเหอ แต่กูรู้ว่ามุสลิมดีนะ ยกตัวอย่างเช่นเรื่องการกระทำชำเราส่วนมากคนพุทธเท่านั้นที่ ถูกชำเรา

(ไอ้ขวัญเมือง) แล้วมุสลิมละ

(ไอ้สะหม้อ) น้อยนะมุสลิม แทบจะไม่มีก็ได้ ถือว่าเป็นศูนย์เปอร์เซ็นต์ก็ว่าได้ ไม่มี

(ไอ้ขวัญเมือง) ไซรที่ไม่มีละ

(ไอ้สะหม้อ) ก็มุสลิมเราก็ไม่เนื้อหอมหรอก ห่อถึงตีนทั้งแขนทั้งขา มือหน้าก็ห่อกัน ไม่ยั่วยวน ทำให้ไม่เกิดการกระทำชำเรา

(ไอ้ขวัญเมือง) ไซรละ

(ไอ้สะหม้อ) ไอ้พวกผู้หญิงที่แต่งกายยั่วยวนก็เหมือนคนขายขนมนั่นแหละ ดูมั่งสิใส่เสื่อผ้ายั่วยวน บางครั้งเหตุการณ์ข่มขืนกระทำชำเรา เราก็ไปโทษคนชายก็ไม่ได้

(ไอ้ขวัญเมือง) ไซร

(ไอ้สะหม้อ) ไอ้คนหญิงทำไมไม่โทษละ ไอ้หญิงยั่วยวนก็เหมือนคนขายขนมไงละ ใส่เสื้อผ้าสายเดี่ยว โชว์สะดือ โชว์ต้นขา พอใครเห็นเขาก็อยากกินนั่นแหละ ก็เหมือนกับขายเป็ดขายไก่ ขายปลาในตลาดถ้าอยากกินก็ซื้อ ที่นี้หละผู้หญิงมันซื้อไม่ได้ก็ต้องฉุด พอฉุดไปแล้วก็ชำเรา

(ไอ้ขวัญเมือง) หมายความว่าสังคมทุกวันมันเปลี่ยนแปลงไป

(ไอ้สะหม้อ) แต่กูว่าอยู่ที่กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่กระทรวงวัฒนธรรมเกิดขึ้น ก็มีเรื่องมีราวเกิดขึ้นจัง มึงดูสิในโฆษณาสิ่งของมีภาพโป้ภาพเปลือยกันทั้งเพในโฆษณาสิ่งของ แล้วกระทรวงวัฒนธรรมสร้างไว้ทำอะไรละ แรกที่ไม่มีกระทรวงวัฒนธรรมมันไม่มากมายเหมือนทุกวัน

(ไอ้ขวัญเมือง) ออเอ่อ จริง แต่พันพรือๆ ศาสนาพุทธของเราก็ดีเหมือนกันแหละ ขนาดชายยังมีเมียเดียว มุสลิมมีตั้งสี่คน

(ไอ้สะหม้อ) แล้วมีสี่คนแล้วเป็นยังไง มันแปลกเหรอถ้ามีสี่คน

(ไอ้ขวัญเมือง) ดูอย่างมุสลิมมีเมียสี่คนแล้วผัวไม่ทำอะไร เช้าขึ้นก็ไปนั่งร้านกาแฟ แล้วก็ไปตากนกที่หน้าร้านกาแฟ นั่นสิคนเราไม่เข้าเรื่อง คนชายต้องทำงานกัน

(ไอ้สะหม้อ) อ้าว..เมียมันทำเองเพ ถ้ามีเมียสี่คนก็เสมอเหมือนกันนั่นแหละ

(ไอ้ขวัญเมือง) เสมอเหมือนพันพรือละ

(ไอ้สะหม้อ) ถ้าซื้อเสื้อก็ซื้อให้คนละตัว ผ้าถุงก็คนละผืน แม้กระทั่งปลาช่อนก็ให้คนละตัว

(ไอ้ขวัญเมือง) ไอ้นั่นมันเสมอเหมือนได้อยู่หรอก แต่กูจะแลว่าใครมีแรง.....เมียได้ถึงสี่คน

(ไอ้สะหม้อ) มึงจะพูดมากไปแล้วนะ มันไม่ใช่เรื่องแบบนี้ ว่าแต่มุสลิม ชาวพุทธถ้าเป็นข้าราชการเป็นนักการเมือง ไม่ใช่มีทีละสี่คน ไปดูสิไอ้เมือง

(ไอ้ขวัญเมือง) อะไรละ

(ไอ้สะหม้อ) บางคนมีตั้งสิบยี่สิบคน ไม่เห็นใครว่าอะไรนิ..

(รัชนี) พ่อจ๋า ลูกลาพ่อก่อนนะ

(ยักษ์) เออ โชคดีลูก แต่ต้องระวังตัวหน่อยนะ

(รัชนี) ไม่เป็นไรหรอกจะ คงไม่มีอันตราย

(ยักษ์) อืม...ก็คงไม่มีอันตรายแหละ

(รัชนี) ทุกคนรู้จักว่าลูกคือลูกของพ่อ

(ยักษ์) เออ พ่อพอรู้ แต่บางคนเขาไม่รู้นะลูกเอ้ย พวกติดหยูกติดยามันไม่อาจจะรู้นะ แต่ถ้าคนรู้ว่าลูกเป็นลูกของพ่อใครคงจะไม่มาทำอันตราย เพราะพ่อเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในเมืองยักษ์

(รัชนี) คะ ลูกลาก่อนคะ

(ยักษ์) โชคดีลูก แต่ระวังหน่อยนะ ประเทศไหนก็เหมือนกัน เรื่องผู้ชายมันอันตรายทั้งสิ้น

(รัชนี) คะ

(ยักษ์) ฉะนั้นไอ้เรื่องผู้ชายมันร้ายกว่าสมัยก่อนมาก อย่าไว้วางใจผู้ชาย ไม่ว่าจะเป็นสามัญชนหรือนักการเมือง

(รัชนี) คะ

บทร้อง (ยักษ์)

(รัชนี) รัชนีตบปาก รัชนีตบปาก พ่อจ๋าอย่าเป็นทุกข์

(แม่ยักษ์) เมื่อจากข้าไปจะอธิบายให้ฟัง เจ้าประจักษ์ฟังเวลาเดินดง
เป็นสาวเจ้าต้องกันเสียเหลี่ยม ถ้าเจ้าเสียเหลี่ยมเจ้าอย่าพะวง

(รัชนี) ลูกขอรับรองแม่เหอจะไม่ให้ต้องพะวง ทั้งสองพระองค์ท่านจงเชื่อใจ
ใครสวยรวยลักษณ์หรือว่าจับแต่แมง ลูกต้องหลบหลีกไม่รู้จริงไม่ไป
(แม่ยักษ์) ไม่ถูกเส้นสายอย่าเพิ่งอาลัย ถูกคนพอใจแล้วไปเร็ววัน
ลมปากถูกแม่เตือนลูกขอฟัง พร้อมด้วยหญิงรักไม่รู้ลืมไหล
(พ่อยักษ์) แม่เจ้าพูดถูกเจ้าเป็นลูกต้องฟัง เอเจ้าควรฟังฟังแล้วคิดออก

บทยักษ์พูด

(พ่อยักษ์) ลูกไปเถอะนะ แล้วกลับมานครหลวง
(รัชนี) คะ ลูกลาพ่อก่อนนะ
(พ่อยักษ์) โชคดีลูก
(รัชนี) คะ ลูกลาก่อนนะ
(ไอ้ขวัญเมือง) เอ้ย....แล้วผมละ
(ยักษ์) เอ้ย จงดูแลรักษาลูกของข้าให้ดีนะ
(ไอ้ขวัญเมือง) ครับผม
(ยักษ์) เอาไปเลยเงิน 100 บาท
(ไอ้ขวัญเมือง) แม่เหย...ไม่เคยได้ที่ละ 100 บาทเลย ครับๆ
(ไอ้สะหม้อ) ผมก็ลา พ่อเหมือนกันนะ
(ยักษ์) โชคดีนะสะหม้อ
(ไอ้สะหม้อ) ผมก็ลา พ่อเหมือนกันนะ
(ยักษ์) โชคดีนะสะหม้อ
(ไอ้สะหม้อ) ผมก็ลา พ่อเหมือนกันนะ
(ยักษ์) โชคดีนะสะหม้อ อย่าเมา
(ไอ้สะหม้อ) แล้วทำไมไอ้เมืองได้ 100 แล้วกับผมไม่ได้ละ
(ยักษ์) ฮะๆ ฮะๆ เอ้อลืมไป เฮ้อเดี๋ยวข้าจะให้สักห้าร้อย
(สะหม้อ) เอ้อเอ้อ ไอ้เมืองได้ 100 แต่กูได้ 500 เฮ้อ ขอบคุณครับ
(ยักษ์) เฮ้ยเสียดายนะ
(สะหม้อ) ไซร
(ยักษ์) ไม่เหลือแล้ว ติดไว้ก่อนนะพรุ่งนี้ค่อยมาใหม่นะ
(สะหม้อ) ครับขอบคุณครับ....ลาแล้วครับ เอ้อทำไมวันนี้มันขัดแบบนี้นะเรา เอ้ย

บทร้องบรรยาย

ทั้งสองยักษ์วัดขนอนสองกษัตริย์ นางขอรับไปดับนะป่าใหญ่
เพื่อไปนะอาณาจักรที่เมืองใหญ่

ฉากเจ้าฟ้าศรีวิชัย (สิทธิพร) กับนางรัชนี (บทพูด)

(เจ้าชายสิทธิพร) ไหนลองทักเขาดูสิว่าชื่ออะไร
(ไอ้ยอดทอง) เอ่อ..หวัดดีครับ คุณมาแต่ไหนละชื่ออะไร
(รัชนี) ฉันชื่อรัชนีคะ
(ไอ้ยอดทอง) แม่เหยชื่อสวยจริง....แล้วคนข้างหลังชื่ออะไรละ
(ไอ้ขวัญเมือง) ผม...ผม..ผมชื่อขวัญเมืองครับ
(ไอ้ยอดทอง) แล้วข้างหลังชื่ออะไรละ แขกหรือมุสลิมละ
(ไอ้สะหม้อ) ไอไรเล่า มึงถามว่าพรือเล่า
(ไอ้ยอดทอง) ถามว่าแขกหรือมุสลิมเล่า
(ไอ้สะหม้อ) เวลาเที่ยวกับคนไทยก็เป็นแขก
(ไอ้ยอดทอง) ไซรละ
(ไอ้สะหม้อ) กินเหล้า
(ไอ้ทอดทอง) แล้วเวลาไปเที่ยวกับคนแขกละ
(ไอ้สะหม้อ) เป็นมุสลิม
(ไอ้ทอดทอง) แล้วเป็นลูกสาวใครละ (ยอดทองถามรัชนี)
(รัชนี) เป็นลูกของคุณพ่อทศกันฑ์คะ
(ไอ้ทอดทอง) อ๋อ ลูกของทศกันฑ์ เป็นญี่ปุ่ญ เป็นจีน หรือเป็นฝรั่งละ
(รัชนี) เขาเป็นยักษ์คะ
(ไอ้ทอดทอง) เป็นยักเหรอ
(รัชนี) คะ
(ไอ้ทอดทอง) อยู่พรือละยักษ์
(รัชนี) ก็ไปดูสิ
(ไอ้ทอดทอง) ผมเคยเห็นแต่ในหนังสือ ย.ยักษ์ แต่ไม่เคยเห็นตัวจริงสักที
(ไอ้ลูกหมี) สวยจังหูเลย ไม่รู้เขาใช้เมล็ดพันอะไรปลูกนะ เห็นสวยดี เราดูสิ โหมระอีตาย ดูคนสวยสมัยนี้สวยๆ ทั้งเพ แต่กูว่าอย่างนี้นะไอ้ทอง สมัยก่อน

มันตามใต้ เลยตัวดำ แต่ทุกวันมันตามไฟฟ้า ไม่ต้องมานั่งดับ ไม่ต้องกลัวไฟติดบ้าน มันเลยขาวหมดเพราะอะไรละ..... สวยจริงๆ เลย..... คนข้างหลังไอ้หม้อมึงชื่อพรือละ

(ไอ้สะหม้อ) มึงถามอะไรพันนั้นละ

(ไอ้ลูกหมี) กูถามว่ามึงชื่อพรือละ

(ไอ้สะหม้อ) ก็ชื่อบังหม้อ

(ไอ้ลูกหมี) ก็แล้วไป

(เจ้าชายสิทธิพร) เจ้าทอง เราจะทำยังไงดีละผู้หญิงคนนี้สวยเหลือเกิน ผมต้องการที่จะจีบเธอ เจ้าอยากให้เธอทำอะไรให้กับเรา

(ไอ้ทอดทอง) ผมก็ไม่รู้เรื่องหรอก ถ้าผมจีบผู้หญิงเป็น ป่านนี้อายุห้าสิบแล้วต้องมีสักคนแล้วสิ นี่ยังไม่มีสักคนหนึ่งเพราะจีบผู้หญิงไม่เป็น

(เจ้าชายสิทธิพร) แล้วเจ้าหมีจะทำอย่างไร

(ไอ้ลูกหมี) ง่ายนิดเดียว

(ไอ้ยอดทอง) พันพรือหลาวละ

(ไอ้ลูกหมี) ไอ้เรื่องจีบหญิงง่ายสุดๆ

(ไอ้ยอดทอง) ง่ายพรือแล้วไซรมึงไม่มีสักคนละ

(ไอ้ลูกหมี) มึงรู้พรือเมียกูตั้งหลายคน

(ไอ้ยอดทอง) เมียของมึงนั่นหรือ

(ไอ้ลูกหมี) ไม่...เมียเพื่อนหรอก

(ไอ้ยอดทอง) คราว

(เจ้าชายสิทธิพร) แล้วจะทำอย่างไร

(ไอ้ลูกหมี) ผมดูหมอเก่งนะ ไปถึงทายว่าอย่างนี้ เป็นแบบนี้ ทายสักข้อสองข้อก็ถูกแล้ว

(เจ้าชายสิทธิพร) ตกลงครับ ได้ครับ ถ้าดูเก่งผมจะให้ 1000 บาท

(ไอ้ลูกหมี) ออ หรอยเหวอ ไม่ต้องเหนี่อยด้วย

(ไอ้ลูกหมี) อ่าว... ดูหมอครับ

(รัชนี) หมอดู ดูแม่นไหม

(ไอ้ลูกหมี) แม่นครับ

(รัชนี) ไหนดูสิว่าฉันโชคดีหรือปล่าว

(ไอ้ลูกหมี) ไหนยื่นมือมาเลย ....โชคดีมากครับ

(รัชนี) ดี.....ฉันมีศัตรูหรือปล่าว

(ไอ้ลูกหมี) กำลังจะมีครับ

(รัชนี) ศัตรูแบบไหน ทำอันตรายฉันได้ไหม

(ไอ้ลูกหมี) ทำได้บ้างไม่ได้บ้าง

(รัชนี) ทำไมละ

(ไอ้ลูกหมี) ถ้าศัตรูทำก็ไม่พรือครับ เพราะเทวดาที่คุ้มครองมีสององค์

(รัชนี) ว่าไงนะ

(ไอ้ลูกหมี) เทวดาที่คุ้มครองมีสององค์...ไม่พรือแหละ.....ไม่ถึงตาย ศัตรูแทงก็แทงแค่เสื้อไม่แทงตรงๆ เพราะฉะนั้นไม่พรือ

(รัชนี) คะๆ

(ไอ้ขวัญเมือง) หมอดูจริงๆ หรือ

(ไอ้ลูกหมี) ครับหมอดู

(ไอ้ขวัญเมือง) ถ้าอย่างนั้นไปดูกันสองคนดีกว่า

(ไอ้ลูกหมี) เออ มาๆ.....

(ไอ้สะหม้อ) ไอ้หมอดูมันต้องรู้นะดูคลอดทั้งเจ็ดวันเรื่องราวจนถึงวันอาทิตย์ ดาวศุกร์ ดาวเสาร์....ไปดูหมอดีกว่า

(ไอ้ยอดทอง) ข้าก็อยากดูเหมือนกัน

(เหลือแต่เจ้าชายสิทธิพร กับนางรัชนี)

ร้องบท

(เจ้าชายสิทธิพร) แล้วองค์เจ้าชายกล่าวคำทักทาย ก็ถามเจ้าหญิงว่ามันมาจากไหน

บทพูด

(เจ้าชายสิทธิพร) เธอมีนามว่าอะไรนิ

(รัชนี) ฉันมีนามว่ารัชนีคะ

(เจ้าชายสิทธิพร) ฉันเองเจ้าชายสิทธิพรแห่งศรีวิชัยนะ

(รัชนี) อ๋อ...เจ้าฟ้าชาย ถวายบังคมเพคะ พระองค์ทรงเสด็จมาทำไมในป่าไม่ทรงทราบ

(เจ้าชายสิทธิพร) ฉันเดินจากจากวัดป้อมฤาษี พระสหายทั้ง 12 คือเรือนนครศรีและเรือนทอง กำลังเดินกลับไปยังศรีวิชัย เธอสวยเหลือเกินนะ

(รัชนี) อุ้ย....ปากหวาน

(เจ้าชายสิทธิพร) เธอสวยจริงๆ นะ

(รัชนี) ฟ้าชาย

(เจ้าชายสิทธิพร) ทำไมละ

(รัชนี) ทำไมปากหวานมากละ

(เจ้าชายสิทธิพร) ฉันไม่เคยรู้จักใครเลย ฉันไม่เคยพบผู้หญิงที่สวยมากเท่าเธอเลย

บทร้อง

(เจ้าชายสิทธิพร) และฉันดูหมอดู ฉันดูหมอดูมีคู่ทาง ไกลมาพบกลางไพร อยากจะได้เหมือนกัน

(รัชนี) จะจริงไม่จริงกลับบอกว่าจริง มาชอบผู้หญิงที่ดูโผงผาย

(เจ้าชายสิทธิพร) ถ้าผัวอยู่ที่นี่ สาวเหอ แล้วถ้าพี่ยอมได้ ยกขึ้นถ้าได้ผัวได้แนบอิง

(รัชนี) อยากอยู่แต่สวน บ่าวเหออย่ามากวนกับฉาน

ชอบอยู่แต่สวนแต่อย่ามากวนกับฉาน ถ้าท่านกับฉานก็จะมีข่าวเสื่อมเสีย

รีบไปเถอะชายอย่ามาแลกเปลี่ยน ไม่ครบบวชเรียนอย่ามาด่วนรวนรัก

(เจ้าชายสิทธิพร) รักแจ้งรักจริงเพราะรักจริงถึงแต่ง บอกนางสาวน้อยว่าอย่าถือยศศักดิ์

ยอมพลีชีวิตให้เพื่อยอดรัก เพื่อตัวคนรักสุขโขโยยม

(รัชนี) บิดาเป็นยักษ์ดุนักนะพี่ ถ้ารู้อย่างนี้ชีวิตผิดโผ

บทพูด

(รัชนี) ไม่เอาละ เราคนละชาติศาสนากัน ถ้าหม่อมฉันรักฟ้าชาย เราคงแต่งงานกันไม่ได้

(เจ้าชายสิทธิพร) ทำไมเหรอจ๊ะ

(รัชนี) เพราะท่านนับถือพุทธศาสนา หม่อมฉันนับถือศาสนาศรม

(เจ้าชายสิทธิพร) โธ่เอ้ย...กำแพงความรักมันไม่มีหรอกจ๊ะ ไม่ว่าเป็นเชื้อชาติ ศาสนา หนุ่มสาวทั่วโลกเขาเข้าใจตรงกันก็สามรถแต่งงานกันได้ ยิ่งชาวไทยตอนนี้แต่งงานกับชาวต่างชาติมากยิ่งขึ้น

(รัชนี) ด้วยเหตุผลใดไม่ทรงทราบ

(เจ้าชายสิทธิพร) ก็เรื่องเศรษฐกิจ คนในศรีวิชัย หากทำงานไม่อยู่ในแนวหน้า ก็จะไปแต่งงานกับชาวต่างชาติเพื่อความสะดวกสบาย

(รัชนี) ถ้าอย่างนั้น

(เจ้าชายสิทธิพร) ไม่....ไม่ต้องตกใจเลย คนทุกคนถ้าใจตรงกันสามารถแต่งงานกันได้จริงๆ

(รัชนี) ท่านพ่อเป็นคนดุนะ ถ้าหากท่านรู้ว่าทำผิดประเพณีศาสนา พ่ออาจฆ่าตายได้

(เจ้าชายสิทธิพร) ถ้าท่านจะฆ่าผมก็ยอมตาย แต่ขอให้ตายด้วยความรักดีกว่าจะตายด้วยความชั่ว ฉะนั้น ตกลงไหมละ

(รัชนี) รัชนีก็ไม่รังเกียจพี่หรอก

(เจ้าชายสิทธิพร) ถ้าอย่างนั้นขอหอมแก้มเธอหน่อยได้ไหม.

(รัชนี) ไม่เอาหรอก

(เจ้าชายสิทธิพร) ไม่เป็นไรหรอก

(รัชนี) ไม่เอาหรอก

(เจ้าชายสิทธิพร) ไม่เป็นไรหรอก

บทร้อง

(รัชนี) เมื่อปิ้งเจ้านางก็ทำท่าโอดอ้อน.....
เมื่อปิ้งเจ้านางก็ทำท่าโอดอ้อน ถ้าโหมตาบอดก็หาว่าฉันยอมผัว
เสื้อนอกไม่ใส่แล้วเสื่อในเสาดิ่ง.....
เสื้อนอกไม่ใส่แล้วเสื่อในเสาดิ่ง หัวนมกระจังแล้วมานั่งยอผัว
ไม่มีใจถึงได้แต่กายเพียงตัว และกอดคอผัวรวบรัดจะขอฝั่งฝา

บรรเลง

จบ

ประวัติการศึกษา และการทำงาน

ชื่อ –นามสกุล	นายบัญชา อาษากิจ
วัน เดือน ปี ที่เกิด	19 ตุลาคม พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	จังหวัดนครศรีธรรมราช
ประวัติการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดนตรีนานาชาติ)
	สาขาดนตรีนานาชาติ มหาวิทยาลัยทักษิณ
ตำแหน่งปัจจุบัน	ผู้สอนดนตรี สถาบันดนตรี KPN แจ้งวัฒนะ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันดนตรี KPN แจ้งวัฒนะ
	ร้านดนตรี อินเตอร์มิวสิค นครศรีธรรมราช