



การวิเคราะห์ทำนองปีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง



อภินันท์นาการ

จาก

ไพฑูริย์ทศพรกิจ ม.ม.ม.ม.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

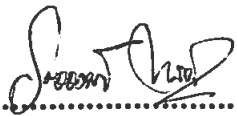
พ.ศ. 2541

ISBN 974 - 661 - 449 - 5

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์
เรื่อง
การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง



ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
ผู้วิจัย



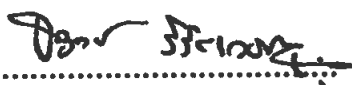
สัจด์ อุษาทอง กศ.บ.
ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



อนรรฆ จรรย์ยานนท์ M.M.
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



อานันท์ นาคคง M.Phil.
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต,
พ.บ., น.บ., F.R.C.P.
คณบดี
บัณฑิตวิทยาลัย



อนรรฆ จรรย์ยานนท์ M.M.
ประธานกรรมการประจำหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง
ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 25 สิงหาคม 2541



ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

ผู้วิจัย



สัจด์ ภูเขาทอง กศ.บ.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



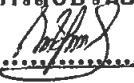
อนรรฆ จรรย์ยานนท์ M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



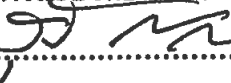
อานันท์ นาคคง M.Phil.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ฉรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

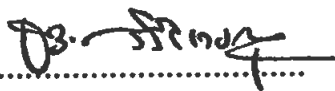


สุกรี เจริญสุข กศ.บ., M.M.E., D.A.

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล



อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต,

พ.บ., น.บ., F.R.C.P.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีด้วยความกรุณาจากอาจารย์สังกัด ภูเขาทอง ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์อานันท์ นาคคง กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำ ตรวจสอบแก้ไข และให้ข้อคิดในการทำวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่มาโดยตลอด และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่ให้คำแนะนำเกี่ยวกับหนังสือและดนตรีประกอบการเล่น หนังสือสูง ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูง

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ อาจารย์พินิจ นายสุวรรณ อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ อาจารย์กิตตินันท์ สดประเสริฐ อาจารย์สุวิช กลิ่นสมิทธิ อาจารย์เด่น อยู่ประเสริฐ และอาจารย์ท่านอื่น ๆ ของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ให้ความรู้และให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านของมหาวิทยาลัยทักษิณ เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ไพโรจน์ อินทศิริสวัสดิ์ อธิการบดี อาจารย์ประสิทธิ์ สกนธวุฒิ รองอธิการบดี รองศาสตราจารย์ประดิษฐ์ มีสุข รองอธิการบดี อาจารย์ฉันทัท ทองช่วย คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ อาจารย์นพพร ด้านสกุล หัวหน้าภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์

กราบขอบพระคุณคณะหนังสือสูงทุกคณะ เช่น หนังสืออัมเท่ง หนังสือฉิ่น อรรถโหมยิต หนังสือนครินทร์ ขาทอง หนังสือบุญเลิศ ศ. นครินทร์ หนังสือชวน เขียวชาญ หนังสือณรงค์ ตะลุงบัณฑิต หนังสือจรรยาณ้อย หัวไทร หนังสือโชคชัย ศ. นครินทร์ หนังสือลำควน ศ. อัมเท่ง หนังสือฉิ่น ศิลป์ทอง หนังสือมงคล ศ. นครินทร์ หนังสือกิตติ ศ. นครินทร์ หนังสือแก้ว ศ. นครินทร์ หนังสือพวน ลำนวนทอง หนังสือวิเชียร เสียงทอง หนังสือวิชัย ตะลุงเมธิ หนังสือสุทิพย์ ลูกทุ่งบันเทิง และหนังสือคณะอื่น ๆ ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ให้ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้

กราบขอบพระคุณ นายควน ทวนยก นายใจ แก้วนุ้ย นายเคียง อ่อนแก้ว นายเขียน แก้วมี นายอำนาจ นุ่นเอียด นายไข่ สุวรรณกิจ นายล่อง ไสยะ นายดลย์ คงน้อย นายเวียง เขาแก้ว นายสนั่น สัมพันธ์ นายชัย คงเพชรนุ่น นายถาวร คงสุข นายพุ่ม เสนาจิตต์ นายเจริญ อินพรม นายบันเทิง ทองกุล และนักปีท่านอื่นที่ได้ข้อมูลในการทำวิจัย

ขอขอบพระคุณอาจารย์สนอง คลังพระศรี และอาจารย์ไชยวุฒิ โกศล ที่ช่วยเหลือตรวจสอบแก้ไข และให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณพี่ เพื่อนและน้อง ชาวศรียางคศิลป์ทุกท่านที่ช่วยเหลือ และให้กำลังใจแก่ผู้
วิจัย

กราบขอบพระคุณ คุณแม่พยอม กาญจนศิริธำรง คุณพ่อเจียร-คุณแม่เรณู พิมพ์เสน ที่เป็น
การช่วยเหลือดูแลครอบครัวผู้วิจัยในระหว่างผู้วิจัยทำการศึกษาลำเรียน และดำเนินงานวิจัย

กราบขอบพระคุณ คุณพ่อพันธ์และคุณแม่จารึก ไทยเจริญ พี่พนิจ - พี่อัจฉรา วัฒนวรภณท์
พี่วีระ - พี่เพลินพิศ ถิ่นรุ่งเรืองพร พี่ศานิต - พี่พิไลลักษณ์ ชลบุตร ที่ช่วยเหลือเป็นกำลังใจในการ
ศึกษาลำเรียนและการวิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์นิมอนงค์ ไทยเจริญ ที่คอยดูแลช่วยเหลือและให้กำลังใจ ขอบคุณ
คุณจิตภา ไข่เม่ง และขอบอบความรักความอบอุ่นแก่ น้องฟู-น้องฟาง ที่เป็นกำลังใจในการ
ศึกษาลำเรียน

ท้ายสุดขอขอบคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ทั้งที่เอ่ยชื่อ
และไม่ได้เอ่ยชื่อด้วยความเคารพรัก หากมีการผิดพลาดประการใดผู้วิจัยกราบขออภัยไว้ ณ ที่นี้ด้วย

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

3936601 GRMU/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

ศัพท์สำคัญ : การวิเคราะห์ / ทำนอง / ปี่ / หนังตะลุง

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ : การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง (An Analysis of Pi's Melodic Line in the Southern Puppet Plays Accompanying Ensemble). คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ., อนรรฆ จรรย์ยานนท์, M.M., อานันท์ นาคคง, M.Phil. 279 หน้า. ISBN 974 - 661 - 449 - 5

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง ที่มาของเพลง และการวิเคราะห์ทำนองเพลงปี่ในระเบียบวิธีการแสดง ของหนัง 10 คณะจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลาช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2540 ถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2541

ผลการศึกษาพบว่า มีการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง โดยมีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มาใช้เพิ่มขึ้นจากวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงเดิม โดยการนำทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลเข้ามา ซึ่งการจัดรูปแบบของวงขึ้นอยู่กับความสะดวกของเพลงที่นำมาใช้ส่วนใหญ่เป็นเพลงไทยแบบฉบับและเพลงไทยลูกทุ่ง

การวิเคราะห์ทำนองเพลงในระเบียบวิธีการแสดง พบว่า

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

2.) พิสัย (Range) พบว่ามีช่วงกว้างของทำนองปี่อยู่ในช่วงเสียง B₁-D² โดยส่วนใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง B₁-C²

3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) พบว่าทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง G C F และ Bb คู่เสียงที่ใช้ดำเนินทำนอง เป็นคู่เสียงที่ใกล้เคียงกัน เช่น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 การที่นักปี่เป่าต่างระดับเสียงทำให้เกิดเป็นคู่เสียงที่กว้างกว่าปกติ

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melodic Line) จากบทเพลงตัวอย่างที่ศึกษาแบ่งได้เป็นวลีสั้น ๆ ทำนองมีลักษณะคล้ายทำนองในทางเก็บของภาคกลาง

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi Melodic Line) พบการประดับตกแต่งทำนองปี่ดังนี้ คือ การปรับ การตอดลิ้น การโหยหวน การพรม การเป่าเสียงต่อเนื่องเป็นวลี การเป่าโดยเปลี่ยนช่วงเสียง และการใช้นิ้ววาง

3936601 GRMU/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORD : ANALYSIS / PI / MELODIC LINE / PUPPET PLAYS

RAWEEWAT THAICHAROEN : AN ANALYSIS OF PI's MELODIC LINE IN SOUTHERN PUPPET PLAYS ACCOMPANYING ENSEMBLE. THESIS ADVISOR : SA-NGAD PUKAOTONG, B.Ed., ANAK CHARANYANANDA, M.M. (MUSICOLOGY), ANANT NARKONG, M.Phil. (ETHNOMUSICOLOGY). 279 p. ISBN 974 - 661 - 449 - 5

The aims of this research are 1) to look for the musical context of the music accompaniment used in southern puppet plays, 2) explore the origin of songs which are used in the actual performances, and 3) analyse of Pi's melodic line in the performance context. The fieldwork was conducted intensively during August 1997 to May 1998. The research focused on 10 selected puppet troupes which performed publicly in the area of Songkla province, southern Thailand.

The results show that there have been some significant changes in the ensembles which accompany puppet plays. Additional musical instruments have been borrowed and adapted from other musical cultures, both Thai and Western. The ensemble formats depend upon convenience of the performance contexts. The songs employed in the shows are mostly taken from Thai traditional compositions and from Thai Folk popular music, so called "Lukthoong".

From the musical analysis of songs used in the performance patterns, the findings are as follow:

1) The compositions are based on Pentatonic Scale and Diatonic Scale. These two scales are related to the keys of G, C, F and Bb. The tonics or the relatives of these keys can be used as the foundation of the tone structures. These keys can be used for creating new mode features.

2) The musical range of the Pi melodic line is B₇-D^{''}. The majority of Pi performances, however, range from B₇-C^{''}.

3) From the study of melodic movement, most of the fundamental notes can be placed in numbering order as 1 2 3 5 6 of the keys of G, C, F and Bb. Basically, 2nd, 3rd, 4th and 5th are used in the interval systems. Sometimes these intervals can be altered into other octaves by means of the actual performance practice of the Pi player.

4) The phrase and rhythmic pattern of melodic lines consist of small musical segments. The melodic patterns can be compared to the "kep" (full melody) of Thai traditional music performed in central Thailand.

5) The ornamentations of Pi melodic line can be described by the following techniques: trill, staccato, bending pitch, slur, changing octave and using alternative fingerings.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	จ
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ฉ
สารบัญ	ช
สารบัญโน้ตเพลง	ฉ
สารบัญตาราง	ด
บทที่	
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ในการศึกษา	6
1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ	7
1.4 ระเบียบวิธีการศึกษา	7
1.5 ขอบเขตของการศึกษา	8
1.6 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ศึกษาบริบทและเนื้อหาทางดนตรี	8
1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ	10
1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น	11
บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	12
2.1 การละเล่นพื้นบ้าน	12
2.1.1 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเกิดดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน	12
2.1.2 ลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน	14
2.1.3 การจำแนกประเภทของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	16
2.2 การประสมวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง	19
2.3 ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงในอดีต	28
2.4 องค์ประกอบของทำนองเพลง	31
2.4.1 สัดส่วนของทำนอง	32
2.4.2 ระดับเสียงสูงต่ำ	32
2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	33

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3 บริบทของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง	37
3.1 การปรับเปลี่ยนของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง	37
3.1.1 การแพร่กระจายของดนตรีประกอบหนังตะลุง	38
3.1.2 เครื่องดนตรีที่นำมาใช้เพิ่มในวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงเดิม	45
3.2 เพลงที่ใช้เล่นประกอบหนังตะลุง	50
3.2.1 ประเภทของเพลงปี่ในหนังตะลุง	50
3.2.2 หน้าที่ของเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุง	52
3.3 ดนตรีหนังตะลุงในพื้นที่ศึกษา	56
บทที่ 4 วิเคราะห์ทำนองปี่หนังตะลุง	77
4.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงสำหรับการเชิดถ้ายี่	80
4.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดถ้ายี่	86
4.2.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดถ้ายี่ทำนองที่ 1	86
4.2.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดถ้ายี่ทำนองที่ 2	90
4.2.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดถ้ายี่ทำนองที่ 3	92
4.2.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดถ้ายี่ทำนองที่ 4	94
4.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกโค	96
4.3.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1	96
4.3.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2	97
4.3.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3	100
4.3.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4	101
4.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการเดินโค	103
4.4.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 1	103
4.4.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2	105
4.4.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3	107
4.4.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4	108

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
4.5 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบท	110
4.5.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1	110
4.5.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 2	112
4.5.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 3	115
4.5.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4	116
4.5.5 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5	118
4.5.6 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6	121
4.5.7 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7	123
4.5.8 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8	124
4.6 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดหน้าบท	126
4.6.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดหน้าบททำนองที่ 1	126
4.6.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดหน้าบททำนองที่ 2	128
4.6.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดหน้าบททำนองที่ 3	131
4.6.4 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการนาดหน้าบททำนองที่ 4	133
4.7 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่อง	135
4.7.1 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1	135
4.7.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2	137
บทที่ 5 บทสรุปผลการศึกษาและข้อเสนอแนะ	143
5.1 สรุปผลการวิจัย	143
5.1.1 บริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง	143
5.1.2 การวิเคราะห์ทำนองปี่จากเพลง ในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง	144
5.2 อภิปรายผล	145
5.2.1 บริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง	145
5.2.2 การวิเคราะห์ทำนองปี่จากเพลง ในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง	148

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.3 ข้อเสนอแนะ	143
5.3.1 ด้านหนังสือและดนตรีประกอบ	152
5.3.2 ด้านการวิจัย	152
บรรณานุกรม	153
ภาคผนวก	159
ภาคผนวก ก. เพลงประกอบหนังสือหุ่นน้อย หัวใจ	160
ภาคผนวก ข. เพลงประกอบหนังสือ คณิตศาสตร์	172
ภาคผนวก ค. เพลงประกอบหนังสือ ธรรมชาติ	189
ภาคผนวก ง. เพลงประกอบหนังสือ ตะลุงบัณฑิต	209
ภาคผนวก จ. เพลงประกอบหนังสือ สุวรรณกานจน์ ศ. นครินทร์	215
ภาคผนวก ฉ. เพลงประกอบหนังสือ ชาทอง	223
ภาคผนวก ช. เพลงประกอบหนังสือ ล้านนาทอง	240
ภาคผนวก ซ. เพลงประกอบหนังสือ ศ. นครินทร์	247
ภาคผนวก ฅ. เพลงประกอบหนังสือ ศ. เสริมศิลป์	257
ภาคผนวก ญ. เพลงประกอบหนังสือ อิมแท่ง	267
ประวัติผู้วิจัย	279

สารบัญโน้ตเพลง

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 1 แสดงการขึ้นปี	53
โน้ตเพลงชุดที่ 2 แสดงตัวอย่างเพลงสંગบท	54
โน้ตเพลงชุดที่ 3 แสดงตัวอย่างเพลงถอนบท	54
โน้ตเพลงชุดที่ 4 แสดงตัวอย่างเพลงพากย์	55
โน้ตเพลงชุดที่ 5 แสดงวลีและหมายเลขห้อง	78
โน้ตเพลงชุดที่ 6 แสดงการปรับ	78
โน้ตเพลงชุดที่ 7 แสดงการตอคลื่น	78
โน้ตเพลงชุดที่ 8 แสดงการพรม	79
โน้ตเพลงชุดที่ 9 แสดงการโหยหวน	79
โน้ตเพลงชุดที่ 10 แสดงการเป่าเสียงที่ต่อเนื่อง (Slur)	79
โน้ตเพลงชุดที่ 11 แสดงการใช้นิ้วควง	79
โน้ตเพลงชุดที่ 12 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเชิดถาญี	80
โน้ตเพลงชุดที่ 13 แสดงพิสัยของปี	80
โน้ตเพลงชุดที่ 14 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
คณะหนังจรรณน้อย หัวไทร	81
โน้ตเพลงชุดที่ 15 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
ของคณะหนังจัน อรรถโฆมิต	81
โน้ตเพลงชุดที่ 16 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
คณะหนังรงค์ ตะลุงบั้งทิต	81
โน้ตเพลงชุดที่ 17 แสดงการดำเนินทำนองในคู่เสียงในระยะไกล	82
โน้ตเพลงชุดที่ 18 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
เป่าปีโดยนายคลย์ คงน้อย	82
โน้ตเพลงชุดที่ 19 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
เป่าปีโดยนายอำนาจ นุ่นเอียด	82
โน้ตเพลงชุดที่ 20 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถาญี	
เป่าปีโดยนายล่อง ไสยะ	83

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 21 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว	83
โน้ตเพลงชุดที่ 22 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายบันเทิง ทองกุล	83
โน้ตเพลงชุดที่ 23 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายถาวร คงสุข	83
โน้ตเพลงชุดที่ 24 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายเจียน แก้วมี	84
โน้ตเพลงชุดที่ 25 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายสนั่น สัมพันธ์	84
โน้ตเพลงชุดที่ 26 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายพุ่ม เสนาจิตต์	84
โน้ตเพลงชุดที่ 27 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายพุ่ม เสนาจิตต์	85
โน้ตเพลงชุดที่ 28 แสดงส่วนทำนองย่อยของวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย	85
โน้ตเพลงชุดที่ 29 แสดงการประดับตกแต่งทำนองปี ของเพลงสำหรับการเชิดถวาย	86
โน้ตเพลงชุดที่ 30 แสดงการประดับตกแต่งทำนองปี ของเพลงสำหรับการเชิดถวาย	86
โน้ตเพลงชุดที่ 31 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาคถวายทำนองที่ 1	87
โน้ตเพลงชุดที่ 32 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาคถวายทำนองที่ 1	87
โน้ตเพลงชุดที่ 33 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับ การนาคถวายทำนองที่ 1	88
โน้ตเพลงชุดที่ 34 แสดงส่วนประกอบย่อยของวลีเพลง สำหรับการนาคถวายทำนองที่ 1	88
โน้ตเพลงชุดที่ 35 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคถวาย เป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อย	88

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 36 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษี เป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ	89
โน้ตเพลงชุดที่ 37 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษี เป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว	89
โน้ตเพลงชุดที่ 38 แสดงการโหยหวน	90
โน้ตเพลงชุดที่ 39 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 2	90
โน้ตเพลงชุดที่ 40 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 2	90
โน้ตเพลงชุดที่ 41 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษี เป่าปี่โดยนายอำนาจ นุ่นเอียด	91
โน้ตเพลงชุดที่ 42 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษี เป่าปี่โดยนายไข่ สุวรรณกิจ	92
โน้ตเพลงชุดที่ 43 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 3	93
โน้ตเพลงชุดที่ 44 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 3	93
โน้ตเพลงชุดที่ 45 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษี เป่าปี่โดยนายถาวร คงสุข	94
โน้ตเพลงชุดที่ 46 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 4	94
โน้ตเพลงชุดที่ 47 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 4	95
โน้ตเพลงชุดที่ 48 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาคฤาษีทำนองที่ 4	95
โน้ตเพลงชุดที่ 49 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกโคทำนองที่ 1 (เพลงดาร์กีส)	96
โน้ตเพลงชุดที่ 50 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกโคทำนองที่ 1 (เพลงดาร์กีส)	96
โน้ตเพลงชุดที่ 51 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโค ทำนองที่ 1 (เพลงดาร์กีส)	97
โน้ตเพลงชุดที่ 52 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกโคทำนองที่ 2 (ยวนยาหล)	98

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 53 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกโคทำนองที่ 2 (ชวนยาหล)	98
โน้ตเพลงชุดที่ 54 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโค ทำนองที่ 2 (ชวนยาหล)	99
โน้ตเพลงชุดที่ 55 แสดงส่วนย่อยของเพลงสำหรับการออกโค ทำนองที่ 2 (ชวนยาหล)	99
โน้ตเพลงชุดที่ 56 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3	100
โน้ตเพลงชุดที่ 57 แสดงพิสัยของปีเพลงเพลงสำหรับ การออกโคทำนองที่ 3	100
โน้ตเพลงชุดที่ 58 แสดงวลีเพลงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3	101
โน้ตเพลงชุดที่ 59 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4	102
โน้ตเพลงชุดที่ 60 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4	102
โน้ตเพลงชุดที่ 61 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4	102
โน้ตเพลงชุดที่ 62 แสดงส่วนย่อยของวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4	102
โน้ตเพลงชุดที่ 63 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 1	103
โน้ตเพลงชุดที่ 64 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 1	103
โน้ตเพลงชุดที่ 65 แสดงวลีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 1 (โยสถัม)	104
โน้ตเพลงชุดที่ 66 แสดงส่วนย่อยของวลีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 1	104
โน้ตเพลงชุดที่ 67 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2	105
โน้ตเพลงชุดที่ 68 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2	105
โน้ตเพลงชุดที่ 69 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2	106
โน้ตเพลงชุดที่ 70 แสดงวลีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2	106
โน้ตเพลงชุดที่ 71 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3	107
โน้ตเพลงชุดที่ 72 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3	107
โน้ตเพลงชุดที่ 73 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3	108
โน้ตเพลงชุดที่ 74 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4	109
โน้ตเพลงชุดที่ 75 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4	109

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 76 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการเดิน โคทำนองที่ 4	109
โน้ตเพลงชุดที่ 77 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1	110
โน้ตเพลงชุดที่ 78 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1	110
โน้ตเพลงชุดที่ 79 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1	111
โน้ตเพลงชุดที่ 80 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 1	111
โน้ตเพลงชุดที่ 81 แสดงส่วนย่อยของวลีทำนอง เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1	112
โน้ตเพลงชุดที่ 82 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 2	113
โน้ตเพลงชุดที่ 83 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 2	113
โน้ตเพลงชุดที่ 84 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 2 ท่อนที่ 1	114
โน้ตเพลงชุดที่ 85 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 2 ท่อนที่ 2	114
โน้ตเพลงชุดที่ 86 แสดงส่วนย่อยของวลีทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 2	115
โน้ตเพลงชุดที่ 87 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 3	116
โน้ตเพลงชุดที่ 88 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 4	117
โน้ตเพลงชุดที่ 89 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 4	117
โน้ตเพลงชุดที่ 90 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 4	118
โน้ตเพลงชุดที่ 91 แสดงบันไดเสียงของคณะหนังโน้ตครินทร์ ชาติทอง	118

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 92 แสดงบันไดเสียงของคณะหนังรุ่มพิทักษ์	119
โน้ตเพลงชุดที่ 93 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 5	119
โน้ตเพลงชุดที่ 94 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 5	120
โน้ตเพลงชุดที่ 95 แสดงบันไดเสียงของเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 6	121
โน้ตเพลงชุดที่ 96 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการ ออกหน้าบททำนองที่ 6	121
โน้ตเพลงชุดที่ 97 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 6	122
โน้ตเพลงชุดที่ 98 แสดงส่วนย่อยทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 6	122
โน้ตเพลงชุดที่ 99 แสดงบันไดเสียงของเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 7	123
โน้ตเพลงชุดที่ 100 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 7	123
โน้ตเพลงชุดที่ 101 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 7	124
โน้ตเพลงชุดที่ 102 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 8	124
โน้ตเพลงชุดที่ 103 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 8	125
โน้ตเพลงชุดที่ 104 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 8	125
โน้ตเพลงชุดที่ 105 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การออกหน้าบททำนองที่ 1	126

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

	หน้า
โน้ตเพลงชุดที่ 106 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 1	127
โน้ตเพลงชุดที่ 107 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 1	127
โน้ตเพลงชุดที่ 108 แสดงบันไดเสียงลักษณะที่ 1	128
โน้ตเพลงชุดที่ 109 แสดงบันไดเสียงลักษณะที่ 2	129
โน้ตเพลงชุดที่ 110 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 2	129
โน้ตเพลงชุดที่ 111 แสดงวลีของทำนองเพลงลักษณะที่ 1	130
โน้ตเพลงชุดที่ 112 แสดงวลีของทำนองเพลงลักษณะที่ 2	130
โน้ตเพลงชุดที่ 113 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 3	131
โน้ตเพลงชุดที่ 114 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 3	131
โน้ตเพลงชุดที่ 115 แสดงวลีของทำนองเพลงลักษณะที่ 3	132
โน้ตเพลงชุดที่ 116 แสดงบันไดเสียงแนวของนายถาวร คงสุข	133
โน้ตเพลงชุดที่ 117 แสดงบันไดเสียงแนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์	133
โน้ตเพลงชุดที่ 118 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับ การนาคหน้าบททำนองที่ 4	133
โน้ตเพลงชุดที่ 119 แสดงวลีของทำนองเพลงท่อนที่ 1	134
โน้ตเพลงชุดที่ 120 แสดงวลีของทำนองเพลงท่อนที่ 2	135
โน้ตเพลงชุดที่ 121 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1	136
โน้ตเพลงชุดที่ 122 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1	136
โน้ตเพลงชุดที่ 123 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1	137
โน้ตเพลงชุดที่ 124 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2	137
โน้ตเพลงชุดที่ 125 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2	138
โน้ตเพลงชุดที่ 126 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2	138

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 แสดงการใช้เครื่องดนตรีของหนัง 20 คณะในการแสดง 35 ครั้ง
จากข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลา

หน้า

74



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

ภาคใต้เป็นดินแดนที่มีลักษณะภูมิประเทศติดต่อกับทะเลทั้งทางด้านตะวันตกและตะวันออก ในอดีตการคมนาคมและการติดต่อค้าขายส่วนใหญ่ทำได้โดยใช้การขนส่งทางน้ำ เนื่องจากการได้เปรียบทางด้านภูมิประเทศ ทำให้ภาคใต้มีการติดต่อกับดินแดนอื่น ๆ ในด้านการค้า และมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ส่งเสริมให้ภาคใต้มีความเจริญมาตั้งแต่โบราณ โดยเฉพาะในด้านศิลปวัฒนธรรม ศาสนา สังเกตได้จากหลักฐานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ เช่น โบราณสถาน ศาสนสถานที่แสดงอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ ซึ่งปรากฏให้เห็นชัดเจนในบริเวณจังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดสุราษฎร์ธานีและจังหวัดชุมพรเป็นต้น นอกจากนี้ยังมีหลักฐานจากบันทึกประวัติศาสตร์ของประเทศต่าง ๆ ที่บันทึกและกล่าวถึงอาณาจักรที่สำคัญทางบริเวณภาคใต้ในสมัยโบราณ เช่น อาณาจักรศรีวิชัยที่นักวิชาการหลายท่านสันนิษฐานว่าน่าจะมีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดสุราษฎร์ธานีหรือจังหวัดนครศรีธรรมราช อาณาจักรตามพรลิงค์หรือตั้งหม่าหลิงตามบันทึกของจีนที่มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช อาณาจักรเขลางไถที่มีศูนย์กลางอยู่บริเวณอำเภอสะทิงพระในเขตจังหวัดสงขลา เป็นต้น

เนื่องจากดินแดนแถบนี้ตั้งอยู่ระหว่างเส้นทางการค้าทางทะเลที่สำคัญระหว่างจีนกับอินเดีย การค้าดังกล่าวแบ่งเป็นสองส่วนคือ การค้าในมหาสมุทรอินเดียและการค้าในทะเลจีนใต้ บริเวณที่เชื่อมโยงการค้าทั้งสองส่วนเข้าด้วยกันก็คือ คาบสมุทไทยไปจนถึงช่องแคบมะละกา เพราะฉะนั้นคาบสมุทไทยจึงมีความสัมพันธ์กับความเจริญทางเศรษฐกิจของการค้าระหว่างสองน่านน้ำ เนื่องจากเป็นทางผ่านที่จำเป็น (สุริยา สมุทคุปดีและคนอื่น ๆ, 2535: 1)

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ส่งผลให้อารยธรรมทางศาสนา รวมถึงวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ของอินเดียที่กำลังเจริญอยู่ขณะนั้นได้เข้ามาสู่ภาคใต้โดยใช้เส้นทางคมนาคมดังกล่าว ไม่ว่าอาณาจักรศรีวิชัยที่ได้รับอิทธิพลทั้งศาสนา การปกครองจากอินเดีย อาณาจักรศรีวิชัยนั้นมีอิทธิพลในการปกครองเป็นอาณาจักรที่กินเนื้อที่กว้างขวางตลอดแหลมมลายูในคริสต์ศตวรรษที่ 8 หรืออาณาจักรที่สำคัญทางภาคใต้ เช่น อาณาจักรตามพรลิงค์หรือแคว้นนครศรีธรรมราชที่มีการก่อตั้งเมื่อประมาณ พ.ศ. 1318 ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกันกับอาณาจักรละโว้และศรีวิชัยที่เกิดขึ้นในสมัยเดียวกัน แคว้น

ที่สำคัญทางภาคใต้ได้รับเอาวัฒนธรรมและอารยธรรมที่แพร่กระจายมาจากอินเดีย ก่อนที่แพร่หลายไปยังภาคกลางและภาคเหนือ (สุริยา สมุทคุปดีและคนอื่น ๆ, 2535: 57-58)

ภาคใต้เป็นที่อยู่อาศัยของของกลุ่มชนที่มีการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมและเชื้อชาติ มีทั้งชุมชนเดิม รวมถึงผู้อพยพมาใหม่ เช่น ชาว-มลายูโบราณ ขอม มอญ อินเดีย ไทยภาคเหนือ ไทยภาคกลาง กะเหรี่ยง ชาวไท ชาวไทยเชื้อสายจีน ชาวไทยมุสลิม เขมรและชาวเล เป็นต้น

ทางด้านภาษาเดิมในภาคใต้มีการใช้ภาษาสันสกฤต อักษรอินเดียใต้ (คุนธ-ปัลลวะ) มอญ โบราณ เขมรโบราณ ขอมโบราณ ทมิฬโบราณ ภาษาบาลี และภาษาจากภาคใต้มีส่วนในการวางรากฐานทางด้านภาษาให้กับเมืองสุโขทัย หลังจากนั้นภาคใต้ก็ได้รับอิทธิพลจากสุโขทัยหรือราชธานีมาโดยตลอดในด้านภาษา เฉพาะอย่างยิ่งสมัยอยุธยาสุโขทัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้มีการแต่งหนังสือเรื่องจินตคามณี และกลบทสิริวิบุลยคติ เนื้อหาของหนังสือเป็นลักษณะ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ที่มีอิทธิพลต่อศิลปะการแสดงโนรา และหนังตะลุงซึ่งเป็นศิลปะสำคัญของภาคใต้มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ อุดม หนูทอง ได้กล่าวไว้ว่า ในด้านศิลปะและการแสดง เช่น มโนราห์ชาตรี หรือละครชาตรีชาวภาคกลางก็รับไปจากภาคใต้ เช่น ตอนที่สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ครั้นเมื่อสามารถรวบรวมประเทศได้แล้ว ก็ทรงนำโนราจากภาคใต้ขึ้นมายังราชธานี และขณะเดียวกันทางภาคใต้ก็รับเครื่องดนตรีคําเนินทำนองเช่น ปี่ กลับไปยังภาคใต้ (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: 12-13)

เนื่องจากภาคใต้มีความเจริญมาแต่โบราณ เป็นที่อาศัยของคนหลายชนชาติ ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลทางด้านศิลปวัฒนธรรม การปกครอง ภาษาจากอินเดีย ส่งผลให้ภาคใต้มีศิลปวัฒนธรรมบางส่วนคล้ายคลึงกับอินเดีย สังเกตได้จากโบราณสถานทางศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ เป็นต้น นอกจากนี้ด้านศิลปการแสดงหลายอย่างที่เป็นการบันเทิงหรือมหรสพทางภาคใต้ เช่น หนังตะลุง โนรา มีอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียอย่างเห็นได้ชัด

หนังตะลุงภาคใต้

การละเล่นแบบละครเงา (Shadow Plays) และการเล่นละครหุ่น (Puppet Plays) หรือการละเล่นที่มีลักษณะเดียวกันกับหนังตะลุงของภาคใต้มีมานานแล้ว ในอดีตนิยมกันเล่นกันแพร่หลายทั่วโลก เช่นประเทศกรีก อียิปต์ อินเดียและจีน มีการใช้การแสดงเพื่อฉลองความสำเร็จ สดุดีคุณงามความดี และใช้บูชาเทพเจ้า ได้มีการศึกษาความเป็นมาของการละเล่นแบบนี้กันมากแต่ยังหาข้อยุติไม่ได้ว่าเริ่มต้น ณ ที่ใด อย่างไรก็ตามพบความจริงอย่างหนึ่งว่า การละเล่นแบบนี้มีแพร่หลายมากในเอเชีย ตะวันออกเฉียงใต้และมีส่วนของ วัฒนธรรมอินเดียปนอยู่อย่างเห็นได้ชัด (สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์, ม.ป.ป.)

อุดม หนูทอง (2529: 3926-3940) ได้กล่าวถึงหนังตะลุงของภาคใต้ว่า มีอิทธิพลจาก ศาสนาพราหมณ์ ดังบทพากย์ฤาษีและบทพากย์พระอิศวรที่ใช้คำขึ้นต้นว่า “โอม” เป็นคำที่เชื่อว่า สักคี่สิทธิ์ มาจากคำ อ + อุ + ม ซึ่งแทน พระวิษณุ พระอิศวรและพระพรหม ซึ่งเป็นเทพของ ศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะลัทธิไศวะนิกายที่บูชาพระอิศวรเป็นใหญ่

ประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงภาคใต้ มีนักวิชาการได้ศึกษาและให้ความเห็นกัน หลายประเด็น เช่น

- 1.) เกิดสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อพระยาพัทลุง (เผือก) นำหนังควนไปแสดงที่กรุงเทพฯ บริเวณ นางเลิ้ง ผู้คนรู้จักกันในนามหนังพัทลุง ต่อมาเพี้ยนคำกลายเป็นหนังตะลุง นอกจากนี้การสืบหา นายหนังรุ่นเก่าที่สุดที่สืบได้ชัดเจนพบว่าอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 (บุญ โย จิตต์ธรรม, 2528: 80-95) ซึ่งหนังที่ว่าถ้าเป็นหนังทองเกือ ซึ่งเป็นหนังลำดับ 3 ตามบทไหว้ครูของหนังตะลุงทั่วไป ตาหนุ่ย ซึ่งเป็นหนังลำดับแรกตามบทไหว้ครูดังกล่าว คงมีชีวิตไม่ไกลเกินกว่ากรุงรัตนโกสินทร์ (บุญ โย จิตต์ธรรม, 2522: 22)
- 2.) ที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี พบรูปหนังเก่ามีอายุประมาณ 200 ปี แสดงว่าการแสดงหนังคง มีมาแล้วไม่ต่ำกว่าสมัยกรุงศรีอยุธยา และจากวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่องสุบินคำกาพย์ ที่เชื่อว่าแต่ง ก่อนสมัยรัชกาลที่ 2 ขึ้นไป (บุญ โย จิตต์ธรรม, 2528: 80-95)
- 3.) ชาวบ้านควน (มะ) พรวัว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังชวามาเล่นเป็นเรื่องไทย ขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่น ในมณฑลนั้นเรียกว่า “หนังควน” เจ้าพระยาสุรวงศ์ ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นที่แรก เมื่อปีขวด พ.ศ. 2419 (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 99)

จากการศึกษาของนักวิชาการมีความแตกต่างกัน ทำให้ไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนว่าหนัง ตะลุงภาคใต้ได้ถือกำเนิดมาเมื่อไร แต่ก็สามารถบอกได้ชัดเจนว่าเป็นการละเล่นที่ได้รับอิทธิพลมา จากอินเดีย ในอดีตเรียกว่าหนัง แล้วมาเปลี่ยนเป็นหนังตะลุงในตอนหลัง

หนัง เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียโดยเฉพาะได้รับอิทธิพลจาก ศาสนาพราหมณ์ โดยสังเกตได้ชัดเจนจากรูปหนังที่มีพระอิศวรทรงโค และเรื่องที่หนังตะลุงใน อดีตนำมาเล่นคือรามเกียรติ์ นอกจากนี้สิ่งที่บอกได้ว่าหนังทางภาคใต้น่าจะเกิดก่อนหนังภาคอื่นก็ คือ ศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดีย โดยเฉพาะพวกอินดูลัทธิไศวะนิกาย ได้เข้ามาทางภาค ใต้ก่อนภูมิภาคอื่นของประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณ จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และ สุราษฎร์ธานี ในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ. 300-1100 สังเกตได้จากหลักฐานทางโบราณคดี (สำนัก งานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2534)

อุดม หนูทอง (2529: 3583-3589) มีความเห็นที่สอดคล้องกันว่า หนังสืงตะลุงเข้ามาโดยอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ แต่ไม่อาจสรุปได้ว่าหนังสืงตะลุงเข้ามาพร้อมกับลัทธินี้เลยทีเดียว อาจรับมาช่วงหลังก็ได้ ทั้งนี้คงไม่เกินพุทธศตวรรษที่ 17

สุกรี เจริญสุข (2538: 184-188) ได้กล่าวถึงหนังสืงตะลุงว่า เป็นศิลปะพื้นบ้านของชาวใต้ ลักษณะการเล่นหนังสืงตะลุง เป็นการนำเอาหนังวัวหรือควาย ประดิษฐ์เป็นรูปของตัวละครมาเชิดบนผ้าขาวที่มีแสงไฟส่องเพื่อให้เกิดภาพขึ้นบนจออีกด้านหนึ่ง และมีการถ่ายทอดเรื่องราวขึ้นตามจินตนาการของผู้ดำเนินการแสดงที่เรียกว่านายหนัง เดิมหนังสืงตะลุงนิยมเล่นในงานแก้บน งานสมโภช งานเฉลิมฉลอง และงานเทศกาลต่างๆ

ในอดีตหนังสืงตะลุงเป็นศิลปะการแสดงของชาวภาคใต้ที่นิยมกันมาก โดยเฉพาะบริเวณจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ที่กล่าวเช่นนี้เนื่องจากเป็นแหล่งที่มีคณะหนังสืงตะลุงมากที่สุดกว่าจังหวัดอื่น ๆ หนังสืงตะลุงเป็นการละเล่นที่ผสมผสานกันระหว่างศิลปะประเภทวรรณกรรม หัตถกรรมและดนตรี ที่ได้หล่อหลอมให้เข้ากับประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคมในภาคใต้ได้เป็นอย่างดี

การเล่นหนังสืงตะลุงเดิมมีนายหนังสองคนต่อมาได้มีการคิดการเล่นหนังโดยใช้นายหนังเพียงคนเดียว เรื่องที่หนังสืงตะลุงนำมาเล่นดั้งเดิม คือเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมาใช้นิทานจากวรรณคดีบ้าง หรือนิทานชาดกบ้าง บางครั้งเป็นการผูกเรื่องขึ้นเองตามจินตนาการของนายหนัง เรื่องที่นิยมเล่นเช่นสุวรรณราช แก้วหน้าม้า ลักษณาวงศ์ หลวิชัย - คาวิ หอยสังข์ นางสิบสอง พระสุธน - นางมโนราห์ เป็นต้น ปัจจุบันนายหนังนิยมผูกเรื่องหรือแต่งเรื่องเอง

ดนตรีที่ใช้เล่นในหนังสืงตะลุง

ดนตรีและเพลงเดิมของคนในภาคใต้มีทำนองไม่มากนัก มีทำนองสูงต่ำประมาณ 3 เสียง เช่น การขับกลอนหนังสืงตะลุง มโนราห์ เพลงบอก ที่มีลักษณะคล้ายบทสวดของบทธมวาท หรือบทสวดของพุทธศาสนาในอินเดีย (สังัด ภูเขาทอง, 2537: 85-89)

ในอดีตเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังสืงตะลุงและโนรา มีเพียงเครื่องกำกับจังหวะ ต่อมานำปี่จากภาคกลางมาเสริมในการเล่นทำนองเพื่อความครึกครื้น การเป่าช่วงแรกใช้วิธีการการดันและการเลียนแบบบทกลอน หรือเลียนคำพูด นักดนตรีต้องมีปฏิภาณไหวพริบเพื่อให้สอดคล้องกับการขับบทกลอน ต่อมานิยมนำทำนองเพลงภาคกลางไปใช้ ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากนักดนตรีวงปี่พาทย์ที่ตั้งขึ้นจากผู้คนที่อพยพไปจากเมืองราชธานี

ดนตรีที่ใช้บรรเลงในหนังสืงตะลุง ทำหน้าที่บรรเลงโหมโรง ประกอบบทร้อง เป็นฉากเชื่อมในการดำเนินเรื่อง และทำหน้าที่บอกอารมณ์ของตัวละคร วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบเรียกว่า ปี่พาทย์ชาตรี หรือปี่พาทย์เครื่องห้าชนิดบา ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชนิด คือ ปี่ ทับ กรับ

โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก (ใช้แทนแทนได้) ในวงดนตรีทับเป็นเครื่องตีประเภทเครื่องกำกับจังหวะและทำนองที่สำคัญที่สุดในวง กระสวนจังหวะของทับมีชื่อเรียก และมีขั้นตอนของการใช้ที่ถือเป็นแบบแผนที่เรียกว่าเพลงทับ (ณรงค์ชัย ปิฎกธรรต, 2533: 87-88)

สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป.: 76-77) ได้อธิบายจากการสัมภาษณ์นายวร นันทโร ผู้ที่มีความชำนาญในการตีทับว่า การบรรเลงเพลงทับเป็นศิลปะชั้นสูง เป็นเพลงที่จำยากและมีผู้เล่นได้ น้อย ต่อมาเมื่อมีการนำปี่และทำนองเพลงปี่จากภาคกลางไปใช้ หนังสือหลวงส่วนใหญ่จึงใช้ชื่อเพลง ปี่เรียกแทน ปี่จึงเป็นหลักของเครื่องดำเนินทำนองมาถึงปัจจุบัน ทำนองเพลงที่นำไปใช้ส่วนใหญ่ เป็นทำนองเพลงไทย 2 ชั้น คณะใดเลือกใช้เพลงใดขึ้นอยู่กับคนเป่าปี่ ในอดีตเพลงโหมโรงนิยมใช้ เพลงพัดชาเป็นเพลงแรก เพลงต่อไปใช้เพลงใดเล่นก็แล้วแต่ความถนัด แต่ต้องให้จังหวะตรงกับเสียงทับ

ในการเดินทำนองใช้ปี่ 3 ชนิดคือ ปี่ใน (ปี่ตัน) ปี่กลาง และปี่นอก (ปี่ยอด) สามารถเลือกใช้ ได้ความเหมาะสม ซึ่งนิยมใช้ปี่กลางเป็นส่วนใหญ่ ในอดีตปี่เป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวในวงที่มี ทำนอง เพลงปี่ที่ใช้เป็นเพลงที่นำไปจากภาคกลาง ซึ่งในการบรรเลงได้ถูกปรับไปตามวิธีบรรเลง ของทางภาคใต้ที่เป็นลักษณะเฉพาะ ตัวอย่างเพลงภาคกลางที่นำไปใช้ เช่น เพลงพัดชา เพลงลาว สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงเขมรปี่แก้ว เพลงกล้วยไม้ เพลงเขมรปากท่อ เพลงสุดสงวน เพลง พม่ารำชวาน เพลงจีนแสน เพลงพม่าแทงกบ เพลงเขมรปากท่อ เพลงสร่งน้ำ เพลงนางครวญ เพลง ซ้อยแม่นา เพลงสะบัดสะบั้ง เพลงเขมรพวง เพลงเขมรไทรโยค เพลงลาวเสียงเทียน และเพลง ลาวดวงเดือน เป็นต้น

การแสดงหนังตะลุงมีหลายขั้นตอนที่มีดนตรีบรรเลงประกอบ และมีความเชื่อที่เกี่ยวข้อง กับดนตรี เช่น เล่นดนตรีก่อนออกเดินทางไปแสดง การเล่นดนตรีเมื่อผ่านวัดหรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น นอกจากนี้การบรรเลงเพลงในขั้นตอนการแสดง เช่น ออกฤทัยและออกพระอิศวรหรือ ออกโคเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในศาสนาฮินดู เป็นการเล่นเพื่อคารวะครูและปิดเป่าเสนาบดีจัญไร ออกฤทัยดนตรีบรรเลงเพลงออกฤทัย ถ้าออกพระอิศวรดนตรีบรรเลงเพลงโยสธัม ออกปราชญ์น้ำ บทเล่นเพื่อไหว้ครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และฝากตัวกับผู้ชม ดนตรีบรรเลงเพลงมาลัย นอกจากนี้ มงคล ละครณ์ (2539: 88) ได้อธิบายว่า เพลงเดินฤทัยใช้เพลงเชิดช้า เชิดรูปพระอิศวรใช้เพลงเชิดฉิ่ง เชิด รูปปราชญ์น้ำใช้เพลงแขกหนึ่ง ซึ่งในแต่ละขั้นตอนมีการเล่นดนตรีสลับกับการขับบท และมีการเชิดที่แสดงกิริยาเดิน

ในอดีตการเล่นหนังเริ่มด้วยการเล่นเพลงโหมโรง 12 เพลงซึ่งเรียกว่าเพลงทับ ต่อมาเมื่อนำปี่เข้ามาใช้ดำเนินทำนองก็นิยมใช้เพลง 12 เพลงตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม ซึ่งในปัจจุบันนั้นการ โหมโรงมักใช้การบรรเลงเพลงเพียง 3-6 เพลงเท่านั้น น้อยโรงที่บรรเลงครบทั้ง 12 เพลงเหมือนใน

อดีต หรือบางคณะอาจนำเอาเพลงลูกทุ่งมาใช้แทนเพลงเดิมในอดีต การนำเพลงลูกทุ่งมาใช้ในการโหมโรงนั้น ใช้ปี่เป็นเครื่องดำเนินทำนองแทนการร้องเพลง เพลงโหมโรงทุกเพลงสามารถนำไปใช้บรรเลงในระหว่างดำเนินเรื่องได้ ซึ่งขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงมีการใช้ดนตรีประกอบหรือสลับฉากไปทุกตอน ดังนั้นในการแสดงหนังตะลุง ย่อมขาดไม่ได้ซึ่งเสียงของดนตรี และเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการดำเนินทำนองของหนังตะลุงคือปี่

ในกระแสสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากขึ้น มีการนำภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ วิทยุ เทป หนังสือพิมพ์และคอมพิวเตอร์เข้ามามีบทบาทในยุคนี้ ทำให้ความสำคัญของบทบาทหนังตะลุงในสังคมภาคใต้ที่เคยมีบทบาทในฐานะมหรสพให้ความเพลิดเพลิน เป็นสื่อของข้อมูลข่าวสาร เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมในยุคหนึ่งถูกแทนที่ด้วยสื่อและมหรสพอื่น ๆ ทำให้หนังตะลุงเสื่อมความนิยมลง หนังตะลุงก็พยายามปรับปรุงให้เข้ากับสังคมสมัยใหม่เพื่อความอยู่รอด ได้ปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมการแสดง และวิธีการแสดงให้ทันสมัย มีการนำเรื่องราวที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนในสังคมมาใช้ในการแสดง โดยเฉพาะทางด้านดนตรีให้ทันสมัยขึ้นเป็นดนตรีสมัยใหม่ เช่น นากลองซุด กีตาร์ กีตาร์เบส กลองทอมบ้า คีย์บอร์ด มาแทนเครื่องดนตรีเดิมหรือนำมาใช้เล่นร่วมกัน เพลงที่บรรเลงมีการเปลี่ยนเป็นเพลงสมัยใหม่ เพลงลูกทุ่ง เพลงร่วมสมัย ทดแทนเพลงเดิม

จากความสำคัญและที่มาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลง โดยเฉพาะทำนองเพลงของปี่ที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวทำนอง ประเภทของเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงประกอบหนังตะลุง รวมถึงการศึกษาถึงบริบทของเพลง เนื่องจากยังไม่มีใครได้ศึกษาถึงเรื่องนี้ในรายละเอียด ผู้วิจัยจึงกำหนดหัวข้อเรื่องการวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง การศึกษารั้วนี้ ผู้วิจัยมั่นใจว่า ผลจากการศึกษาเป็นประโยชน์ในการรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของภาคใต้ และเป็นแนวทางให้ ผู้สนใจ นำไปเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีและเพลงในการแสดงหนังตะลุง

1.2 วัตถุประสงค์ในการศึกษา

1.2.1 เพื่อศึกษาริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง

1.2.2 วิเคราะห์ทำนองปี่จากขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง ของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงในปัจจุบันของหนัง 10 คณะ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลา ในช่วงเดือนสิงหาคม 2540 ถึงเดือนพฤษภาคม 2541

1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.3.1 ได้ทราบและเข้าใจ บริบทของปีและวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุง

1.3.2 ได้ทราบถึงเพลงปีและลักษณะเฉพาะ (Specific Characteristic of Pi's Melodic Line) ของการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง

1.3.3 เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจ ที่ต้องการศึกษาทางด้านหนังตะลุงได้มีความรู้ความเข้าใจ และนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีและเพลงในการแสดงหนังตะลุง

1.4 ระเบียบวิธีการศึกษา

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ศึกษาข้อมูลภาคสนาม เอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ การสัมภาษณ์ผู้รู้ ศึกษาโน้ตเพลงที่เกี่ยวข้อง และการวิเคราะห์ด้านดนตรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.4.1 ศึกษาบริบทและภูมิหลังของดนตรีหนังตะลุง

1.4.1.1 การเล่นพื้นบ้าน

1.4.1.2 วงปีพาทยชาตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุง

1.4.1.3 องค์ประกอบของทำนองเพลง

1.4.1.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.4.2 เก็บข้อมูลภาคสนาม

1.4.2.1 บันทึกเทปการแสดงของนักปี 10 คนที่ศึกษาจำนวนคนละ 1-3 ครั้ง

1.4.2.2 สัมภาษณ์นักปี นายหนังตะลุง และผู้ที่เกี่ยวข้องในส่วนที่เกี่ยวกับบทเพลง

และประโยชน์ต่อการศึกษารังนี้

1.4.2.3 ศึกษาถึงการประสมวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

1.4.2.4 ศึกษาเพลงที่ใช้ในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

1.4.2.5 ศึกษาดนตรีหนังตะลุงในพื้นที่ศึกษา

1.4.3 การบันทึกโน้ต (Transcription) เพลงของหนังตะลุงที่ศึกษา 10 คณะ

1.4.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงปีจากระเบียบวิธีการแสดง ตั้งแต่เพลงสำหรับการออกฤาษี เพลงสำหรับการนาถฤาษี เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเดินโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนาถหน้าบท และเพลงสำหรับการบอกเรื่อง โดยมีเนื้อหาในการวิเคราะห์ดังนี้

1.4.4.1 บันไดเสียง (Scale)

1.4.4.2 พิสัย (Range)

1.4.4.3 การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

1.4.4.4 วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melodic Line)

1.4.4.5 การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi Melodic Line)

1.5 ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษานี้ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลภาคสนามโดยศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของเพลงเฉพาะเพลงในระเบียบวิธีการแสดงจากนักปี่หนังตะลุงจำนวน 10 คนในจังหวัดสงขลาและนักปี่ที่เข้าไปเล่นดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงในเขตจังหวัดสงขลา ในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2540 ถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2541

1.6 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ศึกษาบริบทและเนื้อหาทางดนตรี

1.6.1 ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา

1.6.1.1 นวัตกรรมทางวัฒนธรรม (Cultural Innovation) ความหมายของนวัตกรรม คือ กลไกสร้างสรรค์ความคิดใหม่ เทคนิควิทยาการใหม่ หรือพฤติกรรมใหม่ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางสังคม กำเนิดนวัตกรรมขึ้นอยู่กับการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ และขณะเดียวกันก็ขึ้นอยู่กับ การเปิดรับของชุมชนในการยอมรับ หรือลอกเลียนผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์นั้น นอกจากนี้เป็นการคิดค้นในด้านวัตถุแล้ว นวัตกรรมยังหมายถึงการคิดค้นที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความเชื่อ แบบแผนพฤติกรรม ค่านิยม รวมทั้งแนวทางการปฏิบัติใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม รวมทั้งศิลปะ การละเล่น ดนตรี การแสดง เป็นต้น (สุริยา สมุทคุปต์และคนอื่นๆ, 2535: 4)

นวัตกรรมทางวัฒนธรรม อาจมีแหล่งกำเนิดมาจากภายในสังคมนั้นเอง หรือเป็นนวัตกรรมที่แพร่กระจายมาจากสังคมวัฒนธรรมอื่น เนื่องจากนวัตกรรมเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของมนุษย์ นวัตกรรมจึงเป็นผลผลิตของการเรียนรู้ มีการถ่ายทอดไปยังคนรุ่นต่อไป และคนในสังคมนั้น

1.6.1.2 การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) ผู้ที่ใช้ศัพท์

Diffusion เป็นคนแรกคือ Edward B. Tylor นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษ ได้ให้ความหมายว่า การกระจายหรือการสื่อสารข้ามพื้นที่องค์ประกอบ หรือลักษณะทางวัฒนธรรม การกระจายตัวของวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุเกิดขึ้น โดยการเคลื่อนย้ายของสื่อกลางเข้าสู่ขอบเขตของสังคมใหม่ หรือโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรม (สุริยา สมุทคุปต์และคนอื่นๆ, 2535: 4)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นกระบวนการกระจายของวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมในช่วงเวลาที่แน่นอนการแพร่กระจายมักเกิดขึ้นผ่านช่องทางการสื่อสารที่ชัดเจน ขณะเดียวกันรูปแบบของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ดังกล่าวนี้อาจเกิดขึ้นภายในระบบของสังคมวัฒนธรรม

1.6.1.3 การปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification) เมื่อมีการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งมาสู่สังคมหนึ่ง เนื่องจากมีการยอมรับวัฒนธรรมใหม่นั้นของคนในสังคม แต่การยอมรับนั้นไม่ได้รับมาทั้งหมด แต่มีการปรับบางส่วนที่รับมาเพื่อให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมเดิม เงื่อนไขในการปรับเปลี่ยนนี้มีทั้ง สภาพเศรษฐกิจ การเมือง ศาสนา ความเชื่อ ค่านิยมและสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เป็นต้น (สุริยา สมุทรภูตและคนอื่น ๆ, 2535: 4)

1.6.2 ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา ในด้านการวิเคราะห์ดนตรีใช้วิธีการศึกษาแบบเชิงระบบ (Systematic Study) โดยกำหนดหัวข้อศึกษา ดังนี้

1.6.2.1 บันไดเสียง (Scale) หมายถึงระยะห่างของเสียงเป็นลำดับ โดยมีเสียงหนึ่งเป็นหลัก ซึ่งบันไดเสียงมีทั้งบันไดเสียงที่สร้างเรียงกัน (Diatonic Scales) และบันไดเสียงที่มี 5 เสียง (Pentatonic Scales) และบันไดเสียงในลักษณะโหมด (Modes)

1.6.2.2 พิสัย (Range) หมายถึงช่วงกว้างของการดำเนินทำนอง จากช่วงต่ำสุดถึงช่วงสูงสุดของทำนองเพลง ในการศึกษาครั้งนี้เป็นช่วงกว้างของทำนองที่เล่นโดยปี

1.6.2.3 การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ที่ต่อเนื่องระหว่างเสียงแต่ละเสียงที่มีความห่างเป็นคู่เสียงคู่ที่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 ยกตัวอย่างคู่เสียงต่าง ๆ เช่น คู่ 2 (C-D) / คู่ 3 (C-E) / คู่ 4 (C-F) / คู่ 5 (C-G) / คู่ 6 (C-A) / คู่ 7 (C-B) / คู่ 8 (C-C)

1.6.2.4 วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melodic Line) วลีเป็นการแบ่งวรรคตอนของเพลง โดยอาศัยจุดพักของเพลง ซึ่งแต่ละวลีประกอบด้วยสัดส่วนหรือจังหวะของทำนอง โดยแต่ละวลีในเพลงมีจังหวะของทำนองที่คล้ายกัน

1.6.2.5 การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi Melodic Line) การประดับตกแต่งทำนอง เป็นการนำเสียงใกล้เคียงของทำนองมาใช้ให้เกิดความสวยงามและเกิดความไพเราะ และเป็นการทำให้ประโยคและวลีของเพลงมีความชัดเจนขึ้นยกตัวอย่างเช่น ในดนตรีตะวันตกสมัยบาโรก (Baroque) มีการใช้การประดับทำนองเพื่อนำไปสู่การจบวรรคตอน

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

การตกแต่งประดับทำนอง (Ornamentation) เป็นการประดับทำนองโดยใช้เทคนิคของปีกวง หมายถึง การเป่าปี่เสียงเดียวกันโดยให้มีความแตกต่างของลักษณะเสียง

จังหวะของทำนอง (Rhythmic Pattern of Melodic Line) หมายถึง กลุ่มของจังหวะ เป็นส่วนประกอบของทำนองของเพลง โดยแต่ละเพลงมีกลุ่มจังหวะของทำนองที่มีลักษณะคล้ายกัน เป็นส่วนใหญ่ในบทเพลง

ตอลิ้น หมายถึง การเป่าปี่เสียงสั้น ๆ โดยใช้ลิ้นแตะที่ลิ้นปี่

นักปี่ คือ ผู้เป่าปี่

นายหน้า หมายถึง ผู้ที่ทำหน้าที่เชิดและพากย์บทในการแสดงหนังตะลุง

บันไดเสียง (Scale) หมายถึง ระยะเวลาของเสียงเป็นลำดับ โดยมีเสียงหนึ่งเป็นหลัก

วลี (Phrase) หมายถึง แนวทำนองที่ดำเนินไปถึงจุดพัก รวมถึงวลีย่อยของทำนองที่สามารถแบ่งวรรคตอนได้

ปรึบ หมายถึง การเป่าปี่โดยการตีนิ้วทำให้เกิดเสียงสั้น

พิสัย (Range) หมายถึง ความกว้างของเสียงสูงสุดและต่ำสุดในการดำเนินทำนอง ในที่นี้หมายถึงการดำเนินทำนองโดยใช้ปี่

พรม หมายถึง การเป่าปี่สลับเสียง 2 เสียงซ้ำกันอย่างรวดเร็ว

เพลงปี่ หมายถึง เพลงที่ใช้ปี่ดำเนินแนวทำนองทุกเพลง ซึ่งเพลงเหล่านี้อาจมีเครื่องดนตรีอื่นดำเนินทำนอง แต่ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่เล่นทำนองละเอียดที่สุดและเป็นหลักของเครื่องดำเนินทำนองในวง

เพลงระเบียบวิธีการแสดง คือ เพลงในขั้นตอนที่ในแต่ละคณะต้องปฏิบัติ เริ่มตั้งแต่การออกฤาษี ออกพระอิศวรทรงโค ออกรูปปราชญ์หน้าบท จนถึงออกรูปบอกเรื่อง ซึ่งสามารถแบ่งย่อยได้ 7 ขั้นตอน ดังนี้

1.) เพลงสำหรับการออกฤาษี หมายถึง เพลงประกอบการเชิดรูปฤาษี ลักษณะทำนองเพลงมีคล้ายทำนองเพลงเชิดภาคกลาง

2.) เพลงสำหรับการนาคฤาษี หมายถึง เพลงประกอบกิริยาเดินของรูปฤาษี

3.) เพลงสำหรับการออกโค หมายถึง เพลงประกอบการเชิดรูปพระอิศวรทรงโค

4.) เพลงสำหรับการเดินโค หมายถึง เพลงประกอบลักษณะการเชิดโคพยศ

5.) เพลงสำหรับการออกหน้าบท หมายถึง เพลงประกอบการออกรูปปราชญ์หน้าบทซึ่งเป็นรูปตัวพระหรือผู้ชายถือดอกบัว เป็นขั้นตอนที่นายหน้าว่ากลอนหรือขับบทรำลึกถึงครูหนังตามบทไหว้ครูที่ได้รับการสืบทอดมา

- 6.) เพลงสำหรับการนวดหน้าบต หมายถึง เพลงประกอบกรีฑาเดินของรูปหน้าบต
- 7.) เพลงสำหรับการบอกเรื่อง หมายถึง เพลงก่อนการกล่าวบอกถึงชื่อเรื่องที่หนังจะทำการแสดง รวมถึงการกล่าวทักทายกับผู้ชม ซึ่งรูปในการบอกเรื่องนิยมใช้รูปตัวคลกชื่อขวัญเมือง
- ลูกคู่ หมายถึง นักดนตรีที่เล่นประกอบในการแสดงหนังตะลุง
- โหยหวน หมายถึง การเป่าให้มีความต่อเนื่องระหว่างเสียง 2 เสียง (Slide Bending/ Slide Pitch)

1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น

- 1.) การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะแนวการบรรเลงของปีที่ได้จากระเบียบวิธีการแสดงเท่านั้น
- 2.) การบันทึกโน้ตใช้การบันทึกแบบสากล ในการอธิบายใช้ B, C, D, E, F, G, A, B, C', D', E', F', G', A', B', C', D', E', F' แทนเสียงปีเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด
- 3.) การอธิบายถึงการวิเคราะห์ ใช้วิธีเปรียบเทียบกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 การละเล่นพื้นบ้าน

เนื่องจากหนังตะลุงและดนตรีประกอบ มีลักษณะที่พัฒนามาจากการละเล่นพื้นบ้าน มีลักษณะที่รับใช้สังคมชาวบ้าน ในด้านความบันเทิง และเป็นการบอกข่าวสารแก่สังคม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกล่าวถึง ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเกิดดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน ลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน และการจำแนกประเภทของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.1.1 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเกิดดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน

ดนตรีในสมัยแรก ๆ เป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมและความเชื่อในพิธีทางศาสนา เพื่อเสริมความศักดิ์สิทธิ์ให้เกิดขึ้นในพิธีกรรม ทั้งนี้เพราะมนุษย์เชื่อว่าเสียงมีพลังและอำนาจ นอกจากนี้มนุษย์ยังเชื่อว่าเสียงเป็นเรื่องของความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ มนุษย์ก็ได้พยายามใช้เสียงในการขจัดความกลัว เช่น การใช้ระฆัง หรือตะโพนแขวนไว้ที่วัดเพื่อขับไล่ผีหรือความกลัว ยุคต่อมาจึงพัฒนาขึ้นหันมาใช้ความไพเราะขับไล่ผีแทน โดยการสวด กล่าวคือมีทำนองเกิดขึ้น เมื่อมนุษย์เริ่มรู้จักดนตรีด้วยพิธีกรรมและความเชื่อ ดนตรีก็นำมาสู่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในรูปของนักสวด หมอขวัญ หมอผี นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นักดนตรีต้องกราบไหว้บูชา (สุกรี เจริญสุข, 2538: 38)

สุกรี เจริญสุข (2538: 39) ได้สรุปลักษณะสำคัญเพลงพื้นบ้านว่า

เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มุ่งเพื่อความบันเทิง ซึ่งเป็นความสนุกของชาวบ้านที่ใช้ดนตรีเข้ามาประกอบ เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนเชี่ยวชาญ ที่ปฏิบัติกันอยู่เพราะความเคยชิน ไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือความสวยงาม เนื้อหาของเพลงเกี่ยวข้องกับชีวิต การงาน ความรัก ความสนุกสนาน การดื่มกินสังสรรค์ การเกี่ยวพาราตี เป็นต้น อาจพูดได้ว่าเนื้อเรื่องทั้งหมดเป็นเรื่องของชีวิตชาวบ้าน มีจังหวะและลีลาที่ครึกครื้นต่อผู้ฟัง ใช้ทำนองสั้น เข้าไปมาโดยเปลี่ยนเนื้อร้อง มีการประสานเสียงแบบแนวเดียวและการสอดรับโดยถูกคู่ ทุกคนสามารถร้องนำได้ เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นประเภทเครื่องตีเครื่องเคาะเป็นเครื่องดนตรีประกอบ เพลงและการละเล่นพื้นบ้านแสดงถึงความจริงของชีวิตชาวบ้าน ทำหน้าที่เชื่อมความผูกพันของสังคมและครอบครัว

อุดม หนูทอง (2531: 6-8) ได้อธิบายถึงอิทธิพลที่ทำให้เกิดการละเล่นและดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

1.) การเชื่อในสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ การปลื้มปองสรรวเพื่อต้องการให้สิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาตินั้นพอใจ ซึ่งทำได้หลายลักษณะ เช่น การบวงสรวงด้วยอาหารคาวหวาน น้ำเมา ของหอม พลุ ช่อดอกไม้ ฯลฯ และที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ ดนตรี ขับร้องและฟ้อนรำของภาคใดก็น่าจะเกิดขึ้นจากความเชื่อ เช่น กาหลงเกิดขึ้นเพื่อบูชาพระศิวะและส่งวิญญาณของผู้ตายสู่สวรรค์ โตะกริม และมะตือรี เกิดขึ้นเพื่อบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ แม้แต่หนังตะลุงและโนราเคิมที่ก็น่าจะเกิดขึ้นเพื่อบวงสรวงสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติเช่นกัน เพราะการละเล่นแค้นเป็นพิธีกรรมที่มีมาแต่โบราณ มีความขลังศักดิ์สิทธิ์และคงรูปแบบดั้งเดิมเอาไว้

2.) การทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะ ในสังคมเกษตร ชาวบ้านมักจะทำงานช่วยเหลือกันเป็นหมู่คณะ โดยผลัดเปลี่ยนเวียนกันไปเรื่อย ๆ ขณะทำงานก็เล่นสนุกสนานกันไป และมักแยกกลุ่มชายหญิง หยอกล้อเกี้ยวกัน คนที่มีชั้นเชิงภาษาเป็นโวหารมีท่วงทำนองและลีลาที่น่าฟัง เมื่อฝ่ายหนึ่งใช้โวหาร อีกฝ่ายหนึ่งก็ต้องแก้ให้ทัน สมาชิกในกลุ่มต่างก็ร่วมคิดร่วมเชียร์ การตอบโต้กันเช่นนั้นนาน ๆ เข้าก็พัฒนามาโต้ตอบกันเป็นกลอนมีการร้องและรับ ดังจะเห็นได้จากเพลงนา ซึ่งเกิดในท้องถิ่นในฤดูเก็บเกี่ยว

3.) การเลียนแบบธรรมชาติ ธรรมชาติมีอิทธิพลอย่างยิ่งในวิถีชีวิตของมนุษย์ เป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้มนุษย์คิดสร้างสรรค์ ดนตรีก็มาจากการเลียนเสียงธรรมชาติ เช่นการเป่าใบไม้ เลียนเสียงสัตว์ การคิดทำรำก็เลียนธรรมชาติเช่นกัน เช่น ทำรำสือละ ตามตำนานบอกว่าได้มาจากการสังเกตใบไม้หมุนในลำธาร

4.) การรับดนตรีและการละเล่นของกลุ่มชนอื่นเข้ามาปรับใช้ ดนตรีและการละเล่นของชาวภาคใดหลายอย่างมิได้เป็นมรดกวัฒนธรรมของชาวภาคใดแท้ ๆ แต่ได้รับมาจากกลุ่มชนอื่นแล้วปรับใช้ให้เหมาะสมสอดคล้องกับความต้องการของตน เช่น รับการเต้นรำแบบตะวันตกมาปรับรูปแบบเป็นรองเง็ง ชัมเปง ดาระ รับการสวดคฤหัสถ์มาเล่นเป็นสวดมลายั แม้แต่หนังตะลุงก็สันนิษฐานกันว่าน่าจะรับอิทธิพลบางส่วนจากหนังใหญ่และหนังขาว เป็นต้น ลักษณะเช่นนี้เป็นภาวะปกติของวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดกันได้ ดนตรีและการละเล่นของภาคใดที่กลุ่มชนอื่นรับไปใช้ก็มีเช่น หนังตะลุง มลายูรับไปปรับเป็นวายังเชียม โนราทางภาคกลางรับไปปรับเป็นละครชาตรี

5.) การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของชุมชน เพื่อความครึกครื้นเนื่องในวาระที่มีงานสำคัญของชุมชน ชาวบ้านอาจคิดให้มีดนตรีและการละเล่นขึ้น เช่น ในเทศกาลออกพรรษา มีประเพณีชักพระชาวบ้านได้นำโพนซึ่งใช้ตีบอกเวลามาเป็นดนตรีประกอบเรือพระ และเมื่อ

หลาย ๆ วัดต่างก็มีโพนจึงนำมาตีประชันกัน กลายเป็นการเล่นอีกรูปแบบหนึ่ง คนตรีและการเล่นที่เกิดขึ้นจากเหตุปัจจัยเช่นเดียวกันนี้มีหลายอย่าง เช่น ปืด กรือไต่ระ บานอ

6.) ความต้องการถ่ายทอดข่าวสารอย่างมีศิลปะ ชาวไทยภาคใต้เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน เช่นเดียวกับชาวไทยในภูมิภาคอื่น การถ่ายทอดข่าวสารและแนวคิดในบางเรื่องแทนที่จะใช้คำพูดธรรมดาใช้กาพย์กลอน ซึ่งชวนให้น่าฟังเพราะมีลีลาท่วงทำนองเสนาะหูและไพเราะจับใจ การถ่ายทอดลักษณะนี้ ครั้นนานเข้าก็เกิดแบบแผนพัฒนาเป็นการละเล่น เช่น เพลงบอก เฌมที่ ใช้บอกข่าวในช่วงสงกรานต์ ต่อมาบอกข่าวคราวทั่วไปและมีการเล่นตอบโต้กันด้วย คำดักและเพลงกล่อมทารกก็เช่นเดียวกัน คือเจตนาที่จะสอนนาถเป็นหลัก แต่เพื่อให้ครึกครื้นตามวิถีชาวบ้านที่รักสนุกจึงมีการหยอกล้อเจ้านาถเสริมไปด้วย

เฌมหนังตะลุงและโนราเป็นการละเล่นที่ชาวบ้านในท้องถิ่นภาคใต้ นิยมรับมาเล่นแก้บน ที่เรียกกันว่า “แก้เหมรย” ที่บนบานไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือ ซึ่งการแก้บนชาวบ้านจะนำสิ่งที่ดีที่สุดไปถวาย ซึ่งโนราและหนังเป็นสิ่งที่มีความนิยมในราชสำนักมาก่อน ของที่อยู่ในราชสำนักจึงเป็นของสูงตามสายตาของชาวบ้าน ต่อมาความเชื่อต่าง ๆ คลี่คลายไป ชาวบ้านได้ดูบ่อยเข้า จึงกลายเป็นการละเล่นที่ให้ความบันเทิงและทำหน้าที่ด้านอื่น เช่นการให้ความรู้และข่าวสารแก่สังคม เนื่องจากความเชื่อในสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติกับความสามารถของนายหนังทำให้นายหนังเป็นที่ยกย่องนับถือจากคนในสังคม

2.1.2 ลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นศิลปะในการใช้เครื่องมือบรรเลงให้เกิดเสียงต่าง ๆ เพื่อเป็นสื่อในการแสดง ความนึกคิดและอารมณ์สะท้อนใจหรือใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ กลุ่มชนแต่ละกลุ่มมีดนตรีพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมเฉพาะตน สร้างสรรค์ขึ้นมาจากเงื่อนไขทางสังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้น ๆ มีการพัฒนาสืบต่อเป็นลำดับ (อุดม หนูทอง, 2531: 15)

อุดม หนูทอง (2531: 1-2) กล่าวถึงดนตรีและการละเล่นย่อมมีขอบเขตกว้างขวางครอบคลุมถึงดนตรีและการละเล่นทุกชนิด ของทุกกลุ่มชนและทุกระดับ ดังนั้น เมื่อกล่าวจำเพาะดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงต้องกำหนดขอบเขตและบ่งชี้ลักษณะสำคัญลงไปให้ชัดเจน ซึ่งประมวลสรุปได้ดังนี้

1.) ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชนชาวบ้าน โดยชาวบ้าน และเพื่อชาวบ้าน นั่นคือชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

อนึ่ง คำว่ากลุ่มชน “ชาวบ้าน” หมายถึงกลุ่มชนธรรมดาสามัญที่มีลักษณะทางวัฒนธรรมร่วมกัน เช่น ใช้ภาษาเดียวกัน มีวิถีชีวิตอย่างเดียวกัน มีขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเดียวกัน และมีความสำนึกในความเป็นหมู่พวกเดียวกัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในชุมชนเกษตรกรรม

2.) คนตรีและการละเล่นพื้นบ้านไม่ปรากฏต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่า (Oral transmitted) การเลียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยการจดจำและปฏิบัติต่อ ๆ กันมา

3.) คนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4.) ใช้ภาษาถิ่น นันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะท้องถิ่นเป็นรูปแบบในการแสดงออก

5.) คนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลงประสมประสานกับคนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบดีที่คนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยิ่งถือว่า คนตรีและการละเล่นนั้นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้น

พินิจ ฉายสุวรรณ (สัมภาษณ์) กล่าวถึงคนตรีพื้นเมืองว่า มีลักษณะที่สำคัญและเอกลักษณ์ เป็นของกลุ่มคนนั้น ๆ มีแบบฉบับแบบแผนของแต่ละถิ่น เช่นเดียวกันกับสำเนียงภาษา คำเดียวกันแต่มีการออกเสียงที่ต่างกัน ถึงแม้ว่ามีการนำเครื่องดนตรีและเพลงมาจากที่อื่น ๆ เมื่อนำไปใช้ก็มีการปรับให้เหมาะสมกับท้องถิ่นนั้น ๆ ดังเช่น การนำเพลงภาคกลางไปใช้เป่ากับปี่ ในคนตรีประกอบหนังตะลุงหรือโนรา ก็ต้องปฏิบัติให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่เป็นทำจังหวะ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของวง บางตอนของเพลงเมื่อไม่เข้ากับจังหวะก็ข้ามไปเสีย สิ่งนี้จะพูดว่าเขาเล่นไม่ถูกไม่ได้ มันเป็นแบบฉบับของเขา

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529: 1128) กล่าวถึงคนตรีพื้นเมืองภาคใต้ว่า มีเอกลักษณ์ที่เด่นชัด คือ ถือเอาจังหวะเป็นเอก ทำนองเพลงเป็นส่วนช่วยสอดเสริม เครื่องดนตรีของพื้นเมืองจริง ๆ เป็นเครื่องดีให้จังหวะแทบทั้งสิ้น การบรรเลงก็มีขึ้นประกอบการละเล่นพื้นเมืองเป็นส่วนใหญ่ ลีลาของคนตรีพื้นเมืองภาคใต้มีจังหวะกระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกมากกว่าความอ่อนหวาน สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาดและค่อนข้างแข็งกร้าว

สุกรี เจริญสุข (2538: 177) กล่าวว่า คนตรีภาคใต้เดิมเป็นคนตรีที่ประกอบจังหวะ จากเหตุผลที่ว่าคนใต้ อยู่ในภูมิประเทศและสภาพภูมิอากาศ ที่เป็นป่า เขา ทะเล และอยู่ในเขตลมมรสุม มีฝนตกชุกตลอดทั้งปี ทำให้ต้องเผชิญกับดินฟ้าอากาศที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอด ถิ่นเป็น

ธรรมชาติที่ทำให้เกิดเสียงดัง ทำให้คนได้มีลักษณะที่บึกบึน แข็งกร้าว ตรงไปตรงมา และส่งผลไปถึงภาษาพูดและดนตรีของภาคใต้ที่มีเสียงดัง และเน้นจังหวะมากกว่าทำนองเพลง คล้ายดนตรีชาว-มลายู และอินเดียโบราณ

การเล่นพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะแต่ละท้องถิ่น ตามสภาพภูมิประเทศภูมิอากาศ ดนตรีประกอบหนังตะลุงและหนังตะลุงนั้นเป็นการเล่นของชาวภาคใต้ชนิดหนึ่งที่ได้รับการนิยมาเป็นเวลานานในอดีต มีบทบาทหน้าที่ที่ชัดเจนในสังคม มีวิธีการสืบทอดเป็นแบบชาวบ้าน อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ ผู้ที่สืบทอดก็รับเพราะความพึงพอใจ ดนตรีและการเล่นพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของชาวบ้าน

2.1.3 การจำแนกประเภทของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

การแบ่งเครื่องดนตรี สามารถแบ่งได้หลายแบบ เช่น แบ่งตามองค์ประกอบของดนตรี แบ่งตามกิริยาที่เกิดเสียง แบ่งตามการนำไปใช้ แบ่งตามกลุ่มชนเจ้าของวัฒนธรรม แบ่งตามการเกิด เป็นต้น

ดนตรีในภาคใต้ อุดม หนูทอง (2531: 16) ให้ความเห็นว่า นิยมใช้เครื่องดีเป็นส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีที่พบได้ทั่วไป คือ ทับ โหม่ง ฉิ่ง กรับ นอกจากนั้นมีดนตรีที่พบได้เฉพาะกลุ่ม เช่น ในกลุ่มชาวไทยมุสลิมพบว่านิยมเล่น กรือโตะ บานอ ทน กลองแขก รำมะนา ในกลุ่มไทยพุทธนิยมเล่น โพน ปืด กรับ แตระ เป็นต้น นอกจากเครื่องดีแล้วปัจจุบันยังพบว่ามีเครื่องดำเนินทำนองที่ใช้เล่นกันทั่วไป เช่น ปี่ ขลุ่ย ซอฮู้ ซอด้วง ซอเรือบะ ปี่ชวาและปี่ห้อย ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวรับมาจากภาคอื่นและประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้เข้ามาสู่ภาคใต้เป็นเวลานานแล้ว มีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงและการเล่นพื้นบ้าน ปัจจุบันชาวภาคใต้จึงรู้สึกว่าดนตรีที่รับมาเป็นของตนเอง

นอกจากนี้ในระยะหลัง ดนตรีสากลบางอย่างเป็นดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบการเล่นพื้นบ้าน เช่น การใช้ไวโอลินประกอบร้องเงี้ง และการนำเครื่องดนตรีสากลอื่นๆ ประกอบการเล่นหนังตะลุง

จากการแบ่งดนตรีและการเล่นพื้นบ้าน ซึ่งเดิมอุดม หนูทองแบ่งไว้โดยมีการแยกประเภทของดนตรีและการเล่นพื้นบ้านออกจากกัน และกล่าวโดยรวม ผู้วิจัยเลขนำแนวคิดเดิมเพียงแต่ปรับใหม่ให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น โดยกล่าวโดยรวม ประเภทของดนตรีและการเล่นพื้นบ้านตามแนวคิดของ อุดม หนูทอง (2531: 2-4) ได้ 4 แบบ คือ

2.2.2.1 แบ่งตามวิธีเล่น แบ่งได้ 4 ประเภท คือ

1.) เครื่องดี ได้แก่ ทับ โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก กลองชาตรี กลองทน รำมะนา กลองบานอ กรือโตะ โพน ปืด กรับ แตระ (หรือแกระ) และฆ้อง

2.) เครื่องเป่า ได้แก่ เป้ ประเภทต่าง เช่น เป้ตัน เป้กลาง เป้นอก เป้ซ้อ

3.) เครื่องตี ได้แก่ ซอฮู้ ซอด้วง(ซออู้) และซออู้บะ

4.) เครื่องคิด ปรากฏเฉพาะดนตรีของเงาะชาไก ไม่ปรากฏเรียกชื่อ

2.2.2.2 แบ่งตามวัตถุประสงค์ของการเล่น แบ่งได้ 5 ประเภทคือ

1.) ใช้ตีให้สัญญาณบอกเวลา ได้แก่ ตะโพน

2.) ใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม ได้แก่ มะด็อริ และโตะคริม

3.) ใช้ตีระโคม ได้แก่ โพน ปัด และกาหลอ

4.) ใช้ตีประชัน ได้แก่ โพน ปัด กรือโตะ และบานอ

5.) ใช้บรรเลงประกอบการละเล่น มี 2 ลักษณะ คือ

- บรรเลงขึ้นเดี่ยว ได้แก่ ฉิ่งใช้ตีประกอบการร้องเพลงบอก

- บรรเลงประสมวง เช่น ดนตรีหนังตะลุง ดนตรีโนรา ดนตรีมะโย่ง

เป็นต้น

2.2.2.3 แบ่งตามโอกาสที่เล่น แบ่งได้ 2 ประเภทคือ

1.) เล่นเฉพาะโอกาส ได้แก่

- มะด็อริและโตะคริม เล่นเฉพาะทำพิธีกรรมเพื่อรักษาอาการป่วยไข้ซึ่ง

เชื่อว่าเกิดจากผีให้โทษ

- โพนและปัด นิยมเล่นเฉพาะเทศกาลชักพระเดือน 11

- กาหลอ เล่นเฉพาะงานศพ (ในสมัยก่อนเล่นในงานเบญจาและแห่นาค

ด้วย)

- เพลงเรือ นิยมเล่นในเทศกาลชักพระเดือน 11

- เพลงนา นิยมเล่นในฤดูเก็บเกี่ยว

- เพลงบอก นิยมเล่นในเทศกาลตรุษสงกรานต์

- สวดมัลลย์ ใช้เล่นในงานศพ

- เพลงกล่อมทารกและเพลงคำดัก ใช้เล่นในงานบวชโดยเฉพาะตอน

แห่นาค

2.) เล่นได้ทั่วไปทุกโอกาส ได้แก่ เล่นเดี่ยว และประสมวงเพื่อบรรเลงประกอบการละเล่นต่าง ๆ ได้แก่ ดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง ดนตรีประกอบการเล่นหนังโนรา ร้องเง็ง เพลงตันหยงหรือหล้อแห้ง และลิเกฮูลู อย่างไรก็ตาม สำหรับเพลงเรือ เพลงนา และ เพลงบอก ในระยะหลังก็เล่นได้ทุกโอกาส

2.2.2.4 การแบ่งดนตรีและการละเล่นภาคใต้ตามกลุ่มชนเจ้าของวัฒนธรรม

นอกจากแบ่งดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านดังที่กล่าวมาแล้ว ยังแบ่งตามกลุ่มชนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

- 1.) ดนตรีและการละเล่นที่นิยมในกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง กรับ ปี่ ปี่อ้อ ซออู้ ซอด้วง โพน ปืด กาหลอ เพลงบอก คำตัก เพลงกล่อมทารก เพลงเรือ เพลงนา สวดมาลัย โตะคริม หนังตะลุง และโนรา
- 2.) ดนตรีและการละเล่นที่นิยมในกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ ซอเรือเบะ กลองบานอ กรือโตะ มะดีอีร์ ลิเกฮูลู เพลงตันหยง ร่องเง็ง ชัมเปง ดาระ สีละ และวาฮังเซียม
- 3.) ดนตรีและการละเล่นที่นิยมเล่นทั้งกลุ่มไทยพุทธและกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ ม้อง แดระ กลองทน และลิเกป่า

ดนตรีในพื้นบ้านในประเทศไทยนั้น มีองค์ประกอบของดนตรีและลักษณะการเกิดของดนตรี ใกล้เคียงกันกับดนตรีในแต่ละส่วนของโลก แต่แตกต่างกันบ้างกับแหล่งอื่นๆ ตามวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้น

หนังตะลุงและดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง เป็นการการละเล่นพื้นบ้านของกลุ่มคนในภาคใต้ โดยเฉพาะคนในบริเวณจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง และบริเวณใกล้เคียง ดนตรีและการละเล่นดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านสมัยก่อนสร้างสรรค์จากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น เป็นมรดกที่ชาวบ้านท้องถิ่นนั้น ๆ สืบสม สืบทอด มีการแพร่กระจายไปยังท้องถิ่นอื่น และปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมตามสภาพแวดล้อมเดิมที่เปลี่ยนแปลงไป และสภาพแวดล้อมใหม่ที่เข้าไปอยู่

ด้วยเหตุที่หนังตะลุงอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน กับการสืบทอดในลักษณะดังกล่าว เมื่อผู้ที่รับการถ่ายทอดก็ได้ดัดแปลง เสริมแต่ง และปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านหรือสังคมนั้น ดังเช่น การปรับเรื่องราวของการแสดงให้ร่วมสมัยขึ้น ในด้านดนตรีก็ปรับเปลี่ยนไปเนื่องจากอิทธิพลของเพลงร่วมสมัย มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาเสริมในวงเพื่อความครึกครื้น และดึงดูดความสนใจจากคนดู เช่น การนำเอากลองชุด กลองทอม บำมาดำนินจังหะแทนกลองตุ๊ก การนำคีย์บอร์ด ทรัมเป็ต แซ็กโซโฟน กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส บำมาदनินทำนองร่วมกับปี่ หรือบางครั้งก็เล่นโดยไม่มีปี่ ทั้งนี้การเข้าไปของเครื่องดนตรีดังกล่าว ก็ได้ปรับเปลี่ยนวิธีปฏิบัติให้สอดคล้องกับการเล่นหนังตะลุง และปฏิบัติจนเป็นแบบเฉพาะ

ลักษณะของดนตรีและการละเล่นภาคใต้ในปัจจุบันมีบทบาทในสังคมลดลง เนื่องจากในปัจจุบัน บทบาทของดนตรีและการละเล่นในฐานะสิ่งบันเทิง และสื่อในการบอกข่าวสาร ได้ถูก

ลดบทบาทลง เนื่องจากการเข้ามาของสิ่งบันเทิงและสื่อแบบใหม่ จากนิสัยของคนได้ที่มีความหนักแน่นมั่นคง ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ได้รับความนิยมในช่วงสมัยหนึ่ง ปัจจุบันเนื่องจากประชาชนมีการศึกษามากขึ้นและสังคมเปลี่ยนเป็นสังคมเมือง จากนิสัยของคนได้ที่มีความคิดเป็นของตัวเองก็สามารถรับของใหม่ที่เข้ามาสู่สังคมได้ง่าย ซึ่งสิ่งใหม่มีการตอบสนองและเหมาะสมกับสังคมเมืองมากกว่าหนังตะลุงและการละเล่นอื่น ๆ ที่ตอบสนองสังคมชาวบ้านแบบเดิม

2.2 การประสมวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง

ในอดีตการประสมวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงเป็นวงปี่พาทย์ ที่เรียกกันว่าปี่พาทย์ชาติตรี ซึ่งคาดว่าเป็นลักษณะการประสมวงดนตรีดั้งเดิมของชุมชนในบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่นสังเกตได้จากดนตรีที่ประกอบพิธีกรรมเก่าแก่ในหลายประเทศแถบนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523: 91-95) ได้ตีความจากหลักศิลาจารึกในสมัยสุโขทัยว่า ปี่พาทย์ของไทยคาดว่ามีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ซึ่งในสมัยสุโขทัยนั้นได้มีเครื่องดนตรีซึ่งจัดได้เป็น 5 ประเภทดังนี้

- 1.) อาตะ ดุริยะ เป็นเครื่องดนตรีเครื่องหนึ่งหน้าเดียว เช่น โทน กลองยาว
- 2.) วิตตะ ดุริยะ เป็นเครื่องดนตรีเครื่องหนึ่ง 2 หน้า เช่น กลองทัด
- 3.) อาตะวิตตะ ดุริยะ เป็นเครื่องดนตรีที่ขึงหนังทั้งตัว เช่น ตะโพน เบิงมาง
- 4.) ฉนะ ดุริยะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทโลหะชนิดแผ่น เช่น ฉิ่ง ฉ้อง
- 5.) สุริระ ดุริยะ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ลมเป่ามีลักษณะเป็นท่อกดง เช่น ปี่

ในอินเดียแต่โบราณ ดนตรีทั้ง 5 ประเภท เล่นรวมวงกันเรียกว่า “ปัญจังกิยะดุริยะ” และแปลงเป็นคำบาลีแบบไทยว่า “เบญจดุริยางค์” ปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้ประกอบการละเล่นพื้นเมือง เช่น โนราในภาคใต้ ประกอบด้วย ปี่ ทับ ฉิ่งคู่ (โหม่ง) ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ ไม่ได้กล่าวถึงฉิ่งไว้

มนตรี ตราโมท (ม.ป.ป.: 8) กล่าวจากการตีความจากศิลาจารึกสมัยสุโขทัย ว่าสมัยสุโขทัย มีเครื่องดนตรีที่ประกอบเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งประกอบด้วย ปี่ ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

สังัด ภูเขทอง (2533: 40-41) ได้กล่าวถึงที่มาของวงปี่พาทย์เครื่องห้าว่า ได้มีผู้พยายามสันนิษฐานและสรุปว่ามีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่เนื่องจากหลักฐานต่าง ๆ ไม่ได้ปรากฏคำว่าปี่พาทย์อยู่เลย จึงไม่สามารถสรุปได้ว่าในสมัยสุโขทัยมีปี่พาทย์เครื่องห้า

เฉลิมศักดิ์ พิภูสรี (2530: 61) กล่าวถึงวงปี่พาทย์ว่า หมายถึงวงดนตรีที่เกิดจากการประสมกันระหว่างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี สำหรับวงปี่

พาทย์ชาติเป็นชื่อเรียกภายหลังเนื่องจากนิยมเล่นประกอบการแสดงละครชาติ เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกว่าวงปีพาทย์เครื่องห้าชนิดเบา เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบมีน้ำหนักเบา

จากภาคใต้เป็นแหล่งอารยธรรมโบราณ ก่อนที่จะมีการสถาปนาเมืองสุโขทัย หรือกรุงศรีอยุธยา มีการติดต่อกับอารยประเทศเช่น จีน อินเดีย ซึ่งมีหลักฐานที่จดบันทึกไว้ในประเทศจีน หรือประเทศอื่น ๆ ที่มีการติดต่อกันในสมัยโบราณ ดินแดนภาคใต้เดิมเป็นดินแดนที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียมาแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะด้านศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ สังเกตได้จากโบราณสถานและโบราณวัตถุ จึงเป็นไปได้ว่าภาคใต้ได้รับอิทธิพลทางด้านดนตรีและการละเล่นจากอินเดีย สังเกตได้จากทำรำโนรา หนังตะลุงและดนตรีประกอบที่คล้ายคลึงกับวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งไม่สามารถสรุปได้มีมาตั้งแต่สมัยใด คำว่าปีพาทย์ชาติและวงปีพาทย์เครื่องห้าชนิดเบา เป็นการเรียกชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง ด้วยเหตุผลที่ว่าใช้เป็นวงที่ใช้ประกอบการแสดงมโนราห์ชาติ เครื่องดนตรีมีน้ำหนักเบา และมีความแตกต่าง ๆ กับวงปีพาทย์ชนิดอื่น

วงปีพาทย์ชาติหรือปีพาทย์เครื่องห้าชนิดเบาเป็นเครื่องดนตรีที่เดิมใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงและโนรา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

2.1.1 ปี่ ปี่จัดเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในตระกูลเครื่องลม (Airophones) ที่คล้ายกับเครื่องลมแบบแท่ง (Wine Instruments Proper) ที่ใช้ลิ้น (Reedpipes) ทำหน้าที่เป็นตัวสั่นสะเทือนเพื่อกำเนิดเสียง ในประเทศไทยมีปี่หลายชนิด เช่น ปี่ของภาคกลางทั้ง 3 ชนิด คือปี่ใน (ภาคใต้เรียกปี่ตัน) ปี่กลาง ปี่นอก (ภาคใต้เรียกปี่ยอด) นอกจากนี้ยังมี ปี่ชวา ปี่มอญ ปี่แน ปี่จุม ปี่อ้อ เป็นต้น

ปี่ในยุคแรกเกิดมาจากการเป่าไม้อ้อ หรือกอข้าวเกิดเป็นเสียงต่อมาใช้ไม้ซางเสียบต่อกัน น้ำเต้าเป่าได้เป็นเสียงเดียวเรียกว่า “เรไร” ต่อมากลุ่มชนที่อยู่ใกล้ทะเลมีความเจริญทางสังคมและวัฒนธรรมมากขึ้น จึงได้ดัดแปลงแก้ไขตัวปี่ให้เป็นไม้แก่น แต่ยังคงลึงให้ปี่ป่องตรงกลางเพื่อให้มีลักษณะคล้ายเรไรเดิม (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2533: 24-25) กลายเป็นปี่ที่มีลักษณะเฉพาะเรียกว่า “ปี่ไทย” ที่ใช้กันในภาคกลางและภาคใต้

ปี่ไทยมีคุณสมบัติที่แตกต่างกับกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มเดียวกันดังที่มีคนจัดกลุ่มไว้ ปี่ไทยได้หักหนักกฎเกณฑ์ความสั้น-ยาว และระบบเครื่องเป่า 7 รู (ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, 2533: 67-81)

ระดับเสียงของปี่กำหนดโดยการเป่าที่ลิ้นปี่แล้วไปสัมพันธ์กับการปิดเปิดนิ้ว ลิ้นปี่นิยมใช้มี 2 คู่และ 3 คู่ (ภาคกลางนิยมใช้ 2 คู่ ส่วนภาคใต้นิยมใช้ 3 คู่ และยังคงพบว่าใช้ลิ้น 4 คู่) ลักษณะทั่วไปมีรูปร่างยาวทรงกระบอก ถ้าแบ่งปี่เป็น 3 ส่วนเท่ากัน ตัวปี่ทอดตรงรอยต่อที่แบ่งตรงกลางปี่ป่องออก มีรูปิด-เปิด 6 รู ด้านบนมีรูสำหรับสอดกำพวดที่ที่ทำจากท่อโลหะผูกมัดจาก

ล้นปีที่ทำจากใบตาลแห้งซึ่งผูกด้วยเชือก ไม้ที่ใช้ทำปีมีหลายชนิด เช่น ไม้พะยุง ไม้มะม่วง ไม้ชิงชัน ไม้หิยน้ำ เป็นต้น

เนื่องจากปีมีหน้าบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้เข้ากับเสียงขับร้องที่มีหลายระดับเสียง จึงได้คิดทำปีขึ้น 3 ขนาด เรียงตามขนาดใหญ่ไปหาขนาดเล็ก โดยที่ขนาดใหญ่เสียงต่ำและทุ้มกว่าขนาดเล็กซึ่งมีเสียงเล็กแหลม ขนาดของปีเรียงตามขนาดใหญ่ไปหาขนาดเล็กได้ดังนี้

- ปีใน (ภาคใต้เรียกปีตัน)
- ปีกกลาง
- ปีนอก (ภาคใต้เรียกปียอด)

หนังตะลุงภาคใต้เดิมมีเพียงเครื่องประกอบจังหวะ คือ โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง และกรับ ต่อมานิยมใช้ปีดำเนินทำนองประกอบหนังตะลุง สังัด ภูเขาทอง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ในอดีตปีเป็นเครื่องดนตรีที่หาได้ยาก และมีคนเป่าปีน้อย หนังตะลุงที่มีปีมาประกอบจะได้รับความสนใจจากคนดูเป็นพิเศษ

ปีที่ใช้ในวงดนตรีประกอบหนังตะลุง นิยมนำปีกกลางมาใช้ในการบรรเลงประกอบการเล่นหนังตะลุง และนิยมปีนอกมาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโนรา แต่ทั้งนี้ไม่ได้กำหนดเป็นกฎเกณฑ์ที่ตายตัว นักปีสามารถใช้ปีไทยทั้ง 3 ชนิด คือ ปีใน ปีกกลาง หรือปีนอกได้ตามความถนัดของนักปี และระดับเสียงที่เข้ากับเสียงโหม่ง ช่วงกว้างของทำนองปีจากภาคใต้พบว่าอยู่ในช่วงเสียงดังนี้ B, C D E F G A B C' D' E' F' G' A' B' C' D''

มงคล ชครัตน์ (2539: 88) กล่าวว่าเสียงของปีจะเทียบกับโหม่งที่มีเสียงแหลมกับเสียง ตี (ผู้วิจัยพบว่าเป็นเสียง E ของปี) ซึ่งผู้วิจัยเองพบว่าปีส่วนใหญ่ในปัจจุบันมีเสียงเท่าหรือใกล้เคียงดนตรีสากล โดยเสียงแรกที่ใช้ในการขึ้นปีเป็นเสียง D ที่ต่ำกว่าโหม่ง 1 เสียง

นักปีหนังตะลุงส่วนใหญ่ไม่ได้ฝึกสำเนียงหรือภาษาปีแบบภาคกลาง ส่วนมากจำเฉพาะทำนองเพลงและนำมาหัดเป่าด้วยตนเอง ถ้าเป็นนักปีได้รับการแนะนำจากนักปีคนอื่น ๆ จะได้รับการแนะนำเรื่องภาษาปี ซึ่งภาษาปีนั้นเป็นการท่องจำสำเนียงของปี เพื่อที่จะนำไปใช้ในการเป่า ภาษาที่พบจากนักปีภาคใต้ เช่น ท้อ แท้ ตือ ต้อย

เทคนิคที่ใช้ในการเป่าปีภาคใต้ เช่น ดอดลิ้น พรหม ปรับ ควง การระบายนลม และนิยมใช้ผ้าพันปากปีเพื่อป้องกันการเจ็บปากจากการเป่าเวลานาน การเป่าปีทางภาคใต้ไม่นิยมใช้ดริน ทั้งนี้อาจเนื่องจากการอมลิ้นปีต่างกัน คือ ภาคใต้ใช้ริมฝีปากเป่า ภาคกลางจะอมกำพวดจนมิด

- ควง คือ การเป่าปีให้เกิดเสียงที่อยู่ในระดับเสียงเดียวกัน แต่เล่นใช้นิ้วต่างกัน และมีลักษณะเฉพาะของเสียงที่ต่างกัน

- **ปรับ** คือ การเป่าให้เกิดเสียงที่สั้น ทำโดยการตีนิ้วเปลี่ยนระดับเสียง 2 เสียง โดยใช้เสียงใกล้เคียงกับทำนองเช่น คู่ 2 และคู่ 3 ในการเป่าของวงดนตรีประกอบหนังตะลุง นิยมใช้คู่ 2

- **กรีน** คือ การเป่าให้เสียงสะอึกสะเทือน ทำโดยใช้ลมจากลำคอให้มากระทบลิ้นปี เป็นลักษณะการเป่าของภาคกลาง ซึ่งลักษณะการเป่าแบบนี้ภาคใต้ไม่นิยมใช้

- **ตอดลิ้น** เป็นลักษณะการใช้ลิ้นไปกระทบลิ้นของปี ทำให้เกิดเสียง เช่น ตอดเล็ด ต่อย เป็นต้น การตอดลิ้นเป็นลักษณะการเป่าที่นิยมใช้ในการเป่าของภาคใต้ โดยเป่าเป็นเสียงสั้น ๆ (Staccato)

- **พรม** มีลักษณะคล้ายปรับแต่มีความถี่ในการตีนิ้วสลับกันอย่างรวดเร็วและต่อเนื่อง ทำโดยการตีนิ้วเปลี่ยนระดับเสียง 2 เสียงโดยใช้เสียงใกล้เคียงกับทำนองเช่น คู่ 2 และคู่ 3 ในการเป่าของวงดนตรีประกอบหนังตะลุงทางภาคใต้ พบในลักษณะเสียงที่เป็นคู่ 2 เช่น C และ B

- **โหยหวน** เป็นลักษณะการที่ค่อย ๆ เป่าเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงให้ต่อเนื่องกันโดยการเปลี่ยนระดับเสียงไปทีละน้อย ทางภาคใต้ใช้เทคนิคแบบเดียวกันแต่ใช้ในจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว (Slide Bending)

ขั้นตอนการเป่าหนังตะลุงเริ่มจากการแช่กำพวดปีในน้ำ การลบน้ำปี โดยขั้นตอนนี้นายเคียง อ่อนแก้ว (สัมภาษณ์) กล่าวว่า การแช่กำพวดปี (กำพวด) ปีเพื่อทำให้กำพวดปีนุ่ม ส่วนการลบน้ำปีและการดูดน้ำเข้าไปในปีและให้น้ำผ่านไปทั่วตัวปีนั้น ทำให้เสียงปีมีเสียงที่ดี มีความนุ่มนวล

ในขั้นตอนลบน้ำปีเพื่อเตรียมความพร้อมของปีก่อนที่จะเป่าจริง ในขั้นตอนดังกล่าวนี้บางคนมีความเชื่อด้านไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยมีการท่องมนต์หรือคาถากำกับ ตามที่ครูแต่ละท่านได้สอนไว้ ยกตัวอย่างคาถาของนายจำแลง วรรณะศิริ ดังนี้

(ตั้งนะโม 3 จบ) โอมอุจะเสกเป้งและน้ำมัน ทาแสนรักแสนท่า ว่าสวาโหม

โอมล้ามะลาวนจิต มะลาวนใจ พระพายพัดไป เข้าในล้ามะจวนจิต
ธรรมมังอิมานัง ไม่ได้ยินเสียงกู มึงอยู่ไม่ได้ ต้องมารับเสียงปีกู
ว่าสวาโหม

(จำแลง วรรณะศิริ, สัมภาษณ์)

ความเชื่อดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ สังเกตได้จากคำขึ้นต้นว่า “โอม” ซึ่งมาจากคำ อ + อุ + ม ซึ่งแทน พระวิษณุ พระอิศวรและพระพรหม ซึ่งเป็นเทพของศาสนา พราหมณ์ลัทธิไศวะนิกาย

เพลงที่ส่วนมากเพลงที่ใช้เป็นเพลงที่นำไปจากภาคกลาง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้นของภาคกลาง ในการบรรเลงได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามวิธีบรรเลงของทางภาคใต้ที่เป็นลักษณะ เฉพาะ ตัวอย่างเพลงโหมโรงที่ใช้ เช่น เพลงพัดชา เพลงลาวสมเด็จ เพลงชะนีร้องไห้ เพลง เขมรปี่แก้ว เพลงกล้วยไม้ เพลงเขมรปากท่อ เพลงสุดสงวน เพลงพม่ารำขวาน เพลงจีนแสน เพลงพม่าแทงกบ เพลงเขมรปากท่อ เพลงชายคลั่ง เพลงสร่งน้ำ เพลงนางครวญ เพลงซ้อยแม่นา เพลงสะบัดสะบั้ง เพลงเขมรพวง เพลงเขมรไทรโยค เพลงชะนีร้องไห้ เพลงลาวเสียงเทียน และ เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์(ม.ป.ป. : 80)ได้ยกตัวอย่างเพลงโหมโรง ของหนัง 2 คณะ คือหนัง ยก เชื้อวเจริญ และของหนังว่าง

หนังยก

1. เพลงพัดชา
2. เพลงลาวสมเด็จ
3. เพลงเขมรปี่แก้ว
4. เพลงเขมรปากท่อ
5. เพลงจีนแสน
6. เพลงลาวดวงเดือน
7. เพลงชายคลั่ง
8. เพลงสุดสงวน
9. เพลงนางครวญ
10. เพลงสะบัดสะบั้ง
11. เพลงเขมรพวง
12. เพลงชะนีร้องไห้

หนังว่าง

1. เพลงพัดชา
2. เพลงชะนีร้องไห้
3. เพลงกล้วยไม้
4. เพลงพม่ารำขวาน
5. เพลงพม่าแทงกบ
6. เพลงเขมรปากท่อ
7. ลาวดวงเดือน
8. เพลงสร่งน้ำ
9. เพลงอิเหนา(ครวญ)
10. เพลงซ้อยแม่นา
11. เพลงเขมรไทรโยค
12. เพลงลาวเสียงเทียน

ปัจจุบันการโหมโรงมักจะบรรเลงเพลงเพียง 3 ถึง 6 เพลงเท่านั้น น้อยคณะที่จะบรรเลง ครบ 12 เพลงในแบบเดิม ซึ่งบางคณะบางครั้งเล่นเพียง 1 เพลงเท่านั้น โดยการเล่นจะวนไปมา หลายๆ เที้ยว เพลงที่นำมาใช้เป็นทั้งทำนองเพลงไทยแบบฉบับ เพลงลูกทุ่ง เพลงสากล เป็นต้น การบรรเลงจะต่างกัน โดยความสะอาดและความพร้อมของนักดนตรี โดยมีจุดประสงค์เพื่อถอง

เครื่องดนตรีและเป็นการเรียกความสนใจจากผู้ชม ในขั้นตอนการโหมโรงนักดนตรีสามารถหยุดพักได้เมื่อจบเพลง เมื่อเข้าสู่ระเบียบวิธีการแสดง และการบรรเลงในเรื่องนี้ นักดนตรีต้องคอยรับส่งตามให้สอดคล้องกับนาฬิกานั่ง เพลงโหมโรงทุกเพลงสามารถนำไปบรรเลงในเรื่องได้

2.2.2 ทับ ทับมีลักษณะคล้ายโทนชาติของภาคกลาง ซึ่งอุดม หนูทอง (2531, 18) ได้อธิบายถึงลักษณะของทับว่า นิยมทำด้วยไม้ขนุน ขนาดของทับมีหลายขนาด ตามวัตถุประสงค์ของการใช้งาน โดยทั่วไปนิยมใช้ตีประกอบการเล่นหนังตะลุง โนราและการเล่นโตะคริม ทับหนังและโนรามีด้วยกัน 2 ใบ ทับหนังมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 22 นิ้ว ทับโนรามีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว ยาวประมาณ 30 นิ้ว สำหรับทับของโตะคริมมีถึง 5 ใบ มีระดับเสียงต่างกันเล็กน้อย

มงคล ชครัตน์ (2539: 94) และควน ทวนยก (สัมภาษณ์) กล่าวว่านิยมทำด้วยไม้ขนุน ไม้มะปริง ไม้รัก เป็นต้น ตัวทับถ้าทำด้วยไม้เนื้อแข็งจะมีเสียงที่ดีกว่าไม้เนื้ออ่อน เนื่องจากไม้เนื้ออ่อนเมื่อไม้แห้งจะมีเสียงเบา ในสมัยก่อนตัวทับใช้ส่วในการขูดเจาะ ปัจจุบันใช้วิธีกลึง เจาะข้างในคล้ายกลองยาวแต่ส่วนท้ายสั้นและมีขนาดเล็กกว่า

ประวัติความเป็นมาของทับไม้ซัดเจน ก็คงมีแต่ตำนานของทับโนราที่กล่าวว่า มีเทวดาเนรมิตขึ้น มอบให้พระเทพสิงหครุฑันโนราองค์หนึ่ง และตั้งชื่อเรียกว่า “น้ำตาดก” และ “นกเขาขัน” ส่วนทับโตะคริมมีตำนานที่เล่าว่า พระอินทร์สั่งให้พระวิษณุกรรมชุบขึ้นจากลูกโพทอง 5 ลูก แต่ละลูกก็มีชื่อเรียกว่า นครสุก นครสวรรค์ น้ำตาดก นกเขาขัน และการร้องฆ้องชัย (อุดม หนูทอง, 2531, 18)

เมื่อพิจารณาจากตำนานที่เป็นที่มาของทับแล้ว ผู้วิจัยคิดว่า ลักษณะความเชื่อดังกล่าวน่าจะมีอิทธิพลของศาสนาและความเชื่อพื้นบ้านเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์ ที่กล่าวถึง พระอินทร์ พระวิษณุ ซึ่งเข้ามาแพร่หลายในภาคใต้ของประเทศ ตั้งแต่โบราณ

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตต์ (2533: 87-88) ทับเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องหนัง หุ้มหนังหน้าเดียว คล้ายกลองยาวแต่มีขนาดเล็กมีด้วยกัน 2 ใบ ที่มีเสียงต่างกันประมาณคู่สาม คือ G กับ E วางไขว้กันแล้วมัดด้วยเชือก ใบใหญ่อยู่ทางขวามีเสียงทึง ใบเล็กอยู่ทางซ้ายมีเสียงเท็ง การเรียกชื่อทับ มงคล ชครัตน์ (2539: 94) กล่าวว่า ใบเรียกใบใหญ่ว่าหน่วยเท็ง และเรียกใบเล็กว่าหน่วยจับ ซึ่งทั้ง 2 ท่านให้ข้อมูลที่ไมสอดคล้องหรือแตกต่างกัน โดยที่ผู้วิจัยคิดว่าทั้ง 2 ท่านกล่าวไว้ถูกต้อง เนื่องจากทับสามารถตีเป็นเสียงได้หลายเสียงในใบเดียวกัน

องค์ประกอบของทับ

1.) หน้าทับ คือส่วนที่หุ้มด้วยหนัง เดิมใช้หุ้มด้วยหนังค่าง ซึ่งมีลักษณะที่บาง ทนทาน มีเสียงที่ไพเราะ ปัจจุบันหนังค่างหายากจึงใช้แผ่นฟิล์มเอกซเรย์แทน เนื่องจากหาง่าย คงทน แต่เสียงที่ได้ด้อยกว่าหนังค่าง (มงคล ศุภรัตน์ 2539: 95; บุญเลิศ แสงสีคำ, สัมภาษณ์)

2.) คีวนาง ในการที่จะชิงหนังหรือแผ่นฟิล์มเอกซเรย์ให้ติดกับตัวทับให้มีความแข็งแรง และไม่ทำให้หนังฉีกขาดนั้น ต้องมีวิธีร้อยเชือกหรือหวายเข้ากับแผ่นหนังหรือฟิล์มเรียกว่าการร้อยคีวนางก่อนที่จะนำมาตรึงเข้ากับหน้าทับโดยใช้เชือกดึงจากคีวนางกับปลอกคอทับ การร้อยคีวนางทับอาจร้อยชั้นเดียวหรือสองชั้นก็ได้ โดยคำนึงถึงความแข็งแรงและความสวยงาม สาเหตุที่เรียกคีวนางทับนั้น มงคล ศุภรัตน์ (2539: 95) กล่าวว่า ส่วนที่เรียกคีวนางทับนั้น ติดอยู่กับส่วนของหน้าทับมีการลายเชือกมองดูคล้ายนิ้วของคน จึงเรียกว่าคีวนางทับ

3.) พวงทับ คือ ตัวทับหรือหุ่นทับที่มีส่วนนูนออกมาเหมือนท้องช้างและเหมือนปลีกล้วย พวงทับมีอยู่ 2 ตำแหน่งคือ พวงทับด้านบนและพวงทับด้านล่าง

นอกจากนี้ ทับยังมีส่วนประกอบหลายส่วน เช่น คอทับ ปลอกคอทับ ขอบทับ หางเลน แก้มทับ และปากทับ

ก่อนการเล่นลูกคู่ที่ดีทับจะทดลองตีเสียงทับก่อนจะเล่นจริง ถ้าไม่ได้เสียงตามต้องการก็ตั้งใหม่ โดยการใส่น้ำในทับเขย่าพอเปียกชุ่ม เพื่อให้ให้น้ำทับขยายตัว จากนั้นใช้สันมือรีดแก้มทับหรือขอบหน้าทับให้ตึงเพื่อให้ได้เสียงตามต้องการ

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : 76-77) ได้อธิบายว่าการบรรเลงเพลงทับเป็นศิลปะชั้นสูง จึงมีผู้เล่นได้น้อย และจำยากหนึ่งตะลุงส่วนมากจึงเอาชื่อเพลงปี่เรียกแทน เพลงทับทั้ง 12 เพลงมีดังนี้

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1.) เพลงเดิน | 7.) เพลงสรองน้ำ |
| 2.) เพลงถอยหลังเข้าคลอง | 8.) เพลงเจ้าเมืองออกสั่งการ |
| 3.) เพลงยักษ์ | 9.) เพลงยกพล |
| 4.) เพลงสามหมู่ | 10.) เพลงชุมพล |
| 5.) เพลงนางออกจากวัง | 11.) เพลงยักษ์จับสัตว์ |
| 6.) เพลงนางเดินป่า | 12.) เพลงกลับวัง |

ทับนอกจากเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเพลงและขับบทแล้ว ยังมีหน้าที่ที่สำคัญ คือ ใช้เป็นเสียงสำหรับเสริมบทบาทการแสดง เสริมอารมณ์ของตัวละครหรือตัวหนัง เช่น บทโกรธ บทสุภาพ บทเศร้า บทรัก และการแตะคบหรือตีทับหนัก ๆ ในฉากจบ ฉากของตัวโกง เป็นต้น

2.2.3 โหม่ง โหม่งเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมหล่อด้วยโลหะประเภททองเหลือง โหม่งมีด้วยกัน 2 ลูกทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะ เทียบเสียงเครื่องดนตรี และประกอบการขับบทกลอนของนายหน้า โหม่งที่ดีต้องเป็นเสียงที่เข้ากันได้ดีกับเสียงนายหน้า โหม่งมีเสียงสูงต่ำเป็นคู่ 8 (สมพงษ์ ธีระพร, สัมภาษณ์)

บทกลอนของนายหน้ามีทำนองส่วนใหญ่เท่ากับเสียงโหม่ง 2 ใบ หรือเป็นคู่ที่ 5 ของโหม่ง ส่วนใหญ่ลูกตกของจังหวะตรงกับโหม่งที่มีเสียงต่ำ โหม่งเสียงต่ำมีเสียงเท่ากับเสียง E ของเครื่องดนตรีโดยเฉพาะปี่

สัจ จูเขาทอง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เนื่องจากในอดีตไม่มีเครื่องขยายเสียง การกำหนดเสียงของนายหน้าด้วยโหม่งทำให้นายหน้าได้ใช้กำลังในการขับกลอนได้เต็มที่ ทำให้ผู้ชมที่นั่งไกลออกไปได้ยินเสียงชัดเจน

โหม่งที่ใช้มี 2 ชนิดคือโหม่งหล่อ ซึ่งมีลักษณะรูปร่างแบบเดียวกับฆ้องกับโหม่งฟากทำด้วยเหล็กแผ่น

1.) โหม่งหล่อ มงคล ชรัตน์ (2539: 97) กล่าวว่า ตัวโหม่งหล่อด้วยโลหะ มีลักษณะเหมือนฆ้อง มี 2 ลูก ลูกเล็กมีเสียงแหลม ลูกใหญ่มีเสียงทุ้มกว่า มีขนาดเล็กใหญ่กว่ากันเล็กน้อย โดยเฉลี่ยทั้ง 2 ใบมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร แต่ละลูกเจาะรู 4 รูเพื่อใช้ร้อยเชือกแขวน โหม่งทั้งคู่แขวนตรึงขนานกันในรางไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่งเรียกว่า รางโหม่ง

รางโหม่ง มีขนาดกว้าง 20 เซนติเมตร ยาว 45 เซนติเมตร สูง 22 เซนติเมตร ไม้ที่ทำรางโหม่งทำด้วยไม้กระดาน มีไม้ปิดที่เจาะช่องไว้สำหรับตี ไม้ปิดสามารถปิดเปิดได้ ด้านหน้ารางโหม่งเจาะเป็นลายกนกเพื่อให้เสียงออกมา เชือกที่ผูกตัวโหม่งกับราง ใช้เชือกไนลอน ซึ่งต่างจากของเดิมที่ทำด้วยเชือกหนังสัตว์

ไม้ตีเป็นท่อนไม้นำมากถึง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 เซนติเมตร ยาว 20 เซนติเมตร นิยมหุ้มปลายด้วยยางให้มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 เซนติเมตร ซึ่งทำให้มีเสียงนุ่มนวล

2.) โหม่งฟาก ทำด้วยโลหะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีขนาดกว้างยาวประมาณ 11x14 เซนติเมตร มีปมบนตรงกลางแผ่น ตีด้วยไม้หุ้มนมมีขนาด เส้นผ่าศูนย์กลาง 2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 20 เซนติเมตร ตัวโหม่งผูกกับรางโหม่งลักษณะเดียวกันกับโหม่งหล่อ ประภาส จันยง (สัมภาษณ์) กล่าวว่าโหม่งฟากให้เสียงตอติเบาแต่กังวานไปไกล

อุดม หนูทอง (2531, 19) มีความเห็นที่แตกต่างกันว่า ที่เรียกว่าโหม่งฟากตามลักษณะที่กล่าวนั้น เป็นโหม่งที่ทำด้วยไม้ไผ่หรือไม้แก่นหนา ๆ ขนาด 4x8 นิ้ว หนาประมาณครึ่งนิ้ว ร้อยเชือกแขวนในรางไม้ ส่วนโหม่งที่เรียกว่าโหม่งฟากอย่างในปัจจุบันเรียกว่าโหม่งเหล็ก ซึ่งทั้งโหม่งฟากและโหม่งเหล็กมีเสียงกระด้างและห้วน

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยคิดว่า ที่ชาวบ้านทั่วไปเรียกว่าโหม่งฟาก ก็คงเรียกตามลักษณะของโหม่งเดิม ที่มาของชื่อ เนื่องจากโหม่งมีลักษณะเป็นแผ่นยาววางเรียงกันแบบการปูพื้นไม้ ซึ่งเรียกลักษณะการปูที่ไม่ชิดสนิทกัน ซึ่งสุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์ (2529: 1132) เรียกโหม่งที่เป็นแผ่นเล็กที่เหลื่อมคล้ายลูกกระนาคว่าโหม่งฟากเช่นกัน สำหรับเสียงของโหม่งขึ้นอยู่กับคุณภาพของวัสดุที่ใช้ทำโหม่ง

2.2.4 ทน ในดนตรีประกอบหนังตะลุงมีทน 1 ใบ ทนเป็นเครื่องดนตรีที่คอยตีจังหวะขัดกับทับในบางตอน และคอยกำกับจังหวะในบทพากย์หรือบรรยาย ทนเป็นเครื่องหนังสองหน้า หน้าเล็กใหญ่ไม่เท่ากันเวลาตีใช้ไม้ตีเพียงข้างเดียว

2.2.5 กลองตุ๊ก ในดนตรีประกอบหนังตะลุงมีกลองตุ๊ก 1 ใบ กลองตุ๊กมีลักษณะคล้ายกลองทัดแต่มีขนาดเล็กทำหน้าที่ยื่นเดียวกับทน หนังตะลุงหนึ่งจะเลือกใช้ทน หรือกลองตุ๊กเพียงชนิดเดียวในวง ตัวกลองทำด้วยไม้ขนุน มีหนังหุ้มสองข้างหน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร หัวท้ายเล็กกว่าตรงกลางเล็กน้อย ซึ่งตรงกลางมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 30 เซนติเมตร ใช้ไม้ตี 2 อัน

2.2.6 ฉิ่ง ในดนตรีประกอบหนังตะลุงมีฉิ่ง 1 คู่เป็นเครื่องดนตรีหนังตะลุงที่ใช้ตีตามจังหวะของดนตรี โดยทั่วไปใช้ตีพร้อมกับโหม่ง ในการประกอบการขับบท หรือประกอบเพลง ตัวฉิ่งหล่อมาจากโลหะที่มีทองเหลืองเป็นส่วนประกอบ หล่อเป็นรูปที่คล้ายฝ่าปราง ขนอมครกที่ไม่มีที่จับ เจาะรูตรงส่วนบนของส่วนที่นูนร้อยเชือกที่ยาวโดยประมาณตรงปลายแต่ละด้าน ผูกเชือกที่อยู่ใกล้ตัวฉิ่งให้เป็นปมเพื่อใช้จับดี บางหนังใช้หลอดด้ายผูกกับตัวฉิ่ง เพื่อสะดวกในการจับ

นอกจากฉิ่งที่ทำด้วยทองเหลืองแล้ว ยังมีฉิ่งที่ทำด้วยเฟืองเครื่องยนต์ ซึ่งผู้วิจัยเคยพบเห็น ในละแวกบ้าน(ตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช) ซึ่งมงคล ชุรัตน์ (2539: 102) กล่าวว่า มีลักษณะเสียงคล้ายคลึงกับฉิ่งทองเหลือง แต่โดยทั่วไปไม่นิยมใช้

2.2.7 กรับ อุดม หนูทอง (2531: 23) กล่าวถึงกรับว่า มีลักษณะเป็นแผ่นไม้สี่เหลี่ยม 2 อัน ขนาดประมาณ 1x1.5x4 นิ้ว ใช้ตีเคาะกันประกอบหนังตะลุงและโนรา

สุกรี เจริญสุข (2538: 187) กล่าวถึงกรับว่า ใช้ตีขัดจังหวะกับโหม่ง หนังสือส่วนใหญ่ถ้าใช้ฉิ่งแล้วไม่นิยมใช้กรับ

ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่า ผู้ที่ตีโหม่งมีไม้ 1 ชิ้น เคาะประกอบกับโหม่ง โดยใช้เคาะกับรางโหม่งหรือแผ่นไม้ที่มีลักษณะคล้ายเขียงขนาดเล็ก ผู้ตีโหม่งก็จะถือไม้โหม่งกับแผ่นไม้คนละข้าง ใช้เคาะเมื่อนายหนังขับบทวรรคหรือจบตอน นอกจากนี้ยังเคาะประกอบบทเจรจา บางครั้งใช้

แผ่นไม้ดีโหม่งสลับกับไม้ดีโหม่งในกรณีที่โหม่งในจังหวะที่เร็ว โดยไม้ดีโหม่งและแผ่นไม้ดีโหม่งแต่ละลูก การเคาะบนรางโหม่ง

ซึ่งแผ่นไม้ดี มีหน้าที่เช่นเดียวกันกับกรับแบบเดิม และทุกวงไม่ได้ตัดฉิ่งออกไปจากวง เนื่องจากยังมีหน้าที่สำคัญเช่นเดียวกันกับโหม่งและทับในการตีประกอบการขับบทของนายหนัง แผ่นไม้ดี อุดม หนูทอง (2531: 122) เรียกว่ากรับเช่นกัน

2.3 ขั้นตอนการเล่นหนังตะลุงในอดีต

สุกรี เจริญสุข (2538: 185-186); อุดม หนูทอง (2529: 29-39); จันทิส ทองช่วย (2526: 285-287); เกษม ขนบแก้ว (2532: 42-45); นครินทร์ ชาทอง (2539: 20-21); ควน ทวนยก (สัมภาษณ์) และจากข้อมูลภาคสนามได้กล่าวสอดคล้องกันถึงขั้นตอนในการเล่นหนังตะลุง ซึ่งหลายขั้นตอนมีดนตรีบรรเลงประกอบ สรุปขั้นตอนต่างๆ ได้ ดังนี้

1.) การตั้งเครื่องเบิกโรง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ ขอที่ตั้งโรงและเป่าเสนียดจัญไร เมื่อคณะหนังขึ้นบนโรงที่ใช้สำหรับการแสดงแล้ว นายหนังตีกลองนำเพื่อเอาฤกษ์ลูกคู่บรรเลงเพลง เรียกว่าตั้งเครื่องดนตรีนิยมบรรเลงเพลงยี่สุ่ย จากนั้นนายหนังแก้แครงที่ใส่รูปหนังตะลุงออกมาเรียงเป็นระเบียบโดยการปักเรียงบนดินกล้วย (ในการเล่นหนังตะลุงจำเป็นจะต้องมีดินกล้วยเพื่อปักรูปหนังอย่างน้อย 2 ดินเพื่อปักเรียงรูปหนังเพื่อเตรียมการแสดงและขณะทำการแสดง) ต่อมาเป็นการทำพิธีเบิกโรงโดยใช้เครื่องหมากพลู จบแล้วลูกคู่บรรเลงโหมโรงเพื่อลองเครื่องดนตรี

2.) ลงโรง เมื่อเริ่มทำการแสดงจะมีการบรรเลงดนตรีที่เดิมเรียกว่าบรรเลงเพลงทับ โดยทับมีบทบาทที่สำคัญและเครื่องดนตรีชิ้นอื่นบรรเลงตามทับ มีเพลงทับ 12 เพลง คือ เพลงเดิน เพลงถอยหลังเข้าคลองเพลงชักย์ เพลงสามหมู่ เพลงนาคกรายเข้าวัง เพลงนางเดินป่า เพลงสร่งน้ำ เพลงเข้าเมืองออกสั่งการเพลงชุมพล เพลงยกพล เพลงชักย์จับสัตว์ และเพลงกลับวัง ต่อมานิยมใช้โหมโรงโดยใช้เพลงปีเพลงที่ใช้เป็นเพลงไทยจากภาคกลาง การบรรเลงเริ่มด้วยเพลงพัดชา ซึ่งเป็นเพลงครูเป็นเพลงแรก จบเพลงครูแล้วสามารถบรรเลงเพลงอื่นๆ ได้ เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงโหมโรงของหนังตะลุงมีหลายเพลง เช่น เพลงลาวสมเด็จ เพลงเขมรปีแก้ว เพลงเขมรปากท่อ เพลงจีนแสด เพลงลาวดวงเดือน เพลงใบ้คั้ง (บางครั้งเล่นตอนออกกรูปร่างเข้าเมือง) เพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงสะบัด เพลงนางครวญ เพลงสะบัดสะบั้ง เพลงเขมรพวง และ เพลงชะนีร้องไห้ เป็นต้น เพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่มาจากภาคกลาง การลงโรงเป็นการเรียกคนดู และให้นายหนังเตรียมพร้อม

3.) ออกลึงหัวคำ เป็นธรรมเนียมหนึ่งตะลุงในสมัยก่อนปัจจุบันเลิกเล่นไปแล้ว เกษม ขนานแก้ว (2532: 42-45) กล่าวว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากหนังใหญ่ เพราะรูปที่เชิดส่วนใหญ่เป็นรูปจับ มีถ้ำอยู่กลาง ลิงขาวและลิงดำอยู่ข้าง

4.) ออกถาญี เป็นส่วนของพิธีกรรมในศาสนาฮินดู เป็นการเล่นเพื่อการระครูและปิดป่า เสนียดจัญไร คนตรีบรรเลงเพลงออกถาญีหรืออาจใช้เพลงเชิดช้า หลังจากนั้นตามด้วยเพลงประกอบการนาถาญี

5.) ออกรูปตะหรือรูปจับ เป็นการเชิดรูปพระรามกับทศกัณฐ์ต่อสู้กัน วิธีเล่นใช้ทำนองพากย์คล้ายหนังใหญ่ ปัจจุบันหนังตะลุงเลิกเล่นชุดนี้ไปนานแล้ว

6.) ออกพระอิศวร คนตรีบรรเลงเพลงโค บางครั้งอาจใช้เพลงเชิดฉิ่งหรือเพลงโยสล้มก็ได้ตามความถนัดของนักปี จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าการเข้ามาของพระอิศวรใช้เพลงเชิดฉิ่ง ตามด้วยเพลงสำหรับการออกโคซึ่งเป็นจังหวะคล้ายจังหวะรำวง หลังจากนั้นก็นิยมใช้เพลงโยสล้มสำหรับการเต้นโค เมื่อจบเพลงก็ปกรูป นายหนังจะว่าคาถา หลังจากนั้นบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งเพื่อเชิดรูปพระอิศวรอีกครั้ง

7.) ออกปรายหน้าบท ใช้รูปพระถือดอกบัวเพื่อเป็นตัวแทนของนายหนังเล่นเพื่อให้ผู้รู้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และฝากตัวกับผู้ชม คนตรีบรรเลงเพลงมอลย์ หรือเพลงแขกหนัง หลังจากนั้นก็นับบรรเลงเพลงสำหรับการนาถหน้าบท

8.) ออกรูปบอกเรื่อง รูปบอกเรื่องเป็นรูปตัวตลก นิยมใช้รูปขวัญเมือง รูปบอกเรื่องเป็นตัวแทนของนายหนัง ขั้นตอนนี้เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงสำหรับการบอกเรื่อง หลังจากจบเพลงไม่มีการขับกลอน แต่มีเป้าหมายเพื่อบอกกล่าวกับผู้ชมถึงนิยายที่จะนำมาเสนอ บอกชื่อเรื่องบอกสาระให้ผู้ชมติดตาม

9.) เกี้ยวจอ เป็นการร้องกลอนสั้น ๆ ก่อนตั้งนามเมือง เพื่อเป็นคติสอนใจแก่ผู้ชม หรือเป็นกลอนที่บรรยายธรรมชาติ อารมณ์รักหรือความในใจ กลอนเกี้ยวจอปกตินายหนังแต่งไว้ก่อนและเป็นบทที่ไพเราะคมคาย

10.) ตั้งเมืองหรือตั้งนามเมือง เป็นการเริ่มเรื่องโดยออกรูปกษัตริย์และมเหสี สมมติขึ้นเป็นเมือง ๆ หนึ่ง จากนั้นจึงดำเนินเรื่องไปตามที่กำหนดไว้ โดยขั้นตอนนี้มีเพลงประกอบก่อนถึงการกล่าวบทและเล่นเนื้อเรื่อง บางครั้งนายหนังจะใช้วิธีเล่าเรื่องประกอบเพลง ซึ่งลูกคู่เรียกเพลงนี้ว่าเพลงพากย์ นักดนตรีก็จะคอยฟังนายหนังเพื่อเน้นความดังเบาให้ได้ยินเสียงนายหนัง เมื่อมีช่องว่างก็สามารถเล่นเสียงดังขึ้นได้ หลังจากนั้นอาจมีเพลงเข้าเมืองสนทนาหรือเจ้าเมืองสั่งการ

11.) ลาโรง บอกกล่าวคนดูว่าจะเลิกการแสดง ใช้รูปตัวตลกส่วนใหญ่ใช้รูปขวัญเมืองเป็นตัวกล่าวลาตามด้วยเพลง 1 เพลง

12.) การเดินทาง ในอดีตก่อนหนึ่งเดินทางออกจากบ้าน มีการทำพิธียกเครื่อง โดย ประ โคมดนตรีสั้น ๆ จากนั้นนายหนึ่งจะบอกกล่าวขอความสวัสดิจากครุหมอ ขณะเดินทางผ่านที่ ศักดิ์สิทธิ์หรือวัดวาอารามเก่า ก็จะหยุดเพื่อประ โคมดนตรีถวาย จากนั้นเมื่อถึงที่ที่จะทำการแสดง ก็มีพิธีตั้งเครื่อง (เกษม ขนานแก้ว, 2532: 46)

ขั้นตอนดังกล่าวผู้วิจัยคิดว่า น่าจะเป็นกลอุบายในการเตรียมความพร้อมของลูกคู่ในการ เตรียมพร้อมของเครื่องดนตรี ทำให้ลูกคู่เล่นดนตรีด้วยความตั้งใจ หรืออาจจะด้วยเหตุผลที่ใน อดีตการเดินทางไปแสดงหนึ่งค่อนข้างลำบาก ต้องเดินทางด้วยการเดินเป็นระยะไกล ก็หยุดพัก เพื่อซ่อมไปในตัวโดยจากการอาศัยความเชื่อในสิ่งที่เหนือธรรมชาติเป็นตัวกำหนด ซึ่งปัจจุบัน ความเชื่อดังกล่าวคลี่คลายลง เนื่องจากการเดินทางที่สะดวกขึ้น

เกษม ขนานแก้ว (2532: 42-45) ได้กล่าวว่าปี พ.ศ. 2532 ขั้นตอนการเล่นหนึ่งตระกูลได้ แตกต่างไปจากชนบในอดีตบ้าง มีการตัดบางขั้นตอนและตัดรายละเอียดบางขั้นตอนออก ทั้งนี้ เพื่อปรับให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่ และคนดูเป็นสำคัญ ขั้นตอนที่แสดงในปี พ.ศ. 2532 มี โหมโรง ออกรูปฤาษี ออกโค รูปหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจ้อ และตั้งนามเมือง

จากขั้นตอนดังกล่าวสอดคล้องกับขั้นตอนหนึ่งตระกูลในปัจจุบันที่ผู้วิจัยได้ศึกษา ซึ่งขั้นตอนดังกล่าวส่วนใหญ่หนึ่งในจังหวัดสงขลายังปฏิบัติอยู่ แต่หนึ่งที่ศึกษาในจังหวัดตรังและ พัทลุง บางหนึ่งตัดขั้นตอนของการออกโคออกไป เช่น การตัดขั้นตอนของการออกโคออกไป ของหนึ่งสุทิพย์ ทรัพย์สง หนึ่งจากจังหวัดตรังที่มาแสดงที่สวนสาธารณะเทศบาลเมืองหาดใหญ่ จังหวัดสงขลาเมื่อวันที่ 1 และ 2 มกราคม พ.ศ. 2541 ด้วยเหตุผลที่นักดนตรีบางคนในวงขาดความ ขำขันในเพลงที่บรรเลงประกอบ (สุทิพย์ ทรัพย์สง, สัมภาษณ์)

การเล่นหนึ่งตระกูลเป็นการเล่าเรื่องเป็นฉาก ๆ เริ่มด้วยการขึ้นปีตามด้วยเพลง จากนั้น ตามด้วยกลอนสุภาพ 4-5 บท บทเจรจาของตัวเอก และจากนั้นก็แทรกมุขตลก จากนั้นตามด้วย เพลงสั้น ๆ กลอน จากนั้นก็ตามด้วยเพลงถอนบท เพลงสลับฉากซึ่งปัจจุบันนิยมใช้เพลงลูกทุ่ง หนึ่งก็จะดำเนินเรื่องต่อไป

นอกจากนี้หนึ่งยุคใหม่ยังต้องทำหน้าที่ร้องเพลง หรือให้ลูกคู่ร้องเพลงเพื่อความบันเทิง แก่ผู้ชม บางครั้งอาจสลับเพลงด้วยตัวตลกและคัดแปลงเพลงให้ตลกขบขัน

2.4 องค์ประกอบของทำนองเพลง

Pen (1976: 11-19) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีว่าประกอบด้วยองค์ประกอบเหล่านี้

- 1.) ระดับเสียง (Pitch)
- 2.) คุณภาพเสียง (Timbre)
- 3.) ความเข้มของเสียง (Dynamics)
- 4.) ความสั้น-ยาวของเสียง (Duration)

สัจด์ ภูเขาทอง (2532: 27) กล่าวว่า อันดนตรีของชนทุกชาติ ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน หากจะต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมตามสภาพวัฒนธรรมของตน

สัจด์ ภูเขาทอง (2532: 27) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรี ว่าประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประการคือ

- 1.) จังหวะ (Beat)
- 2.) ทำนองเพลง (Melody)
- 3.) พื้นผิว (Texture)
- 4.) คุณภาพทางดนตรี (Tone Color)
- 5.) กิตติลักษณ์ (Form)

จากองค์ประกอบที่กล่าวมา สามารถนำมาผสมผสานกันกลายเป็นองค์ประกอบที่ใหญ่ขึ้น กลายเป็นทำนองเพลง การประสานเสียงและจังหวะประกอบเพลง ผู้วิจัยขอกล่าวถึงลักษณะของทำนองเพลงอันเป็นเนื้อหาที่ต้องการศึกษา ดังนี้

ทำนอง (Melody) ทำนองถือเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญอย่างยิ่งทุกยุคตั้งแต่มนุษย์เริ่มมีดนตรีเกิดมา ไม่เฉพาะในดนตรีตะวันตก แต่รวมไปถึงดนตรีของทุกชนเผ่าในโลกที่มีดนตรีเป็นวัฒนธรรมของตน (อนรรฆ จรรย์ยานนท์, 2537: 17)

องค์ประกอบของทำนองเพลง

สัจด์ ภูเขาทอง (2532: 64) ได้กล่าวว่า ทำนองเพลงประกอบด้วยองค์ประกอบ 5 อย่างดังต่อไปนี้

- 1.) ระดับเสียง คือ ความสูงต่ำของเสียง
- 2.) การเคลื่อนที่ของเสียง เพื่อให้เกิดทำนองเพลง

3.) ความยาวโดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดจังหวะ

4.) พิสัย (Range) คือ ช่วงกว้างของเสียง จากเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดในการดำเนิน

ทำนอง

5.) ระบบหลักของเสียง โดยกำหนดเสียงหนึ่งเป็นหลัก ที่เรียกว่า Tonic

ทำนองประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 2 ส่วนคือ

1.) สัดส่วน (Rhythmic Pattern) ของทำนอง

2.) ระดับเสียงสูงต่ำเป็นลำดับ ตามบันไดเสียง(Scale)โดยมีเสียงหนึ่งเป็นหลัก

2.4.1 สัดส่วนของทำนอง หรือกลุ่มจังหวะ (Rhythmic Pattern) ของทำนอง ประกอบด้วยส่วนที่เล็กที่สุดของทำนองที่เรียกว่า ฟิกเกอร์ (Figure) หลาย ๆ ฟิกเกอร์ประกอบเป็น โมทีฟ (Motive or Rhythmic Pattern) หลาย ๆ โมทีฟกลายเป็นประโยคย่อย (Phrase) เมื่อนำประโยคย่อยรวมกันกลายเป็นประโยค (Sentence) จนกระทั่งกลายเป็นท่อน เป็นบทเพลงในที่สุด

2.4.2 ระดับเสียงสูงต่ำ

1.) บันไดเสียง (Scale) บันไดเสียง เป็นรากฐานสำคัญของดนตรี ดังที่ William Duckworth ได้นำเสนอไว้ว่า บันไดเสียงเป็นรากฐานสำคัญของดนตรีเปรียบเหมือนโครงกระดูก ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของร่างกาย ซึ่งส้อมเสียงของดนตรีมีความแตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรม (นพพร คำนสกุล, 2540: 86)

2.) แนวการดำเนินทำนองเพลง (พระเจนดุริยางค์, 2509: 11) มี 3 แบบ ดังต่อไปนี้

2.1) ดำเนินต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct motion) ขึ้นหรือลงเป็นลำดับขั้นตามบันไดเสียง

2.2) ดำเนินต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct motion)

2.3) ดำเนินต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน (Repetition)

นอกจากนี้การเคลื่อนที่ของแนวทำนองไม่ควรใช้ข้ามขั้นในระยะไกล ถ้ามีใช้ให้โน้ตตัวต่อไปควรดำเนินไปในทิศทางที่ตรงข้ามกัน



2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนองเพลงปี่หนังตะลุง พบว่ายังไม่มีผู้ใดศึกษาในลักษณะที่ชัดเจน ในเรื่องนี้ มีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงหรือศิลปะในการเล่นหนังตะลุง ซึ่งมีอยู่ในวงจำกัดมาก จากการศึกษาเอกสารพบว่า มีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

1.) เกษม ขนานแก้ว (2532: 621-622) ได้ศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของ พ่วง นุชรรัตน์ โดยศึกษาจากวรรณกรรมหนังตะลุง จำนวน 10 เรื่อง และบทหนังตะลุงสั้นๆ อีก 37 บท ผลการศึกษาสรุปได้ว่า พ่วง นุชรรัตน์ เป็นผู้สร้างวรรณกรรมเพื่อใช้ในการแสดงพื้นบ้าน ผู้มีผลงานเด่นทางวัฒนธรรมของภาคใต้ สาขาศิลปะ ประจำปี 2530 ที่เด่นและมีคุณค่าทางวัฒนธรรมพื้นบ้านสูงคือ บทหนังตะลุงในด้านรูปแบบคำประพันธ์ได้เหมาะสมกับเนื้อหาตอนนั้นๆ เนื้อหาซึ่งประกอบด้วยแนวคิด โครงสร้าง ตัวละคร บทสนทนาฉาก ภาษา และวัฒนธรรมการใช้ภาษาที่ปรากฏ มีลักษณะพิเศษน่าสนใจ การใช้ และสำนวนที่น่าสนใจโลกทรรศน์ชาวใต้ ที่ปรากฏ มีทั้งโลกทรรศน์ที่มนุษย์มีต่อมนุษย์ โลกทรรศน์ที่มีต่อธรรมชาติ และที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ

2.) จำรูญ วงศ์กระจ่าง (2539: 132) ได้ศึกษาความเชื่อเกี่ยวกับการเล่นหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา ผลการศึกษาพบว่า ความเชื่อเกี่ยวกับการเล่นหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา สามารถ จำแนกได้เป็น 3 ขั้นตอนคือ ความเชื่อก่อนการเล่นหนังตะลุง ความเชื่อขณะทำการเล่นหนังตะลุง และความเชื่อเมื่อเสร็จสิ้นการเล่นหนังตะลุง ซึ่งความเชื่อต่างๆ เหล่านี้ได้มีการสืบทอดกันมาเป็นเวลานานจนถึงปัจจุบัน เป็นสิ่งที่ปลูกฝังให้นายหนังตะลุงเป็นผู้ที่มีคุณธรรม และจริยธรรมดีงาม โดยเฉพาะการระแวดระวังอันตรายออกต่อครูหนัง ผู้ชม และผู้มีพระคุณแก่นายหนังตลอดจนปลูกฝังให้นายหนังเป็นผู้มีสติ มีความรอบครอบ อันเป็นสิ่งที่ควรได้รับการสืบทอดเผยแพร่อ่อนนุรักษ์ไว้เป็นอย่างดี

3.) ดุสิต รัชทอง (2539: 140) ได้ศึกษา การอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุง ตามทฤษฎะของนายหนัง โดยเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงในเขตจังหวัดที่มีการเล่นหนังตะลุงกันแพร่หลายในภาคใต้ ผลการศึกษาพบว่า นายหนังมีทฤษฎะว่า กลุ่มบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหนังตะลุงที่ควรได้รับการอนุรักษ์และพัฒนา มี นายหนัง ลูกคู่หนัง ผู้รับหนัง ผู้ชม และผู้ส่งเสริมหนังตะลุง ส่วนในการอนุรักษ์และพัฒนาเกี่ยวกับเครื่องประกอบการแสดง มี โรงหนัง จอหนัง รูปหนัง เครื่องดนตรีหนัง และแผงหนัง ส่วนในการอนุรักษ์และพัฒนาการเล่นหนังตะลุงพบว่า พบว่านายหนังมีทฤษฎะว่า มีเรื่องโอกาส เวลา และสถานที่แสดง ขบบนิยมในการ

แสดง เรื่องและบทที่แสดง และศิลปะการแสดง ทั้งหมดย่อมส่งผลโดยตรงต่อการอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงเพื่อให้หนังตะลุงเป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติต่อไป

4.) นครินทร์ ชาทอง (2539: 138) ได้ศึกษา ศิลปะในการเล่นหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา โดยมุ่งศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดง 4 ด้าน คือ ศิลปะการผูกเรื่อง ศิลปะการดำเนินเรื่องในการแสดง ศิลปะการเชิดรูป และศิลปะการขับบทและพากย์รูป โดยการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสัมภาษณ์ สังเกต และถ่ายภาพประกอบ ผลการศึกษาพบว่า ศิลปะการผูกเรื่อง เป็นการเขียนเรื่องนิยายหนังตะลุงโดยอาศัยศิลปะต่างๆ ได้แก่ การตั้งชื่อเรื่อง การวางโครงเรื่อง การเปิดเรื่อง การเดินเรื่อง และการจบเรื่อง ศิลปะการดำเนินเรื่องในการแสดง เป็นการนำศิลปะในการเชื่อมโยงเนื้อหาของเรื่องที่เป็นตอนๆ ให้มีความสอดคล้องกัน ได้แก่ การดำเนินเรื่องตามบท และการดำเนินเรื่องตามสถานการณ์ ศิลปะการเชิดรูป เป็นศิลปะการเชิดรูปให้เคลื่อนไหวส่วนต่างๆ เพื่อให้มีลักษณะเหมือนกับว่ารูปนั้นๆ มีชีวิตจริง และตรงกับบุคลิกลักษณะของตัวละครแต่ละตัว อัน ได้แก่ การเชิด รูปศักดิ์สิทธิ์ การเชิดรูปมีศักดิ์ การเชิดรูปยักษ์ การเชิดรูปเดิน การเชิดรูปกาก และรูปแบบเตลิด และศิลปะการขับบทและการพากย์รูป เป็นศิลปะในการใช้เสียงขับร้อง บทกลอน และใช้เสียงพูดเพื่อบรรยายเรื่อง การสนทนาของตัวละคร เป็นต้น เหล่านี้นับว่ามีคุณค่าสำหรับการเล่นหนังตะลุง เพราะทำให้นายหนังตะลุงได้ฝึกฝนตนเองในการเล่นหนังตะลุงนำไปสู่การอนุรักษ์สืบทอดและพัฒนาการเล่นหนังตะลุงต่อไป

5.) นพพร ด้านสกุล (2538: 253) ได้ศึกษาการวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของ จูเลี่ยม กิ่งทอง โดยศึกษาจากผลงานเพลง 43 เพลง ซึ่งเป็นงานเพลงที่ได้เผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยการขับร้องประกอบการเล่นหนังตะลุง และบันทึกแผ่นเสียงและเทปจำหน่ายโดยทั่วไป พบว่า ผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้ จูเลี่ยม กิ่งทอง นำฉันทลักษณ์แบบแผนมาใช้ในการจัดวางแผนผังคำร้อง 6 ประเภทโดยนิยมใช้ฉันทลักษณ์แบบกลอนหัวเดียว มากที่สุด คือ 9 เพลงจาก 15 เพลง อีก 28 เพลงใช้จากฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ในการจัดวางแผนผังคำร้อง ฉันทลักษณ์ในรูปแบบใหม่นี้เชื่อว่าพัฒนามาจากฉันทลักษณ์แบบแผนเพราะ ปรากฏคำรอยให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีการจัดวางถ้อยคำคล้ายกลอนบ้าง คล้ายกาพย์บ้าง ในด้านศิลปะการประพันธ์คำร้องจูเลี่ยม กิ่งทอง ได้นำเอาคำภาษาท้องถิ่นได้และวรรณศัพท์วรรณคดีมาสอดเสริมในคำร้อง ได้อย่างคล่องจองเหมาะสมยิ่ง นอกจากนั้นแล้วยังใช้โวหารประเภทต่าง ๆ ได้อย่างแหลมคมทำให้สามารถนึกภาพพจน์ชัดเจนยิ่งขึ้น โวหารที่ใช้มากที่สุดคือโวหารแบบนามนัยซึ่งมีปรากฏถึง 51 แห่งด้วยกัน จูเลี่ยม กิ่งทอง ได้นำเหตุการณ์และเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมมาเล่าขานใน

วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งทำให้สามารถมองเห็นภาพสะท้อนในด้านต่างๆ ชัดเจนยิ่งขึ้นกล่าว คือ ด้านเศรษฐกิจ ในสังคมชาวไทยภาคใต้โดยรวม ผลการวิเคราะห์บ่งชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมเชิง พฤติกรรมของชาวไทยภาคใต้ มีความตระหนัก และปฏิบัติตามแนวทางของค่านิยมที่กำหนดไว้ เพื่อพัฒนาประเทศ ด้านความเชื่อ ชาวไทยภาคใต้ยังมีการรับเชื่อในสิ่งที่เป็นประสบการณ์พิเศษ เหนือธรรมชาติอยู่ค่อนข้างมาก จูเลียม กิ่งทองมีประสบการณ์ในการเล่นหนังตะลุงอย่างต่อเนื่อง ยาวนาน โดยเริ่มออกโรงตั้งแต่ พ.ศ. 2542 ในขณะที่เล่นหนังมีการร้องเพลงในกลีลาลูกทุ่งสอดแทรกอยู่เสมอทำให้สามารถสร้างสรรค์งานเพลงที่เพียบพร้อมไปด้วยคุณค่าทั้งด้านวรรณศิลป์ และมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม

6.) ประกาศ ขวัญประดับ (2540: จ) ได้ศึกษาเรื่อง ร่องเงืง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย ผลการศึกษาพบว่าดนตรีพื้นบ้านมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิง และเพื่อประกอบพิธีกรรม ร่องเงืงได้เข้ามาในดินแดนภาคใต้ประมาณ 200 ปี โดยในอดีตภาคใต้เป็นเส้นทางค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปนและฮอลันดา การติดต่อกันระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม เห็นได้ชัดเจนโดยเฉพาะในเรื่องดนตรีประกอบการแสดง มีทั้งเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตกได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอกคอร์ดียน ส่วนเครื่องดนตรีตะวันออกได้แก่ รำมะนา และฆ้อง พบการแสดงร่องเงืงในบริเวณจังหวัดชายฝั่งตะวันออกเช่น จังหวัดปัตตานี สงขลาและนราธิวาส ส่วนบริเวณชายฝั่งตะวันตกเช่น จังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ เป็นต้น

ทางด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีร่องเงืงพบว่ามีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค (Diatonic) เมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor) มีการประสานเสียงแบบ Monophony และ Quasi Homophonic ซึ่งเป็นการบรรเลงถึงประสานเสียง อันเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีร่องเงืง

7.) มงคล คชรัตน์ (2539: 129) ศึกษาลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการเล่นหนังตะลุง ผลการศึกษา พบว่าเครื่องประกอบการเล่นหนังตะลุงในภาคใต้มีหลายประเภท ได้แก่ โรงหนังเป็นหนังที่สำหรับการเล่น จอหนังตะลุงเป็นจอผ้าสีขาวสี่เหลี่ยมเป็นที่สำหรับทำให้อาการดูประปราย ผ้าฉากม่านเป็นส่วนประดับจอหนังทำให้เกิดความสวยงาม และเพื่อประชาสัมพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี ทัพบเป็นเครื่องดนตรีควบคุมจังหวะของดนตรีทั้งหมดที่ใช้ประกอบทำเชิดรูปปีเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของหนังตะลุง โหม่งมีลักษณะคล้ายฆ้องใช้ในการประกอบการขับกลอน จึงมีเสียงดังกังวาน ใช้ประกอบการขับกลอนและร่วมกับดนตรีอื่น กลองเป็นเครื่องตีให้เกิดจังหวะต่าง ๆ ที่เร้าใจ แฉ่งหนังเป็นที่สำหรับเก็บรูป

หนังตะลุงไม่ให้หักงอ รูปหนังตะลุงทำจากหนังวัว ใช้เป็นตัวละครสำหรับการแสดง เช่น รูปฤาษี รูปพระอิศวร รูปปราชญ์หน้าบท รูปเจ้าเมือง รูปตลก เป็นต้นหยวกกล้วยเป็นอุปกรณ์สำหรับปักรูปหนังที่ดีที่สุด หลอดไฟส่องจอเป็นตัวกำเนิดแสงสว่างทำให้เกิดเงาบนจอภาพ ซึ่งเครื่องประกอบต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนมีคุณค่าต่อการเล่นหนังตะลุงแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของเครื่องประกอบชนิดนั้น ๆ นายหนังได้มีการสืบทอดและปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาจนถึงปัจจุบัน

8.) สุริยา สมุทคุปดีและคนอื่น ๆ (2535: ข) ได้ศึกษาหนังประโมทัยของอีสาน : การแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในหมู่บ้านอีสาน ผลการศึกษา พบว่าหนังประโมทัยอีสานได้รับอิทธิพลโดยตรงจากภาคใต้ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการแพร่กระจายของวัฒนธรรมอินเดียในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หนังประโมทัยจึงเป็นนวัตกรรมทางวัฒนธรรมที่แพร่กระจายเข้ามาหมู่บ้านอีสาน ชาวอีสานรับเอาศิลปะการแสดงประเภทนี้ ผ่านการเรียนรู้ประสบการณ์ชีวิตช่วงทำงานนอกหมู่บ้าน จากนั้นจึงปรับเปลี่ยนให้การเล่นหนังตะลุงให้เป็นลักษณะประจำถิ่นของภาคอีสาน โดยประยุกต์ให้เข้ากับการแสดงหมอลำ ชาวบ้านอีสานกลุ่มหนึ่งใช้หนังประโมทัยเป็นเครื่องมือในการดำรงชีวิตโดยการออกเร่แสดงเพื่อขอข้าว และเพื่อหารายได้ในช่วงนอกฤดูการทำนาในฤดูแล้ง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า งานวิจัยส่วนใหญ่เป็นการศึกษาของประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงและการศึกษาถึงวรรณกรรมหนังตะลุง มีการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงและเพลงที่ใช้ประกอบน้อยมาก ยังไม่มีการศึกษาถึงรายละเอียดของเพลงและทำนองเพลง เท่าที่พบก็เป็นการเสนอข้อมูลเพียงสังเขป ไม่ได้กล่าวถึงรายละเอียดของการปฏิบัติเครื่องดนตรี และรายละเอียดของทำนองเพลง พบได้เพียงชื่อเพลงและการนำเพลงมาใช้ในบางขั้นตอนของการเล่นหนังตะลุงเท่านั้น

บทที่ 3

บริบทของคนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

3.1 การปรับเปลี่ยนของคนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

ภูมิประเทศของภาคใต้มีลักษณะเป็นคาบสมุทรทอดตัวยาวจากเหนือสู่ใต้ มีฝั่งทะเลขนานอยู่ 2 ด้านมีเนื้อที่ประมาณ 70,189 ตารางกิโลเมตร พื้นที่ร้อยละ 40 เป็นภูเขา มีพรมแดนติดกับพม่าและมาเลเซีย เขตการปกครองแบ่งเป็น 14 จังหวัด มีฤดูกาล 2 ฤดู คือ ฤดูร้อนและฤดูฝน มีประชากร 6.1 ล้านคน (สำรวจเมื่อปี 2526) ประชาชนร้อยละ 80 มีอาชีพเกษตรกรรม (สุวิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และพิสิฐ เจริญวงศ์, 2529: 2577-2589)

เนื่องจากในระยะเวลา 4-5 ทศวรรษที่ผ่านมา มีการเปลี่ยนแปลงมากมายภายในสังคมของภาคใต้และของประเทศ ไม่ว่าจะเป็นการเพิ่มจำนวนอย่างรวดเร็วของประชากร การขยายตัวทางด้านด้านเศรษฐกิจ การเปลี่ยนทางการเมืองการปกครอง การคมนาคมติดต่อสื่อสารที่ทันสมัยขึ้น และการเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ เป็นต้น ทำให้วิถีชีวิตของคนในสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป จากวิถีชีวิตแบบชาวบ้านที่เรียบง่ายพึ่งพาตนเองได้ กลายเป็นวิถีชีวิตแบบคนเมืองที่ซับซ้อนขึ้นทั้งวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมไป

เนื่องจากการพัฒนาของสังคมที่ไร้การวางแผนที่แน่นอน การเจริญของวัตถุและสิ่งใหม่ การช่วยเหลือจากภาครัฐบาลที่มีนโยบายที่ขาดความต่อเนื่องในทางปฏิบัติ อย่างเช่น งานประจำปีของแต่ละท้องถิ่น แต่ละจังหวัด จากเดิมที่เป็นงานของจังหวัดมีสนับสนุน ส่งเสริมให้มีมหรสพที่เป็นคนตรีและการละเล่นพื้นบ้านให้ดูกัน แต่ปัจจุบันกลายเป็นลักษณะงานที่เป็นในเชิงธุรกิจ มีการให้นายทุนเหมาะสมไปดำเนินการจัดงาน จากเดิมโอกาสในการแสดงซึ่งมีน้อยอยู่แล้ว ก็ทำให้โอกาสในการแสดงขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของนายทุนที่มีเหตุผลทางธุรกิจมาบังคับ

ปัจจุบันคนตรีและการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้นับวันจะหาดูได้ยากขึ้น ศิลปินพื้นบ้านเองก็หันไปประกอบอาชีพอื่น ทั้งนี้เนื่องจากสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมเมืองมากขึ้น ลักษณะการทำงานการประกอบอาชีพไม่ได้มีส่วนช่วยสนับสนุนในการสนับสนุนคนตรีและการละเล่นพื้นเมือง ยกตัวอย่างเช่น ธรรมเนียมนิยมในการแสดงในระยะเวลาที่ทำการแสดงหนังตะลุง โนรา ที่ทำการแสดงในเวลากลางคืน เป็นในระยะเวลาที่ยาวนาน ทำให้ผู้ชมการแสดงไม่สามารถชมในระยะเวลาสั้นได้ เนื่องจากต้องตื่นทำงานในตอนเช้าด้วยความจำเป็นในยุคที่เศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป จากคำครองชีพที่สูงขึ้น

จากเดิมคนส่วนใหญ่ทางภาคใต้มีอาชีพทางการเกษตร ทำนา ทำไร่ ทำสวนยางพารา สวนกาแฟ สวนผลไม้ การทำไร่นาสวนผสม การทำการประมง ก็หันมาทำอาชีพอื่นตามกลไกของสังคม มีอาชีพหลายอาชีพเกิดขึ้นมานอกเหนือจากการเกษตรกรรมแบบดั้งเดิม เช่น มีการทำธุรกิจค้าขายเพิ่มขึ้น การเปลี่ยนจากการทำนาข้าวมาทำนาถั่ว การทำงานข้าราชการ การทำงานเป็นลูกจ้างบริษัท การทำงานในโรงงานอุตสาหกรรม

เนื่องจากสังคมได้เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากสังคมชาวนาเป็นสังคมเมือง การที่ประชาชนมีการศึกษาทั่วถึง และการเจริญทางด้านเทคโนโลยี ทำให้มีสื่อที่บอกที่ทันสมัย การเข้ามาของวิทยุ เทป แผ่นเสียง ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิดีโอ คอมพิวเตอร์ โทรศัพท์ หนังสือ สิ่งตีพิมพ์ คอมพิวเตอร์ เทคโนโลยีต่าง ๆ นี้เองทำให้ดนตรีและการละเล่นภาคใต้ที่เคยอยู่ในวิถีชีวิตของชาวนาซึ่งเคยเป็นสื่อในการกระจายข่าวสาร การให้ความบันเทิงก็เลยเสื่อมความนิยมลงเนื่องจากมีสื่อและความบันเทิงแบบใหม่เข้ามา

3.1.1 การแพร่กระจายของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

ดนตรีและดนตรีประกอบการหนังตะลุงนั้นมีวิธีการสืบทอดเป็นแบบชาวนา อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ ผู้ที่สืบทอดก็รับเพราะความพึงพอใจ (อุดม หนูทอง, 2531: 1) ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดหรือรับไป นำไปเพื่อเป็นแบบที่นำไปปรับปรุงใช้กับตนเองให้เหมาะสม ผู้ที่สืบทอดเป็นผู้ที่รักและชื่นชอบดนตรีและหนังตะลุงอย่างแท้จริง จากข้อมูลภาคสนามพบว่าผู้ที่ฝึกหัดดนตรีและนาฏหนังเอง ฝึกมาโดยผ่านการดูหนังและสังเกตมาเป็นระยะเวลานาน แม้แต่ผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรีมาก่อน ก็ต้องมาเรียนรู้วิธีการเล่นเพื่อให้สอดคล้องกับคณะหนังที่ตนร่วมเล่นอยู่ แต่กลุ่มหลังคือกลุ่มที่เคยเล่นดนตรีมาก่อนก็สามารถเล่นกับวงได้ไม่ยากนัก เนื่องจากไม่มีกฎบังคับที่ตายตัว สามารถพลิกแพลงได้ตามผู้เล่น

การแพร่กระจายของเพลงหนังตะลุงทั่ว ๆ เริ่มจากการคิดเอาเพลงจากเพลงปี่พาทย์ เพลงลูกทุ่ง นำไปโดยหนังคณะใดคณะหนึ่ง เมื่อหนังคณะนั้นมีชื่อเสียงขึ้นหนังคณะอื่น ๆ ก็เลียนแบบตามกันไป

การแพร่กระจายของเพลงประกอบการแสดง พอจะจัดแบ่งได้เป็น 2 ช่วง โดยมีมูลเหตุการแพร่กระจาย ดังนี้

3.1.1.1 การเมืองการปกครอง สงขลาเองเป็นที่ตั้งของเมืองที่เก่าแก่ตั้งแต่สมัยโบราณ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-14 สังเกตได้จาก โบราณวัตถุ โบราณสถาน ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ ในอดีตมีการติดต่อกับแหล่งอารยธรรมอื่น เช่น จีน สังเกตได้

จากการพบเครื่องปั้นดินเผาจีนสมัยราชวงศ์ถัง (สงป สงเมือง, 2529: 2583-3589; สำนักงานจังหวัดสงขลา, 2537: 1-2)

สงขลาเองก็เป็นเมืองที่มีการติดต่อกับเมืองหลวงมาเป็นเวลานาน ดังหลักฐานที่ปรากฏในพงสาวดารของกรุงศรีอยุธยาและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สงขลาได้ปรากฏชื่อในพงสาวดารกรุงศรีอยุธยา ในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 แห่งกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1893 เป็นเมืองประเทศราชในจำนวน 16 เมือง และเมื่อ พ.ศ. 2185 ในสมัยพระเจ้าปราสาททองเจ้าเมืองสงขลาจึงตั้งตัวเป็นอิสระไม่ยอมขึ้นแก่กรุงศรีอยุธยา ทางกรุงศรีอยุธยาส่งกองทัพมาปราบเป็นผลสำเร็จในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในปี พ.ศ. 2223 สงขลาจึงขึ้นอยู่กับกรุงศรีอยุธยาตลอดมา จนถึง พ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า เมืองนครซึ่งตั้งตัวเป็นใหญ่สงขลาที่ขึ้นกับนครศรีธรรมราชต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้ปราบเมืองนครได้สำเร็จ เมื่อ พ.ศ. 2312 ก็ได้ตั้งขึ้นหยาง แซ่ฮั่ว ขึ้นเป็นเจ้าเมือง จากนั้นสงขลาที่ขึ้นกับเมืองหลวงมาโดยตลอด (สงป สงเมือง, 2529: 2583-3589; สำนักงานจังหวัดสงขลา, 2537: 1-2)

จากเหตุผลที่ว่า ภาคใต้และสงขลามีการติดต่อกันมากับภาคกลางโดยตลอด อย่างน้อยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทำให้มีการแลกเปลี่ยน แพร่กระจาย ไปมาระหว่างศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้และภาคกลาง ดังเช่น ในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ครั้นเมื่อสามารถรวบรวมประเทศได้แล้ว ก็ทรงนำโนราจากภาคใต้ขึ้นมายังราชธานี และขณะเดียวกันทางภาคใต้ก็รับเครื่องดนตรี ปี่ ซอด้วง ซออู้ กลับไปยังภาคใต้ (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: 12-13)

3.1.1.2 การย้ายถิ่นฐาน การแพร่กระจายของเพลงเป็นไปโดยการสืบทอดซึ่งได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ที่นิยมเล่นแพร่หลายในอดีต นักดนตรีปี่พาทย์ส่วนหนึ่งก็เป็นนักดนตรีที่ย้ายถิ่นฐานมาจากที่อื่น เช่นกรุงเทพฯ และเพชรบุรี

สุกรี เจริญสุข (2538: 181) กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาคใต้กับภาคกลางว่า บนเส้นทางคมนาคมระหว่างภาคกลางลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยากับคาบสมุทรมลายู มีเมืองสำคัญคือเมืองเพชรบุรี ภัยพิบัติเมืองเพชรบุรี อยุธยา และนครศรีธรรมราช เกี่ยวข้องเป็นญาติกัน มีการอพยพครอบครัวชาวเพชรบุรี และอยุธยา ไปตั้งถิ่นฐานใหม่ที่นครศรีธรรมราชหลายครั้ง

นครศรีธรรมราชกับสงขลาปัจจุบันมีอาณาเขตที่ติดกัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าไม่ใช่เป็นการยากเลยที่จะไปมาหาสู่กัน และเกิดการถ่ายทอดวัฒนธรรมถึงกัน

นอกจากได้รับเครื่องดนตรีมาด้วยแล้ว ยังมีนักดนตรีที่อพยพมาอยู่ในบริเวณจังหวัดสงขลา ซึ่งอาจจะอพยพมาด้วยเหตุผลใดก็ได้แล้วแต่ มาตั้งวงปี่พาทย์และฝึกคนในท้องถิ่นให้เล่นปี่พาทย์ จากนั้นมีนักดนตรีจากวงปี่พาทย์ส่วนหนึ่งได้ร่วมเล่นดนตรีกับวงดนตรีพื้นเมือง เช่น

วงดนตรีหนังตะลุง วงดนตรีของโนรา หรือนักดนตรีวงดนตรีพื้นเมืองได้ทำนองเพลงจากวงปี่พาทย์ที่มีอยู่ ปี่พาทย์ที่นักดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะนักดนตรีในคณะหนังตะลุงและโนรากล่าวถึงคือ ปี่พาทย์บ้านแม่ลาดบริเวณอำเภอสิงหนครในปัจจุบัน นอกจากนั้นยังมีปี่พาทย์อื่น ๆ เช่น ปี่พาทย์ทำนวลที่รัตภูมิ เป็นต้น

เคียง อ่อนแก้ว (สัมภาษณ์); ใจ แก้วนุ้ย (สัมภาษณ์); ควน ทวนยก (สัมภาษณ์); ล่อง ไสยะ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวสอดคล้องกันว่า เดิมเพลงส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลของวงดนตรีปี่พาทย์โดยเฉพาะปี่พาทย์แม่ลาดทั้งสิ้น

ในช่วงหลังเมื่อคนในสังคมที่มีความสามารถในการศิลปะการแสดงหนังตะลุง ย้ายไปอยู่ในสังคมอื่นและแสดงความสามารถให้คนในสังคมนั้นยอมรับ ก็เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้หนังตะลุงและดนตรีประกอบแพร่กระจายสู่สังคมใหม่ ดังเช่น เทียง ขวัญอ่อน (สัมภาษณ์) ลูกคู่หนึ่งวัย 48 ปี จากจังหวัดตรังวิธีการเล่นเครื่องดนตรีประกอบหนังตะลุงนั้น ได้รับการสอนจากนายถิน (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นชาวจังหวัดสงขลาย้ายถิ่นฐานมาอยู่ในจังหวัดตรัง นายถินเรียนรู้วิธีเป่าและการเล่นเครื่องดนตรีจากนายปีและนักดนตรีคณะหนึ่งกัน ทองหล่อ ซึ่งขณะนั้นตนกับนายถินเล่นดนตรีด้วยกันขณะที่เล่นอยู่กับหนังจูลี เสียงเสนห์หนังที่มีชื่อเสียงในจังหวัดตรัง ต่อมาเมื่อนายถินจะเลิกเป็นลูกคู่หนังตะลุง แต่ลูกคู่รุ่นหลังก็เลียนแบบเพลงและวิธีการเล่นประกอบกันมาวิธีการเล่นสืบทอดกันมา

3.1.1.3 การถ่ายทอดโดยตรงจากการเรียนดนตรีกับนักดนตรี เป็นการถ่ายทอดในลักษณะครูและศิษย์ ทำให้เป็นประโยชน์ต่อผู้หัด ทำให้สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็วและถูกต้อง ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะนี้ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ที่มีอยู่ในอดีต ยกตัวอย่างเช่นเคียง อ่อนแก้ว (สัมภาษณ์) นักปี่หนังตะลุง อายุ 80 ปี ได้เล่าว่า ตนเองคลุกคลีอยู่กับหนังตะลุงตั้งแต่เด็กเนื่องจากมีพี่ชายเป็นนายหนังตะลุง ชื่อหนังเกลี้ยง ฟังปี่และเกิดชอบตั้งแต่อายุ 8-9 ปี แต่เริ่มเรียนครั้งแรกเมื่ออายุ 14-15 ปี กับครูซ้อย่ง (ไม่ทราบนามสกุล) และออกเล่นหนังกับพี่ชาย เพลงที่ได้มาจากการจำเพลงจากคนอื่นที่เล่นกัน โดยเฉพาะจากนายตุต ทวนยก ซึ่งนายตุตฝึกคนตรีมาจากวงปี่พาทย์บ้านแม่ลาด โดยนายเนียม (เรียกกันว่าทวดเนียม) ซึ่งเป็นคนจากภาคกลางซึ่งย้ายถิ่นฐานและไปมีครอบครัวที่สิงหนคร

ควน ทวนยก (สัมภาษณ์) นักปี่หนังตะลุงอายุ 58 ปี ได้เล่าถึงการเรียนและฝึกฝนดนตรีของตนว่า เรียนปีครั้งแรกกับปี่ ชื่อตุต ทวนยก ซึ่งเป็นนักปี่และนักดนตรีที่ถนัดเครื่องดนตรี

วงปีพาทย์ เรียนน้องกับนายล่อง ไสยะ ผู้เป็นน้ำชาย เรียนระนาดเอกจากพ่อ คือนายคล้อย ทวนยก ต่อมาเรียนปีเพิ่มเติมกับนายพิน (ไม่ทราบนามสกุล) และรับครอบมือ* จากนายเตียง อ่อนแก้ว

เขียน แก้วมี (สัมภาษณ์) นักปีหนังตะลุงวัย 59 ปี ได้เล่าถึงประสบการณ์การเรียนรู้ว่า บ้านเดิมของตนเองอยู่ที่รัตภูมิ อยู่ใกล้บ้านหนังตะลุง และได้เห็นการเล่นหนังตะลุงอยู่บ่อยครั้ง นายเขียนเริ่มหัดปีเมื่ออายุ 17 ปี กับนายกลับ นักปีคณะหนังจบและหนังตะลุง จากนั้นได้รับการครอบมือ* รวมถึงได้รับการถ่ายทอดเพลงจากนายพร้อมจากนายพร้อม พัลวัน ซึ่งบ้านเดิมอยู่ที่โพธิ์ศรีพิชัย อำเภอระโนด นายพร้อมเองเรียนมาจากนายเดชซึ่งอยู่ที่เกาะใหญ่อำเภอกระแสสินธุ์ ซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับอำเภอสิงหนคร

31.1.4 การเรียนแบบครูพักลักจำ เนื่องจากอดีตหนังตะลุงเป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมของคนในท้องถิ่นมาก จึงทำให้คนในสังคม มีโอกาสได้ชมมากตามความนิยม หนังตะลุงก็เป็นที่พบเห็นของคนในสังคมอยู่บ่อยครั้ง จนสามารถจดจำและเลียนแบบมาปฏิบัติด้วยตนเอง หรือนำมาปรับปรุงตนเองให้พัฒนาขึ้นได้

เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) เพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง ส่วนใหญ่ได้มาจากการจดจำจากหนังที่มีคนนิยม เช่น หนังก้น ทองหล่อ หรือหนังอีกหลายคณะที่มีการนิยมแสดงกันอย่างแพร่หลายในสมัยนั้น เจริญ อินพรมได้เล่าต่อว่า ช่วงที่ตนเป็นเด็กและช่วงวัยรุ่นเล่นเวทบ้านของตนในอำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา งานวัดหรืองานประเพณีของชาวบ้าน จะเป็นที่ชุมนุมขนาดใหญ่ของบรรดาญาติมิตร ที่บางครั้งเดินทางมาจากที่ซึ่งไกลออกไป การมาที่ชนชาวนของมาช่วยงาน เจ้าภาพจึงไม่ต้องลงทุนในการจัดงานมากเหมือนปัจจุบัน เนื่องจากการเดินทางที่ลำบากจึงมีการพักค้างคืนที่บ้านของเจ้าภาพ 2-3 คืนเป็นอย่างน้อย งานจึงมีระยะเวลาที่นานขึ้น ผู้คนสมัยนั้นที่นิยมดูหนังตะลุงกันมาก เจ้าภาพก็จะนิยมรับหนังตะลุงมาเล่นในงาน 2-3 คืนตามระยะเวลาที่จัดงาน

นอกจากการเล่นหนังตามงานซึ่งจัดที่บ้านแล้ว มงคล ศุภรัตน์(2539: 26) ได้กล่าวจากการสัมภาษณ์หนังปกรณ ไซรัตน์ว่า วัดเป็นสถานที่สำคัญในการจัดงานทำบุญ งานประเพณี และวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้จัดในวัดทั้งสิ้น การจัดงานวัดแต่ละครั้งทางวัดก็จะรับหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงมาทำการแสดง บางครั้งมีหนังตะลุงมาเร่โรงแสดงเพื่อหาประสบการณ์ ก็จะขอทำการแสดงฟรีภายในบริเวณวัด ชาวบ้านจึงมีโอกาสรับชมหนังตะลุงอยู่เสมอ

เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) ถาวร คงสุข (สัมภาษณ์) และประมูท พรหมสมปาน (สัมภาษณ์) ได้เล่าถึงประสบการณ์ที่คล้ายกันในการฝึกดนตรีหนังตะลุงโดยเฉพาะปีว่า เพลงหนัง

* ไหว้ครูรับเป็นศิษย์อาจารย์

ตะลุงที่ได้มาส่วนใหญ่ได้มาจากการจำหน่ายวิธีที่เรียกว่าครูพักลักจำ ทั้งนี้เนื่องจากการที่ได้ดูหนังเป็นบอยจนจำทำนองเพลงได้และมาหัดเป่ากับปี่ของตนคนเดียวหรือหลายหลายคน ทำให้ได้ทำนองเพลงมาโดยที่บางครั้งตนเองไม่เคยรู้จักชื่อเพลงนั้นเลย ทั้งนี้ผู้ที่ฝึกเป่าปี่ส่วนใหญ่จะต้องผ่านการฝึกหัดปี่พื้นฐานจากครูที่สอนมาก่อน สำหรับผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 3 ท่านเป็นญาติสนิทกันและมีครอบครัวซึ่งมีความสามารถในการเป่าปี่มาก่อน เช่น นายพร้อมผู้ซึ่งเป็นพี่เขยของนายเจริญหรือนายคล้อย อินพรมผู้เป็นพ่อของนายเจริญและนายถาวร (พี่น้องต่างมารดา) และนายคล้อยก็เป็นน้ำของนายประมูล ซึ่งปัจจุบันนายเจริญ อินพรมเล่นคีย์บอร์ดหรือบางครั้งเป่าแซกโซโฟน ส่วนนายถาวร คงสุขและนายประมูล พรหมสมปานยังเป่าปี่อยู่

ส่วนพุ่ม เสนาจิตต์ (สัมภาษณ์) ลูกคู่หนึ่งวัย 56 ปี ก็รับเพลงมาโดยวิธีครูพักลักจำเช่นกัน โดยเริ่มฝึกด้วยตนเองมาตั้งแต่ชั้นประถม 4 ซึ่งนายพุ่มเองบ้านอยู่ละแวกเดียวกันกับนายคล้อย นายเจริญ นายถาวรและนายประมูล แต่การฝึกใช้วิธีฝึกด้วยตนเองทั้งหมด ซึ่งหนังที่นิยมรับไปเล่นแถวนั้นจนได้จำเพลงมา เช่นหนังกัน ทองหล่อ นายพุ่มเริ่มเล่นหนังเมื่ออายุ 13-14 ปีจากการตีโหม่ง ฉิ่ง

นอกจากนี้ ไม่ว่าการฝึกลูกคู่หนัง หรือการฝึกเล่นหนังเอง ผ่านการเป็นลูกคู่ในวงมาก่อนโดยตีเครื่องดนตรีที่ง่ายก่อน ฉิ่ง โหม่ง แล้วก็หันมาฝึกหนังหรือเครื่องดนตรีขอบหรือมีความซับซ้อนในการเล่นมากขึ้น

การฝึกในลักษณะครูพักลักจำ หรือการฝึกด้วยตนเองจะช้ากว่าการฝึกและถ่ายทอดจากครูหรือผู้สอนโดยตรง แต่เป็นลักษณะโดยทั่วไปของการถ่ายทอดแบบชาวบ้าน

3.1.1.5 การติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างสังคม สังคมอยู่ใกล้กัน ย่อมมีการติดต่อไปมาหาสู่กันได้ เมื่อคนในสังคมหนึ่งนำสิ่งใหม่ที่สร้างความพึงพอใจให้ ก็เลียนแบบจดจำและนำไปใช้โดยการปรับให้เหมาะสมกับท้องถิ่น ยกตัวอย่างเช่นอย่างเช่น การเร่โรงเพื่อแสดงหนังของคณะหนัง หรือการรับหนังที่มีชื่อเสียงจากต่างจังหวัดมาแสดง เมื่อผู้ชมหรือคณะหนังในอีกท้องถิ่นได้ดูแล้วเกิดความประทับใจ เกิดความชอบก็มีการเลียนแบบต่อกันมา

เอนก นาวิกมูล (2530: 42-51) ได้กล่าวถึงหนังตะลุงหลวงพ่อเทยมวัดกษัตราธิราชอำเภอมือเมือง จังหวัดพระนครศรีอยุธยาว่า หลวงพ่อเทยม ฝึกหนังตะลุงกับนายรินซึ่งล่อยเรือมาจากปัตตานี มาเล่นหนังที่นั่น ชาวบ้านเรียกหนังนั้นว่าหนังเรื่อลอย นายรินอยู่และหัดเด็กแถวนั้นให้ร่วมเล่นในคณะ จนหลวงพ่อเทยมสามารถเล่นหนังเองได้ก็จากไป หลวงพ่อก็เล่นหนังต่อไปเรื่องที่เล่นคือเรื่องรามเกียรติ์ ขึ้นตอนการแสดงจะรวบรัดกว่าของภาคใต้ จนกระทั่งเลิกเล่นและบวชเป็นพระ สำหรับเครื่องดนตรีประกอบหนังตะลุงที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาหลวงพ่อเทยมให้สัมภาษณ์เอนก นาวิกมูลว่า “ไม่มีอะไรมาก มีเท่าที่ควรมี อย่างเช่น ปี่ กลอง ทับ โทน เป็นต้น

ก็เล่นได้แล้ว” โดยหลวงพ่อก็ไม่ได้กล่าวถึงรายละเอียดถึงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นโดยกล่าวถึงเฉพาะเครื่องดนตรีที่สำคัญ

3.1.1.6 ด้านเศรษฐกิจ ภาคใต้มีการทำสวนยางพารา และในระยะหนึ่งมีการทำเหมืองแร่กันทั่วไป ทำให้คนงานจากท้องถิ่นอื่น เช่น จากภาคอีสาน ได้เข้ามาทำงานที่ภาคใต้ กลับไปก็นำสิ่งที่ตนพบเห็นโดยเฉพาะการเล่นหนังตะลุง ไปเล่นในท้องถิ่นเรียกว่าหนังประมอทัย มีการปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นให้เหมาะสมกับท้องถิ่น เช่น การนำดนตรีในท้องถิ่นมาใช้ การร้องแบบหมอลำแทนการขับบทกลอนจากภาคใต้ เป็นต้น

3.1.1.7 อิทธิพลของสื่อที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุง วิทยุ แผ่นเสียง เทป (แบบเก่า) เป็นสื่อชนิดแรก ๆ ที่ให้ข้อมูลข่าวสาร และความบันเทิง และเป็นสื่อที่มีอิทธิพลมากต่อดนตรีประกอบหนังตะลุง (เจริญ อินพรม, สัมภาษณ์)

ในยุคแรกที่วิทยุได้เริ่มแพร่หลาย ชาวบ้านก็อาศัยวิทยุในการรับฟังข่าวสาร ฟังนิยาย ฟังเพลง มีเพลงหลายชนิดให้รับฟัง เช่น เพลงสากล รวมถึงเพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่ง ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในสังคมไทย จากการผสมผสานระหว่างทำนองเพลงของไทยกับดนตรีและการประสานเสียงแบบดนตรีตะวันตก

สัจด์ ภูเขาทอง (สัมภาษณ์) เล่าว่า ท่านเป็นชาวจังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่ออยู่ในวัยเด็กก็ได้รับฟังแผ่นเสียงที่เป็นการขับบทหนังตะลุงแล้ว จากการรบเร้าขอให้พ่อซื้อของพี่ชาย ซึ่งซื้อมาสมัยนั้นราคา 7 บาท เป็นแผ่นเสียงที่ซึ่งอัดเสียงประมาณปี 2473 ซึ่งขับบทหนังตะลุงโดยนายเนตรและนายคำ สำหรับนายเนตรคาดว่าเป็นนายเนตร ชลรัตน์ ชาวนครศรีธรรมราชที่มีชื่อเสียงมากทางด้านการว่ากลอนสดโดยเฉพาะเพลงบอก สำหรับบทหนังตะลุงที่ว่าซื้อบท ยักษ์นิลราหูซึ่งสัจด์ ภูเขาทองให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า ประทับใจบทกลอนนี้มาก เนื่องจากการใช้คำและศัพท์ที่เป็นภาษาซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นภาคใต้อย่างแท้จริง และการขับบทก็มีท่วงทำนองลีลาที่ค่อนข้างแตกต่างจากปัจจุบันนี้

จากบทสัมภาษณ์ที่กล่าวมาแสดงว่า การแพร่กระจายของเพลงโดยอาศัยแผ่นเสียงก็มีมากพอสมควร แม้จะไม่มากนัก

ในท้องถิ่นต่าง ๆ ของภาคใต้ได้รับอิทธิพลจากแผ่นเสียงพอสมควร ดังที่จารึกไทยเจริญ (สัมภาษณ์) ได้เล่าว่า บริเวณตำบลสระแก้วและตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นแหล่งหนึ่งที่นิยมแสดงหนังและโนรา ได้พบเห็นว่าทำนองเพลงที่นำมาเล่นหนังหรือโนรา ส่วนหนึ่งชาวบ้านได้มาจากการถอดทำนอง หรือจำทำนองมาจากแผ่นเสียง และถ่ายทอดไปสู่คนอื่น ๆ

นายอิน ธรรมชาติ (สัมภาษณ์) นักดนตรีวงกลองยาวที่สนใจด้านดนตรีพื้นบ้าน ในบริเวณตำบลสระแก้ว อำเภอท่าเสา จังหวัดนครศรีธรรมราช เล่าว่าดนตรีแถบนั้นบางส่วนได้รับทำนองเพลงมาจากแผ่นเสียง โดยผู้ที่มีอาชีพครูในบริเวณนั้นรับมาและถ่ายทอดเพลงต่าง ๆ ให้ชาวบ้านอีกทอดหนึ่ง เพลงที่ถ่ายทอดเช่นทำนองเพลงชะนีส่องให้ เป็นต้น

นายเจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) ว่าเมื่อตอนที่วิทยุพัฒนาเป็นเครื่องเล็กกลอง สามารถพกพาไปฟังขณะที่ทำนาทำได้ ใช้ไฟจากถ่านไฟฉายขนาดใหญ่แบบปัจจุบัน 5-6 ก้อน ซึ่งถ่านไฟที่นิยมใช้จะเป็นตราห่านแพะที่มีแพร์หลายสมัยนั้น ซึ่งวิทยุสมัยนั้นในละแวกเดียวกันหรือบ้านที่ติดกัน 4-5 หลังจะมีวิทยุซึกเครื่องหนึ่ง วิทยุก็จะมีอิทธิพลต่อชาวบ้านมาโดยเฉพาะในด้านการให้ความบันเทิง จะมีการรวมกลุ่มกันฟังละครและฟังเพลง เพลงที่ชาวบ้านชอบเป็นเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะเพลงของทูล ทองใจ ชาย เมืองสิงห์ เป็นต้น ซึ่งเพลงเหล่านี้เองมีอิทธิพลมากในการนำมาบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง มีทั้งการนำมาบรรเลงเป็นทำนองทั้งเพลง หรือการนำมาตัดทอนให้สั้นกลายเป็นเพลงสั้นใช้ส่งให้เข้าสู่การขับบท เช่นเดียวกับการนำเพลงไทยภาคกลางที่ตัดสั้นให้จบทำนองด้วยเสียงซึ่งตรงกับเสียงโหม่ง ดังเช่น เพลงจอมแก่นของชาย เมืองสิงห์ หลังจากมีคนคิดทำขึ้นก็มีการนิยมนำมาเล่นและเลียนแบบต่อ ๆ กันมา

ในยุคต่อ ๆ มาช่วงในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2510 ในแต่ละท้องถิ่นจะมีเครื่องปั่นไฟฟ้าและเครื่องขยายเสียงให้เข้าไปใช้ในงานต่าง ๆ ในช่วงนั้นในชุดเครื่องขยายเสียง ก็จะประกอบด้วยแอมป์ชนิดหลอดสูญญากาศ ลำโพงที่เรียกกันว่าลำโพงฮอร์น ไมโครโฟนแบบเก่าที่เป็นรูปสี่เหลี่ยม และมีเครื่องเล่นและมีเทปเปิดให้ฟังด้วย ซึ่งดรัมเทปแบบเดิมจะเป็นดรัมเทปที่ค่อนข้างใหญ่ ก็จะมีเช่นเพลงลูกทุ่ง หรือเทปหนังตะลุงเองให้ฟังกัน

เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่าในตอนนั้นหนังตะลุงเองก็เริ่มใช้เครื่องขยายเสียงเช่นกัน ในยุคแรกที่ตนพบเห็นประมาณปี พ.ศ. 2512 ซึ่งหนังที่ตนพบเห็น เช่น หนังจวนและหนังแสงโณ เป็นต้น

นอกจากดนตรีประกอบหนังตะลุงรับและถ่ายทอดโดยวิธีเรียนและต่อเพลงกับครูโดยตรง และแบบครูพักลักจำแล้ว ยังได้จากสื่อต่าง ๆ เช่น วิทยุ แผ่นเสียงในยุคแรกดังเหตุผลและตัวอย่างที่ผู้วิจัยยกมาให้เห็นจากการบอกเล่า ซึ่งสังัด ภูเขาทอง (สัมภาษณ์) กล่าวว่าเครื่องเล่นแผ่นเสียง มีได้แต่ผู้ที่มีฐานะหรือผู้นำชุมชนเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่า แม้ไม่ได้มีกันทุกคนในชุมชน อาจจะแต่ถึงกระนั้นก็ยังจะสามารถถ่ายทอด แพร่กระจายสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในอีกสังคมหนึ่งผ่านไปสู่อีกสังคม และคนในสังคมก็รับไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตนเอง

จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมกลายเป็นสังคมเมือง ปัจจุบันโทรทัศน์ วิทยุ เทป คอมพิวเตอร์ ภาพยนตร์ คอมพิวเตอร์ หนังสือพิมพ์ โดยเฉพาะวิทยุ เทป และโทรทัศน์เป็นสื่อที่ที่มีกันแทบทุกบ้าน ให้ความบันเทิงแก่คนในสังคมทุกรูปแบบ สถานีแต่ละช่องนำเสนอดนตรี ละคร หรือนิยายที่สนุกเร้าใจและดูได้ทุกเวลา ต่างกับหนังตะลุงที่หาโอกาสดูได้ยาก และบางครั้งเยาวชนรุ่นใหม่ก็รู้สึกว่าจะไม่เข้ากับยุคสมัยของตน หน้าที่ในการให้ความรู้ข่าวสารและความบันเทิงก็ถูกแทนที่ด้วยสื่อที่ทันสมัย ความนิยมและความผูกพันกับชาวบ้านก็ลดน้อยลง

ดนตรีและการละเล่นที่มีอยู่ก็ต้องปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นให้สอดคล้องกับปัจจุบัน เพื่อความอยู่รอด เช่น การปรับเปลี่ยนของดนตรีและวิธีการเล่นของหนังตะลุงให้กระชับและทันสมัยขึ้น การแสดงก็เอาเรื่องใกล้ตัวนำมาแสดง การเพิ่มเข้ามาของเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กลองชุด กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า คีย์บอร์ด และการเล่นเพลงร่วมสมัย เช่น การนำเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยม มาใช้ในการแสดงตามแบบของหนังตะลุงเอง หรือกระทั่งกลายเป็นการแสดงในลักษณะของวงดนตรีลูกทุ่ง ด้วยเหตุผลหลายประการที่กล่าวมาทำให้ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านหลายอย่างที่ไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับสังคมสมัยใหม่ได้ก็ถูกกลืนหายไปจากวิถีชีวิตของคนในที่สุด

การแพร่กระจายของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง มีการแพร่กระจายโดยการติดต่อกันของคนในสังคม ในเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง สื่อในการสื่อสาร สิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลในการแพร่กระจายทั้งสิ้น เมื่อมีการแพร่กระจายไปยังสังคมอีกสังคมหนึ่งก็มีการปรับเปลี่ยนไปใช้ให้เหมาะสมของแต่ละท้องถิ่น

ข้อมูลของหนังตะลุงและดนตรีประกอบที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดสอดคล้องกับลักษณะของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน ไม่ว่าแนวทางทางแนวทางของการเกิด การสืบทอดรวมถึงการแพร่กระจายของหนังตะลุงและดนตรีประกอบหนังตะลุงในฐานะดนตรีพื้นบ้านที่ประกอบการเล่น และหน้าที่ของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านที่ผูกพันกับชีวิตคนในสังคมภาคใต้

3.1.2 เครื่องดนตรีที่นำมาใช้เพิ่มขึ้นจากวงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงเดิม

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้เพิ่มขึ้นมีทั้งเครื่องดนตรีไทยเองและเครื่องดนตรีสากล การนำเข้ามาใช้ส่วนใหญ่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองร่วมกับปี่ที่มีอยู่เดิม เพื่อความไพเราะและเพื่อเล่นดนตรีร่วมสมัย เช่น ในยุคที่เพลงลูกทุ่งกำลังได้รับความนิยม ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงก็นำเพลงลูกทุ่งมาเล่นประกอบ ทั้งการเล่นแบบการบรรเลงเฉพาะดนตรี และการเล่นประกอบการร้องเพลงแบบวงดนตรีลูกทุ่ง

การนำเสนอเครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นจากเครื่องดนตรีปี่พาทย์ชาตรีเดิม ต่อไปนี้จะไม่กล่าวโดยละเอียดถึงโครงสร้างทางกายภาพของเครื่องดนตรี แต่จะนำเสนอในส่วนเนื้อหาของการนำมาใช้ ซึ่งเครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นมีด้วยกัน ดังนี้

3.1.2.1 ซอด้วง เป็นซอ 2 สาย สายซอนิยมทำด้วยสายเบรครดจักรยาน ตัวซอและส่วนประกอบของซอนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง กะโหลกซอนิยมหุ้มด้วยหนังเลื่อม เกี่ยวกับซอในภาคใต้ นั้น อุดม หนูทองสันนิษฐานว่ารับมาสมัยกรุงธนบุรี โดยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ครั้นเมื่อสามารถรวบรวมประเทศได้แล้ว ก็ทรงนำโนราจากภาคใต้ขึ้นมายังราชธานี และขณะเดียวกันทางภาคใต้ก็รับเครื่องดนตรี ปี่ ซอด้วง ซออู้ กลับไปยังภาคใต้ (อ้างถึงในประภาส ขวัญประดับ, 2540: 12-13)

ณรงค์ชัย ปิฎกิร์ชต์ (สัมภาษณ์) เนื่องจากห่านักปี่ค่อนข้างยาก จึงได้นำซอเข้ามาเล่นประกอบในวง โดยเปลี่ยนสายซอให้เป็นลวดเพื่อให้ได้เสียงใกล้เคียงกับเสียงปี่ แต่เนื่องจากความมีคุณค่าและลักษณะพิเศษของปี่ทำให้ซอที่นำเข้ามาไม่สามารถทดแทนเสียงปี่ได้ แต่ก็มีกรนำมาใช้ร่วมกันทั้ง 2 ชนิด

ควน ทวนยก (สัมภาษณ์) กล่าวว่าซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกของเครื่องดำเนินทำนองที่นำเข้ามาในวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง ซึ่งผู้ที่นำเข้มานั้นไม่ได้มีการบันทึกประวัติไว้ว่าใครเป็นคนนำมาครั้งแรก ซึ่งควน ทวนยกกล่าวว่านำมาช่วงประมาณปี พ.ศ. 2500 ซึ่งสอดคล้องกับใจ แก้วนุ้ย (สัมภาษณ์)

เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ช่วงที่ซอด้วงนิยมใช้แพร่หลายประมาณปี พ.ศ. 2507-2508

ในปัจจุบันซออู้นิยมใช้ประกอบหนังตะลุงน้อยลงเนื่องจากหันมาใช้ซออู้แทน ซึ่งผู้ที่สามารถตีซอด้วงได้ ก็มีความสามารถในการตีซออู้เช่นกัน จึงหันมาตีซออู้แทนซอด้วงที่เสื่อมความนิยมลง

3.1.2.2 ซอด้วง เป็นเครื่องเป่าที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หรือไม้ไผ่ มีรูสำหรับกด 7 รู และมีรูสำหรับนิ้วค้ำอีก 1 รู เสียงซอด้วงเกิดจากลมที่หักเหผ่านไม้ที่เรียกว่า “ดาก” เกี่ยวกับซอด้วงที่นำมาใช้ในการเป่าประกอบหนังตะลุง ใจ แก้วนุ้ย (สัมภาษณ์) กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า เริ่มมีการนำมาใช้ในดนตรีประกอบหนังตะลุงประมาณปี พ.ศ. 2500 เช่นเดียวกับซออู้

เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ระยะเวลาที่นิยมใช้ซอด้วงมาเล่นในวงดนตรีหนังตะลุงประมาณปี พ.ศ. 2514-2515 ซึ่งปัจจุบันพบเห็นการเป่าซอด้วงในวงดนตรีประกอบหนังตะลุงน้อยมาก สอดคล้องกับณรงค์ชัย ปิฎกิร์ชต์ (เอกสารอัดสำเนา)

ในการศึกษาพบว่า มีการใช้ขลุ่ยเล่นน้อยมากในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง มีเพียงคณะหนังตะลุง 2-3 คณะที่ใช้ ซึ่งปรากฏว่าผู้เป่าเป็นคนเดียวกัน ซึ่งบางครั้งก็มีเช่นกันที่มีคนเป่าขลุ่ยคนอื่น ๆ ประกอบการเล่นหนัง เช่น ฉลอง ทิพย์แก้ว (สัมภาษณ์) ซึ่งอดีตเคยเป็นลูกคู่หนังเป่าขลุ่ยร่วมกับวงดนตรีที่ประกอบการเล่นหนังตะลุงของหนังฉิ่น จาโร ในวันที่ 27 พฤศจิกายน 2540 ในงานศพหนังละมุล แก้วมี วัดเขาดกน้ำ อำเภอรัตนภูมิ สอบถามได้ความว่าเคยเล่นร่วมกันกับนายอำนาจ นุ่นเอียดนายปีหนังตะลุง

เหตุที่ไม่นิยมใช้ขลุ่ยในวงดนตรีประกอบหนังตะลุง ผู้วิจัยคิดว่าเนื่องจากขลุ่ยมีเสียงเบาและไม่หนักแน่นไม่เหมาะกับการเล่นหนังตะลุงที่ต้องการให้ผู้ชมได้ยินได้ไกล ต่างจากปีที่มียี่เสียงดังและสามารถเป่าแสดงออกถึงอารมณ์คนเป่าได้ดีกว่าและชัดเจนกว่า

3.1.2.3 ซอู้ ซอู้เป็นซอที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลกว่าซอด้วง มีสายซอ 2 สาย

ลักษณะของซอู้ในภาคใต้ที่นิยมใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุงแตกต่างจากของภาคกลางไปบ้าง คือ การเปลี่ยนสายซอที่ทำด้วยเชือกเป็นลวดที่นำมาจากสายเบรครถจักรยาน ทำให้มีเสียงใสขึ้นแต่ไม่เล็กแหลมอย่างซอด้วง กะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว ซอชนิดนี้สันนิษฐานว่ารับมายังภาคใต้สมัยกรุงธนบุรี (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: 12-13)

ใจ แก้วนุ้ย (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ซอู้เข้ามาหลัง พ.ศ. 2500 แต่จะเป็นช่วงไหนตนก็ไม่สามารถบอกได้ชัดเจน เจริญ อินพรม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงนิยมใช้ซอู้ประมาณปี พ.ศ. 2512 จากการสำรวจของ ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ (เอกสารอัดสำเนา) ซึ่งพบว่ามีจำนวนผู้ที่มีความสามารถในการสีซออยู่พอสมควรคือ 22 คน จากจำนวนลูกคู่ทั้งหมด 87 คน

ซอู้ในปัจจุบันพบได้ทั่วไปในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง เนื่องจากมีเสียงนุ่มนวลและมีลีลาการเล่นที่อ่อนหวานจึงยังได้รับความนิยมอยู่ นอกจากนี้ซอู้อย่างมีบทบาทที่ดีในการเล่นประกอบกับการขับกลอน เช่น กลอนที่เรียกว่า “คำคอน”^{*} ซึ่งนักดนตรีที่สีซอ มักเล่นซอได้ทั้ง 2 ชนิด คือทั้งซอด้วงและซอู้

3.1.2.4 กลองทอมบ้า เป็นกลองหุ้มหนังหน้าเดียว ดึงขอบด้วยโลหะและเกลียว

เหล็ก หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 32 เซนติเมตร เดิมทำด้วยไม้ขนุนทั้งต้นนำมาล้างแล้วเจาะให้กลวง ส่วนหน้ากลองใหญ่กว่าส่วนท้าย ตรงกลางใหญ่กว่าส่วนหัวและส่วนท้าย ใช้ตีคู่กัน 2 ใบที่มีระดับเสียงต่างกันประมาณคู่ 5 เถ่น โดยใช้มือหรือไม้ตี ในวงดนตรีประกอบหนังตะลุงจะตีโดยมือกลองทำหน้าที่ขัดจังหวะทับแทนกลองตุ๊ก และอาจตีโดยผู้ที่ตีทับเมื่อเล่นเพลงร่วมสมัย

เช่น เพลงลูกทุ่ง หรือเพลงลาติน กลองชนิดนี้นิยมใช้ทั่วไปในวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง และวงดนตรีลูกทุ่ง

จากการศึกษาพบว่าหนังตะลุงเกือบทุกคณะมีการใช้ทอมบ้าแทบทั้งสิ้น ที่พบมีเพียงหนังสุรชัย เหล่าสิงห์คณะเดียวที่ไม่ใช้ แต่ใช้กลองทำเองแทน

3.1.2.5 กลองชุด (Drums) เป็นกลองสมัยใหม่ที่ใช้เล่นในวงดนตรีสมัยใหม่ทั่วไป ในท้องถิ่นภาคใต้นิยมเรียกว่ากลองแตก มาตรฐานของกลองชนิดนี้มีด้วยกัน 5 ใบ คือ กลองใหญ่ (Bass Drum) สแนร์ดรัม (Snare Drum) และกลองทอม 3 ใบ (High-Tom, Low-Tom and Floor Tom) นอกจากนี้ยังมี ฉาบคู่ (Hi-hat) ฉาบเดี่ยว (Cymbals) และขาตั้ง เล่นโดยใช้ไม้กลองตี ประกอบกับการเหยียบกระเดื่องของกลองและฉาบคู่ นอกจากนี้อาจจะมีกลองบองโก (Bongo) เสริมเข้ามาในชุดของกลองด้วย ลักษณะการตีมีทั้งการนำจังหวะ (Pattern) ของดนตรีลาตินอเมริกา หรือดนตรีร่วมสมัยและกลุ่มจังหวะที่เป็นแบบของหนังตะลุงเอง ผู้ที่ตีกลองชุดก็มีหน้าที่ตีกลองทอมบ้าเพื่อขัดจังหวะทับด้วย

จากข้อมูลภาคสนามพบว่า หนังแรกในจังหวัดสงขลาที่นำกลองมาใช้คือหนังเชย เชี่ยวชาญ (อัม จิตต์ภักดี, สัมภาษณ์; ควน ทวนยก, สัมภาษณ์; ใจ แก้วนุ้ย, สัมภาษณ์; มนูญศักดิ์ ทองนวล, สัมภาษณ์; บุญเลิศ แสงสีคำ, สัมภาษณ์; เจริญ อินพรม, สัมภาษณ์; ชวนโชค ไพโรจน์, สัมภาษณ์)

จากการศึกษาพบว่าหนังตะลุงในปัจจุบันนิยมใช้กลองชุด เนื่องจากมีลีลาที่เร้าใจ และมีสีสัน สามารถเล่นเพลงร่วมสมัยโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งได้ดี จากการศึกษาค้นพบเพียงคณะหนังสุรชัย เหล่าสิงห์คณะเดียวที่ไม่ใช้กลองชุดแต่ใช้กลองทำเองแทน

3.1.2.6 ไวโอลิน (Violin) ผู้ที่นำไวโอลินเข้ามาเล่นในหนังตะลุงคือหนังจุเลียม กิ่งทอง (สถาบันทักษิณคดี) ในสงขลามีหนังสกุล เสียงแก้ว หนังนครินทร์ ขาทอง หนังจรรยา มาใช้แต่ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว (เจริญ อินพรม, สัมภาษณ์)

ปัจจุบันพบเห็นน้อยมาก จากข้อมูลภาคสนามบริเวณจังหวัดสงขลา พบเห็นคณะหนังสุทธิพิย์ ลูกทุ่งบันเทิง จากจังหวัดตรัง เล่นโดยนายเปี่ยม ทรัพย์สง ซึ่งนายเปี่ยมนั้นมีความสามารถในการสีซออยู่ด้วย บางครั้งเมื่อเกิดการชำรุดของสายไวโอลินซึ่งหาซื้อได้ยาก นายเปี่ยมก็จะเล่นซออุ้แทนไวโอลิน

3.1.2.7 ทรัมเป็ต (Trumpet) หนังที่ใช้ทรัมเป็ตเข้ามาเล่นหนังตะลุงคือ หนังเกล้า น้อย (ใจ แก้วนุ้ย, สัมภาษณ์)

นอกจากนั้นหนังนครินทร์ ขาทองที่ในอดีตเคยใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้เล่น จากการศึกษาค้นพบว่า ไม่มีหนังคณะใดในจังหวัดสงขลาปัจจุบันใช้ทรัมเป็ตเลย

3.1.2.8 แซกโซโฟน (Saxophone) อยู่ในตระกูลเครื่องลมไม้ (Woodwind) แซกโซโฟนนิยมเล่นกันทั่วไปในวงดนตรีไม่ว่าวงดนตรีเล็ก (Small Band) วงใหญ่ (Big Band) และวงโยทวาทิต (Marching Band) นอกจากนี้เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นเพลงทุกประเภท เช่น เพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่ง เพลงแจ๊ส เป็นต้น สำหรับแซกโซโฟนในดนตรีประกอบหนังตะลุงเข้าใจว่าได้รับอิทธิพลมาจากวงดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่ง โดยนำมาเล่นคู่กับปี่หรือแทนปี่

สัจด์ ภูเขาทอง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลายปีมาแล้วญาติที่บ้านรับหนังตะลุงจากจังหวัดตรังมาเล่น ปรากฏว่ามีการใช้เครื่องดนตรีสากลมาเล่นประกอบหนัง ซึ่งในจำนวนนั้นมีแซกโซโฟนรวมอยู่ด้วย

จากการศึกษาพบว่า แซกโซโฟนมีบทบาทในการเล่นทำนองร่วมกับปี่เป็นแนวเดียวกัน (Unison) นอกจากนี้ อาจเป็นการเปลือยทำนองกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ร่วมกับวงกรณีที่เล่นเพลงลูกทุ่งแซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นในท่อนนำ (Introduction) ปี่ทำหน้าที่สอดรับ (Background) หลังจากนั้นปี่ทำหน้าที่เปลือยทำนองเพลงในลักษณะที่เลียนเสียงร้อง และมีการสอดรับระหว่างกันเป็นช่วง

ปัจจุบันในดนตรีประกอบหนังตะลุง มีการใช้แซกโซโฟนเล่นประกอบบ้าง แต่ไม่แพร่หลายหรือนิยมมากนัก คณะหนังที่ใช้แซกโซโฟนมาใช้ร่วมกับปี่ เช่น คณะหนังนครินทร์ ชาติทอง และหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ เป็นต้น

3.1.2.9 กีตาร์ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด (Guitar, Guitar Bass, Keyboard) ปัจจุบันหนังเกือบทุกคณะนิยมใช้เครื่องดนตรีเหล่านี้ประกอบการเล่นหนัง เพื่อเล่นดำเนินทำนองร่วมกับปี่ และการนำเข้ามาเพื่อเล่นเพลงลูกทุ่ง การเล่นนิยมเล่นแบบแนวเดียวตามทำนองปี่ มีการใช้ประสานเสียงแบบคอร์ดน้อยและบางวงไม่ใช้เสียงประสานแบบคอร์ดเลย

หนังยุคแรกที่น่าเครื่องดนตรีประเภทนี้มาใช้ เช่น หนังพร้อมน้อย หนังสกุลเสียงแก้ว เป็นต้น ต่อมาก็นิยมใช้เลียนแบบตาม ๆ กัน ระยะเวลาที่หนังตะลุงนิยมใช้เครื่องดนตรีสากลประมาณปี 2530-2531 (สกุล เสียงแก้ว, สัมภาษณ์; ใจ แก้วนุ้ย, สัมภาษณ์; เจริญ อินพรม, สัมภาษณ์; มนูญศักดิ์ ทองนวล, สัมภาษณ์)

จากการศึกษาพบว่าคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่หนังทุกคณะนิยมใช้มากที่สุด ซึ่งกีตาร์ และกีตาร์เบส จะมีหรือไม่มีก็ได้ ทั้งนี้ถ้าหนังคณะใดนิยมร้องเพลงลูกทุ่ง หรือเป็นหนังที่มีชื่อเสียงแสดงบ่อย ก็จะมีเครื่องดนตรีสากลเหล่านี้อยู่ทุกชิ้น หนังที่ทำการแสดงบ่อยเช่น คณะหนังนครินทร์ ชาติทอง คณะหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ คณะหนังรงค์ ตะลุงบัณฑิต เป็นต้น

3.2 เพลงที่ใช้เล่นประกอบหนังตะลุง

เดิมการเป่าปี่ภาคใต้เป็นการเป่าเลียนเสียงการขับบทหนังตะลุงและโนรา และเลียนเสียงพูด และการเป่าที่ไม่มีกำหนดทำนอง เสียงปี่จะฟังเสียงทับและทอดเสียงให้ลงกับทับและเครื่องตีชิ้นอื่น จากการศึกษาข้อมูลจากภาคสนามโดยวิธีสัมภาษณ์ทำให้ทราบที่มาของทำนองเพลงมาให้อธิบายประกอบกับเอกสารที่กล่าวถึงประเภทของเพลงแต่ละชนิด เพื่อสรุปถึงประเภทของเพลงปี่ในหนังตะลุงได้ดังนี้

3.2.1 ประเภทของเพลงปี่ในหนังตะลุง แบ่งตามลักษณะที่มาได้ดังนี้

3.2.1.1 เพลงไทยแบบฉบับ สามารถแพร่กระจายมาจากภาคกลางได้หลายทางเช่น

1.) ได้มาจากการติดต่อแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมระหว่างภาคใต้และภาคกลาง ดังเช่น การนำรูปแบบของการแสดงโนราจากภาคกลางมาภาคใต้ และนำกลับไปในสมัยกรุงธนบุรี และต้นกรุงรัตนโกสินทร์ หรือการนำเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเข้ามาในสมัยช่วงเดียวกัน

2.) การย้ายถิ่นฐานของนักดนตรีจากภาคกลางไปยังภาคใต้ และได้ตั้งวงปี่พาทย์ขึ้น ซึ่งการย้ายถิ่นฐานนี้อาจจะมีหลายครั้งตั้งแต่อดีต ดังเช่น ทวดเนียม ที่มาจากภาคกลางและมาสมัครบวชที่บริเวณอำเภอสิงหนครในปัจจุบัน และได้ก่อตั้งปี่พาทย์บ้านแม่ลาดขึ้น ครูดนตรีที่นักดนตรีหนังตะลุงเดิม เคารพและเอ่ยชื่อก่อนเล่นเพื่อระลึกถึง เช่น เนียม หนู จัน จำ อัน เป็นต้น

3.) นอกจากนี้ นายใจ แก้วนุ้ย (สัมภาษณ์) ได้เล่าว่า มีนักดนตรีจากภาคกลางและร่วมเล่นดนตรีประกอบหนังด้วยกัน โดยนายสากลจะสีไวโอลินในหนังตะลุงขณะเดียวกันกับตน และนายสากลเป็นคนที่ย้ายทอดเพลงภาคกลางส่วนหนึ่งให้ตน

4.) การเกิดของเพลงไทยสากลและเพลงไทยลูกทุ่ง เดิมเพลงไทยสากลและเพลงไทยลูกทุ่งนิยมนำทำนองเพลงจากเพลงไทยมาเล่นในรูปแบบใหม่ขึ้น ทำให้ทำนองเพลงไทยแพร่หลาย

3.2.1.2 เพลงไทยสากล เป็นเพลงไทยแนวใหม่ที่มีการใช้ทำนองแบบไทย และมีการเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตก ซึ่งช่วงแรกเป็นทำนองเพลงไทยที่มีอยู่เดิม และในช่วงหลังมีการแต่งทำนองขึ้นมาใหม่มากขึ้น ซึ่งลักษณะเพลงไทยสากลเริ่มแต่งครั้งแรกโดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งลีลาและการเรียบเรียงแบบดนตรีตะวันตก มีชื่อว่า “วอลท์ปัสตึจินต์” ซึ่งสมัยนั้นไม่ได้เรียกว่าเพลงไทยสากล เพลงไทยสากลเริ่มได้รับความนิยมจากอิทธิพลของภาพยนตร์ในยุคแรก ประมาณปี พ.ศ. 2440 ผู้ที่แต่งเพลงและแต่งเนื้อร้องที่สำคัญในยุคนั้นคือพระเจนดุริยางค์ และขุนวิจิตรมาตรา ซึ่งทั้ง 2 ท่านทำงานร่วมกัน หลังจากนั้นปี พ.ศ. 2453 เกิดวงดนตรีที่แต่งเพลงแบบ

เพลงไทยสากลที่สำคัญ เช่น วงดนตรีสุนทราภรณ์ โดยครูเอื้อสุนทรศานเป็นต้น (สุกรี เจริญสุข: 226-231)

ในปี พ.ศ. 2498 รายการโทรทัศน์ ได้เรียกเพลงประเภทนี้ว่า “เพลงผู้ดี” ซึ่งคู่กับ เพลงลูกทุ่งที่เรียกว่า “เพลงตลาด” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2532: 31)

เพลงไทยสากลที่ใช้เล่นในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงมีน้อย ที่มีอยู่ก็เป็น ลักษณะเพลงที่น่าทำนองเพลงไทยมาใช้

3.2.1.3 เพลงไทยลูกทุ่ง เป็นลักษณะของรูปแบบเพลงที่เกิดขึ้นมาประมาณปี พ.ศ. 2496-2467 แต่คำว่าเพลงลูกทุ่งจริง ๆ แล้วเริ่มใช้ในปี พ.ศ. 2507 จากรายการวิทยุและโทรทัศน์ เดิมเรียกว่าเพลงตลาด เพลงลูกทุ่งเกิดจากการผสมผสานกัน ระหว่างดนตรีพื้นบ้านและ ดนตรีตะวันตก (สุกรี เจริญสุข, 2538: 47; สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2532: 31)

นักร้องเพลงลูกทุ่งในช่วงแรกก็มี หลวงทองใจ ปองปรีดา เบญจมินทร์ ก้านแก้ว สุพรรณ ชาย เมืองสิงห์ สุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น ซึ่งขณะนั้นเรียกว่า เพลงร่ำวง เพลงตลาด เพลงชนบท แล้วมาเป็นเพลงลูกทุ่งในที่สุด (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2532: 31)

วิวัฒนาการของเครื่องส่งวิทยุที่สามารถส่งสัญญาณกระจายเสียงไปได้ไกล ๆ และ วิวัฒนาการของวิทยุทรานซิสเตอร์ ที่สามารถย่อส่วนให้เล็กลง ใช้กระแสไฟฟ้าจากถ่านไฟฉายที่ ราคาขายไม่สูงเนื่องจากต้นทุนการผลิตต่ำ ทำให้คนในชนบทมีกำลังซื้อมากขึ้นระบบการสื่อสาร ทางวิทยุนี้เองที่เป็นสิ่งที่เสริมให้เพลงลูกทุ่งพุ่งขึ้นสู่ความนิยมของคนในชนบทอย่างรวดเร็ว (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2521: 123)

หนังงูเลี่ยม กิ่งทองเป็นหนังตะลุงคณะแรกที่น่าเอาไวโอลินเข้ามาประสมใน ดนตรีหนังตะลุง ทั้งยังเป็นคณะแรกที่น่าเอาเพลงในลีลาลูกทุ่งเข้ามาใช้ในการเล่นหนังตะลุง โดย ให้รูปหนังแสดงบทบาท ในการแสดงหนังตะลุงจะมีการร้องเพลงลูกทุ่งประกอบในเรื่องโดยตัว ตลกจะเป็นผู้ร้อง (นพพร ด้านสกุล, 2538: 15)

เพลงลูกทุ่งที่มีอิทธิพลต่อหนังตะลุงมาก สังเกตได้จากเพลงโหมโรงที่ใช้ในการ แสดงปัจจุบันที่นำมาใช้ นอกจากนี้อาจนำมาใช้เป็นเพลงถอนบท หรือนำมาใช้ตอนสลับฉาก (เจริญ อินพรม, สัมภาษณ์; พุ่ม เสนาจิตต์, สัมภาษณ์; ล่อง ไสยะ, สัมภาษณ์)

3.2.1.4 เพลงพื้นบ้าน สุจิตต์ วงษ์เทศ (2521: 127) กล่าวว่า คนตรีลูกทุ่งนำเอาทำนองและเนื้อร้องของเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง มาใช้ทั้งหมดสิ่งเหล่านี้จึงกลายเป็นความบันเทิงชนิดใหม่ที่มีอิทธิพลต่อชาวบ้าน

เพลงพื้นบ้านที่เล่นในหนังตะลุง คาดว่ามาจากอิทธิพลของเพลงลูกทุ่ง โดยผู้ที่แต่งเพลงลูกทุ่งได้นำเอาเพลงพื้นบ้านมาดัดทอนให้สั้นเข้า จุดประสงค์เพื่อต้องการให้ชาวบ้านฟังแล้วเข้าใจได้ง่าย และเนื่องจากเพลงพื้นบ้านเป็นสิ่งที่อยู่เดิมผูกพันกับวิถีชีวิตของคนในสังคมแบบชาวบ้านมาก่อน ทำให้ผู้ฟังที่เป็นชาวบ้านรู้สึกเข้าใจได้ง่าย

เพลงพื้นบ้านที่พบในดนตรีประกอบหนังตะลุง นอกจากจะเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคใต้ เช่น เพลงตารีกีปัส ซึ่งมาจากเพลงประกอบการเดินรำของวัฒนธรรมมุสลิมแล้ว ยังพบว่ายังมีเพลงพื้นบ้านของภาคอื่น เช่นภาคอีสานนำไปใช้ด้วย เช่น ทำนองเพลงที่ จักรายุทธ นพราลัย และคมสันต์ วงศ์วรรณ (สัมภาษณ์) ครูดนตรีและนักดนตรีพื้นเมืองภาคอีสานบอกว่าชื่อเพลง “दैยโงง”

ทำนองเพลงพื้นบ้านที่พบนำไปใช้ในการเล่นหนังตะลุง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มาจากภาคอื่น ๆ ของไทย โดยเฉพาะภาคกลางและภาคอีสาน สำหรับการแพร่กระจายคาดว่ามาจากเพลงลูกทุ่งที่นำทำนองเพลงเหล่านั้นมาใช้ แล้วถึงแพร่กระจายไปยังภาคใต้ผ่านสื่อที่นิยมใช้แพร่หลายในยุคแรก คือ สถานีวิทยุ และวิทยุทรานซิสเตอร์

เนื่องจากความเชื่อที่คลี่คลายไป หนังตะลุงก็อยู่ในฐานะสิ่งบันเทิงของชาวบ้าน ความเชื่อที่คลี่คลายไปอาจเป็นเพราะคนมีการศึกษามากขึ้น และจากการที่ชาวใต้มีนิสัยเป็นอิสระ มีความนึกคิดเป็นของตนเอง ทำให้ลักษณะของความเชื่อในสิ่งที่เหนือธรรมชาติของคนในภาคใต้ลดความเคร่งครัดลง เพลงในการแสดงหนังก็เช่นกัน เมื่อความเชื่อลดลงนักดนตรีก็ไม่เคร่งครัดในการปฏิบัติบวกกับความต่อสู้เพื่อความอยู่รอดกับการแข่งขันกับสิ่งบันเทิงแบบใหม่ ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

3.2.2 หน้าที่ของเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุง

3.2.2.1 การขึ้นปี การขึ้นปีนั้นเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในแต่ละครั้งก่อนการเล่นดนตรีที่ประกอบการเล่นหนังตะลุง การขึ้นปีเป็นลักษณะการเดินหรือใช้ปฏิภาณตามกรอบของทำนองหลัก มีการยืดหยุ่นของทำนองและจังหวะ เมื่อเล่นเพลงในลักษณะนี้นักดนตรีจะต้องเล่นให้สอดคล้องกันโดยฟังเสียงปีเป็นหลัก ตัวอย่างการขึ้นปี ของนายพุ่ม เสนาจิตต์

โน้ตเพลงชุดที่ 1 แสดงการขึ้นปี ขึ้นปี

หนังสือพิทักษ์
เป่าปี่โดยนายทุ่ม เสนาจิษฐ์



3.2.2.2 การบรรเลงโหมโรง หลังจากการตั้งเครื่องเป่าโหมโรง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์
ขอที่ตั้งโหมโรงและเป่าสนิยคัจฉาไรเสร็จแล้ว เมื่อคณะหนังขึ้นบนโรงที่ใช้สำหรับการแสดงแล้วนาย
หนังจะตีกลองนำเพื่อเอาฤกษ์ถูกคู่บรรเลงเพลง เรียกว่าตั้งเครื่องดนตรีนิยมเล่นเพลงยี่สิบ จากนั้น
นายหนังแก้แครงที่ใส่รูปหนังตะลุงออกมาเรียงเป็นระเบียบ โดยการปักเรียงบนด้นกล้วย ต่อมาเป็นการ
ทำพิธีเป่าโหมโรงโดยใช้เครื่องหมากพลุ จบแล้วลูกคู่บรรเลงโหมโรงเพื่อลองเครื่องดนตรี และเป็น
การเรียกคนดู เพลงโหมโรงหนังตะลุงนิยมใช้เพลงปี่ เพลงปี่ส่วนมากเพลงปี่ที่ใช้เป็นเพลงที่นำไป
จากภาคกลาง ซึ่งในการบรรเลงได้ถูกปรับไปตามวิธีบรรเลงของทางภาคใต้ที่เป็นลักษณะเฉพาะ

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า การโหมโรงในปัจจุบันใช้เพลงลูกทุ่งเป็น
หลัก มีเพียงไม่กี่คณะที่นิยมเล่นเพลงไทยแบบฉบับ คณะหนังในจังหวัดสงขลาในปัจจุบันที่นำ
เพลงไทยแบบฉบับมาใช้ในการโหมโรง เช่น คณะหนังนครินทร์ ขาทอง ซึ่งได้รับการถ่ายทอด
เพลงจากนายเลื่อน แก้วแจ่มแจ่ม และหนังฉิ้น อรมุต ซึ่งเป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ อดีตนักดนตรี
วงปี่พาทย์

3.2.2.3 เพลงในระเบียบวิธีแสดง หมายถึงเพลงที่ใช้ประกอบการออกฤกษ์ เพลง
สำหรับการนาถฤกษ์ เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนาถ
หน้าบท จนถึงเพลงสำหรับการบอกเรื่อง

จากการศึกษาพบว่า นอกจากเพลงเชิดดาแล้ว ในขั้นตอนอื่น ๆ หนึ่งแต่ละคณะสามารถนำเพลงมาใช้ได้ตามความถนัดของนักปี่แต่ละคน ซึ่งเพลงที่นำมาใช้เป็นเพลงไทยแบบฉบับ เพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้านเป็นต้น โดยเลือกเพลงให้เข้ากับลีลาจังหวะหน้าทับ แม้ว่าจะไม่บังคับเพลงในการใช้ประกอบ แต่บางครั้งบางคณะก็อาจจะใช้เพลงซ้ำกันกับคณะอื่นได้ เนื่องจากการเลียนแบบต่อ ๆ กัน

3.2.2.4 เพลงดำเนินเรื่อง

1.) เพลงส่งบท เป็นเพลงสั้นหรือนาวลิจของเพลงมาเพื่อสลับในการขับบทในฉากหรือเหตุการณ์เดียวกัน จบด้วยเสียงที่นายหนังสามารถขับบทต่อได้ ตัวอย่างเช่น

โน้ตเพลงชุดที่ 2 แสดงตัวอย่างเพลงส่งบท

ส่งบท



2.) เพลงถอนบท เป็นเพลงสั้นสลับระหว่างฉาก เพลงที่ใช้เป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ดังเช่นเพลงสร้อยสนตัด หรือการนำเพลงลูกทุ่งมาตัดให้สั้น ตัวอย่างเพลงถอนบท ดังเช่น

โน้ตเพลงชุดที่ 3 แสดงตัวอย่างเพลงถอนบท

ถอนบท



3.) เพลงที่ใช้สลับฉาก ใช้เพลงลูกทุ่งและเพลงไทยแบบฉบับ ซึ่งคณะหนึ่งส่วนใหญ่ใช้เพลงลูกทุ่ง ลูกคู่ต้องคอยดูสัญญาณจากนายหนังเพื่อเข้าเนื้อเรื่องในฉากต่อไป หนึ่งบางคณะในปัจจุบัน เช่น หนังกกรินทร์ ขาทองให้ลูกคู่เล่นเพลงจนจบจึงจะขับบทเล่นฉากต่อไป

4.) เพลงพากย์ เป็นเพลงประกอบการบรรยายบทละคร หรือนิยายหนังสือ นักดนตรีคอยเบาสีเสียงลงเมื่อนายหนังบรรยาย และจะเล่นดังขึ้นเมื่อมีช่องว่างของการบรรยาย หรือเมื่อบรรยายเสร็จ เพลงที่ใช้เป็นเพลงลูกทุ่งเป็นหลัก ตัวอย่างเพลงพากย์ของคณะหนังรงค์ ซึ่งมีทำนองคล้ายเพลงเขมรอมตึก

โน้ตเพลงชุดที่ 4 แสดงตัวอย่างเพลงพากย์

พากษ์

หนังรงค์
โน้ตจากนเรศวรพันธ์ 8



5.) เพลงที่ประกอบกิริยา เดิน เสร้าโศก รบ เป็นต้น เพลงสำหรับเดินก็มีลักษณะเฉพาะ เช่น ถ้าผู้หญิงเดินใช้เพลงนางเป็นต้น เพลงสำหรับการร้องไห้เศร้าโศก และเพลงสำหรับการรบ จากการศึกษาพบว่าการเปิดคล้ายกันโดยวนอยู่ในกลุ่มเสียงในลักษณะเดียวกับการขึ้นปี

3.2.2.5 เพลงที่ร้องเพื่อความสนุกเพลิดเพลิน

1.) การแต่งเพลงแปลง และร้องโดยตัวดลก ซึ่งหนังที่ริเริ่มเป็นต้นว่า หนังจูเลียม กิ่งทอง จากการศึกษาพบว่ามีการใช้ทั่วไป โดยเฉพาะหนังที่มีความสามารถในการร้องเพลง เช่น หนังอ้มแท่ง หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ หนังแนบ ศ. นครินทร์ เป็นต้น

2.) ผู้ชมขอให้นายหนังร้องเพลง เช่น การเล่นหนังของคณะหนังสุทิพย์ ลูกทุ่ง บันเทิง ทั้งนี้หนังหนังต้องมีความสามารถในการร้องเพลง

3.3 ดนตรีหนังตะลุงในพื้นที่ศึกษา

จากการศึกษาถึงดนตรีหนังตะลุง ตั้งแต่เดือนสิงหาคม 2540 ถึงเดือน พฤษภาคม 2541 ได้พบว่าส่วนใหญ่มีการใช้เครื่องดนตรีคล้ายกัน แต่เนื่องจากความสะดวกหรือขาดนักดนตรีในบางครั้ง อาจจะตัดเครื่องดนตรีบางชิ้นในส่วนเครื่องดนตรีที่เพิ่มเข้ามาใหม่ในภายหลังซึ่งไม่ใช่เครื่องดนตรีดั้งเดิม เช่นกีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส คีย์บอร์ดออกได้ แต่ทั้งนี้ถ้ามีความสามารถหามาได้ก็นิยมใช้เช่นกัน

นอกจากนี้ในส่วนเครื่องดนตรีดั้งเดิมบางชิ้นซึ่งหานักดนตรีค่อนข้างยาก เช่นปี่ ในการแสดงของหนังในบางครั้งก็จะตัดเครื่องดนตรีชิ้นนี้ออกไป แต่ก็ยังคงไว้ของเครื่องดนตรีที่สำคัญสำหรับการแสดง คือ โหม่ง ฉิ่ง ทับ

รายละเอียดของคณะหนังที่ทำการศึกษา

3.3.1 หนังกิตติ ชรรัตน์ (หนังกิตติ ศ.นครินทร์) เป็นศิษย์ของหนังนครินทร์ ชาทอง อยู่บ้านเลขที่ 33/5 หมู่ที่ 5 ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้

เก็บข้อมูลในงานอุปสมบท เมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม 2541 ที่บ้านนายใจ แก้วนุ้ย บ้านเลขที่ 3 หมู่ที่ 6 ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรีดังนี้

- 1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุทัศน์ ศิลป์พรม ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- 2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายปลื้ม ไม่ทราบนามสกุล อยู่คลองเรียนชอย 19 อำเภอหาดใหญ่
- 3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายพีชศักดิ์ ไม่ทราบนามสกุล อยู่ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่
- 4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายลวดลาย นิยมเดชา อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 259/2 แก้วเส้ง สงขลา
- 5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเฟื่อง เอกกระจ่าย อายุ 53 ปี อยู่คลองเรียนชอย 19 อำเภอหาดใหญ่
- 6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายนุ้ย ไม่ทราบนามสกุล อยู่ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่

7.) กิตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมศักดิ์ ไม่ทราบนามสกุล อยู่บ้านหน้าควน อยู่ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่

8.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายจารึก ไม่ทราบนามสกุล อยู่ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่

3.3.2 คณะหนัง เล่นเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน 2540 เนื่องในงานสวดอภิธรรมศพ นางละมุล แก้วมี วัดเขตกน้ำ อำเภอรัตภูมิ ประกอบด้วยนายหนังหลายท่านเช่นหนังเจริญ หนังเสริมศิลป์ ศ.กันทองหล่อ เป็นต้น

ประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรีดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุรัชย์ เหล่าสิงห์ อายุ 49 ปี อยู่ตำบลภูหาใต้ อำเภอ รัตภูมิ จังหวัดสงขลา

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่น ไม่ทราบชื่อ

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่น ไม่ทราบชื่อ

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่น ไม่ทราบชื่อ

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่น ไม่ทราบชื่อ

6.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมควร ไม่ทราบนามสกุล

3.3.3 คณะหนังจรรยา จันทรนุ่น (จรรยา น้อย หัวไทร) อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 195 หมู่ที่ 2 ตำบลเขาชะฮาย อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เป็นศิษย์หนังเคล้าน้อย และหนังแคล้วเสียงทอง มีลูกศิษย์หลายคน ที่มีชื่อเสียง เช่น หนังทวี พรเทพ หนังจรรยา บันเทิงศิลป์ เป็นต้น

ประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรี ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายคลย์ คงน้อย อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 108 หมู่ 1 ตำบลตะแพน อำเภอศรีบรรพต จังหวัดพัทลุง

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเวียง บุญมาก อายุ 63 ปี ในอดีตเคยเล่นกับหนังเคล้าน้อย หนังแคล้ว เสียงทอง

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายรุ่งโรจน์ เพชร อยู่จังหวัดพัทลุง เป็นศิษย์หนังจรรยาชื่อหนังรุ่งโรจน์ ศ. จรรยา น้อย

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเยี่ยม เถิดนิม อายุ 55 ปี อยู่จังหวัดพัทลุง

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมคิด หมกม่วง อยู่ตำบลโคกชะฮาย จังหวัดพัทลุง

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายอาจันต์ อนุมณี อายุ 40 ปี จังหวัดพัทลุง

7.) กิตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายชนะสิทธิ์ เรืองศรี อายุ 19 ปี เรียนหนังสือชั้น ป.ว.ช. 3 ที่เทคนิคพัทลุง

8.) กิตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุวรรณเสริม จงหวั่ง จังหวัดพัทลุง

3.3.4 ฉิน จาโร (หนังฉิน ศิลป์ทอง)

เล่นเมื่อวันที่ 27 พฤศจิกายน 2540 เนื่องในงานสวดอภิธรรมศพ นางละมุล แก้วมี วัดเขาคมน้ำ อำเภอรัตนบุรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรีดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายอำนาจ นุ่นเอียด อายุ 46 ปี อยู่บ้านเลขที่ 36 หมู่ที่ 6 ตำบลปรางหม อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

7.) ซอฮู้ นักดนตรีที่เล่นไม่ทราบชื่อ

8.) ขลุ่ยหลีบ นักดนตรีที่เล่นคือ นายฉลอง ทิพย์แก้ว อดีตลูกคู่คณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เล่นเครื่องดนตรีได้หลายชิ้น รวมทั้งปี ผีกับนายล้อม ทิพย์แก้ว

3.3.5 ฉิน อรมุต (หนังฉิน อรรถโฆสิต)

นายฉิน อรมุต อายุ 67 ปี เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงหนังตะลุงเป็นบุคคลที่ 3 อยู่บ้านเลขที่ 116 หมู่ที่ 3 ตำบลสะทิงหม้อ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา อายุ 67 ปี เคยเล่นถวายหน้าพระที่นั่ง ณ ทักษิณราชนิเวศ มีความสามารถในการเล่นหนังและมีไหวพริบในการแต่งกลอนและว่ากลอนสดได้ดี ได้รับพระราชทานนามว่า อรรถโฆสิต

นายฉิน อรมุต ได้แต่งนิยายหนังตะลุงไว้มากมาย มีหนังหลายคณะได้นำเอาไปแสดง การแต่งนิยายหนังตะลุง มีทั้งการนำเอาวรรณคดีมาประยุกต์ และแต่งเรื่องขึ้นด้วยตนเอง

เคยร่วมมือกับศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในการจัดสอนและฝึกหนังตะลุง โดยได้จัดสร้างโรงหนังตะลุงไว้ที่บ้านเพื่อใช้ในการฝึก ลูกศิษย์จะใช้ชื่อตามด้วย ศ. อรรถโฆสิต ลูกศิษย์หนังฉิน เช่น หนังสวง ศ. อรรถโฆสิต หนังสุพรรณ ศ. อรรถโฆสิต หนังบุญชู ศ. อรรถโฆสิต หนังสุชีพ ศ. อรรถโฆสิต เป็นต้น

ในการเก็บข้อมูลการแสดงในครั้งนี้งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ สถาบันราชภัฏสงขลา เมื่อวันที่ 13 สิงหาคม 2540 ประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรีดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายล่อง ไสยะ อายุ 66 ปี เล่นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ได้หลายชนิด เช่น ระนาดเอก ข้องวง ตะโพน กลอง ปี่ เริ่มเรียนดนตรีกับน้ำชาย ชื่อภู่ เส็งปลอด และมาฝึกต่อกับนายเลื่อน บรรณากรณ์ หนังสือแรกที่เล่นคือหนังสือกล เสียงแก้ว นายล่อง ไสยะเล่นกับหนังสือนี้เป็นระยะเวลาประมาณ 19 ปี

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่น นายอิว คำศรี อายุ 61 ปี

3.) กลิ่ง นักดนตรีที่เล่น นายเดช เดชะ อายุ 54 ปี

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่น นายห้วน คณะแนม อายุ 68 ปี

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่น นายอำไพ กลีบบุษบง อายุ 50 ปี

6.) ซอฮู้ นักดนตรีที่เล่น นายเปลื้อง หนูประกอบ อายุ 58 ปี เคยเล่นกับหนังสือระบาย

โนราलय

3.3.6 ชวนโชค ไพโรจน์ (หนังสือ ชื่นวชาญ) อายุ 63 ปี อยู่เลขที่ 1/2 หมู่ที่ 9 ตำบลเกาะเต่า อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา มีครอบครัวกับนางสุขาว ไพโรจน์ มีลูก 6 คน เป็นหญิง 4 คน ชาย 2 คน

เริ่มเล่นหนังสือตั้งแต่อายุ 7 ปี หลังจากนั้นเมื่ออายุ 8 ปีก็ไปเป็นบุตรบุญธรรมของหนังสือชื่นวชาญ มีลูกศิษย์หลายคณะเช่น หนังสือพิน ศ. ชวนชื่นวชาญ หนังสือจิต ศ. ชวนชื่นวชาญ หนังสือนิตย ศ. ชวนชื่นวชาญ หนังสือวินัย ศ. ชวนชื่นวชาญ หนังสือบุญโย ศ. ชวนชื่นวชาญ หนังสือมนัสน้อย ศ. ชวนชื่นวชาญ เป็นต้น

ผลงานการแต่งนิยายหนังสือสูง เช่น เรื่องสาวสวนแดง ฟ้าพะยับ-คืบพะโยม วิญญาณหาราช โทน้อยเรือนงาม เป็นต้น

คณะหนังสือชื่นวชาญ ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายปาน แก่นเจริญ อายุ 57 ปี อยู่บ้านเลขที่ 41/1 หมู่ที่ 10 ตำบลคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา นายปาน เริ่มเล่นดนตรีหนังสือสูงตั้งแต่อายุ 18 ปี โดยการตีซอฮู้ และซอด้วงกับหนังสือชื่นวชาญ หนังสือมน จวน หนังสือแล้ม หนังสือรงค์ จิตรประพันธ์ หนังสือจวนแม่นาง เป้าปี่ให้หนังสือชื่นวชาญมาประมาณ 2 ปี

นายปาน หักเป้าปี่จากนายอ้อม หนูเสน อายุ 60 ปี อยู่บ้านเลขที่ 131 หมู่ที่ 10 ตำบลน้ำน้อย อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา โดยนายอ้อมหักเป้าปี่มาจากนายเพชร หนูเสนผู้เป็นพี่ชาย ปี่ที่นายปานใช้เข้ากับโหม่งลูก 9 ซึ่งได้มาจากนายอ้อม

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายดวง พนมเดช อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40/3 หมู่ที่ 9 ตำบลคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายโรจน์ เรือนแก้ว อายุ 29 ปี อยู่บ้านเลขที่ 150 หมู่ที่ 10 ตำบลน่าน้อย อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายปิ่น พินสุวรรณ อายุ 53 ปี อยู่บ้านเลขที่ 53 หมู่ที่ 2 ตำบลคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เคยเล่นกับหนังพร้อม อัสวิน

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายวิก ชัยวรรณ อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 157/2 หมู่ที่ 10 ตำบลน่าน้อย อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญลือ ป้องใหม่ อายุ 22 ปี อยู่บ้านเลขที่ 21 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองอู่ตะเภา อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

7.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายวิเชียร เรือนแก้ว อายุ 35 ปี อยู่บ้านเลขที่ 150 หมู่ที่ 4 ตำบลน่าน้อย อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

8.) ขลุ่ย นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญลือ ตุ่มทอง อายุ 41 ปี อยู่บ้านเลขที่ 13/1 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองอู่ตะเภา อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

3.3.7 โชกชัย กมประมูล (หนังโชกชัย ศ.นครินทร์) อายุ 33 ปี อยู่บ้านเลขที่ 34/1 หมู่ที่ 6 ตำบลเขารูปช้าง เล่นที่วัดน้ำกระจ่าย ในวันที่ 13 เมษายน พ.ศ. 2541

คณะหนังโชกชัย ศ.นครินทร์ ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายประมูล พรหมสมปราณ อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 61 หมู่ที่ 2 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา นายประมูล เริ่มหัดปี่เมื่ออายุ 25-26 ปี นายประมูล หัดเป่าปี่จากนายพร้อม (พี่เขย) นายคล้อย อินพรม นายถาวร คงสุข และนายเวียน (ไม้ทราบนามสกุล) ได้เพลงจากเทป และการฟังหนังหลายคณะที่มีการใช้เพลงคล้ายกัน

ปี่ที่นายประมูลทำโดยนายคล้อย อินพรม

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายโอภาส กิจรัตน์นะ อายุ 54 ปี อยู่บ้านเลขที่ 69 หมู่ที่ 2 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญ อ่อน อายุ 52 ปี อยู่หมู่ที่ 4 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมพร จิตะเสน อายุ 59 ปี อยู่บ้านเลขที่ 86/4 หมู่ที่ 2 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายแมน สวทวิ อายุ 53 ปี อยู่บ้านเลขที่ 148/1 หมู่ที่ 2 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายมนูญ สุวลักษณ์ อายุ 35 ปี อยู่บ้านเลขที่ 347 หมู่ที่ 2 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายจรัล คมประมุล อายุ 29 ปี อยู่บ้านเลขที่ 4/1 หมู่ที่ 3 ตำบลควนกาหลง อำเภอกวนกาหลง จังหวัดสตูล

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายระวีวัฒน์ ไทยเจริญ อายุ 30 ปี อยู่บ้านเลขที่ 384 หมู่ที่ 3 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

9.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายณรงค์ จันทรช่วย อายุ 55 ปี อยู่บ้านเลขที่ 180 หมู่ที่ 5 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

ในวันที่ 10 พฤษภาคม หนังสือพิมพ์ ได้ส่งลูกศิษย์ประกวดหนังในระดับนักเรียนประถมศึกษา ซึ่งลูกคู่ของหนังส่วนใหญ่ใช้ชุดเดียวกัน โดยเปลี่ยนนายปี่เป็นนายประเสริฐ หนูขุน อายุ 23 ปี บ้านเดิมอยู่อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา

3.3.8 ณรงค์ จันทรพุ่ม (หนังณรงค์ ตะลุงบัณฑิต) อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 109 หมู่ที่ 6 ตำบลกันตังใต้ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง มีภรรยาชื่อ นางมาลี จันทรพุ่ม อายุ 46 ปี มีบุตรสาว 1 คน ชื่อ นางสาวมณฑาทิพย์ จันทรพุ่ม อายุ 21 ปี

อาจารย์ณรงค์ เล่นหนังมาประมาณ 21 ปี โดยเริ่มหัดเล่นหนังด้วยตนเอง และได้รับการครอบครูจาก นายเม้ง ขุนคำ มีลูกศิษย์เช่น หนังสือพิมพ์ ลูกทุ่งบันเทิง หนังสือกร หนังสือบิน เป็นต้น

คณะหนังอาจารย์ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเวียง เขมแก้ว อายุ 45 ปี อยู่บ้านเลขที่ 2 หมู่ที่ 8 ตำบลนาพระ อำเภอเมือง จังหวัดตรัง นายเวียง เริ่มเป่าปี่กับหนังจู๋ เสี่ยงเสนห์ ประมาณปี พ.ศ. 2516 เป่าปี่ให้กับหนังจู๋มา 9 ปี หลังจากนั้นเป่าปี่ให้หนังทวี พรเทพ 12 ปี ปัจจุบันเป่าปี่ให้อาจารย์ณรงค์ โดยเป่าปี่กับหนังคณะอาจารย์ณรงค์มา 5 ปี

นายเวียง หัดเป่าปี่ด้วยตนเอง เคยหัดเป่าแซ็กโซโฟน มีลักษณะการเป่า การใช้ลมที่ปรับมาจากแซ็กโซโฟนนำมาใช้เป่าปี่ รวมกับเทคนิคการเป่าปี่แบบเดิม นอกจากนี้นายเวียงยังคิดค้นนิ้วที่กำหนดเสียงใหม่ สามารถเป่าครึ่งเสียง และเป่าได้หลายบันไดเสียง การเป่าไม่ใช่ฝ่าฟันเป่ามือซ้ายอยู่บน ปี่ที่เป่าได้มาจากคณะลิเกซึ่งซื้อมาจากจังหวัดสุพรรณบุรี

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเที่ยง ขวัญอ่อน อายุ 47 ปี อยู่บ้านเลขที่ 42 หมู่ที่ 2 ตำบลทับเที่ยง อำเภอเมือง จังหวัดตรัง

นายเที่ยง อดีตเคยเป็นนายหนังตะลุง เคยเป็นลูกคู่หนังจูลี เสียงเสน่ห์มาประมาณ 20 ปี หลังจากนั้นก็เป็นลูกคู่หนังอาจารย์ณรงค์มาประมาณ

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจำลอง ชูคุณ อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 59 หมู่ที่ 5 ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดตรัง เป็นลูกคู่หนังณรงค์มา 6 ปี

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายหย็อง ชูบ อยู่อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเทียบ ขวัญอ่อน อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40/3 ตำบลทับเที่ยง อำเภอเมือง จังหวัดตรัง เป็นลูกคู่หนังณรงค์มา 21 ปี

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายเจริญ สินระ อายุ 49 ปี อยู่บ้านเลขที่ 129 หมู่ที่ 12 ตำบลโคกหล่อ อำเภอเมือง จังหวัดตรัง เป็นลูกคู่หนังณรงค์มา 8 ปี

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายวิโรจน์ แก้วชชา อายุ 30 ปี อยู่บ้านเลขที่ 155 หมู่ที่ 7 ตำบลห้วยนาง อำเภอยะยง จังหวัดตรัง เป็นลูกคู่หนังณรงค์มา 10 ปี

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายสัมพันธ์ ชัยเพชร อายุ 32 ปี อยู่บ้านเลขที่ 26/8 อำเภอเมือง จังหวัดตรัง

9.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายไทร หมุนแทน อายุ 37 ปี อยู่บ้านเลขที่ 67 หมู่ที่ 5 ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอยะยง จังหวัดตรัง

3.3.9 อิม จิตต์ภักดี (หนังอิมเท่ง) และควน อารมณฤทธิ (หนังลำควน ต. อิมเท่ง)

อิม จิตต์ภักดี ศิลปินแห่งชาติสาขาศาสนาการแสดงหนังตะลุง อายุ 76 ปี อยู่บ้านเลขที่ 452/3 ตำบลตรังภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

หนังอิมฝึกหัดเล่นหนังด้วยตนเองเมื่อวัย 28 ปี และเข้ารับการครอบครูจากหนังหมั่ง บ้านชะรัด กิ่งอำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง จากการที่นำอ้ายเท่งเป็นตัวตลกเอก ให้เป็นตัววิพากษ์วิจารณ์สังคม ด้วยเหตุดังกล่าวทำให้ได้รับการเรียกขานว่าหนัง “อิมเท่ง” ถิลาการพากย์รูปอ้ายเท่งของหนังตะลุงในภาคใต้ทั่วไปล้วนได้รับอิทธิพลจากหนังอิมเท่งทั้งสิ้น แม้ว่ามีอ้ายเท่งที่เป็นตัวชูโรงแล้วหนังอิมเท่งยังคิดประดิษฐ์รูปหนังที่หนังอื่น ๆ นิยมนำไปใช้ คือ รูปอ้ายหนูเนือ

หนังอิมเท่งเล่นหนังโดยใช้การว่ากลอนสด เรื่องที่เล่นแม้ว่าเป็นเรื่องเดียวกันแต่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันผู้ชมจึงดูได้โดยไม่รู้สึกเบื่อ นอกจากนี้หนังอิมเท่งเป็นผู้ที่มีไหวพริบ และเป็นผู้ใฝ่รู้ ทำให้บทพากย์หรือบทเจรจามีความต่อเนื่องเร้าใจ สามารถถ่ายทอดลักษณะรูปหนังแต่ละรูปได้เป็นอย่างดี



หนังสือผ่านการแข่งขันมามากทั่วภาคได้กับหนังสือเสียง เช่น หนังสือเล่ม กิ่งทอง หนังสือปรีชา สงวนศิลป์ หนังสือเล้าน้อยเป็นต้น

หนังสือเล่มมีลูกศิษย์ที่เป็นที่รู้จักหลายคณะ แต่มีน้อยมีน้อยคณะที่มีความสามารถรับการถ่ายทอดการเล่นหนังจากอาจารย์ได้หมด ลูกศิษย์หนังสือเล่ม เช่น หนังสือลำควน หนังสือครูเดิม หนังสือรุ่งฟ้า หนังสือข่อยยอดทอง หนังสือโสภณน้อย เป็นต้น

ศิษย์ที่ใกล้ชิดหนังสือเล่มมากที่สุดคือหนังสือลำควน ซึ่งทั้ง 2 คณะใช้ลูกคู่ชุดเดียวกัน ลูกคู่หรือสมาชิกของหนังสือเล่ม มีดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายไข่ สุวรรณกิจ อายุ 60 ปี อยู่บ้านเลขที่ 34/1 หมู่ที่ 10 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา นายไข่ เริ่มหัดปี่เมื่ออายุ 16-17 ปี นายไข่ หัดเป่าปี่จากนายเห็ง นายพลอยนักดนตรีวงปี่พาทย์ทำนวล ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

ในอดีตเล่นกับโนราลอย เบญจศิลป์ หนังสือระบาย หนังสือสงค์ ปัจจุบันเป่าปี่ประจำคณะหนังสือลำควนและหนังสือเล่ม

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจิตร แก้วรัตน อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 48 หมู่ที่ 17 ตำบลท่าช้าง อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายกลั่ม ศรีไทย์ อายุ 52 ปี อยู่บ้านเลขที่ 43 หมู่ที่ 17 ตำบลท่าช้าง อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเลื่อม ไวยรัตน์ อายุ 42 ปี อยู่บ้านเลขที่ 32 หมู่ที่ 4 ตำบลท่าช้าง อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเอี้ยง ทำชวน อายุ 48 ปี อยู่บ้านเลขที่ 412/2 หมู่ที่ 2 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายจรรยา ดิสระ อายุ 58 ปี อยู่บ้านเลขที่ 10/1 หมู่ที่ 7 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายตัน บุญมณี อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 2 ตำบลควนโส อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายเพชร จันทภาโส อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 5 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

9.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายอ่วม แสงทอง อายุ 60 ปี อยู่บ้านเลขที่ 149 หมู่ที่ 9 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

3.3.10 นครินทร์ ขาทอง อายุ 53 ปี อยู่บ้านเลขที่ 66 หมู่ที่ 5 ถนนบ้านพรุธานี อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา จบการศึกษาศรีอยุธยาวิทยาลัย สาขาไทยคดีศึกษา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้ จังหวัดสงขลา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ 2 ระดับ 6 โรงเรียนวัดเลียบ ตำบลคลองหลา อำเภอลงขัน จังหวัดสงขลา

หนังนครินทร์เป็นศิษย์ของหนังกัน ทองหล่อ ศิลปินแห่งชาติ สาขาวงการหนังตะลุง หนังนครินทร์มีลูกศิษย์หลายคณะ รวมประมาณ 30 คณะ ซึ่งศิษย์นิยมใช้ชื่อในการแสดงตามด้วย ศ. นครินทร์

หนังนครินทร์เป็นที่ยอมรับกันกว้างขวางในวงการหนังตะลุงจังหวัดสงขลา ได้เป็นผู้ก่อตั้งสมาคมหนังตะลุงจังหวัดสงขลา ซึ่งมีสมาชิกหนังในกว่า 200 คณะ นอกจากนี้หนังนครินทร์ยังมีบทบาทในการริเริ่มฟื้นฟูประเพณีสำคัญของท้องถิ่น การจัดตั้งคณะหนังตะลุงคน การจัดทำโครงการเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านร่วมกับสภาตำบลทุกตำบลในจังหวัด ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ได้รับพิจารณาเข้ารับพระราชทานรางวัลบุคคลดีเด่นทางวัฒนธรรม จากสมเด็จพระเทพรัตนฯ รัชกาลที่ 10 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 ในปี พ.ศ. 2540

คณะหนังนครินทร์ ประกอบด้วยสมาชิกดังนี้

- 1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายถาวร คงสุข อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 74 หมู่ที่ 1 ตำบลนาหม่อม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา นายถาวร เริ่มหัดปี่เมื่ออายุ 19 ปี จากพ่อชื่อนายคล้อย อินทรม นอกจากนี้ได้รับการถ่ายทอดเพลงจาก นายเลื่อน แก้วแจ่มแจ้ง และนายใจ แก้วนุ้ย
- 2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจิต ยอดนุสิทธิ์ อายุ 49 ปี อยู่บ้านเลขที่ 15/1 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหลา อำเภอลงขัน จังหวัดสงขลา
- 3.) ฉิ่ง ไม่ทราบชื่อนักดนตรีที่เล่น
- 4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายจรัส จักรจันทร์ อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 3518 หมู่ที่ 3 ตำบลนาหม่อม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- 5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายอารีย์ ทองสุข (หนังอารีย์ ศ. นครินทร์) อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 36/1 หมู่ที่ 2 ตำบลท่าข้าม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- 6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายเจริญ อินทรม อายุ 45 ปี อยู่บ้านเลขที่ 55/2 หมู่ที่ 2 ตำบลนาหม่อม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา นายเจริญนอกจากเล่นคีย์บอร์ดแล้วยังมีความสามารถในการเป่าปี่ และแซ็กโซโฟน
- 7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายจักรพัฒน์ ไชยรัตน์ อายุ 38 ปี อยู่ตำบลคลองหลา อำเภอลงขัน จังหวัดสงขลา

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายนิยม ตรีรัฐเพชร อายุ 32 ปี อยู่บ้านเลขที่ 66/1 หมู่ที่ 2 ตำบลท่าข้าม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

3.3.11 แบน นวลจันทร์ (หนังแบน ศ. นครินทร์)

หนังแบน ศ. นครินทร์ ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

- 1.) กลุ่ม นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญลือ ตุ่มทอง อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 13/1 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองอู่ตะเภา อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- 2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเนียบ นวลจันทร์ อายุ 62 ปี
- 3.) จิ้ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายนิวิ ไชยสุวรรณ อายุ 51 ปี
- 4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายชอบ ศรีสุวรรณ อายุ 46 ปี
- 5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายมนัส เต็มแก้ว อายุ 50 ปี
- 6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายประภาส มุสิกชาติ อายุ 33 ปี อยู่ควนลัง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- 7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสม ศรีสุวรรณ อายุ 30 ปี อยู่อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา
- 8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายสายัณห์ กุมประสิทธิ์ อายุ 22 ปี อยู่อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา

3.3.12 มงคล ษรรัตน์ (หนังมงคล ศ. นครินทร์) อายุ 39 ปี อยู่บ้านเลขที่ 53/49 หมู่ที่ 2 ตำบลคอหงษ์ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

จบการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้ จังหวัดสงขลา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ 2 ระดับ 6 โรงเรียนวัดท่าเมรุ อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา

หนังมงคลประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสนั่น สัมพันธ์ อายุ 68 ปี อยู่บ้านเลขที่ 140 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหลา จังหวัดสงขลา นายสนั่นหัดปี่กับนายแดง ซึ่งนายแดงหัดปี่มาจากนายหนู ซึ่งเป็นนักอู่วงปี่พาทย์บ้านแม่ลาด นอกจากนี้ นายสนั่นยังได้รับการต่อเพลงจากชาวเพชรบุรีที่ไปมีครอบครัวที่ดอนคัน ซึ่งเรียกชื่อกันว่าครุฆ้อง ตามเครื่องดนตรีที่ถนัด

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายสังคม ษรรัตน์ (หนังสังคม) อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 37/4 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหรี อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

3.) จิ้ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายประสิทธิ์ คงสีพันธ์ อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 77/2 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองหรีง อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายอนันต์ หอทอง อายุ 36 ปี อยู่บ้านเลขที่ 55/1 หมู่ที่ 2 ตำบลทุ่งขมิ้น อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายวร สีละพัฒน์ อายุ 48 ปี อยู่บ้านเลขที่ 35/1 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองหรีง อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

6.) คีบอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายทัพ ลิขพันธ์ อายุ 42 ปี อยู่บ้านเลขที่ 140 หมู่ที่ 8 ตำบลทุ่งลาน อำเภอกลองหยอโข่ง จังหวัดสงขลา

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายจำลอง ชูพรหม อายุ 40 ปี อยู่บ้านเลขที่ 37/7 หมู่ที่ 3 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายประยูร ขุนชุม อยู่เก้าเส้ง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ในการติดตามการเล่นหนัง 2 ครั้ง ครั้งแรกเนื่องจากนายประยูรไม่มา ผู้วิจัยจึงเล่นแทน

9.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายอำนาจ ประเทพ อายุ 44 ปี อยู่บ้านเลขที่ 53 หมู่ที่ 2 ตำบลคลองหรีง อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

3.3.13 พวน เสงี่ยม (หนังพวน สำนวนทอง) อยู่อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เป็นศิษย์หนังครูเดิม ซึ่งหนังครูเดิมเป็นศิษย์ของหนังอิมเท่ง)

ประกอบด้วยสมาชิกดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเขียน แก้วมี อายุ 59 ปี อยู่บ้านเลขที่ 55 ตำบลนาปะขอ อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง นายเขียนเดิมเป็นชาวอำเภอรักถุมิหัดปีกับนายกลั่นและนายแก้วนักปีหนังจบและหนังละมุล ได้รับการครอบมือจากนายพร้อม พัลวัน ที่โพธิ์ศรีหยัง อำเภอรโนด ซึ่งนายพร้อมหัดปีมาจากนายเดช ที่เกาะใหญ่ อำเภอกระเสสสินธุ์

นายเขียน อดีตเป็นนักปีประจำหนังละมุล แก้วมี หนังพร้อมน้อย มีลูกศิษย์ เช่น นายอำนาจ นุ่นเอียด นักปีหนังตะลุงประจำคณะหนังวิเชียร เกือมา (เสียงทอง)

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายแซม ภูนุดอกัย อายุ 45 ปี อยู่บ้านเลขที่ 72 หมู่ที่ 3 ตำบลโคกศักดิ์ อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง

3.) จิ้ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายสว่าง ขุนภิรมณ์ อายุ 52 ปี อยู่บ้านเลขที่ 157 หมู่ที่ 2 ตำบลหาดโพธิ์ อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง เริ่มเล่นตั้งแต่ 11 ปี เคยเป็นลูกคู่หนังจวน บองหลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเอียด สงคง อายุ 63 ปี อยู่บ้านเลขที่ 215 หมู่ที่ 2 ตำบล แพรกหา อำเภอชนวน จังหวัดพัทลุง เริ่มเล่นเมื่ออายุ 25 ปีกับหนังโสมน้อย แพรกหา หนัง ครั้นเลียงทอง

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเจริญ หุ้มขาว อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 92/2 หมู่ที่ 5 ตำบลควนขนุน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายวิชัย มากคำ อายุ 41 ปี อยู่บ้านเลขที่ 232 หมู่ที่ 5 ตำบลป่าบอน อำเภอป่าบอน จังหวัดพัทลุง

7.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญลือ แสงสีดำ อายุ 57 ปี อยู่บ้านเลขที่ 229 หมู่ที่ 4 ตำบลห้วยใหม่ อำเภอป่าบอน จังหวัดพัทลุง

8.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายแดน แก้วสุข อายุ 42 ปี อยู่บ้านเลขที่ 191 หมู่ที่ 4 ตำบล หาดโพธิ์ อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง

3.3.14 พิทักษ์ ทองสุกใส (หนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์) เป็นศิษย์ของหนังเสริมศิลป์ ศ. กัน ทองหล่อ อยู่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายพุ่ม เสนาจิตต์ อายุ 56 ปี อยู่บ้านเลขที่ 50/1 หมู่ที่ 3 ตำบล พิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา สำหรับการฝึกปี่ใช้วิธีฝึกด้วยตนเองทั้งหมด อาศัยการฟัง และดูหนังบ่อย ๆ หนังที่นายพุ่มจดจำนำมาฝึก เช่น หนังกัน ทองหล่อ หนังอ้มเท่ง หนังฉิ่น หนัง ประทีน เป็นต้น โดยเฉพาะหนังกัน ทองหล่อ เป็นคณะหนังที่มีอิทธิพลต่อการฝึกปี่ของนายพุ่ม มากที่สุด

นายพุ่มเริ่มเล่นหนังเมื่ออายุ 13-14 ปี จากการตีโหม่ง จึง เริ่มเป่าปี่หนังเมื่ออายุ 40 ปี กับ หนังอารีย์ ศ. นครินทร์ ปี่ที่ใช้ทำโดยนายคล้อย อินพรม

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายพิณ ศรียะสัจย์ อายุ 64 ปี อยู่หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหรั่ง อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายทองแก้ว กาญจนประสงค์ อายุ 67 ปี อยู่บ้านเลขที่ 28 หมู่ที่ 1 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายคล้อย เสนาจิตต์ อายุ 59 ปี อยู่บ้านเลขที่ 46 หมู่ที่ 2 ตำบล นาหม่อม อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจรัญ เพชรสกุล อายุ 30 ปี อยู่บ้านเลขที่ 12 หมู่ที่ 3 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

6.) คี๊ย์บอร์ด 1 นักดนตรีที่เล่นคือ นายเหวียน อินพรม อายุ 55 ปี อยู่บ้านเลขที่ 62/1 หมู่ที่ 2 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา นอกจากเป็นลูกคู่หนังแล้วนายเหวียนยังเป็นผู้ที่ตัดรูปหนังตะลุงขายอีกด้วย

7.) คี๊ย์บอร์ด 2 นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุภาพ ขานประสม อายุ 41 ปี อยู่บ้านเลขที่ 124 หมู่ที่ 1 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

8.) ซอ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมเกียรติ แก้วรัตน์ อายุ 30 ปี อยู่บ้านเลขที่ 46 หมู่ที่ 3 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

9.) ทอมบ้า นักดนตรีที่เล่นคือ นายยัง อินทร์นัย อายุ 38 ปี อยู่บ้านเลขที่ 107/1 หมู่ที่ 1 ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

3.3.15 สันติ สุวรรณกาญจน์ (แก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นกรินทร์) อายุ 44 ปี อยู่บ้านเลขที่ 18 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหลา อำเภอกลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา ได้รับรางวัลจากการแข่งขันตะลุงในการแข่งขัน 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2534 ที่อำเภอหาดใหญ่ และครั้งที่สองเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2539 ที่อำเภอควนเนียง ซึ่งมีหนังตะลุงเล่นทั้งหมด 50 คณะ

หนังแก้วประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายบันเทิง ทองกุล อายุ 28 ปี อยู่บ้านเลขที่ 66/3 หมู่ที่ 2 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา หัดเป่าปี่กับนายขัน ทองกุลผู้เป็นพ่อตั้งแต่อายุ 16 ปี หนังแรกที่เล่นคือหนังประยอม สายชนะพันธ์ ปัจจุบันเล่นกับคณะหนังแก้ว โดยเล่นมาประมาณ 3 ปี

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายถัน สุวรรณอายุ 54 ปี อยู่บ้านเลขที่ 2 หมู่ที่ 2 ตำบลรัตภูมิ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา อายุ 18 ปี ดีดกับหนังพร้อมอศวิน

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายชิต จันทรมุณี อายุ 48 ปี อยู่บ้านเลขที่ 22 หมู่ที่ 1 ตำบลคลองหลา อำเภอกลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสิน ไม่ทราบนามสกุล

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุนันท์ เต็มแก้ว อายุ 42 ปี อยู่บ้านเลขที่ 503 ถนนราชอุทิศ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

6.) คี๊ย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายประเสริฐ เมืองแก้ว อายุ 25 ปี อยู่บ้านเลขที่ 43/17 ซอย 10 ถนนเพชรเกษม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสายัณห์ บำรุง อายุ 39 ปี อยู่บ้านเลขที่ 23/1 หมู่ที่ 6 ตำบลคลองหลา อำเภอกลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายบันเทิง สุวรรณชาติ อายุ 42 ปี อยู่บ้านเลขที่ 149/4 หมู่ที่ 6 ตำบลคลองหลา อำเภอลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา

9.) แร็กโซโฟน นักดนตรีที่เล่นคือ นายเปลก กุลประสิทธิ์ อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 88 หมู่บ้านช่างแก้ว ตำบลคลองหลา อำเภอลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา เคยเป่าแร็กโซโฟนกับวงดนตรีลูกทุ่งคม เมืองนคร และฉัตรทอง มงคลทอง

3.3.16 สุรัชย์ เหล่าสิงห์ ทำงานที่โรงเรียนบ้านทุ่งขาม ตำบลคูหาใต้ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสุทิน ดุคพรม อายุ 60 ปี อยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 7 ตำบลคูหาใต้ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายประภาส จันยัง อายุ 56 ปี อยู่บ้านเลขที่ 47 หมู่ที่ 7 ตำบลคูหาใต้ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายวิจิต เหล่าสิงห์ อายุ 44 ปี อยู่บ้านเลขที่ 78 หมู่ที่ 2 ตำบลคูหาใต้ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายหิด โพธิ์แก้ว อยู่บ้านเลขที่ 41/2 หมู่ที่ 8 ตำบลเขาพระ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเสียร สิงห์ไรทัย อายุ 53 ปี อยู่บ้านเลขที่ 167 หมู่ที่ 5 ตำบลกำแพงเพชร อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

6.) ซอด้วง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเอิบ ขุนคำ อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 93 หมู่ที่ 10 ตำบลคูหาใต้ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา

3.3.17 สุทิพย์ ทรัพย์สง (สุทิพย์ ลูกทุ่งบันเทิง) อายุ 35 ปี อยู่บ้านเลขที่ 80 หมู่ที่ 4 ตำบลนาวง อำเภอยี่งอ จังหวัดตรัง ได้รับรางวัลจากการแข่งขันตั้งวงในการแข่งขัน เมื่อปี พ.ศ. 2536 ที่จังหวัดตรัง

หนังสือทิพย์ประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายช้อย คงเพชรนุ่น อายุ 47 ปี อยู่บ้านเลขที่ 247 หมู่ที่ 4 ตำบลนาวง อำเภอยี่งอ จังหวัดตรัง เดิมเป็นผู้ตีซอด้วงมาก่อน แล้วจึงมาหัดเป่าปี่ด้วยตนเอง นอกจากนี้ได้รับการแนะนำจากพี่ชายซึ่งเป็นนักเป่าหนังพร้อมน้อยชื่อเบิด คงเพชรนุ่น (เสียวชีวิต)

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายประมวล อินทร์แก้ว อยู่บ้านเลขที่ 13 หมู่ที่ 1 ตำบลนาเมืองเพชร อำเภอสีเกา จังหวัดตรัง

3.) จิ้ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายคลอง เพ็ญแก้ว อยู่บ้านเลขที่ 157/1 หมู่ที่ 1 ตำบลเขาขาว อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมทบ สอนทอง อยู่บ้านเลขที่ 37 หมู่ที่ 9 ตำบลนาง อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายผัน ช่วยบำรุง อยู่บ้านเลขที่ 90 หมู่ที่ 10 ตำบลหนองช้างแล่น อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายการุณ บุญส่ง อยู่บ้านเลขที่ 85/2 ซอย 13 ตำบลควนเมา อำเภอรษฎา จังหวัดตรัง

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายเอียด คงอยู่ อยู่บ้านเลขที่ 35 บ้านห้วย ตำบลหนองช้างแล่น อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายจำเริญ สอนทอง อายุ 30 ปี อยู่บ้านเลขที่ 155 หมู่ที่ 9 ตำบลนาง อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

9.) ซอู้และไวโอลิน นักดนตรีที่เล่นคือ นายเปี่ยม ทรัพย์สง อยู่บ้านเลขที่ 80 หมู่ที่ 4 ตำบลนาง อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง ปกตินายเปี่ยมจะเลือกเล่นอย่างใดอย่างหนึ่ง ระหว่างซอกับไวโอลิน ไวโอลินและซอมีไมโครโฟนตัวเล็กต่อไปยังตู้แอมป์

3.3.18 วิชัย เกือมา (หนั้ววิชัย ตะลุงเมธิ) อายุ 41 ปี ทำงานที่โรงเรียนหัวไทรบำรุงราษฎร์ อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช จบการศึกษาปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาควิชา จังหวัดสงขลา

หนั้ววิชัยประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมพงษ์ ธีระพร อายุ 45 ปี อยู่บ้านเลขที่ 28 หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านราม อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช นายสมพงษ์ฝึกปี่จากพี่ชายชื่อนายสนั่นซึ่งเป็นนักปี่หนังเลิคน้อยและหนึ่งอาจารย์บุญธรรม เทอดเกียรติชาติ นอกจากนี้ได้รับการแนะนำจากเพื่อนบ้าน

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายละมุน หนูแซ่ อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 25 หมู่ที่ 7 ตำบลหัวไทร อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

3.) จิ้ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายเจริญ เพชรแก้ว อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 53 หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านราม อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมพล คำเกิด อายุ 50 ปี อยู่บ้านเลขที่ 56 หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านราม อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจำลอง หอมไกล อายุ 49 ปี อยู่บ้านเลขที่ 29/2 หมู่ที่ 5 ตำบลทรายขาว อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายบุญสุข สุขแก้ว อายุ 31 ปี อยู่บ้านเลขที่ 24 หมู่ที่ 10 ตำบลทรายขาว อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมเกียรติ เกลี้ยงคำหมด อายุ 35 ปี อยู่บ้านเลขที่ 21 หมู่ที่ 4 ตำบลทรายขาว อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายคำรณ สุวรรณรัตน์ อายุ 36 ปี อยู่บ้านเลขที่ 333/1 หมู่ที่ 7 ตำบลหน้าสะตน อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

3.3.19 วิเชียร เกือมา (หนังวิเชียร เสียงทอง) อายุ 46 ปี ทำงานที่วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง จังหวัดพัทลุง นายวิเชียรจบการศึกษาที่วิทยาลัยครูสงขลา จังหวัดสงขลา

หนังวิเชียรประกอบด้วยสมาชิก ดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายอำนาจ นุ่นเอียด อายุ 46 ปี อยู่บ้านเลขที่ 36 หมู่ที่ 6 ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายจิตร โชติกุล อายุ 53 ปี

3.) ฉิ่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายมิด สงไขย อายุ 64 ปี

4.) ทับ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสว่าง หนูสี อายุ 47 ปี

5.) กลอง นักดนตรีที่เล่นคือ นายสมพร ขุนปราบ อายุ 36 ปี

6.) คีย์บอร์ด นักดนตรีที่เล่นคือ นายสวัสดิ์ รัตนพันธ์ อายุ 36 ปี

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายสืบ ราชราวี อายุ 28 ปี

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายนิรัตน์ มณีอ่อน อายุ 30 ปี

3.3.20 หนังสือสมพรน้อย พิทักษ์ศิลป์

ประกอบด้วยเครื่องดนตรีและนักดนตรีดังนี้

1.) ปี่ นักดนตรีที่เล่นคือ นายณรงค์ นันโท อายุ 58 ปี อยู่บ้านเลขที่ 89 หมู่ที่ 2 ตำบลควนไธ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

2.) โหม่ง นักดนตรีที่เล่นคือ นายลาย นุ่ม

3.) ฉิ่ง ไม่ทราบชื่อนักดนตรี

4.) ทับ ไม่ทราบชื่อนักดนตรี

5.) กลอง ไม่ทราบชื่อนักดนตรี

6.) คีบอร์ด ไม่ทราบชื่อนักดนตรี

7.) กีตาร์ นักดนตรีที่เล่นคือ นายตัน บุญณณ อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 2 ตำบลควนโส อำเภอกวนเนียง จังหวัดสงขลา

8.) กีตาร์เบส นักดนตรีที่เล่นคือ นายเพชร จันทภาโส อายุ 43 ปี อยู่บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 5 ตำบลรัตภูมิ อำเภอกวนเนียง จังหวัดสงขลา

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามของการเล่นหนังตะลุง 20 คณะ และเล่นทั้งหมด 35 ครั้ง พบว่า เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นประกอบหนังตะลุง หนังเกือบทุกคณะใช้เครื่องดนตรีประเภท โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง ปี่ เป็นหลัก โดยเฉพาะปี่ยังทำหน้าที่เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองชิ้นอื่น ๆ ต้องฟังปี่ และเล่นคลอทำนองปี่

หนังแทบทุกคณะมีการนำกลองชุดและกลองทอมเข้ามาใช้แทนกลองตุ๊ก มีเพียงคณะเดียวที่ใช้กลองที่ทำขึ้นเอง คือคณะหนังสุรชัย เหล่าสิงห์ ซึ่งเป็นการเล่นในลักษณะคล้ายทกลองเล่น

ส่วนเครื่องดนตรีประเภทอื่น เช่น ซอ กีตาร์ กีตาร์เบส คีบอร์ด เป็นเครื่องดนตรีที่หนังตะลุงทุกคณะนิยมใช้ เนื่องจากเป็นการเพิ่มสีสันให้กับการแสดงหนัง นอกจากนี้เครื่องดนตรีโดยเฉพาะเครื่องดนตรีสากลเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นเพลงลูกทุ่งและเพลงร่วมสมัยได้ดี

ส่วนเครื่องดนตรีประเภท ขลุ่ย ไวโอลิน แอ็กโซโฟน พบว่ามีหนังตะลุงเพียงหนึ่งหรือสองคณะเท่านั้นที่นำมาใช้

จากการศึกษาจากข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลา พบว่ามีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มาใช้เพิ่มขึ้นในวงที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงที่มีอยู่เดิม แต่การเข้าไปก็เป็นการเข้าไปเพื่อเสริมให้มีสีสันให้น่าสนใจขึ้น ระเบียบของการแสดงและขั้นตอนต่าง ๆ ยังคงคล้ายคลึงกับของเดิมอยู่

สิ่งเดิมที่ยึดถือปฏิบัติอยู่ในด้านเครื่องดนตรี คือ เครื่องดนตรีเดิมเกือบทุกชิ้นยังคงอยู่ ยกเว้นกลองตุ๊กเท่านั้นที่เปลี่ยนโดยนำกลองทอมบ้าและกลองชุดเข้ามาแทน เนื่องจากสามารถเล่นได้เร็วกว่าเนื่องจากมีหลายใบ หลายเสียง นอกจากนี้ยังเหมาะกับการเล่นเพลงลูกทุ่งและเพลงร่วมสมัยที่ได้รับความนิยม นอกจากนี้การเข้ามาของเครื่องดำเนินทำนองชิ้นอื่น ๆ ก็ไม่สามารถทดแทนลักษณะเฉพาะของปี่ที่ใช้ในการเล่นหนังตะลุงได้ มองเห็นได้ชัดเจนจากการขึ้นปี่เมื่อเริ่มทำการแสดง การเป่าปี่ในฉากที่เศร้าโศกเสียใจ หรือการเป่าปี่ในฉากการต่อสู้เป็นต้น นอกจากนี้เมื่อนำเพลงลูกทุ่งมาเป่าบรรเลง ปี่ก็ทำหน้าที่ดังเช่นคนร้องเพลง เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่เพิ่มเข้ามาก็จะเล่นคลอกับปี่

มีเพียงการเล่นดนตรีประกอบการร้องเพลงเท่านั้นที่ปลอดภัย โดยบทบาทสำคัญอยู่ที่เครื่องดนตรีสากลและนาฬิการ้องเพลง แต่มีนักเปียโนหลายคนสามารถเพิ่มบทบาทของตนเองในการเป่าปี่เป็นทำนองนำสู่การร้องเพลง (Introduction) และการเล่นเป็นทำนองเสริม (Background) ให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นและนาฬิการ้องเพลง

ในด้านบทเพลง มีการเปลี่ยนแปลงเช่น การนำเพลงลูกทุ่งและเพลงประเภทอื่น เช่น เพลงสากล เพลงในจังหวะเดินรำ เข้ามาใช้ในการโหมโรง การสลับฉาก หรือเล่นประกอบการร้องเพลงแปลงของนาฬิกาในบทของตัวตลก ส่วนเพลงที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง คือเพลงสำหรับการเชิดดาบ ส่วนเพลงในระเบียบวิธีการแสดงขั้นตอนอื่นๆ คือ เพลงสำหรับการนำดาบ เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเดินโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนำหน้าบท เพลงสำหรับการบอกเรื่อง สามารถเลือกใช้เพลงตามความเหมาะสม เช่น เพลงไทยแบบฉบับ เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงพื้นเมือง เป็นต้น ซึ่งในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง เครื่องดนตรีที่เป็นหลักของจังหวะคือทับและกลองซึ่งมีบทบาทเพิ่มขึ้น ในด้านการดำเนินทำนองมีปี่เป็นเครื่องดนตรีหลัก ซึ่งในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดงนั้น นักดนตรีหรือลูกคู่ทุกคนต้องคอยดูสัญญาณจากนาฬิกา และคอยฟังทับ กลองและปี่

นอกจากนี้เพลงส่งบทและถอนบทในปัจจุบัน ยังใช้แบบเดิมอยู่ คือ ใช้เพลงไทยแบบฉบับ ตัดลงให้สั้นจบด้วยทำนองที่นาฬิกาสามารถขับกลอนรับได้ แม้จะปรับเป็นเพลงลูกทุ่งมาใช้ก็เป็นเพลงลูกทุ่งในยุคแรกๆ เพลงในการส่งบทและถอนบทเป็นเพลงไทยแบบฉบับ เพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงสร้อยสนดัด เพลงเตี้ยโขง เป็นต้น

เพลงสำหรับพากย์ เดิมใช้เพลงไทยแบบฉบับ ปัจจุบันบางครั้งใช้เพลงลูกทุ่ง

ดังตารางต่อไปนี้แสดงถึงการใช้เครื่องดนตรีของหนัง 20 คณะในการเล่น 35 ครั้ง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลา

ตารางที่ 1 : แสดงการใช้เครื่องดนตรีของคณะหนึ่งตะลุง

คณะหนึ่ง	เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง													
	โหม่ง	กรับ	ฉิ่ง	ทับ	กลอง	ทอมป้ำ	กัศร	เบส	ออร์แกน	ปี่	ซอด้วง	ซออู้	ขลุ่ย	แซกโซโฟน
กิตติ	/	/	/	/	/	/	/		/	/		/		
คณะหนึ่ง	/	/	/	/	/	/				/		/		
จตุร	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
ฉิ่ง จาโร	/	/	/	/	/	/			/	/		/	/	
ฉิ่งอรรถ โหม่ง	/	/	/	/	/	/				/		/		
ซอ	/	/	/	/	/	/			/	/	/	/		
โหม่ง	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
ฉิ่ง 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
ฉิ่ง 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/					
ฉิ่ง 3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
ซอ	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
ฉิ่ง 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				/
ฉิ่ง 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/					/
ฉิ่ง 3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				/
ตัว 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
ตัว 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/					/
ตัว 3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		

ตารางที่ 1 : แสดงการใช้เครื่องดนตรีของคณะหนังตะลุง (ต่อ)

คณะหนัง	เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง													
	โหม่ง	กรับ	ฉิ่ง	ทับ	กลอง	ทอมป้ำ	กีตาร์	เบส	ออร์แกน	ปี่	ซอด้วง	ซออู้	ขลุ่ย	แซกโซโฟน
นักร้อง 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
นักร้อง 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				/
นักร้อง 3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				/
นักร้อง 4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				/
แบบ	/	/	/	/	/	/	/	/	/			/	/	
แบบ 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/	/	/
ศวน	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
มงคล 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
มงคล 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
ผู้กำกับฉม	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
วิชัย	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
วิเชียร 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
วิเชียร 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
ศ.โชคชัย	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		

ตารางที่ 1 : แสดงการใช้เครื่องดนตรีของคณะหนึ่งตะลุง (ต่อ)

คณะหนึ่ง	เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง													
	โหม่ง	กรับ	ฉิ่ง	ทับ	กลอง	ทอมบ้า	กัศรา	เบส	ออร์แกน	ปี่	ซอด้วง	ซออู้	ขลุ่ย	แซกโซโฟน
สมพร	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/				
สุทิพย์ 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
สุทิพย์ 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/			/	
สุรัชย์	/	/	/	/	*					/	/	/		
อัมแห่ง 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		/		
อัมแห่ง 2	/	/	/	/	/	/			/	/		/		
อัมแห่ง 3	/	/	/	/	/	/			/	/		/		

* ใช้กลอง 3 ใบมีลักษณะคล้ายกลองยาว

บทที่ 4

วิเคราะห์ทำนองเพลงปีหนังตะลุง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลเพลงปีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงจากภาคสนาม ตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2540 ถึง เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2541 ในเขตจังหวัดสงขลา จำนวน 10 คณะ ดังนี้

- 1.) หนังจรรยา น้อย หัวไทร ซึ่งเป่าปีโดย นายคลย์ คงน้อย
- 2.) หนังฉิ่น ศิลปทอง ซึ่งเป่าปีโดย นายอำนาจ นุ่นเอียด
- 3.) หนังฉิ่น อรรถโหมยิต ซึ่งเป่าปีโดย นายล่อง ไสยะ
- 4.) หนังฉรงค์ ตะลุงบัณฑิต ซึ่งเป่าปีโดย นายเวียง เขาแก้ว
- 5.) หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ เป่าปีโดย นายบันเทิง ทองกุล
- 6.) หนังนครินทร์ ขาทอง ซึ่งเป่าปีโดย นายถาวร คงสุข
- 7.) หนังพวน ลำนวนทอง ซึ่งเป่าปีโดย นายเขียน แก้วมี
- 8.) หนังมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปีโดย นายสนั่น สัมพันธ์
- 9.) หนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดย นายพุ่ม เสนาจิตต์
- 10.) หนังอัมเท่ง ซึ่งเป่าปีโดย นายไข่ สุวรรณกิจ

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวมาศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย และดนตรีวิทยา (Musicology) โดยเลือกวิเคราะห์เฉพาะทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง 7 ขั้นตอน คือ เพลงสำหรับการเชิดดาบ เพลงสำหรับการนาฏยา เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเต้นโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนาฏหน้าบท และเพลงสำหรับการบอกเรื่อง

ลักษณะเฉพาะทำนองเพลงปี (Specific Melodic Styles of Pi's Melodic Line)
มีเนื้อหาในการวิเคราะห์ ดังนี้

- 1.) บันไดเสียง (Scale)
- 2.) พิสัย (Range)
- 3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)
- 4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)
- 5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์

- 1.) การบันทึกโน้ตใช้การบันทึกแบบสากล ในการอธิบายใช้ B, C D E F G A B C' D' E' F' G' A' B' C'' D'' E'' F'' แทนเสียงปีเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด
- 2.) วลีเพลง ใช้สัญลักษณ์เป็นเส้นโค้งด้านบนหรือล่างบันทึก 5 เส้นครอบคลุมโน้ตในวลีเรียงกันไป เป็นวลีที่ 1 วลีที่ 2 ฯลฯ ดังโน้ตเพลงชุดที่ 5

โน้ตเพลงชุดที่ 5 แสดงวลีและหมายเลขห้อง



- 3.) หมายเลขห้องอยู่ทางซ้ายมือของห้องเพลง ดังหมายเลข 11-13 ในโน้ตเพลงชุดที่ 5
- 4.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

- 4.1) การปรับ ใช้สัญลักษณ์แทนการเล่นแบบ A หรือ B มี 2 ลักษณะดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 6 แสดงการปรับ



- 4.2) การดัดไลน์ ใช้สัญลักษณ์ A และ B ดังโน้ตเพลงชุดที่ 7

โน้ตเพลงชุดที่ 7 แสดงการดัดไลน์



4.3) การพรม ใช้สัญลักษณ์แทนการเล่นแบบ A หรือ B ดังโน้ตเพลงชุดที่ 8

โน้ตเพลงชุดที่ 8 แสดงการพรม

ลักษณะที่ 1 สัญลักษณ์ A สัญลักษณ์ B



ลักษณะที่ 2 สัญลักษณ์ A B



4.4) การโหยหวน ใช้สัญลักษณ์ดังโน้ตเพลงชุดที่ 9

โน้ตเพลงชุดที่ 9 แสดงการโหยหวน

โหย หวน



4.5) การเป่าเสียงต่อเนื่อง (Slur) ใช้สัญลักษณ์เดียวกันกับวลีแต่มีขนาดเล็กกว่า อยู่ภายในเครื่องหมายใหญ่ที่แสดงการแบ่งวลี เหนือหรือล่างบันทึก 5 เส้น ดังโน้ตเพลงชุดที่ 10

โน้ตเพลงชุดที่ 10 แสดงการเป่าเสียงที่ต่อเนื่อง (Slur)



4.6) การใช้นิ้วควง ใช้เครื่องหมายโน้ตโนววงเล็บและนอกวงเล็บเป็นสัญลักษณ์ แทนเสียงเดียวกันที่มีลักษณะเสียงต่างกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 11

โน้ตเพลงชุดที่ 11 แสดงการใช้นิ้วควง



4.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเชิดดา

การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเชิดดาของหนังตะลุง 10 คณะ มีรายละเอียดดังนี้

1.) บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงสำหรับการเชิดดาของหนัง 10 คณะ พบว่า ทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ G A B D E เป็นลำดับเสียง-1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง นักปี่บางคณะอาจใช้เสียง C และ F ในเพลง โดย 2 เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

โน้ตเพลงชุดที่ 12 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเชิดดา

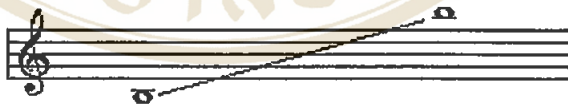


2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการเชิดดา 10 คณะ พบว่า มี 3 ลักษณะ คือ ใช้ ลักษณะที่ 1 มี 5 คณะ ใช้ ลักษณะที่ 2 มี 3 คณะ ใช้ ลักษณะที่ 3 มี 2 คณะ ดังโน้ตเพลงชุดที่ต่อไปนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 13 แสดงพิสัยของปี

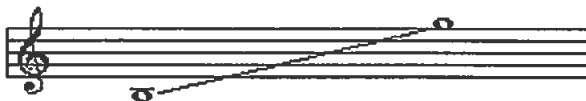
ลักษณะที่ 1



ลักษณะที่ 2



ลักษณะที่ 3



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการเชิดทำนีพบว่า หนึ่งตะลุง 10 ตะลุง มีลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้นหรือคู่ 2 (Conjunct Motion) สลับกับการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียง 3 4 5 6 7 8 คู่เสียงที่ใช้มากที่สุดคือคู่ 2 ดังตัวอย่างซึ่งแสดงคู่ 2 ในเครื่องหมายวงกลมและวงรี

ตัวอย่างที่ 1 เป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อย

โน้ตเพลงชุดที่ 14 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดทำนีของคณะหนังจระเข้หัวไทร



ตัวอย่างที่ 2 เป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ

โน้ตเพลงชุดที่ 15 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดทำนีของคณะหนังฉิ้น อรรถโหมยิต



ตัวอย่างที่ 3 เป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว

โน้ตเพลงชุดที่ 16 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการเชิดทำนีของคณะหนังฉิ้น ตะลุงบัณฑิต



นอกจากนี้การเคลื่อนที่ของแนวทำนองในระยะไกล เสียงลำดับต่อไปดำเนินกลับในทิศทางที่ตรงข้ามกัน ดังตัวอย่าง

โน้ตเพลงชุดที่ 17 แสดงการดำเนินทำนองในคู่เสียงในระยะไกล



4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการเชิดดาชิของหนัง 10 คณะ สามารถแบ่งได้แต่ละหนัง ดังนี้

4.1) หนังสือน้อย หัวไทร ซึ่งเป่าปี่โดย นายคลย์ คงน้อย

โน้ตเพลงชุดที่ 18 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อย



4.2) หนังสือ คีลปี่ทอง ซึ่งเป่าปี่โดย นายอำนาจ นุ่นเอียด

โน้ตเพลงชุดที่ 19 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายอำนาจ นุ่นเอียด



4.3) หนังสือ อรรถโหมิต ซึ่งเป่าปี่โดย นายล่อง ไสยะ

โน้ตเพลงชุดที่ 20 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ



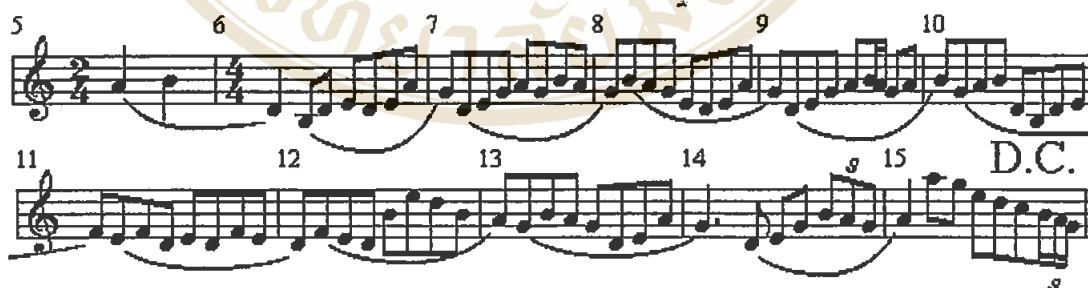
4.4) หนังสือ ตะลุงบัณฑิต ซึ่งเป่าปี่โดย นายเวียง เขาแก้ว

โน้ตเพลงชุดที่ 21 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว



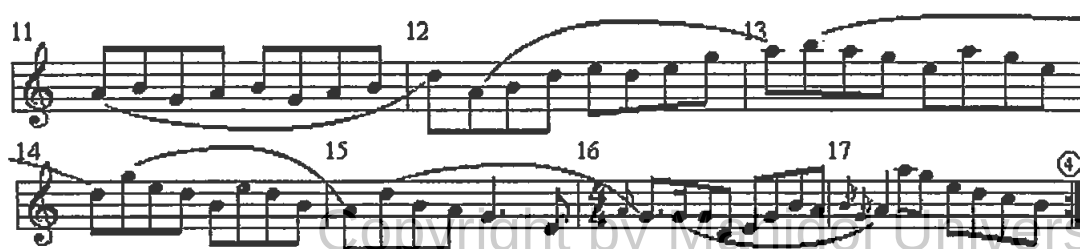
4.5) หนังสือ สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ เป่าปี่โดย นายบันเทิง ทองกุล

โน้ตเพลงชุดที่ 22 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายบันเทิง ทองกุล



4.6) หนังสือ นครินทร์ ขาทอง ซึ่งเป่าปี่โดย นายถาวร คงสุข

โน้ตเพลงชุดที่ 23 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายถาวร คงสุข



4.7) หนึ่งพวน สำนักทอง ซึ่งเป่าปี่โดย นายเขียน แก้วมี

โน้ตเพลงชุดที่ 24 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายเขียน แก้วมี



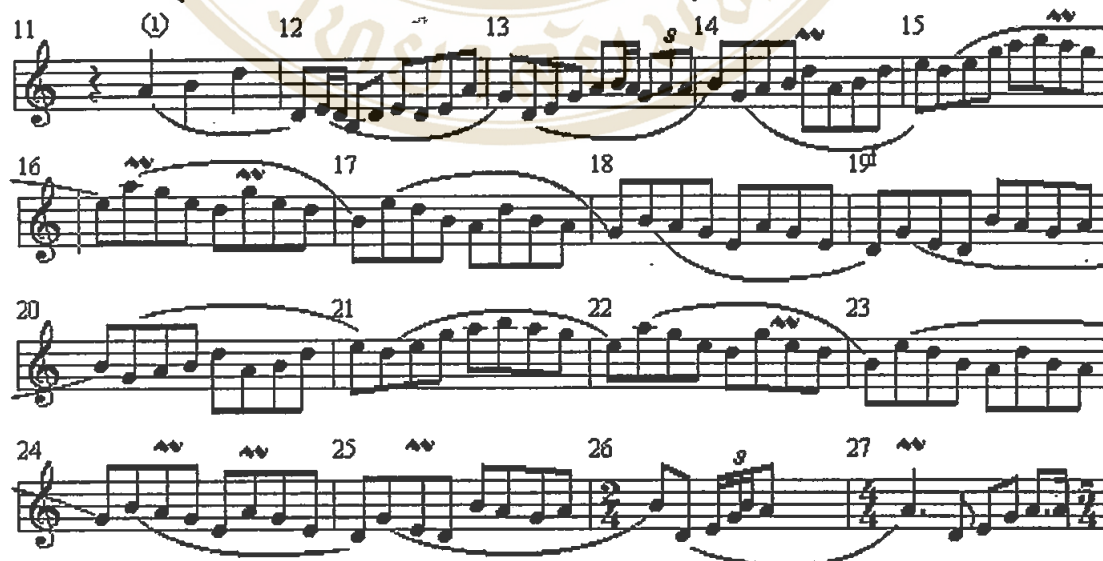
4.8) หนึ่งมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปี่โดย นายสนั่น สัมพันธ์

โน้ตเพลงชุดที่ 25 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายสนั่น สัมพันธ์



4.9) หนึ่งรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปี่โดย นายพุ่ม เสนาจิตต์

โน้ตเพลงชุดที่ 26 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าปี่โดยนายพุ่ม เสนาจิตต์



4.10) หนึ่งอิมเพ่ง ซึ่งเป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ

โน้ตเพลงชุดที่ 27 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย เป่าปี่โดยนายพุ่ม เสนาจิตต์



วลีของท่านองประกอบด้วยจังหวะของท่านองย่อยที่คล้ายกัน 2 ส่วน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 18

โน้ตเพลงชุดที่ 28 แสดงส่วนท่านองย่อยของวลีเพลงสำหรับการเชิดถวาย



ท่านองเพลงสำหรับการเชิดถวายมีลักษณะที่คล้ายกับเพลงเชิดของแต่ละคณะ มีความสั้นยาวและรายละเอียดของท่านองเพลงไม่เท่ากัน บางคณะมีการขยายโดยการใช้ลูกเท่าที่ทำให้จบวลีด้วยเสียงเดิม เพลงสำหรับการเชิดถวายนั้นบางคณะเล่นเพียงสั้น ๆ แต่โครงสร้างหลักของท่านองคล้ายคลึงกันมาก เมื่อจบท่านองที่เป็นหลักของเพลงหลังจากนั้นตามด้วยท่านองสั้น ๆ เพื่อรอส่งลงจังหวะพร้อมกัน บางคณะใช้ลักษณะท่านองแบบลูกเท่าและบางคณะใช้ลักษณะท่านองที่คล้ายการขึ้นปี่

5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการเชิดถวาย ของหนึ่งตระกูล 10 คณะพบว่า

- นักปี่ใช้การปรับในการตกแต่งท่านองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับ ส่วนใหญ่คือเสียง G A B D E นอกจากนี้บางคณะใช้กับเสียง D E A หรือ E A B หรือ E G A หรือ D E G A

- การพรม จากการศึกษพบว่า การพรมนี้ส่วนใหญ่ใช้กับเสียงแบบเดียวกับการปรับ และเสียงที่ใช้เป็นคู่ 2

- การดอกลิ้น ใช้ในการเล่นซ้ำท่านองเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่

- มีการใช้เทคนิคที่คล้ายการโห่ แต่กระทำในจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว

ตัวอย่างที่ 1 การประดับตกแต่งทำนองปี่ของเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าโดยนายอำนาจ นุ่นเอียด

โน้ตเพลงชุดที่ 29 แสดงการประดับตกแต่งทำนองปี่ของเพลงสำหรับการเชิดดาชิ

การดอกลิ้น

การโหย

การปรับ



ตัวอย่างที่ 2 การประดับตกแต่งทำนองปี่ของเพลงสำหรับการเชิดดาชิ เป่าโดยนายไข่ สุวรรณกิจ

โน้ตเพลงชุดที่ 30 แสดงการประดับตกแต่งทำนองปี่ของเพลงสำหรับการเชิดดาชิ

○ การพรม



การปรับ

การดอกลิ้น

4.2 การวิเคราะห์ทำนองปี่ของเพลงสำหรับการนาฏดาชิ

เพลงสำหรับการนาฏดาชิของหนังตะลุง 10 คณะ พบว่ามีการใช้เพลงสำหรับการนาฏดาชิ 9 คณะ และใน 9 คณะแบ่งได้เป็น 4 ทำนองเพลง ดังนี้

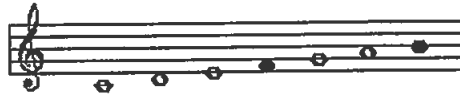
4.2.1 การวิเคราะห์ทำนองปี่ของเพลงสำหรับการนาฏดาชิทำนองที่ 1

คณะหนังที่ใช้เพลงเหมือนกัน คือ หนังจรรยา น้อย หัวไทร หนังฉิ่ง อรรถโฆสิต และหนัง ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต

1.) บันไดเสียง จากการศึกษาดูเพลงสำหรับการนาฏดาชิทำนองที่ 1 พบว่าทำนองหลัก ประกอบด้วย 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง นักปี่บางคณะอาจจะใช้เสียง F และ B ในเพลง โดย 2 เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญใน

อันดับรอง หน้า 3 ขณะมีการใช้เสียง B เพียง 2-3 ครั้งใน 1 บทเพลง 14 ห้อง และใช้เสียง F โดยขณะหนึ่งฉวรรค์เพียงครั้งเดียวใน 1 บทเพลง 14 ห้อง

โน้ตเพลงชุดที่ 31 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาฎยิทำงานองที่ 1

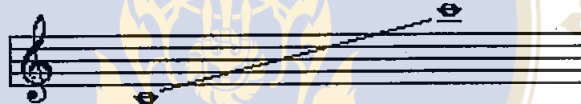


2.) พิสัย (Range)

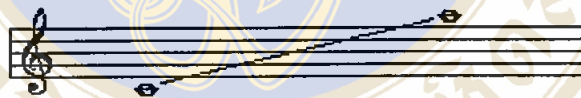
การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการนาฎยิทำงานองที่ 1 พบว่า มี 2 ลักษณะ คือ

โน้ตเพลงชุดที่ 32 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาฎยิทำงานองที่ 1

ลักษณะที่ 1 ของนักปีหนังจรรยาและหนังฉิ่น อรรถโหมยิต



ลักษณะที่ 2 ของนักปีหนังฉวรรค์



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

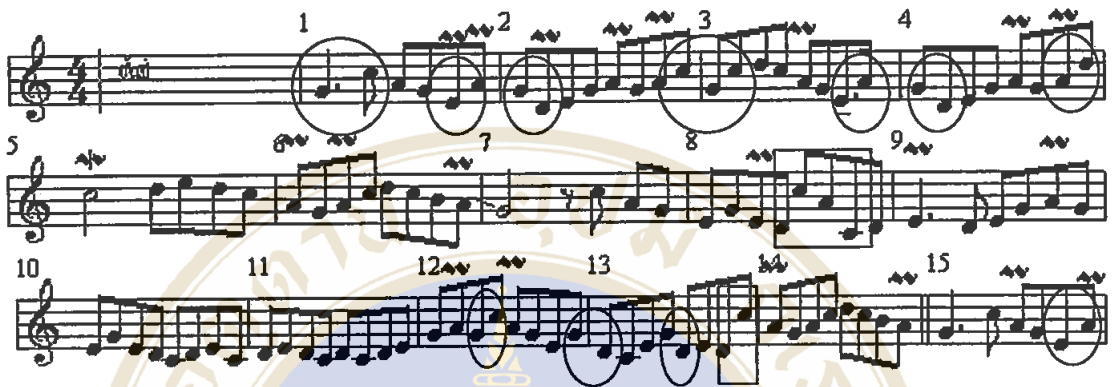
จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาฎยิทำงานองที่ 1 ที่เล่นโดยหนังจรรยา หนังฉิ่น อรรถโหมยิต และหนังฉวรรค์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็นคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4

สำหรับโน้ตที่บันทึกมีการใช้ คู่ 6 และคู่ 7 ซึ่งแท้จริงแล้วในบทเพลงเป็นคู่ 3 และคู่ 2 ขณะหนึ่งทั้ง 3 ขณะมีโครงสร้างหลักของทำนองเหมือนกัน แต่มีการแปรทำนองจากทำนองหลักที่มีลักษณะต่างกัน ทำนองที่เป็นลักษณะของทำนองหลักมากที่สุด ได้แก่ทำนองที่เป่าโดยนายคลย์ คงน้อยนักปีฉวรรค์

ตัวอย่างทำนองเพลงสำหรับการนาฎยิทำงานองที่ 1 เป่าโดยนายคลย์ คงน้อย เครื่องหมายในวงกลมและวงรีแสดงคู่เสียง คู่ 4 ทำนองที่นอกเหนือจากนั้นเป็นคู่ 2 และคู่ 3

ทำนองคู่ 6 ซึ่งมีคุณสมบัติเหมือนคู่ 3 และคู่ 7 ซึ่งมีคุณสมบัติเหมือนคู่ 2 ดังเครื่องหมาย
สีเหลี่ยม

โน้ตเพลงชุดที่ 33 แสดงการดำเนินทำนองเพลงสำหรับการนาฎยี่ห้อทำนองที่ 1



4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองประกอบด้วยจังหวะของทำนองย่อย 2 แบบ คือ แบบ ก. เป็นแบบที่ประกอบด้วย 1 ส่วนย่อย แบบ ข. ประกอบด้วยส่วนที่คล้ายกัน 2 ส่วน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 34

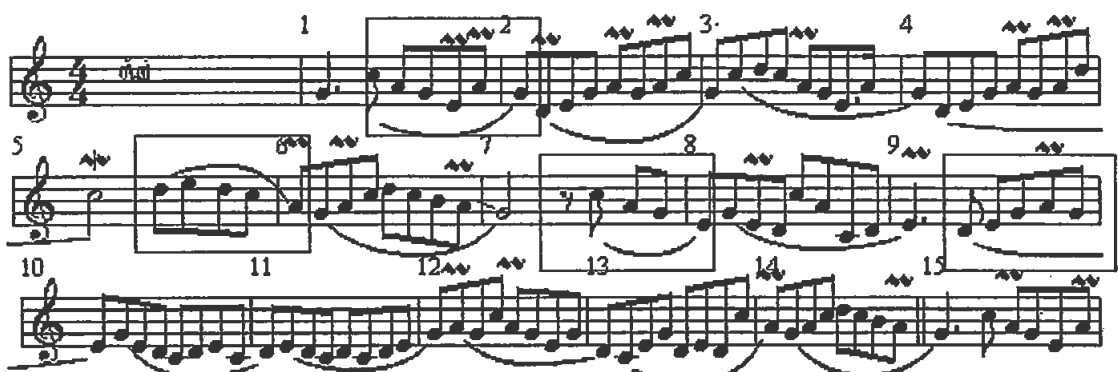
โน้ตเพลงชุดที่ 34 แสดงส่วนประกอบย่อยของวลีเพลงสำหรับการนาฎยี่ห้อทำนองที่ 1



วลีของทำนองเพลงสำหรับการนาฎยี่ห้อของหนังจระเข้น้อย หนังฉิน อรรถโฆนิต และหนังฉรงค์ แบ่งได้ 14 ส่วน ดังรูป

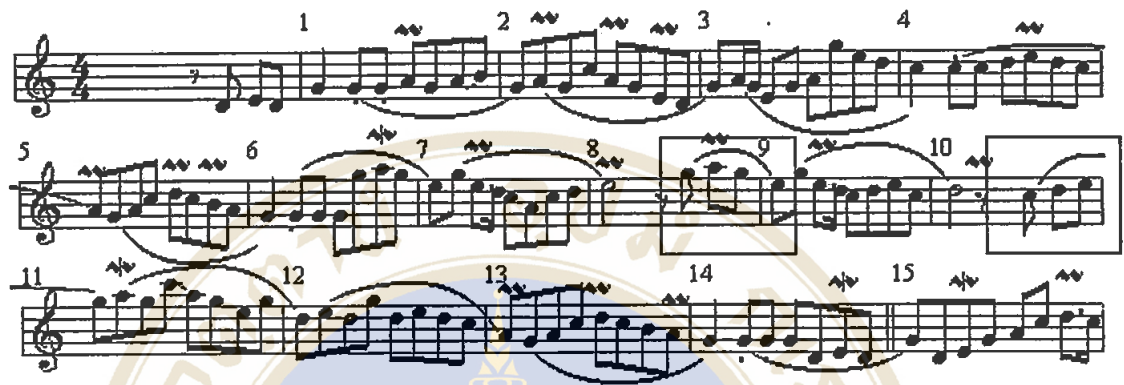
4.1) หนังจระเข้น้อย หัวไทร ซึ่งเป่าปี่โดย นายคลย์ คงน้อย เครื่องหมายสีแสดงลักษณะทำนองแบบ ก. ซึ่งมีเป็นส่วนน้อย

โน้ตเพลงชุดที่ 35 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฎยี่ห้อ เป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อย



4.2) หนังสั้น อรรถโฆมิต ซึ่งเป่าปี่โดย นายล่อง ไสยะ เครื่องหมายี่แสดง
ลักษณะทำนองแบบ ก. ซึ่งมีเป็นส่วนน้อย

โน้ตเพลงชุดที่ 36 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฎยาณี เป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ



4.3) หนังสั้น ตะลุงบัณทิต ซึ่งเป่าปี่โดย นายเวียง เขาแก้ว เครื่องหมายี่แสดง
ลักษณะทำนองแบบ ก. ซึ่งมีเป็นส่วนน้อย

โน้ตเพลงชุดที่ 37 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฎยาณี เป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาฎยาณีของคณะหนังจรรยาญ้อย หนังสั้น อรรถโฆมิต และ
หนังสั้น ตะลุง พบว่า

- ส่วนใหญ่นักปี่ใช้การประดับตกแต่งทำนองเพลง เสียงที่ใช้การปรับ คือเสียง D E A B
- เมื่อซ้ำอาจมีการเปลี่ยนทำนองไปต่างช่วงเสียงกัน (Octave)
- การดอกลิ้น ใช้ในการเล่นซ้ำทำนองเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่
- การใช้การโหยหวน ที่คู่ 4 คู่ 2 และคู่ 3 โดยใช้การหวนคู่ 4 ที่เสียง C-G ดังโน้ตเพลงชุดที่ 37 ห้องที่ 6 การใช้หวนคู่ 3 ที่เสียง C-A ดังโน้ตเพลงชุดที่ 36 ห้องที่ 11 และการใช้หวนคู่ 2 ที่เสียง A-G ดังโน้ตเพลงชุดที่ 35 จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 6 กับจังหวะที่ 1 ของห้อง 7
- การโหยคู่ 4 และหวน คู่ 3 เสียงที่ใช้ G-C-A ห้องที่ 26 ของหนังจรรยาญ้อย (ดูโน้ตเพลงชุดที่ 38)

โน้ตเพลงชุดที่ 38 แสดงการโหยหวน

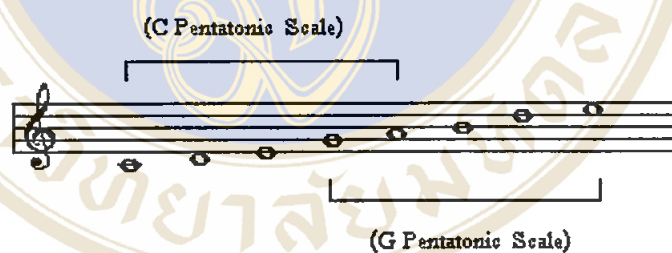


4.2.2 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาฎยิ่ทำนองที่ 2

คณะหนังที่ใช้เพลงเหมือนกัน คือ หนังฉิ่น ศิลป์ทองและหนังอิมเท่ง เป่าปี่โดยนายอำนาจ นุ่นเอียดและนายไข่มุขธรรมกิจ เป็นทำนองเพลงที่อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์) กล่าวว่าคล้ายเพลงของศรีศรี ศรีประจวบ ชื่อเพลงจี่เห่กรีก

1.) บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาฎยิ่ทำนองที่ 2 พบว่าทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง นักเป่าบางคณะอาจจะใช้เสียง B ในเพลง โดยใช้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก และใช้ในลักษณะย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่คล้าย G เพนทาโทนิค (G Pentatonic Scale)

โน้ตเพลงชุดที่ 39 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาฎยิ่ทำนองที่ 2

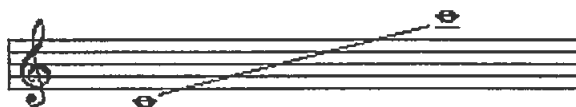


2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่ของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการนาฎยิ่ทำนองทำนองที่ 2 พบว่า มี 2 ลักษณะ ดังโน้ตเพลงชุดที่ 40

โน้ตเพลงชุดที่ 40 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาฎยิ่ทำนองที่ 2

ลักษณะที่ 1 ของนักเป่าหนังฉิ่น ศิลป์ทอง



ลักษณะที่ 2 ของนักเป่าอิมเท่ง



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาฏยาปีทำนองที่ 2 ที่เล่นโดยคณะหนังฉิ้น ศิลป์ทองและหนังอิมเท่ง พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็นคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4

สำหรับโน้ตที่บันทึกมีการใช้ กว้างกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะการพลิกกลับหรือการใช้เสียงในคณะช่วงเสียง (Octave)

คณะหนังทั้ง 2 คณะมีโครงสร้างหลักของทำนองเหมือนกัน แต่มีการแปรทำนองจากทำนองหลักต่างกัน

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการนาฏยาปีของหนังฉิ้น ศิลป์ทองแบ่งได้ 8 วลี และหนังอิมเท่งแบ่งได้ 9 วลี ทั้งนี้ที่ต่างกันเนื่องจากคณะหนังอิมเท่งมีการซ้ำทำนองวลีที่ 6

หนังทั้ง 2 คณะมีลักษณะของวลีและจังหวะทำนองที่สังเกตได้ ดังนี้

- วลีที่ 1 และ 2 เป็นการซ้ำ (Repetition)
- วลีที่ 3 และ 6 มีจังหวะของทำนองเหมือนกัน
- วลีที่ 4 5 7 และ 8 คล้ายกัน
- วลีที่ 7 ของคณะหนังอิมเท่งเป็นการซ้ำวลีที่ 6 (Repetition) ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลง

ชุดที่ 42

4.1) หนังหนังฉิ้น ศิลป์ทอง ซึ่งเป่าปีโดย นายอำนาจ นุ่นเอียด

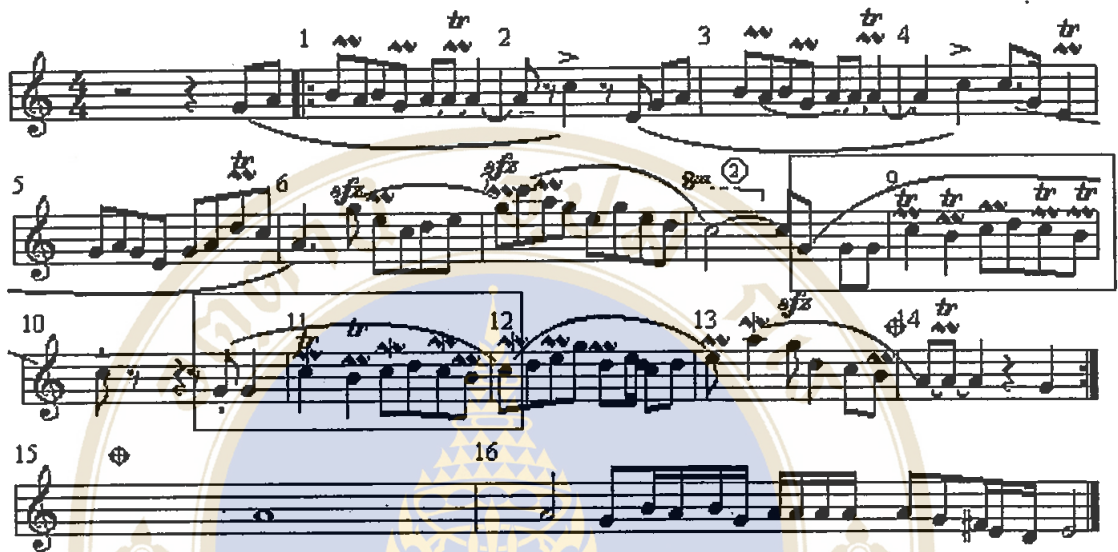
โน้ตเพลงชุดที่ 41 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฏยาปี เป่าปีโดยนายอำนาจ นุ่นเอียด

วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 วลีที่ 4

วลีที่ 5 วลีที่ 6 วลีที่ 7 วลีที่ 8

4.2) หนึ่งอิมเท่ง ซึ่งเป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ รูปสี่เหลี่ยม 2 รูปแสดงการซ้ำของวลี

โน้ตเพลงชุดที่ 42 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฎยัม เป่าปี่โดยนายไข่ สุวรรณกิจ



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาฎยัมของคณะหนังฉิ่น ศิลปินทอง และหนึ่งอิมเท่ง พบว่า

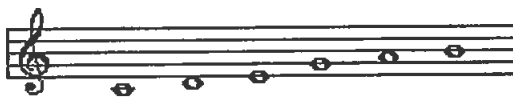
- การประดับตกแต่งทำนองใช้การปรับเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับ คือเสียง C D E G A B
- การดอกลิ้น ใช้ในการเล่นซ้ำทำนองเสียงเดียวกัน
- การพรม ใช้ในกลุ่มเสียงชุดเดียวกันกับการปรับ โดยใช้คู่ 2
- เมื่อซ้ำอาจมีการเปลี่ยนทำนองไปต่างช่วงเสียงกัน (Octave)

4.2.3 การวิเคราะห์ทำนองปี่ของเพลงสำหรับการนาฎยัมทำนองที่ 3

คณะหนังที่ใช้เพลงเหมือนกัน คือ หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์และหนัง นครินทร์ ชาทอง

1.) บันไดเสียง จากการศึกษาค้นคว้าเพลงสำหรับการนาฎยัมทำนองที่ 3 พบว่าทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะบันไดเสียงคล้าย C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง นักปี่บางคณะอาจจะใช้เสียง B ในเพลง โดยใช้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก

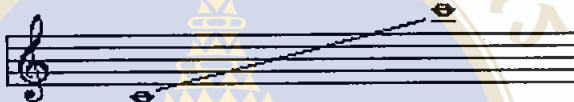
โน้ตเพลงชุดที่ 43 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาฏยิ์ทำนองที่ 3



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่ของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการนาฏยิ์ทำนองทำนองที่ 3 พบว่า มีดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 44 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการนาฏยิ์ทำนองที่ 3



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาฏยิ์ทำนองที่ 3 ที่เล่น โดยคณะหนังตะลุงและหนังนครินทร์ พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็นคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4

สำหรับโน้ตที่บันทึกมีการใช้ กว้างกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะการพลิกกลับหรือการใช้เสียงในคณะช่วงเสียง (Octave) โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมของโน้ตเพลงชุดที่ 45 แสดงการใช้คู่เสียงคู่ 7 แทนคู่ 2

คณะหนังทั้ง 2 คณะมีโครงสร้างหลักของทำนองเหมือนกัน และมีการแปรทำนองจากทำนองหลักคล้ายกันมาก

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการนาฏยิ์ของโดยคณะหนังตะลุงและหนังนครินทร์ใกล้เคียงกันมาก สามารถแบ่งได้ 6 วลี หนึ่งทั้ง 2 คณะมีลักษณะของวลีและจังหวะทำนองที่สังเกตได้ ดังนี้

- วลีที่ 1 และ 2 เป็นการซ้ำ (Repetition)
- มีการเลียนแบบทำนองโดยทำนองส่วนใหญ่อยู่ที่เสียง C

โน้ตเพลงชุดที่ 45 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฏยี่ เป้าปี่โดยนายถาวร คงสุข



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาฏยี่ของคณะหนังแก้วและหนังนครินทร์ พบว่า

- ใช้การปรับในการตกแต่งทำนองเป็นส่วนใหญ่
- การดอกลิ้น ใช้ในการเล่นซ้ำทำนองเสียงเดียวกัน
- เมื่อซ้ำทำนองมีการเปลี่ยนทำนอง ไปต่างช่วงเสียงกัน (Octave)

4.2.4 การวิเคราะห์ทำนองปี่ของเพลงสำหรับการนาฏยี่ทำนองที่ 4

คณะหนังที่ใช้เพลงเหมือนกัน คือ หนังมงคล ศ. นครินทร์และหนังรุ่งพิทักษ์

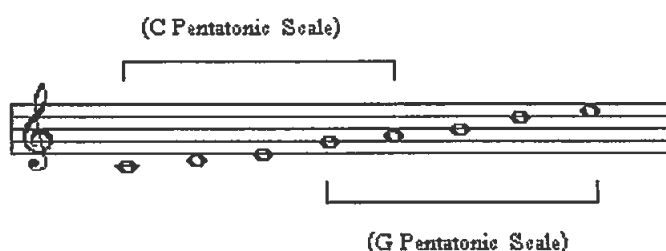
1.) บันไดเสียง จากการศึกษาค้นคว้าเพลงสำหรับการนาฏยี่ทำนองที่ 4 พบว่าทำนองหลัก

ประกอบด้วย 5 เสียง คือ G A B D E เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะของบันได

เสียงคล้าย G เพนทาโทนิค (G Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง นักปี่บางคณะ อาจจะใช้เสียง B ในเพลง โดยใช้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก และใช้ในลักษณะย้าย

บันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่คล้าย C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale) ซึ่งประกอบด้วยเสียง C D E G A

โน้ตเพลงชุดที่ 46 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาฏยี่ทำนองที่ 4



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่ของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการนาฎยำนีทำนองที่ 4 พบว่า อยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 47 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการนาฎยำนีทำนองที่ 4



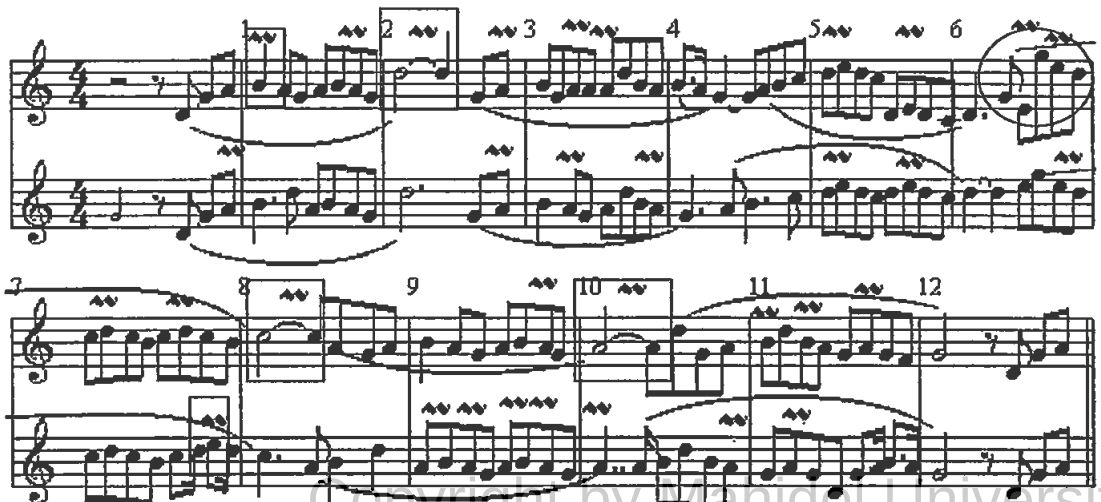
3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาฎยำนีทำนองที่ 4 ที่เล่น โดยคณะหนังมวงคลและหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็นคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และ คู่ 5 สำหรับโน้ตที่บันทึกมีการใช้ กว้างกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะการพลิกกลับหรือการใช้เสียงในคนละช่วงเสียง (Octave) คณะหนังทั้ง 2 คณะมีโครงสร้างหลักของทำนองเหมือนกัน และมีการแปรทำนองคล้ายและใกล้เคียงกัน

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการนาฎยำนีทำนองของหนังมวงคลและหนังรุ่งพิทักษ์แบ่งได้ 6 วลี หนึ่งทั้ง 2 คณะมีลักษณะของวลีและจังหวะทำนองที่สังเกตได้ ดังนี้คือ มีการเลียนแบบวลีเพลงในทุก ๆ วลี (Imitation) และการเลียนแบบของวลีแต่ละคู่ โดยวลีที่ 1 กับ วลีที่ 2 วลีที่ 3 กับวลีที่ 4 และวลีที่ 5 กับวลีที่ 6 โดยใช้ทำนองและจังหวะของทำนองที่คล้ายกันทั้งเพลง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 48 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการนาฎยำนีทำนองที่ 4



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาฎยาของคณะหนังมวงกล และหนังหุ่นพืักษะ พบว่า

- ใช้การปรับในการตกแต่งทำนองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับ คือเสียง C D E A และ B ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 48
- มีการเปลี่ยนทำนองไปต่างช่วงเสียงกัน (Octave) ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 48

4.3 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกโค

เพลงสำหรับการนาฎยาของหนังตะลุง 10 คณะ พบว่ามีการใช้เพลงสำหรับการออกโคแบ่งได้เป็น 4 ทำนองเพลง ดังนี้

4.3.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1

คณะหนังที่ใช้เพลงนี้ คือ หนังจรรยา น้อย หัวไทร เป็นทำนองเพลงสำหรับการเดินรำของกลุ่มชนมุสลิมในภาคใต้ ซึ่งเรียกว่าเพลงดารีกีปัส เป็นลักษณะการเดินรำประกอบพัด

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาดารีกีปัสมีทำนองประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ G A B D E เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง G เพนทาโทนิค (G Pentatonic Scale)

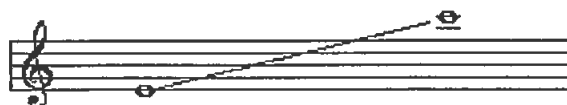
โน้ตเพลงชุดที่ 49 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1 (เพลงดารีกีปัส)



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีของหนังตะลุงในเพลงดารีกีปัสของหนังจรรยา น้อย หัวไทร อยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 50 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1 (เพลงดารีกีปัส)



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1 ที่เล่นโดยหนังจระเข้น้อย พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็น 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 8 สำหรับการดำเนินทำนองคู่ 7 และคู่ 8 เป็นการจบวลีและเริ่มวลีใหม่ โน้ตหลักในเพลงเป็นเสียง G นอกจากนี้การเคลื่อนที่ของคู่เสียงที่กว้าง เสียงถัดไปเคลื่อนที่ไปทิศทางตรงข้าม ดังเครื่องหมายวงกลมและวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 51

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ในแต่ละวลี (Phrase) มีการเลียนแบบ ทำนองกัน (Imitation) มีการใช้สัดส่วน (Rhythmic Pattern) ที่เหมือนและคล้ายกัน นอกจากนี้มีการซ้ำทำนอง (Repetition) วลีที่ 1 เหมือนวลี 2 วลี 3 เหมือนวลี 4 และวลี 5 เหมือนวลี 6 โดยเสียงหลักแต่ละวลีเป็นเสียง G และเสียงตอนจบวลีเป็นเสียง G และ A เพลงดาร์กิปีสประกอบด้วยทำนองซึ่งแบ่งได้เป็น 6 วลี (Phrase) ลักษณะของวลีและจังหวะทำนองที่สังเกตได้ ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 51 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 1 (เพลงดาร์กิปีส)



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงดาร์กิปีสของคณะหนังจระเข้ พบว่า เป่าเสียงปกติมากกว่าการใช้เทคนิค เพลงดาร์กิปีสเป็นเพลงสั้น ในครั้งนี้เล่นวนซ้ำประมาณ 4 รอบ

4.3.2 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2

คณะหนังที่ใช้เพลงนี้ คือ หนังฉิ่น ศิลปทอง หนังพวน ลำนวนทอง และหนังอิมเพ่ง เป็นเพลงชื่อว่า ยวนยาเหล

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษายวนยาเหล พบว่าทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ C D E F G A B เป็นลำดับเสียง 1 2 3 4 5 6 7 ซึ่งอยู่ในลักษณะของ

ไดอะโทนิคสเกล (Diatonic Scale) และจากการศึกษาพบว่าเสียงหลักมี 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale) โดยเสียง F และ เสียง B เป็นเสียงที่ประกอบเสียงหลักเท่านั้น

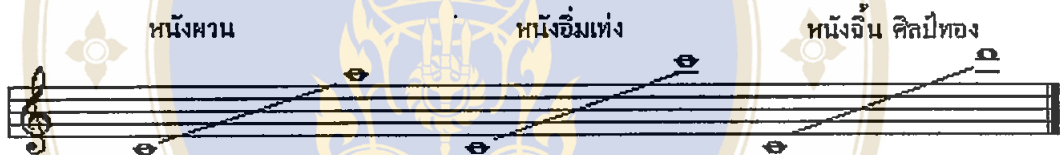
โน้ตเพลงชุดที่ 52 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2 (ยวนยาหล)



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าของหนังตะลุงเพลงยวนยาหลซึ่งใช้สำหรับออกโคของหนังฉิ่น เสียงทอง หนังผวน ส่วนวทองและหนังอิมเท่ง อยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 53 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2 (ยวนยาหล)



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงยวนยาหลซึ่งใช้ออกโคที่เล่นโดยหนังฉิ่น ศิลป์ทอง หนังผวน ส่วนวทอง และหนังอิมเท่ง พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็น 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ในแต่ละวลี (Phrase) จะเลียนแบบ ทำนองกัน (Imitation) มีการใช้สัดส่วน (Rhythmic Pattern) ที่เหมือนและคล้ายกัน นอกจากนี้มีการซ้ำทำนอง (Repetition)

เพลงยวนยาหลประกอบด้วยทำนองซึ่งแบ่งได้เป็น 10 วลี (Phrase) ใน 1 วลีประกอบด้วย ส่วนย่อย 2 ส่วน แต่ละวลีมีจังหวะทำนองที่เหมือนกันและคล้ายกัน ดังนี้ คือ วลีที่ 1 เหมือนวลี 2 วลี 4 เหมือนวลี 5 9 10 วลี 6 เหมือนวลี 7

โน้ตเพลงชุดที่ 54 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2 (ยวนยาหล)

อ่านาจ

เพียน

ไพ

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27 28

แต่ละวลีเพลงประกอบด้วยส่วนย่อยของทำนอง ดังตัวอย่างในโน้ตเพลงชุดที่ 55

โน้ตเพลงชุดที่ 55 แสดงส่วยย่อยของเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 2 (ยวนยาหล)

อ่านาจ

เพียน

ไพ

1 2 3 4 5 6 7 8 9

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาพบว่ามีการใช้การประดับตกแต่งทำนองปีดังนี้

- การปรับโดยทั่วไปใช้กับเสียง C E G A ดังรูปสี่เหลี่ยมโน้ตเพลงชุดที่ 54

- การพรมที่เสียง C-B-C และ D-E-D ดังวงรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 54 แนวของนายอำนาจ ห้องที่ 22-23

- การโหยหวน ที่เสียง G-C / F-G / (A)-C / G-F ดังรูปวงกลมโน้ตเพลงชุดที่ 54 แนวของนายอำนาจห้องที่ 6 / 14-15 / 17-18 และห้องที่ 20

4.3.3 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3

คณะหนังที่ใช้เพลงนี้ คือ หนังฉิ่น อรมุต

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3 พบว่าทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ D E F G A B C เป็นลำดับเสียง 2 3 4 5 6 7 1 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายโหมด D คอเรียน (D Dorian Mode)

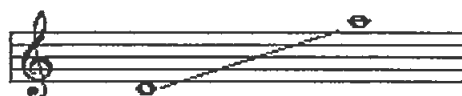
โน้ตเพลงชุดที่ 56 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังฉิ่น อรรมโฆมิต พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 57 แสดงพิสัยของปีเพลงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษานองเพลงขวนยาเหลซึ่งใช้ออกโคที่เล่นโดยหนังฉิ่น อรรมโฆมิต พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็น 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

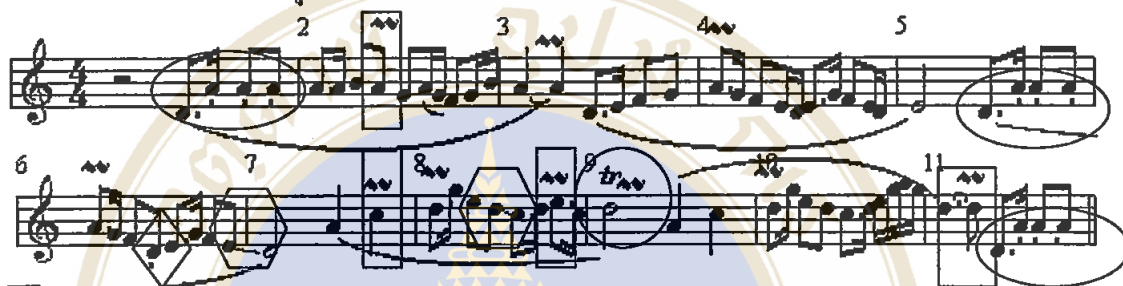
เสียงหลักที่สำคัญที่สุดของเพลง (Tonic) อยู่ที่เสียง D

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ในแต่ละวลี (Phrase) จะเลียนแบบ ทำนองกัน (Imitation) มีการใช้สัดส่วน (Rhythmic Pattern) ที่เหมือนและคล้ายกัน

เพลงสำหรับการออกโคของหนังฉิ่นประกอบด้วยทำนองซึ่งแบ่งได้เป็น 5 วลี (Phrase) ลักษณะของวลีและจังหวะทำนองที่สังเกตได้ คือ ทุกวลีใช้จังหวะของทำนองคล้ายกันมาก

โน้ตเพลงชุดที่ 58 แสดงวลีเพลงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 3



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาพบว่ามีการใช้การประดับตกแต่งทำนองปีดังนี้

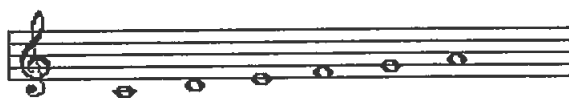
- การปรับโดยทั่วไปใช้กับเสียง C D E A ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 58
- การพรมที่เสียง D-E-D ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 58 ห้องที่ 9
- การหวน ที่เสียง E-D และ D-C ดังรูปหกเหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 58 ห้องที่ 6-7 และห้องที่ 8
- การตอดลิ้นเมื่อมีการใช้เสียงซ้ำกัน ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 58 ห้องที่ 1 ห้องที่ 5 และห้องที่ 11
- การตอดลิ้นต่อเนื่องระหว่างเสียง 2 เสียง โดยใช้ในโน้ตจังหวะยก (Weak Beat) ดังรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดใน โน้ตเพลงชุดที่ 58 ห้องที่ 6

4.3.4 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4

คณะหนังที่ใช้เพลงนี้ คือ หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ หนักรินทร์ ชาทอง และหนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานำนองเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4 พบว่า ทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง คือ C D E F G A B (Skip) เป็นลำดับเสียง 1 2 3 4 5 6 7 (Skip)

โน้ตเพลงชุดที่ 59 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังแต้ว หนังนครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 60 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงที่ใช้สำหรับการออกโคที่เล่นโดยคณะหนังแต้ว หนังนครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็น 2 คู่ 3 และคู่ 4

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับการออกโคทำนองที่ 4 เป็นเพลงสั้น แบ่งได้เป็น 3 วลี (Phrase) ลักษณะของวลีและจังหวะทำนองสังเกตได้ คือ ทุกวลีใช้จังหวะสั้นกระชับ

โน้ตเพลงชุดที่ 61 แสดงวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4



แต่ละวลีประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วน ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 62 แสดงส่วนย่อยของวลีเพลงสำหรับการออกโคทำนองที่ 4



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาพบว่าเนื่องจากเล่นในจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว จึงเป่าเสียงตรงเป็นส่วนใหญ่

4.4 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเต้นโค

จากการศึกษาเพลงสำหรับการเต้นโคของหนัง 10 หนัง พบว่า มีการใช้เพลงสำหรับการเต้นโค 7 คณะที่ใช้เพลงในชั้นตอนนี้ ใน 7 คณะ พบว่ามีอยู่ 4 ทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

4.4.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเต้นโคทำนองที่ 1

คณะหนึ่งคณะหนึ่งที่ใช้เพลงนี้ คือ หนังจรูญน้อย หัวไทร และหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ทำนองเพลงที่ใช้ชื่อเพลงโยสลัม (สังัด ภูเขาทอง; กวน ทวนยก, สัมภาษณ์)

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษากำหนดเพลงสำหรับการเต้นโคทำนองที่ 1 พบว่า ทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง C D E F G A B (Skip) เป็นลำดับเสียง 1 2 3 4 5 6 7 (Skip)

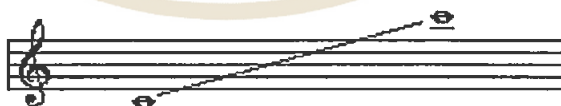
โน้ตเพลงชุดที่ 63 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเต้นโคทำนองที่ 1



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังจรูญน้อย หัวไทร หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 64 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเต้นโคทำนองที่ 1



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษากำหนดเพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังจรูญน้อย หัวไทร หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงเป็น 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของท่านอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับการเดินโคท่านองที่ 1 เป็นเพลงสั้นมีลีลาเร็วและเร้าใจ บทเพลงสามารถบันทึกได้ 8 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 3 วลี (Phrase) แต่ละวลีมีส่วนย่อย ๆ ดังโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 65

โน้ตเพลงชุดที่ 65 แสดงวลีเพลงสำหรับการเดินโคท่านองที่ 1 (โยสลัม)

จังหวะของท่านองใช้โน้ตครึ่งจังหวะเป็นหลัก แต่ละส่วนมีลักษณะคล้ายกันแต่มีการประดับท่านอง หรือขยายออกไปจากสัดส่วนของท่านองที่มีความซับซ้อนน้อยที่สุด

โน้ตเพลงชุดที่ 66 แสดงส่วนย่อยของวลีเพลงสำหรับการเดินโคท่านองที่ 1

5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาพบว่าเนื่องจากเล่นในจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว จึงเป่าเสียงตรงเป็นส่วนใหญ่

4.4.2 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2 นี้ คือ หนังฉิ่น ศิลปินทอง เป่าปีโดยนาย อำนาจ นุ่นเอียด เป็นทำนองเพลงที่อำนันท์ นาคคง (สัมภาษณ์) กล่าวว่าคล้ายเพลงทหารใหม่ไป กอง ของยอดรัก สลักใจ

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2 พบว่า ทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ D E F G A B C เป็นลำดับเสียง 2 3 4 5 6 7 1 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายโหมด D คอเรียน (D Dorian Mode)

โน้ตเพลงชุดที่ 67 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังฉิ่น ศิลปินทองซึ่งเป่าปีโดยนายอำนาจนุ่นเอียด พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 68 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงที่ใช้สำหรับเดินโคของหนังฉิ่น ศิลปินทอง พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับการเดินโคทำนองที่ 2 เป็นเพลงสั้นมีลีลาเร็วและเร้าใจ บทเพลงสามารถบันทึกได้ 8 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 4 วลี (Phrase) ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 69

โน้ตเพลงชุดที่ 69 แสดงวิธีของท่านองเพลงสำหรับการเดินโคท่านองที่ 2



แต่ละวลีมีส่วนย่อย 2 ส่วน ดัง โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 70

โน้ตเพลงชุดที่ 70 แสดงวิธีเพลงสำหรับการเดินโคท่านองที่ 2



5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการเดินโคท่านองที่ 2 ของหนังตะลุงคณะหนึ่งฉัน ศิลปินทองพบว่า

- นักปีใช้การปรับในการตกแต่งท่านองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับ คือเสียง D E G A ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 69 ห้องที่ 5-6 และห้องที่ 8

- การทอดลิ้น ใช้เน้นท่านองเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะหน้าทับดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 69

- การเป่าในลักษณะต่อเนื่องระหว่างเสียง (Slur) ดังโน้ตเพลงชุดที่ 69 ห้องที่ 8

- เมื่อเป่าเสียงที่สูงมีการใช้ลมเป่าที่ค่อนข้างแรงจึงมีเสียงดัง ดังโน้ตเพลงชุดที่ 69 ห้องที่ 8 จังหวะที่ 1

4.4.3 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 2 นี้ คือ หนังนครินทร์ ขาทอง หนังมงคล ศ. นครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ ทำนองเพลงบางส่วนคล้ายเพลงโยสธัม

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3 พบว่าทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale)

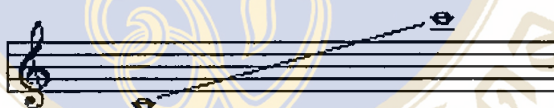
โน้ตเพลงชุดที่ 71 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงที่ใช้สำหรับออกโคทำนองที่ 3 ของหนังนครินทร์ ขาทอง หนังมงคล ศ. นครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 72 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงที่ใช้สำหรับการเดินโคของหนังนครินทร์ ขาทอง หนังมงคล ศ. นครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการดำเนินทำนองโดยใช้คู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับการเดินโคทำนองที่ 3 พบว่า เพลงที่เล่นโดยคณะหนังนครินทร์ ขาทอง และหนังรุ่งพิทักษ์ สามารถบันทึกได้ 7 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 4 วลี (Phrase) ส่วนเพลงที่เล่นโดยคณะหนังมงคลสามารถบันทึกได้ 6 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 4 วลี (Phrase) เช่นกัน ทุกวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน แต่ละวลีมีส่วนย่อย 1 ส่วนและ 2 ส่วน

บทเพลงที่เล่นโดยคณะหนังนครินทร์และหนังรุ่งพิทักษ์ มีวลีที่ 1 ประกอบด้วยส่วนย่อย 1 ส่วน และวลีที่ 2-4 มีส่วนย่อย 2 ส่วน

บทเพลงที่เล่นโดยหนังมงคล มีวลีที่ 1 และ 2 ประกอบด้วยส่วนย่อย 1 ส่วน และวลีที่ 3-4 มีส่วนย่อย 2 ส่วน ดังโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 73

โน้ตเพลงชุดที่ 73 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 3 ของหนังตะลุงคณะหนังนครินทร์ ชาของหนังมงคล ศ. นครินทร์ และหนังรุ่งพิทักษ์ พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองน้อยเนื่องจากเพลงนี้เล่นค่อนข้างเร็ว การตกแต่งประดับทำนองที่พบได้ มีดังนี้

- นักปีใช้การปรับในการตกแต่งทำนองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับ คือเสียง E A เป็นส่วนใหญ่ ดังโน้ตเพลงชุดที่ 73 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 7

4.4.4 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4 นี้ คือ หนังพวน สำนวนทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายเขียน แก้วมี

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4 พบว่าทำนองเพลงประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ F G A C D เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ใน

ลักษณะของบันไดเสียง F เพนทาโทนิค (F Pentatonic Scale) และเสียงหลักอยู่ที่เสียงในอันดับ 2 คือ เสียง G ในลักษณะของคอเรียนโหมด (G Dorain Mode)

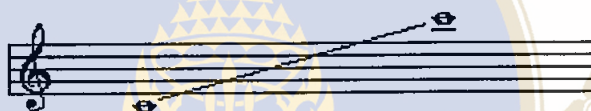
โน้ตเพลงชุดที่ 74 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงที่ใช้สำหรับออกโคของหนังพวน ส่วนพวทองซึ่งเป่าปี่โดยนายเขียน แก้วมี พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 75 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4



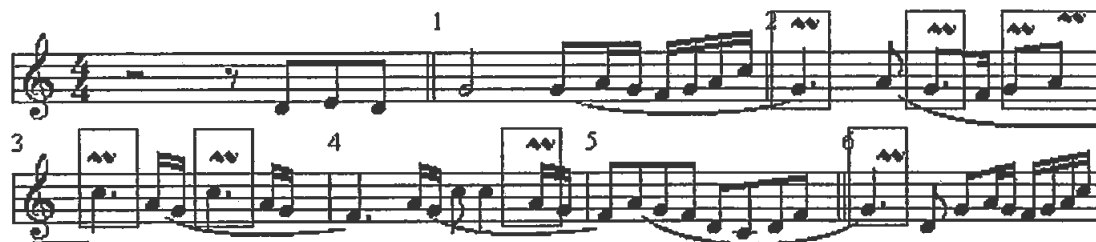
3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงที่ใช้สำหรับเดินโคของหนังพวน ส่วนพวทอง พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับการเดินโคทำนองที่ 4 เป็นเพลงสั้นมีลีลาเร็วและเร้าใจ บทเพลงสามารถบันทึกได้ 5 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 5 วลีย่อย ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 76

โน้ตเพลงชุดที่ 76 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการเดินโคทำนองที่ 4 ของหนังตะลุงคณะหนังผวน ล้านนาทอง พบว่าเนื่องจากเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว จึงมีการตกแต่งประดับทำนองน้อย ที่พบคือ

- การตกแต่งทำนองโดยใช้การปรับ ที่เสียง G A C ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 76 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 6

4.5 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบท

จากการศึกษาเพลงสำหรับการออกหน้าบทของหนัง 10 หนัง พบว่า มีการใช้เพลงสำหรับหน้าบท 9 คณะที่ใช้เพลงในชั้นตอนนี้ ใน 10 คณะ พบว่ามีอยู่ 7 ทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

4.5.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1 นี้ คือ หนังจรรยาธิปไตย หัวไทร และหนังฉิ่น ศิลป์ทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายคลย์ คงน้อยและนายอำนาจ นุ่นเอียด

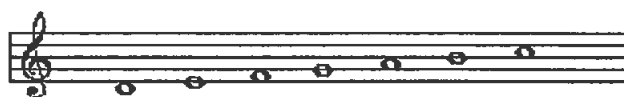
1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1 พบว่าบันไดเสียงของเพลงนี้ อยู่ในบันไดเสียงที่ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ D E F G A C เป็นลำดับเสียง 6 7 1 2 3 5 ซึ่งมีเสียงหลัก (Tonic) ในลักษณะคล้าย D เนเจอร์ล ไมเนอร์ (D Natural Minor) โดยขาดเสียง Bb ไปเพียงเสียงเดียว ซึ่งถ้าพิจารณาว่าเสียงทุกเสียงเท่ากันก็จะมีเสียงครบทั้งบันไดเสียง แต่จากการศึกษาพบว่าช่วงห่างของแต่ละเสียงคล้ายของตะวันตกมาก

โน้ตเพลงชุดที่ 77 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1



ทำนองเพลงในห้องที่ 6-7 (คังโน้ตเพลงชุดที่ 80) มีเสียง B เพิ่มเข้ามา ทำให้บันไดเสียงเปลี่ยนไปอยู่ในลักษณะของโหมด D คอเรียน (D Dorian Mode) ซึ่งประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ D E F G A B C เป็นลำดับเสียง 2 3 4 5 6 1

โน้ตเพลงชุดที่ 78 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1 ของหนัง จรุงน้อย หัวไทร และหนังจิ้ง คีลปี่ทอง ซึ่งเป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อยและนายอำนาจ นุ่นเอียด พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 79 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1



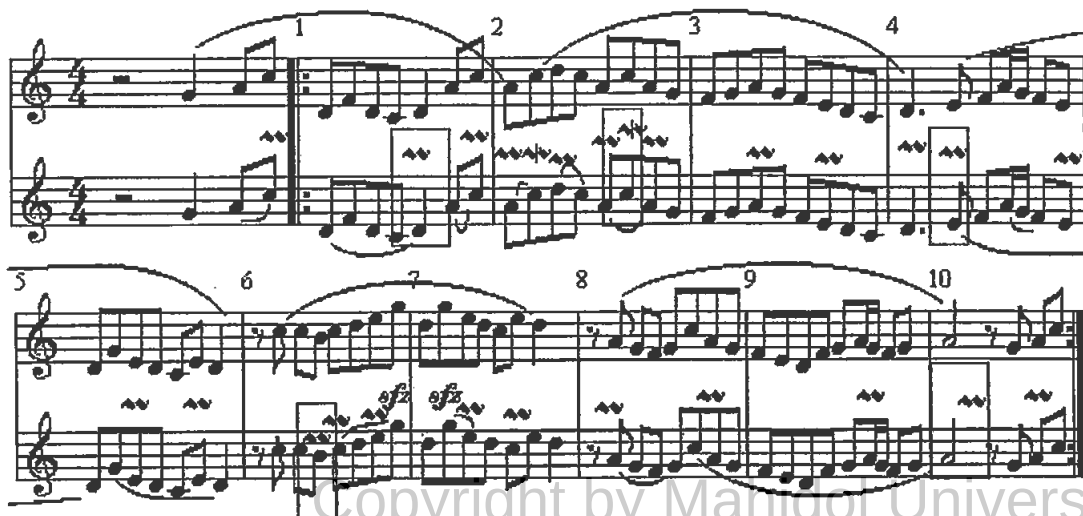
3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1 ของหนัง จรุงน้อย หัวไทร และหนังจิ้ง คีลปี่ทอง ซึ่งเป่าปี่โดยนายคลย์ คงน้อยและนายอำนาจ นุ่นเอียดพบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) มีโน้ตหลักของทำนองที่ D และ A มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับออกหน้าบททำนองที่ 1 บันทึกได้ 10 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 5 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 80

โน้ตเพลงชุดที่ 80 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 1



จังหวะของท่านองใช้โน้ตครึ่งจังหวะเป็นหลัก แต่ละส่วนย่อยวลีมีลักษณะคล้ายกัน
โน้ตเพลงชุดที่ 81 แสดงส่วนย่อยของวลีท่านองเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 1



5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบทท่านองที่ 1 ของหนังตะลุงคณะหนังจรรยา
น้อย หัวไทร และหนังฉิ้น ศิลป์ทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายคลย์ คงน้อยและนายอำนาจ นุ่นเอียด
พบว่า มีการตกแต่งประดับท่านองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง D E A B C ดังรูปสี่เหลี่ยมโน้ตเพลงชุดที่ 81
- นอกจากนี้เมื่อมีการซ้ำของท่านองหลาย ๆ รอบนายปีเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการ
ใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave)

4.5.2 การวิเคราะห์ท่านองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 2

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 2 นี้ คือ หนังฉิ้น อรรถโหมิต ซึ่ง
เป่าปีโดยนายล่อง ไสยะ เพลงนี้เป็นเพลงสำเนียงมอญมีชื่อว่าเพลง “นางครวญ”

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาท่านองเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 2 พบ
ว่าบันไดเสียงของเพลงนี้ ถ้าดูภาพรวมทั้งเพลงแล้วมีอยู่ 7 เสียง คือ G A B $\flat$ C D E F โดยอยู่
ในลำดับที่ 2 3 4 5 6 7 1 ของบันไดเสียง F เป็นลักษณะคล้ายโหมด G ดอเรียน (G Dorain
Mode)

นอกจากนี้ถ้าวิเคราะห์อย่างละเอียดมีอยู่ 2 ลักษณะคือ

- คล้ายโหมด G ดอเรียน (G Dorain Mode)
- คล้ายโหมด D เอโอเลียน (D Aeolian Mode) หรือที่เรียกว่า D เนเจอร์ลไมเนอร์ (D
Natural Minor) ประกอบด้วยเสียง D E F G A B $\flat$ C อยู่ในลำดับที่ 6 7 1 2 3 4 5 ของ
บันไดเสียง F

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ทำนองเพลงนางครวญซึ่งเป็นเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 2 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังฉิ่น อรรถโฆสิต ซึ่งเป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ แบ่งได้เป็น 2 ท่อน บันทึกได้ 32 ห้อง ในอัตรา 4/4

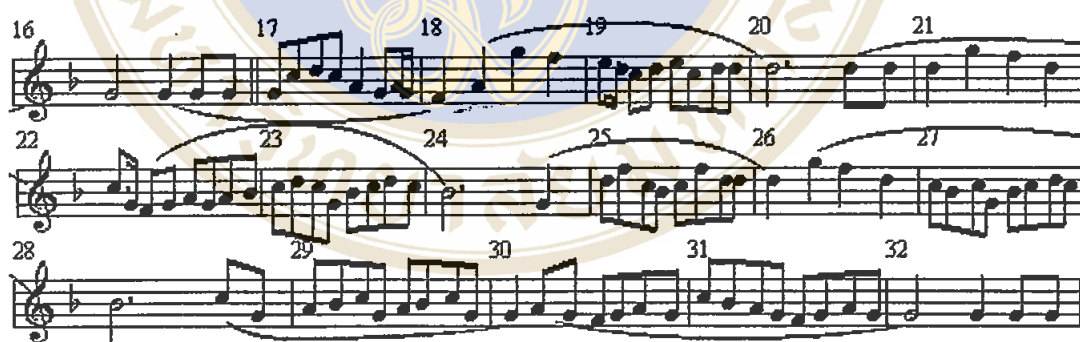
ท่อนที่ 1 แบ่งได้เป็น 8 วลี ดังโน้ตเพลงชุดที่ 84

โน้ตเพลงชุดที่ 84 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 2 ท่อนที่ 1



ท่อนที่ 2 ได้เป็น 8 วลี ดังโน้ตเพลงชุดที่ 86

โน้ตเพลงชุดที่ 85 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 2 ท่อนที่ 2



ลักษณะของทำนองแต่ละวลีมีส่วนคล้ายกัน ดังนี้ (กำหนดให้ท่อนที่ 1 เป็น A ท่อนที่ 2 เป็น B)

- 1A 4A 8A 8B
- 2A 2B 6A 6B
- 3A 3B 7A 7B

จังหวะของท่านองใช้โน้ตครึ่งจังหวะเป็นหลัก แต่ละส่วนย่อยวลีมีลักษณะคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 86

โน้ตเพลงชุดที่ 86 แสดงส่วนย่อยของวลีท่านองเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 2



5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบทท่านองที่ 2 ของคณะหนังฉิ้น อรรถโฆษิต ซึ่งเป่าปีโดยนายล่อง ไสยะ พบว่า มีการตกแต่งประดับท่านองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง D F G A Bb C ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 84
- การพรมที่เสียง Bb (Bb-C-Bb) ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 84
- การโหยหวน ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 84
- การดอดลิ้นเมื่อมีการซ้ำเสียงเดียวกันดังรูปข้าวหลามตัดในโน้ตเพลงชุดที่ 84 ห้องที่ 2 ห้องที่ 6 ห้องที่ 8 ห้องที่ 9 ห้องที่ 13 และห้องที่ 15

- นอกจากนี้นายปีเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave)

4.5.3 การวิเคราะห์ท่านองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 3

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 3 นี้ คือ หนังฉิ้น ตะลุงบัณฑิต ซึ่งเป่าปีโดยนายเวียง เขาแก้ว ดู 4.2.2 หน้า 105-106 การวิเคราะห์ท่านองปีของเพลงสำหรับการนำถวายท่านองที่ 2

1.) บันไดเสียง (Scales) ดู 4.2.2 หน้า 106

2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 3 ของคณะหนังฉิ้น ตะลุงบัณฑิต ซึ่งเป่าปีโดยนายเวียง เขาแก้ว พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 87 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 3



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) ดูหน้า 106

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ดูหน้า 106

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 3 ของคณะหนังวงค์ ตะลุง บัณฑิต ซึ่งเป่าปีโดยนายเวียง เขาแก้ว พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- การตกแต่งประดับทำนองใช้การปรับ การเปลี่ยนระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave) และการเป่าเสียงที่ต่อเนื่อง (Slur) ร่วมกับการใช้ลมให้เกิดความดังค่อย (Dynamic)

4.5.4 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4 นี้ คือ หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ซึ่งเป่าปีโดยนายบันเทิง ทองกุล

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4 พบว่าบันไดเสียงของเพลงนี้ มีอยู่ 7 เสียง คือ C D E F G A B โดยอยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 5 6 7 เสียงทั้ง 7 มีการย้ายเสียงหลัก (Tonic) อยู่ที่เสียง G เสียง C และเสียง F

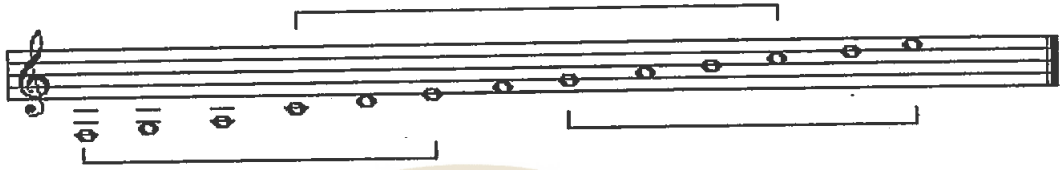
- เมื่อมีเสียงหลักที่เสียง F บันไดเสียงประกอบด้วย F G A B (Skip) C D E มีลักษณะคล้ายโหมด F ลีเดียน (F Lydian Mode)

- เมื่อมีเสียงหลักที่เสียง C บันไดเสียงประกอบด้วย C D E F G A B

- เมื่อมีเสียงหลักที่เสียง G บันไดเสียงประกอบด้วย G A B C D E F (Skip) มีลักษณะคล้ายโหมด G มิกโซลีดียน (G Mixolydian Mode)

โน้ตเพลงชุดที่ 88 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4

C Major Scale



F Lydian Mode

G Mixolydian Mode

2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4 ของหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ซึ่งเป่าโดยนายบันเทิง ทองกุล พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 89 แสดงพิสัยของเป่าเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้ การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 การดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ดังต่อไปนี้

- โน้ตเพลงชุดที่ 90 ห้องที่ 1 ถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 อยู่ในบันไดเสียง C
- โน้ตเพลงชุดที่ 90 จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 อยู่กลุ่มเสียงที่มีลักษณะคล้าย

โหมด G มิกโซลีดียน

- โน้ตเพลงชุดที่ 90 ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 12 อยู่ในกลุ่มเสียงที่มีลักษณะคล้ายโหมด F ลีดียน
- โน้ตเพลงชุดที่ 90 ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 อยู่ในบันไดเสียง C

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ซึ่งเป่าโดยนายบันเทิง ทองกุล บันทึกได้ 16 ห้องในอัตรา 4/4 ก่อน

ที่ 1 แบ่งได้เป็น 5 วลี วลีที่ 1 และวลีที่ 2 ซ้ำกัน (Repetition) วลีที่ 3-5 มีการเลียนแบบ (Imitation) และมีสัดส่วนของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 90

โน้ตเพลงชุดที่ 90 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 4



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 4 ของหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ซึ่งเป่าปีโดยนายบันเทิง ทองกุล พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- ใช้การปรับ
- การดัดลิ้น
- นอกจากนี้นายปีเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง

(Octave)

4.5.5 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5 นี้ คือ หนังนครินทร์ ชาทอง และหนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5 พบว่าทั้ง 2 คณะใช้บันไดเสียงต่างกัน ดังนี้

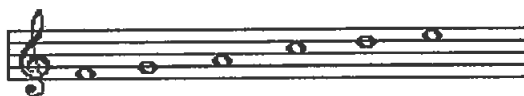
- หนังนครินทร์ ใช้บันไดเสียง C ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ C D E F (Skip) G A B โดยอยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 (Skip) 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 91 แสดงบันไดเสียงของคณะหนังนครินทร์ ชาทอง



- หนังสือพิทักษ์ ใช้บันไดเสียง F ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ F G A B $\flat$ (Skip) C D E โดยอยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 (Skip) 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 92 แสดงบันไดเสียงของคณะหนังสือพิทักษ์



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5 ของหนังสือครินทร์ ขาทอง และหนังสือพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 93 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5

นายถาวร คงสุข

นายพุ่ม เสนาจิตต์



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังสือครินทร์ ขาทอง และหนังสือพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปี่โดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์ พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave) ทั้ง 2 คณะแม้ว่าเล่นต่างบันไดเสียงกัน แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมาก

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 5 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังสือครินทร์ ขาทอง และหนังสือพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปี่โดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์ บันทึกได้ 24 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 12 วลี ดังโน้ตเพลงชุดที่ 94

โน้ตเพลงชุดที่ 94 แสดงวิธีของท่านองเพลงสำหรับการออกหน้าบทท่านองที่ 5

5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบทท่านองที่ 5 ของหนังนครินทร์ ชาติทอง และหนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์ พบว่า มีการตกแต่งประดับท่านองดังนี้

- ใช้การปรับ
- การดอดลิ้น

- นอกจากนี้ยังเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง

(Octave)

4.5.6 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6

คณะที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6 นี้ คือ หนึ่งผวน ล้านวนทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายเจียน แก้วมี

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาคำทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6 พบว่าทั้ง 2 คณะใช้บันไดเสียงต่างกัน ดังนี้

- หนึ่งนครินทร์ ใช้บันไดเสียง C ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ C D E F (Skip) G A B โดยอยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 (Skip) 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 95 แสดงบันไดเสียงของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6



2.) พิสัย (Range)

การศึกษช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6 ของนายเจียน แก้วมีคณะหนึ่งผวน ล้านวนทอง พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 96 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6 เล่นโดยคณะหนึ่งผวน ล้านวนทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายเจียน แก้วมี พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave) ทำนองส่วนใหญ่ประกอบด้วย 5 เสียง คือ C D E G A

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6 ในการศึกษา เล่นโดยคณะหนังพวน
สำนวนทอง ซึ่งเป่าปี่โดยนายเขียน แก้วมี บันทึกได้ 10 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 5 วลี ดัง
โน้ตเพลงชุดที่ 97

โน้ตเพลงชุดที่ 97 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6



แต่ละวลีประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วนที่ความคล้ายคลึงกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 98

โน้ตเพลงชุดที่ 98 แสดงส่วนย่อยทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 6



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 6 หนังพวน สำนวนทอง ซึ่งเป่า
ปี่โดยนายเขียน แก้วมี พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- ใช้การปรับที่เสียง D E A
- การดอดลิ้น
- นอกจากนี้นายเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง

(Octave)

4.5.7 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7

คณะหน้าที่ใช้เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7 นี้ คือ หนึ่งมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปีโดยนายสนั่น สัมพันธ์ ลักษณะของทำนองคล้ายเพลงลูกทุ่ง (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์)

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7 พบว่าใช้บันไดเสียง F ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง คือ F G A B $\flat$ (Skip) C D E โดยอยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 (Skip) 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 99 แสดงบันไดเสียงของเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7 ซึ่งเล่นโดยคณะ หนึ่งมงคล ศ. นครินทร์ เป่าปีโดยนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 100 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7 เล่นโดยคณะหนึ่งมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปีโดยนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไป เป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave) ทำนองส่วนใหญ่ประกอบด้วย 5 เสียง คือ F G A C D

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

ทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7 ซึ่งเล่นโดยคณะหนึ่งมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปีโดยนายสนั่น สัมพันธ์ บันทึกได้ 10 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 5 วลี ดังโน้ตเพลงชุดที่

โน้ตเพลงชุดที่ 101 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 7



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 7 ซึ่งเล่นโดยคณะหนังมอญกล ศ. นครินทร์ เป่าปีโดยนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- ใช้การปรับ
- การดัดลิ้น
- เป่าทำนองโดยเปลี่ยนระดับเสียงช่วงเสียง (Octave)

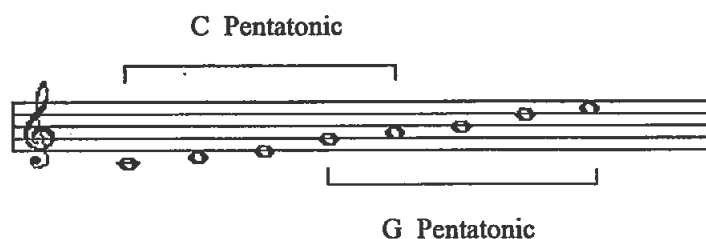
4.5.8 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนำหน้าบททำนองที่ 8

เพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 8 ซึ่งเล่นโดยคณะหนังมอญแห่ง เป่าปีโดย นาย ไข่ สุวรรณกิจ

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8 พบว่าคล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิค (C Pentatonic) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6

นอกจากนี้ทำนองเพลงบางส่วนมีการย้ายไปบันไดเสียงที่คล้าย G เพนทาโทนิค (G Pentatonic) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ G A B D E เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6

โน้ตเพลงชุดที่ 102 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8 ของหนังอิมแห่งซึ่งเป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 103 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8 ของหนังของหนังอิมแห่งซึ่งเป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีโน้ตหลักของ ใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave) นอกจากนี้มีการย้ายบันไดเสียงในช่วงสั้น ๆ ไปบันไดเสียงที่คล้ายบันไดเสียง G เพนทาโทนิค

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับออกหน้าบททำนองที่ 8 บันทึกได้ 14 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 7 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 104

โน้ตเพลงชุดที่ 104 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองที่ 8



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 8 ของหนังตะลุงคณะหนังอิมแห่งซึ่งเป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง C D E G A B ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 104

- การดอกลิ้นเมื่อมีการซ้ำเสียง ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 104 ห้องที่ 3-4
- การโยยที่เสียง A-C โดยใช้ร่วมกับการดอกลิ้น ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 104 ห้องที่ 4
- นายเป๋เป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave)

4.6 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาถหน้าบท

เพลงในชั้นตอนนี้มีการเล่นในความเร็วจังหวะ ปานกลาง-เร็ว ปานกลาง ให้เร็วขึ้นเพื่อประกอบการเชิดรูปแสดงอาการนาถหรือเดิน เมื่อเพิ่มความเร็วทำนองเพลงสามารถตัดส่วนประกอบย่อยที่ระดับทำนองออกไปได้ จากการศึกษาเพลงสำหรับการนาถหน้าบทของหนัง 10 หน้า พบว่าเพลงสำหรับการนาถหน้าบท 10 คณะมีอยู่ 4 ทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

4.6.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 1

ทำนองเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 1 นี้ อาพันธ์ นาคคง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า คล้ายเพลงของไวพจน์ เพชรสุพรรณ ที่มีเนื้อเพลงว่า “เมื่อคีน้องนอนใส่กลอนหรือเปล่า” คณะหนังที่ใช้ทำนองเพลงนี้คือ หนังจรรยาธิย หัวไทร หนังฉิน ศิลปทอง หนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ. นครินทร์ และหนังผวน สำนวนทอง ซึ่งเป๋เป่าโดยนายดลย์ คงน้อย นายอำนาจ นุ่นเอียด นายบันเทิง ทองกุล และนายเชียน แก้วมี และเพลงนี้เป็นเพลงเดียวกันกับเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบททำนองที่ 7 ของคณะหนังอิมเท่ง ซึ่งเป๋เป่าโดยนายไข่ สุวรรณกิจโดยเล่นต่างบันไดเสียงกัน

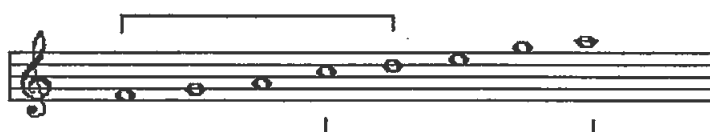
1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 1 พบว่าบันไดเสียงของเพลงนี้ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

- ไม่มีการย้ายบันไดเสียง ทำนองอยู่ในบันไดเสียงที่คล้าย F เพนทาโทนิค (F Pentatonic Scale) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ F G A C D เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ลักษณะที่ไม่มีการย้ายบันไดเสียง โดยหนังจรรยาธิย และหนังแก้ว

- ย้ายบันไดเสียง ทำนองส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียงคล้าย F เพนทาโทนิค (F Pentatonic Scale) และมีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่คล้าย C เพนทาโทนิค (C Pentatonic Scale) ลักษณะที่มีการย้ายบันไดเสียง โดยหนังฉิน ศิลปทอง และหนังผวน สำนวนทอง

โน้ตเพลงชุดที่ 105 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 1

F Pentatonic Scale

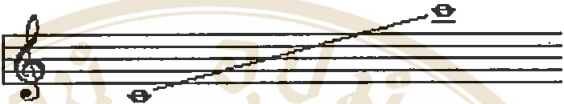


C Pentatonic Scale

2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่เพลงสำหรับการนาฏหน้าบททำนองที่ 1 ของหนังจระเข้น้อย หนังฉิ่น ศิลป์ทอง หนังเต่า และหนังผวน ซึ่งเป่าปี่โดย นายคล้อย นายอำนาจ นายบันเทิง และนายเขียน พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 106 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการนาฏหน้าบททำนองที่ 1



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาฏหน้าบททำนองที่ 1 ของหนังจระเข้น้อย หนังฉิ่น ศิลป์ทอง หนังเต่า และหนังผวน ซึ่งเป่าปี่โดย นายคล้อย นายอำนาจ นายบันเทิง และนายเขียน พบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

นอกจากนี้หนังฉิ่น ศิลป์ทอง และหนังผวน มีการย้ายบันไดเสียงในช่วงสั้น ๆ ไปบันไดเสียงที่คล้าย C เพนทาโทนิค

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับนาฏหน้าบททำนองที่ 1 บันทึกได้ 14 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 7 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน นอกจากนี้โน้ตแนวนในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นลักษณะของการย้ายบันไดเสียง (แสดงโน้ต 2 ชุดในการเล่น 2 รอบ) ดังโน้ตเพลงชุดที่ 107

โน้ตเพลงชุดที่ 107 แสดงวลีของทำนองเพลงสำหรับการนาฏหน้าบททำนองที่ 1



* ลักษณะทำนองที่คล้ายเพลงของไวพจน์ เพชรสุพรรณขึ้นต้นเพลงท้ายห้องที่ 4

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำรับนาคน้ำบททำนองที่ 1 ของหนังจรรยา นังฉิน ศิลปินของหนังตัว และหนังผวน ซึ่งเป่าโดย นายคลย์ นายอำนาจ นายบันเทิง และนายเขียน พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง G A C D ดังรูปสี่เหลี่ยมเล็กในโน้ตเพลงชุดที่ 107
- นอกจากนี้นายปีเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง

(Octave) ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 107

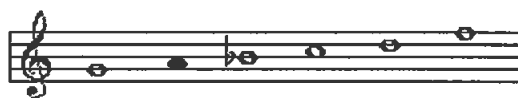
4.6.2 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาคน้ำบททำนองที่ 2

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการนาคน้ำบททำนองที่ 1 นี้ คือ หนังฉิน อรรถโหมยิต และหนังมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าโดยนายล่อง ไสยะ และนายสนั่น สัมพันธ์ ลักษณะของทำนองคล้ายเพลงไทยสำเนียงมอญ (ไชยวุฒิ โกศล, สัมภาษณ์)

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษานาคน้ำบททำนองที่ 2 พบว่ามี 2 ลักษณะคือ

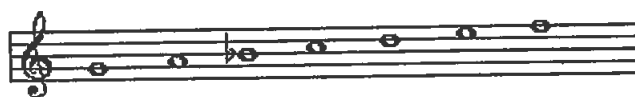
- ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงที่คล้ายบันไดเสียง G เพนทาโทนิคไมเนอร์ (G Pentatonic Minor Scale) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ G B $\flat$ C D F เป็นลำดับเสียง 6 1 2 3 5 นอกจากนี้มีการใช้เสียง A เพิ่มเข้ามาเวลาทำนองสั้น ๆ ในลักษณะของเสียงผ่าน (Passing Tone) ลักษณะนี้อยู่ในเพลงที่เล่นโดยคณะหนังฉิน อรรถโหมยิต ซึ่งเป่าโดยนายล่อง ไสยะ

โน้ตเพลงชุดที่ 108 แสดงบันไดเสียงลักษณะที่ 1



- ใช้บันไดเสียงประกอบด้วยเสียง G A B $\flat$ C D E F ซึ่งเป็นลักษณะที่คล้ายโหมด G ดอเรียน (G Dorain Mode) แต่มีความแตกต่างที่ระดับเสียงหลัก (Tonic) สร้างจากฐานของบันไดเสียง B $\flat$ แทนที่จะสร้างจากฐานบันไดเสียง F กลุ่มเสียงชุดนี้อยู่ในเพลงที่เล่นโดยคณะหนังมงคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าโดยนายสนั่น สัมพันธ์

โน้ตเพลงชุดที่ 109 แสดงบันไดเสียงลักษณะที่ 2



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าเพลงสำหรับการนำหน้าททำนองที่ 2 ของหนังฉิ่ง อรรถโฆษิต และหนังมกคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าโดยนายล่อง ไสยะ และนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 110 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนำหน้าททำนองที่ 2



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนำหน้าททำนองที่ 2 ของหนังฉิ่ง อรรถโฆษิต และหนังมกคล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าโดยนายล่อง ไสยะ และนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 8 ซึ่งคู่ 8 ในเพลงนี้มีลักษณะที่เด่นชัดของการดำเนินทำนองไม่ได้เป็นการหลบเสียงหรือเปลี่ยนช่วงเสียงอย่างเพลงอื่น

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับนำหน้าททำนองที่ 2 มี 2 ลักษณะคือ

- ทำนองเพลงที่เล่นโดยคณะหนังฉิ่ง อรรถโฆษิต บันทึกได้ 32 ห้องในอัตรา 2/2 แบ่งได้เป็น 16 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 111

โน้ตเพลงชุดที่ 111 แสดงวลีของท่านองเพลงลักษณะที่ 1



- ท่านองเพลงที่เล่นโดยคณะหนังมวงกล ศ. นครินทร์ บันทึกได้ 14 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 7 วลี ซึ่งใน 14 ห้องเหมือนกับท่านองเพลงที่เล่นโดยคณะหนังฉิ้น อรรถโฆษิตโดยตัดท่านองมาเล่นเพียง 14 ห้อง แต่ละวลีมีจังหวะของท่านองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 112

โน้ตเพลงชุดที่ 112 แสดงวลีของท่านองเพลงลักษณะที่ 2



5.) การประดับตกแต่งท่านองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับออกหน้าบทท่านองที่ 2 ของหนังฉิ้น อรรถโฆษิต และหนังมวงกล ศ. นครินทร์ ซึ่งเป่าปีโดยนายล่อง ไสยะ และนายสนั่น สัมพันธ์ พบว่า มีการตกแต่งประดับท่านองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง G A B $\flat$ D ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 112
- การดอกลิ้นเมื่อมีการซ้ำทำนอง ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 111 ห้องที่ 14-15 ห้องที่ 17 ห้องที่ 23 และห้องที่ 26
- การพรมด้วยคู่ 2 ที่เสียง D ที่ห้องที่ 4 และที่เสียง F ที่ห้องที่ 15 ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 111
- การโยกไปหาเสียง B $\flat$ C F ด้วยคู่เสียงประมาณคู่ที่ 3 ดังรูปข้าวหลามตัดในโน้ตเพลงชุดที่ 111
- การหวนด้วยเสียง D-C และ C-B $\flat$ ดังรูปข้าวหลามตัดในโน้ตเพลงชุดที่ 111 ห้องที่ 31
- นอกจากนี้นายเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave)

4.6.3 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3

คณะหนังที่ใช้เพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3 นี้ คือ หนังฉรงค์ ตะลุงบั้งขิด และหนังอ้มเท่ง ซึ่งเป่าปีโดยนายเวียง เขาแก้ว และนายไข่ สุวรรณกิจ

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3 พบว่ามี ทำนองอยู่ในบันไดเสียงคล้าย C เพนทาโทนิคเมเจอร์ (C Pentatonic Major Scale) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6

โน้ตเพลงชุดที่ 113 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3 ของหนังฉรงค์ ตะลุงบั้งขิด และหนังอ้มเท่ง ซึ่งเป่าปีโดยนายเวียง เขาแก้ว และนายไข่ สุวรรณกิจ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 114 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3

นายเวียง เขาแก้ว

นายไข่ สุวรรณกิจ



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 3 ของของหนังฉกรรจ์ ตะลุง บัณฑิต และหนังอิมเท่ง ซึ่งเป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว และนายไข่ สุวรรณกิจ พบว่าการดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับนาถหน้าบททำนองที่ 3 บันทึกได้ 10 ห้องในอัตรา 4/4 แบ่งได้เป็น 5 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 115

โน้ตเพลงชุดที่ 115 แสดงวลีของทำนองเพลงลักษณะที่ 3

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับนาถหน้าบททำนองที่ 3 ของหนังฉกรรจ์ ตะลุง บัณฑิต และหนังอิมเท่ง ซึ่งเป่าปี่โดยนายเวียง เขาแก้ว และนายไข่ สุวรรณกิจ พบว่า มีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง E A ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 115
- การโหยไปหาเสียง C ด้วยคู่เสียงประมาณคู่ที่ 3 ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 115

ห้องที่ 10

- การเป่าเสียงสูงใช้ลมเป่ามากทำให้มีเสียงดัง ดังรูปข้าวหลามดัดในโน้ตเพลงชุดที่ 115
- นอกจากนี้นายปี่เป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง

(Octave)

4.6.4 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4

คณะหนึ่งที่ใช้เพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4 นี้ คือ หนักรินทร์ ขาทอง และ หนักรินทร์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์

1.) บันไดเสียง (Scales) จากการศึกษาคำทำนองเพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4 พบว่าคณะหนึ่ง 2 คณะ มีการใช้บันไดเสียงต่างกัน คือ

- ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงที่คล้ายบันไดเสียง C เพนทาโทนิคเมเจอร์ (C Pentatonic Major Scale) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ C D E G A เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 คณะหนึ่งที่ใช้บันไดเสียงนี้ คือหนักรินทร์ ขาทอง ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข

โน้ตเพลงชุดที่ 116 แสดงบันไดเสียงแนวของนายถาวร คงสุข



- หนักรินทร์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายพุ่ม เสนาจิตต์ มีทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงที่คล้าย F เพนทาโทนิคเมเจอร์ (F Pentatonic Major Scale) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ F G A C D เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6

โน้ตเพลงชุดที่ 117 แสดงบันไดเสียงแนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์



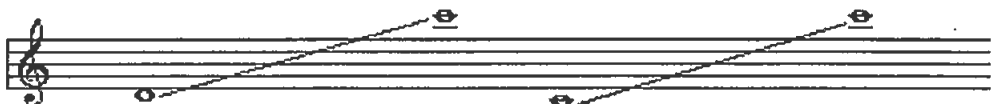
2.) พิสัย (Range)

การศึกษช่วงกว้างของการเป่าปีเพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4 ของคณะหนักรินทร์ ขาทอง และหนักรินทร์ ศ. เสริมศิลป์ พบว่าอยู่ในช่วงเสียง ดังนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 118 แสดงพิสัยของปีเพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4

นายถาวร คงสุข

นายพุ่ม เสนาจิตต์



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาคำทำนองเพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4 ของหนักรินทร์ ขาทอง และหนักรินทร์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์ พบว่าการ

ดำเนินทำนองเป็นลักษณะต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) และการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้การดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน คือ คู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 นอกจากนี้ทำนองที่มีระยะห่างมากกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงและการเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave)

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

เพลงที่ใช้สำหรับขนาดหน้าบททำนองที่ 4 แบ่งได้เป็น 2 ท่อน บันทึกได้ท่อนละ 16 ห้องในอัตรา 4/4

- ท่อนที่ 1 มี 16 ห้อง แบ่งได้เป็น 7 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ใน 1 วลีประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 119

โน้ตเพลงชุดที่ 119 แสดงวลีของทำนองเพลงท่อนที่ 1

- ท่อนที่ 2 มี 16 ห้อง แบ่งได้เป็น 8 วลี ซึ่งแต่ละวลีมีจังหวะของทำนองคล้ายกัน ใน 1 วลีประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วน ดังโน้ตเพลงชุดที่ 120

โน้ตเพลงชุดที่ 120 แสดงวลีของท่านองเพลงท่อนที่ 2



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับสำหรับนาคน้ำพองทำนองที่ 4 ของหนังนครินทร์ ชาติทอง และหนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ ซึ่งเป่าปีโดยนายถาวร คงสุข และนายพุ่ม เสนาจิตต์ พบว่ามีการตกแต่งประดับทำนองดังนี้

- การใช้การปรับที่เสียง D E G A ในบันไดเสียงที่คล้าย C เพนทาโทนิคเมเจอร์ ดังรูปที่เหลี่ยมในโน้ตเพลงที่ 119

- นายปีเป่าให้แตกต่างและน่าสนใจโดยการใช้ระดับเสียงคนละช่วงเสียง (Octave)

4.7 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการบอกเรื่อง

จากการศึกษาเพลงในขั้นตอนนี้ของหนัง 10 คณะ พบว่า 2 ทำนองเพลง ดังนี้

4.7.1 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 ในกลุ่มนี้มีคณะหนังที่เล่นเหมือนกัน 8 คณะ คือ คณะหนังจรรยาธิย หั่วไทร คณะหนังฉิ่น ศิลป์ทอง คณะหนังฉมรงค์ ตะลุงบัณฑิต คณะหนัง แต้ว สุวรรณกาญจน์ ศ.นครินทร์ คณะหนังผวน สำนวนทอง คณะหนังมงคล ศ. นครินทร์ คณะหนังรุ่งพิทักษ์ ศ. เสริมศิลป์ และคณะหนังอิมแท่ง ลักษณะของทำนองคล้ายเพลงไทยสำเนียงมอญ (ไชยวุฒิ โกศล, สัมภาษณ์)

1.) บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 พบว่า ทำนองประกอบด้วย 7 เสียง คือ C D E F G A B เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 121 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่ของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 พบว่า นายปี่ของหนังแต่ละคณะเป่าปี่อยู่ในช่วงเสียงดังต่อไปนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 122 แสดงพิสัยของปี่เพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1

ดลย์ - บันทึง อำนาจ - ไข่ เขียน สนั่น เวียง



3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

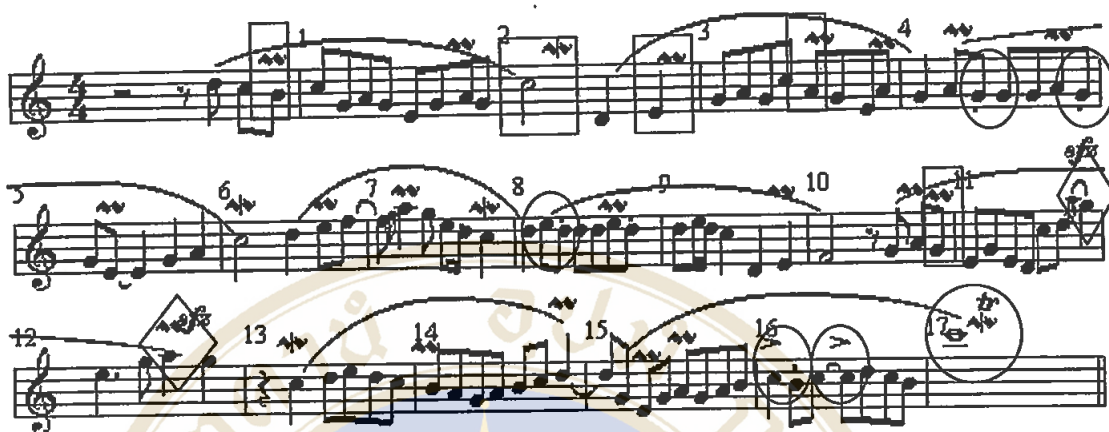
จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขึ้น (Conjunct Motion) สลับกับการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขึ้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 คู่เสียงที่กว้างกว่าคู่ 5 เป็นลักษณะของการหลบเสียงไปเล่นอีกช่วงเสียงหนึ่ง

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 บันทึกได้ 16 ห้อง เล่นซ้ำ 2-3 รอบ แบ่งเป็น 8 วลี แต่ละวลีมีส่วนคล้ายกันดังเช่น วลีที่ 1 กับวลีที่ 6 วลีที่ 2 กับวลีที่ 4 และวลีที่ 3 กับวลีที่ 5

นอกจากนี้มีความคล้ายกันของห้องที่ 5 กับห้องที่ 15 และห้องที่ 12 และห้องที่ 14 ดังโน้ตเพลงชุดที่ 123 ตัวอย่างเพลงของคณะหนังฉิ่น ศิลปทอง เป่าปี่โดยนายอำนาจ นุ่นเอียด

โน้ตเพลงชุดที่ 123 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 พบว่า

- นักปีใช้การปรับในการตกแต่งทำนองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับส่วนใหญ่ คือ เสียง C D E G A B นอกจากนี้บางครั้งใช้กับเสียง D E A หรือ D E A B ดังรูปสี่เหลี่ยมในโน้ตเพลงชุดที่ 123

- การพรม จากการศึกษพบว่า การพรมนี้ใช้เสียงที่เป็นคู่ 2 ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 123 ห้องที่ 17

- การตอดลิ้น ใช้ในการเล่นซ้ำทำนองเสียงเดียวกัน และการเน้นเสียงใดเสียงหนึ่งตามจังหวะ ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 123 ห้องที่ 4 และห้องที่ 16

- การเป่าเสียงสูงใช้ลมเป่ามากทำให้มีเสียงดัง ดังรูปข้าวหลามตัดในโน้ตเพลงชุดที่ 123

4.7.2 การวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2 ในกลุ่มนี้มีคณะหน้งที่เล่นเหมือนกัน 2 คณะ คือ คณะหน้งฉิน อรรถโฆมิต และคณะหน้งนครินทร์ ชาทอง

1.) บันไดเสียง จากการศึกษเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 พบว่า ทำนองประกอบด้วย 7 เสียง คือ C D E F G A B เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 7

โน้ตเพลงชุดที่ 124 แสดงบันไดเสียงเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2



2.) พิสัย (Range)

การศึกษาช่วงกว้างของการเป่าปี่ของหนังตะลุงในเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2 พบว่า นายปี่ของหนังแต่ละคณะเป่าปี่อยู่ในช่วงเสียงดังต่อไปนี้

โน้ตเพลงชุดที่ 125 แสดงพิสัยของปี่ เพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2

นายล่อง

นายถาวร



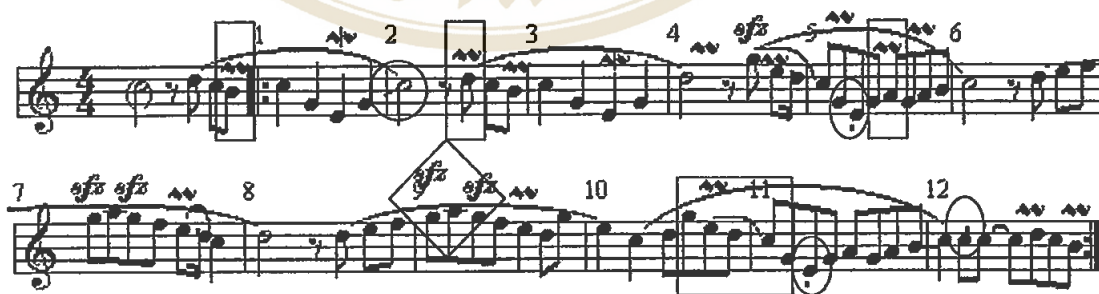
3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement)

จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2 คล้ายเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 1 มาก ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) สลับกับการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยใช้คู่เสียงคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 คู่เสียงที่กว้างกว่าคู่ 4 เป็นลักษณะของการหลบเสียงไปเล่นอีกช่วงเสียง

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line)

วลีของทำนองเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2 บันทึกได้ 12 ห้อง เล่นซ้ำ 2 รอบมาจบเพลงที่จังหวะแรกห้องที่ 1 ทำนองเพลงแบ่งเป็น 6 วลี แต่ละวลีมีส่วนคล้ายกันดังเช่น วลีที่ 1 กับวลีที่ 2 วลีที่ 3 กับวลีที่ 6 และวลีที่ 4 กับวลีที่ 5 ดังโน้ตเพลงชุดที่ 126 ตัวอย่างเพลงของคณะหนังฉิ้น อรรถโฆษิต เป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ

โน้ตเพลงชุดที่ 126 แสดงการแบ่งวลีเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2



5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

จากการศึกษาเพลงสำหรับการบอกเรื่องทำนองที่ 2 พบว่า

- นักปี่ใช้การปรับในการตกแต่งทำนองเป็นส่วนใหญ่ เสียงที่ใช้การปรับส่วนใหญ่ คือ เสียง D E A B ดังรูปสี่เหลี่ยมเล็กในโน้ตเพลงชุดที่ 126

- การโหย (Slide Pitch) ที่เสียง G-C ในห้องที่ 1-2 ดังรูปวงกลมในโน้ตเพลงชุดที่ 126
- การตอคลื่น ใช้ในการเล่นซ้ำทำนองเสียงเดียวกัน และการเน้นเสียงใดเสียงหนึ่งตามจังหวะ ดังรูปวงรีในโน้ตเพลงชุดที่ 126 ห้องที่ 11 และห้องที่ 12
- การเล่นเสียงที่ต่อเนื่องระหว่างเสียง (Slur) ดังรูปสี่เหลี่ยมใหญ่ในโน้ตเพลงชุดที่ 126 ห้องที่ 4-5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 10-11
- การเป่าเสียงสูงใช้ลมเป่ามากทำให้มีเสียงดัง ดังรูปข้าวหลามตัดในโน้ตเพลงชุดที่ 126

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงปีจากเพลงในระเบียบวิธีการแสดงของหนังตะลุง 7 ขั้นตอน คือ เพลงสำหรับการออกฤกษ์ เพลงสำหรับการนำฤกษ์ เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเดินโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนำหน้าบท และเพลงสำหรับการบอกเรื่อง เพื่อหาลักษณะเฉพาะของทำนองปี โดยเลือกวิเคราะห์ถึงบันไดเสียง พิสัยของทำนองปี การดำเนินทำนอง การแบ่งวลีกับจังหวะของทำนอง และการประดับทำนองของปี จากการศึกษาสามารถสรุปตามหัวข้อที่ได้ศึกษา ดังนี้

1.) ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Diatonic Scale) บันไดเสียงที่ใช้สร้างขึ้นโดยมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb โดยศึกษาพบความแตกต่าง 3 กรณี คือ กรณีที่ 1 มีหลัก (Tonic) ที่เสียงแต่ละเสียงทั้ง 4 เสียง กรณีที่ 2 มีความสัมพันธ์กัน (Relative) กับเสียงแต่ละเสียงทั้ง 4 เสียง กรณีที่ 3 บันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb เป็นฐานในการสร้างบันไดเสียงชุดใหม่ เช่น บันไดเสียงแบบโหมดเป็นต้น ลักษณะของบันไดเสียงที่พบจากการศึกษาพบว่า มีลักษณะคล้ายบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major) กับไมเนอร์ (Minor) รวมถึงบันไดเสียงที่มีลักษณะคล้ายโหมด กรีกอเรียน (Gregorian Modes) ทำนองหลัก เช่น ทำนองในจังหวะตก ทำนองในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง และทำนองในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง อันเป็นจังหวะที่สำคัญ จากบทเพลงส่วนใหญ่ในการวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงในระเบียบวิธีการแสดง พบว่าส่วนใหญ่อยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 5 และ 6 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายเพนทาโทนิคที่สร้างขึ้นจากบันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่เสียง G อันประกอบด้วยเสียง G A B D E ในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 พบได้ในเพลงสำหรับการเชิดฤกษ์ นอกจากนี้ในเพลงอื่น ๆ ก็พบการใช้บันไดเสียงชุดนี้ด้วยเช่นกัน เช่น เพลงดาร์กิปัส ที่ใช้ในขั้นตอนออกโค หรือออกรูปพระอิศวรทรงโค และเพลงนำฤกษ์ทำนองที่ 4 เป็นต้น

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่เสียง C พบได้ในส่วนใหญ่ของเพลงในระเบียบวิธีการแสดง เช่น เพลงสำหรับการนาฏยิ์ทำนองที่ 1-3 เพลงหน้าบททำนองที่ 4-6 เพลงหน้าบททำนองที่ 8 เพลงนาถหน้าบททำนองที่ 3-4 และเพลงบอกเรื่องทำนองที่ 1-2

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่เสียง F พบได้ในเพลงเดิน โคลทำนองที่ 4 เพลงหน้าบททำนองที่ 5 แนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์ เพลงหน้าบททำนองที่ 7 เพลงสำหรับการนาถหน้าบททำนองที่ 4 แนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่สร้างจากฐานบันไดเสียง Bb พบได้ในเพลงนาถหน้าบท 2 ในแนวของนายล่อง ไสยะ

การใช้บันไดเสียงในลักษณะอื่น ๆ เช่น บันไดเสียงที่คล้ายบันไดเสียงแบบไมเนอร์และบันไดเสียงที่คล้ายโหมคกริออเรียน โดยเฉพาะ โหมคคออเรียน ดังเช่นเพลงสำหรับการออกหน้าบททำนองของที่ 2 เป่าปี่โดย นายล่อง ไสยะ

นอกจากนี้ยังพบลักษณะพิเศษของบันไดเสียง ดังเช่นเพลงออกหน้าบททำนองที่ 2 ซึ่งใช้เพลงนางครวญ ซึ่งเป็นเพลงไทยแบบฉบับที่มีสำเนียงมอญ ใช้บันไดเสียงที่มีลักษณะคล้ายโหมค G คออเรียน ซึ่งโหมค G คออเรียนมีความสัมพันธ์กับ F เมเจอร์สเกล โดยเมเจอร์สเกลสร้างจากเสียง F เป็นลำดับที่ 1 และโหมค G คออเรียนสร้างจากโน้ตในลำดับที่ 2 แต่จากการศึกษาพบว่า ทำนองในบทเพลงมีลักษณะที่พิเศษ คือ เสียงที่เป็นหลักส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับ Bb มากกว่าเสียง F

จากการศึกษาบางเพลงพบว่าการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกัน เช่น บันไดเสียงที่มีเสียงหลักเป็นเสียงในคู่ที่ 5 ขึ้นหรือลง ซึ่งการย้ายบันไดเสียงพบได้เป็นช่วงสั้น ๆ ของเพลง

2.) พิสัย (Range) พบว่ามีช่วงกว้างของทำนองปี่อยู่ในช่วงเสียง B, -D" โดยส่วนใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง B,-C" โดยมีความกว้าง 17 เสียง

ปีภาคได้มีการใช้ลิ้นปี 6 กลีบ หรือบางครั้งมีถึง 8 กลีบ ซึ่งลักษณะของลิ้นปีที่ค่อนข้างแข็ง จึงทำให้เป่าเสียงสูงได้ดี ในทางกลับกันทำให้ไม่สามารถเป่าเสียงต่ำได้ เสียงต่ำสุดจึงลงได้แค่เสียง B, ต่างกับปีภาคลกลางที่เป่าลงต่ำได้อีก 6 เสียง ถึงเสียง D, ที่เรียกกันว่าทางด้อ ทำให้มีการเปลี่ยนช่วงเสียงของทำนองเนื่องจากข้อจำกัดของเสียง และเพื่อความมีสีสันที่แตกต่างกัน นอกจากนี้เสียง C ของปีภาคได้เป็นเสียงที่เป่าโดยใช้นิ้วแบบเดียวกับเสียง B, แต่เป่าออกเสียง C ได้ยากกว่า ต้องมีลิ้นปีที่ติดถึงจะออกเสียงได้สะดวก ส่วนใหญ่จึงมีการเลียงทำนองไปใช้เสียง C' แทน เช่น ทำนองเป็น G-E-D-C ก็เล่นเป็น G-E-D-C' แทน

3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) พบว่าทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง คู่เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่เป็นคู่เสียงใกล้ ๆ

เช่น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 คู่เสียงที่กว้างเป็นคู่ 6 และคู่ 8 มีน้อยเพียง 1 ถึง 2 เพลง เช่นคู่ 6 พบใน เพลงเชิดดาญี และคู่ 8 พบในเพลงนาคน้ำบของหนังฉิ่น อรรถโฆษิต นอกจากนี้มีการเล่นให้น่าสนใจโดยการเปลี่ยนระดับเสียงสูงต่ำให้แตกต่างในอีก 1 ช่วงเสียง (1 Octave) ทำให้เกิดการพลิกกลับของทำนองกลายเป็นคู่เสียงกว้างกว่าทำนองปกติ ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะทั่วไปของการดำเนินทำนองปี่ของบริเวณพื้นที่ศึกษาและปี่หนังตะลุงทั่วไปในภาคใต้

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Pi's Melodic Line) จากบทเพลงตัวอย่างที่ศึกษาแบ่งได้เป็นวลีสั้น ๆ ประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วนขึ้นไปเป็นส่วนใหญ่ จังหวะของทำนองบันทึกได้เป็นโน้ตครึ่งจังหวะในอัตราจังหวะ 4/4 และ 2/4 แต่ละส่วนมีลักษณะคล้ายกัน การแบ่งวรรคตอนของวลี บางครั้งพบปัญหาในการแบ่งบ้าง เนื่องจากบางเพลงเล่นในลักษณะแบบทางเก็บ ดังนั้นจึงไม่มีจุดพักของวลีหรือวรรคตอน การแบ่งวรรคตอนบางครั้งจึงต้องอาศัยนับจังหวะตกในการแบ่งวรรคตอนหรือวลีของเพลง

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi's Melodic Line)

พบการตกแต่งประดับทำนองปี่ ดังนี้

- การปรับ การตกแต่งประดับทำนองปี่แบบการปรับพบได้ทั่วไปในการเป่าปี่ของภาคใต้สามารถใช้ได้แทบทุกเสียงในบันไดเสียง โดยเฉพาะเสียงที่ 1 2 3 4 5 และ 6 การปรับใช้เสียงที่มีระยะห่างของเสียงที่เป็นคู่ที่ 2 จากทำนอง แม้ว่าการปรับสามารถใช้ได้กับเสียงหลายเสียงในเพลง แต่ก็มีทางเลือกใช้เนื่องจากเสียงบางเสียงบังคับลมและนิ้วยากก็มีการใช้น้อย เสียงที่บังคับลมได้สะดวกก็มีการใช้มากกว่า และถ้าเพลงที่เล่นค่อนข้างเร็วก็ใช้การปรับน้อยลงเช่นกัน

- การดอดลิ้น ทัวไปก็จะใช้ในการเป่าเมื่อมีทำนองเสียงเดียวซ้ำกัน นอกจากนี้กรณีอื่นที่ใช้ก็มี เช่น การเป่าเน้นเสียงตามจังหวะหน้าทับ และการเป่าแบบดอดลิ้นคู่กับการโหย-หวน

- การโหยหวน ที่พบจากการศึกษาเป็นการเป่าเปลี่ยนระดับเสียงแบบต่อเนื่องที่ค่อนข้างเร็วเนื่องจากต้องเป่าตามทำนองเพลง ซึ่งต่างกับภาคกลางที่เป่าในเสียงที่มีจังหวะที่ค่อนข้างยาวและค่อยเปลี่ยนเสียงทีละนิด การโหยหวนของปี่หนังตะลุงโดยทั่วไปพบว่าใช้เปลี่ยนระดับเสียงเป็นคู่ที่ 2 คู่ที่ 3 และคู่ที่ 4 บางครั้งใช้ร่วมกับการดอดลิ้น

- การพรม ในการศึกษาครั้งนี้พบการพรมที่คล้ายกับการปรับ คือ ใช้คู่เสียงที่เป็นคู่ 2 กับทำนอง ต่างกันที่การพรมเป็นลักษณะการเป่าที่ต่อเนื่อง พบในทำนองเพลงที่มีหลายจังหวะ

- การเป่าเสียงต่อเนื่อง (Slur) พบในการเป่าของนักปี่ที่มีความเชี่ยวชาญในการเป่าปี่พอสสมควร พบร่วมกับการใช้เทคนิคอื่น ๆ

- นี๊ควง ไม่นิยมใช้ในเพลง ส่วนใหญ่ใช้เมื่อขึ้นปี และมีเสียงเคียวกันช้า ๆ ในจังหวะที่ค่อนข้างยาว มีความยืดหยุ่นของจังหวะ และมีปีเป็นหลักของเครื่องดำเนินทำนอง โดยเครื่องดนตรีชิ้นอื่นต้องฟังปี เมื่อส่งเครื่องบรรพาทที่สำคัญถึงจะเป็นทับและกลอง

- เทคนิคอื่น ๆ ของปี เช่นการเป่าโดยมีการบังคับลมเบา และหนัก เป็นต้น ซึ่งใช้ในช่วงมีการพากย์บท นักดนตรีทั้งวงต้องเบาเสียงลงให้ผู้ชมหนังตะลุงได้ยินเสียงนายหนังได้ชัดเจน



บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัย เรื่องการวิเคราะห์ทำนองที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง ได้มีการศึกษาตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ 2 หัวข้อ คือ

1. เพื่อศึกษาบริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง
2. วิเคราะห์ทำนองจากขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง ของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงในปัจจุบันของหนัง 10 คณะ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในเขตจังหวัดสงขลา ในช่วงเดือนสิงหาคม 2540 ถึงเดือนพฤษภาคม 2541

จากการศึกษาสรุปผลได้ดังนี้

5.1.1 บริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง

จากการศึกษาถึงเครื่องดนตรีและบทเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุงสามารถสรุปได้ดังนี้

- 1.) เครื่องดนตรีเดิมของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงดนตรีที่เรียกกันว่า วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา หรือวงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ โหม่ง กรับ ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊กหรือทอน และปี่

ในยุคต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีประกอบหนังตะลุงโดยการนำเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ มาเพิ่ม รวมทั้งเครื่องดนตรีสากล เช่น ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย กลอง ทอมบ้า คีย์บอร์ด กีตาร์ กีตาร์เบส แซ็กโซโฟน เป็นต้น การนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาเล่นโดยมีวิธีการเล่นที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ

- 2.) เดิมทำนองเพลงภาคใต้มีน้อย เพลงทางภาคใต้เน้นจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญ ปี่อันเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวที่ดำเนินทำนองเพลงสามารถเล่นตามความพอใจในลักษณะการดัน ต่อมาทับซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงมีผู้เล่นได้น้อย เพลงทับเป็นเพลงที่ยากต่อการจำจึงมีการนำทำนองเพลงจากภาคกลางเข้ามาเล่นแทน ต่อมาเกิดการเกิดขึ้นของเพลงลูกทุ่งอันเป็นเพลงที่สามารถ

เข้าถึงชีวิตจิตใจของชาวบ้านได้รับความนิยมนำแพร่หลาย วงดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งจึงมีอิทธิพลต่อการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงและบทเพลง

3.) เพลงที่นำมาใช้ในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง มีดังนี้ คือ เพลงไทย เพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน นอกจากนี้มีการนำเพลงประเภทอื่น ๆ มาใช้บ้าง เช่น เพลงสากล เป็นต้น

4.) การแพร่กระจายของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงประกอบด้วยปัจจัยดังต่อไปนี้ คือ การเมืองการปกครอง การย้ายถิ่น การถ่ายทอดโดยตรงจากการเรียนดนตรีกับนักดนตรี การเรียนแบบครูพักลักจำ การย้ายถิ่นฐาน การติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างสังคม ด้านเศรษฐกิจและอิทธิพลของสื่อ เช่น วิทยุ เป็นต้น

5.1.2 การวิเคราะห์ทำนองปีจากเพลงในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงปีจากเพลงในระเบียบวิธีการแสดงของหนังตะลุง 7 ขั้นตอน คือ เพลงสำหรับการออกฤกษ์ เพลงสำหรับการนำฤกษ์ เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเต้นโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนำหน้าบท และเพลงสำหรับการบอกเรื่อง โดยเลือกวิเคราะห์บันไดเสียง พิสัยของทำนองปี การดำเนินทำนอง การแบ่งวลีกับจังหวะของทำนอง และการประดับทำนองของปี จากการศึกษาสามารถสรุปตามหัวข้อที่ได้ศึกษาดังนี้

1.) ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Diatonic Scale) บันไดเสียงที่ใช้สร้างขึ้นโดยมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb โดยศึกษาพบความแตกต่าง 3 กรณียก คือ กรณียกที่ 1 มีหลัก (Tonic) ที่เสียงแต่ละเสียงทั้ง 4 เสียง กรณียกที่ 2 มีความสัมพันธ์กัน (Relative) กับเสียงแต่ละเสียงทั้ง 4 เสียง กรณียกที่ 3 บันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb เป็นฐานในการสร้างบันไดเสียงชุดใหม่ เช่น บันไดเสียงแบบโหมดเป็นต้น

ลักษณะของบันไดเสียงที่พบจากการศึกษาพบว่า มีลักษณะคล้ายบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major) กับไมเนอร์ (Minor) รวมถึงบันไดเสียงที่มีลักษณะคล้ายโหมด กรีกอเรียน (Gregorian Modes) ทำนองหลัก เช่น ทำนองในจังหวะตก ทำนองในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง และทำนองในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง อันเป็นจังหวะที่สำคัญ จากบทเพลงส่วนใหญ่ในการวิเคราะห์ทำนองปีของเพลงในระเบียบวิธีการแสดง พบว่าส่วนใหญ่อยู่ในลำดับที่ 1 2 3 4 5 และ 6 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายเพนทาโทนิคที่สร้างขึ้นจากบันไดเสียง G บันไดเสียง C บันไดเสียง F และบันไดเสียง Bb

2.) พิสัย (Range) พบว่ามีช่วงกว้างของทำนองปี่อยู่ในช่วงเสียง B₂-D^{''} โดยส่วนใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง B₂-C^{''}

3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) พบว่าทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง คู่เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่เป็นคู่เสียงใกล้เคียงกัน เช่น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 นอกจากนี้การที่นักปี่เป่าต่างระดับเสียงทำให้เกิดเป็นคู่เสียงที่กว้างกว่าทำนองปกติ

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melodic Line) จากบทเพลงตัวอย่างที่ศึกษาแบ่งได้เป็นวลีสั้น ๆ ส่วนใหญ่ประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วน จังหวะของทำนองบันทึกได้เป็นโน้ตครึ่งจังหวะในอัตราจังหวะ 4/4 มีลักษณะคล้ายทางเทียบของภาคกลาง จังหวะของทำนองแต่ละส่วนมีลักษณะคล้ายกัน

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี่ (Ornamentation of Pi Melodic Line)

พบการตกแต่งประดับทำนองปี่ ดังนี้ คือ

- การปรับ โดยวิธีเล่นเสียง 2 เสียงสลับกันอย่างรวดเร็วโดยใช้เสียงใกล้เคียงกับทำนองโดยเฉพาะคู่เสียงคู่ 2 พบได้ทั่วไปในทำนองเพลงทั้งทำนองในจังหวะสั้นและยาว
- การตอดลิ้น พบเมื่อมีการซ้ำทำนองในเสียงเดียวกัน
- การโหยหวน ใช้เล่นในจังหวะสั้น ๆ โดยคู่เสียงประมาณคู่ 3 บางครั้งใช้ร่วมกับการตอดลิ้น โดยใช้เสียงที่ใช้การตอดลิ้นโหยหรือหวนเข้าหาทำนองในเสียงถัดไป
- การพรม โดยวิธีเล่นเสียง 2 เสียงสลับกันอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องไปจนเปลี่ยนทำนองโดยใช้เสียงใกล้เคียงกับทำนองโดยเฉพาะคู่เสียงคู่ 2 พบได้ทั่วไปในทำนองเพลงในจังหวะยาว
- การเป่าเสียงต่อเนื่อง (Slur) โดยใช้ลมในการเป่าครั้งเดียวและมีการบังคับลมและนิ้วให้ต่อเนื่อง บางครั้งพบการใช้ความดังเบาและวิธีบังคับลมแบบเครื่องลมของทางตะวันตก ในการศึกษาพบเพียงคณะเดียวที่ใช้
- นิ้วควง นิยมใช้ในการซ้ำทำนองเดียวกันเป็นเสียงยาว ดังเช่นการขึ้นปี่

5.2 อภิปรายผล

5.2.1 บริบทของดนตรีที่ใช้ประกอบหนังตะลุง

1.) เครื่องดนตรีเดิมของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงดนตรีที่เรียกกันว่า วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา หรือวงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ โหม่ง กรับ ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊กหรือทอน และปี่ ในยุคต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีประกอบการหนังตะลุงโดยการนำเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ มาเพิ่ม รวมทั้งเครื่องดนตรีสากล เช่น

ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย กลอง ทอมบ้า คีย์บอร์ด กีตาร์ กีตาร์เบส แอ็กโซโฟน เป็นต้น การนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาเล่นโดยมีวิธีการเล่นที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ

2.) เดิมทำนองเพลงภาคใต้มีน้อย เน้นจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญ ป้อนเป็นเครื่องดนตรีขึ้นเดียวที่ดำเนินทำนองเพลงสามารถเล่นตามความพอใจในลักษณะการดัน ต่อมาทับซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงมีผู้เล่นได้น้อย เพลงทับเป็นเพลงที่ขาดต่อการจำจึงมีการนำทำนองเพลงจากภาคกลางเข้ามาเล่นแทน ต่อมาเกิดการเกิดขึ้นของเพลงลูกทุ่งอันเป็นเพลงที่สามารถเข้าถึงชีวิตจิตใจของชาวบ้านได้รับความนิยมแพร่หลาย วงดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งจึงมีอิทธิพลต่อการปรับเปลี่ยนของวงดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงและบทเพลง

3.) เพลงที่นำมาใช้ในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง

ในอดีตวงปี่พาทย์ในบริเวณจังหวัดสงขลามีการเล่นกันอย่างแพร่หลายพอสมควร วงปี่พาทย์ในอดีตที่มีการกล่าวถึงกันในกลุ่มนักดนตรีที่มีอาวุโสก็มีเช่น วงปี่พาทย์บ้านแม่ลาดซึ่งปัจจุบันอยู่ในบริเวณอำเภอสิงหนคร และวงปี่พาทย์ทำนวลซึ่งปัจจุบันอยู่ในบริเวณอำเภอกวนเนียง เป็นต้น ผู้ที่ริเริ่มตั้งวงดนตรีประเภทนี้ขึ้นมา ส่วนหนึ่งเป็นกลุ่มนักดนตรีที่อพยพมาจากเมืองหลวงและหัวเมืองอื่น ๆ เช่นเมืองเพชรบุรี ดังเช่นทวดเนียม และครูฉ่อง (เรียกตามเครื่องดนตรีที่ถนัด) เป็นต้น นักดนตรีเหล่านี้เป็นผู้หัดนักดนตรีรุ่นต่อ ๆ มาจนตกลมาถึงปัจจุบัน ในการแสดงหนังแต่ละครั้งเมื่อต้องการนักดนตรีก็เรียกหากลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ ดังนั้นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ส่วนหนึ่งก็เป็นนักดนตรีในวงดนตรีประกอบหนังหรือโนรา นักดนตรีเหล่านี้ก็นำเอาเพลงและระเบียบการเล่นเครื่องดนตรีส่วนหนึ่งเข้ามาในดนตรีประกอบหนังตะลุงและดนตรีประกอบโนราและได้รับการเลียนแบบในการแสดงต่อ ๆ กันมา

เพลงในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงอีกส่วนหนึ่งมาจากเพลงไทยสากล และเพลงไทยลูกทุ่ง ทั้งนี้ในยุคหนึ่งประมาณปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ก็ได้เกิดเพลงไทยสากลและเพลงไทยลูกทุ่งขึ้น เพลงเหล่านี้ได้รับความนิยมโดยทั่วไป บางส่วนของเพลงเหล่านี้ได้นำทำนองจากเพลงไทย และเพลงพื้นบ้าน ด้วยความนิยมอย่างแพร่หลายเพลงเหล่านี้จึงได้ถูกนำไปใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้มีการนำเพลงประเภทอื่น ๆ มาใช้บ้าง เช่น เพลงสากลโดยนำบทเพลงของคณะชานดำน่า เป็นต้นมาใช้โหมโรงเพื่อความเร้าใจ โดยเพลงสากลดังกล่าวคาดว่าได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีที่ใช้เดินรำซึ่งใช้เพลงสากลเนื่องจากไม่มีเพลงไทยแพร่หลายดังปัจจุบัน (สนอง คลังพระศรี และคนอื่น ๆ , สัมภาษณ์)

4.) การแพร่กระจายของคนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงประกอบด้วยปัจจัยดังต่อไปนี้

- การเมืองการปกครอง ภาคใต้และสงขลามีการติดต่อกันมากกับภาคกลางโดยตลอด อย่างน้อยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทำให้มีการแลกเปลี่ยน แพร่กระจาย ไปมาระหว่างศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้และภาคกลาง

- การย้ายถิ่นฐาน การแพร่กระจายของเพลงเป็นไปโดยการสืบทอดซึ่งได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ที่นิยมเล่นแพร่หลายในอดีต นักดนตรีปี่พาทย์ส่วนหนึ่งก็เป็นนักดนตรีที่ย้ายถิ่นฐานมาจากที่อื่น เช่น กรุงเทพฯ และเพชรบุรี

- การถ่ายทอดโดยตรงจากการเรียนดนตรีกับนักดนตรี การถ่ายทอดในลักษณะครูและศิษย์ ทำให้เป็นประโยชน์ต่อผู้หัด ทำให้สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็วและถูกต้อง ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะนี้ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ที่มีอยู่ในอดีต

- การเรียนแบบครูพักลักจำ เนื่องจากหนังตะลุงเป็นการละเล่นที่มีความนิยมของคนในท้องถิ่นมาก จึงทำให้คนในสังคม มีโอกาสได้ชมมากตามความนิยม หนังตะลุงก็เป็นที่พบเห็นของคนในสังคมอยู่บ่อยครั้ง จนสามารถจดจำและเลียนแบบมาปฏิบัติด้วยตนเอง หรือนำมาปรับปรุงตนเองให้พัฒนาขึ้นได้ การฝึกในลักษณะครูพักลักจำ หรือการฝึกด้วยตนเองจะช้ากว่าการฝึกและถ่ายทอดจากครูหรือผู้สอนโดยตรง แต่เป็นลักษณะโดยทั่วไปของการถ่ายทอดแบบชาวบ้าน

- การย้ายถิ่นฐาน เมื่อคนในสังคมที่มีความสามารถในการศิลปะการแสดงหนังตะลุง ย้ายไปอยู่ในสังคมอื่นและแสดงความสามารถให้คนในสังคมนั้นยอมรับ ก็เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้หนังตะลุงและคนตรีประกอบแพร่กระจายสู่สังคมใหม่

- การติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างสังคม สังคมอยู่ใกล้กัน ย่อมมีการติดต่อไปมาหาสู่กันได้ เมื่อคนในสังคมหนึ่งนำสิ่งใหม่ที่สร้างความพึงพอใจให้ ก็เลียนแบบจดจำและนำไปใช้โดยการปรับให้เหมาะสมกับท้องถิ่น

- ด้านเศรษฐกิจ ภาคใต้มีการทำสวนยางพารา และในระยะหนึ่งมีการทำเหมืองแร่กันทั่วไป ทำให้คนงานจากท้องถิ่นอื่น เช่น จากภาคอีสาน ได้เข้ามาทำงานที่ภาคใต้ กลับไปก็นำสิ่งที่ตนพบเห็นโดยเฉพาะการเล่นหนังตะลุง ไปเล่นในท้องถิ่นเรียกว่าหนังประโมทัย มีการปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นให้เหมาะสมกับท้องถิ่น

- อิทธิพลของสื่อที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของคนตรีหนังตะลุง วิทยุ แผ่นเสียง เทป เป็นสื่อชนิดแรก ๆ ที่ให้ข้อมูลข่าวสาร และความบันเทิง และเป็นสื่อที่มีอิทธิพลมากต่อคนตรีประกอบหนังตะลุง

5.2.2 การวิเคราะห์ทำนองปีจากเพลงในขั้นตอนระเบียบวิธีการแสดง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงปีจากเพลงในระเบียบวิธีการแสดงของหนังตะลุง 7 ขั้นตอน คือ เพลงสำหรับการออกฤกษ์ เพลงสำหรับการนาคฤกษ์ เพลงสำหรับการออกโค เพลงสำหรับการเดินโค เพลงสำหรับการออกหน้าบท เพลงสำหรับการนาคหน้าบท และเพลงสำหรับการบอกเรื่อง โดยเลือกวิเคราะห์บันไดเสียง พิสัยของทำนองปี การดำเนินทำนอง การแบ่งวลีกับจังหวะของทำนอง และการประดับทำนองของปี สามารถอภิปรายผลตามหัวข้อที่ได้ศึกษา ดังนี้

1.) บันไดเสียงที่ใช้สร้างขึ้นโดยมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง G C F และ Bb โดยศึกษาพบความแตกต่าง 3 กรณี คือ กรณีที่ 1 มีหลัก (Tonic) ที่บันไดเสียง G C F และ Bb กรณีที่ 2 การมีสัมพันธ์ภาพ (Relative) กับบันไดเสียง G C F และ Bb กรณีที่ 3 บันไดเสียง G C F และ Bb เป็นฐานในการสร้างบันไดเสียงชุดใหม่ เช่น บันไดเสียงแบบโหมดเป็นต้น

ลักษณะของบันไดเสียงที่พบจากการศึกษาพบว่า ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Diatonic Scale) เช่น บันไดเสียงในลักษณะที่คล้ายบันไดเสียงเมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor) รวมถึงบันไดเสียงในลักษณะคล้ายกรีกอเรียนโหมด (Gregorian Mode) ทำนองหลัก เช่น ทำนองในจังหวะตก ทำนองในจังหวะที่ 1 ของห้อง และทำนองในจังหวะที่ 3 ของห้องซึ่งเป็นจังหวะที่สำคัญ จากบทเพลงส่วนใหญ่ในการวิเคราะห์เพลงในระเบียบวิธีการแสดง จัดอยู่ในบันไดเสียงที่คล้ายบันไดเสียงเพนทาโทนิค

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่เสียง G มีใช้ทั่วไปในเพลงหน้าพาทย์ของภาคกลาง ในการศึกษาครั้งนี้ เพลงที่มีเสียงหลักที่ G อันประกอบด้วยเสียง G A B D E ในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 พบได้ในเพลงสำหรับการเชิดฤกษ์ อันมีทำนองเหมือนเพลงเชิดภาคกลาง นำไปเล่นในท่อนสั้น ๆ ประกอบกับลักษณะของการขึ้นปีเพื่อรอส่งเครื่องพร้อมกัน นอกจากนี้มีการใช้ทำนองที่เรียกว่า “โยน” ที่พบในเพลงทะยอยมาประกอบเพื่อรอส่งเครื่องเช่นกัน นอกจากนี้ในเพลงอื่น ๆ ก็พบการใช้บันไดเสียงชุดนี้ด้วยเช่นกัน เช่น เพลงตารีกีปัส ที่ใช้ในขั้นตอนออกโค หรือออกกรุพระอิศวรทรงโค และเพลงนาคฤกษ์ทำนองที่ 4 เป็นต้น

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่สร้างจากฐานของบันไดเสียง C พบได้ในส่วนใหญ่ของเพลงในระเบียบวิธีการแสดง เช่น เพลงสำหรับการนาคฤกษ์ทำนองที่ 1-3 เพลงหน้าบททำนองที่ 4-6 เพลงหน้าบททำนองที่ 8 เพลงนาคหน้าบททำนองที่ 3-4 และเพลงบอกเรื่องทำนองที่ 1-2

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่สร้างจากฐานของบันไดเสียง F พบได้ในเพลงเดินโคทำนองที่ 4 เพลงหน้าบททำนองที่ 5 แนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์ เพลงหน้าบททำนองที่ 7 เพลงสำหรับการนาคหน้าบททำนองที่ 4 แนวของนายพุ่ม เสนาจิตต์

การใช้บันไดเสียงที่มีเสียงหลัก (Tonic) ที่สร้างจากฐานของบันไดเสียง Bb พบได้ในเพลง นาคหน้าบท 2 ในแนวของนายล่อง ไซยะ

บันไดเสียงเพนทาโทนิค เพนทาโทนิคไมเนอร์ และเพนทาโทนิคเมเจอร์ คือกลุ่มเสียงชุดเดียวกัน คือ เสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยมีความสำคัญของระดับเสียงต่างกัน เช่น ถ้าลำดับเสียงที่ 1 เป็นเสียงสำคัญก็เรียกว่าเพนทาโทนิคเมเจอร์ ถ้าลำดับเสียงที่ 6 เป็นเสียงสำคัญก็เรียกว่าเพนทาโทนิคไมเนอร์ ถ้าเรียกรวมกันก็จะเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งบันไดเสียงเพนทาโทนิคนี้พบได้ในทำนองหลักของบทเพลงส่วนใหญ่ในการวิเคราะห์

การใช้บันไดเสียงในลักษณะอื่น ๆ คล้ายกับลักษณะบันไดเสียงแบบอื่น เช่น บันไดเสียงไมเนอร์ และบันไดเสียงแบบโหมดกรีกอเรียน โดยเฉพาะ โหมดคอเรียน ดังเช่นเพลงสำหรับการออกน้ำบททำนองของนายล่อง ไซยะ จากการศึกษาเพลงในระเบียบวิธีการแสดงพบว่า บันไดเสียงแบบไมเนอร์ และบันไดเสียงที่มีลักษณะเช่นเดียวกับโหมดมีความสัมพันธ์และสร้างขึ้นจากบันไดเสียงที่สร้างจากฐานของบันไดเสียง G C F Bb เท่านั้น

นอกจากนี้ยังพบลักษณะพิเศษของบันไดเสียง ดังเช่นเพลงออกน้ำบททำนองที่ 2 ซึ่งใช้เพลงนางครวญ ซึ่งเป็นเพลงไทยแบบฉบับที่มีสำเนียงมอญ ใช้บันไดเสียงที่มีลักษณะคล้ายโหมด G คอเรียน ซึ่งโหมด G คอเรียนมีความสัมพันธ์กับ F เมเจอร์สเกล โดยเมเจอร์สเกลสร้างจากเสียง F เป็นลำดับที่ 1 และ โหมด G คอเรียนสร้างจากโน้ตในลำดับที่ 2 แต่จากการศึกษาพบว่า เสียงที่เป็นเสียงหลักส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับ Bb มากกว่าเสียง F

จากการศึกษาบางเพลงพบว่าการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกัน เช่น บันไดเสียงที่มีเสียงหลักเป็นเสียงในคู่ที่ 5 ขึ้นหรือลง ซึ่งการย้ายบันไดเสียงพบได้เป็นช่วงสั้น ๆ ของเพลง

2.) พิสัย (Range) พบว่ามีช่วงกว้างของทำนองปี่อยู่ในช่วงเสียง B, -D" โดยส่วนใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง B, -C"

ปีภาคใต้มีการใช้ลิ้นปี่ 6 กลีบ หรือบางครั้งมีถึง 8 กลีบ ซึ่งลักษณะของลิ้นปี่ที่ค่อนข้างแข็งจึงทำให้เป่าเสียงสูงได้ดี ในทางกลับกันทำให้ไม่สามารถเป่าเสียงต่ำได้ เสียงต่ำสุดจึงลงได้แค่เสียง B, ต่างกับปีภาคกลางที่เป่าลงต่ำได้อีก 6 เสียง ถึงเสียง D, ที่เรียกกันว่าทางด้อ ทำให้มีการเปลี่ยนช่วงเสียงของทำนองเนื่องจากข้อจำกัดของเสียง และเพื่อความมีสีสันที่แตกต่าง

นอกจากนี้เสียง C ของปีภาคใต้เป็นเสียงที่เป่าโดยใช้นิ้วแบบเดียวกับเสียง B, แต่เป่าออกเสียง C ได้ยากกว่า ต้องมีปากปีที่ดีถึงจะออกเสียงได้สะดวก ส่วนใหญ่จึงมีการเล็งทำนองไปใช้เสียง C' แทน เช่น ทำนองเป็น G-E-D-C ก็เล่นเป็น G-E-D-C' แทน

ปีภาคได้นอกจากจะเป่าในระดับเสียงปกติแล้ว ยังสามารถเป่าได้ครึ่งเสียงแบบคนตรีตะวันตกโดยการกดคันทวนิ้วและวิธีเป่าโดยนายเวียง เขาแก้ว นักปี่หนังตะลุงคณะหนังมรดกตะลุงบัณฑิตซึ่งวิธีการนี้ยังไม่แพร่หลาย

ระดับเสียงที่มีระยะห่างที่ต่ำกว่าเสียงปกติที่ฟังได้ชัดเจน แต่มีระยะห่างไม่ถึงครึ่งเสียงแบบคนตรีตะวันตก พบได้ในเพลงสำเนียงมอญที่ชื่อเพลงนางครวญ

ช่วงห่างของระดับเสียงของปี่หนังตะลุง จากการศึกษาพบว่าสามารถประสมวงและเป่าเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้โดยไม่มีการเหลื่อมของเสียง แต่ระดับของเสียงปีมีความถี่ที่ต่างกันโดยมีการเทียบเสียงปีเสียง E ให้เข้ากับเสียงโหม่งของหนังแต่ละคณะ ซึ่งโหม่งของคณะหนังหลาย ๆ คณะที่ได้ศึกษามีเสียงที่ต่างกับโหม่งที่มีเสียงต่ำสุดประมาณ 1-4 เสียง นักปี่ที่ไม่ได้เล่นประจำกับหนังคณะใดคณะหนึ่งจะเตรียมปีไปประมาณ 2-3 เลา เพื่อเลือกใช้ปีที่มีเสียงเข้ากับเสียงโหม่ง ความแตกต่างของเสียงโหม่งแต่ละชุดมีความสัมพันธ์กันเมื่อเทียบกับปีโดยส่วนใหญ่จะมีเสียงตรงกับเสียงใดเสียงหนึ่งของปีทุกเลา

3.) การดำเนินทำนอง (Melodic Movement) พบว่าทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง คู่เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่เป็นคู่เสียงใกล้ ๆ เช่น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 เป็นส่วนใหญ่ ที่มีกว้างเป็นคู่ 6 และคู่ 8 มีน้อยเพียง 1 ถึง 2 เพลง เช่น คู่ 6 พบในเพลงเชิดดาญี และคู่ 8 พบในเพลงนาคน้ำพุของหนังฉิ่น อรรถโฆสิต นอกจากนี้มีการเล่นให้น่าสนใจโดยการเปลี่ยนระดับเสียงสูงต่ำให้แตกต่างในอีก 1 ช่วงเสียง (1 Octave)) ทำให้เกิดการพลิกกลับของทำนองกลายเป็นคู่เสียงกว้างกว่าทำนองปกติ ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะทั่วไปของการดำเนินทำนองปีของบริเวณพื้นที่ศึกษาและปี่หนังตะลุงทั่วไปในภาคใต้

4.) วลีและจังหวะของทำนอง (Phrase and Rhythmic Pattern of Melodic Line) จากบทเพลงตัวอย่างที่ศึกษาแบ่งได้เป็นวลีสั้น ๆ ประกอบด้วยส่วนย่อย 2 ส่วนขึ้นไปเป็นส่วนใหญ่ ส่วนใหญ่ จังหวะของทำนองบันทึกได้เป็นโน้ตครึ่งจังหวะในอัตราจังหวะ 4/4 และ 2/4 แต่ละส่วนมีลักษณะคล้ายกัน การแบ่งวรรคตอนของวลี บางครั้งพบปัญหาในการแบ่งบ้าง เนื่องจากหลายเพลงเล่นในลักษณะแบบทางเก็บ ดังนั้นจึงไม่มีจุดพักของวลีหรือวรรคตอน การแบ่งวรรคตอนบางครั้งจึงต้องอาศัยนับจังหวะตกในการแบ่งวรรคตอนหรือวลีของเพลง

จากการศึกษาที่พบว่าส่วนหนึ่งของเพลงหนังตะลุงมาจากเพลงลูกทุ่ง แต่ทำนองที่นำมาใช้มีการประดับตกแต่ง โดยเล่นในลักษณะแปรทำนองแบบคนตรีไทยแบบฉบับ เช่นในลักษณะที่เรียกว่าทางเก็บดังนั้นการแบ่งวรรคตอนผู้วิจัยใช้วิธีนับลูกตกแบบคนตรีไทยแบบฉบับ ซึ่งไม่สามารถแบ่งวรรคตอนได้ชัดเจนเหมือนกับเพลงเดิมที่นำมาใช้

5.) การประดับตกแต่งทำนองของปี (Ornamentation of Pi Melodic Line)

พบการตกแต่งประดับทำนองปี ดังนี้

- การปรับ การตกแต่งประดับทำนองปีแบบการปรับพบได้ทั่วไปในการเป่าปีของภาคใต้ สามารถใช้ได้แทบทุกเสียงในบันไดเสียง โดยเฉพาะเสียงที่ 1 2 3 4 5 และ 6 การใช้การปรับโดยมีระยะห่างของเสียงที่เป็นคู่ที่ 2 จากทำนอง แม้ว่าการปรับสามารถใช้ได้กับเสียงหลายเสียงในเพลง แต่ก็มีการเลือกใช้เนื่องจากเสียงบางเสียงบังคับกลมและนิ้วยากก็มีการใช้น้อย เสียงที่บังคับกลมได้สะดวกก็มีการใช้มากกว่า และถ้าเพลงที่เล่นค่อนข้างเร็วก็ใช้การปรับน้อยลงเช่นกัน นอกจากนี้จากการที่ผู้วิจัยได้ฝึกเป่าปีภาคใต้ยังพบว่าสามารถช่วยในการบังคับเสียง ได้เช่นกัน

- การดอดลิ้น เมื่อคนตรีเริ่มเล่นจะมีการขึ้นปีมาก่อน ซึ่งการขึ้นปีมีลักษณะคล้ายกับเพลงรัวของภาคกลาง การขึ้นปีเสียงแรกขึ้นด้วยเสียง D ซ้ำ ๆ กัน ซึ่งจังหวะในช่วงนี้มีความยืดหยุ่นและนักดนตรีในวงจะฟังเสียงปีเป็นหลัก นายปีก็จะเป่าเสียงที่ซ้ำด้วยการดอดลิ้นเป็นเสียงสั้น ๆ สำหรับการดอดลิ้นในเพลงอื่น ๆ ทั่วไปก็จะใช้ในการเป่าเมื่อมีทำนองเสียงเดียวซ้ำกัน นอกจากนี้กรณีอื่นที่ใช้ก็มี เช่น การเป่าเน้นเสียงตามจังหวะหน้าทับ และการเป่าแบบดอดลิ้นคู่กับการโยยหวาน

- การโยยหวาน ที่พบจากการศึกษาเป็นการเป่าเปลี่ยนระดับเสียงแบบต่อเนื่องที่ค่อนข้างเร็วเนื่องจากต้องเป่าตามทำนองเพลง ซึ่งต่างกับภาคกลางที่เป่าในเสียงที่มีจังหวะที่ค่อนข้างยาวและค่อยเปลี่ยนเสียงทีละนิด การโยยหวานของปีในภาคใต้พบว่าใช้ระดับเสียงเป็นคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 บางครั้งใช้ร่วมกับการดอดลิ้น

- การพรม ในการศึกษาครั้งนี้พบการพรมที่คล้ายกับการปรับ คือ ใช้คู่เสียงที่เป็นคู่ 2 กับทำนอง ต่างกันที่การพรมเป็นลักษณะการเป่าที่ต่อเนื่อง พบในทำนองเพลงที่มีหลายจังหวะเคาะ

- การเป่าเสียงต่อเนื่อง (Slur) พบในการเป่าของนักปีที่มีความเชี่ยวชาญในการเป่าปีพอสมควร ซึ่งจะพบร่วมกับการใช้เทคนิคอื่น ๆ

- นิ้วควง ไม่นิยมใช้ในเพลง ส่วนใหญ่ใช้เมื่อขึ้นปี และมีเสียงเดียวกันซ้ำ ๆ ในจังหวะที่ค่อนข้างยาว มีความยืดหยุ่นของจังหวะ และมีปีเป็นหลักของเครื่องดำเนินทำนอง โดยเครื่องดนตรีชิ้นอื่นต้องฟังปี เมื่อส่งเครื่องบรรพาทที่สำคัญถึงจะเป็นทับและกลอง

- เทคนิคอื่น ๆ ของปี เช่นการเป่าโดยมีการบังคับกลมเบา และหนัก เป็นต้น ซึ่งใช้ในระหว่างการพาดับท นักดนตรีทั้งวงต้องเบาเสียงลงให้ผู้ชมหนังตะลุงได้ยินเสียงนายหนังได้ชัดเจน นอกจากนี้การบังคับกลมเบาหนักที่ต่อเนื่องในเพลง (Dynamics) ซึ่งมีการใช้ลมแบบเดียวกับการเป่าแซ็กโซโฟนพบในการเป่าของนายเวียง เขาแก้ว นักปีหนังตะลุงคณะหนังณรงค์ ตะลุงบัณฑิต ซึ่งมีพื้นฐานจากการเป่าแซ็กโซโฟน

จากการศึกษาครั้งนี้ พบว่าเพลงในดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่นำมาจากเพลงไทยแบบฉบับ เพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้าน ใช้เล่นกับเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากล ลักษณะของการดำเนินงานของวงใช้วิธีแปรทำนองหลัก และมีการเล่นแบบยูนิสัน (Unison) มีการใช้คอร์ดบ้างเมื่อเล่นเพลงลูกทุ่งที่ร่วมสมัย ซึ่งขณะหนึ่งการเล่นโดยใช้คอร์ดมีเพียงส่วนน้อยจากการศึกษา ปีเป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินงานมีการแปรระดับทำนองได้อย่างอิสระ

5.3 ข้อเสนอแนะ

5.3.1 ด้านหนังตะลุงและดนตรีประกอบ

ผู้ที่เกี่ยวข้องควรส่งเสริม เช่น หน่วยงานทางราชการ องค์กรของเอกชน และสถานศึกษา ควรปลูกฝังให้เยาวชนรุ่นหลัง ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น มีการส่งเสริมสนับสนุน อย่างมีระบบและต่อเนื่อง เช่น การส่งเสริมให้มีการนำดนตรีและศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นบรรจุในหลักสูตรและการเรียนการสอน การส่งเสริมให้มีการศึกษาวิเคราะห์วิจัยทางด้านนี้ เป็นต้น

5.3.2 ด้านการวิจัย

1.) การเก็บข้อมูลในการวิจัยเนื่องจากระยะเวลาในการศึกษาของหลักสูตรและงบประมาณที่ค่อนข้างจำกัด จึงควรศึกษาข้อมูลเบื้องต้นและวางแผนให้รัดกุมเพื่อประโยชน์แก่ผู้วิจัย การเข้าไปในพื้นที่ศึกษาเพื่อเก็บข้อมูลภาคสนามควรมีผู้ที่สามารถแนะนำผู้วิจัยกับผู้ให้ข้อมูล การเข้าไปในพื้นที่ศึกษาก่อนการเก็บข้อมูลจริงเพื่อทำความคุ้นเคยกับบุคคล นอกจากนี้ควรมีหนังสือจากหน่วยงานเพื่อแนะนำตัวผู้วิจัยและแจ้งความประสงค์ในการเก็บข้อมูล เพื่อความสะดวกและลดความระแวงจากผู้ให้ข้อมูล

2.) ปัจจุบันมีการศึกษาถึงน่าจะมีการศึกษาถึงดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน เนื่องจากมีการศึกษาวิจัยถึงรายละเอียดของเรื่องนี้ค่อนข้างน้อย โดยเฉพาะการบันทึกและการวิเคราะห์วิจัยด้านดนตรี เพื่อนำสิ่งที่ค้นพบไปใช้ประโยชน์ในด้านวิชาการดนตรี และเพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนา ตลอดจนส่งเสริมดนตรี การละเล่น ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของท้องถิ่น

3.) น่าจะมีการศึกษาถึงรายละเอียดของดนตรีและเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุง ในเพลงที่นอกเหนือไปจากบทเพลงในระเบียบวิธีการแสดง หรืออาจศึกษาในลักษณะเดียวกันโดยเปลี่ยนขอบเขตของการศึกษาไปในพื้นที่อื่น ๆ การศึกษาเปรียบเทียบดนตรีแต่ละพื้นที่ และยังสามารถเลือกศึกษาเฉพาะหนังตะลุงเพียงคณะเดียวเพื่อศึกษาถึงรายละเอียด



บรรณานุกรม

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2508). ตำนานละครโอเปร่า. กรุงเทพฯ:

โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

เกษม ขนานแก้ว. (2532). วิเคราะห์วรรณกรรมหนังสือของพ่อ บุษวรรรัตน์. ปรินญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

เขียน แก้วมี. มีนาคม 2541. นักปิ่นหนังสือพวน จังหวัดพัทลุง. สัมภาษณ์

ควน ทวนยก. 24 กันยายน 2540. นักปิ่นหนังสือและโนรา. สัมภาษณ์.

เลียง อ่อนแก้ว. 24 กันยายน 2540. นักปิ่นหนังสือและโนรา. สัมภาษณ์.

จักรายุทธ นพราลัยและคมสันต์ วงศ์วรรณ. 17 มิถุนายน 2541. ครูดนตรีและนักดนตรีพื้นเมืองภาค

อีสาน. สัมภาษณ์.

เจนดุริยางค์, พระ. (2509). แบบเรียนวิชาการประสานเสียง. (พิมพ์ครั้งที่ 3). ฉบับทูลเกล้าทูล

กระหม่อมถวาย.

จารึก ไทยเจริญ. 20 มกราคม 2541. บ้านเลขที่ 80/1 หมู่ที่ 4 ตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัด

นครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์.

จำรูญ วงศ์กระจ่าง. (2539). ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังสือในจังหวัดสงขลา. ปรินญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

จำแลง วรรณศิริ. 24 กันยายน. นักปิ่นหนังสือและโนรา. สัมภาษณ์.

เจริญ อินพรม. 10 พฤษภาคม 2541. นักดนตรีหนังสือประจำคณะหนังโนครินทร์ ซาทอง.

สัมภาษณ์.

ใจ แก้วนุ้ย. 31 เมษายน 2541. นักปิ่นหนังสือคณะหนังกิดติ ส.นครินทร์. สัมภาษณ์.

ฉลอง ทิพย์แก้ว. 27 เมษายน 2540. อดีตลูกคู่หนังสือ. สัมภาษณ์.

ฉันทส ทองช่วย. (2526). ภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้. อ้างถึงใน นครินทร์ ซาทอง. ศิลปะการ

แสดงหนังสือในจังหวัดสงขลา. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, หน้า 285-287.

เฉลิมศักดิ์ พิฤศรี. 2530. สังคินิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชวน เพชรแก้ว. (2535). ประวัติและผลงานหนังสือ ชูเลียม กิ่งทอง. สุราษฎร์ธานี:

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูสุราษฎร์ธานี, หน้า 5.

ชวนโชค ไพโรจน์. 25 เมษายน 2541. หนังสือชวน เขียวชาญ. สัมภาษณ์.

ไชยวุฒิ โกศล. 14 สิงหาคม 2541. อาจารย์ผู้สอนดนตรีไทย. สัมภาษณ์.

ฉรรค์ชัย ปิฎกักรัตน์. (2533). ปี่หนังตะลุงและโนรา, ใน ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย

(หน้า 87-97). กรุงเทพฯ: ป. สัมพันธ์พาณิชย์.

_____. การสำรวจข้อมูลของศิลปินหนังตะลุง. อัดสำเนา.

_____. 8 มิถุนายน 2541. อาจารย์ผู้สอนดนตรีและผู้เชี่ยวชาญเรื่องดนตรีพื้นเมืองภาคใต้. สัมภาษณ์.

ดุสิต รัชนีทอง. (2539). การอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุง ตามทฤษฎีของนายหนัง. ปรินญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

เทียง ขวัญอ่อน. 24 มกราคม 2541. นายหนังและนักดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุงคณะหนังอาจารย์ฉรรค์ ตะลุงบัณฑิต. สัมภาษณ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). ทฤษฎีดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: อักษรธนเศรษฐ. (พิมพ์ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางลออ มโนพัฒนะ ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร อาทิตยที่ 15 กรกฎาคม 2523)

นครินทร์ ขาทอง. (2539). ศิลปะในการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา. ปรินญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

นพพร ด้านสกุล. (2538). การวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของจูเลียม กิ่งทอง. ปรินญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

_____. (2540). ทฤษฎีโน้ตสากล. สงขลา: บ้านพักอาจารย์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

บุญเลิศ แสงสีด้า. 25 เมษายน 2541. นายหนังตะลุงบุญเลิศ ศ. นครินทร์. สัมภาษณ์.

ประภาส ขวัญประดับ. (2540)รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย. ปรินญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประมุท พรหมสมปาน. 13 เมษายน 2541. นักปี่หนังตะลุง. สัมภาษณ์.

ปรีชา นุ่นสุข. (2528). หนังตะลุง. ใน เพ็ญศรี ดุ๊กและคณะ (บรรณาธิการ), วัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ หน้า 135. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พินิจ ฉายสุวรรณ. 8 มิถุนายน 2541. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

พุ่ม เสนาจิตต์. 7 เมษายน 2541. นักปี่หนังตะลุง. สัมภาษณ์.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2522). ความรู้เรื่องหนัง. ใน นิทรรศการมรดกวัฒนธรรมไทยครั้งที่ 2.

หน้า 20-23. กรุงเทพฯ : กองวัฒนธรรม กรมศาสนา.

_____. (2528). ความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงในนครศรีธรรมราชกับวาทังกลิต.

วิชา, 12(1), 80-95.

- _____ . (2532). งานศิลปะในการสร้างรูปหนัง. ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ
หนังสือ ทอหงษ์ หน้า 84-106. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พรินต์ติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- มงคล ชวรัตน์. (2539). ลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุง. ปรินญา
 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.
- มนตรี ตราโมท. (ม.ป.ป.). เอกสารประกอบรายวิชาประวัติศาสตร์ไทย 1. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์
 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. อัดสำเนา.
- มนูญศักดิ์ ทองนวล. 13 สิงหาคม 2540. ครูสอนศิลปะที่สนใจหนังตะลุง. สัมภาษณ์.
- ล่อง ไสยะ. 13 สิงหาคม 2540. นักปั้นหนังตะลุงคณะหนังฉิ้น อรรถโฆษิต. สัมภาษณ์.
- ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (2533). การศึกษาเครื่องเป่าไทย ตามการจัดระบบเครื่องดนตรีของ Erich
 M. Von Hornbostel และ Curt Sachs, ใน ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย(หน้า 67-81).
 กรุงเทพฯ: ป. สัมพันธ์พาณิชย์.
- สกุล เสียงแก้ว. 23 มกราคม. นายหนังตะลุง. สัมภาษณ์.
- สงบ ส่งเมือง. (2529). ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่ม 5, หน้า 3583-3589). กรุงเทพฯ:
 อมรินทร์การพิมพ์.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: Dr.Sax.
 1(2 มิถุนายน 2537), 85-90.
- _____. (2537). ลักษณะทำนองของเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน. วารสารเพลงดนตรี,
 1(2 มิถุนายน 2537), 85-90.
- _____. 8 มิถุนายน 2541 . อาจารย์ผู้สอนดนตรีไทย. สัมภาษณ์.
- _____. (2533). ไม่มีวงปี่พาทย์ไทยเครื่องห้าในสมัยสุโขทัย, ใน ประวัติและพัฒนาการ
ของปี่ไทย (หน้า36-41). กรุงเทพฯ: ป. สัมพันธ์พาณิชย์.
- สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (2529). สารานุกรมภาคใต้ พ.ศ. 2529 เล่ม 1-10. กรุงเทพฯ:
 อมรินทร์การพิมพ์.
- _____. (ผู้จัดทำ). ประวัติหนังฉิ้น กิ่งทอง. [เอกสารบนแผ่นป้ายแนะนำศิลปิน
 แห่งชาติสาขาการแสดงหนังตะลุง]. สงขลา: สถาบันทักษิณคดี มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- สนอง คลังพระศรี, คมสันต์ วงศ์วรรณ, นิคม ศรีรักสูงเนิน, นพพร กิจจา. 11 กรกฎาคม 2541.
 ครูดนตรีและนักดนตรี. สัมภาษณ์.
- สมพงษ์ ธีระพร. 23 มกราคม 2541. นายปั้นหนังตะลุงคณะหนังวิชัย ตลุงเมธิ. สัมภาษณ์.
- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จังหวัดนครศรีธรรมราช. (2534). เอกสารเกี่ยวกับ
ภาคใต้. อัดสำเนา.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2532). กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

สำนักงานจังหวัดสงขลา. (2538). เอกสารสรุปการพัฒนาจังหวัดสงขลา 2538. อัดสำเนา.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2521). พิธีละเล่นดนตรีไทยอุคมศึกษา ครั้งที่ 11 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2532). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

_____. (2533). ประวัติศาสตร์เก่า ๆ ก่อนจะเป่าปี่, ใน ประวัติและพัฒนากาพย์ของไทย (หน้า 1-35). กรุงเทพฯ: ป. สัมพันธ์พาณิชย์.

สุทิพย์ ทรัพย์สง. 1 มกราคม 2541. นายหนังตะลุงจากจังหวัดตรัง. สัมภาษณ์.

สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์. (ม.ป.ป.). หนังตะลุง. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2529). ภาคใต้. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่ม 3, หน้า 1128-1132). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ และพิสิฐ เจริญวงศ์. (2529). ภาคใต้. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่ม 7, หน้า 2577-2589). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สุริยา สมทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา, นันทิยา พุทธะและเกษมศรี สิงห์คอก. (2535).

หนังประ โมทัยของอีสาน. ขอนแก่น: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์. (2537). เคาน์เตอร์พ้อยท์. กรุงเทพฯ: โอเคียนสโตร์.

อนันท์ นาคคง. 8 มิถุนายน 2541. อาจารย์ผู้สอนดนตรี. สัมภาษณ์.

อิน ธรรมชาติ. 20 มกราคม 2541. นักดนตรีวงกลองยาวตำบลสระแก้ว อำเภอนาทม จังหวัดนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์.

อิม จิตต์ภักดี. 26 พฤศจิกายน 2540. ศิลปินแห่งชาติสาขากาพย์หนังตะลุง. สัมภาษณ์.

อุดม หนูทอง. (2529). ขั้นตอนการเล่นหนังตะลุง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่ม 1, หน้า 29-39). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

_____. (2529). หนังตะลุง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่ม 10, หน้า 3583-3589 และ 3926-3940). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

_____. (2531). ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

เอนก นาวิกมูล. (2523). เพลงนอกศตวรรษ. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการ
วัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

_____. (2530). หนังสือเพลงหลวงพื่อเทียบ. ใน สารคดี หนังสือเพลง - หนังสือใหญ่ (หน้า 42-
51). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปวรรณกรรม.

Pen, N. (1976). Introduction to music. (2nd ed.). New York: McGrae-Hill.





ภาคผนวก ก.

เพลงปี่คณะหนังจระเข้น้อย หัวไทร

เชิดดาบี่

หนังจระเข้น้อย หัวไทร
เป่าโดย นวเดช คงน้อย

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 D.S. 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

นาถายั

ท่วงจรุญน้อย หัวโกร
เป่าปี่โดยนาถล้อย ลงน้อย

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31

32 33 34 35

36 37 38 39

40 41 42 43

44 45 46 47

48 49 50 51

52 53 8^{va} 54 55

56 57 58 59

60 61 62 63

64 65 66 67

68 69 70 71

72 73 74 75

76 77 78 79

80 81 82

83 84 85 86 87 88

1., 2. 3.

เชิดดาบี่ 2

หนังสือฉบับนี้ หัวใจ
เปิดใจโดย นายคณิศร์ คงน้อย
สรวิธ สรวิธ

จันปี่

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

ทำนองเชิด

ถอนบาท

หนังสือจรรยาบรรณ ห่วงไทร
เป่าปี่โดย นายคณต์ คงน้อย



ออกโค

หนังสือชุดนี้ชื่อ ข้าวโพด
ปลูกโดย นายคณต์ คงน้อย

2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 8^{va} 15 16 17 8^{va}

18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 8^{va}

41 42 43 44 45 46

47 48 49 50 51

เต้านโค

หนังสือฉบับนี้
แก้ไขโดย นายคณย์ คงน้อย

2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24 25 26

27 28 29 30 31

32 33 34 35 36 8^{va}

37 38 39 40 41

42 43 44 45 46 47

48 49 50 51 52 53

54 55 56 57 58 59

60 61 62 63 64

65 66 67 68 69

หน้าบท

ขึ้นปี +เซค 2 ครั้ง+ขึ้นปี

หนังสือคุณน้อย หัวใจ
เปิดใจโดย นช.ดลย์ คงน้อย

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10

11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33 34

35 36 37 38

39 40 41 42

43 44 45 46

47 48 49 50

51 52 53 54

นาถหน้าบท

หนังสือเรื่อง หัวใจ
แปลโดย นาคศิลป์ คงน้อย

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

41 42 43 44 45

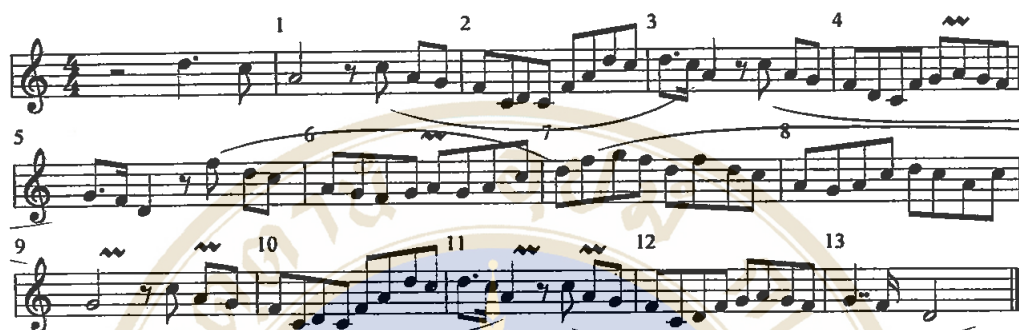
46 47 48 49 50 51

52 53 54 55

56 57 58 59 60

ถอนบท

หนังสือคุณน้อย หัวใจ
เป่ย์ไคย นาคลลธ์ คงน้อย



ถอนบท

หนังสือคุณน้อย หัวใจ
เป่ย์ไคย นาคลลธ์ คงน้อย



บอกเรื่อง

หนังสือเรื่อง หัวใจ
 ฟ้าที่โต นาคคณย์ คงน้อย

Sheet music for the song "บอกเรื่อง" (Bok Rueang), composed by Nongkorn Nongkorn. The music is written in 4/4 time and consists of 33 measures, numbered 1 through 33. The melody is written on a single staff in treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The background of the sheet music features a large, faint watermark of the Mahidol University logo.

ภาคผนวก ข.
เพลงปี่คณะหนังฉิ้น ศิลปาทอง
ฉิ้นปี่

หนังฉิ้น ศิลปาทอง
เป่าปี่โดย นายอำนาจ นุ่นเอียด



ทำนองเพลงเชิด

หนังสือ คีลปาทอง
แต่งโดย นายอำนาจ นุ่นเอียด



ทหารเกณฑ์คนจน

หนังสือ คิลปาทอง
แปลโดย นายอำนาจ นุ่นเอียด



ก่อนขีดขานี

หนังสือ คีลปิกอง
เป็ป็โดช นายอานาง นุ่นอิชด

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48 49

50 51 52 53

54 55 56 57

เชิดฤทัย

หนังสือ คีตปัทธอง
แปลโดย นายอานาจ นุ่มเอื้อด

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

To Coda

D.S. al Fine

Coda

2 time to coda

A musical score for a single melodic line, spanning measures 33 to 63. The notation is on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 38 and back to 4/4 at measure 62. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated above the staff. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

นาถยาณี

หวังจัน จาโร
เป็ปี่โดย นวชาตนาถ นุ่นอิตด

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25 26 27

28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38

39 40 41 42

43 44 45

จันทน์และเชดดา

หนังสือ จาโร
เป็ปี่ไดอ นาซอานา นุ่นเชด

accelerando ----- 2

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

ถอนบท

หนังสือ คีตปิกทอง
ปี่พาทย์ นานาชาติ นันทะ



ออกโค

หนังสือ คีตพิททอง
ฉบับแก้ไข นวชาตนาฏ อนุชิต

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 //

เต้นโค

หนังสือ คอปีทอง
ฉบับพิเศษ นานาชาติ นานาชาติ

2 3 4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33

34 35 36 37 38

39 40 41 42

43 44 45 46

47 48 49 50

51 52 53 54

55 56 57 58

59 60 61 62 63

64 65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76 77

78 79 80 81

82 83 84 85 86

87 88 89 90

91 92 93 94 95

96 97 98 99 100

101 102 103 104

105 106 107 108 109

110 111 112 113 114

ออกหน้าบท

หนังสือ ศิลปทอง
แก้ไขโดย นายอำนาจ นุ่นเอียด

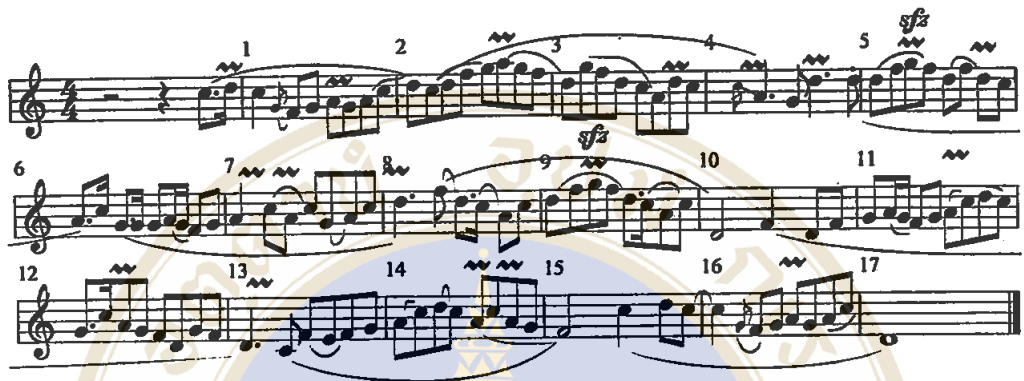
ขึ้นปี 2 ครั้ง

ขนาดหน้าบท

หนังสือพิมพ์
ฉบับนี้โดย นายอำเภอ นุ่นเอ็ดด

ถอนบท

หนังสือ สิบปีทอง
ปี่กลอง นานา นานา นานา



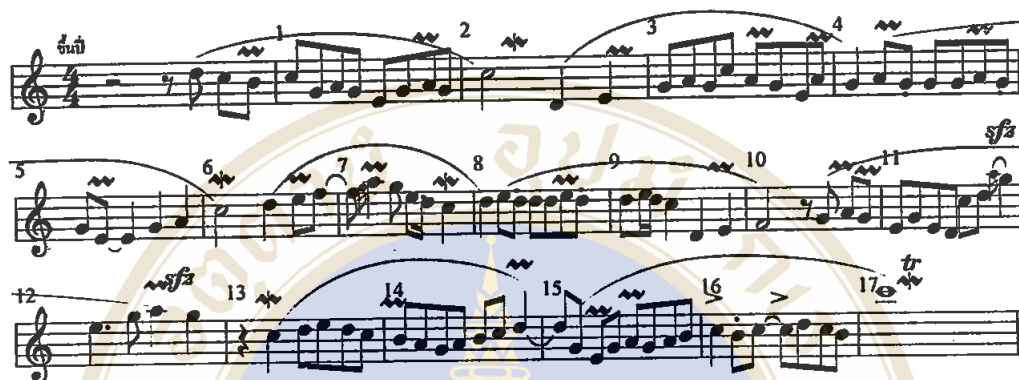
ถอนบาท

ทรงฉิ่ง คีตก้อง
เป่าปี่โดย นายอำนาจ มุขนีธิด



บอกเรื่อง

หนังสือ ศิลปาทอง
ป้าป้าไดอ นามานาอ นุ่มเอื้ออ



ภาคผนวก ค.

เพลงปี่คณะหนังฉิ้น อรรถโฆษิต

เชิดถ้ายี่

หนังฉิ้น อรรถ

นายอ่อง ไสยะปากี

1 *tr* 2

3 4 5

7 *tr* 8 *tr* 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41

42 43 44 45 46 47

48 49 50 51 52 53

54 55 56 57 58 59

A musical score for a single melodic line, spanning measures 60 to 117. The notation is on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is divided into measures, each numbered from 60 to 117. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

60 61 62 63 64 65

66 67 68 69 70

71 72 73 74 75

76 77 78 79 80

81 82 83 84 85

86 87 88 89 90 91 92

93 94 95 96 97

98 99 100 101 102

103 104 105 106 107

108 109 110 111 112

113 114 115 116 117

นาถธานี

หนังสือ ธรรม
นาถธานี

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33

34 35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45

46 47 48 49 50 51

52 53 54 55 56

เชิดดาบ

หนังสือ อรรถ
นายออง ไสยะเป็ก

accelerando

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

ส่งบท

หนังสือ อรรถ
นายสง ไสยเมป้า



ออกโค

หนังสือ ธรรมคุณ
นายทอง ไชยสมบัติ

The musical score is written in 4/4 time and consists of 39 measures. The melody is primarily in the treble clef, with some measures in the bass clef (measures 12-15, 16-20, 21-25, 26-30, 31-35). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Ornaments (wavy lines) are placed above several notes, particularly in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, and 39. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

ก่อนนขีดโคกลับ

หนังสือ อนุบาล
นาถอง ไชยงปักษ์

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65

เชิดโคกลับ

หนังสือ อรรถ
นายออง ไชยสมบัติ

legato

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11

12 14 15

tr tr

ถอนบทหลังออกโค

หนังสือ อรรถ
นายดอง ไชยะปักษ์



ถอนบท

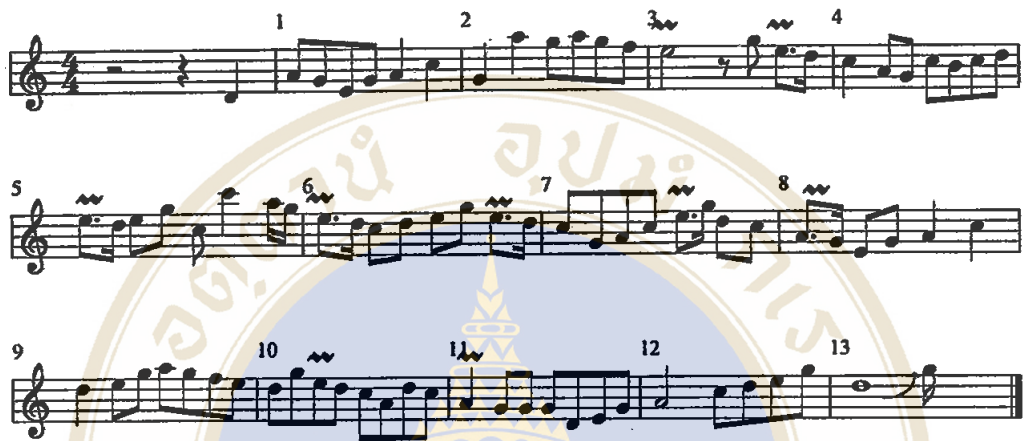
ทมิฬจิน อรรถ
นาถออง ไชยะ ภาณี

Musical score for the piece "ถอนบท" (Thon Bot). The score is written in 4/4 time and consists of 14 measures across three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills (tr). The score is presented in a standard musical notation format.



ตอนบท ก่อนออกหน้าบท

หนังสือ อรรถ
นายถ่อง ไชยเมณี



ออกหน้าบท

นายฉันทน์ อรรถกุล
นายถ้อง ไชยชนะปัทม์

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34

35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45

46 47 48 49 50 51

52 53 54 55 56

นาถหน้าบท

หนังสือ อรรถ
นบต้อง ไชยศิลป์

1 2

3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 *sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 *sfz sfz sfz sfz*

29 30 31 32 33 34 35 *sfz*

36 37 38 39 40 41 *sfz*

42 43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56 57

58 59 60 61 62 63 64

65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

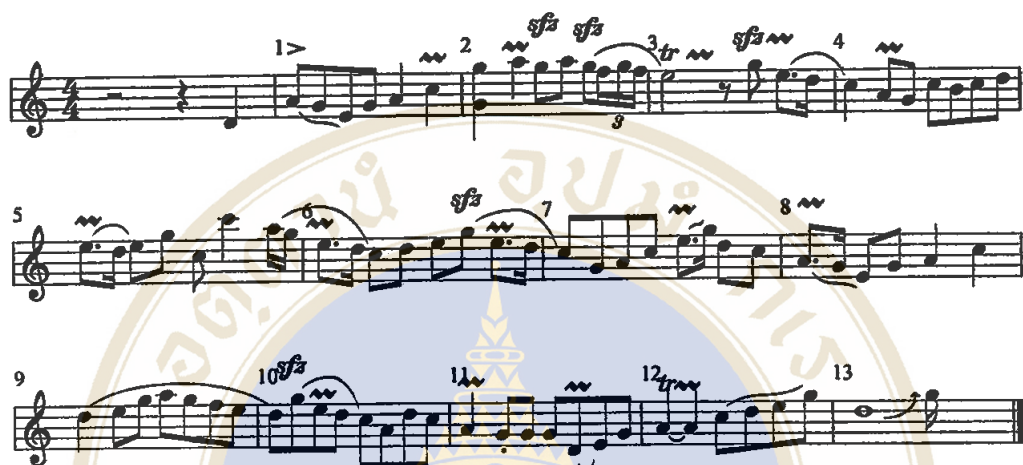
78 79 80 81 82 83

84 85 86 87 88 89 90 91 92

93 94 95 96 97 98

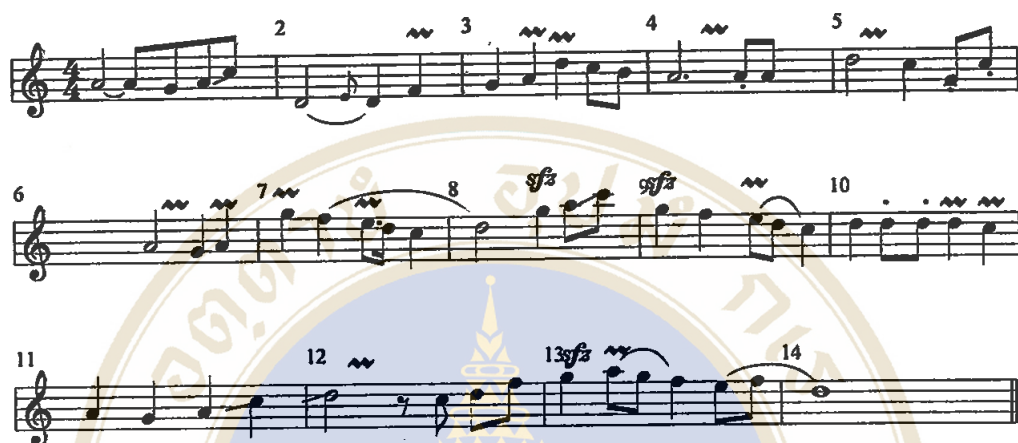
ถอนบท

ท้าวเงิน อมฤต
นายถ้อง ไสยะปาลี



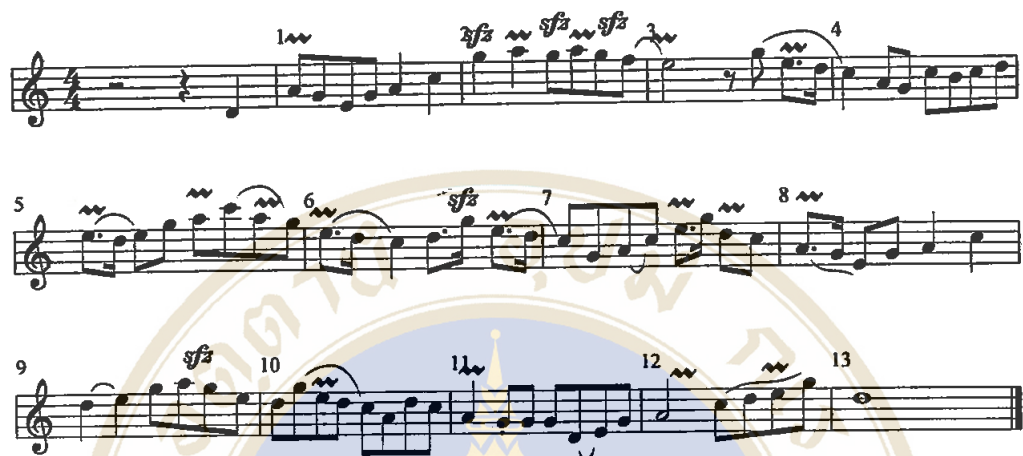
ส่งบาท

หนังสือ อรรถ
แปลโดยคุณชอง ไชยะ



ส่งบท

ทวนิ่งฉิ่น อรพุด
เป่าปี่ไฉย นามล่อง ไชยะ



ก่อนบอกเรื่อง

ทวงจีน อรพุด
นาถส่อง ไชยเมื่อกี้

ซีกี่

1 2 3 4

Tempo

5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

This musical score consists of ten staves of music, each containing measures numbered 57 through 96. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Many notes are marked with a 'w' symbol, indicating a trill. Measure 62 contains a whole rest. Measure 82 includes a double bar line and repeat dots. Measure 93 is marked with a forte (*sfz*) dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 96.

บอกเรื่อง

พวงนันทน์ อรพุด
นายสงฆ์ ไชยะเมธี



ภาคผนวก ง.

เพลงปี่คณะหนังวงค์ ตะลุงบัณฑิต

เชิดธานี

หนังวงค์
5 ปี่ 1 โด 1 นาหวี 1 เรียง 1 เซนแก้ว

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56

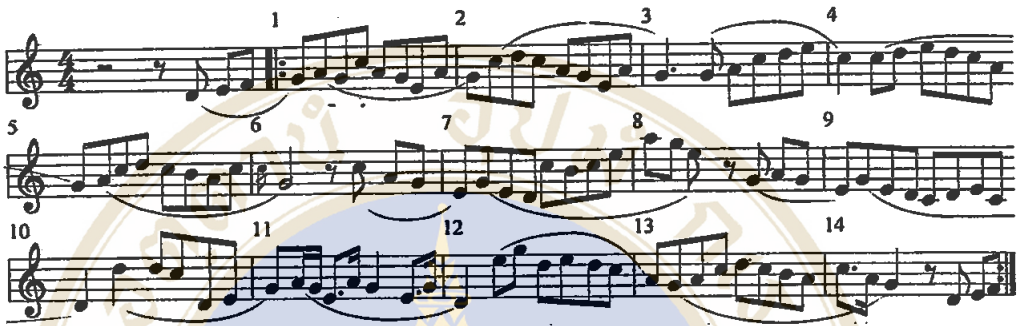
To Coda

D.S.

Coda

นาฏยาณี

หนังสือทรง
แปลโดย นามวิธง งามแก้ว



ส่งบท

ท่วงนรงค์ ตะลุงบันทิต
เป่าปี่โดย นายเวียง แซแก้ว

2 3 4 5

6 7 8 9 10

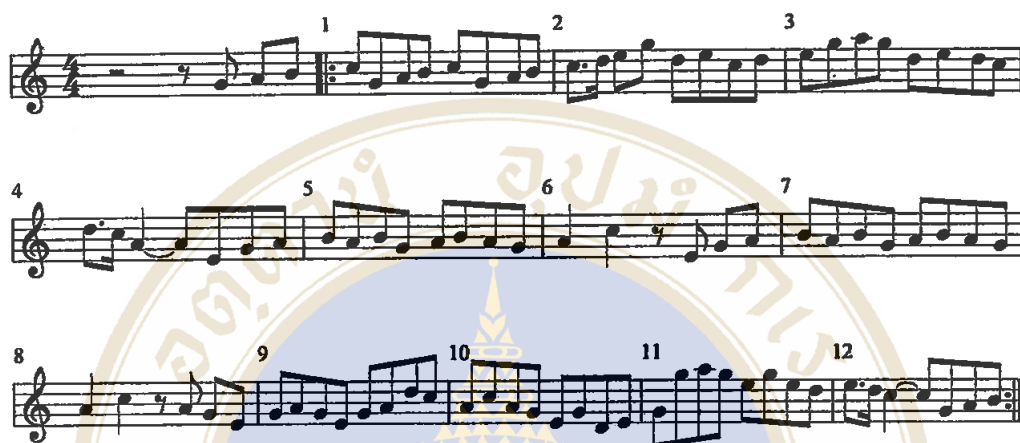
ขึ้นปี่-ระฆัง 2

A musical score in 4/4 time. The first staff contains measures 2 through 5, each with a measure number above it. The notes are: 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter), 5 (quarter). The second staff contains measures 6 through 10, each with a measure number above it. Measure 6 is labeled 'ขึ้นปี่-ระฆัง 2' and contains a half note. Measures 7, 8, 9, and 10 are empty staves.



หน้าบท

หนังสือ
แปลโดย นายวียง สมแก้ว



บอกเรื่อง

ซุ่มซ่าม

ท่วงทำนอง
เป๋กั๋โลว นาดเวียง เขมแก้ว

1 2 3

4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 1. 17 2. 18

ภาคผนวก จ.

เพลงปี่คณะหนังแก้ว สุวรรณกาญจน์ ศ.นครินทร์
เชิดถำ

หนังสือ
ฉบับนี้โดย นานันท์ ทอญอ

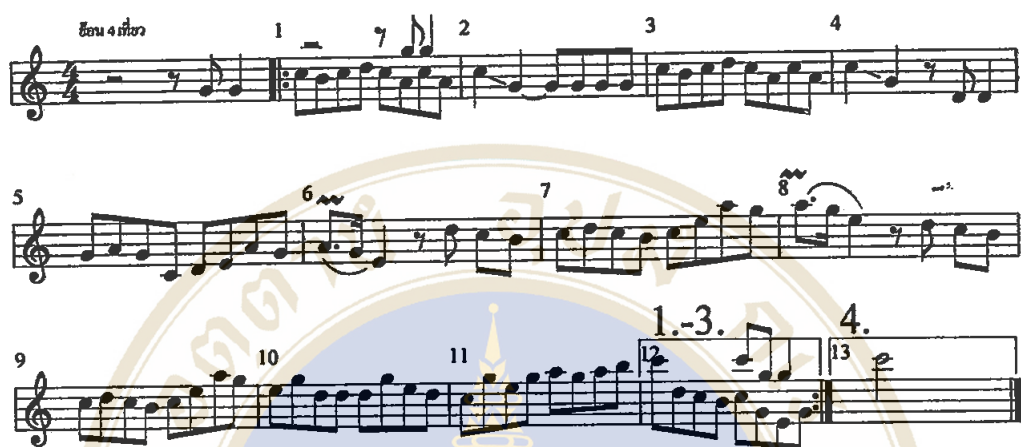
To Coda

12 13 14 15 16 D.C. 16 17 Coda 18 19 3

จบจากทำนองเพลงสำหรับการเชิดถำตามด้วยทำนองเพลงสำหรับการ
การนาถำหลังจากจบเพลงสำหรับนาถำก็ทำตามด้วยการขึ้นปี่และ
เล่นทำนองเพลงสำหรับการเชิดถำอีกครั้งโดยเริ่มที่เครื่องหมาย secno

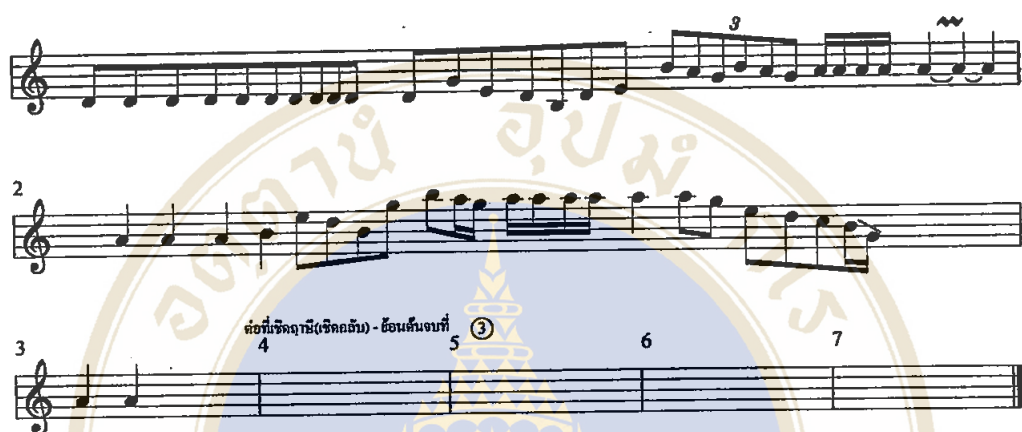
นาถฤทัย

ท่วงทำนอง
เล่นด้วย โขก นานขึ้นถึง ทองกุล



การขึ้นปี

หนังสือ
ปีขึ้นปี นานขึ้นทั้ง ท่องกล



ถอนบท

ท่อนขับ
นำโดย นพรัตน์ ทองกุล



ออกโคและเต้นโค

หนังสือ

เป่าปี่โดย นายบันทิง ทองกุล

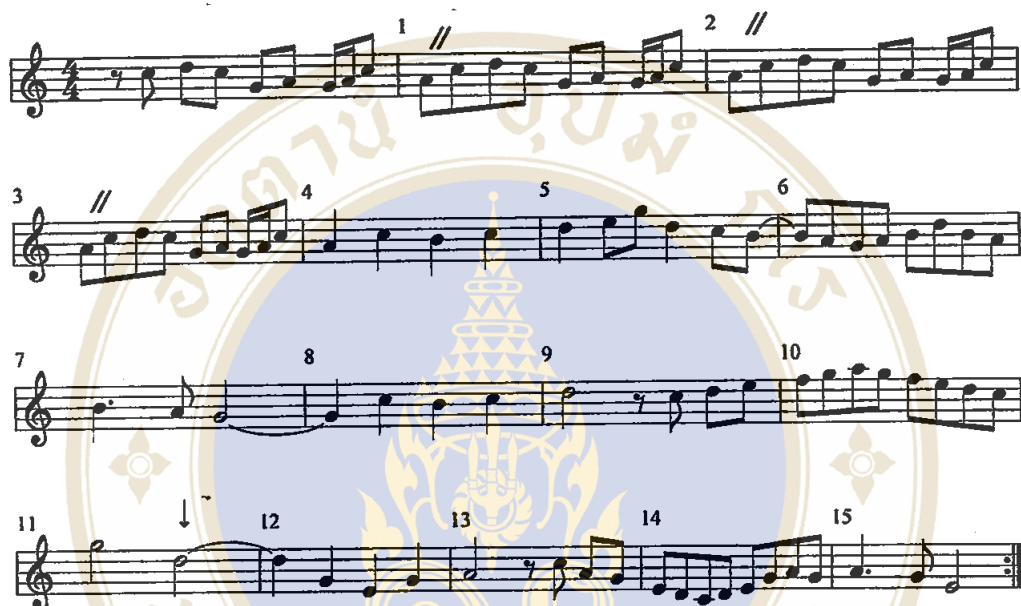
The musical score is written on a single staff in 2/4 time. It consists of 22 measures, numbered 1 through 22. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in Thai: '8va' appears above measures 6, 12, and 15; 'Tempo' is written below measure 10; 'ขึ้นปี่สั้น Free Tempo' is written below measure 9; and 'FINE' is written above measure 20. The score is set against a background featuring a large, faint circular watermark of Mahidol University.

ตามด้วยขึ้นปี่สั้น+ถอนบท

ออกหน้าบท

ท่วงทำนอง

สีกี่โดย นามันถึง ทองกุล



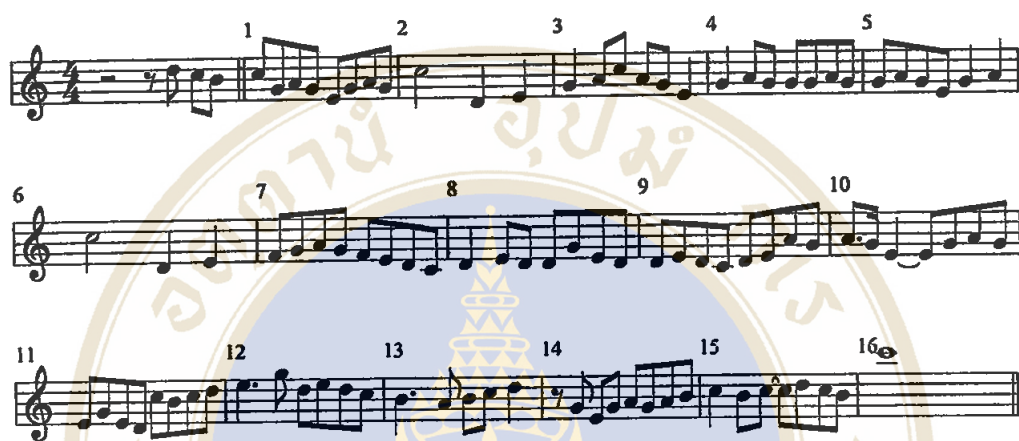
หน้าบท

หน้าบท
หน้าบท



บอกเรื่อง

ทโนระ
นักกีตาร์ นานันท์ ทองกุล



ภาคผนวก จ.

เพลงปี่คณะหนังนรินทร์ ชาทอง

การขึ้นปีและทำนองเพลงเชิด (เริ่มทำการแสดง)

การขึ้นปี
accelerando

accelerando

ทำนองเพลงเชิด

โหมโรง 1 (สำเนียงมอญ)

หนังสือดนตรี ขาทอง
แก้ไขโดย นายถาวร คงสุข

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

โหมโรง 2 (ต่ายยาก - ย้อย ญาติโยมะ)

หนังสือพิมพ์ ชาของ
เจ้าปีโคต นายฉาวร คงสุข

The musical score for "The Rose Tree" is written in G major and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The chords used are Dm, Am, Gm, F, and C7. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) that leads to a Coda. The Coda is marked with a double bar line and the word "Coda".

โหมโรง 3 (จระเข้หางยาว 3 ชั้น) - เชิดฤทธิ

ทโนปกรณ์กร ชาทอง
บันทึกโดย นวฉัตร คงสุข



เชิดดาบ

1.-3.

4 เทียว

2 เทียวไม่ย้อน D.S.

2 เทียวไม่ย้อน D.S. 2

จันทน์-นาถยาธิ-สังบท

หนังสือดนตรี ราชอง
 ปี่ปี่ไลอ นวอวาว คงสุข

1 2 3 4+ 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16+ 17 18

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36

37 38 39 40

41 กลุ่มจังหวะ ① ปานกลาง 42 43 ② เร่งความเร็วขึ้น 44

45 + จังหวะ 46 ③ ส่งเข้าจังหวะ ④ 47 48

49 ④ เร็ว 50 51 ⑤ ปานกลาง 52

53 54 ⑥ เร็ว 55 ⑦ ปานกลาง 56

จันทน์-ออกโค-เต้นโค

หน้าจันทน์ ราชอง
เป่าปี่โดย นาวาพร คงสุข

จันทน์

①

เชิด-ออกรูปโค

ออกโคในลักษณะเดิน

เต้นโค (โคพืด)



หลังต้นโค (พม่าแทงกบ)

หม่อมจันทร ราชทอง
แก้ไขโดย นาสาวรรณ คงสุข

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31

32 33 34 35

36 37 38 39

rit.

ออกหน้าบท (เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ)

ท่วงนทวินทร์ ราชอง
เป่าปี่โดย นายฉาวร คงสุข

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

ขนาดหน้าบท (เขมรโพธิสัตว์)

หนังสือพิมพ์ ขาทอง
 เข้าไปโดย นายฉาวร คงสุข

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

A musical score for a single melodic line, spanning measures 45 to 86. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into nine measures, each containing a sequence of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and half notes. The rests are primarily eighth and sixteenth notes. The score is written in a standard musical notation style, with a large, faint watermark of a university seal in the background. The watermark is circular and contains the text 'มหาวิทยาลัยมหิดล' (Mahidol University) in Thai script, with 'MAHIDOL UNIVERSITY' in English below it. The watermark also features a central emblem with a crown and a sunburst.

45 46 47 48

49 50 51 52 53

54 55 56 57

58 59 60 61

62 63 64 65

66 67 68 69

70 71 72 73 74

75 76 77 78

79 80 81 82

83 84 85 86

เพลงส่งบทในชั้นตอนไหว้ครู (หลังนาคน้ำบท)

สลับกับการขับบท

พจนานุกรม ราชอง

เป่าปี่โดย นายอวาร์ คงสุข

ส่งบท 1



ขับบท

ส่งบท 2 สร้อยสนัด



ส่งบท 3



ส่งบท 4 แยกต่อมือขึ้นเดียว



จบบท

ส่งบท 5 (เหมือน ส่งบท 1)



จันทน์ - บอกเรื่อง

หมั่นกรินทร์ ชาทอง
ทำนองโดย นายถาวร คงสุข

จันทน์

บอกเรื่อง

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

เขมรพระประทุม (เขมรเอบาง)

พ้องนกรินทร์ ชาทอง
เป่าปี่โดย นายถาวร คงสุข

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33 34

เพลงพากย์

หนังสือควินทร์ ราชทอง
แปลโดย นายถาวร คงสุข



ภาคผนวก ข.

เพลงปี่คณะหนังพวน ลำานวนทอง

เชิดถำนี้

หนังพวน
เป่าปี่โดย นาดเขียน แก้วมี

The musical score is presented on ten staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are numbered 1 through 37, indicating specific pitches or techniques. The score is written in a traditional Thai musical notation style, using a single line for each staff. The background features a large, faint watermark of the Mahidol University crest.

ระบำ

หนังสือ
เป่าปี่ โขนาบเขียน แก้วมณี

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. It consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Measures 12, 17, 21, 24, 28, and 36 are marked with a tilde (~) above the notes, likely indicating a specific performance technique or ornamentation. The score is presented on a white background with a large, faint watermark of Mahidol University in the center.

ออกโค

หนังสือ
บันทึกโดย นายเชิดน แก้วมณี

The musical score for 'ออกโค' (Ok-ko) is written in 4/4 time and consists of 35 numbered measures across eight staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with a 'w' symbol. A large, faint circular watermark of Mahidol University is visible in the background.

เต้นโค

หวังสวน
เป่าขลุ่ย นาดเขียน แก้วมี

2 3 4^{tr} 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17 8^{va} 18

19 20 21 22

23 24^{tr} 25 26

27 28^{8va} 29 30

31 32^{tr} 33 34 วนอีก 12 ที

ออกหน้าบท

หนังสือ
เป่าปี่โดยนายเชียน แก้วมี

The musical score is presented in Thai notation on ten staves. Each staff contains ten measures, numbered sequentially from 1 to 70. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

นาถหน้าบท

หนังสือ
แก้ไขโดย นายเชียน แก้วมี

ขลุ่ย

2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50 51 52

53 54 55 56 57 58 59

60 61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72 73 74

75 76 77 78 79 80 81

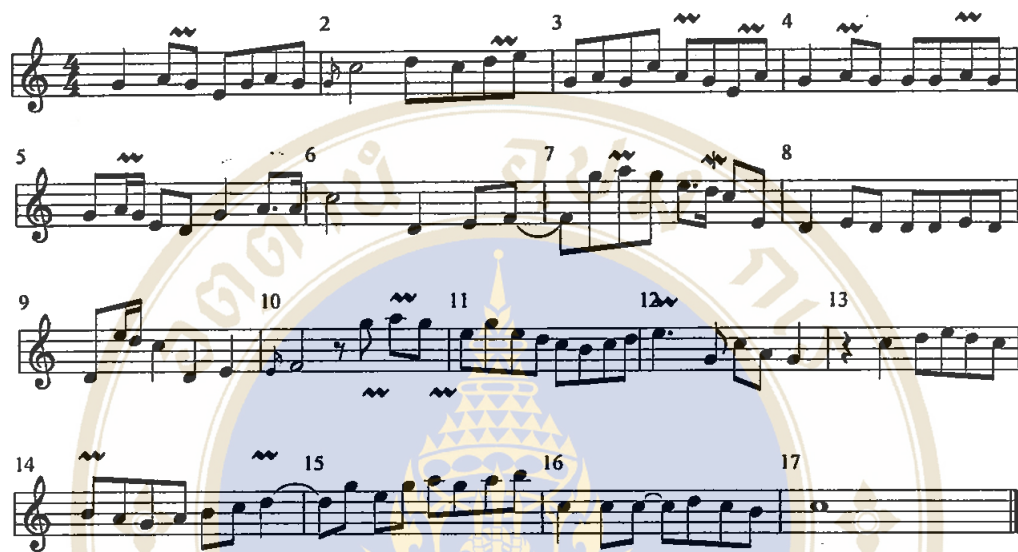
82 83 84 85 86 87 88

89 90 91 92 93 94 95

96 97 98 99 100 101 102

บอกเรื่อง

หนังสือ
เป๊กปีไดชนาชนิชน แก้วมี



ภาคผนวก ข.

เพลงปี่คณะหนังมอญ ต.นครินทร์

ถ้ายี่

หนังมอญ
ปี่ปี่โดย นายสนั่น สัมพันธ์

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30 31

32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43

44 *acceler* 45 *ando* 46 47 48

49 50 51 52 53

54 55 56 57 58

นาถายี

หนังสือมงคล

เป่ย์โดอ นามสนั่น ถัมพันธ์

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45 46

47 48 49 50 51 52

53 54 55 56 57

58 59 60 61

ส่งบทหลังนาถาญี

หนังสือ
แต่งโดย นายสนั่น สัมพันธ์

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff contains measures 2, 3, and 4. The second staff contains measures 5, 6, and 7. The third staff contains measures 8, 9, and 10. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, faint circular watermark of Mahidol University is visible in the background, featuring a central emblem and the university's name in Thai and English.

จิ้งปี่-เชิด

จิ้งปี่

accelerando

2

3

หน้ามวงคล

เป่าปี่โดย นายสนั่น ชัมพันธ์

5

เชิด

6

7

8

9

10

11

12

ออกเสียงยาว-ถึงคำ/ออกโค

หนังสือ
เป่าปี่โดย นายสนั่น ชัมพันธ์

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

60 61 62 63 64 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

80 81 82 83 84 85 86 87 88 89

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99

100 101 102 103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114 115 116 117

118 119 120 121 122 123 124 125 126

127 128 129 130 131 132 133 134

เดินโค

หนังสือ
ปี่ปัด โดย นายสนั่น ชัมพันธ์

2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34

35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45

46 47 48 49 50 51

52 53 54 55 56 57

58 59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69

จีนี่-เชิดโคกลับ

จีนี่

หน้ามวงจอ

เป๊ตไคย นามสนั่น ชัมพจน์

accelerando 2

3

4

5

6

เชิด

7

8

9

10

11

tr

12

ออกหน้าบท

หนึ่งมณฑล
เป่าปี่โดย นายสนั่น ชัมพอร์

accelerando

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

หน้าบท

๕

หน้าบท

หน้าบท นายสนั่น สัมพันธ์

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

บอกเรื่อง

หนังสือ
เล่าโดย นายสนั่น สัมพันธ์



ภาคผนวก ฉ.

เพลงปี่คณะหนังรุ่มพิทักษ์ ต.สริมศิลป์
จีนี่

หนังรุ่มพิทักษ์
ปี่โดย นายทูน เชนาจิษฐ์

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

ฤาษี

หนังสือพิทักษ์
ฉบับที่ ๑๐๖ นายท้อม เสนาจิตร

2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19^f

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31 32

33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55

56 ②③②②

นาฏยี่-สังบท

หนังสือพิภักย์
เปิดโดย นายหุ้ม เสนาจิตต์

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23

สังบท

ขึ้นปี-เชิดฤๅษี 2 (ย่อนที่เครื่องหมายในเชิดฤๅษี)

หนังสือพิภักดิ์
แต่งโดย นายชุม เสนาจิตต์

2 3

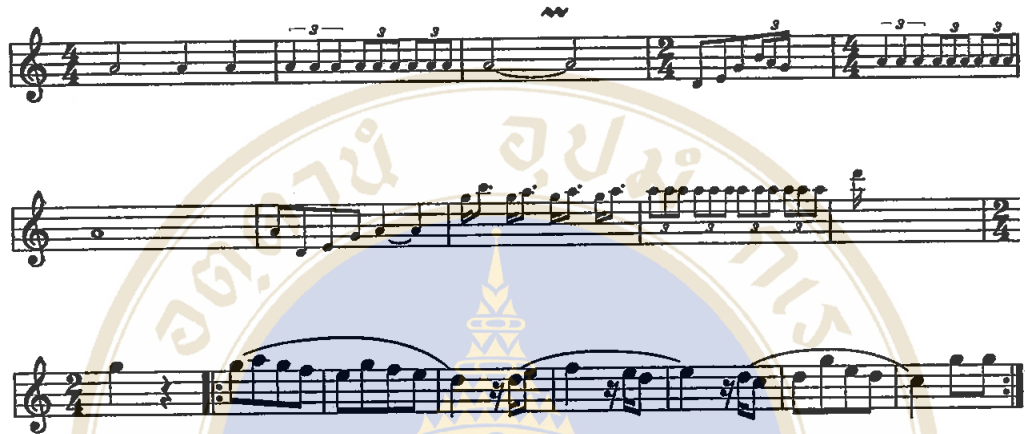
4 5 6 7

8 9 10 11 12 13

เล่นเหมือนเชิดฤๅษีหน้าแรกตามเครื่องหมาย ① ③ ① และ f

ออกโค

หนังสือพิชิต
นักปี่โคช นายชุม เสนาจิตร



เต็น โค

หนังสือพิภักดิ์
ปี่ปี่โดยนายท่อม เสนาจิตต์

2 3 4

5 6 8 9 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34

35 36 37 38 39

40 41 42 43

44 45 46 47 จบท่อนนี้จบ

48 49 50 ต่อด้วยออกหน้าบาท 51

ออกหน้าบท

หนังสือพิทักษ์
เป่าปี่โดย นายท้อม เสนาจิตต์

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time. It consists of 62 measures, each numbered sequentially from 1 to 62. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score is presented on ten staves, with measures 1-4 on the first staff, 5-9 on the second, 10-14 on the third, 15-19 on the fourth, 20-24 on the fifth, 25-29 on the sixth, 30-34 on the seventh, 35-39 on the eighth, 40-44 on the ninth, and 45-49 on the tenth. The final two staves contain measures 50-54 and 55-59 respectively, with the final measure (62) on the eleventh staff. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

นาคหน้าบท

หนังสือพิภพ
เป๊ปปี้โด นาคพุ่ม เซนาจิตต์

2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38

39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

78 79 80 81 82 83 84

หลังนาदन้าบท

หนังสือพิภักย์
แต่งโดย นายพุ่ม เชนาจิตต์

1 2 3

4 1. 2. 6

7 8 9 10

11 12 13

ถอนบท

ท.รุ่งนิตย์
ป.ป.โต น.ช.ม. เสนาจิตร

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of 15 numbered measures. Measures 1-3 are on the first staff, 4-7 on the second, 8-11 on the third, and 12-15 on the fourth. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line at the end of measure 15. A large, faint circular watermark of Mahidol University is centered behind the staves.

ภาคผนวก ญ.
เพลงปี่คณะหนังอิมเท่ง
เชิดถาญี

หนังอิม จิตต์ภักดี
เป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ

นาถยานี

หนังสือพิมพ์
เปิดโดย นาย ใจ สุวรรณกิจ

The musical score for 'Nathayanee' is written in 4/4 time and consists of six staves. The notation includes various musical ornaments and dynamics. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The third staff includes a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The fourth staff features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The fifth staff includes a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The sixth staff features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The score is marked with a large, faint watermark of Mahidol University in the background.

เชิดฤาษี 2

หนังสือเพลง
แปลโดย นายไข่ สุวรรณกิจ

๕๙๐



ออกโค

หนังสือพิมพ์
ฉบับนี้โดย นายไข่มุกรณกิจ



The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'To Coda' and ends with a double bar line. The fourth staff is marked 'D.C.' and continues the melody. The fifth staff is marked with a 'Coda' symbol and ends with a double bar line.

ออกโค-เต้นโค

ออกโค (ยวนยาแหล)

หนังสือพิมพ์

សៀវភៅណែនាំ គ្រួសារ

ออกเค (ขยานยาเพล)

8va tr

tr

8va tr

tr

To Coda

8va

D.C.

Coda

เดินโค (โยสลัม)

8va ②

8va ② tr tr tr tr

1-x sfz mf

sfz sfz sfz

พุด+ขึ้นปี ตามโครงสร้างหลักด้านล่างโดยประดับทำนองตามนาขี้

จิ้งปี-ออกหน้าบท

หนังสือแต่ง
ปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ

The musical score is written on five staves in treble clef. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *2^{da}* (second ending). The score is set against a background featuring a large, faint circular watermark of Mahidol University's emblem, which includes a central crown-like symbol and Thai text around the perimeter.

ขนาดหน้าบท-ส่งบท

หนังสือพิมพ์
ฉบับนี้โดย นายไซ้ สุวรรณกิจ

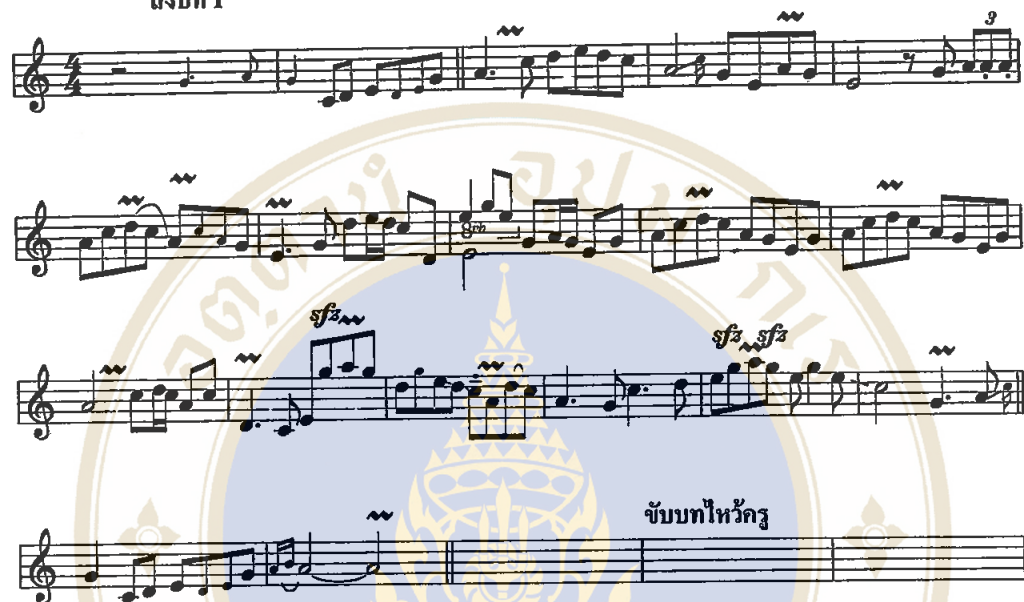
ชั้นปี



เพลงส่งบท

หนังสือพิมพ์
เป๋ป๋ไฉน นานใจ สุวรรณกิจ

ส่งบท 1



ส่งบท 2



เพลงที่ใช้ขณะพิธีแก้บน (เชิด)

หนังสือแม่ทอง
เป่าปี่โดย นายไข่ สุวรรณกิจ



หลังเพลงแก่น (ลูกทุ่ง)

หนังสือเพลง/หนังสือควน
เป่าปี่โคธ นาอู่ สุวรรณกิจ



เพลงโครลิมไครก่อน สายัณห์ สัญญา (เขมรเอวบาง)

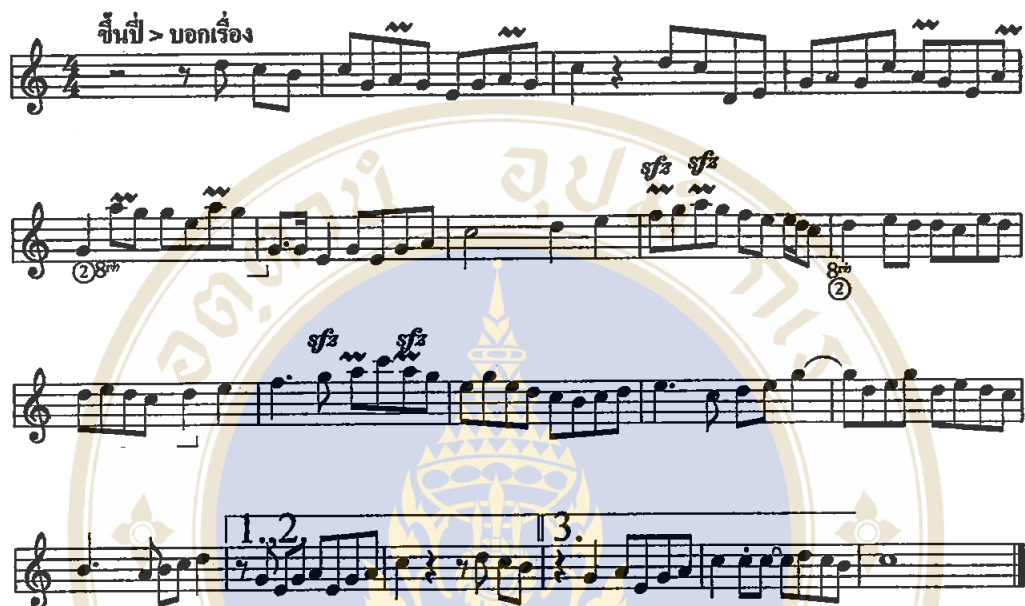
จีนี่

หนังสือแห่ง
เป่าปี่ไดอานาไซ สุวรรณกิจ



บอกเรื่อง

หนังสือพิมพ์
ปีที่ ๑๐๖ นายไข่มุก สุวรรณกิจ





ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
วัน เดือน ปีเกิด	5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511
สถานที่เกิด	จังหวัดนครศรีธรรมราช
ประวัติการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางค์ตะวันตก) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2531 - 2535 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณตรี แขนงวิชาคณตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
ทุนการศึกษา	ทุนส่งเสริมผู้มีความสามารถพิเศษเป็นอาจารย์ ตามความต้องการของคณะมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ