ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

นายธีรพงษ์ ฉลาด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PERFORMANCE METHODS OF PIN PIAH SONG SAI

BY KRU RAKKIET PANYAYOT

Mr. Teerapong Chalad

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment to the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2008

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ
โดย	นายธีรพงษ์ ฉลาด
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธีรพงษ์ ฉลาด : ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ. (PERFORMANCE METHODS OF PIN PIAH SONG SAI BY KRU RAKKIET PANYAYOT) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ขำคม พรประสิทธิ์ , 155 หน้า.

การวิจัยในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์ครูและช่างสร้างพิณเปี๊ยะ ในช่วงระหว่างเดือนพฤศจิกายน 2550 ถึงเดือนพฤศจิกายน 2551

ผลการศึกษาพบว่าพิณเปี๊ยะ น่าจะมีพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีตระกูลวีณา และพิณน้ำเต้า ของอินเดีย ซึ่งเข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศต่างๆ ในแถบเอเชีย โดยสันนิษฐานจากหลักฐานที่พบทางประวัติศาสตร์ เช่นประติมากรรม ภาพสลักนูนต่ำ ในศาสนสถานต่างๆ พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีโบราณล้านนา โดยมีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ล้านนา จากหลักฐานจารึกทางประวัติศาสตร์ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ จารึกใบลาน วรรณกรรม และจิตรกรรม ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 – 22 และได้พัฒนารูปแบบจากพิณน้ำเต้าสายเดียว มาเป็นพิณเปี๊ยะ 2 สาย จนถึง 7 สาย

จากการวิเคราะห์ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ พบว่าครูให้ความสำคัญเริ่มจากการจับพิณเปี๊ยะ ท่าในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ การเทียบเสียงโดยให้ความสำคัญกับสัดส่วนและศักยภาพของเครื่องดนตรี ไม้ติดตัดให้มีลักษณะตรงและเจาะเป็นรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อผูกติดกับบริเวณตรงกลางของนิ้วนาง ไม่ใช้เพลงที่มีโน้ตติดกันเป็นทางเก็บมากๆ เพราะว่าจะทำให้ไม่มีช่วงที่ทำให้เกิดเสียงตงวาวต่างๆได้ ครูใช้ระเบียบวิธีการบรรเลงทั่วไปมาเป็นหลัก คือ (1) การป๊อก (2) การปาน (3) การป๊อกและปาน (4)การไหล(5) การจก (6) การอุ่มไข (7) การเต็ก และ(8) การรูดสาย ส่วนระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูที่พบในเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะนั้น พบว่าครูเน้นการอุ่มไขเพื่อให้เกิดเสียง "ตงวาว" การป๊อกปานและอุ่มไข ที่มีความสัมพันธ์กัน ใช้กลวิธีการเปิดปิดกะลาที่แนบอยู่บริเวณเนินอก บรรเลงโดยใช้จังหวะสามัญที่เกิดจากตัวเราเป็นสำคัญ ถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลงด้วยอารมณ์ แสดงความเป็นตัวตนและความรู้สึกในการบรรเลงตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา

ภาควิชา	ดุริยางคศิลป์	ลายมือชื่อนิสิต....................................
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก....................
ปีการศึกษา	2551	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4987034735 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: PIN PIAH SONG SAI / KRU RAKKIET PANYAYOT / PERFORMANCE METHODS OF PIN PIAH SONG SAI

TEERAPONG CHALAD : PERFORMANCE METHODS OF PIN PIAH SONG SAI BY KRU RAKKIET PANYAYOT. ADVISOR : ASSOC. PROF.KUMKOM PORNPRASIT, 155pp.

The objective of this research was to study the performance methods of Pin Piah Song Sai by Kru Rakkiet Panyayot. The qualitative research methodology was applied for gathering data, as well as, interviewing Kru (teacher) and Pin Piah producers were applied during November 2007 to November 2008.

The research result found that Pin Piah was developed from the musical instrument in Veena Family and from Pin Namtao of India which influenced many music cultures in Asia. The assumption was from historical evidences such as sculptures, and low relief at religious places. Pin Piah was an ancient Lanna musical instrument which related to Lanna history. According to the historically inscribed evidence, Chiangmai local legend, inscribed palm leaf, literature, and painting, there was no clear evidence indicating century time of origination, It was assumed that Pin Piah was likely occured during Buddhist Era between the 21^{st} – 22^{nd} and it was developed from Pin Namtao Sai Diew to Pin Piah Song Sai and to Pin Piah Jet Sai.

According to the analysis of the performance methods of Pin Piah Song Sai by Kru Rakkiet Panyayot, Kru has focused on Pin Piah holding, Pin Piah playing posture, sound comparing by focusing on proportion and potential of the musical instrument. The pick was cut in straight shape and making a hold for threading the rope and tying such rope with the ring finger. Kru did not use the song having contiguous notes because there was no room for creating Tong Wow Sound. Kru used general performance methods as a principle method which included (1) Pok, (2) Pan, (3) Pok and Pan, (4) Lai, (5) Jok, (6) Uomkai, (7) Tek, and (8) Rood Sai. As for the specific performance methods which were found in Sao Mai Song and Piah Song, Kru focused on Uomkai method in order to create "Tong Wow Sound". The relation of Pok Pan and Uomkai methods was performed by opening and closing coconut shell attached on the chest and by using ordinary rhythm occurring by player. The story of the song was disseminated with emotion indicating the identity and performance feeling according to the teaching principle of Buddhism.

Department :	Music	Student's Signature Teerapong Chalad
Field of Study :	Thai Music	Advisor's Signature Kumkom Pornprasit
Academic Year :	2008	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความกรุณาจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ให้วิชาความรู้และดูแลแนะนำตรวจสอบแก้ไขข้อมูลด้วยความรักด้วยความกรุณายิ่ง ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทองประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และอาจารย์ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ คณะกรรมการควบคุมและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่ได้ให้คำชี้แนะแก้ไขและตรวจสอบข้อมูลในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

กราบบูชาเทพแห่งศิลปวิทยาการ ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา

ขอกราบขอบพระคุณ ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ที่ให้โอกาสในการนำพาผู้วิจัยเข้าสู่โลกของดนตรีที่ข้าพเจ้าไม่เคยได้เข้าไปถึงตลอดจนให้ความเมตตาข้อมูลเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ดิษฐ์ โพธิยารมย์ (ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่) ที่ให้ความอนุเคราะห์เอื้อเฟื้อความสะดวกในการเก็บข้อมูล

ขอบกราบขอบพระคุณอาจารย์กรองทอง โพธิยารมย์ ที่ดูแลและห่วงใยผู้วิจัยเป็นอย่างดีมาโดยตลอด

กราบบูชาพระคุณพ่อสงวน - แม่วิไล ฉลาด ที่ให้กำเนิดและเลี้ยงดู เป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยตลอดเวลา อีกทั้งเป็นแรงบันดาลใจในการก้าวสู่ความสำเร็จ

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์วาทิตต์ ดุริยอังกูร ครูผู้สั่งสอนให้ทุกลมหายใจที่เข้าออกของผู้วิจัยใช้เพื่อการดำรงชีวิต “อย่างมีชีวิต” ตลอดจนการดูแลช่วยเหลือในทุกๆ ด้าน และยังเป็นพี่ชายที่แสนดีในเวลาเดียวกัน

ขอบพระคุณช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ผู้ให้ความสะดวกและอนุเคราะห์ทุกๆ ด้านระหว่างการศึกษาภาคสนามในการสร้างพิณเปี๊ยะ

ขอบพระคุณ อาจารย์พิพัฒนพงษ์ หน่อขัด ที่ได้ให้คำปรึกษาและแนวคิดในการทำวิทยานิพนธ์ให้แก่น้องชายเป็นอย่างดี

ขอขอบคุณคุณกรรณิการ์และคุณวารุณี ฉลาด พี่สาวที่แสนดีทั้งสองที่ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจทำงาน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.. ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.. จ

กิตติกรรมประกาศ.. ฉ

สารบัญตาราง.. ฎ

สารบัญภาพ.. ฏ

สารบัญแผนภูมิ.. ต

สารบัญโน้ต.. ถ

บทที่ 1 บทนำ.. 1

1.1 ความสำคัญของปัญหา.. 1

1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย.. 3

1.3 ขอบเขตของงานวิจัย.. 4

1.4 วิธีการดำเนินงานวิจัย.. 4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.. 9

บทที่ 2 บริบทของพิณเปี๊ยะ.. 10

2.1 ประวัติของพิณเปี๊ยะ.. 10

2.1.1 ความสัมพันธ์พิณเปี๊ยะกับเครื่องดนตรีตระกูลวีณา และพิณน้ำเต้า... 11

2.1.2 ความสำคัญของพิณเปี๊ยะกับประวัติศาสตร์ล้านนา.......................... 19

2.2 ลักษณะและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ.. 24

2.2.1 ลักษณะทางกายภาพ.. 27

2.2.2 ตำแหน่งเสียง.. 33

2.3 การสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์.. 42

2.3.1 ขั้นตอนในการเตรียมส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะ.................... 42

2.3.2 ขั้นตอนการประกอบพิณเปี๊ยะ 2 สาย.. 53

2.3.3 ขั้นตอนการประกอบลูกบิดของพิณเปี๊ยะที่มีมากกว่า 2 สาย......... 58

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

2.4 บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ................................ 61
2.4.1 บทบาทของพิณเปี๊ยะ.. 61
2.4.2 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ... 61
2.4.3 เพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ………………………………….. 63

บทที่ 3 วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.................................. 64
3.1 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ………………………………………………………….. 64
3.1.1 ชีวประวัติ... 64
3.1.2 การศึกษาด้านดนตรี.. 65
3.1.3 ผลงานด้านดนตรี.. 67
3.1.4 การศึกษาและผลงานด้านพิณเปี๊ยะ... 69
3.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ………….. 71
3.2.1 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่ใช้โดยทั่วไป... 71
3.2.1.1 วิธีการจับพิณเปี๊ยะ.. 71
3.2.1.2 ลักษณะของท่าดีดพิณเปี๊ยะ.. 73
3.2.1.3 วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย... 74
3.2.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ
ปัญญายศ ……………………………………………………… 83
3.2.2.1 การเทียบเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สาย………………………… 83
3.2.2.2 การใช้ไม้ดีดในการดีดพิณเปี๊ยะ……………………….. 84
3.2.2.3 ลักษณะการกะลาในการอุ่มไข... 86
3.2.2.4 วิธีการสร้างเสียงตงวาว.. 91
3.2.2.5 ลักษณะของเพลงที่ครูใช้สำหรับการบรรเลง
พิณเปี๊ยะ 2 สาย.. 93
3.2.2.6 การบรรเลงโดยใช้ความรู้สึกที่มีต่อบทเพลง
อย่างเป็นอิสระ.. 94

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

บทที่ 4 วิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ........ 95
4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต........ 96
4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง........ 96
4.1.2 ประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง........ 96
4.1.3 ตารางการบันทึกโน้ต........ 96
4.1.4 สัญลักษณ์พิเศษ........ 97
4.2 วิเคราะห์เพลงสาวไหม บทเพลงที่มีอยู่เดิม........ 97
4.2.1 สังคีตลักษณ์........ 98
4.2.2 จังหวะ........ 98
4.2.3 ระดับเสียง........ 98
4.2.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงสาวไหม........ 99
4.2.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง........ 99
4.2.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข........ 102
4.2.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป........ 108
4.2.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ........ 113
4.3 วิเคราะห์เพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่........ 116
4.3.1 สังคีตลักษณ์........ 117
4.3.2 จังหวะ........ 117
4.3.3 ระดับเสียง........ 117
4.3.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงเปี๊ยะ........ 118
4.3.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง........ 118
4.3.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข........ 121
4.3.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป........ 125
4.3.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ........ 129

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ.. 134
5.1 สรุปผลการวิจัย.. 134
5.1.1 สรุปบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ.. 134
5.1.2 สรุประเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.. 136
5.1.3 สรุปการวิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.. 137
5.2 ข้อเสนอแนะ.. 140

รายการอ้างอิง.. 141
ภาคผนวก.. 143
ภาคผนวก ก โน้ตเพลงสาวไหมและโน้ตเพลงเปี๊ยะ.. 144
ภาคผนวก ข แผนภูมิการศึกษาและการถ่ายทอดพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.. 146
ภาคผนวก ค ประวัติช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์.. 148
ภาคผนวก ง ประมวลภาพ.. 159

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.. 155

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 2 สาย.............................. 33
ตารางที่ 2.2 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 3 สาย.............................. 35
ตารางที่ 2.3 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 4 สาย.............................. 36
ตารางที่ 2.4 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 5 สาย.............................. 38
ตารางที่ 2.5 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 6 สาย.............................. 39
ตารางที่ 2.6 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 7 สาย.............................. 41

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 พระศิวะในภาคของพระรุทธรวีณา ที่วิมาน South Shrine อินเดียใต้.............. 11
ภาพที่ 2.2 หญิงสาวดีดวีณาซึ่งครอบกล่องเสียงไว้บนหน้าอก ที่โบกามณฑป เมืองโกนารักประเทศ.. 11
ภาพที่ 2.3 การดีดวีณาหรือพิณน้ำเต้าของชายหนุ่มซึ่งพัฒนาให้มีจำนวนสายมากกว่า 1 สาย ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งของอินเดียใต้.. 13
ภาพที่ 2.4 ภาพสลักนูนต่ำรูปสตรียืนดีดวีณา ที่ศาสนสถานบุโรพุทโธ.............................. 14
ภาพที่ 2.5 ภาพสลักนูนต่ำบนหินทราย เป็นรูปนักดนตรีที่มีเครื่องแต่งกายอย่างชนชั้นสูง ถือพิณน้ำเต้าดีดร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆในกระบวนทัพ ท่าของนักดนตรี มีการจับอย่างประณีตรายละเอียดภาพนี้อยู่ระเบียงทางด้านทิศเหนือของปราสาทนครวัด…...…………………………………………………… 15
ภาพที่ 2.6 ภาพนักดนตรีถือพิณน้ำเต้าประกอบกับการบรรเลงเครื่องดนตรีตระกูลพิณที่มีสายจำนวนมาก.. 15
ภาพที่ 2.7 ภาพนักดนตรีดีดพิณน้ำเต้าประกอบกับนางรำที่แสดงท่าทางแบบศิลปะอินเดีย. 15
ภาพที่ 2.8 อนุสาวรีท่านกรมโงย ในท่านั่งดีดพิณน้ำเต้า กลางเมืองหลวงพนมเปญ.......... 16
ภาพที่ 2.9 ประติมากรรมปูนปั้นนางในราชสำนักเล่นดนตรีพบที่เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี……………………………………………………………………… 18
ภาพที่ 2.10 ประติมากรรมปูนปั้น รูป ครุฑ เทวดาหรือคนธรรพ์ดีดพิณ ที่เมืองโบราณ นครปฐม.. 18
ภาพที่ 2.11 ภาพจิตรกรรมลายทองเทวดาดีดพิณเปี๊ยะบนผนังปูนหลังพระประธานใน วิหาร วัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง... 22
ภาพที่ 2.12 วิหารวัดนาแส่ง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง.. 23
ภาพที่ 2.13 ภาพจิตรกรรม ในวิหารวัดนาแส่ง... 23
ภาพที่ 2.14 วิหารวัดพวกเปีย อำเภอเมือง จังหวัด เชียงใหม่... 24
ภาพที่ 2.15 ส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะ.. 27
ภาพที่ 2.16 คันทวนพิณเปี๊ยะ.. 28
ภาพที่ 2.17 หัวเปี๊ยะรูปหัวช้าง.. 28

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ภาพที่ 2.18 หัวเปี๊ยะรูปนกหัสดีลิงค์.. 29
ภาพที่ 2.19 หัวเปี๊ยะรูปสัตว์ต่างๆ.. 29
ภาพที่ 2.20 ลูกบิด.. 30
ภาพที่ 2.21 สายพิณเปี๊ยะ 2 สาย... 30
ภาพที่ 2.22 สายพิณเปี๊ยะ 4 สาย... 30
ภาพที่ 2.23 กะลาพิณเปี๊ยะ.. 31
ภาพที่ 2.24 ข้อต่อพิณเปี๊ยะ.. 31
ภาพที่ 2.25 รัดอกพิณเปี๊ยะ.. 32
ภาพที่ 2.26 สลักพิณเปี๊ยะ.. 32
ภาพที่ 2.27 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สาย.. 34
ภาพที่ 2.28 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 3 สาย.. 35
ภาพที่ 2.29 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 4 สาย.. 37
ภาพที่ 2.30 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 5 สาย.. 38
ภาพที่ 2.31 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 6 สาย.. 40
ภาพที่ 2.32 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 7 สาย.. 41
ภาพที่ 2.33 ท่อนไม้สำหรับทำคันทวน.. 42
ภาพที่ 2.34 ท่อนไม้ที่ถูกเลื่อยเพื่อเตรียมเข้าเครื่องกลึง... 42
ภาพที่ 2.35 หาศูนย์กลางของท่อนไม้... 43
ภาพที่ 2.36 จับยึดศูนย์กลางของท่อนไม้.. 43
ภาพที่ 2.37 เริ่มกลึงหัวคันทวน... 43
ภาพที่ 2.38 กลึงปรับแต่งหัวคันทวน.. 43
ภาพที่ 2.39 ตกแต่งหัวคันทวน.. 44
ภาพที่ 2.40 วัดขนาดหัวเปี๊ยะ.. 44
ภาพที่ 2.41 วัดขนาดคันทวนที่จะสวมหัวเปี๊ยะ... 44
ภาพที่ 2.42 กลึงส่วนท้ายคันทวน.. 44
ภาพที่ 2.43 ใส่หัวเปี๊ยะท้ายคันทวน.. 44
ภาพที่ 2.44 วัดระยะในการเจาะ.. 45
ภาพที่ 2.45 เจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด... 45

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ภาพที่ 2.46 ท่อนไม้เตรียมทำลูกบิด........ 45
ภาพที่ 2. 47 หาจุดศูนย์กลางของลูกบิด........ 46
ภาพที่ 2.48 เริ่มกลึงลูกบิด........ 46
ภาพที่ 2.49 กลึงลูกบิดที่ 1........ 46
ภาพที่ 2.50 กลึงลูกบิดที่ 2........ 46
ภาพที่ 2.51 ลูกบิดที่เสร็จสมบูรณ์........ 46
ภาพที่ 2.52 มะพร้าวแก่........ 47
ภาพที่ 2.53 ผ่ากะลามะพร้าว........ 47
ภาพที่ 2.54 ขูดเนื้อมะพร้าว........ 47
ภาพที่ 2.55 ขัดขนกะลา 2........ 48
ภาพที่ 2.56 ขัดกะลาด้านนอก........ 48
ภาพที่ 2.57 ขัดกะลาด้านใน........ 48
ภาพที่ 2.58 ขัดมันกะลา........ 49
ภาพที่ 2.59 ลำดับการปรับแต่งกะลา........ 49
ภาพที่ 2.60 เจาะรูติดข้อต่อ........ 50
ภาพที่ 2.61 ไม้เตรียมทำข้อต่อ........ 50
ภาพที่ 2.62 หาศูนย์กลางข้อต่อ........ 51
ภาพที่ 2.63 เริ่มกลึงข้อต่อ........ 51
ภาพที่ 2.64 กลึงลายข้อต่อ........ 51
ภาพที่ 2.65 ขัดตกแต่งด้วยกระดาษทราย........ 51
ภาพที่ 2.66 เจาะรูข้อต่อด้านบน........ 51
ภาพที่ 2.67 เจาะรูข้อต่อด้านข้าง........ 51
ภาพที่ 2.68 ข้อต่อที่กลึงและเจาะเสร็จ........ 52
ภาพที่ 2.69 ข้อต่อด้านที่ติด กับคันทวน........ 52
ภาพที่ 2.70 ข้อต่อด้านที่ติดกับกะลา........ 52
ภาพที่ 2.71 คว้านข้อต่อ........ 52
ภาพที่ 2.72 เตรียมติดกับคันทวน........ 52

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ภาพที่ 2.73 เตรียมเขาควาย........ 53
ภาพที่ 2.74 ขัดและตกแต่งสลัก........ 53
ภาพที่ 2.75 สลักที่สมบูรณ์........ 53
ภาพที่ 2.76 หัวเปี๊ยะ 2 สาย........ 54
ภาพที่ 2.77 คันทวนเจาะรู........ 54
ภาพที่ 2.78 ลูกบิด........ 54
ภาพที่ 2.79 กะลาเจาะรู........ 54
ภาพที่ 2.80 สลัก........ 54
ภาพที่ 2.81 หมอนหรือข้อต่อ........ 54
ภาพที่ 2.82 สายทองเหลือง(สายขิม)........ 54
ภาพที่ 2.83 สายเอ็น........ 54
ภาพที่ 2.84 ประกอบหัวเปี๊ยะกับคันทวน 1........ 55
ภาพที่ 2.85 ติดกาวหัวเปี๊ยะกับคันทวน........ 55
ภาพที่ 2.86 ประกอบลูกบิดเข้ากับคันทวน........ 55
ภาพที่ 2.87 นำสายทองเหลืองมาประกอบกับหัวเปี๊ยะ........ 56
ภาพที่ 2.88 นำสายมาร้อยกับรูของลูกบิด........ 56
ภาพที่ 2.89 ร้อยสายเพื่อผูกข้อต่อ........ 56
ภาพที่ 2.90 ผูกสายข้อต่อ........ 56
ภาพที่ 2.91 เริ่มผูกสลัก........ 57
ภาพที่ 2.92 ผูกสลักเสร็จแล้ว........ 57
ภาพที่ 2.93 เชื่อมกะลาต่อกับคันทวน........ 57
ภาพที่ 2.94 สายรัดอก กะลา........ 57
ภาพที่ 2.95 พิณเปี๊ยะที่เสร็จสมบูรณ์........ 57
ภาพที่ 2.96 ลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 3 สาย........ 58
ภาพที่ 2.97 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 4 สาย........ 58
ภาพที่ 2.98 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 5 สาย........ 59
ภาพที่ 2.99 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 5 สาย........ 59

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ภาพที่ 2.100 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 7 สาย.. 60
ภาพที่ 3.1 วิธีจับพิณเปี๊ยะส่วนบน.. 72
ภาพที่ 3.2 วิธีจับปลายคันทวนของพิณเปี๊ยะ... 72
ภาพที่ 3.3 ลักษณะท่านั่งดีดพิณเปี๊ยะ……………………………………………….... 73
ภาพที่ 3.4 วิธีการยืนดีดพิณเปี๊ยะ.. 74
ภาพที่ 3.5 วิธีการป๊อกและปาน... 75
ภาพที่ 3.6 วิธีการป๊อก... 76
ภาพที่ 3.7 ตำแหน่งเสียงที่เกิดจากการป๊อกและปาน... 77
ภาพที่ 3.8 วิธีการปาน.. 78
ภาพที่ 3.9 วิธีการไหล.. 79
ภาพที่ 3.10 ตำแหน่งเสียงที่เกิดจากการป๊อกและปาน.. 79
ภาพที่ 3.11 วิธีการจก... 80
ภาพที่ 3.12 วิธีการเต็ก... 81
ภาพที่ 3.13 วิธีการรูดสาย... 82
ภาพที่ 3.14 วิธีการอุ่มไข.. 83
ภาพที่ 3.15 ลักษณะไม้ดีด.. 85
ภาพที่ 3.16 ลักษณะการวางไม้ดีด.. 85
ภาพที่ 3.17 เปิดกะลาดีด... 86
ภาพที่ 3.18 เปิดกะลาดีดแล้วปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์.................................... 87
ภาพที่ 3.19 เปิดกะลาดีด... 87
ภาพที่ 3.20 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบห่างๆ.. 87
ภาพที่ 3.21 เปิดกะลาดีด... 88
ภาพที่ 3.22 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบสม่ำเสมอ... 88
ภาพที่ 3.23 เปิดกะลาดีด... 88
ภาพที่ 3.24 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบถี่ๆ.. 88
ภาพที่ 3.25 ปิดครึ่งกะลา... 89
ภาพที่ 3.26 ปิดเต็มกะลา... 89

หน้า

ภาพที่ 3.27 ปิดกะลาดีดแล้วเปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์................................ 90
ภาพที่ 3.28 ปิดกะลาดีด.. 90
ภาพที่ 3.29 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบห่างๆ.. 90
ภาพที่ 3.30 ปิดกะลาดีด.. 91
ภาพที่ 3. 31 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดัง แบบสม่ำเสมอ.. 91

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 3.1 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 1.. 92
แผนภูมิที่ 3.2 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 2.. 92
แผนภูมิที่ 3.3 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 3.. 93
แผนภูมิที่ 4.1 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ เพลงสาวไหม................ 102
แผนภูมิที่ 4.2 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 2 วรรคที่ 1.......... 103
แผนภูมิที่ 4.3 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2 เพลงสาวไหม........... 103
แผนภูมิที่ 4.4 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 8 วรรคที่ 2.......... 104
แผนภูมิที่ 4.5 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 3 เพลงสาวไหม........... 104
แผนภูมิที่ 4.6 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 10 วรรคที่ 3........ 105
แผนภูมิที่ 4.7 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 12 วรรคที่ 3........... 105
แผนภูมิที่ 4.8 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4 เพลงสาวไหม........... 106
แผนภูมิที่ 4.9 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอลสูง ในห้องเพลงที่ 14 วรรคที่ 4... 106
แผนภูมิที่ 4.10 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 16 วรรคที่ 4........... 107
แผนภูมิที่ 4.11 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 5 เพลงสาวไหม 107
แผนภูมิที่ 4.12 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 20 วรรคที่ 5....... 108
แผนภูมิที่ 4.13 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 1 เพลงเปี๊ยะ................... 121
แผนภูมิที่ 4.14 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 1 วรรคที่ 1............. 122
แผนภูมิที่ 4.15 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 2 วรรคที่ 1............. 122
แผนภูมิที่ 4.16 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 4 วรรคที่ 1.......... 123
แผนภูมิที่ 4.17 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2 เพลงเปี๊ยะ................... 123
แผนภูมิที่ 4.18 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 8 วรรคที่ 2.......... 124
แผนภูมิที่ 4.19 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4 เพลงเปี๊ยะ................... 124
แผนภูมิที่ 4.20 ความถี่ของหางเสียงการอุ่มไขที่เสียงโด ในห้องเพลงที่ 16 วรรคที่ 4......... 125

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญโน้ต

		หน้า
ตารางโน้ตที่ 3.1	ตัวอย่างเพลงกุหลาบเชียงใหม่	93
ตารางโน้ตที่ 4.1	ตัวอย่างการบันทึกโน้ตตารางบรรทัดเดียว	96
ตารางโน้ตที่ 4.2	โน้ตตารางบรรทัดเดียวเพลงสาวไหม	99
ตารางโน้ตที่ 4.3	โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 1	99
ตารางโน้ตที่ 4.4	โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 2	100
ตารางโน้ตที่ 4.5	โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 3	101
ตารางโน้ตที่ 4.6	โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 4	101
ตารางโน้ตที่ 4.7	โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 5	102
ตารางโน้ตที่ 4.8	โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงที่ห้องที่ 3	108
ตารางโน้ตที่ 4.9	โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 4	109
ตารางโน้ตที่ 4.10	โน้ตวิธีการจกห้องที่ 4	109
ตารางโน้ตที่ 4.11	โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 2	109
ตารางโน้ตที่ 4.12	โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 6 , 7 และห้องที่ 8	109
ตารางโน้ตที่ 4.13	โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 6	110
ตารางโน้ตที่ 4.14	โน้ตวิธีการจกห้องที่ 6,7 และห้องที่ 8	110
ตารางโน้ตที่ 4.15	โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 8	110
ตารางโน้ตที่ 4.16	โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 11 และห้องที่ 12	110
ตารางโน้ตที่ 4.17	โน้ตวิธีการอุ่มไขพบที่ห้องที่ 10 และห้องที่ 12	111
ตารางโน้ตที่ 4.18	โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 13,14,15 และห้องที่ 16	111
ตารางโน้ตที่ 4.19	โน้ตวิธีการจกห้องที่ 13 และห้องที่ 14	111
ตารางโน้ตที่ 4.20	โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 14 และห้องที่ 16	111
ตารางโน้ตที่ 4.21	โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 18,19 และห้องที่ 20	112
ตารางโน้ตที่ 4.22	โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 17 และห้องที่ 18	112
ตารางโน้ตที่ 4.23	โน้ตวิธีการจกห้องที่ 17,18,19 และห้องที่ 20	112
ตารางโน้ตที่ 4.24	โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 20	112
ตารางโน้ตที่ 4.25	โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 2	113

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ตารางโน้ตที่ 4.26 โน้ตการหยอดเพื่อเต็กหางเสียงห้องที่ 4 ให้ไปตกในกลางห้องที่ 5........ 113
ตารางโน้ตที่ 4.27 โน้ตสร้างพยางค์เสียงโดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่างในต้นห้องที่ 8........ 114
ตารางโน้ตที่ 4.28 โน้ตการอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลาในห้องที่ 5.. 114
ตารางโน้ตที่ 4.29 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 8................................ 114
ตารางโน้ตที่ 4.30 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 2 ห้องที่ 10 และห้องที่ 12............ 115
ตารางโน้ตที่ 4.31 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 14.............................. 115
ตารางโน้ตที่ 4.32 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 3 ห้องที่ 16.................................. 115
ตารางโน้ตที่ 4.33 โน้ตการสร้างพยางค์เสียงโดยการปิดกะลา ในต้นห้องที่ 8................... 116
ตารางโน้ตที่ 4.34 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ห้องที่ 20.................................. 116
ตารางโน้ตที่ 4.35 โน้ตตารางบรรทัดเดียวเพลงเปี๊ยะ.. 118
ตารางโน้ตที่ 4.36 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1..................................... 118
ตารางโน้ตที่ 4.37 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2....................................... 119
ตารางโน้ตที่ 4.38 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3..................................... 120
ตารางโน้ตที่ 4.39 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4..................................... 121
ตารางโน้ตที่ 4.40 โน้ตการอุ่มไขห้องที่ 1,2และห้องที่ 4... 125
ตารางโน้ตที่ 4.41 โน้ตการเต็กห้องที่ 3... 126
ตารางโน้ตที่ 4.42 โน้ตการรูดสายห้องที่ 4.. 126
ตารางโน้ตที่ 4.43 โน้ตการจกห้องที่ 4.. 126
ตารางโน้ตที่ 4.44 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 5และห้องที่ 6.. 126
ตารางโน้ตที่ 4.45 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 6 และห้องที่ 7.. 127
ตารางโน้ตที่ 4.46 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 5,6 และห้องที่ 7.. 127
ตารางโน้ตที่ 4.47 โน้ตวิธีการรูดสายห้องที่ 8.. 127
ตารางโน้ตที่ 4.48 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 8.. 127
ตารางโน้ตที่ 4.49 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 12.. 128
ตารางโน้ตที่ 4.50 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 11 และห้องที่ 12.................................. 128
ตารางโน้ตที่ 4.51 วิธีการจกห้องที่ 9,10,11 และห้องที่ 12... 128
ตารางโน้ตที่ 4.52 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 14... 128
ตารางโน้ตที่ 4.53 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 13,14 และห้องที่ 16... 129

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

ตารางโน้ตที่ 4.54 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 16.. 129
ตารางโน้ตที่ 4.55 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในห้องที่ 1... 130
ตารางโน้ตที่ 4.56 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 2 ห้องที่ 2 และห้องที่ 4........................ 130
ตารางโน้ตที่ 4.57 โน้ตการอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลาห้องที่ 3.. 130
ตารางโน้ตที่ 4.58 มีการสร้างพยางค์เสียง ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์
โดยการปิดกะลา ในห้องที่ 7.. 131
ตารางโน้ตที่ 4.59 โน้ตการอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลา ห้องที่ 7... 131
ตารางโน้ตที่ 4.60 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 2 ห้องที่ 8.. 131
ตารางโน้ตที่ 4.61 มีการสร้างพยางค์เสียงให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์
โดยการปิดกะลา ในห้องที่ 12.. 131
ตารางโน้ตที่ 4.62 มีการสร้างพยางค์เสียงให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์
โดยการปิดกะลา ในห้องที่ 15.. 132
ตารางโน้ตที่ 4.63 โน้ตการอุ่มเสียงแบบปิดครึ่งกะลาในห้องที่ 15...................................... 132
ตารางโน้ตที่ 4.64 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 1 ในห้องที่ 16.................................... 132

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีเป็นมรดกของมนุษยชาติ ทุกชนชาติทุกภาษาต่างก็มีดนตรีซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตนเองด้วยกันทั้งนั้น ถึงแม้ว่าจะมีการรับเอาดนตรีต่างชาติเข้ามาบ้างก็ตาม แต่ก็มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อม ลักษณะและนิสัยของชนในชาตินั้นๆได้เป็นอย่างดี ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เป็นเอกลักษณ์ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของคนในชาติ ที่ได้ใช้ความรู้ความสามารถในการสร้างวัฒนธรรมดนตรีขึ้นมาจนก่อเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนชนชาติใดขึ้นมา อีกทั้งยังมีการอนุรักษ์และสืบทอดกันมาแต่โบราณ ในประเทศไทยนั้นมีก็ดนตรีประจำชาติเช่นกันและมีความแตกต่างและหลากหลายกันออกไป โดยได้แบ่งออกเป็นดนตรีประจำภาคได้แก่ ภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคอีสาน และภาคใต้

อาณาจักรล้านนาหรือดินแดนทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยซึ่งประกอบไปด้วยจังหวัดต่างๆ 8 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน ศูนย์กลางความสำคัญของดินแดนล้านนานับจากอดีตจนถึงปัจจุบันคือจังหวัดเชียงใหม่ (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539 : 25) มีความเจริญทางด้านวัฒนธรรมซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์และสะท้อนความเป็นตัวตนของชาวล้านนาได้เป็นอย่างดี เครื่องดนตรีของชาวล้านนานั้นเป็นเครื่องดนตรีที่ได้ใช้ภูมิปัญญาของปราชญ์ในอดีตกาลคิดค้น โดยใช้วัสดุที่อยู่ตามธรรมชาติผสมผสานกับความเชื่อตามวัฒนธรรม กลั่นกรองจนเป็นเครื่องดนตรีที่มีรูปแบบการบรรเลงและการผสมวงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นมาได้อย่างน่าชื่นชม โดยแบ่งออกเป็น 4 ประเภทได้แก่ เครื่องดนตรีที่ใช้ดีด สี ตี และเป่า เช่น สะล้อ ซึง ขลุ่ย กลองปูจา เป็นต้น สามารถนำมารวมกันเพื่อใช้ในการผสมวงเพื่อการบรรเลงเป็นวงได้แก่ วงสะล้อซอซึง วงปี่จุม วงเต่งทิ้ง เป็นต้น แต่มีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวล้านนาที่มีความไพเราะเป็นอย่างมาก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่มีประวัติมาแต่ยาวนาน แต่ด้วยมีความดังของเสียงน้อยจึงไม่นิยมนำมารวมหรือผสมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น จึงทำให้ใกล้สูญหายลงไปทุกที เครื่องดนตรีชนิดนี้มีชื่อเรียกว่า “พิณเปี๊ยะ”

พิณเพียะ อ่านตามสำเนียงเมืองเหนือคือพิณเปี๊ยะ ปกติแล้วชาวเหนือจะเรียกกันสั้น ๆ ว่า "เปี๊ยะ" โดยไม่ต้องมีคำว่าพิณนำหน้า ค้นพบว่าเอกสารโบราณแต่กรุงศรีอยุธยาเรียกพิณชนิดนี้ว่า พเยีย บางเล่มเรียกว่าเพลี้ย บางเล่มว่า เพียะ ซึ่งตรงกับที่ชาวเหนือเรียกว่า เปี๊ยะ

เพียะกับเปี๊ยะ เป็นคำเดียวกันแต่อ่านต่างกันตามสำเนียงท้องถิ่น เพียะเป็นการเขียนตามอักขระวิธี ส่วนเปี๊ยะ เป็นเสียงอ่านแบบสำเนียงเมืองเหนือ ตัว พ-พาน ของชาวเหนือนั้นเมื่ออ่านจะออกเสียงเป็นตัวป-ปลา เช่นคำว่า เพียะ (เปี๊ยะ) พ่อ (ป้อ) เพื่อน(เปื้อน) และ ตัวป-ปลา ที่ออกเสียงเป็น "ป" นั้น เมื่อสะกดด้วยสระแล้วจะบอกเป็นเสียงจัตวา เช่นคำว่า ปา (ป๋า) ปี (ปี๋) ปุ (ปุ๋)

นี่ก็คืออีกเหตุผลหนึ่งที่ว่าไม่ต้องเขียนคำว่าพิณเปี๊ยะเป็น "พิณเพียะ" เหมือนกับคำว่า พ่อ พี่ เพื่อน นั่นเอง

ตัวอย่างของการออกเสียงภาษาล้านนา

(พี่ - ปี้) (เพียะ – เปี๊ยะ) (ปี – ปี๋) (ปู – ปู๋)

"เปี๊ยะ" ตรงกับภาษาล้านนาซึ่งมีความหมายแปลว่าอวด หรือ แสดง "พิณเปี๊ยะ" เป็นเครื่องดนตรีของชาวล้านนาที่มีความนิยมเล่นกันในสมัยหนึ่ง พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะของผู้ประดิษฐ์และผู้เล่นเป็นอย่างมากเสียงเครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะไพเราะโอ่อ่าอลังการกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆในระดับเดียวกัน (สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ , 2538 : 90)

พิณเปี๊ยะประกอบด้วยสายทั้งหมดตั้งแต่ 2 สาย จนกระทั่งถึง 7 สาย ในแต่ละชนิดนั้นก็จะมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งยังให้เสียงและความไพเราะที่แตกต่างกันออกไปอีกด้วย ปัจจุบันพิณเปี๊ยะใกล้ที่จะสูญหายลงไปเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบาต้องบรรเลงอยู่เฉพาะที่เงียบๆ ฝึกยาก ต้องฝึกเป็นระยะเวลานาน ใช้ความอดทนในการฝึกซ้อมเป็นอย่างสูง และจำเป็นที่จะต้องถอดเสื้อในการบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่ดี อีกทั้งยังมีการแพร่หลายทางวัฒนธรรมดนตรีของต่างชาติเข้ามาจึงทำให้คนในยุคสมัยปัจจุบันลืมถึงความสำคัญที่มีแต่ในอดีตกาล ทำให้ไม่นิยมที่จะสืบทอดและอนุรักษ์กันต่อไป

พ่อครูแปง โนจา พ่อครูผู้หนึ่งที่รู้จักกันดีในวงการผู้ที่ดีดพิณเปี๊ยะ พ่อครูเป็นผู้สืบสานและสร้างผลงานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมล้านนาทางด้านพิณเปี๊ยะไว้อย่างมากมาย อาทิเช่น ร่วมแสดง พิณเปี๊ยะกับคุณจรัล มโนเพชร,แสดงการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ถวาย พร้อมได้ทูลเกล้าฯ ถวายเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี,แสดงการเล่นพิณเปี๊ยะถวาย พร้อมได้ทูลเกล้าฯถวายเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ แด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา เป็นต้น จนได้รับการยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน พิณเปี๊ยะ) จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (ศูนย์วัฒนธรรมเชียงรายและสถาบันราชภัฏเชียงรายอ้างในแปง โนจา, 2536 : 28 - 29)

ประมวล น้อยเจริญ ถอดคำสัมภาษณ์ จรัล มโนเพ็ชรอ้างในแปง โนจา(2538 : 78)กล่าวว่า พ่อครูวัน ถาเกิด ครูพิณเปี๊ยะผู้หนึ่งที่ได้ร่วมกับพ่อครูแปง โนจาและพ่อครูมา ไชยมะโน ในการสืบสานและสร้างผลงานที่เกี่ยวศิลปวัฒนธรรมล้านนาทางด้านพิณเปี๊ยะ ซึ่งโดยส่วนมากเมื่อพ่อครูแปง โนจา ไปแสดงผลงานที่ไหนโดยส่วนมากแล้วก็จะมีพ่อครูวัน ถาเกิด ร่วมแสดงอยู่ด้วยพ่อครูวัน ถาเกิด เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ จึงได้มีผลงานการบรรเลงไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้รำลึกไว้ เช่น ได้ร่วมบรรเลงพิณเปี๊ยะพร้อมกับพ่อครูแปง โนจาในการแสดงของวงจรัล มโนเพชร ได้ทำการบันทึกเสียงการบรรเลงพิณเปี๊ยะไว้ที่สถาบันวิจัยสังคมจังหวัดเชียงใหม่ และการแสดงผลงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมต่างๆอีกมากมาย

ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงพิณเปี๊ยะมาจากพ่อครูแปง โนจา และพ่อครูวัน ถาเกิด (ครูที่ได้เริ่มฟื้นฟูและอนุรักษ์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ) ครูรักเกียรติ ปัญญายศ เป็นผู้ที่รู้จักกันดีทางด้านความสามารถในการดีดพิณเปี๊ยะ อย่างแพร่หลายของชาวล้านนา และได้รับการยอมรับโดยเป็นนักดนตรีที่ได้รับเชิญให้บรรเลงพิณเปี๊ยะในงานเดี่ยวชัยมงคลของมหาวิทยาลัยมหิดลและเป็นครูในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นผู้ประพันธ์เพลงพื้นบ้านล้านนาต่างๆไว้อีกมากมาย อาทิเช่น เพลงฟ้อนวี เพลงฟ้อนผาง เป็นต้น

เนื่องด้วยผู้วิจัยเป็นหนึ่งในผู้สืบทอดเชื้อสายชาวล้านนา จึงได้สนใจและเล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปะพื้นบ้านล้านนาที่ใกล้สูญหายไป โดยผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้ที่คอยสั่งสอนให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ถึงความสุนทรียะ ในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองมาโดยตลอด อีกทั้งเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีพื้นเมืองล้านนา และเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดทางวิธีการบรรเลง พิณเปี๊ยะ จากพ่อครูแปง โนจาและพ่อครูวัน ถาเกิด เพื่อให้คงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่มีวันสูญหายไปจากชาวล้านนา

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทของพิณเปี๊ยะ
2. เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ
3. เพื่อวิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3 ขอบเขตงานวิจัย

1. กำหนดเขตพื้นที่การศึกษาในเขตวัฒนธรรมล้านนาเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่
2. กำหนดศิลปินที่จะศึกษาดังนี้
   - ด้านวิธีการผลิต ทำการศึกษากับช่างบุญรัตน์ ทิพรัตน์
   - ด้านวิธีการบรรเลง ทำการศึกษากับครูรักเกียรติ ปัญญายศ
3. กำหนดชนิดของพิณเปี๊ยะที่ทำการศึกษาการบรรเลงคือ พิณเปี๊ยะ 2 สาย
4. กำหนดเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์กลวิธีในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 เพลง คือเพลงสาวไหม (เพลงที่มีอยู่เดิม)และเพลงเปี๊ยะ (เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่)

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยเรื่อง ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 รวบรวมข้อมูล

1. ศึกษาบทเพลงพร้อมทั้งบันทึกโน้ตการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายจากครูรักเกียรติ ปัญญายศ
2. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง
   - หอสมุดแห่งชาติจังหวัดเชียงใหม่
   - ห้องสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
   - สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่
   - ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
   - ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป
   - สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล
   - ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
   - ห้องสมุด ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ดังต่อไปนี้

- ครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

- ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ช่างผู้มีความเชี่ยวชาญในการผลิตพิณเปี๊ยะ และเครื่องดนตรีหลายชนิด

- อาจารย์พิพัฒพงษ์ หน่อขัด

ผู้ก่อตั้งชมรมสืบสานตำนานพิณเปี๊ยะ ในมูลนิธิพระบรมธาตุดอยสุเทพ

อาจารย์พิเศษ ดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

4. ศึกษาภาคสนามเชิงปฏิบัติการจากผู้ทรงคุณวุฒิ

- การสร้างพิณเปี๊ยะที่บ้านช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
- กลวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายที่บ้านครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ขั้นที่ 2 เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้รวบรวมข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จึงได้ทำการศึกษาวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ โดยเรียบเรียงและวิเคราะห์ในประเด็นดังต่อไปนี้

- ประวัติที่มาและความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ล้านนา
- องค์ประกอบและการสร้างพิณเปี๊ยะ
- บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้
- ประวัติและระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ2 สายครูรักเกียรติ ปัญญายศ
- สัญลักษณ์แทนเสียง โน้ตและสัญลักษณ์พิเศษ
- สังคีตลักษณ์
- จังหวะ
- ระดับเสียง

วิเคราะห์เพลงสาวไหม บทเพลงที่มีอยู่เดิมและเพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยมีประเด็นดังนี้

- สังคีตลักษณ์
- จังหวะ
- ระดับเสียง
- ลักษณะการดำเนินทำนอง
- ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ้มไข
- กลวิธีการบรรเลงทั่วไปและกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูล โดยจัดพิมพ์ในรูปแบบงานวิจัยเป็นเอกสารรูปเล่ม โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 5 บท แต่ละบทมีรายละเอียดของเนื้อหา ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.6 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.7 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1.8 ขอบเขตของงานวิจัย

1.9 วิธีการดำเนินงานวิจัย

1.10 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ

2.1 ประวัติของพิณเปี๊ยะ

2.1.1 ความสัมพันธ์พิณเปี๊ยะกับเครื่องดนตรีตระกูลวีณา และพิณน้ำเต้า

2.1.2 ความสำคัญของพิณเปี๊ยะกับประวัติศาสตร์ล้านนา

2.2 ลักษณะและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ

2.2.1 ลักษณะทางกายภาพ

2.2.2 ตำแหน่งเสียง

2.3 การสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

2.3.1 ขั้นตอนในการเตรียมส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะ

2.3.2 ขั้นตอนการประกอบพิณเปี๊ยะ 2 สาย

2.3.3 ขั้นตอนการประกอบลูกบิดของพิณเปี๊ยะที่มีมากกว่า 2 สาย

2.4 บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

2.4.1 บทบาทของพิณเปี๊ยะ

2.4.2 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

2.4.3 เพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3 วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.1 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.1.1 ชีวประวัติ

3.1.2 การศึกษาด้านดนตรี

3.1.3 ผลงานด้านดนตรี

3.1.4 การศึกษาและผลงานพิณเปี๊ยะ

3.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.2.1 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่ใช้โดยทั่วไป

3.2.1.1 วิธีการจับพิณเปี๊ยะ

3.2.1.2 ลักษณะของท่าดีดพิณเปี๊ยะ

3.2.1.3 วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

3.2.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.2.2.1 การเทียบเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

3.2.2.2 การใช้ไม้ดีดในการดีดพิณเปี๊ยะ

3.2.2.3 ลักษณะการกะลาในการอุ่มไข

3.2.2.4 วิธีการสร้างเสียงตงวาว

3.2.2.5 ลักษณะของเพลงที่ครูใช้สำหรับการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

3.2.2.6 การบรรเลงโดยใช้ความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงอย่างเป็นอิสระ

บทที่ 4 วิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงกลุ่มปัญจมูล

4.1.3 ตารางการบันทึกโน้ต

4.1.4 สัญลักษณ์พิเศษ

4.2 วิเคราะห์เพลงสาวไหม บทเพลงที่มีอยู่เดิม

4.2.1 สังคีตลักษณ์

4.2.2 จังหวะ

4.2.3 ระดับเสียง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงสาวไหม
4.2.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง
4.2.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข
4.2.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป
4.2.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

4.3 วิเคราะห์เพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่
4.3.1 สังคีตลักษณ์
4.3.2 จังหวะ
4.3.3 ระดับเสียง
4.3.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงเปี๊ยะ
4.3.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง
4.3.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข
4.3.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป
4.3.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ
บทที่ 5 บทสรุป ข้อเสนอแนะ
5.1 สรุปผลการวิจัย
5.1.1 สรุปบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ
5.1.2 สรุประเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ
5.1.3 สรุปการวิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ
5.2 ข้อเสนอแนะ
- รายการอ้างอิง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติที่มาตลอดจนความสัมพันธ์ของพิณเปี๊ยะกับประวัติศาสตร์ล้านนา ทราบองค์ประกอบตลอดจนวิธีการสร้างเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะที่มีคุณภาพ บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

2. ทราบภูมิแห่งชีวิต ตลอดจนกลวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3. ทราบเอกลักษณ์และลีลาการดำเนินทำนองของผลงานเพลงในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ โดยมีเพลงสาวไหม เป็นตัวแทนของบทเพลงที่มีอยู่เดิมและเพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ประพันธ์ขึ้นใหม่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

บริบทของพิณเปี๊ยะ

งานวิจัยเรื่อง ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาของการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ เพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์งานวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ โดยมีประเด็นในการศึกษาแบ่งออกเป็นหัวข้อ ดังนี้

1 ประวัติของพิณเปี๊ยะ

2 ลักษณะและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ

3 การสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

4 บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

2.1 ประวัติของพิณเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีโบราณของชาวไทยภาคเหนือ ซึ่งไม่พบหลักฐานที่แน่นอนว่าเริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อไร และใครเป็นผู้สร้าง แต่จากการค้นคว้าหาข้อมูล ก็พอที่จะศึกษาในเรื่องของตำนาน ความเชื่อ ประวัติศาสตร์ และประติมากรรมเพื่อสืบประวัติความเป็นมาและพอที่จะนำมาศึกษาให้เกิดความเข้าใจ จากการที่ผู้วิจัยได้สืบค้นหาข้อมูล จึงได้พบถึงความน่าจะเป็นถึงต้นกำเนิดของพิณเปี๊ยะโดยมีความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีตระกูลวีณาหรือพิณน้ำเต้า ดังมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1 ความสัมพันธ์ของพิณเปี๊ยะกับเครื่องดนตรีตระกูลวีณา และพิณน้ำเต้า

ในอินเดียโบราณตามความเชื่อของคัมภีร์พระเวท กล่าวถึงอาวุธ วัตถุต่างๆที่ถือในพระหัตถ์ของเทพและเทพีมีอยู่หลากหลายและเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงลักษณะทางประติมาณวิทยาของเทพเจ้าองค์นั้นๆ เช่น กลุ่มอาวุธได้แก่ สังข์ จักร ธนู วัชระ(สายฟ้า) กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพสลักก็มีความแตกต่างกันไปตามสถานที่และยุคที่ต่างกันไป ในบรรดาเครื่องดนตรีที่เทพเจ้าถือไว้นั้นก็ปรากฏเครื่องดนตรีที่เรียกว่า “**วีณา**” ซึ่งประกอบไปด้วยไม้ผ่าซีกลักษณะยาวมีคีย์หรือลูกนับเรียงตามขวางที่มีสายลวดขึงไว้จากหัวไปจรดปลาย ที่ปลายด้านหนึ่งเป็นกล่องเสียงสีเหลืองรูปกะลามะพร้าวกลวงหรือลูกน้ำเต้า (ผาสุข อินทราวุธ, มปป : 5)

เครื่องดนตรีที่เทพเจ้าถือไว้นั้น จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏพระศิวะในปางของพระรุทธระวีณาเป็นภาพสลักนูนสูงอยู่ในซุ้มวิมาน South Shrine ของอินเดียใต้ซึ่งจัดอยู่ในยุคต้นของศิลปะอินเดีย

ภาพที่ 2.1 พระศิวะในภาคของพระรุทธรวีณา ที่วิมาน South Shrine อินเดียใต้

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ในส่วนของปราสาททรงศิขระในอินเดียเหนือก็ปรากฏว่ามีการสลักภาพนูนสูงไว้บนผนังของอาคารเป็นรูปหญิงสาวดีดวีณาซึ่งครอบกล่องเสียงไว้บนหน้าอก ท่ามกลางรูปหญิงสาวที่ทำท่าทางร่ายรำและเล่นดนตรี เป่าปี่ ตีกลอง รูปนี้อยู่ที่ศาสนสถานโบกามณฑป เมืองโกนารัก

ภาพที่ 2.2 หญิงสาวดีดวีณาซึ่งครอบกล่องเสียงไว้บนหน้าอก ที่โบกามณฑปเมืองโกนารักประเทศ

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ในส่วนปราสาทองค์อื่นๆก็ปรากฏว่ามีรูปเทพีเช่นพระสุรัสวดีหรือเทพีวราวีณามฤฐปาณี ที่ถือวีณาอยู่ในพระหัตถ์เช่นกัน นอกจากนั้นยังปรากฏว่าในเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ก็มีข้อความกล่าวถึงพระอินทร์ซึ่งเป็นผู้ดีดพิณสามสายถวายแก่พระพุทธเจ้าจนพระองค์สามารถ ตรัสรู้บรรลุธรรม อีกทั้งพวกคนธรรพ์ที่อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ก็ต่างบรรเลงเพลงพิณขับกล่อม ประโลมโลกให้มีแต่ความสุข จากข้อความในคัมภีร์ทางศาสนาทั้งศาสนาพราหมณ์และศาสนา พุทธ ก็ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทพเจ้ากับเครื่องดนตรีตระกูลวีณาไว้มากมาย ดนตรีจึงเข้า มามีส่วนเกี่ยวข้องกับ พิธีกรรม สังคมและวัฒนธรรมของชาวอินเดียมาเป็นเวลานาน ส่งผลต่อ กลุ่มชนในสังคมอินเดียที่ยังคงปรากฏการเล่นเครื่องดนตรีตระกูลวีณาอยู่ ต่อมาจากความสัมพันธ์ ด้านศาสนา การเมืองการปกครองและการค้าขายระหว่างกัน จึงทำให้วีณาเป็นเครื่องดนตรีที่ แพร่หลายไปสู่กลุ่มชนหลายชนชาติหลายภาษา มีการวิวัฒนาการของรูปร่างลักษณะตั้งแต่เป็นวีณา สายเดียวจนถึง 14 สายทั้งนี้รูปร่างของวีณาก็มีลักษณะที่ต่างกันออกไปแล้วแต่การพัฒนา ของท้องถิ่นต่างๆ โดยทั่วไปวีณาหรือพิณน้ำเต้า จะมีกะโหลกผลน้ำเต้าเป็นส่วนประกอบสำคัญ สำหรับให้เกิดเสียงก้องกังวาน(วารสารศิลปากร, 2495 : 52)

ภาพสลักนูนต่ำรูปเทพเจ้าหรือรูปบุคคลที่ปรากฏอยู่บนผนังปราสาทต่างๆในประเทศ อินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมที่ส่งอิทธิพลต่อประเทศในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ ระหว่างความเชื่อทางศาสนาที่ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปแบบ ประติมาณวิทยาและความงดงามทางด้านศิลปะ เป็นผลที่สืบเนื่องกับการปรากฏของเครื่องดนตรี ตระกูลวีณาในชุมชนทั่วไปในอินเดีย ในปัจจุบันนี้จึงปรากฏว่าในยังมีการเล่นพิณชนิดต่างๆ ในอินเดียอย่างแพร่หลาย เช่นภาพการดีดพิณของชายหนุ่มในอินเดียใต้ที่กำลังดีดพิณ ที่มีจำนวนสายมากกว่าหนึ่งสาย ซึ่งใช้น้ำเต้าเป็นกล่องเสียงและมีการทำลูกนับสำหรับดีดไล่เสียง พวกเขาถอดเสื้อผ้าเปลือยอกและวางกล่องเสียงไว้ที่หน้าอก โดยกลวิธีในการดีดเครื่องดนตรีตระกูล วีณาให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะจากเสียงฮาร์โมนิค ที่ทำให้มีเสียงที่ก้องกังวานประสาน กับการไล่เสียงตามคีย์ของลูกนับ หากมองในแง่สุนทรียศาสตร์เป็นการสร้างรูปแบบทางวัฒนธรรม ที่สื่อได้ถึงความอ่อนไหวและงดงามทางด้านจิตใจ ที่ถ่ายทอดเสียงดนตรีออกมาประกอบ การขับร้องและเต้นรำอย่างสนุกสนาน รูปแบบนี้สามารถเปรียบเทียบได้กับวัฒนธรรมการดีดพิณ เปี๊ยะของชาวล้านนาที่มีการดีดประกอบ จ้อยกะโลงและอื่อกะโลง (การเกี้ยวพาราสีกันใน ประเพณีแอ่วสาวในสมัยโบราณ) ซึ่งปัจจุบันนี้ไม่ปรากฏแล้ว สาเหตุก็มาจากกการพัฒนาของ เทคโนโลยีที่เข้ามาแทนที่ความงดงามของวิถีชีวิตและจิตวิญญาณของชุมชนที่สืบทอดกันมาในอดีต

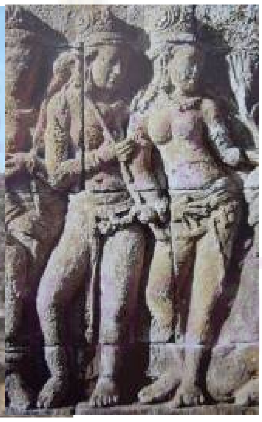
ภาพที่ 2.3 การดีดพิณน้ำเต้าของชายหนุ่ม
ซึ่งพัฒนาให้มีจำนวนสายมากกว่า 1 สาย ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งของอินเดียใต้

ที่มา : Stephen P. Huyler, **Village India**,(Japan : Harry N. Abrams, Inc., New York,1985) p.178

หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (2538 : 225) ได้กล่าวไว้ว่าในระยะแรกวีณายังเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ข้อความในคัมภีร์ทางศาสนา ภาพเทพเจ้าหรือบุคคลที่ถือวีณาเป็นเครื่องดนตรีประจำกายจึงทำให้เรารู้ว่า เครื่องดนตรีชิ้นนี้ได้รับการยกย่องไว้เป็นอย่างสูง ต่อมาจึงมีการนำมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในราชสำนักเพื่อถวายแก่พระมหากษัตริย์ จึงมีการพัฒนาการนำเอาเครื่องดนตรีชนิดต่างๆรวมถึงเครื่องดนตรีตระกูลวีณามาผสมวงบรรเลงร่วมกันอย่างเป็นแบบแผน มีการเต้นรำหรือขับร้องประกอบ ให้มีความไพเราะสนุกสนาน ความนิยมในการเล่นวีณาจึงแพร่หลายไปสู่ชนชั้นต่างๆในประเทศอินเดีย ด้วยเหตุว่าวัฒนธรรมอินเดียโบราณเป็นศูนย์กลางที่ส่งอิทธิพลต่อประเทศในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การรับวัฒนธรรมความเชื่อทางศาสนาหรือแม้แต่รูปแบบการเมืองการปกครอง จึงเป็นสิ่งที่ทำให้วัฒนธรรมทางด้านดนตรีได้เข้ามามีบทบาทกับประเทศเหล่านี้ โดยพยายามสืบทอดตามแบบวัฒนธรรมหลักที่รับมาและพัฒนารูปแบบให้เป็นเอกลักษณ์รูปแบบศิลปะของตน

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้สันนิษฐานว่าดนตรีไทยได้แบบอย่างมาจากอินเดีย เนื่องจากอินเดียเป็นอารยธรรมโบราณที่สำคัญแห่งหนึ่งของโลก อารยธรรมต่างๆของอินเดียได้เข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศต่างๆ ในแถบเอเชียอย่างมากทั้งในด้านศาสนา ประเพณีความเชื่อตลอดจนศิลปแขนงต่างๆ โดยเฉพาะทางด้านดนตรี ปรากฏรูปร่าง

ลักษณะเครื่องดนตรีของประเทศต่างๆ ในแถบเอเชีย เช่น จีน เขมร พม่า อินโดนีเซีย และมาเลเซีย มีลักษณะคล้ายคลึงกันเป็นส่วนมาก ทั้งนี้เนื่องมาจากประเทศเหล่านั้นต่างก็ยึดแบบฉบับดนตรีของอินเดียเป็นบรรทัดฐาน รวมทั้งไทยเราด้วย ซึ่งลักษณะเครื่องดนตรีไทย สามารถจำแนกเป็น 4 ประเภทซึ่งใกล้เคียงกับการแบ่งเครื่องดนตรีตามคัมภีร์ "สังคีตรัตนากร" ของอินเดีย ด้วยประวัติความเป็นมาที่ยังไม่สามารถทราบได้ว่าในอินเดียมีวีณาหรือพิณน้ำเต้าเล่นมาตั้งแต่ครั้งใด ตามคำวินิจฉัยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในหนังสือ "**อธิบายเครื่องมโหรีปี่พาทย์**" สรุปความได้ว่าในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12 ประเทศอินเดียน่าจะมีการเล่นพิณน้ำเต้าแพร่หลายอยู่แล้ว เนื่องด้วยพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวมีวิธีเล่นที่ลำบากและมีเสียงที่ค่อนข้างเบา ในยุคต่อมาจึงมีการดัดแปลงให้เกิดความเหมาะสมเป็นลำดับเช่น เพิ่มจำนวนสายให้มากขึ้นตามลำดับหรือเพิ่มกะโหลกน้ำเต้าให้มีสองอัน ส่วนพิณที่เพิ่มจำนวนสายขึ้นนั้นก็เนื่องมาจากพิณน้ำเต้ามีสายเดียวทั้งสิ้น ซึ่งรูปแบบนี้ก็ส่งอิทธิพลต่อการสลักภาพนูนต่ำบนผนังของศาสนสถานในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ศาสนสถานบุโรพุทโธในประเทศอินโดนีเซีย โดยเส้นทางการเดินทางของวีณาหรือพิณน้ำเต้าที่มากับศาสนาทั้งศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ ได้แพร่หลายออกมาจากอินเดียเข้ามาสู่ดินแดนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งเส้นทางทะเลและทางบก ดังปรากฏภาพสลักนูนต่ำบนหินภูเขาไฟ ที่เป็นรูปบุคคลทั้งหญิงชายในท่าทางของการดีดวีณาไว้อย่างงดงามปรากฏร่วมกับการสลักเรื่องราวพุทธประวัติในพุทธศาสนาแบบมหายานที่ศาสนสถานบุโรพุทโธ ในชวาภาคกลาง ซึ่งตัวศาสนสถานถูกจัดให้เป็นมณฑลของจักรวาลจึงสร้างให้มีขนาดมหึมาประกอบด้วยฐาน 5 ชั้น วงเป็นระเบียง 4 ชั้นตามระเบียงแต่ละชั้นมีภาพสลักให้ผู้ที่มาแสวงบุญได้ดูเมื่อเดินประทักษิณความยาวกว่า 4 กิโลเมตร (หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, 2538 : 162)



ภาพที่ 2.4 ภาพสลักนูนต่ำรูปสตรียืนดีดวีณา ที่ศาสนสถานบุโรพุทโธ

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

เรื่องราวของพิณน้ำเต้าที่ได้รับการสืบทอดมาจากอินเดีย จากการเดินทางมาทางทะเลผ่านอินโดนีเซียในส่วนของเกาะชวาภาคกลาง ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันพิณน้ำเต้าบนสายเดียวยังได้มาปรากฏอย่างชัดเจนในรูปแบบงานศิลปกรรมภาพสลักนูนต่ำรูปบุคคลดีดพิณน้ำเต้าสายเดียวอยู่มากมาย ในปราสาทนครวัดและปราสาทบายน เป็นหลักฐานสำคัญที่สามารถกล่าวได้ว่าพิณน้ำเต้าเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายมากในราชสำนักเขมรและกลุ่มประชาชนทั่วไป

ภาพที่ 2.5 ภาพสลักนูนต่ำบนหินทราย เป็นรูปนักดนตรีที่มีเครื่องแต่งกายอย่างชนชั้นสูงถือพิณน้ำเต้าดีดร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆในกระบวนทัพ ท่าของนักดนตรีมีการจับอย่างประณีตรายละเอียดภาพนี้อยู่ระเบียงทางด้านทิศเหนือของปราสาทนครวัด

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ภาพที่ 2.6 ภาพนักดนตรีถือพิณน้ำเต้าประกอบกับการบรรเลงเครื่องดนตรีตระกูลพิณที่มีสายจำนวนมาก

ภาพที่ 2.7 ภาพนักดนตรีดีดพิณน้ำเต้าประกอบกับนางรำที่แสดงท่าทางแบบศิลปะอินเดีย

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ปัจจุบันนี้ยังพบว่ามีการเล่นพิณน้ำเต้าอยู่ในดินแดนเขมรดังปรากฏว่ามีการสร้างอนุสาวรีย์ท่านนักปราชญ์นามว่า กรมโงย ไว้กลางเมืองหลวงพนมเปญ ในท่านั่งของท่านที่ถือพิณน้ำเต้าวางไว้บนอก ท่านเป็นนักปราชญ์ผู้ทรงความรู้ของประเทศกัมพูชา ท่านเป็นผู้แต่งตำราเพื่อใช้ในการศึกษาไว้มากมาย เช่นคำกลอนเรื่องการอบรมบ่มนิสัยของกุลบุตรกุลสตรีลูกหลานชาวกัมพูชา ดังคำว่าพิณสายเดียวนี้เป็นพิณของนักปราชญ์ที่ต้องอาศัยปัญญาและความสงบเยือกเย็นในการดีดเพื่อให้ได้เสียงที่ไพเราะจับใจ นอกจากนั้นยังพบว่ามีการนำพิณน้ำเต้ามาเล่นผสมวงกับเครื่องดนตรีเขมรชนิดอื่น ซึ่งน่าจะเรียกได้ว่าเป็นวงมโหรีเขมรเพราะมีทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ผสมอยู่ในวงเดียวกัน ตลาดขายสินค้าในเมืองเสียมเรียบก็พบว่ายังมีการจำหน่ายซีดีบันทึกเสียงพิณน้ำเต้าและจำหน่ายคันพิณน้ำเต้าที่สร้างขึ้นมาตามแบบโบราณอยู่มาก จึงกล่าวได้ว่าพิณน้ำเต้าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมรในประเทศกัมพูชาตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีการสืบทอดกันมาถึงคนในรุ่นต่อๆมารวมถึงแพร่หลายสู่ประเทศ ที่อยู่ใกล้เคียงที่มีความสัมพันธ์ระหว่างกัน

ภาพที่ 2.8 อนุสาวรีย์ท่านกรมโงย ในท่านั่งดีดพิณน้ำเต้า กลางเมืองหลวงพนมเปญ
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด (สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2551) ได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่ามีครั้งหนึ่งตัวของอาจารย์พิพัฒพงษ์เองได้ถามถึงความเป็นมาของพิณเปี๊ยะกับพ่อครูวิเทพ กันธิมา ผู้เป็นครูและได้สอนพิณเปี๊ยะให้ตามคำสันนิษฐานของพ่อครู วิเทพ กันธิมา กล่าวไว้ว่ามีความเป็นไปได้ว่าพิณเปี๊ยะน่าจะมีที่มาจากการพัฒนารูปแบบมาจากพิณน้ำเต้าของเขมร เนื่องจากในอดีตนั้นเจ้าฟ้าตามเมืองต่างๆ ในอาณาจักรล้านนานิยมว่าจ้างชาวขมุหรือตามความเข้าใจว่าเป็นชาวเขมรกลุ่มหนึ่งมาเป็น คนเลี้ยงช้างในคุ้มในวังหรือบ้านของเสนาอมาตย์ หากศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์อย่างถ่องแท้แล้วชาวขมุตามความเข้าใจของคนล้านนาน่าจะเป็นชาวส่วยที่อาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือทางจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งคนกลุ่มนี้มีความสามารถในการเลี้ยงช้างและบังคับช้างเป็นเลิศ ชาวเขมรเหล่านี้น่าจะนำพิณน้ำเต้าติดมาดีดเล่นในช่วงเวลาว่างงานจากการเลี้ยงช้าง ซึ่งพ่อครูยังให้ความเห็นอีกว่าแหล่งที่พบว่ามีการเล่นพิณเปี๊ยะมากก็มักจะเป็นแหล่งที่มีการเลี้ยงช้างเป็นสำคัญ ข้อสนับสนุนประเด็นความคิดนี้น่าจะเห็นได้จากการพบหัวพิณส่วนใหญ่นั้นจะเป็นรูปช้างและพบว่ามีจำนวนมากที่สุด ซึ่งความคิดของพ่อครูนี้ก็อาจจะมีความเป็นไปได้อีกประการหนึ่งสำหรับการกำเนิดของพิณเปี๊ยะในล้านนา ต่อมาชาวล้านนามีการพัฒนาพิณให้มีจำนวนสายที่มากขึ้นและใช้กะลามะพร้าวมาแทนกล่องเสียงที่เป็นน้ำเต้าที่หาได้ยากในท้องถิ่น ซึ่งคำสันนิษฐานของพ่อครูวิเทพนี้มีข้อสนับสนุนเกี่ยวกับสายการสืบทอดพิณเปี๊ยะของพ่ออุ้ยหมื่น พรมตัน สล่าพิณเปี๊ยะผู้มีภูมิลำเนาอยู่ที่ อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย กล่าวว่าปู่ของท่านชื่อพ่อหม่อนซาวไปเป็นคนเลี้ยงช้างให้แก่พญาวงศ์เจ้าเมืองเวียงชัย ท่านได้รับพิณเปี๊ยะ 5 สายไม้มะเกลือคันหนึ่งมาจากการประทานของเจ้าเมือง ต่อมาได้สืบทอดมาสู่พ่อของพ่ออุ้ยหมื่นคือ พ่ออุ้ยแสนท่านก็สามารถเล่นได้อย่างชำนาญ ในอดีตท่านใช้พิณเปี๊ยะเพื่อไปแอ่วสาว ไปวัดเพื่อสนทนาธรรมกับพระหรือแม้แต่เล่นกล่อมให้ลูกนอน

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2547 : 183) ได้กล่าวไว้ว่าในส่วนของดินแดนไทยในสมัยทวารวดีซึ่งมีความเป็นมายาวนานในช่วงนับตั้งแต่ ช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 6 เรื่อยมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 17 ก่อนการสถาปนาเมืองสุโขทัย ล้านนาและอยุธยา ยังปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับวีณาหรือพิณน้ำเต้าอยู่หลายแห่ง เช่น เจดีย์หมายเลข 10 ของเมืองโบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี ปรากฏพบปูนปั้นรูปผู้หญิงในราชสำนักเล่นเครื่องดนตรีหลายชิ้น ในภาพขวาสุดคือรูปผู้หญิงดีดพิณอยู่ในมือซึ่งน่าจะเป็นพิณน้ำเต้าดีดรวมกันเป็นวง แต่เมื่อพิจารณาโดยหลักของการดีดพิณแล้วน่าจะเป็นเป็นการจับเครื่องดนตรีที่ไม่ถูกท่า สันนิษฐานว่าช่างผู้สร้างผลงานนี้คงพบเห็นการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้มาอีกทอดหนึ่งแต่ไม่สามารถบรรเลงเองได้ จึงสร้างภาพเพื่อจัดองค์ประกอบให้เกิดความเหมาะสมเท่านั้น โดยปั้นประดับที่ฐานอาคารเป็นภาพนักดนตรีที่ยังคงความสมบูรณ์งดงาม เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นการแต่งกายของชาวทวารวดี อาจเป็นวัฒนธรรมการดนตรีที่เรียกกัน

มาแต่สมัยโบราณที่เรียกว่า “ขับไม้บรรเลงพิณ” ที่สืบทอดมาถึงสมัยสุโขทัย อยุธยาและรัตนโกสินทร์ตามลำดับ

ภาพที่ 2.9 ประติมากรรมปูนปั้นนางในราชสำนักเล่นดนตรีพบที่เมืองคูบัว จังหวัด ราชบุรี ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ประติมากรรมปูนปั้นซึ่งน่าจะเป็นรูป ครุฑ เทวดาหรือคนธรรพ์ ดีดวีณาหรือพิณ พบที่เมืองโบราณนครปฐม ซึ่งวัฒนธรรมของกลุ่มชนในยุคแรกในภูมิภาคนี้ก็เป็นแบบอย่างแก่การสร้างบ้านเมืองในสมัยต่อมา หลังจากการล่มสลายของอาณาจักทวารวดี ก็เกิดการรวมกลุ่มของบ้านเมืองใหม่ขึ้นมา รวมถึงอาณาจักรล้านนาที่อยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย พิณเปี๊ยะจึงกำเนิดจากการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม จากต้นแบบของวีณาหรือพิณน้ำเต้าพัฒนามาเป็นเอกลักษณ์พิเศษของตนในที่สุด ภายหลังจึงปรากฏพบหลักฐานมากมายเกี่ยวกับพิณเปี๊ยะอยู่ในดินแดนล้านนามาถึงปัจจุบันนี้

ภาพที่ 2.10 ประติมากรรมปูนปั้น รูป ครุฑ เทวดาหรือคนธรรพ์ดีดพิณ ที่เมืองโบราณนครปฐม

ที่มา : ศิลปะทวารวดี: วัฒนธรรมพระพุทธศาสนายุคแรกเริ่มในดินแดนไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.2 ความสำคัญของพิณเปี๊ยะกับประวัติศาสตร์ล้านนา

"พิณเปี๊ยะ" เป็นเครื่องดนตรีโบราณล้านนาอันมีประวัติความเป็นมายาวนาน ซึ่งบรรพชนชาวโยนกที่สืบเชื้อสายมาแต่อาณาจักรโยนกนาคพันธุ์สิงหนวัติไชยบุรีศรีช้างแสนได้รังสรรค์ขึ้นด้วยภูมิปัญญาอันลึกล้ำจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว งดงามด้วยรูปทรงที่ลงตัว ประกอบกับกระแสเสียงที่ไพเราะเสนาะเพียงเสียงสวรรค์ สันนิษฐานว่าพิณเปี๊ยะนี้มีที่มาจากพิณโบราณของอินเดียที่เรียกว่าเอกธาราหรือพิณน้ำเต้าซึ่งแพร่หลายมากับความเชื่อทางศาสนาทั้งศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ ตลอดจนด้านการเมืองการปกครองและการติดต่อค้าขายระหว่างกันของอาณาจักรต่างๆในภาคพื้นเอเชียอาคเนย์

อาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด (สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2551) กล่าวว่าด้วยวิวัฒนาการของภูมิปัญญาช่างศิลป์พื้นบ้านล้านนานี้ พิณเปี๊ยะถูกสร้างให้มีจำนวนสายมากขึ้นจากพิณสายเดียวมาเป็น 2 สาย 3 สาย 4 สาย 5 สาย 6 สาย และ7 สาย โดยใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นมาเป็นส่วนประกอบเช่นใช้กะลามะพร้าวที่ให้เสียงแหลมมาแทนกล่องเสียงที่เป็นน้ำเต้าซึ่งให้เสียงทุ้ม หัวพิณเปี๊ยะที่เป็นส่วนสำคัญนั้นก็หล่อขึ้นจากสำริดเป็นรูปสัตว์ต่างๆ เช่น หัวช้าง หัวนกหัสดีลิงค์ หัวหงส์ หัวสิงห์ หัวนาค ฯลฯ ด้วยความเป็นเลิศทางช่างของชุมชนล้านนาโบราณ ดังมีหลักฐานที่บ้านช่างหล่อวัวลายและชุมชนวัดพวกเปี๊ยะในเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนานพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ และได้แพร่หลายในหัวเมืองต่างๆ ตลอดจนดินแดนใกล้เคียงเช่น เมืองล้านช้างหลวงพระบาง เมืองเขมรัฐเชียงตุง และเมืองสิบสองปันนา

คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์(2541 : 120) ได้บันทึกเรื่องราวของพิณเปี๊ยะ ซึ่งปรากฏในวรรณกรรมประเภทลายลักษณ์อักษร จากหลักฐานจารึกทางประวัติศาสตร์ที่สามารถนำมาอ้างอิงได้ คือตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ได้มีข้อความกล่าวถึงงานมโหรสพที่พระเจ้ากาวิละได้จัดขึ้นครั้งใหญ่ เนื่องจากพระองค์ได้ขับไล่พม่าไปพ้นจากดินแดนล้านนาซึ่งตรงกับพุทธศักราช 2339 ปรากฏมีการจารึกกล่าวถึงพิณเปี๊ยะที่นำมาแสดงในงานรื่นเริงไว้ดังนี้

> *.....ต ทา ในกาลนั้นโสนครัง เมืองรัตนติงสาพระนครเชียงใหม่ ประกอบไปด้วยประการกำแพงหอหิ้ง หอเรือ หอป๋อม หัวหมูประตูเวียง อาคและคือกว้างเลิก หัวระพ่ำเพ็งเต็มไปด้วยน้ำ ดาษเต็มไปด้วยดอกป๋านจังกร ดอกบัวขาวบัวแดงต่างๆ มีวัดวาศาสนาก้านกุ่งรุ่งเรือง สุคติมนะเกษมเต็มไปด้วยท้าวเสนาอำมาตย์ข้าเจ้าไพร่ไทย ผู้คนชนบทบ้านน้อยบ้านใหญ่ทังหลายมากนักประกอบไปด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พร้าว ตาล หมาก พลู ส้มสุกลูกหวานเข้าหนาปลาถูกสนุกสุขเสริญ กินทานม่วนเหล่นมโหรศพ ปอยลาม จ้อยซอ สี*

*บท กันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับฟ้อนต่างๆเสียงพิณ พาท ฆ้อง กลองอุย แน ถะแหล เหิน แคน คอยติ่ง ธอระสีซอ **เปี๊ยะพิณ** ปัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่น เนืองนัน อุกขะหลุกทุกค่ำเช้า บ่หมองหม่นเศร้าในศาสนา ดังท้าวพระยาเสนาอำมาตย์ ข้าไพร่ไทยทังมวล ได้เป็นเจ้าช้างเจ้าม้า ทรงเครื่องอลังการณ์ ปานดังเทวดาอันอยู่ชั้นฟ้าตาวติงสาสวรรค์เทวโลกนั้น.....*

ด้วยประการนี้เป็นบรรทัดฐานสำคัญที่แสดงว่าพิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีความนิยมมาแล้วกว่า 211 ปีที่ผ่านมา เนื้อความของจารึกตำนานเมืองเชียงใหม่นี้มีความสอดคล้องกับจารึกใบลานเรื่องโอวาท จุลศักราช 1184 ตรงกับพุทธศักราช 2365 มีเนื้อหาที่เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่ได้มีโอวาทต่อพระภิกษุสามเณรในการปกครองของนครเชียงใหม่ ให้เป็นอาญาที่ต้องถือปฏิบัติโดยถ้วนหน้ากันเพื่อความเจริญรุ่งเรืองของบวรพระพุทธศาสนา ความว่า

*..... ว่าแต่นี้ไปภายหน้าอย่าหื้อเจ้าภิกขุและสามเณรวัดใหญ่วัดน้อยทังมวล ..... อันหนึ่งอย่าหื้อได้หัดสอนกันนุ่งผ้า กะดอง ผ้าหื้อดีงามคาดกำพลแอวใส่อังสะชุตนทังภิกขุและสามเณร อย่าได้ป๋วยต๋น (เปลื้องผ้า) ป๋วยตั๋ว ไปตามบ้าน ไปเรือน เมื่อชุ้ดเวลากาละเมื่อค่ำเมื่อคืนอย่าได้ **ดีดเพี๊ยะ** ตีกลอง ซะ กลองหน้าเดียว เป่าปี่ ยิ้งซอ คาดหัว เฟดม่ำ โห่ร้องและเหยาะหยอกแม่ร้างนางสาว แอ่วป่าล่าดง อยู่ประตูและท่าน้ำ อย่ากระทำเซาะป่าหากินและกินเหล้า กินเข้าแลง เหน็บดอกไม้ และทือท่อต้างลานหู ถือมีดปลายเหลี้ยมและพร้าแวง.....*

จารึกลำดับต่อมาคือโอวาทานุสาสนี จุลศักราช 1219 ตรงกับพุทธศักราช 2400 มีใจความที่เป็นอาญาสำคัญให้ถือปฏิบัติโดยพร้อมเพรียงกัน โดยห้ามมิให้ชายหนุ่มนำพิณเปี๊ยะเข้าไปเล่นในวัดอันจะเป็นการชักนำให้พระภิกษุสามเณรผิดศีลให้อยู่ในครองธรรมอันถูกอันควร ความว่า

*..... ประการ 1 จุ่งหื้อแก่บ้านนายนักการ อันเป็นคามโภชกะนั้น หื้อได้พร้อมกันห้ามลูกหลานอันเป็นบ่าวนั้น อย่าหื้อได้มาแอ่วหาทุพระฝูงหนุ่มกัมมาฟู่จาด้วยคลองอิทธิมายา ชักชวนทุพระไปแอ่วไปเล่น เมื่อวันเมื่อคืน **อย่าได้มาดีดเพี๊ยะ** เป่าปี่ สีสะล้อ จ้อยซอ แล่นแพนเล่นละกุย สมคบกันด้วยทุพระฝูงหนุ่มกัม เยื่องนี้ย่อมหื้อหม่นเส้าเศร้าหมอง ในศาสนา เหตุว่าครูบาอาจารย์สั่งสอนหื้อดีแล้วพ้อยมาเทเสีย อันนี้เป็นโทษแก่ชาวบ้านแล..*

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว (2543 : 181) ยังได้กล่าวถึงการปรากฏข้อความในวรรณกรรมโบราณโคลงอุสสาบารส ฉบับวัดป่าฮิ้น ซึ่งประกอบไปด้วยโคลงสี่สุภาพจำนวน 456 บท ผู้คัดลอกใช้นามแฝงว่า แสนสุรินทร์ ไม่ปรากฏปีที่แต่งต้นฉบับ ผู้คัดลอก ได้คัดลอกไว้เมื่อพุทธศักราช 2381 โดยอุสสาบารสเป็นวรรณกรรมที่มีมาตั้งแต่สมัยพระเจ้ากือนาในพุทธศตวรรษที่ 19 และมีความนิยมแพร่หลายในสมัยพระเจ้าติโลกราชพุทธศตวรรษที่ 21 เนื่องจากสมัยนี้พระองค์ทรงสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ 8 ของโลกที่วัดมหาโพธารามเจ็ดยอด และมีการเผยแพร่วรรณกรรมเรื่องนี้ไปสู่ดินแดนใกล้เคียง เช่นทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ปรากฏข้อความตอนหนึ่งที่กล่าวถึงพิณเปี๊ยะความว่า

เถิงกองดึกตีพิณพาดแก้ว	เกรงเกรง
มีแต่คนล่าเลง	แอ่วเหล้น
แม่ได้ยิน**เสียงเพี๊ยะหมู่พิณเพลง**	แกมขลุ่ย ก็มีเฮย
อวนแม่หมองหม้อนเหมี้ยง	ผ่อแล้วเล็งดาย

อีกบทหนึ่งว่า	ยามดึกฆ้องพาดเคว้ง	เสียงเครง นั้นนา
	ฝูงหมู่คนละเลงตรงเตง	แอ่วเหล้น
	เสียงเพะหมู่พิณเพลง	แกมขลุ่ย นั้นนา
	แม่มือฟายน้ำหน้าไห้	หอดหิว

ในวรรณกรรมเวสสันดรชาดกฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง ที่มีความนิยมใช้เทศน์มากในดินแดนล้านนา ซึ่งนักวิชาการทางภาษาและวรรณกรรมล้านนาลงความเห็นว่า จากการตรวจชำระต้นฉบับใบลานรูปสำนวนที่ใช้ในการประพันธ์น่าจะมีอายุไม่น้อยกว่า 300 ปี ก็พบความเกี่ยวกับพิณเปี๊ยะความว่า

> *..... คนทังหลายฝูงช่างขับนิยายเหล้นลวงโลก หื้อหายโศกมายา ก็หื้อไป* ***อาหยนฺตุสพฺพวีณาโย พวกพิณตราจำนีต*** *ให้เขาดีดตามกูพลัน อันว่าคนทังหลายฝูงช่างตีกลองน้อยแลกลองหลวง เปล่าหอยสังข์หลายสิ่ง ติ่งจักเข้แล* ***พิณ 7 สาย*** *ท่านทังหลายจุ่งตีจุ่งเป่ามือนับเล่าสงวนใจ เภรีอันใดดังด่วนหน้าใดม่วนจุ่งตี ฝูงคนช่างตีวุ่นแลเปล่าบัณเฑาะ แลสีธล้อทังติ่ง แลหื้อตีกลองเงินกลองคำชุมกลองไชยกลองไห คือตริงปิงตุ่มพางคนฝูงช่างจุ่งหื้อตี แต่ครุ้มราชเราไปเถอะ.....*

ในวรรณกรรมเวสสันดรชาดก กาพย์นครกัณฑ์ สำนวนเอกสร้อยสังกรชำระโดยพระธรรมราชานุวัตร ก็พบว่ามีข้อความกล่าวถึงพิณเปี๊ยะประโยคหนึ่ง ความว่า

> *..... ไปรอดเนินป่ากว้างที่พระเจ้าช้างเวสสันดร อิสิจรแลมัทรีแม่*
> *รับนิมนต์แต่มาเมือง เสนาเรืองครบหมู่ เป็นคู่คู่เดินตาม ยอดธงงาม*
> *สะบัดโบก เป็นสนุกในโลกโลกา เดินกันมานะเนือก ค้อมย้าวเยือก*
> *รายทาง ช้างม้าหลามหลายหลาก รถะ(รถ)หลากตามหลัง คนเดินตาม*
> *ยาวเหยียด เป็นดั่งฟ้ามืดหลามไหล* ***ดนตรีใสเสียงสว่างเพี๊ยะพิณ***
> *ช่างขับสี เคาะฆ้องตีตามแสว่ ริพลแห่นันเนือง ทะร้อยเมืองเสียงแส่น*
> *ช่างฟ้อนแล่นนำไป...* (พระธรรมราชานุวัตร,มปป. : 22-23)

นอกจากหลักฐานด้านวรรณกรรมที่ปรากฏ ยังมีหลักฐานทางโบราณคดีที่ชี้ชัดว่ามีการเล่นพิณเปี๊ยะอยู่ในชุมชนล้านนาหลายแห่ง ดังภาพปรากฏของจิตรกรรมลายทองบนผนังปูนหลังพระประธานในวิหารวัดไหล่หินจังหวัดลำปาง เป็นรูปเทวดาดีดพิณเปี๊ยะ มีจารึกติดอยู่บริเวณขื่อไม้ว่าสร้างวิหารหลังนี้ตรงกับ พ.ศ. 2226 ซึ่งเป็นภาพเขียนที่รูปเทวดาดีดพิณเปี๊ยะอยู่ร่วมกับเหล่าเทวดาถือดอกไม้และเครื่องสักการะชั้นสูงเบื้องหลังพระประธานในวิหารย่อมแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของพิณเปี๊ยะในฐานะการแสดงถวายพระพุทธองค์ด้วยอามิสบูชาสอดคล้องกับคำบอกเล่าว่ามีการเล่นพิณเปี๊ยะในเมืองโบราณลำปางมาเป็นเวลานาน

ภาพที่ 2.11 ภาพจิตรกรรมลายทองเทวดาดีดพิณเปี๊ยะบนผนังปูนหลังพระประธานในวิหารวัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

นอกจากนั้นยังปรากฏจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเวสสันดรชาดก นครกัณฑ์ เป็นชายหนุ่มถือพิณเปี๊ยะชูขึ้นในอาการสนุกสนานในขบวนแห่ ในวิหารวัดนาแส่ง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง จากจารึกว่ามีการสร้างในปีพุทธศักราช 2389 ซึ่งเดิมชื่อวัดหนองช้างแส่น จากการแต่งกายและทรงผมของตัวแสดงในภาพจิตรกรรม เป็นภาพวาดที่ได้รับอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ เข้ามาบ้างแล้ว ทำให้สามารถย้อนไปถึงข้อความที่มีการพรรณนาเกี่ยวกับพิณเปี๊ยะในวรรณกรรมพระเวสสันดรชาดกที่ยกตัวอย่างมาแล้วในข้างต้น

ภาพที่ 2.12 วิหารวัดนาแส่ง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

ภาพที่ 2.13 ภาพจิตรกรรม ในวิหารวัดนาแส่ง

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมล้านนาโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง ท่านพระครูอดุลสีลกิตติ (พิพัฒพงษ์ หน่อขัด สัมภาษณ์,10 มกราคม 2551) ได้ให้สัมภาษณ์ว่าในชุมชนวัวลายหรือชุมชนบ้านช่างหล่อที่มีชื่อเสียงในการหล่อพระและเครื่องสำริดของเมืองเชียงใหม่ ตลอดจนถือว่าเป็นแหล่งหัวพิณเปี๊ยะศิลปะสกุลช่างวัวลายที่มีคุณภาพ มีวัดที่ชื่อว่าวัดพวกเปี๊ยะอยู่แต่ปัจจุบันใช้ชื่อว่า วัด พวกเปีย เนื่องจากการปริวรรตตามภาษาจากตัวอักษรล้านนามาเป็นภาษาไทยที่มีการเพี้ยนไปตามแต่ผู้ที่จะคิดหาความหมายที่ต่างกันออกไป เช่นชื่อเรียกวัดควรค่าม้าที่เพี้ยนมาจากวัดข่วงค้าม้า โต้งช้างคลานเพี้ยนมาจากโต้งจ้างก้าน(ช้างแพ้) เนื่องจากบริเวณนั้นเป็นสมรภูมิรบของล้านนามาแต่อดีต คำว่าวัดพวกเปี๊ยะ จึงมีความสัมพันธ์กับชุมชนใกล้เคียงที่ตั้งอยู่ในเขตเวียงเชียงใหม่ เช่นวัดพวกช้าง (ชุมชนคนเลี้ยงช้างของเมืองเชียงใหม่) วัดพวกหงส์ (ชุมชน ที่มีความสามารถในการต้องลายหงส์ทำฉัตรและเครื่องสักการะล้านนา) วัดช่างฆ้อง หรือวัดฮ่างฆ้อง (ชุมชนผลิตฆ้องมาแต่สมัยโบราณ) วัดพวกเปียที่มีอยู่ในปัจจุบันก็คือ วัดพวกเปี๊ยะในอดีตนั่นเอง

ภาพที่ 2.14 วิหารวัดพวกเปีย อำเภอเมือง จังหวัด เชียงใหม่
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด

จากหลักฐานจารึกทางประวัติศาสตร์และวรรณกรรมล้านนาที่มีข้อความอ้างถึงพิณเปี๊ยะมีประวัติที่ยาวนาน และมีความสัมพันธ์กับชุมชนล้านนามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด ใครเป็นคนประดิษฐ์ขึ้นเป็นครั้งแรก แต่หลักฐานทางโบราณคดีพอจะนำมาแสดงความสัมพันธ์ระหว่างกันและสันนิษฐานอย่างคร่าวๆว่าพิณเปี๊ยะน่าจะเกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 – 22 เป็นอย่างน้อย และได้พัฒนารูปแบบจากพิณน้ำเต้าสายเดียว มาเป็นพิณเปี๊ยะ 2 สาย จนถึง 7 สาย จึงถือเป็นสิ่งยืนยันความงดงามของอารยธรรมล้านนาอันสูงส่ง จึงควรค่ายิ่งแก่การเก็บรักษาไว้ให้อนุชนคนรุ่นหลังได้สืบทอดต่อกันไป ก่อนที่จะเป็นเพียงร่องรอยทางประวัติศาสตร์

ศูนย์วิทยทรัพยากร

2.2 ลักษณะและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชนชาติไทยรู้จักประดิษฐ์เครื่องดนตรีของตนเองมาแต่โบราณกาลนับตั้งแต่สมัยยังตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนจีน นักค้นคว้าทางประวัติศาสตร์โบราณคดีจำนวนมากยืนยันว่าดนตรีของจีนในปัจจุบันได้กำเนิดไปจากมณฑลเสฉวล ซึ่งไทยเคยอยู่มาก่อน ตลอดเวลาของการตั้งถิ่นฐานอยู่ใกล้เคียงกันของไทยกับจีน คงมีการแลกเปลี่ยนเอาอย่างและยืมเครื่องดนตรีกันและกันก่อนที่ไทยจะอพยพลงมาพบวัฒธรรมทางอินเดียในแหลมทอง ตามทางสันนิษฐานแน่ชัดว่า

แต่เดิมเครื่องดนตรีไทยส่วนใหญ่คงใช้สำหรับการบอกสัญญาณนัดหมายกำหนดเวลาเช่น โกร่ง ฆ้อง กลอง และใช้สำหรับการเล่นสนุกสนานเพลิดเพลิน เช่น กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย **เพียะ (พิณ)** ซอ และแคน การร่วมวงเล่นคงมิได้วางระเบียบเป็นการแน่นอน คงจะถือหลักง่ายๆ ที่เห็นว่าไพเราะ ตลอดจนความสะดวกในการปฏิบัติ ต่อมาเมื่ออพยพลงมาตั้งถิ่นฐานในแหลมอินโดจีน ได้มาพบเครื่องดนตรีของอินเดียซึ่งชนชาติ มอญ เขมร รับไว้แล้ว จึงรับเอาเข้าผสมกับเครื่องดนตรีเดิมของตน เกิดเป็นเครื่องดนตรีชนิดใหม่ขึ้น เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ กระจับปี่ จะเข้ โทน ทับ เป็นต้น (สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มีกาญจน์ , 2539 :16-17)

จารึกวัดพระยืนเมืองลำพูน (จารึกหลักสี่ 62 ประชุมจารึก ภาคที่สาม) ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงและนิราศหริภุญชัย(หน้า10) ก็พอเป็นหลักฐานให้ทราบว่าเครื่องดนตรีสมัยสุโขทัย มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดคือ พิณ แต่ไม่ทราบแน่นอนว่าพิณอะไรแน่ กระจับปี่ พิณเปี๊ยะ หรือพิณน้ำเต้า แต่เชื่อกันว่าพิณในสมัยสุโขทัยคือพิณเปี๊ยะ หรือพิณน้ำเต้า

รากศัพท์ของคำว่า **“เปี๊ยะ”** ซึ่งออกเสียงเป็นภาษาอังกฤษว่า “ **Pja”** น่าจะมีความสัมพันธ์กับภาษาพม่าซึ่งมีความหมายหลายประการเช่น การบรรเลง การสอน (show, display, exhibit, indicate, teach, instruct, direct) การอวดจึงมีความเป็นไปได้ว่าได้รับอิทธิพลทางภาษามาจากพม่า เนื่องจากล้านนาได้เคยตกอยู่ใต้อำนาจการปกครองของประเทศพม่ากว่า 216 ปีนับแต่สมัยพระนางจิระประภามหาเทวีกษัตริย์ลำดับที่ 15 ของราชวงศ์มังราย ซึ่งอิทธิพลภาษาพม่าได้เข้ามามีบทบาทในดินแดนล้านนาและยังใช้กันอยู่ในความหมายเดิม แปลว่าพิณที่เล่นโดยการอวดเป็นสำคัญ (Rangoon, 2001 : 284)

พีณเพียะ หรือพีณเปี๊ยะ หรือบางทีก็เรียกว่า เพียะหรือเปี๊ยะ มีกล่าวถึงในพงศาวดารล้านช้างเป็นทำนองว่า พระมหากษัตริย์ของชนชาวไทยในสมัยโบราณ เมื่อครั้งยังตั้งอาณาจักรไทยอยู่ในประเทศจีนตอนใต้ ได้ส่งนักดนตรีนักกลอน และครูละคอนฟ้อนรำ ลงมาฝึกสอนคนไทยด้วยกัน ซึ่งอพยพแยกย้ายกันลงมาตั้งอาณาจักรไทยอยู่ในแหลมอินโดจีน และในการนั้นได้ส่งครูลงมาสอนให้รู้จักทำและรู้จักเล่นพิณเพียะด้วย ถ้าเป็นจริงตามนั้น พิณเพียะหรือเพียะ ก็เป็นของชาวไทยที่รู้จักทำและรู้จักเล่นกันมาแต่เดิม มีกล่าวถึงในกาพย์ขับไม้ในเรื่องรถเสน เรียกว่า “พีณเพลีย” และกล่าวไว้คล้ายกับว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ร่วมบรรเลงในงานพระราชพิธีมงคลสมโภชด้วยดังนี้

ครั้งได้ฤกษ์ดี จึงเบิกบายศรี สมโภชภูบาล
แตรสังข์เสียงใส พาทย์ฆ้องศรไชย มีทั้งฉิ่งเพลงชาญ
ปี่ขลุ่ยเสียงหวาน จะเข้**พีณเพลีย**การ ศัพท์คือเพลงสวรรค์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในหนังสืออนิรุทธคำฉันท์ จะเรียกพิณเพียะว่า “เพยีย” เป็นเครื่องดีดจำพวกพิณเหมือนกัน ใช้ประกอบขับร้องไป ดีดประสานเสียงไป เช่นกล่าวว่า “จำเรียงสานเสียง ประอรประเอียง กรกรีด เพยียทอง เต่งติง เพลงพิณ ปี่แคนทรลอง สำหรับลบอง ลเบงเฉ่งฉันท์ แต่ในโคลงกำศรวลศรีปราชญ์ นัยว่า “เพลี้ย” จะเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันหรือไม่ ไม่ทราบ แต่ก็ใช้ดีดประกอบขับร้องเหมือนกัน เช่นที่ว่า

สายเข้าคว้าเล่น	หลายกล
เดอรดีด**เพลี้ย**เพลงพาล	รยกชู้
สายาอยู่ในถนน	ถามข่าว รยมฤา
ยงงที่สาวน้อยรู้	รยกขวนน ฯ

มนตรี ตราโมท (2498)ได้กล่าวไว้ในวารสารกะดึงทอง ฉบับที่ 18 ว่า “เปี๊ยะ” เป็นเครื่องดนตรีชนิดที่มีสาย 4 สาย ดีดเป็นเสียง มีอยู่ 2 ชนิด ชนิดหนึ่งรูปแบบคล้ายๆ กับพิณน้ำเต้าเขมร แต่กระพุ้งอุ้งเสียงของพิณน้ำเต้านั้นทำด้วยผลน้ำเต้าจริงๆ ส่วนกระพุ้งอุ้งเสียงของพิณเปี๊ยะทำด้วยกะลามะพร้าวผ่าซีก มีคันต่อออกไปยาวประมาณ 75 ซม. ตรงปลายคันมักแกะสลักเป็นลวดลายสวยงาม เช่นเป็นรูปศีรษะพญานาคเป็นต้น สายทั้ง 4 จากปลายคันมาผ่านกระพุ้งเสียง (กะลามะพร้าว) และขึ้นเสียงสูงต่ำตามลำดับ เวลาดีดก็เอากระพุ้งเสียงด้านที่ผ่านั้นเข้าทาบกับหน้าอก และขยับให้เสียงกังวานตามต้องการ แบบเดียวกับวิธีการดีดพิณน้ำเต้าแต่พิณน้ำเต้ามีสายเดียว เปี๊ยะมี 2 - 7 สาย จึงสามารถสร้างทำนองได้กว้างขวางกว่า อีกชนิดหนึ่งเป็นไม้ทั้งตัวที่แบนโตราว 10 ซ.ม. และผายตอนล่างออกเชื่อมกับกระพุ้งเสียง ซึ่งรูปคล้ายพิณชนิดหนึ่งของอินเดีย ทั้งหน้าของกระพุ้งเสียงตลอดขึ้นไปจนคัน มักฝังลวดลาย เปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีโบราณของภาคเหนือ ซึ่งเวลานี้เหลือผู้ที่ยังดีดได้อยู่น้อยตัวเต็มที่ เข้าใจว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกับ “เพียะ” ที่มีกล่าวไว้ใน พงศาวดารล้านช้างซึ่งมีความว่า “*เมื่อนั้นพระยาแถนหลวง จึงให้ ศรีคันธัพพะเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งเมือง ให้เฮ็จฆ้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์ สอน<u>เพียะ</u>เพลงกลอน*”

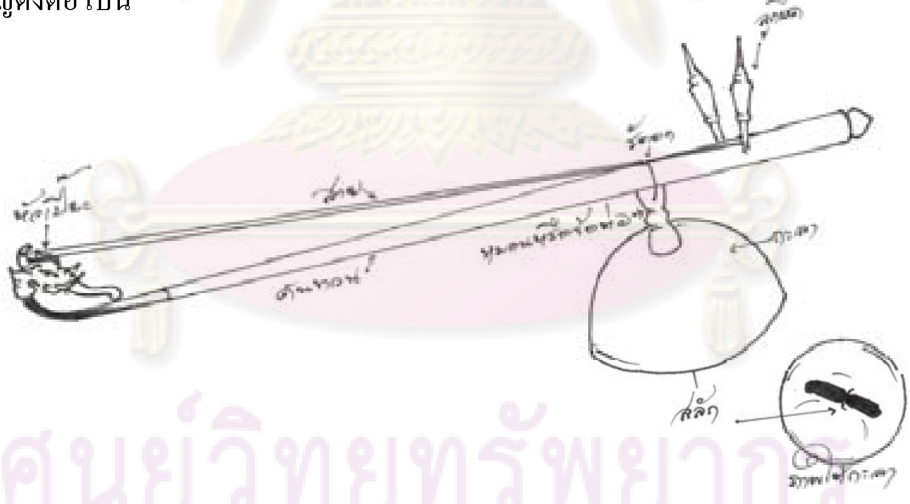
พิณเพียะ อ่านตามสำเนียงเมืองเหนือคือพิณเปี๊ยะ ปกติแล้วชาวเหนือจะเรียกกันสั้นๆว่า “เปี๊ยะ” โดยไม่ต้องมีคำว่าพิณนำหน้า เปี๊ยะหรือเพียะ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องดีด มีรูปร่างคล้ายพิณน้ำเต้ามีจำนวน 2,3,4,หรือ7สาย กะโหลกเปี๊ยะทำมาจากกะลามะพร้าว มีคันทวยยาวประมาณ 1 เมตร ปลายคันทวยสวมด้วยโลหะ ปลายโค้งงอ อีกปลายหนึ่งมีลูกบิดสายเทียบทะแยง ยาวประมาณ 18 ซม. ปลายคันทวนหรือหัวเปี๊ยะทำด้วยเหล็กหรือโลหะ ตอนปลายโค้งงอขึ้น เป็นรูปหัวช้างหรือนกหัสดีลิงค์ วางสายจากหัวเปี๊ยะไปสู่ปลายคันทวน และมีเชือกคล้องสายผูกติดกับคันทวน ผู้เล่นโดยทั่วไปไม่สวมเสื้อ ใช้กะโหลกประกบติดกับหน้าอกเบื้องซ้าย เฉียงปลายคันทวนหรือหัวเปี๊ยะลงทางด้านล่างขวามือ ใช้เล็บนิ้วก้อยขวาดีดสายและนิ้วชี้ซ้ายกด

เลื่อนสายเพื่อให้เกิดเสียง ขณะเล่นขยับกะโหลกเปิด-ปิด เพื่อให้เกิดเสียงกังวานและมีความไพเราะ นิยมเล่นเดี่ยวขับร้องคลอ แต่เดิมเล่มเกี้ยวสาวหรือประกอบกับการเล่าคร่าวหรืออื่อโคลง ต่อมาจึงนำไปใช้เล่นรวมวงด้วย ด้วยเหตุที่เสียงเปี๊ยะเบามากจึงไม่นิยมนำมาใช้ในการประสมวง (ธนิต อยู่โพธิ์.2530 : 96 – 97, ประดิษฐ์ อินทนิล .มปป: 33 -34, เรือนอนุสรสุนทร ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ ส.ทรัพย์การพิมพ์ . มปป :5, สงบศึก ธรรมวิหาร. 2540 : 174)

พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดมีตั้งแต่ 2 สาย จนถึง 7 สาย มีเสียงที่ไพเราะเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง วัสดุที่นำมาใช้นั้นก็เป็นวัสดุที่หาได้ง่ายตามท้องถิ่น ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ 2 สาย จนถึง 7 สาย ออกเป็น 2 ลักษณะดังนี้

2.2.1 ลักษณะทางกายภาพ

จากการสัมภาษณ์ ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ช่างพิณเปี๊ยะฝีมือดีแห่งล้านนาตามคำบอกของครูรักเกียรติ ปัญญายศ พบว่า องค์ประกอบของพิณเปี๊ยะมีรูปร่างลักษณะแลส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้



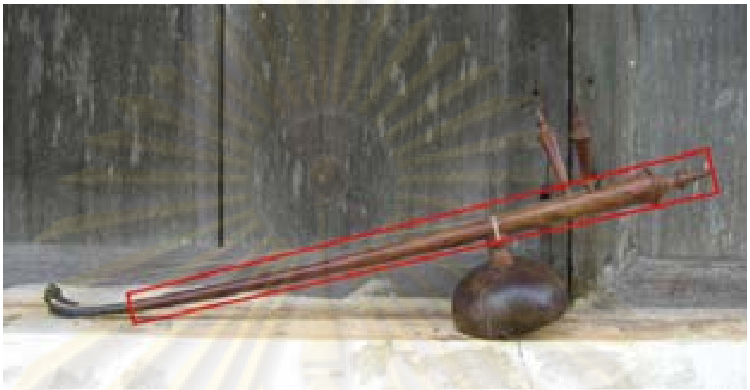
ภาพที่ 2.15 ส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะ

2.2.1.1 คันทวน

คันทวนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะเกลือ ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง เป็นต้น ลักษณะของคันทวนจะกลมเรียวตั้งแต่ส่วนยอดให้มีขนาดค่อนข้างใหญ่แล้วค่อยเรียวเล็กลงไปถึงส่วนปลาย โดยที่ส่วนท้ายจะสวมกับหัวพิณเปี๊ยะ คันทวนจะมีความยาวประมาณ 70 - 90 เซนติเมตร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสัดส่วนขนาดของร่างกาย ความถนัดของผู้เล่น สำหรับหัวเปี๊ยะเป็นชิ้นส่วนสำคัญใน

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การกำหนดขนาดของคันทวน ส่วนหัวของคันทวนสามารถกลึงเป็นรูปแบบต่างๆ เพื่อความสวยงามได้ เช่น ทรงโกศ ทรงบัว ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับตามความพอใจของผู้เล่น



ภาพที่ 2.16 คันทวนพิณเปี๊ยะ

2.2.1.2 หัวเปี๊ยะ

หัวเปี๊ยะเป็นส่วนสำคัญที่มีผลต่อเสียงมาก ทำด้วยโลหะทองเหลือง หรือสำริดหล่อ มีลักษณะเป็นทรงกรวย กลมเรียว และจะกลวงเฉพาะช่วงตอนปลายเพื่อสวมกับคันทวนและขนาดต้องสวมได้พอดีกับคันทวน มีความยาวประมาณ 12 เซนติเมตร ส่วนหัวนิยมหล่อเป็นรูป หัวช้าง หัวนกหัสดีลิงค์ (นกขนาดใหญ่ มีหัวเป็นช้าง กินช้าง เป็นอาหาร มีกำลังเท่าช้าง 5 เชือก) หรือหัวสัตว์ชนิดต่าง ๆ เช่น หงส์ ม้า สิงห์ นาค และมังกร ซึ่งหล่อให้มีลักษณะโค้งงอน หันหน้ามาทางโคนซึ่งเป็นส่วนที่มีขนาดเล็กของคันทวน ใช้สำหรับเป็นที่ให้พาดสายไปยังลูกบิด

ภาพที่ 2.17 หัวเปี๊ยะรูปหัวช้าง

ภาพที่ 2.18 หัวเปี๊ยะรูปนกหัสดีลิงค์

ภาพที่ 2.19 หัวเปี๊ยะรูปสัตว์ต่างๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.1.3 ลูกบิด

ลูกบิดทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มักจะใช้ไม้ชนิดเดียวกันที่กลึงคันทวน ปลายลูกบิดมักจะกลึงเป็นรูปแบบต่าง ๆ เช่น ทรงดอกจำปี ทรงบัวอกไก่ ทรงโกศ ทำไว้เพื่อประดับความ

สวยงาม ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับความชอบส่วนบุคคล ส่วนเกือบกลางโคนจะเจาะรูร้อยสาย มีขนาดรูประมาณ 2 หุน (8 มิลลิเมตร) และความยาวของลูกบิดประมาณ 5 นิ้วครึ่ง มีไว้สำหรับตั้งเสียง

ภาพที่ 2. 20 ลูกบิด

2.2.1.4 สาย

ทำด้วยเส้นลวดทองเหลือง ทองแดง สายกีตาร์ไฟฟ้าเบอร์ 1 - 3 หรือโลหะอื่น ๆ มีความยาวประมาณ 80 - 100 เซนติเมตร เปี๊ยะ 2 สายจะใช้สายทองเหลืองทั้ง 2 สายในการประกอบ แต่ถ้าหากเป็นพิณเปี๊ยะที่มากกว่า 2 สาย จะใช้สายทองเหลืองเพื่อใช้ในการป๊อกและปาน และสายที่ทำการจกจะใช้สายกีตาร์ไฟฟ้าแทน

ภาพที่ 2. 21 สายพิณเปี๊ยะ 2 สาย

ภาพที่ 2. 22 สายพิณเปี๊ยะ 4 สาย

2.2.1.5 กล่องเสียงหรือกะลา

กล่องเสียงของพิณเปี๊ยะทำจากกะลามะพร้าว ต้องเลือกกะลาที่แก่และแห้ง มีลักษณะกลม สมัยโบราณนิยมใช้ส่วนตา เพราะมีรูสำหรับร้อยเชือกอยู่แล้ว แต่ปัจจุบันจะผ่าครึ่งตามขวางส่วนที่เป็นก้น เจาะรูเพื่อสำหรับร้อยเชือกที่มาจากข้อต่อ ส่วนมากจะมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 - 15 เซนติเมตร ขึ้นอยู่กับขนาดหน้าอกของผู้เล่นและลักษณะเสียงที่ต้องการ

ภาพที่ 2. 23 กะลาพิณเปี๊ยะ

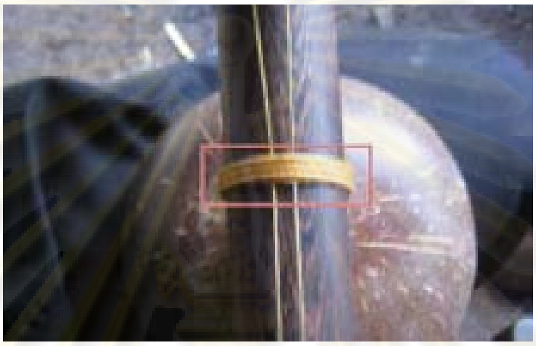
2.2.1.6 หมอนหรือข้อต่อ

โดยทั่วไปเรียกส่วนนี้ว่า “ ข้อต่อ ” ซึ่งทำด้วยไม้แข็ง ส่วนมากจะเป็นชนิดเดียวกับคันทวน มีขนาดความยาว 1 นิ้ว และความโต 1 นิ้วกับ 1 หุน (4 มิลลิเมตร) เป็นส่วนที่ต่อระหว่างกล่องเสียงกับคันทวน โดยมีการเจาะรูแนวขวางเพื่อร้อยเชือกผ่านไว้ยึดติดกับกล่องเสียงและคันทวน รวมทั้งเป็นส่วนที่ขณะบรรเลงต้องนำมือไปยึดไว้ตรงข้อต่อเพื่อไม่ให้เลื่อนไหล สะดวกต่อการบรรเลง

ภาพที่ 2. 24 ข้อต่อพิณเปี๊ยะ

2.2.1.7 รัดอก

รัดอกสมัยก่อนทำด้วยผิวหวาย หรือหนังวัวมาจักเป็นเส้นแบน กว้างประมาณ 0.5 เซนติเมตร แต่ปัจจุบันสามารถใช้สายซออู้หรือสายเอ็นมาแทนได้ เพื่อรัดระหว่างสายให้ติดกับคันทวนและรัดคันทวนให้ติดกับกะลาโดยผ่านข้อต่อ และห่างมาจากลูกบิดประมาณ 4 เซนติเมตร



ภาพที่ 2. 25 รัดอกพิณเปี๊ยะ

2.2.1.8 สลัก

สลักมีไว้เพื่อปรับระดับความหย่อนตึงของรัดอกให้แน่นขึ้นหรือหลวมลงทำจากไม้ไผ่ หรือ เขาควายมีความยาวประมาณ 10-12 เซนติเมตรและความกว้าง 1 เซนติเมตร

ภาพที่ 2. 26 สลักพิณเปี๊ยะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.2 ตำแหน่งเสียง

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะนั้น แบ่งเป็นสายเปล่าที่เริ่มต้นจากการตั้งเสียง และตำแหน่งของเสียงที่กดลงไปบนสาย อาจารย์พิพัฒพงษ์ หน่อขัด ได้กล่าวถึงตำแหน่งของเสียงตามลักษณะของพิณเปี๊ยะ ดังนี้

2.2.2.1 ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 2 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 2 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงซอล

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงลา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงเร

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงมี
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียง ซอลสูง

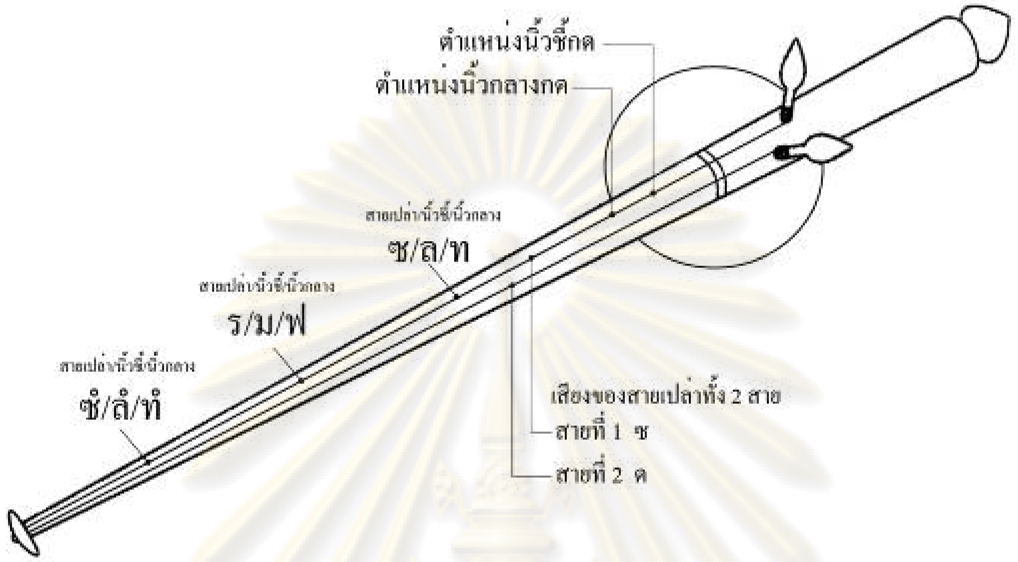
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียง ลาสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียง ทีสูง

ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

ตำแหน่งป๊อกและปาน	ไม่กดนิ้ว	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง
ตำแหน่งที่ 1	ซอล	ลา	ที
ตำแหน่งที่ 2	เร	มี	ฟา
ตำแหน่งที่ 3	ซอลสูง	ลาสูง	ทีสูง

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 2 สาย

สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียง โด



ภาพที่ 2. 27 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

2.2.2.2 ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 3 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 3 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโด

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงมี
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงซอล

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลาสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงทีสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโดสูง

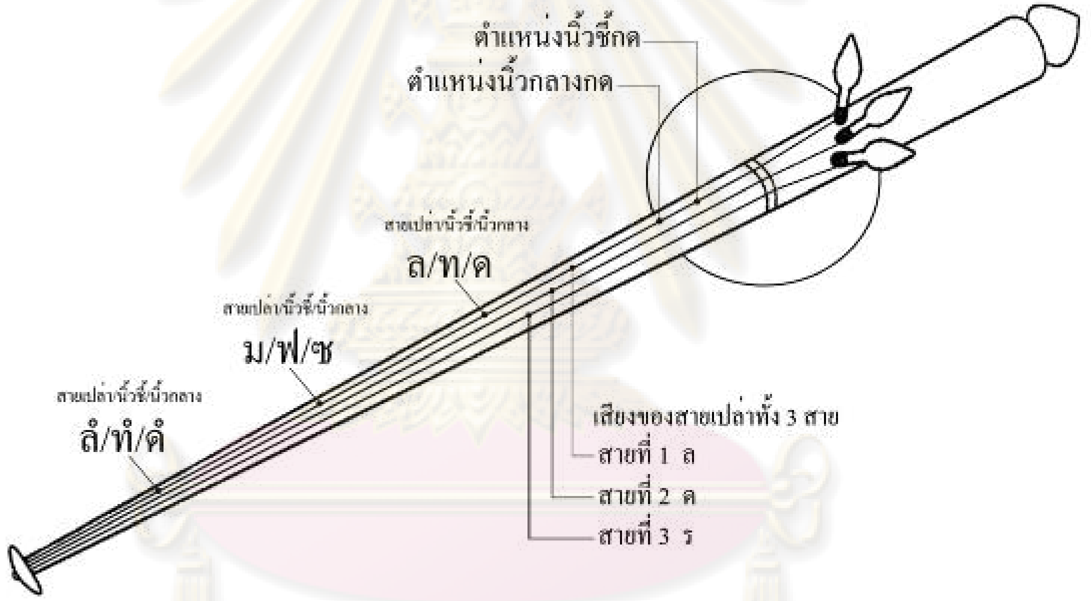
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

ตำแหน่งป๊อกและปาน	ไม่กดนิ้ว	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง
ตำแหน่งที่ 1	ลา	ที	โด
ตำแหน่งที่ 2	มี	ฟา	ซอล
ตำแหน่งที่ 3	ลาสูง	ทีสูง	โดสูง

ตารางที่ 2.2 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 3 สาย

สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงโด **สายที่ 3** เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงเร



ภาพที่ 2. 28 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 3 สาย

2.2.2.3 ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 4 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 4 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลา

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโด

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงมี

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงซอล

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลาสูง

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงทีสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโดสูง

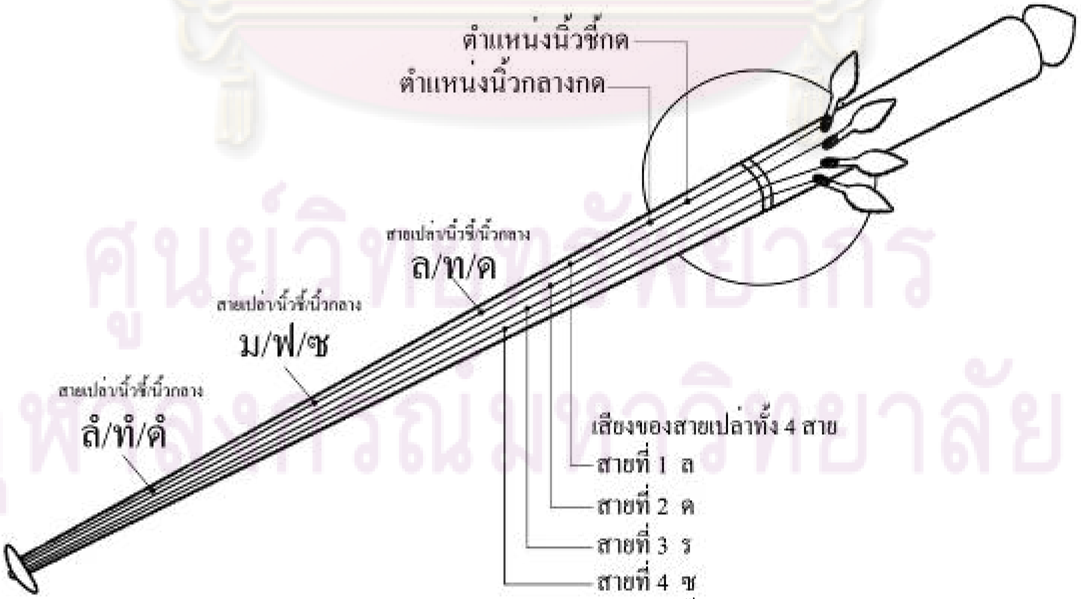
ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

ตำแหน่งป๊อกและปาน	ไม่กดนิ้ว	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง
ตำแหน่งที่ 1	ลา	ที	โด
ตำแหน่งที่ 2	มี	ฟา	ซอล
ตำแหน่งที่ 3	ลาสูง	ทีสูง	โดสูง

ตารางที่ 2.3 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 4 สาย

สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงโด **สายที่ 3** เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงเร

สายที่ 4 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงซอล



ภาพที่ 2. 29 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 4 สาย

2.2.2.4 ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 5 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 5 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโด

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงมี
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงซอล

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลาสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงทีสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโดสูง

ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

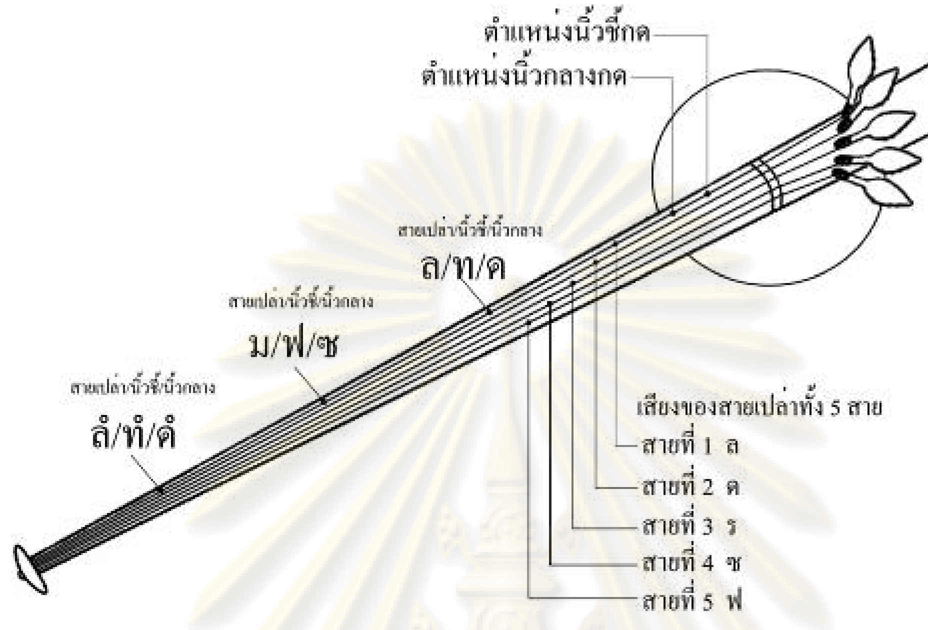
ตำแหน่งป๊อกและปาน	ไม่กดนิ้ว	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง
ตำแหน่งที่ 1	ลา	ที	โด
ตำแหน่งที่ 2	มี	ฟา	ซอล
ตำแหน่งที่ 3	ลาสูง	ทีสูง	โดสูง

ตารางที่ 2.4 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 5 สาย

สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงโด **สายที่ 3** เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงเร

สายที่ 4 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียง ซอล **สายที่ 5** เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงฟา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 2. 30 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 5 สาย

2.2.2.5. ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 6 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 6 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโด

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงมี
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงซอล

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลาสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงทีสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโดสูง

ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

ตำแหน่งป๊อกและปาน	ไม่กดนิ้ว	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง
ตำแหน่งที่ 1	ลา	ที	โด
ตำแหน่งที่ 2	มี	ฟา	ซอล
ตำแหน่งที่ 3	ลาสูง	ทีสูง	โดสูง

ตารางที่ 2.5 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 6 สาย

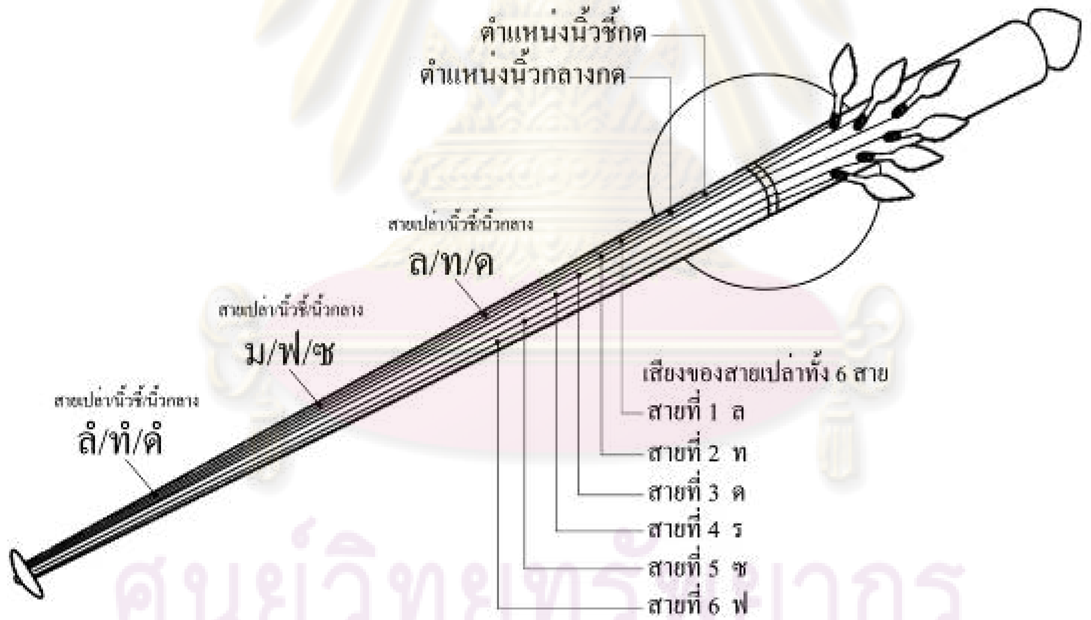
สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงที

สายที่ 3 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงโด

สายที่ 4 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงเร

สายที่ 5 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียง ซอล

สายที่ 6 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงฟา



ภาพที่ 2. 31 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 6 สาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.2.6 ตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะ 7 สาย

สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะ 7 สาย สามารถเกิดขึ้นจากวิธีการทำให้เกิดเสียงในแบบวิธีต่างๆ ดังนี้

สายที่ 1

ตำแหน่งที่ 1 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลา

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงที
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโด

ตำแหน่งที่ 2 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงมี

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงฟา
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงซอล

ตำแหน่งที่ 3 - เสียงที่ได้จากการป๊อกและปานที่สายเปล่าจะได้เสียงลาสูง

- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วชี้แล้วป๊อกและปานจะได้เสียงทีสูง
- เสียงที่ได้จากการกดนิ้วลงบนสายที่ตำแหน่งนิ้วกลางแล้วป๊อกและปานจะได้เสียงโดสูง

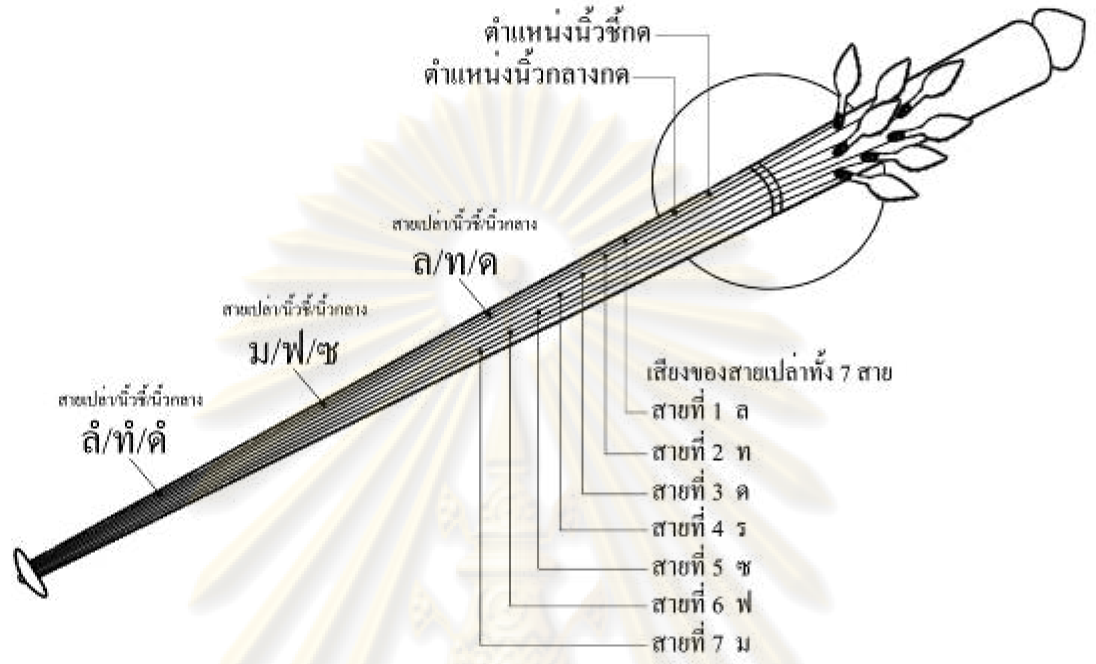
ตารางตำแหน่งเสียงในสายที่ 1

ตำแหน่งป๊อกและปาน	**ไม่กดนิ้ว**	**กดนิ้วชี้**	**กดนิ้วกลาง**
ตำแหน่งที่ 1	ลา	ที	โด
ตำแหน่งที่ 2	มี	ฟา	ซอล
ตำแหน่งที่ 3	ลาสูง	ทีสูง	โดสูง

ตารางที่ 2.6 ตารางแสดงตำแหน่งเสียงในสายที่ 1 ของพิณเปี๊ยะ 7 สาย

สายที่ 2 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงที
สายที่ 3 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงโด
สายที่ 4 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงเร
สายที่ 5 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียง ซอล
สายที่ 6 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงฟา
สายที่ 7 เสียงที่ได้จากการจก คือ เสียงมี

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 2. 32 ตำแหน่งเสียงพิณเปี๊ยะ 7 สาย

จากการสัมภาษณ์ครูรักเกียรติ ปัญญายศ เกี่ยวกับความคิดของสายพิณเปี๊ยะที่มีการเพิ่มขึ้นจาก 2 สาย จนไปถึง 7 สาย ครูรักเกียรติได้กล่าวว่า การเพิ่มขึ้นของสายที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการเพิ่มเพื่อช่วยให้การบรรเลงมีความง่ายมากขึ้นกว่าเดิมที่มีอยู่เพียงแค่ 2 สาย เพราะพิณเปี๊ยะ 2 สายจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้นิ้วในการกดลงไปบนสายเพื่อให้ได้เสียงต่างๆตามที่ต้องการ ถ้าหากสายยิ่งเพิ่มมากขึ้นเท่าใดการกดสายก็จะลดน้อยลงแต่จะเปลี่ยนเป็นการดีดลงไปบนสาย ที่เพิ่มขึ้นแทน อีกทั้งเสียงที่เกิดขึ้นก็ไม่ได้เป็นเสียงที่เกิดจากการป๊อกและปานเสียงที่ได้นั้นจึงจะไม่เกิดเป็นเสียง Harmonic (ดูที่วิธีการป๊อกและปาน หน้า75) จึงถือได้ว่าเป็นการลดความสามารถของผู้บรรเลงลงเป็นอย่างมาก ซึ่งผู้วิจัยก็เห็นด้วยกับครูรักเกียรติ เป็นอย่างยิ่ง เพราะผู้วิจัยเห็นว่าเสน่ห์ของพิณเปี๊ยะนั้นอยู่ที่เสียง Harmonic ซึ่งเป็นเสียงปลั่งจำเพาะและเป็นเอกลักษณ์ของพิณเปี๊ยะอย่างแท้จริง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 การสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

การสร้างเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นล้วนแต่เกิดจากฝีมือของช่างผู้เชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพ โดยใช้วิธีในการสร้างในแบบของตนที่แตกต่างกันออกไป ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีของจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้เข้าพบเพื่อสัมภาษณ์ เพราะช่างบุญรัตน์ถือว่าเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้การสร้างเครื่องดนตรีจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และเป็นบุคคลผู้หนึ่งที่มีความเชี่ยวชาญและได้รับการยกย่องในด้านการสร้างพิณเปี๊ยะ โดยผู้วิจัยได้เลือกศึกษาขั้นตอนการสร้างพิณเปี๊ยะวิธีการประกอบและการวางลูกบิด โดยแต่ละหัวข้อมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.3.1 ขั้นตอนในการเตรียมส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะ

2.3.1.1 การทำค้นทวน

1) เลือกไม้ชิงชันที่มีความสมบูรณ์ แห้งและแก่พอสมควร กว้าง ½ เมตร ยาว 1 เมตรซึ่งในการเลือกไม้ที่จะนำมาใช้ในการสร้างพิณเปี๊ยะนี้ ต้องใช้ความเชี่ยวชาญเป็นอย่างมาก โดยดูว่าไม้ที่จะนำมาใช้นั้นมีความสมบูรณ์ของตัวไม้และสมควรแก่เวลาที่จะนำมาใช้หรือไม่ จากนั้นใช้เลื่อยตัดไม้ที่ได้เตรียมไว้ เพื่อให้มีขนาดพอที่จะเข้าเครื่องกลึงเพื่อสร้างค้นทวน

ภาพที่ 2. 33 ท่อนไม้สำหรับทำค้นทวน

ภาพที่ 2. 34 ท่อนไม้ที่ถูกเลื่อยเพื่อเตรียมเข้าเครื่องกลึง

2) ทากาวแห้งเร็วลงไปที่ไม้ที่จัดเตรียมไว้ เพื่อให้ไม้มีความแกร่งขึ้น และไม่แตกในขณะที่ทำการกลึง จากนั้นเข้าเครื่องกลึงเพื่อหาศูนย์กลางของไม้

ภาพที่ 2. 35 หาศูนย์กลางของท่อนไม้

ภาพที่ 2. 36 จับยึดศุนย์กลางของท่อนไม้

3) เริ่มกลึงตัวไม้ โดยใช้สิ่วกลึงให้เป็นลักษณะของคันทวน ใช้ด้านที่หาศูนย์เป็นส่วนหัวของคันทวน กลึงจากหัวไปหาท้าย โดยจะกลึงให้มีขนาดเล็กลงเรื่อยๆ จากหัวจนถึงท้าย

ภาพที่ 2. 37 เริ่มกลึงหัวคันทวน

ภาพที่ 2. 38 กลึงปรับแต่งหัวคันทวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) กลึงส่วนหัวของคันทวนให้มีความสวยงาม

ภาพที่ 2. 39 ตกแต่งหัวคันทวน

5) กลับด้านจากส่วนหัวเป็นส่วนท้ายเพื่อกลึงส่วนท้ายให้มีขนาดพอดีที่จะใส่กับหัวเปี๊ยะที่ได้เตรียมไว้แล้ว

ภาพที่ 2. 40 วัดขนาดหัวเปี๊ยะ

ภาพที่ 2. 41 วัดขนาดคันทวนที่จะสวมหัวเปี๊ยะ

ภาพที่ 2. 42 กลึงส่วนท้ายคันทวน

ภาพที่ 2. 43 ใส่หัวเปี๊ยะท้ายคันทวน

6) เมื่อกลึงจนได้ขนาดที่ต้องการเรียบร้อยแล้ว ใช้กระดาษทรายเบอร์ 120 ขัด และใช้ไขปลาวาฬขัดอีกครั้งเพื่อให้เกิดความเงางาม เจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด โดยรูที่ 1 ห่างจากส่วนหัวพอประมาณ โดยใช้ดอกสว่านขนาด 2 หุน (8 มิลลิเมตร) จากนั้นจึงเจาะรูที่ 2 ให้ห่างกันประมาณ 1 นิ้ว เฉียงมาทางด้านขวาเล็กน้อย

ภาพที่ 2. 44 วัดระยะในการเจาะ

ภาพที่ 2.45 เจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด

2.3.1.2 การสร้างลูกบิด

1) ใช้ไม้ชนิดเดียวกันกับคันทวน โดยมีความกว้าง 2 นิ้ว และความยาว 8 – 10 นิ้ว จำนวน 2 ชิ้น

ภาพที่ 2. 46 ท่อนไม้เตรียมทำลูกบิด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) นำไม้ที่เตรียมไว้เข้าเครื่องกลึงหาจุดศูนย์กลางเช่นเดียวกับคันทวน จากนั้นกลึงลูกบิด ให้เป็นรูปร่าง โดยมีขนาดความกว้าง 1 นิ้วครึ่ง และความยาว 5 นิ้วครึ่ง – 6 นิ้ว

ภาพที่ 2. 47 หาจุดศูนย์กลางของลูกบิด

ภาพที่ 2. 48 เริ่มกลึงลูกบิด

ภาพที่ 2. 49 กลึงลูกบิดที่ 1

ภาพที่ 2. 50 กลึงลูกบิดที่ 2

3) นำกระดาษทรายเบอร์ 120 ขัดเพื่อให้ผิวของลูกบิดมีความเรียบอย่างสม่ำเสมอกันและใช้ไขปลาวาฬขัดอีกครั้งเพื่อให้เกิดความเงางามเช่นเดียวกับที่ขัดคันทวนใช้ดอกสว่านขนาด 1/32 เจาะรูที่ลูกบิดเพื่อสำหรับใส่สายทองเหลืองโดยให้ห่างจากคันทวนประมาณ 1 นิ้ว

ภาพที่ 2. 51 ลูกบิดที่เสร็จสมบูรณ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3.1.3 การทำกะลามะพร้าว

1) เลือกกะลาที่มีลักษณะกลมและแก่ ขนาดพอเหมาะกับหัวเปี๊ยะ เช่นถ้าหากหัวเปี๊ยะมีขนาดใหญ่จะใช้กะลาที่มีลักษณะใหญ่ และถ้าหัวเปี๊ยะเล็กก็จะใช้กะลาที่เล็กลง โดยปอกเปลือกออกมาดูว่าตรงตามที่ต้องการหรือไม่

ภาพที่ 2. 52 มะพร้าวแก่

2) ผ่ากะลามะพร้าวโดยเอาด้านที่เป็นรูออก ใช้เลื่อยผ่ากะลาออกประมาณ 1/4 ของลูกและขูดเอาเนื้อมะพร้าวที่อยู่ด้านในออกให้หมดโดยใช้เครื่องสว่านที่เป็นหัวขูดเนื้อมะพร้าว

ภาพที่ 2. 53 ผ่ากะลามะพร้าว

ภาพที่ 2. 54 ขูดเนื้อมะพร้าว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) นำกะลามะพร้าวที่ต้องการมาเข้าเครื่องเจียขัดเอาขนของกะลาออก

ภาพที่ 2. 55 ขัดขนกะลา 2

4) ใช้เครื่องสว่านเปลี่ยนหัวเป็นหัวขัดกะลามะพร้าว โดยทำการขัดให้เรียบทั้งด้านนอกและด้านใน

ภาพที่ 2. 56 ขัดกะลาด้านนอก

ภาพที่ 2. 57 ขัดกะลาด้านใน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) ใช้เครื่องสว่านเปลี่ยนหัวเป็นหัวขัดมัน โดยใช้ร่วมกับไขปลาวาฬ ในการขัดร่วมกันเพื่อให้กะลามีความเงางาม

ภาพที่ 2. 58 ขัดมันกะลา

ภาพที่ 2. 59 ลำดับการปรับแต่งกะลา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6) นำกะลามะพร้าวตามที่ต้องการมาเจาะตรงกลางกะลามะพร้าวเพื่อใช้ในการเชื่อมกับหมอนหรือข้อต่อเพื่อให้ติดกับคันทวนโดยจะเจาะให้เป็นรูปวงกลมและตกแต่งให้ดูเรียบร้อย

ภาพที่ 2..60 เจาะรูติดข้อต่อ

2.3.1.4 การทำหมอนหรือข้อต่อ

1) นำท่อนไม้ชนิดเดียวกับคันทวนและลูกบิด มาตัดให้ได้ขนาดความยาว 6 นิ้ว และความกว้าง 2 หุนครึ่ง

ภาพที่ 2. 61 ไม้เตรียมทำข้อต่อ

2) นำไม้ดังกล่าวเข้าเครื่องกลึงเพื่อหาศูนย์กลางของไม้ จากนั้นจึงเริ่มกลึงข้อต่อให้เข้ารูป และขัดด้วยกระดาษทรายเพื่อเก็บรายละเอียดอีกครั้ง

ภาพที่ 2.62 หาศูนย์กลางข้อต่อ

ภาพที่ 2. 63 เริ่มกลึงข้อต่อ

ภาพที่ 2. 64 กลึงลายข้อต่อ

ภาพที่ 2. 65 ขัดตกแต่งด้วยกระดาษทราย

3) เจาะรูด้านบนและด้านข้างข้อต่อให้ทะลุทั้ง2ด้านด้วยสว่านขนาด 2 หุน (8 มิลลิเมตร) เพื่อใช้สำหรับในการใส่สายเอ็นหรือสายไหมเพื่อยึดกับรัดอก

ภาพที่ 2. 66 เจาะรูข้อต่อด้านบน

ภาพที่ 2. 67 เจาะรูข้อต่อด้านข้าง

ภาพที่ 2. 68 ข้อต่อที่กลึงและเจาะเสร็จ

ภาพที่ 2. 69 ข้อต่อด้านที่ติด กับคันทวน

ภาพที่ 2. 70 ข้อต่อด้านที่ติดกับกะลา

4) เมื่อได้ข้อต่อแล้วใช้มีดคว้านข้อต่อด้านที่ติดกับคันทวนให้มีขนาดพอดีกับคันทวน เพื่อความมั่นคงเมื่อติดกับรัดอกและจะทำให้เสียงดัง

ภาพที่ 2. 71 คว้านข้อต่อ

ภาพที่ 2. 72 เตรียมติดกับคันทวน

2.3.1.5 การทำสลัก

1) ขั้นตอนแรกนำเขาควายที่เตรียมไว้มาตัดแยกส่วนให้ได้ขนาดความยาวประมาณ 15 เซนติเมตรและความกว้าง 2 เซนติเมตร หลังจากนั้นขัดและตกแต่งให้เรียบร้อยด้วยเครื่องเจียและกระดาษทรายโดยให้มีความยาวประมาณ 10-12 เซนติเมตรและความกว้าง 1 เซนติเมตร

ภาพที่ 2. 73 เตรียมเขาควาย

ภาพที่ 2. 74 ขัดและตกแต่งสลัก

ภาพที่ 2. 75 สลักที่สมบูรณ์

2.3.2 ขั้นตอนการประกอบพิณเปี๊ยะ 2 สาย

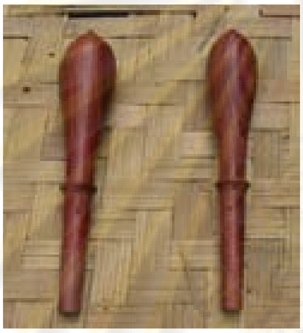
2.3.2.1 จัดเตรียมอุปกรณ์

จัดเตรียมอุปกรณ์ต่างๆที่ได้ทำไว้เรียบร้อย ได้แก่ หัวเปี๊ยะ 2 สาย ,คันทวนที่เจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด , ลูกบิด , กะลาที่เจาะรูสำหรับใส่หมอนหรือข้อต่อ , หมอนหรือข้อต่อ , สลัก , สายทองเหลือง (สายขิม) และสายเอ็นนำมาวางเรียงกันเพื่อสะดวก ในการหยิบใช้ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 2. 76 หัวเปี๊ยะ 2 สาย

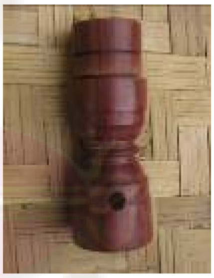
ภาพที่ 2. 77 คันทวนเจาะรู



ภาพที่ 2. 78 ลูกบิด

ภาพที่ 2. 79 กะลาเจาะรู

ภาพที่ 2. 80 สลัก



ภาพที่ 2. 81 หมอนหรือข้อต่อ

ภาพที่ 2. 82 สายทองเหลือง(สายขิม)

ภาพที่ 2. 83 สายเอ็น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3.2.2 ขั้นตอนประกอบ

1) นำหัวเปี๊ยะมาประกอบติดกับด้านปลายของคันทวน จากนั้นใช้กาวแห้งเร็วทาบริเวณโดยรอบเพื่อความแน่นและคงทน

ภาพที่ 2. 84 ประกอบหัวเปี๊ยะกับคันทวน 1

ภาพที่ 2. 85 ติดกาวหัวเปี๊ยะกับคันทวน

2) จากนั้นให้นำลูกบิดที่เตรียมไว้มาประกอบกับส่วนหัวของคันทวนที่ได้เจาะรูไว้ในขั้นต้นก่อนแล้ว

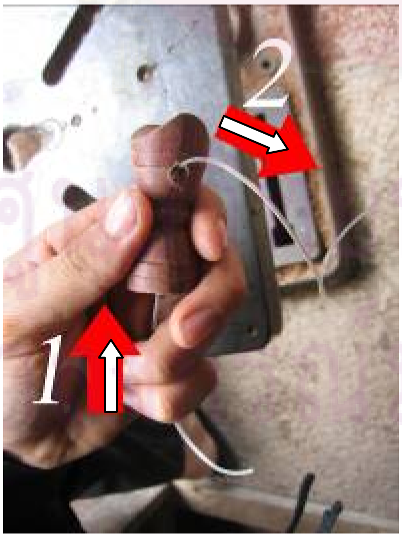
ภาพที่ 2. 86 ประกอบลูกบิดเข้ากับคันทวน

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) นำสายทองเหลืองมาประกอบกับหัวเปี๊ยะและลูกบิด โดยการขึงสายทองเหลืองให้ติดกับหัวเปี๊ยะ จากนั้นจึงนำสายมาร้อยกับรูของลูกบิดที่ได้เจาะสำหรับใส่สาย แล้วจึงบิดลูกบิดม้วนสายให้เข้าที่

ภาพที่ 2. 87 นำสายทองเหลืองมาประกอบกับหัวเปี๊ยะ **ภาพที่ 2. 88** นำสายมาร้อยกับรูของลูกบิด

4) ผูกสายข้อต่อโดยสามารถใช้สายเอ็นหรือสายไหม (สายเอกซออู้) สายเอ็นนั้นหาได้ง่าย เหนียวและทนทาน ส่วนสายไหมนั้นมีสีสันที่สวยงามกว่าสายเอ็นเริ่มหาได้ยาก เก่าเร็วและมีอายุการใช้งานที่น้อยกว่า เริ่มจากการผูกสายที่ข้อต่อก่อนแล้วจึงนำไปติดกับสลักและกะลา



ภาพที่ 2. 89 ร้อยสายเพื่อผูกข้อต่อ **ภาพที่ 2. 90** ผูกสายข้อต่อ

5) นำกะลาที่เจาะรูเสร็จแล้วนำมาประกอบกับข้อต่อและสลัก โดยใช้ปลายเส้นเอ็นหรือเส้นไหมผูกเงื่อนตายที่สลักให้แน่น

ภาพที่ 2. 91 เริ่มผูกสลัก

ภาพที่ 2. 92 ผูกสลักเสร็จแล้ว

6) นำกะลาที่ได้จากการติดข้อต่อและสลักเรียบร้อยแล้วไปเชื่อมต่อกับคันทวนโดยใส่มาจากท้ายของคันทวนโดยให้กะลามีลักษณะที่คว่ำลง แล้วจึงดันขึ้นมาอยู่ที่หัวคันทวน สายรัดอก จะห่างจากลูกบิดประมาณ 3 นิ้ว จากนั้นก็นำไปเทียบเสียงเพื่อบรรเลงได้เลย

ภาพที่ 2. 93 เชื่อมกะลาต่อกับคันทวน

ภาพที่ 2. 94 สายรัดอก กะลา

ภาพที่ 2. 95 พิณเปี๊ยะที่เสร็จสมบูรณ์

2.3.2.3 ขั้นตอนการประกอบลูกบิดของพิณเปี๊ยะที่มีมากกว่า 2 สาย

ขั้นตอนการทำพิณเปี๊ยะประเภทอื่นๆ กล่าวคือ ได้แก่ 3 สายจนกระทั่งถึง 7 สายนั้น มีวิธีการสร้างที่คล้ายคลึงกับพิณเปี๊ยะ 2 สายทั้งสิ้น ทั้งวัสดุและอุปกรณ์ที่นำมาใช้ล้วนเป็นแบบเดียวกับพิณเปี๊ยะ 2 สาย แต่จะมีเพียงวิธีการเจาะเพิ่มจำนวนลูกบิดให้เท่ากับจำนวนสายเท่านั้นเองที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับความชอบส่วนบุคคลว่าจะชอบให้เจาะเพิ่มลูกบิดเป็นแบบใด สำหรับการแบ่งเจาะเพิ่มลูกบิดของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ แบ่งได้ดังนี้

1) แบบการเจาะเพิ่มลูกบิดพิณเปี๊ยะ 3 สาย

ภาพที่ 2. 96 ลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 3 สาย

2) แบบการเจาะเพิ่มลูกบิดพิณเปี๊ยะ 4 สาย

ภาพที่ 2. 97 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 4 สาย

3) แบบการเจาะเพิ่มลูกบิดพิณเปี๊ยะ 5 สาย

ภาพที่ 2. 98 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 5 สาย

4) แบบการเจาะเพิ่มลูกบิดพิณเปี๊ยะ 6 สาย

ภาพที่ 2. 99 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 6 สาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) แบบการเจาะเพิ่มลูกบิดพิณเปี๊ยะ 7 สาย

ภาพที่ 2. 100 ภาพลักษณะการวางลูกบิดพิณเปี๊ยะ 7 สาย

ในการสร้างพิณเปี๊ยะแต่ละประเภทนั้น สิ่งที่สำคัญที่สุดและต้องคำนึงเป็นอย่างแรกคือ หัวเปี๊ยะ จะต้องดูให้ดีว่าขนาดของหัวเปี๊ยะมีขนาดใหญ่หรือขนาดเล็กและเป็นหัวเปี๊ยะประเภทกี่สาย เพราะล้วนแล้วแต่จะส่งผลกระทบต่อคันทวน กะลา ว่าจะเล็กหรือใหญ่ตามแบบหัวเปี๊ยะที่ได้มา และสำคัญที่สุดก็คือเสียง เพราะหากจะดังหรือจะเบา ทุ้มหรือแหลม ล้วนขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ในส่วนประกอบต่างๆระหว่างพิณเปี๊ยะ ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการสร้างพิณเปี๊ยะของช่างแต่ละบุคคล

จากการที่ได้ศึกษาวิธีการสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผู้วิจัยได้เห็นถึงความเป็นเลิศที่มีทั้งฝีมือและความเชี่ยวชาญที่ได้รับจากประสบการณ์ในการทำงานนับหลายปี ซึ่งการสร้างเครื่องดนตรีนี้ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์มิได้เห็นเป็นเพียงแค่อาชีพ แต่สิ่งที่ทำนั้นเป็นสิ่งที่ตนเองรัก โดยเริ่มจากการคัดสรรค์วัสดุที่นำมาสร้างพิณเปี๊ยะ ทั้งไม้ และกะลา จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ประสบการณ์ในการคัดสรรค์เพื่อนำมาสร้างพิณเปี๊ยะ ในการทำงานแต่ละขั้นตอนล้วนเป็นระเบียบ แบบแผน เป็นขั้นเป็นตอน ไม่วุ่นวาย อีกทั้งฝีมือในการกลึงของท่านนั้นเปี่ยมไปด้วยความชำนาญ ความประณีต จนสร้างความงามให้เกิดแก่พิณเปี๊ยะอย่างสมบูรณ์ที่สุด ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์มิได้มีความสามารถเพียงแค่การสร้างเพียงพิณเปี๊ยะเท่านั้นแต่ยังสามารถสร้างเครื่องดนตรีของชาวล้านนาได้ทุกชนิด และท่านยังสามารถสร้างเครื่องดนตรี ในวงเครื่องสายไทย

ได้ทุกเครื่องดนตรีและที่โดดเด่นที่สุดของท่านก็คือการสร้างซอสามสาย ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาโดยตรงจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และเป็นที่ยอมรับเป็นอย่างมากในวงการดนตรีไทย จึงถือได้ว่าช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์เป็นบุคคลสำคัญที่สมควรได้รับการยกย่องในการสร้างเครื่องดนตรีเป็นอย่างยิ่งของวงการดนตรีไทยและล้านนา เพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชนชาติไทยสืบไป

2.4 บทบาท โอกาสและเพลงที่ใช้ในการบรรเลง

2.4.1 บทบาทของพิณเปี๊ยะ

เนื่องจากเสียงของเปี๊ยะเบาตามธรรมชาติของเสียงฮาร์โมนิค จึงไม่นิยมมีการเล่นเปี๊ยะร่วมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ นอกจากนั้นความไพเราะของเสียงเปี๊ยะมักชักชวนให้ผู้ฟังต้องการฟังแต่เสียงเปี๊ยะเพียงอย่างเดียว ดังนั้นบทบาทของเปี๊ยะจึงเป็นบทบาทของการแสดงเดี่ยวเป็นส่วนมาก ถ้าใช้งานอย่างอื่นก็ใช้ประกอบกับการขับลำนำ จำพวกกาพย์ซ้าๆ(สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ อ้างในแปง โนจา,2538 : 117)

2.4.2 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ อ้างในแปง โนจา(2538 : 117) กล่าวไว้ว่าโอกาสที่จะเล่นเปี๊ยะก็เช่นเดียวกับโอกาสที่จะเล่นเครื่องดนตรีชาวบ้านชนิดอื่นๆ คือโดยมากจะเป็นการเล่นของพวกชายหนุ่มในยามออกไปเที่ยวเกี้ยวสาว ที่จะเล่นกันในยามว่างเฉยๆนั้นหายาก เพราะส่วนใหญ่ชายหนุ่มเหล่านี้ต้องทำงานทั้งวัน พอเสร็จจากการรับประทานอาหารเย็นก็พากันออกไปเที่ยวเกี้ยวสาว ในการออกไปเที่ยวเกี้ยวสาว การเล่นพิณเปี๊ยะหรือเครื่องดนตรีอื่นๆนอกจะให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้เล่นและผู้ฟังแล้ว ยังเป็นเสมือนสัญญาณว่ากลุ่มบุคคลที่กำลังเดินตามทางในยามค่ำคืนนั้น เป็นผู้ที่เดินทางมาอย่างมิตรไม่ใช่ศัตรูหรือคนร้าย และยังเป็นสัญญาณให้หญิงสาวทราบก่อนที่ชายหนุ่มจะมาถึง เปี๊ยะจะเล่นเมื่อตอนยังเป็นหนุ่มเท่านั้น พอแต่งงานแล้วก็ไม่ค่อยมีโอกาสเล่น หรือเลิกเล่นไปเลย แสดงว่าโอกาสสำคัญในการเล่นพิณเปี๊ยะนั้นขึ้นอยู่กับโอกาสในการเที่ยวเกี้ยวพาราสีและโอกาสสนุกสนาน รื่นเริงของพวกชายหนุ่มเท่านั้น

จากการสัมภาษณ์อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศและอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด ก็ได้กล่าวถึงโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะนั้นสามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะด้วยกัน ได้แก่

2.4.2.1 บรรเลงเพื่อประกอบการขับกะโลง

ในสมัยก่อนมีหลักฐานว่าเปี๊ยะถูกนำมาบรรเลงประกอบการขับกะโลงหรือโคลง อันได้แก่ กะโลงสามห้อง กะโลงสี่ห้อง โดยจะร้องเป็นทำนองขับต่างๆประกอบกับการบรรเลงพิณเปี๊ยะโดยเนื้อหากะโลงส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการขับเพื่อเกี้ยวพาราสี โดยมีข้อความดังต่อไปนี้

ตัวอย่าง กะโลงสี่ หรือ โคลงสี่สุภาพ

ตงวาวเสียงที่ก้อง	สาย**พิณ**
ดังดั่งทิพเมืองอินทร์	ม่วนสร้อย
ป๊อก ปาน จก ไหล ยิน	ไขข่างใจเนอ
กะโลงอื่อหวานชื่นช้อย	พี่น้อยรำหานาย

ตัวอย่าง กะโลงสาม หรือโคลงสาม

กำฮักปี๋นี้จะเอาซ่อนไว้ในน้ำก่อกั๋วหนาว จักเอาซ่อนไว้ในอากาศก๋างหาวก่อกั๋วเมฆเหมิยซอนดาวมาป๊กกะลุม จักเอาซ่อนไว้ในวังข่วงคุ้มก่อกั๋วเจ้ามาปะใส่ลักลวงลู่เอาไป เลยเก็บไว้ในหัวใจ๋ตี้หนี้หื้อมันไห้อะฮิอะฮียามสดุ้งตื่นเววา

2.4.2.2 บรรเลงเพื่อประกอบการจ้อย - ซอ

ในปัจจุบันการจ้อย-ซอ มักมีทั้งฝ่ายชายและหญิง โต้ตอบกันเพื่อความสนุกสนานครื้นเครง บางครั้งก็ซอเป็นเรื่องราวต่าง ๆ บางทีก็ซอเพื่อเล่าตำนานของล้านนา โดยโอกาสที่จะได้จ้อย-ซอนั้นส่วนมากจะเป็นในงานเทศกาลหรืองานมงคลต่างๆ เช่น งานสงกรานต์ เทศกาลปีใหม่ ลอยกระทง งานแต่งงาน เป็นต้น

ตัวอย่างบทจ๊อยของหญิงสาว

" ได้ยินเสียง**เปี๊ยะ** สะล้อมาก๋าย นึกว่าเป็นชายนายมาหย่องหยื้อ "

2.4.2.3 บรรเลงเพื่อประกอบการแอ่วสาว

โดยส่วนมากเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแอ่วสาวของชาวล้านนา ซึ่งอ้ายบ่าวมักจะนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงอวดกัน ผู้ใดที่สามารถเล่นเปี๊ยะได้จะเป็นที่ได้เปรียบในสายตาบรรดาหมู่สาว ๆ ดูโก้เก๋ มีความรู้ ความสามารถกว่าใคร ๆ เนื่องจากเปี๊ยะมีวิธีการบรรเลงที่ยาก

2.4.3 เพลงที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ

เนื่องจากเปี๊ยะสามารถใช้ทำเสียงต่างๆได้มากมาย เปี๊ยะจึงสามารถเล่นได้ทุกเพลงเท่าที่เครื่องดนตรีอื่นๆ ในระดับชาวบ้านจะเล่นได้ เพลงพื้นเมืองของชาวล้านนาเท่าที่เคยเป็นที่นิยมเล่นกันมามีอยู่หลายเพลงเช่น จก, ไหล, จีนใน, จีนไหล, จีนตุ้ม, แพะ, พ้อย, ปี๋มเป้ง, ปราสาทไหว, ปราสาทกุดปราสาทสร้อย, แม่แล้, สร้อยลำปาง, เงี้ยว, เงี้ยวลา, พม่า, อื่อ, ฝนแสนห่า ฯลฯ (สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ อ้างในแปง โนจา,2538 : 89)

บทที่ 3

วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.1 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ

3.1.1 ชีวประวัติ

3.1.1.1 ภูมิลำเนาเกิด

ครูรักเกียรติ ปัญญายศ เกิดเมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม พุทธศักราช 2502 อยู่บ้านเลขที่ 54 หมู่ที่ 4 หมู่บ้านช่างคำ ตำบลบ้านแหวน อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นบุตรของนายบุญมา ปัญญายศ (ถึงแก่กรรม) และนางขันแก้ว ปัญญายศ (สกุลเดิม สุวรรณจันทร์) มีพี่น้องทั้งหมดจำนวน 4 คนได้แก่

1. นางสาวศรีกุล ปัญญายศ (ถึงแก่กรรม)
2. นายประดิษฐ์ ปัญญายศ (ถึงแก่กรรม)
3. นายรักเกียรติ ปัญญายศ
4. นายแดง ปัญญายศ

3.1.1.2 ประวัติการศึกษา

ครูรักเกียรติ ปัญญายศ เริ่มเข้าศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษา ที่โรงเรียนวัดช่างคำ จนจบการศึกษาในระดับประถมศึกษาปีที่ 4 ในปีพุทธศักราช 2512 จากนั้นก็เข้าศึกษาต่อจนจบการศึกษาในระดับประถมศึกษาปีที่ 7 ที่โรงเรียนหางดงรัฐราชอุปถัมภ์ ในปีพุทธศักราช 2515 เมื่อจบในระดับชั้นประถมศึกษาแล้ว ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้เข้ามาศึกษาต่อในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น จนได้รับประกาศนียบัตรระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ในปีพุทธศักราช 2523 จากนั้นก็เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาจนได้รับพระราชทานปริญญาคุรุศาสตรบัณฑิต (เอกสังคม) จากวิทยาลัยครูเชียงใหม่ ในปี พุทธศักราช 2527

3.1.1.3 การทำงาน

ในปีพุทธศักราช 2524 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้เข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏ-ศิลปเชียงใหม่ กรมศิลปากร ในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 อีกทั้งยังเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาให้กับชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยพยาบาลและเป็นที่ปรึกษาให้กับชมรมดนตรีไทยให้กับ

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปีพุทธศักราช 2539 ครูได้เลื่อนตำแหน่งเป็นอาจารย์ 3 ระดับ 7 และในปัจจุบัน ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.1.1.4 ชีวิตสมรส

ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้สมรสกับนางสาวศรี พรรณมณี เมื่อปีพุทธศักราช 2541 ปัจจุบันมีบุตรชาย 1 คน คือ เด็กชายพันธรัฐ ปัญญายศ อายุ 9 ปี

3.1.2 การศึกษาด้านดนตรี

ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้เริ่มใกล้ชิดกับดนตรีเมื่อยังเยาว์วัยโดยมีปู่ของครูผู้มีความสนใจดนตรีเป็นอย่างมาก เป็นผู้เริ่มสร้างความคุ้นเคยให้ ซึ่งอาจจะไม่ใช่โดยตรงแต่ก็เป็นทางอ้อม จนทำให้ครูได้เริ่มรู้จักและมีความสนใจเกี่ยวกับกับดนตรีโดยครูเล่าว่า

> *ปู่ของครู ชื่อว่าอุ้ยบุญมี เป็นผู้ที่มีความรู้และความสามารถในการทรงเจ้าเป็นอย่างยิ่งอีกทั้งยังเป็นที่เคารพอย่างมากในจังหวัดเชียงใหม่ เวลาที่มีการทำพิธีทำบุญเมืองหรือสืบชะตาเมืองของจังหวัดเชียงใหม่ ปู่ของครูจะได้รับเกียรติให้เป็นผู้เริ่มทำพิธีก่อน ปู่ของครูเคยอยู่ในวังของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ปู่ชอบดนตรีเป็นอย่างมากทั้งดนตรีไทยเดิมและดนตรีพื้นเมือง เวลาปู่ไปงานทำพิธีต่างๆปู่ก็จะพาครูไปด้วยและในงานก็จะมีวงดนตรีมาบรรเลงอยู่ด้วยตลอดทั้งงานทำให้ครูได้ใกล้ชิดและเกิดความสนใจดนตรี นี่คงเป็นส่วนเริ่มต้นที่ทำให้ครูมีความชอบในด้านดนตรี*

จุดเริ่มต้นของการเรียนดนตรีของครูรักเกียรติโดยครูเล่าว่า

> *ในตอนที่ครูเรียนป.1 - ป.4 ครูเข้าเรียนที่โรงเรียนวัดช่างคำก็ยังไม่ได้เริ่มเรียนอะไรเกี่ยวกับดนตรี แต่พอเข้ามาเรียนต่อชั้นป.5-ป.7 ที่โรงเรียนหางดงรัฐราชอุปถัมภ์ ครูก็ได้เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับครูเฉลิม แสงสว่าง ในตอนนั้นเครื่องดนตรีที่ได้เรียนเป็นชิ้นแรก*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คือขลุ่ยครูได้เรียนทั้งขลุ่ยไทยและขลุ่ยสากล และก็ได้เรียนบาร์เลล่า ที่ใช้ตีตามขบวนวงโยธวาทิต ที่หัวไม้ตีกลมๆมีเสียงนิ้งหน่องๆ อีกด้วย ครูเฉลิม คงพอที่จะมองเห็นความสามารถเลยแนะนำให้ครูเข้าไปเรียนต่อ ที่วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่

ในปีพุทธศักราช 2516 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้เข้ารับการศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่ โดยเริ่มเรียนตั้งแต่ระดับชั้นต้น 4 ถึงระดับชั้นต้น 6 ต่อด้วยชั้นกลางปีที่ 1ถึงชั้นกลางปีที่ 3 จนกระทั่งจบในระดับชั้นสูง 2 ในปีพุทธศักราช 2524 ตามลำดับโดยครูได้เล่าประสบการณ์การ การศึกษาดนตรีในช่วงนี้ให้กับผู้วิจัยฟังว่า

เมื่อครูจบชั้นป.7 ที่โรงเรียนหางดง ครูก็ไปสมัครเรียนต่อที่ วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่ ครูเริ่มเข้าไปเรียนตอนชั้นต้น 4 เครื่องดนตรี ที่เป็นเครื่องมือเอกคือซอด้วง ตอนนั้นครูจีรพล เป็นคนเลือกให้ ครูไม่ได้ เลือกเอง เรียนตั้งแต่ชั้นต้น 4 จนจบสูง 2 ครูได้เรียนดนตรีกับครูหลาย คนโดยในช่วงแรกครูที่ได้เรียนด้วยคือครูจีรพล กับ เจ้าลุงสุนทร เรียนทั้ง ดนตรีไทยและก็ดนตรีพื้นเมือง ครูที่ครูเรียนด้วยตั้งแต่ชั้นต้น 4 ถึงสูง 2 มี ครูจีรพล เพชรสม,เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ,ครูนิรมล ตระกา รผล, ครูมณฑา ศิลปรายะ , ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และก็ครูประเวช กุมุท เพลงที่เรียนก็จะเป็นเพลงในหลักสูตร ส่วนเพลงเดี่ยวนั้นครูได้ต่อกับครู ป๊อก (ครูเชวงศักดิ์ โพธิ์สมบัติ) ได้ต่อเพลงเดี่ยวพญาครวญ และอีกเพลง ต่อกับครูประเวช ต่อเพลงเดี่ยวพญาโศก ในช่วงที่เรียนอยู่นั้นเวลามีงาน ครูประเวชก็จะเรียกให้ครูไปสีซอ ครูเลยได้ต่อเพลงกับครูประเวชเยอะ และเวลาครูมีข้อสงสัยอะไรเกี่ยวกับดนตรีครูก็จะเข้าไปถามที่ครูประเวช เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งครูประเวชก็จะตอบคำถามได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังจุด ประกายและสร้างแรงบัลดาลใจให้ครูลองแต่งเพลงดูเพราะเห็นว่ามี ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีไทยเป็นอย่างดีแล้ว ทำให้ครูกับครู ประเวช มีความผูกพันกันเป็นอย่างมาก

ในปีพุทธศักราช 2520 ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ให้เข้าไปใช้ชีวิตและศึกษาดนตรีที่บ้านของเจ้าสุนทร โดยในตลอดระยะเวลาที่ได้รับการอุปถัมภ์

นั้น ครูรักเกียรติได้ทำการศึกษาและฝึกซ้อมทั้งดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองอย่างเต็มกำลัง อีกทั้งยังเป็นโอกาสทำให้ครูได้พบกับสังคมดนตรีในวงกว้าง โดยครูเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

> *ช่วงนั้นเมื่อปี 2520 ประมาณกลาง 2 ครูมีนิสัยเกเรคิดจะไม่เรียนแล้ว เจ้าลุง (เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่) เห็นว่าครูจะออกจึงเรียกไปคุยด้วย แล้วก็ชวนให้ครูไปอยู่กินที่บ้านเจ้าลุงด้วยกัน ครูก็เลยย้ายเข้าไปอยู่ที่บ้านเจ้าลุง ในสมัยก่อนสังคมดนตรีไทยมีน้อย ไม่เยอะ ส่วนมากจะเป็นพื้นเมืองมากกว่า ทุกวันศุกร์ที่บ้านเจ้าลุงจะมีการซ้อมดนตรีจึงทำให้มีคนที่สนใจและรู้จักกับเจ้าลุงเข้ามาซ้อมด้วย มีลุงคนหนึ่งชื่อลุงไหว เป็นคนรู้จักกับเจ้าลุงและเป็นคนที่มีความรู้และความสามารถมากทุกวันศุกร์ครูก็จะได้เจอกับลุงไหว ซึ่งเจ้าสุนทรบอกกับครูว่า "ถ้าไม่ได้เพลงไหนก็รีบไปต่อซะ" และช่วงนี้ครูสนใจในเรื่องโน้ตเพลงมากครูก็เลยไปหาพันเอกพิเศษกิจ วรรณะ ผู้ควบคุมวงดุริยางค์ทหารบกในหมวดดนตรีไทย เพื่อศึกษาโน้ตเพลงตามคำแนะนำของคนรู้จักเพราะว่าพันเอกพิเศษกิจมีโน้ตเยอะ ครูจึงเรียกช่วงนี้ว่า "ช่วงเก็บเพลง" ครูเลยได้ทั้งความรู้และเพลงมาจากบ้านเจ้าลุงเป็นจำนวนมาก*

3.1.3 ผลงานด้านดนตรี

ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้มีผลงานการประพันธ์เพลงโดยใช้ความรู้และประสบการณ์ ที่ได้รับจากครูประเวช โกมุท , เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ในการประพันธ์ทั้งเนื้อร้องและทำนองไว้หลายบทเพลงอีกทั้งยังเป็นที่ยอมรับกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ซึ่งครูได้เล่าถึงที่มาการประพันธ์เพลงและการยอมรับทางสังคมให้กับผู้วิจัยฟังว่า

> *ตอนนั้นที่แต่งเพลงเป็นช่วงที่ครูเรียนจบ ป.ตรีใหม่ๆ ครูได้มีโอกาสเริ่มแต่งเพลง 1 เพลง คือเพลง แม่ฟ้าหลวง ให้กับมูลนิธิสมเด็จย่าไร่แม่ฟ้าหลวง โดยได้เนื้อคร่าวกำจ่มพระยาพรหมมาก่อน ซึ่งใจความของเนื้อก็เป็นเนื้อหาของความคิดถึงที่มีต่อคนรัก ซึ่งปัจจุบันก็มีคนใช้เล่นกันอยู่ จากนั้นครูก็แต่งเพลงเรื่อยมาจนมาถึงงาน 4 ภาค (งานวิทยาลัยนาฏศิลป 4 ภาค)ที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงเมื่อปี 36 (พุทธศักราช 2536) โดย*

มีพระเทพ (สมเด็จพระเทพรัชราชสุดา สยามบรมราชกุมารี) เป็นองค์ประธานในการเปิดงาน ในงานนั้นครูได้แต่งเพลงกมผัด เพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งเพลงกมผัดก็ได้รับรางวัลชนะเลิศจากสมเด็จพระเทพฯในการประพันธ์เพลงพื้นเมืองยอดเยี่ยม แต่ได้รับในนามของวิทยาลัยนาฏ-ศิลป เชียงใหม่ หลังจากนั้นครูก็เลยได้เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปในการประพันธ์เพลง

ผลงานการประพันธ์เพลง เนื้อร้อง และการออกแบบการแสดง มีดังนี้

1. ประพันธ์เพลงบรรเลงดนตรีพื้นเมือง
   - เพลงแม่ฟ้าหลวง (แม่ฟ้าหลวงเชียงราย)
   - เพลงสายน้ำปิง
   - เพลงหอคำ
   - เพลงเปี๊ยะ
2. ประพันธ์เพลงบรรเลงดนตรีไทย
   - เพลงช่อดอกเอื้อง
3. ประพันธ์เพลงสำหรับการแสดง
   - เพลงฟ้อนวี
   - เพลงฟ้อนที
   - เพลงนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่
   - เพลงกมผัด
   - เพลงฟ้อนผาง
   - เพลงฟ้อนไต (เรียบเรียง)
   - เพลงชุดไทยเหนือน้อมเกล้า (ประพันธ์บทร้องและบรรจุทำนองเพลง)
4. ออกแบบการแสดง โดยการเรียบเรียงการแสดงต่างๆที่มีอยู่มารวมกันเพื่อจัดทำเป็นการแสดงชุดใหม่ขึ้นมา
   - จตุระเภรี
   - ล้านนาเภรี
   - สัตตะเภรี
   - เชียงใหม่แก้วบุรีงามหลากสี (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยเอาไปแสดงที่กรุงเทพฯเปลี่ยนเป็นล้านนา)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ประพันธ์บทเนื้อร้องถวายพระพร

- พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
- พระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถ
- สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี

3.1.4 การศึกษาและผลงานด้านพิณเปี๊ยะ

ในปีพุทธศักราช 2529 ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้เริ่มศึกษาพิณเปี๊ยะร่วมกับครูวิเทพ กันทิมา โดยศึกษากับ**ครูแปง โนจา** และ **ครูวัน ถาเกิด** โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์และสังเกตอย่างใกล้ชิด จากนั้นจึงนำมาฝึกปฏิบัติจนสามารถนำมาบรรเลงได้โดยครูเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

> *ครูเริ่มเรียนพิณเปี๊ยะในปี 29 (พุทธศักราช 2529) ในตอนแรกครูได้ยินมาจากเสียงเล่าลือของคนทั่วไปเล่าว่ามีเครื่องดนตรีของทางภาคเหนือที่มีเสียงไพเราะดังกับเสียง <u>เด็งปันเมา</u>* (ดูที่วิธีการป๊อกและปาน หน้า75) *กับ หัดเปี๊ยะ 3 ปี๋ หัดปี่ 3 เดือน ก็เลยทำให้ครูอยากจะลองเรียนดูแต่ก็ยังไม่รู้ว่าจะไปเรียนกับใครต่อมาครูธีรยุทธ ยวงศรี ได้พาครูแปง โนจามาพร้อมกับอาจารย์ประสิทธิ์ เรียวศิริพงศ์ มาสาธิตให้กับผู้ที่สนใจที่วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่ ซึ่งช่วงนั้นเป็นช่วงที่กระแสของพิณเปี๊ยะได้รับการเล่าขานและตอบรับจากสังคมเป็นอย่างมาก ตอนนั้นที่ครูแปงมาดีดให้ดูเป็นช่วงที่ครูแปงมีอาวุโสมาก อายุราวๆ 80 กว่า มือไม้สั่นไปหมด แต่จากการสังเกตแล้วถือได้ว่าเป็นบุคคลที่มีฝีมือในการดีดพิณเปี๊ยะเป็นอย่างมาก พอสาธิตที่หอประชุมเสร็จ ครูกับครูวิเทพ (ครูวิเทพ กันทิมา)ก็เลยเข้าไปถามรายละเอียด ท่านได้แนะนำวิธีการจับ ป๊อก ปาน จกไหล และในขณะที่แนะนำ เสียงบางเสียงที่ปรากฏออกมา ทำให้มั่นใจว่าเสียงเป็นอย่างนั้น จากนั้นก็ครูก็เลยวัดขนาดพิณเปี๊ยะของครูแปงแล้วให้พ่อวิเทพทำพิณเปี๊ยะให้ แล้วครูก็ซื้อจากพ่อวิเทพมา 1 เลา หลังจากได้เปี๊ยะมา 3 เดือนครูซ้อมไม่เคยหยุดซ้อมทุกๆวันอยู่กับพิณเปี๊ยะตลอด โดยเริ่มฝึกป๊อกปานที่เสียงกลางสายก่อนและจะย้ำให้มั่นใจ จากนั้นจึงไปฝึกต่อที่เสียงบน และเสียงล่าง เมื่อแน่ใจดีแล้วจึงฝึกการไหล เพื่อให้เกิดความแม่นยำจนชำนาญแบบมั่นใจ จากนั้นก็เริ่มเต็กที่นิ้วชี้และนิ้วกลาง*

เมื่อฝึกทั้งหมดอย่างมั่นใจแล้วครูเลยแต่งเพลงเปี๊ยะขึ้นมา เพื่อไล่เสียงไล่นิ้วให้ได้ใช้ทุกสัมผัสครอบคลุมของทุกวิธีการเล่น พอไล่เพลงนี้เสร็จก็ไปเล่นเพลงอื่นๆเพราะมีเพลงอยู่ในตัวอยู่แล้ว จากนั้นก็ได้ข่าวว่ามีคนเล่นเปี๊ยะอีกคนชื่อพ่ออุ้ยวัน ถาเกิด ครูเลยชวนพ่อวิเทพพากันไปดูเทคนิคและวิธีการเล่นเพิ่มเติม เพื่อเทียบความต่างของตนเองกับของคนอื่น ซึ่งสมัยก่อนครูโบราณท่านไม่มีวิธีการสอนไม่มีขั้นตอนในการถ่ายทอด แต่ว่าเราเป็นนักดนตรีจึงนำการไม่มีขั้นตอนกลับมาเป็นขั้นตอนโดยยึดหลักและวิธีตามแบบที่ได้เห็นและได้ยินตามครู

จากการที่ครูได้เล่าให้ผู้วิจัยฟัง ผู้วิจัยเห็นว่าครูรักเกียรติได้รับโอกาสในสิ่งที่ตนเองกำลังต้องการศึกษาอยู่พอดี อีกทั้งยังได้รับการถ่ายทอดจากผู้ที่มีความสามารถและเชื่อถือได้ พร้อมทั้งยังมีครูวิเทพเป็นผู้ร่วมคิดในการศึกษาและสนับสนุนการสร้างพิณเปี๊ยะให้อีกด้วย จึงทำให้ครูรักเกียรติมีความพร้อมในทุกๆเรื่อง ส่งผลให้การศึกษาพิณเปี๊ยะเป็นไปได้ด้วยดี

ในปีพุทธศักราช 2531 ทำการบรรเลงพิณเปี๊ยะเพลงปั่นฝ้าย ต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ที่มหาลัยมหิดลและสมาคมนักแต่งเพลงไทยได้จัดขึ้น และหลังจากนั้นจึงหยุดดีดเปี๊ยะ โดยครูเล่าว่า

ในปี 31 (พุทธศักราช 2531) มหาวิทยาลัยมหิดลได้ให้ครูไปดีดเปี๊ยะ หน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพฯ งานเดี่ยวชัยมงคล ตอนนั้นครูเอาเพลงสาวไหมหรือปั่นฝ้ายไปดีด ก็เป็นที่สนใจกันอย่างมาก พอเสร็จงานนี้ ครูก็เลยเลิกดีดเปี๊ยะเลย เพราะเห็นว่าตอนนั้นพิณเปี๊ยะเริ่มแพร่หลายแล้วพิณเปี๊ยะคงไม่สูญหาย ครูคิดว่าครูถึงจุดอิ่มตัวและมีความสุขกับพิณเปี๊ยะเต็มที่แล้วบวกกับภาระงานครูก็เริ่มเยอะขึ้นจึงทำให้หยุดดีดพิณเปี๊ยะไปแต่ถ้ามีคนสนใจมาถามครูก็จะแนะนำกลับไป

เมื่อครูรักเกียรติได้ฝึกฝนจนมีความเชี่ยวชาญแล้ว จึงมีผู้ที่สนใจและเล็งเห็นถึงความสามารถของครูรักเกียรติ ครูจึงได้มีโอกาสสร้างชื่อและเผยแพร่ความรู้ความสามารถจนเป็นที่ยอมรับกันอย่างแพร่หลาย แต่ด้วยภาระงานที่มากขึ้นประกอบกับมีผู้ที่สามารถบรรเลงพิณเปี๊ยะแพร่หลายแล้ว ครูรักเกียรติจึงได้ทำหน้าที่แนะนำแทนมากกว่าที่จะออกแสดงเอง

จากการศึกษาประวัติชีวิตของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้วิจัยเห็นว่า ครูรักเกียรติเป็นบุคคลที่มีความรู้ ความสามารถและขยันหมั่นเพียร ตั้งใจทำสิ่งใดแล้วจะทำให้เกิดผลสำเร็จ รวมถึงครูเป็นบุคคลที่ใช้โอกาสที่ได้รับจากครูที่มีความเมตตาและความสามารถอย่างเต็มที่ อีกทั้งครูยังเป็นผู้ที่เผยแพร่ความรู้ที่มีอย่างเต็มที่ จึงทำให้ครูเป็นบุคคลที่สังคมยอมรับอย่างเช่นทุกวันนี้

3.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

พิณเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะ ผู้บรรเลงควรต้องมีพื้นฐานทางดนตรีซึ่งจะทำให้เข้าใจวิธีการบรรเลงและสามารถบรรเลงพิณเปี๊ยะได้ดียิ่งขึ้น การบรรเลงพิณเปี๊ยะต้องใช้การฝึกฝนเป็นอย่างมาก ครูดนตรีโบราณทางภาคเหนือได้กล่าวเปรียบเทียบถึงวิธีการฝึกพิณเปี๊ยะกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นเอาไว้ว่า *" หัดเปี๊ยะสามปี๋ หัดปี่สามเดือน "* (หัดพิณเปี๊ยะใช้เวลา 3 ปี แต่หัดปี่จุมใช้เวลาเพียง 3 เดือน) และอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ยังได้กล่าวเป็นการย้ำกับผู้วิจัยว่า *" เปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ถึงเลือดถึงเนื้อ "* (เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้ความรัก ความจริงใจจริงจัง ต้องอดทน บรรเลงด้วยจิตใจ อารมณ์และความรู้สึก) ซึ่งคำดังกล่าวทั้ง 2 นี้ สะท้อนให้เห็นว่า ผู้ที่ต้องการศึกษาจะต้องใช้ความอดทนทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ ตลอดจนเวลาในการฝึกฝนเป็นอย่างมาก เพราะพิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ฝึกยากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ อาจารย์พิพัฒพงษ์ หน่อขัด ได้กล่าวกับผู้วิจัยเป็นภาษาเหนือว่า *" คนอยากเฮียนเปี๊ยะนั้นมีนัก แต่คนฮักเปี๊ยะนั้นมีหน้อย "* (คนอยากเรียนพิณเปี๊ยะนั้นมีจำนวนมาก แต่คนที่รักพิณเปี๊ยะนั้นมีจำนวนน้อย)

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและสัมภาษณ์วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายจากครูรักเกียรติ ปัญญายศ อย่างละเอียด พบว่าลักษณะการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ (1) ระเบียบวิธีการบรรเลงที่ใช้โดยทั่วไป (2) ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายรายละเอียดตามประเด็นที่ศึกษาดังนี้

3.2.1 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่ใช้โดยทั่วไป

ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายที่ใช้โดยทั่วไปนั้น ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ศึกษาและหาความรู้เกี่ยวกับพิณเปี๊ยะจากพ่ออุ้ยแปง โนจาและพ่ออุ้ยวัน ถาเกิด โดยนำมาบรรเลงเพื่อฝึกฝนให้เกิดความเชี่ยวชาญ จนสามารถนำไปใช้กับเพลงต่างๆได้เป็นอย่างดี สำหรับรูปแบบฐานความรู้ทั่วไปที่ครูนำมาใช้ในการบรรเลงมีหลักและแนวทางการบรรเลงในขั้นตอนต่างๆดังนี้

3.2.1.1 วิธีการจับพิณเปี๊ยะ

วิธีการจับพิณเปี๊ยะ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนคือการจับพิณเปี๊ยะส่วนบนของคันทวนด้วยมือซ้ายและการจับพิณเปี๊ยะส่วนล่างของคันทวนด้วยมือขวา

ภาพที่ 3.1 วิธีจับพิณเปี๊ยะส่วนบน

วิธีการจับพิณเปี๊ยะส่วนบน ให้ใช้มือซ้ายจับคันพิณเปี๊ยะในลักษณะหงายมือขึ้น ให้คันทวนอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ ถือไว้ให้แน่นพอประมาณ โดยที่มือชิดกับบริเวณข้อต่อของพิณเปี๊ยะ กล่องเสียงหรือกะลาของพิณเปี๊ยะครอบอยู่ที่กลางหน้าอกในส่วนที่มีพื้นที่ราบเรียบที่สุด

ภาพที่ 3.2 วิธีจับปลายคันทวนของพิณเปี๊ยะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ด้านปลายคันทวนของพิณเปี๊ยะใช้มือขวาจับแบบเดียวกับมือซ้ายแต่อยู่ในลักษณะที่คว่ำลง เฉียงปลายคันทวนลงด้านล่างกับพื้นทำมุมกับร่างกายของผู้เล่นประมาณ 45 องศาไม่หย่อนหรือสูงมากจนเกินไป

3.2.1.2 ลักษณะของท่าดีดพิณเปี๊ยะ

ลักษณะของท่าในการบรรเลงพิณเปี๊ยะโดยทั่วไป ผู้บรรเลงจะทำการบรรเลงโดยการนั่งหรือยืนก็ได้ นอกจากนั้นพิณเปี๊ยะยังสามารถบรรเลงได้ทั้งในขณะที่เดินหรือนอน โดยไม่ทำให้ศักยาภาพในของการบรรเลงมีความด้อยลงไป เพราะจุดสำคัญนั้นอยู่ที่การจับพิณเปี๊ยะให้ถูกวิธีและผู้บรรเลงมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลง ลักษณะท่าทางในการจับและการวางมือของผู้บรรเลงแต่ละบุคคลอาจมีท่าทางที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลงแต่ละคน สำหรับครูรักเกียรติ ปัญญายศ นั้นได้แนะนำท่าหลักในการดีดพิณเปี๊ยะแบ่งเป็น 2 ท่า คือ

1) ลักษณะท่านั่งดีดพิณเปี๊ยะ

วิธีการนั่งดีดพิณเปี๊ยะนั้น ผู้ฝึกหัดจะต้องนั่งในลักษณะตัวตรงอกผายไหล่ผึ่งให้ดูสง่าผ่าเผย ไม่ควรอยู่ในลักษณะที่ก้มหน้าหรือเอนตัวไปข้างหลังเพราะจะทำให้เสียบุคลิกในการบรรเลง ใช้มือทั้งสองข้างประคองคันพิณเปี๊ยะทำตัวให้สบาย ไม่เกร็งจนเกินไป และจับพิณเปี๊ยะให้ถูกตามหลักการจับพิณเปี๊ยะ

ภาพที่ 3.3 ลักษณะท่านั่งดีดพิณเปี๊ยะ

2) ลักษณะท่ายืนดีดพิณเปี๊ยะ

การยืนดีดพิณเปี๊ยะนั้น ผู้ฝึกหัดจะต้องยืนในลักษณะตัวตรงอกผายไหล่ผึ่ง ให้ดูสง่าผ่าเผย ไม่ควรอยู่ในลักษณะที่ก้มหน้าหรือเอนตัวไปข้างหลัง เพราะจะทำให้เสียบุคลิก ในการบรรเลง ใช้มือทั้งสองข้างประคองคันพิณเปี๊ยะทำตัวให้สบาย ไม่เกร็งจนเกินไปและจับพิณเปี๊ยะให้ถูกตามหลักการจับพิณเปี๊ยะ

ภาพที่ 3.4 วิธีการยืนดีดพิณเปี๊ยะ

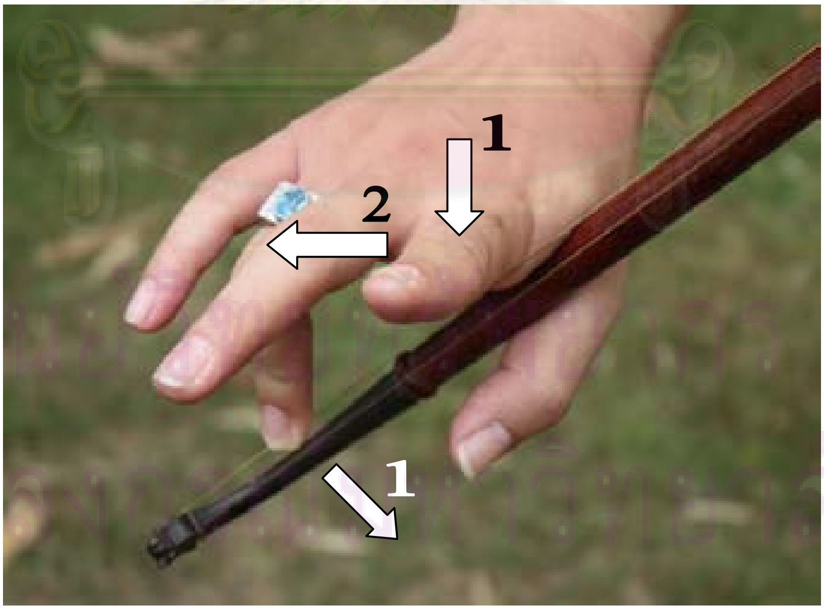
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.1.3 วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย จากครูรักเกียรติ ปัญญายศ พบว่ามีวิธีการบรรเลงสำหรับรูปแบบฐานความรู้ทั่วไปที่ครูนำมาใช้ในการบรรเลงมีหลักและแนวทางการบรรเลงดังนี้คือ

1) วิธีการป๊อกและปาน

วิธีการป๊อกและปานเป็นวิธีการบรรเลงที่ต้องประสานและสัมพันธ์กัน โดยใช้นิ้วนางป๊อกลงไปบนสายพิณเปี๊ยะโดยเร็ว จากนั้นให้นิ้วชี้ทำหน้าที่ต่อด้วยการปานแตะสาย แล้วแยกออกในเวลาไล่เลี่ยกัน ซึ่งหากจะกล่าวให้เป็นวิธีง่ายๆของการป๊อกและปานที่ใช้เพียงนิ้วนางโดยใช้นิ้วชี้ข้างขวามือเป็นสำคัญนั้นสามารถแบ่งขั้นตอนออกเป็น 2 ขั้นตอนคือ (1) **ดีด** โดยใช้นิ้วนาง และ **แตะ**โดยใช้นิ้วชี้ (2) **ปล่อย** นิ้วชี้ออก วิธีการป๊อกและปานเป็นวิธีที่ยากเป็น อย่างยิ่ง สำหรับการฝึกหัดในขั้นต้นจึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจขั้นตอนและวิธีการโดยละเอียด เมื่อผู้บรรเลงฝึกจนเกิดความสัมพันธ์ระหว่างการป๊อกและการปานเป็นอย่างดีแล้ว เสียงที่จะเกิดขึ้นนั้นก็จะออกมาเป็นเสียงฮาร์โมนิค (Harmonic) ที่เป็นเสน่ห์อย่างยิ่งของพิณเปี๊ยะ ซึ่งเสน่ห์ของพิณเปี๊ยะที่เป็นเสียงฮาร์โมนิค (Harmonic) นี้ ตามโบราณได้ให้คำเปรียบไว้ว่าเป็นเสียง "**เด็งปันเมา**" คำว่า "**เด็ง**" หมายถึงเสียงที่ดังคล้ายกระดิ่งหรือระฆังขนาดเล็กที่ห้อยตามช่อฟ้าบนโบสถ์และวิหารต่างๆ หรือกระพรวนที่ใช้แขวนติดกับคอวัว คำว่า "**ปันเมา**" หมายถึงทำให้หลงใหล เมื่อรวมกันแล้วจะได้ความหมายที่ว่า "**เสียงกระดิ่งที่น่าหลงใหล**" นั่นเอง เมื่อผู้บรรเลงผ่านขั้นตอนการฝึกนี้ไปได้อย่างดีแล้ว ก็จะสามารถฝึกขั้นตอนอื่นๆได้อย่างไม่ยากนัก (สอ เสถบุตร, 2540 : 260) Harmonic หมายถึง เสียงคู่แปด,คลื่นก้อง ซึ่งมีขนาดเป็นอันดับทวีของคลื่นเดิม



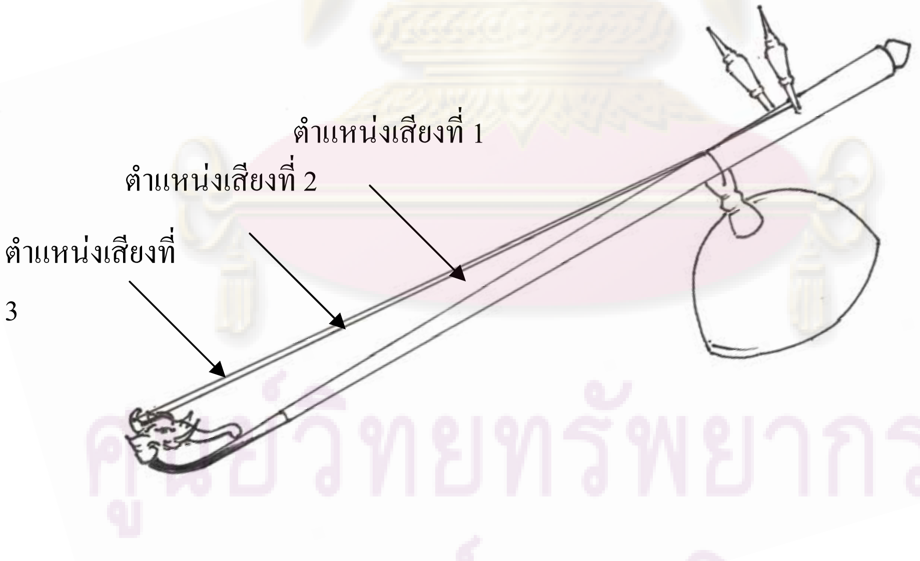
ภาพที่ 3.5 วิธีการป๊อกและปาน

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ครูรักเกียรติ ในรายละเอียดของวิธีการป๊อกซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นขั้นแรกของการฝึกการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ผู้บรรเลงจะต้องฝึกใช้ปลายนิ้วนางของมือด้านขวา วางไว้บนสายทองเหลืองสายบน และใช้นิ้วหัวแม่มือประคองคันพิณเปี๊ยะเอาไว้ วางแขนข้างขวาให้สบาย ตามแบบวิธีการจับพิณเปี๊ยะและอยู่ในสภาพที่ไม่เกร็งจนเกินไป จากนั้นทำการปล่อยน้ำหนักทั้งหมดลงไปที่นิ้วนางเพียงนิ้วเดียวแล้วทำการดีดนิ้วนางลงด้วยความเร็วแล้วจึงรีบปล่อยนิ้วนางให้ออกห่างจากสายพิณเปี๊ยะเพื่อให้สายของพิณเปี๊ยะได้เกิดการสั่นสะเทือนและให้เสียงดังออกมาอย่างเต็มที่ ก่อนฝึกวิธีการป๊อก อาจทดลองปฏิบัติโดยการหักข้อมือลงและให้นิ้วนางตวัดเข้ามาหาฝ่ามือด้วยความเร็วหลาย ๆ ครั้ง เพื่อไม่ให้นิ้วระบมจนไม่สามารถฝึกกับสายจริงได้ เมื่อมีความคล่องแคล่วอย่างดีแล้วให้เริ่มฝึกทดลองกับสายพิณเปี๊ยะจริงอีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 3.6 วิธีการป๊อก

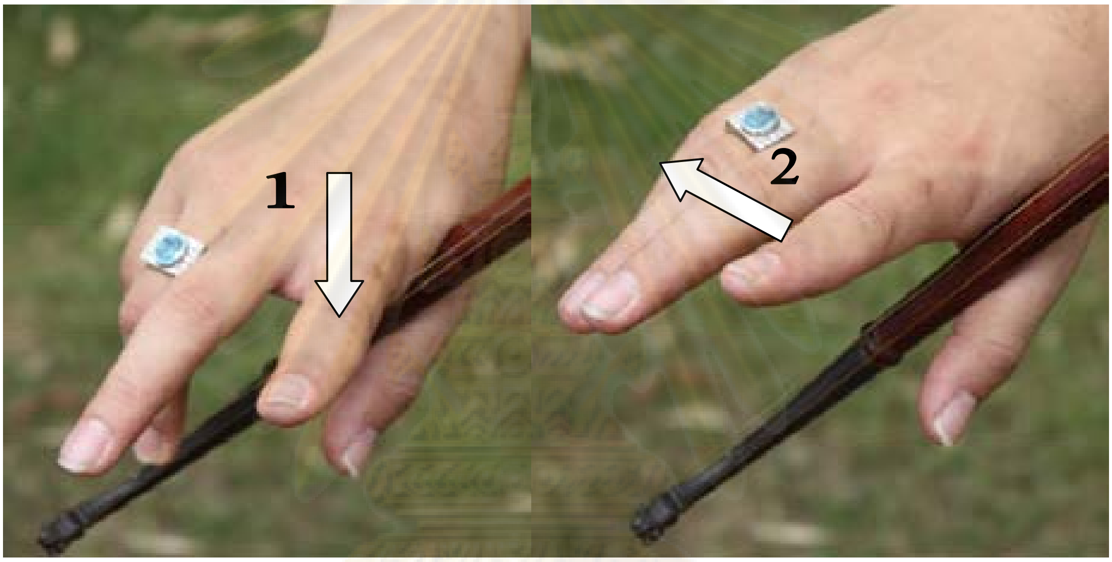
ตำแหน่งของการกำเนิดเสียงจากการป๊อกนั้น มีอยู่ 3 จุด โดยให้ดูความยาวของสายจากรัดอกจนกระทั้งถึงหัวเปี๊ยะแล้วทำการแบ่งครึ่ง จะสามารถพบกับเสียงตำแหน่งที่ 1 จากนั้นทำการแบ่งครึ่งจากจุดที่ 1 ไปถึงหัวเปี๊ยะอีก ก็จะพบเสียงในตำแหน่งที่ 2 และเมื่อทำการแบ่งจุดที่ 2 ไปหัวเปี๊ยะอีกครั้งหนึ่งก็จะพบเสียงในตำแหน่งที่ 3 ของพิณเปี๊ยะ (ดังภาพที่ 4.6) การป๊อกสายนี้ยังไม่สามารถทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิค (Harmonic) ได้ ซึ่งจะต้องมีการประสานกันร่วมกับการปานก่อนจึงจะได้เสียงฮาร์โมนิค (Harmonic) ตามที่ต้องการ สำหรับการปานนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการทำให้เกิดเสียงฮาโมนิค (Harmonic) ซึ่งจะต้องสัมพันธ์กันอย่างมากกับวิธีการป๊อก โดยใช้มือขวาจับพิณเปี๊ยะแบบเดียวกับวิธีการป๊อก จากนั้นใช้โคนนิ้วชี้มือข้างขวาแนบชิดไว้กับสาย ในตำแหน่งที่ทำให้เกิดเสียงทั้ง 3 เสียงตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งตามที่ได้กล่าวไว้ในวิธีการป๊อก (จากการสัมภาษณ์ ครูแนะนำให้ฝึกทดลองดีดในตำแหน่งเสียงที่ 2 เนื่องจากบริเวณตำแหน่งที่ 2 เป็นตำแหน่งที่ต้องดีดตรงกลางระหว่างตำแหน่งที่ 1 และตำแหน่งที่ 3 สายของพิณเปี๊ยะในตำแหน่งนี้จะไม่หย่อนหรือตึงจนเกินไป จึงเป็นตำแหน่งที่เสียงนั้นเกิดขึ้นได้ไม่ยากอีกทั้งยังวางมือสะดวกที่สุด) ใช้ตรงกลางระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ประคองคันทวนของพิณเปี๊ยะไว้ไม่ให้แน่นหรือหลวมเกินไป นิ้วมือที่เหลือทั้งสามนิ้ววางไว้ตามสบาย



ภาพที่ 3.7 ตำแหน่งเสียงที่เกิดจากการป๊อกและปาน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

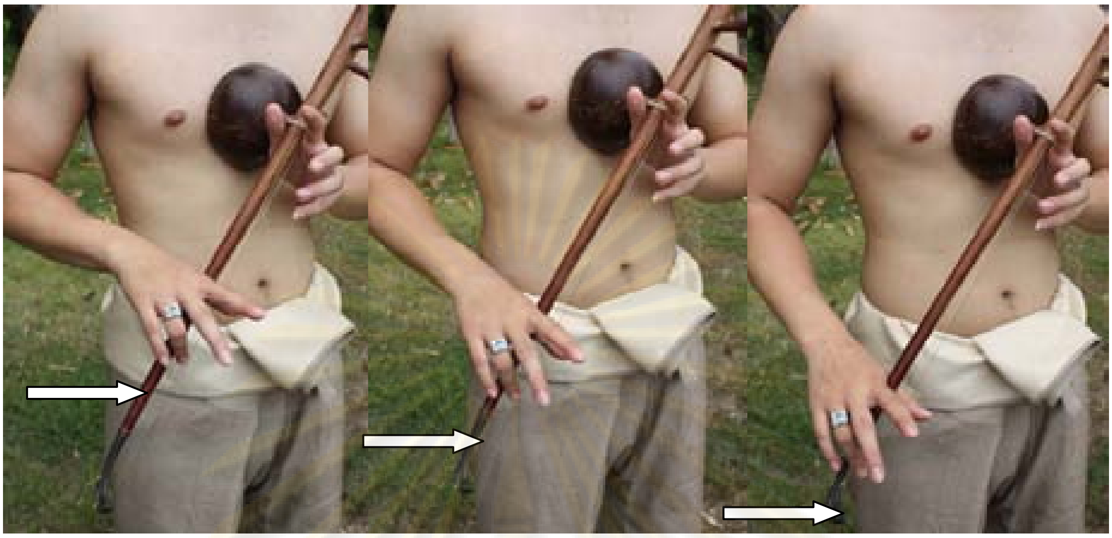
การฝึกวิธีการปานนั้นให้ผู้บรรเลงฝึกปฏิบัติโดยการเอานิ้วชี้ข้างขวาไปแตะกับสายทองเหลืองแล้วรีบเอานิ้วชี้ออกห่างจากสายโดยเร็ว อาจจะฝึกหัดด้วยวิธีการโบกมือหรือสะบัดมือออกไปทางด้านขวาข้างลำตัว เมื่อทำตามวิธีดังกล่าวจนคล่องแคล่วและชำนาญดีแล้วจึงทดลองกับสายพิณเปี๊ยะจริง วิธีการปานนี้จะไม่มีการทำให้เกิดเสียงใดๆถ้าหากผู้บรรเลงไม่ทำการป๊อกก่อน



ภาพที่ 3.8 วิธีการปาน

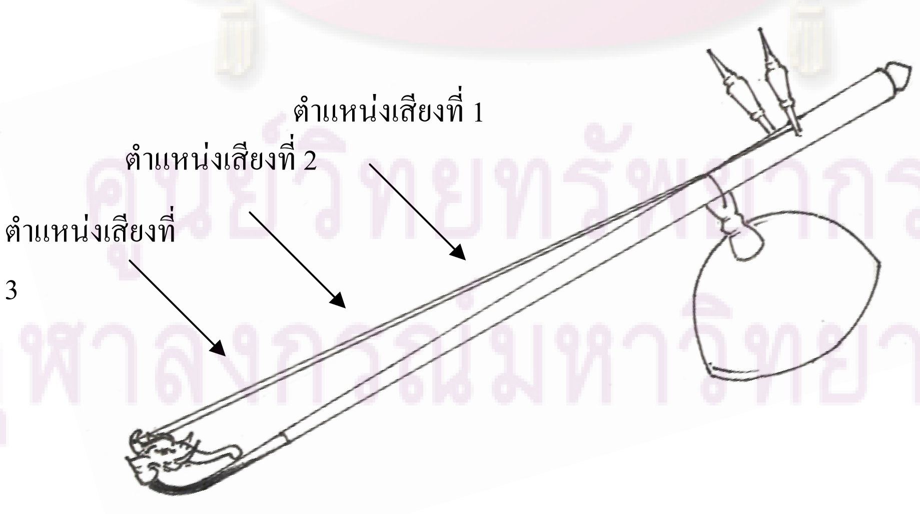
2) วิธีการไหล

วิธีการไหล เป็นการเคลื่อนย้ายมือขึ้นหรือลงเพื่อหาตำแหน่งเสียง โดยใช้มือข้างขวาที่ทำหน้าที่ในการป๊อกและปาน ขยับขึ้นลงเลื่อนไหลไปตามคันทวนของพิณเปี๊ยะ โดยการพับข้อศอกเข้าออกไปมาตามตำแหน่งของเสียงทั้ง 3 ตำแหน่ง



ภาพที่ 3.9 วิธีการไหล

ก่อนหน้านี้ การไหลนี้ ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความเชี่ยวชาญเป็นอย่างมากในการบรรเลง เพราะถ้าหากไหลไปไม่ตรงตามจุดหรือตำแหน่งเสียง ก็จะทำให้เสียงที่ออกมาดังไม่ชัดเจนหรือที่เรียกกันว่า “ เสียงบอด ” (เสียงที่ไม่มีความกังวาน ไม่มีความชัดเจน) ทำให้เพลงที่บรรเลงออกมานั้นเสียอรรถรสในการฟัง อีกทั้งยังแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงว่ายังด้อยต่อการฝึก จึงถือว่าการไหลเป็นเรื่องสำคัญไม่น้อยสำหรับการฝึกพิณเปี๊ยะ

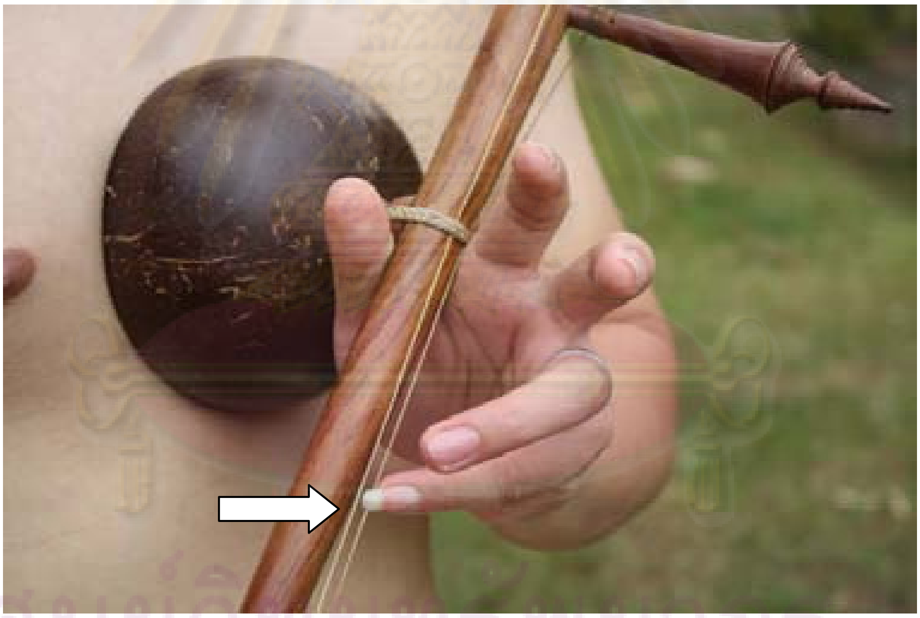


ภาพที่ 3. 10 ตำแหน่งเสียงที่เกิดจากการไหล

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) วิธีการจก

วิธีการจกเป็นวิธีการกำเนิดเสียงของสายทองเหลืองสายล่างโดยไม่ผ่านวิธีการป๊อกและปาน การจกนี้เป็นมีวิธีการกำเนิดเสียงโดยการใช้เล็บนิ้วก้อยของมือข้างซ้ายตวัดลงไปบนสายเพื่อให้เกิดเสียงดังขึ้นมา ผู้บรรเลงจะต้องประคองคันพิณให้มั่นคงและถูกต้องตามหลักวิธีการจับพิณเปี๊ยะ นิ้วก้อยที่ใช้การจก ผู้บรรเลงควรไว้เล็บให้ยาวโดยประมาณไม่เกิน 1 เซนติเมตรและไม่สั้นกว่า 0.5 เซนติเมตร ซึ่งถ้าหากเล็บยาวจนเกินไปเล็บจะไม่แข็งแรงและอาจฉีกขาดได้ในขณะที่ทำการบรรเลง อีกทั้งยังจะทำให้เกิดเสียงรบกวนดังมาจากเล็บที่ยาวจนเกินไป และถ้าหากผู้บรรเลงทำการไว้เล็บสั้นจนเกินไป อาจจะทำให้จกไม่โดนสายหรือกลายเป็นนิ้วจกที่สายแทนก็จะทำให้ไม่เกิดเสียงได้



ภาพที่ 3.11 วิธีการจก

4) วิธีการเต็ก

วิธีการเต็กในภาษาล้านนาคำว่า "เต็ก" หมายถึง "กด" เป็นวิธีการบรรเลงเพื่อใช้ในการสร้างทำนองเสียง (Melody) หรือ ให้มีมากขึ้นกว่าเดิมนอกเหนือจากการป๊อก ปาน จก และไหล ซึ่งจะใช้ปลายเล็บนิ้วชี้และนิ้วกลาง ของมือข้างซ้ายกดลงในตำแหน่งเสียงที่ต้องการลงบนสายทองเหลืองสายบน การเต็กนี้มีวิธีใช้เพื่อการบรรเลงอยู่ 2 รูปแบบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปแบบที่ 1 นั้น จะทำการเต็กพร้อมกันกับการป๊อกและปาน และในส่วนรูปแบบที่ 2 จะทำการเต็กที่หางเสียงหลังจากผ่านการป๊อกและปานไปแล้ว

ภาพที่ 3. 12 วิธีการเต็กนิ้วชี้และนิ้วกลาง

ผู้บรรเลงจะต้องทราบถึงธรรมชาติในการกำเนิดเสียงของพิณเปี๊ยะที่เกิดขึ้นหลังจากการเต็กเสียก่อนว่าเสียงที่เพี้ยนเป็นอย่างไรและเสียงที่ไม่เพี้ยนเป็นอย่างไร เพราะเปี๊ยะไม่มี นมเหมือนจะเข้หรือบาร์(Bar)เหมือนกับกีตาร์ให้กด ดังนั้นเมื่อทำการเต็กไปแล้วจะทำให้เสียงเพี้ยนได้ ผู้บรรเลงจะต้องจดจำตำแหน่งเสียงให้แม่นยำเหมือนกับซอหรือไวโอลิน อีกทั้งตำแหน่งเสียงของพิณเปี๊ยะในแต่ละอันก็จะมีความกว้างระยะห่างของนิ้วที่ไม่เท่ากัน ทั้งนี้ต้องดูที่ขนาดของพิณเปี๊ยะอีกด้วย ถ้าหากพิณเปี๊ยะมีขนาดเล็กระยะห่างของนิ้วก็จะแคบ แต่ถ้าพิณเปี๊ยะมีขนาดใหญ่ระยะห่างของนิ้วก็จะกว้าง ทั้งนี้ผู้บรรเลงจึงควรมีความรู้ทางด้านดนตรีมาพอสมควร

5) วิธีการรูดสาย

วิธีการรูดสายคือการใช้นิ้วชี้ของมือข้างขวากดลงบนสายบนของพิณเปี๊ยะในแบบเดียวกับวิธีการเต็กจากนั้นจึงทำการเลื่อนขึ้นมาทางรัดอกโดยที่ยังทำการเต็กอยู่ วิธีการรูดสายจะทำการเต็กโดยให้ผู้บรรเลงใช้นิ้วชี้เต็กลงไปที่ตำแหน่งของการกำเนิดเสียงที่เกิดจากนิ้วกลางแทน จากนั้นจึงค่อยๆเลื่อนกลับไปที่จุดตำแหน่งนิ้วชี้ดังเดิม ยกตัวอย่างเช่น การรูดสายจากเสียงที ไปยังเสียงลา ให้ผู้บรรเลงใช้นิ้วชี้เต็กลงไปที่เสียงทีก่อน จากนั้นจึงค่อยๆเลื่อนขึ้นกลับไปที่

เสียงลา วิธีการรูดนั้นจำเป็นต้องใช้ส่วนปลายของเล็บมือในการรูดสาย หากเป็นการใช้ผิวหนังเสียงที่เกิดจะอับไม่ใสเท่าที่ควร สิ่งที่สำคัญในการรูดสายนั้นการป๊อกปานและเต็กจะต้องประสานกัน เพราะผู้บรรเลงจะต้องทำการป๊อกปานและเต็กก่อนแล้วต่อด้วยการรูดสายจึงจะสามารถทำให้เกิดเสียงที่ต้องการได้

ภาพที่ 3. 13 วิธีการรูดสาย

6) วิธีการอุ่มไข

การอุ่มไขของพิณเปี๊ยะนั้นเป็นจุดสำคัญอย่างยิ่ง ที่จะทำให้เกิดความไพเราะแก่บทเพลง ที่ทำการบรรเลงอยู่ ครูรักเกียรติได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า " ***ถ้าเล่นพิณเปี๊ยะแล้วอุ่มไขไม่เป็น ดีดซึงยังเพราะกว่าอีก*** " การอุ่มไขนั้นมีหลายวิธีซึ่งผู้บรรเลงแต่ละท่านก็จะมีวิธีที่แตกต่างกันหรือที่เรียกกันว่า ลีลา (style) ซึ่งโดยส่วนมากนั้นจะใช้อารมณ์และความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงแสดงออกมาตามความรู้สึกของผู้เล่น

วิธีการอุ่มไขเป็นวิธีการบังคับกล่องเสียงหรือกะลาของพิณเปี๊ยะทำให้เกิดความก้องกังวาน และหางเสียง ศัพท์ทางดนตรีของพิณเปี๊ยะเรียกเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขนี้ว่า "เสียงตงวาว" หรือ เสียงก้อง (Echo) ขั้นตอนของการอุ่มไขนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ขั้นตอนคือ (1) การอุ่ม สามารถปฏิบัติได้โดยการใช้กะลาแนบติดกับแผ่นอกตรงบริเวณที่มีพื้นที่ราบเรียบที่สุดเพื่อมิให้เสียงเล็ดลอดออกจากกะลา จากนั้นจึงทำการป๊อกและปานหรือการจกก็จะได้เสียง " ตง"

ขึ้นมาทันที (2) การไข สามารถทำได้โดยการเปิดกะลาให้อ้าออกแล้วครอบกลับคืนในตำแหน่งเดิมหลังจากการอุ่มเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทำเช่นนี้หลายๆทีก็จะทำให้เกิดเสียง “วาว” ยิ่งเปิดปิดกะลามากเท่าใดเสียงวาวที่เป็นเสียงก้อง (Echo) ก็จะมากเท่านั้น

ภาพที่ 3. 14 วิธีการอุ่มไข

3.2.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศนี้เป็นวิธีการบรรเลงที่ครูรักเกียรติ ได้ใช้ความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ทางดนตรีที่ได้สั่งสมมานับหลายสิบปี นำมารวมกับฐานความรู้ที่ได้รับจากพ่ออุ้ยแปง โนจาและพ่ออุ้ยวัน ถาเกิด โดยการคิดค้นหาวิธีการบรรเลงต่างๆเพื่อให้ได้มาซึ่งความไพเราะของพิณเปี๊ยะ 2 สายตามแบบที่ควรจะเป็นในความรู้สึกของครูเอง และเพื่อนำไปสู่ความงามที่มีคุณค่าทางดนตรีต่อไป ผู้วิจัยได้แบ่งรายละเอียดการวิเคราะห์ออกเป็นประเด็นต่างๆดังนี้

3.2.2.1 การเทียบเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

การเทียบเสียงของพิณเปี๊ยะ โดยทั่วไปแล้วผู้บรรเลงมักจะลืมคำนึงถึงความสำคัญของระดับเสียงที่แท้จริงของพิณเปี๊ยะว่าเสียงที่เปล่งออกมานั้นควรเป็นอย่างไรโดยจะทำการเทียบเสียงพิณเปี๊ยะโดยใช้ความรู้สึกของตนเองหรือเทียบเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่นเป็นหลัก เพื่อเอื้อต่อการบรรเลงประกอบวง เช่น วงวะล้อซอซึง วงปี่จุม เป็นต้น

สำหรับการเทียบเสียงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศนั้นจะคำนึงถึงศักยภาพและความเป็นธรรมชาติของเสียงพิณเปี๊ยะเป็นหลัก โดยเริ่มจากการป๊อกและปานที่จุดกำเนิดเสียงที่ 2 ของสายทองเหลืองสายบนก่อน จากนั้นจึงทำการบิดลูกบิดที่อยู่บริเวณส่วนหัวของคันทวน เพื่อหาเสียงที่ต้องการ ซึ่งเสียงที่ต้องการนั้นจะต้องใช้ความรู้สึกของผู้บรรเลงรับรู้ถึงเสียงที่ดังออกมาว่า เป็นเสียงที่มีลักษณะใสและดังวาวกังวานมากที่สุด จะไม่ทึบหรืออับ (ครูรักเกียรติเรียกเสียงนี้ว่าเสียงแก้ว) เสียงที่ดังขึ้นมานี้เรียกได้ว่าเป็นเสียงปลั่งจำเพาะของพิณเปี๊ยะ ครูรักเกียรติได้บอกกับผู้วิจัยว่า *“ หากจะเปรียบเทียบเสียงปลั่งจำเพาะที่ว่านี้กับเครื่องดนตรีจะเข้ของทางภาคกลางก็เปรียบคล้ายกับว่าเป็นเสียงจะเข้ที่กินแหนนั่นเอง ”* ส่วนสายทองเหลืองสายล่างของพิณเปี๊ยะนั้น จะเทียบเสียงโดยให้มีความห่างจากช่วงเสียงของเสียงแก้ว 3 ระดับ วิธีการเทียบเสียงแบบของครูรักเกียรตินี้ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้และประสบการณ์และเข้าใจถึงธรรมชาติของเสียงที่เกิดขึ้นของพิณเปี๊ยะเป็นอย่างดี

วิธีการเทียบเสียงนี้กล่าวได้ว่าเป็นวิธีการเทียบเสียงโดยการนอบน้อมและให้เกียรติสัดส่วนของเครื่องดนตรีที่สามารถทำได้ และไม่ล่วงเกินศักยภาพของเครื่องดนตรี ดังนั้นการเทียบเสียงพิณเปี๊ยะในความรู้สึกของครูรักเกียรตินั้น จึงไม่สามารถบรรเลงร่วมกับพิณเปี๊ยะคันอื่นๆที่มีรูปแบบการตั้งเสียงที่แตกต่างกันได้

3.2.2.2 การใช้ไม้ดีดในการดีดพิณเปี๊ยะ

จากการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศพบว่าครู มีวิธีการนำไม้ดีดมาใช้ในการบรรเลงซึ่งเป็นวิธีที่ครูได้คิดค้นขึ้นมาเองเพื่อใช้ในการดีดพิณเปี๊ยะ โดยเฉพาะเพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นมานั้นมีความดังสดใส และกังวานกว่าการใช้ผิวหนังของนิ้วนางในการดีด โดยครูได้เล่าความเป็นมาของการใช้ไม้ดีดในการป๊อกสายพิณเปี๊ยะให้ผู้วิจัยฟังว่า

สมัยก่อนตอนที่ครูฝึกพิณเปี๊ยะนั้น ครูจะไว้เล็บที่นิ้วนางด้านขวาเพื่อใช้ในการป๊อกสาย เพราะเมื่อเปรียบเทียบจากเล็บกับผิวหนังแล้ว เสียงที่ได้จากการดีดโดยใช้เล็บจะมีความดังกังวานเต็มที่กว่าการใช้ผิวหนัง ก็เหมือนกับเราใช้ไม้ดีดดีดจะเข้หรือซึงนั้นแหละ เสียงที่ได้จากไม้ดีดจะดังและก็ใสกว่ากว่าใช้นิ้ว ครูเป็นคนดีดแรง เพื่อที่ให้เสียงที่ดังออกมานั้นดังถึงใจเต็มความรู้สึกของครูที่ได้ดีด แต่พอนานวันเข้าเล็บของครูก็เลยหักบ่อย ครูจึงขอพ่อวิเทพกลึงงาช้าง

มาใช้แทนเล็บเพราะว่างาช้างมีความลื่นอยู่ในตัวไม่เหมือนกับไม้ต่างๆ พอดีดแล้วก็รู้สึกว่าเสียงดังกังวานดี (รักเกียรติ ปัญญายศ,สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2551)

ลักษณะไม้ดีดที่ใช้ในการดีดพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรตินั้นจะทำจากงาช้าง มีความยาวประมาณ 4 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 1.5 เซนติเมตร และมีความหนาประมาณ 0.2 เซนติเมตร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนิ้วของผู้บรรเลงด้วย ส่วนปลายของไม้ดีดจะกลึงงาให้มีลักษณะโค้งกลม ส่วนโคนของไม้ดีดจะทำการตัดให้มีลักษณะตรงและเจาะให้เป็นรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อผูกติดกับบริเวณตรงกลางของนิ้วนาง

ภาพที่ 3.15 ลักษณะไม้ดีด

วิธีการวางไม้ดีดนั้น จะใช้ด้านส่วนปลายของไม้ดีดวางแนบยาวติดกับปลายนิ้วนาง และหันโคนไม้ดีดไปทางโคนนิ้วนางเช่นกันแล้วใช้เชือกผูกให้แน่นตรงบริเวณก่อนถึงข้อนิ้วที่ 2 ของนิ้วนาง

ภาพที่ 3.16 ลักษณะการวางไม้ดีด

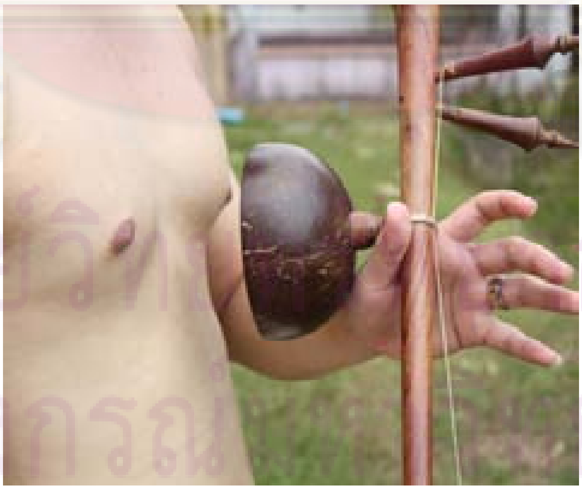
3.2.2.3 ลักษณะการใช้กะลาในการอุ่มไข

เปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีที่จำเป็นจะต้องถอดเสื้อบรรเลงเพราะต้องใช้เนื้อหนังบริเวณเนินอกของร่างกายช่วยในการกำทอนเสียง ซึ่งเสียงที่ได้ออกมาจากแต่ละบุคคลนั้นจะไม่เหมือนกัน โดยเสน่ห์ของพิณเปี๊ยะนั้นอยู่ที่เสียงซึ่งเกิดจากการอุ่มไขเพื่อให้เกิดเสียง “ตงวาว”

การอุ่มไข เป็นวิธีการสร้างเสียงให้เกิดเสียงที่เรียกว่า “ตง” ก่อนที่จะทำหางเสียงหรือที่เรียกว่า “วาว” โดยเริ่มจากการป๊อกและปานก่อนแล้วให้รู้สึกว่าเสียงที่ดังออกมานั้นถึงจุดที่ดังที่สุดแล้วจึงทำการไขเสียง เพื่อให้เกิดหางเสียงตามลำดับ การป๊อกปานและอุ่มไขนั้นต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียนที่สุดโดยให้วางกะลาไว้ตรงกลางหน้าอกให้อยู่ในบริเวณผิวที่ราบเรียบที่สุดที่ไม่ใช่บริเวณนม เนื่องจากกะลาจะสามารถปิดที่ตรงกลางหน้าอกได้แนบสนิทและยังสามารถควบคุมลมได้ดีกว่าวางไว้ที่บริเวณนม เพื่อให้ลมที่ออกมานั้นน้อยที่สุดอีกทั้งยังจะช่วยให้เสียงที่ดังออกมานั้นมีความทุ้มนุ่มนวลมากกว่า การใช้กะลาของครูรักเกียรตินั้น แบ่งออกเป็นลักษณะต่างๆ ได้ดังนี้

1) เปิดกะลาดีด

การเปิดกาละออกนี้ สามารถทำได้โดยการเปิดกะลาออกก่อนพร้อมกับการป๊อกและปาน วิธีการเช่นนี้มักจะใช้กับเสียงกลางที่เกิดจากเสียงเร มี ฟา และเสียงสูงที่จากเสียงซอลสูง ลาสูงและทีสูง เพราะเสียงที่ดังออกมานั้นจะมีความใสให้ความรู้สึกถึงความเจิดจ้าของเสียงมากกว่าการปิดกะลา



ภาพที่ 3.17 เปิดกะลาดีด

2) เปิดกะลาดีดแล้วปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์

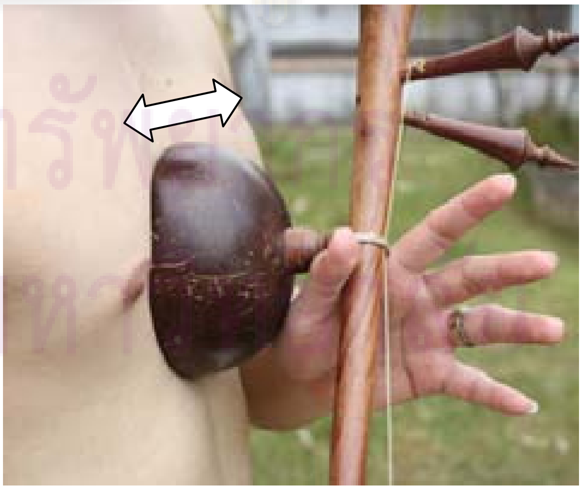
การเปิดกะลาดีดแล้วปิดดะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะเปิดออก จากนั้นจึงปิดกะลาลงที่หางเสียงซึ่งเกิดจากการป๊อกและปาน จะทำให้เกิดเสียงเพิ่มขึ้นอีก 1 พยางค์ มักจะใช้ในช่วงที่มีความห่างของเสียงเพียง 1 พยางค์ ที่โดยสามารถใช้ได้กับทุกๆเสียงตามแต่ผู้บรรเลงต้องการ

ภาพที่ 3.18 เปิดกะลาดีดแล้วปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์

3) เปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบห่างๆ

การเปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขแบบห่างๆ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะเปิดออก จากนั้นจึงปิดกะลาลงสลับกับการเปิดกะลาออก จากช้าๆแล้วจึงถี่ขึ้นเรื่อยๆตามลำดับ

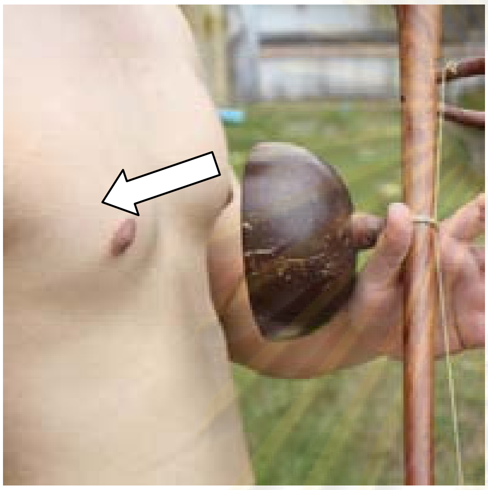
ภาพที่ 3.19 เปิดกะลาดีด

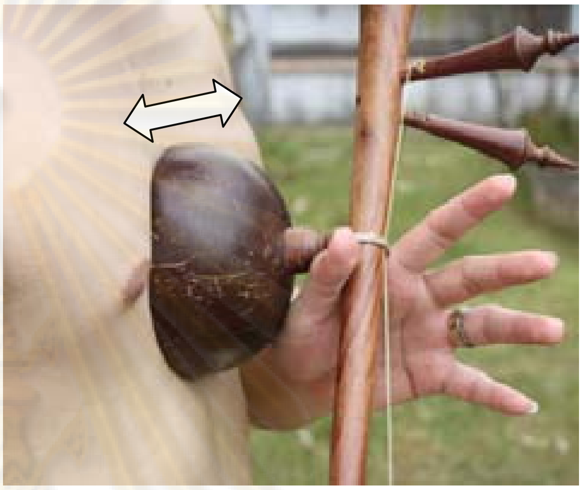


ภาพที่ 3. 20 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบห่างๆ

4) เปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขสม่ำเสมอ

การเปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขสม่ำเสมอ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะเปิดออก จากนั้นจึงปิดกะลาลงสลับกับการเปิดกะลาออกอย่างสม่ำเสมอกัน

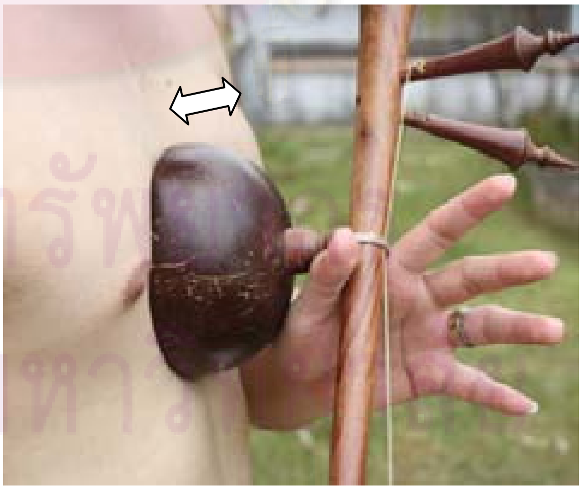




ภาพที่ 3.21 เปิดกะลาดีด **ภาพที่ 3. 22** อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบสม่ำเสมอ

5) เปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขแบบถี่ๆ

การเปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขแบบถี่ๆ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะเปิดออก จากนั้นจึงปิดกะลาลงสลับกับการเปิดกะลาออก โดยใช้ความเร็วในการเปิดปิดกะลาให้มีความถี่เป็นอย่างมาก



ภาพที่ 3.23 เปิดกะลาดีด **ภาพที่ 3. 24** อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบถี่ๆ

6) ปิดครึ่งกะลา

การปิดครึ่งกะลา สามารถทำได้โดยการปิดกะลาครึ่งด้านบนก่อนจากนั้นจึงทำการป๊อกและปานพร้อมกับบิดกะลาลง มักจะใช้กับทำนองเพลงที่ไม่ถี่หรือห่างจนเกินไป และต้องการเน้นให้เสียงออกมาเป็นชัดเจนโดยไม่ต้องไขเสียง คล้ายกับการตอดลมของเครื่องเป่า ซึ่งมักจะใช้กับเสียงที่เกิดจากการป๊อกและปานของเสียง ซอล เร และซอลสูง เท่านั้น

ภาพที่ 3. 25 ปิดครึ่งกะลา

7) ปิดกะลา

วิธีการปิดกะลานี้ สามารถทำได้โดยการปิดกะลาลงให้แนบสนิทกับบริเวณหน้าอกให้แน่นที่สุดแล้วจึงทำการป๊อกและปาน วิธีนี้จะทำให้อากาศอยู่ในกะลามากที่สุด มักจะใช้ทำนองเพลงที่มีลักษณะเสียงต่ำและกลาง เพราะถ้าเปิดกะลาแล้วป๊อกปานที่เสียงต่ำคุณภาพของเสียงจะไม่ดีเท่ากับการปิดกะลา และจะใช้กับเสียง ซอล ลา ที และเร

ภาพที่ 3. 26 ปิดเต็มกะลา

8) ปิดกะลาดีดแล้วเปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์

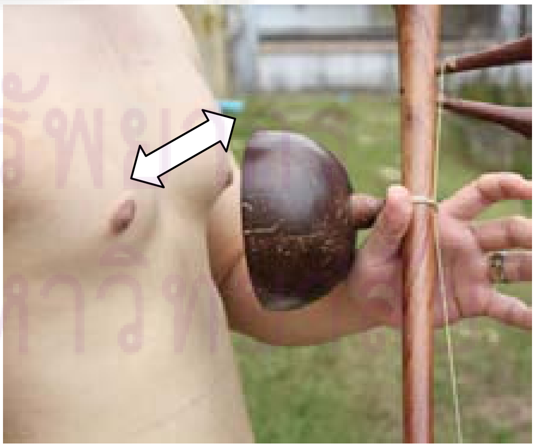
การปิดกะลาดีดแล้วเปิดคะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะปิดแนบกับหน้าอก จากนั้นจึงเปิดกะลาออกที่หางเสียงซึ่งเกิดจากการป๊อกและปาน จะทำให้เกิดเสียงเพิ่มขึ้นอีก 1 พยางค์ มักจะใช้ในช่วงที่มีความห่างของเสียงเพียง 1 พยางค์

ภาพที่ 3.27 ปิดกะลาดีดแล้วเปิดกะลาลงเพื่อเพิ่มพยางค์เสียง 1 พยางค์

9) ปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขระยะกว้าง

การปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขระยะกว้าง สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะปิดแนบอก จากนั้นจึงเปิดกะลาออกสลับกับการปิดกะลาลง จากช้าๆแล้วจึงถี่ขึ้นเรื่อยๆตามลำดับ

ภาพที่ 3.28 ปิดกะลาดีด

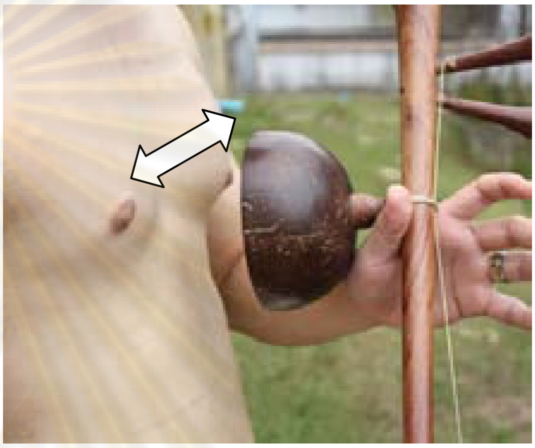


ภาพที่ 3. 29 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบห่างๆ

10) ปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขสม่ำเสมอ

การเปิดกะลาดีดแล้วอุ่มไขสม่ำเสมอ สามารถทำได้โดยป๊อกและปานให้กะลาอยู่ในลักษณะปิดแนบอก จากนั้นจึงเปิดกะลาลงสลับกับการปิดกะลาลงอย่างสม่ำเสมอกัน

ภาพที่ 3.30 ปิดกะลาดีด



ภาพที่ 3. 31 อุ่มไขให้ระยะของหางเสียงดังแบบสม่ำเสมอ

3.2.2.4 วิธีการสร้างเสียงตงวาว

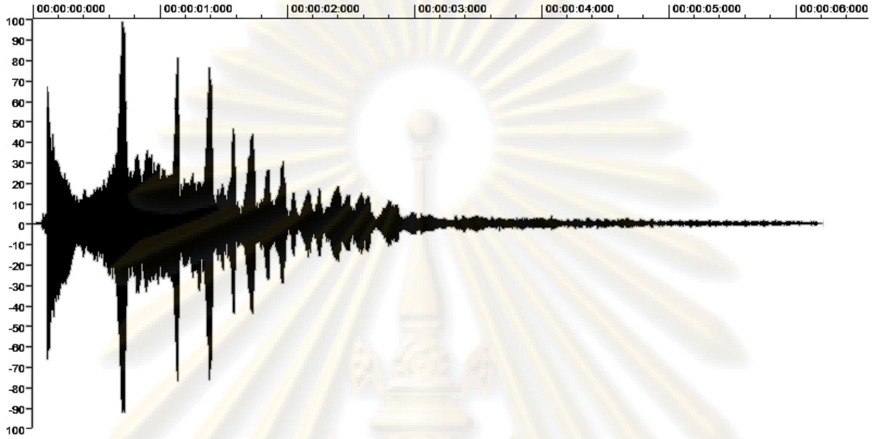
ความกังวานของเสียงเป็นการกำเนิดเสียงจากการไขเสียง ซึ่งเป็นเสียงที่มีเสน่ห์ที่สุดของพิณเปี๊ยะ ซึ่งครูรักเกียรติได้บอกกับผู้วิจัยว่า *" เสน่ห์ของเปี๊ยะนั้นอยู่ที่เสียงตงวาวที่เกิดจากการอุ่มไข แต่ก็จะไม่ไขทุกครั้งที่ดีด ถ้าหากมีเยอะไปก็จะทำให้เพลงรกได้"* วิธีการไขเสียงจะเริ่มจากการป๊อกและปานก่อนแล้วจึงทำการเปิดปิดกะลาหรือที่เรียกว่า "ไข" นั่นเอง ทั้งนี้วิธีการอุ่มก็ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะเลือกใช้ การเกิดเสียงตงวาวเพียงครั้งเดียวจากการอุ่มไขทั้งจากการเปิดแล้วปิดกะลา ปิดแล้วเปิดกะลา ปิดครึ่งกะลา ครูรักเกียรติก็ถือว่าเป็นเสียงตงวาวเช่นกัน สำหรับการเกิดเสียงตงวาวที่ทำให้เกิดความกังวานของหางเสียง (Echo) จากการเปิดปิดกะลาในลักษณะต่างๆ ผู้วิจัยได้นำเสียงที่เกิดจากการไขผ่านโปรแกรม Nero Wave Editor แล้วนั้นพบว่าการไขเสียงของครูรักเกียรติมีอยู่ 3 ลักษณะดังนี้

1) การไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 1

วิธีการไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 1 เป็นวิธีการเปิดปิดกะลาหลังการป๊อกและปานจากช้าแล้วจึงเร็วขึ้นตามลำดับ ซึ่งวิธีนี้จำเป็นที่จะต้องมีระยะเวลาในการไขเป็นอย่างมาก ความถี่ของคลื่นเสียงจะมีระยะที่ห่างก่อนแล้วจึงเปลี่ยนเป็นกระชั้นชิดเข้ามาเรื่อยๆ อย่าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สม่ำเสมอกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ว่าต้องการสร้างอารมณ์และความรู้สึกนานเท่าใด วิธีการไข ลักษณะที่ 1 นี้มักจะใช้กับการขึ้นและจบเพลงเป็นส่วนใหญ่



แผนภูมิที่ 3.1 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 1

2) การไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 2

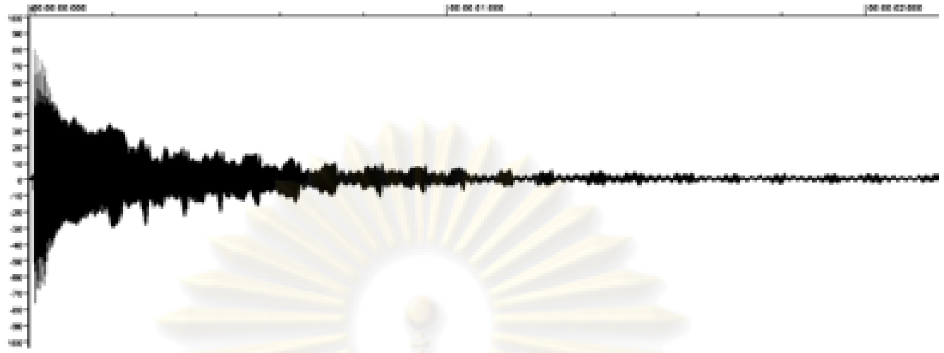
วิธีการไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 2 นี้ เป็นการเปิดปิดกะลาอย่างสม่ำเสมอหลังจากการป๊อกและปาน จะใช้ในการบรรเลงระหว่างทำนองเพลงลักษณะทั่วไปเพื่อเชื่อมจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง

แผนภูมิที่ 3.2 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 2

3) การไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 3

วิธีการไขให้เกิดหางเสียงลักษณะที่ 3 นี้ เป็นการเปิดปิดกะลาอย่างรวดเร็วเหมือนกับการเขย่าเสียงรัวและเร็วอย่างมาก ความถี่ของหางเสียง มีระยะที่ใกล้และติดกันเป็นอย่างมาก ลักษณะการใช้วิธีการไขแบบนี้ส่วนใหญ่จะใช้กับทำนองเพลงที่มีความห่างของทำนองในระยะสั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



แผนภูมิที่ 3.3 ความถี่คลื่นเสียงของหางเสียงลักษณะที่ 3

3.2.2.5 ลักษณะของเพลงที่ครูใช้สำหรับการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย

พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้เสียง "ตงวาว" ในการสร้างเสน่ห์และความไพเราะต่อบทเพลง ดังนั้นหากผู้บรรเลงต้องการจะบรรเลงพิณเปี๊ยะให้เกิดสุนทรียแห่งเสียงของเครื่องดนตรี เพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงไม่ควรใช้เพลงที่มีโน้ตติดๆกันเป็นทางเก็บมากๆ ซึ่งจะทำให้คุณภาพของเสียงพิณเปี๊ยะด้อยลงไป เพราะว่าจะทำให้ไม่มีช่วงที่ทำให้เกิดเสียงตงวาวต่างๆได้ แต่ถ้าจะต้องบรรเลงเพลงที่มีโน้ตติดๆกันเป็นทางเก็บมากๆ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีวิธีบรรเลงที่เหมาะสม ต้องใช้จินตนาการ ประสบการณ์ ความรู้และความสามารถในการสร้างกระสวนทำนองให้มีความห่าง เพื่อเอื้อต่อการบรรเลงของพิณเปี๊ยะ ตามแต่ความต้องการของผู้บรรเลง เป็นการเพิ่มระยะทางให้แก่การบรรเลงของพิณเปี๊ยะให้มีมากขึ้นและให้มีเสียงตงวาวออกมาบ้างแต่ก็จะไม่ทุกครั้งที่ทำการดีด ถ้าเป็นโน้ตอัตรา 2 ชั้น ก็อาจจะทำให้มีเสียงตงวาวออกมาในห้องที่ 4 หรือห้องที่ 8 ผู้วิจัยจะทำการยกตัวอย่างตารางโน้ตที่มีอัตรา 2 ชั้น เพื่อแสดงเสียงตงวาวในการบรรเลงพิณเปี๊ยะเพื่อความเข้าใจดังนี้

ตัวอย่างเพลงกุหลาบเชียงใหม่

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ด ล ซ ม	- - ซ ล	ด ล ซ ร	ม ร ด ร	ม ล ซ ม
- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ด ล ซ ม	- - ซ ร	ด ล - ด	ร ด ล ซ	ม ซ ล ด
- ร ม ร	ด ล - ด	ร ด ล ซ	ม ซ ล ด				

ตารางโน้ตที่ 3.1 ตัวอย่างเพลงกุหลาบเชียงใหม่

3.2.2.6 การบรรเลงโดยใช้ความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงอย่างเป็นอิสระ

พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ดูเรียบง่ายแต่แฝงไปด้วยเสน่ห์ที่มีความไพเราะเป็นอย่างมาก ครูรักเกียรติได้ให้ความรู้และกล่าวถึงความสำคัญในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายกับผู้วิจัยโดยสามารถเรียบเรียงออกมาโดยมีเนื้อหาดังนี้

การบรรเลงพิณเปี๊ยะนั้นต้องใช้จินตนาการเข้าไปในบทเพลง เรียบเรียงให้เกิดความไพเราะ โดยยึดโยงกับจังหวะหลวมๆ สร้างอนุมานโดยใช้จังหวะสามัญที่เกิดจากตัวเราเป็นสำคัญ เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลงด้วยความรู้สึกที่มีต่อเพลงนั้นๆ มากกว่าที่จะเล่นตามทำนองเพลงนั้นๆ แต่ทำนองโดยรวมก็สามารถฟังออกได้ว่าเป็นเพลงอะไร เมื่อบรรเลงแล้วจะมีความรู้สึกอิ่มเอม และสามารถทำให้ผู้อื่นเป็นอย่างเช่นเดียวกับเรา การบรรเลงพิณเปี๊ยะจะทำการบรรเลงโดยไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะที่เข้ามากั้นความรู้สึกขณะที่กำลังบรรเลง เป็นการบรรเลงที่ไม่ต้องการเงื่อนไขของเวลา บรรเลงแต่ละรอบอาจจะใช้เวลาไม่เท่ากัน แต่มีขอบเขตของเพลงที่แน่นอนแต่ไร้ซึ่งขีดจำกัด ทำการบรรเลงโดยถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองออกมาโดยบางช่วงอาจจะทำนองสั้นหรือในบางช่วงอาจจะทำให้จังหวะยาวก็ได้ ทั้งนี้อยู่ที่ตัวเรา จะทำการถ่ายทอดออกมาอย่างไร ดังกับน้ำท่วมแก้วซึ่งหมายถึงน้ำที่ล้นท่วมแก้วออกมานั้นเป็นการแสดงตนเองโดยมีรากฐานความรู้เดิมอยู่ในน้ำที่เต็มแก้ว ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักถึงรากเหง้าของพิณเปี๊ยะก่อนว่ามีความเป็นมาและวิธีการเล่นเป็นอย่างไร ต่อไปสิ่งที่เกิดขึ้นมาใหม่จะเป็นเช่นไรนั้นก็ปล่อยให้เป็นไป เพราะทุกสิ่งทุกอย่างมีการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป

เมื่อกล่าวถึงเพลงกับจังหวะ สำหรับคนไทยนั้นมีแตกต่างกัน ดนตรีของตะวันตกนั้นเน้นการบรรเลงแบบรูปธรรม คือบรรเลงให้ตรงโน้ตและจังหวะ ส่วนดนตรีตะวันออกนั้นเน้นการบรรเลงแบบนามธรรม คือบรรเลงเพลงให้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามรูปแบบของตน จังหวะต้องการความมีระเบียบเพื่อความพร้อมเพรียงแต่ความงามของดนตรีนั้นไม่ต้องการความพร้อมเพรียง ความงามอยู่เหนือเหตุและผล ดนตรีเป็นเครื่องมือที่ใช้เชื่อมเหมือนกับสะพานเพื่อไปสู่ความสุข จากโลกิยะไปสู่โลกุตระ บรรเลงอย่างไม่ยึดมั่นถือมั่น ตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา ในคำสอนของพระพุทธเจ้า ที่ให้ยึดมั่นในพระธรรม (ธรรมมาทิฏฐาน) ไม่ควรยึดมั่นในตัวบุคคล (บุคคลาทิฏฐาน) ปัจจุบันคนยึดติดแค่เพียงสะพานหรือตัวเชื่อมเป็นสำคัญจึงไม่พบความสุขที่แท้จริงของดนตรี

จากเนื้อหาที่ได้กล่าวมานี้ เห็นได้ว่าการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติมีการแสดงความเป็นตัวตนและความรู้สึกในการบรรเลงที่มีต่อบทเพลง ตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนาที่เปี่ยมไปด้วยศีลธรรมและความดีงาม โดยใช้ดนตรีเพื่อมุ่งสู่ความสุขซึ่งเป็นหนทางแห่งโลกุตระอย่างแท้จริง

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

วิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ

จากการศึกษาวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีการบรรเลงที่ได้รับการถ่ายทอดจากของเดิมที่มีมาแต่โบราณ นำมารวมกับประสบการณ์ทางดนตรีของครูในการสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงขึ้นมาใหม่ตามความรู้สึกที่มีต่อพิณเปี๊ยะ 2 สาย ผู้วิจัยได้นำเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ถือว่าเป็นตัวแทนของบทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงแต่โบราณและบทเพลงที่ครูรักเกียรติได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ตามแนวคิดของวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย มาเป็นกรณีศึกษา ซึ่งบทเพลงทั้ง 2 นี้ เป็นบทเพลงที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ได้เป็นอย่างดี และเพื่อความเข้าใจในทำนองเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตและรายละเอียดการวิเคราะห์ ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

สำหรับการใช้สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเพื่อนำมาวิเคราะห์ในการศึกษาการดีดพิณเปี๊ยะ 2 สาย เพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในลักษณะต่างๆดังนี้

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

การวิเคราะห์เพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดสัญลักษณ์แบบตัวอักษรเพื่อใช้ในการแทนเสียงและง่ายต่อความเข้าใจสำหรับการบันทึกโน้ตโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ด	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	โด
ร	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	เร
ม	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	มี
ฟ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา
ซ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
ล	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
ท	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ถ้าหากเสียงที่จะทำการบันทึกเป็นเสียงที่อยู่ในระดับเสียงสูงจะใช้สัญลักษณ์ (°) ไว้เหนือตัวอักษร เช่น ระดับเสียงที่จะใช้ในการบันทึกเป็นเสียง ซอลสูง ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงคือ ซํ

4.1.2 ประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง

ในการดำเนินการวิเคราะห์ ทำนองเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ กำหนดหาระดับเสียงของเพลงในรูปแบบของเพลงไทย โดยนำผลจากการวิเคราะห์ระดับเสียงที่ได้มา นำมาบ่งชี้ความเป็นประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดประธานของกลุ่มเสียงดังต่อไปนี้

ประธานของกลุ่มเสียงที่ 1	ฟซล x ดร x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 2	มฟซ x ทด x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 3	รมฟ x ลท x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 4	ดรม x ซล x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 5	ทดร x ฟซ x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 6	ลทด x มฟ x
ประธานของกลุ่มเสียงที่ 7	ซลท x รม x

4.1.3 ตารางการบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเป็นตัวอักษรไทย โดยทำการบันทึกในตารางบรรทัดเดียว ดังนี้

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด

ตารางโน้ตที่ 4.1 ตัวอย่างการบันทึกโน้ตตารางบรรทัดเดียว

4.1.4 สัญลักษณ์พิเศษ

การบันทึกโน้ตเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดการบันทึกลักษณะการดีดพิณเปี๊ยะเป็นสัญลักษณ์พิเศษ ดังนี้

เครื่องหมาย	↓	การเต็กพร้อมกับการป๊อกและปาน
เครื่องหมาย	⤓	การเต็กหางเสียงหลังการป๊อกและปาน
เครื่องหมาย	→	การรูดสาย
เครื่องหมาย	c~1	การไขแบบที่ 1
เครื่องหมาย	c~2	การไขแบบที่ 2
เครื่องหมาย	c~3	การไขแบบที่ 3
เครื่องหมาย	▼	การจก
เครื่องหมาย	↻	การป๊อกอุ่มเสียงครึ่งกะลา
เครื่องหมาย	*	การทำเสียงตงวาวครั้งเดียว

ศูนย์วิทยทรัพยากร

4.2 วิเคราะห์เพลงสาวไหม บทเพลงที่มีอยู่เดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสาวไหมเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงกันมาแต่โบราณของไทยชาวภาคเหนือซึ่งเป็นบทเพลงที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่สามารถสื่อความเป็นพิณเปี๊ยะ 2 สายได้เป็นอย่างดี การวิเคราะห์รายละเอียดในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายนี้ เป็นการวิเคราะห์การบรรเลงของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงสาวไหม สามารถแยกออกเป็นประเด็นต่างๆได้ดังต่อไปนี้

4.2.1 สังคีตลักษณ์

จากการที่ได้พิจารณาวิเคราะห์เพลงสาวไหม พบว่าเพลงสาวไหมเป็นเพลงท่อนเดียวมีความยาวตามโน้ตคือ 2½ บรรทัด 5 วรรค จำนวน 20 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตแบบไทย สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองเพลงสาวไหมได้คือ

ก /

สัญลักษณ์ที่เขียนแทนสังคีตลักษณ์สามารถอธิบายได้ดังนี้

ก เป็นสัญลักษณ์แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

4.2.2 จังหวะ

การบรรเลงพิณเปี๊ยะ เป็นการบรรเลงเพียงคนเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีชนิดอื่นมาควบคุมหรือกำกับจังหวะซึ่งจังหวะที่ใช้ในการควบคุมการบรรเลงพิณเปี๊ยะมีเพียงสิ่งเดียวคือจังหวะสามัญที่มีอยู่ในความรู้สึกของตนเองว่าจะถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างไร ซึ่งการบรรเลงในแต่ละเที่ยวนั้นอาจจะใช้เวลาไม่เท่ากันเพราะยึดเอาจังหวะที่อยู่ในใจเป็นหลักสำคัญในการควบคุมการบรรเลง เช่น ถ้ามีการบรรเลงที่มีลักษณะของช่วงเสียงกว้างๆ ก็จะมีการยืดของจังหวะออกไปจะเป็น 3 ชั้น หรือมากกว่านั้นก็ตามแต่ผู้บรรเลง แต่ถ้าหากมีการบรรเลงที่มีลักษณะของช่วงเสียงแบบถี่ๆหรือเก็บก็จะมีการดำเนินจังหวะอย่างสม่ำเสมอกันก็จะอยู่ในลักษณะของ 2 ชั้น แต่ทั้งนี้ครูรักเกียรติได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า อยู่ที่จริตของเรา จริตคือความชอบพอ ใช้จริตของผู้บรรเลงที่มีอยู่ในตนเองเพื่อควบคุมเพลง ซึ่งเปรียบได้กับความไพเราะที่ไม่มีเงื่อนไข

4.2.3 ระดับเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงสาวไหม ผู้วิจัยพบว่ามีประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง 1 กลุ่มเสียงคือประธานของกลุ่มเสียงที่ 4 สามารถสรุปได้ดังนี้คือ

ประธานของกลุ่มเสียงที่ 4 ดรม x ซล x

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงสาวไหม

เพลงสาวไหม

1	2 c~1	3 ↓	4 ∨ ⤓	5 ↻	6⤓ ∨↓	7∨↓ ∨	8∗↓∨ c~1
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ
9	10 c~2	11 ⤓	12 ⤓ c~2	13∨ ⤓	14∨ ⤓ c~2	15 ⤓	16 ⤓ c~3
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- ด ร ม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร
17 ⤓∨	18⤓ ∨↓	19∨↓ ∨	20 ∗↓∨c~1				
- ร ม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ				

ตารางโน้ตที่ 4.2 โน้ตตารางบรรทัดเดียวเพลงสาวไหม

การบรรเลงพิณเปี๊ยะมีองค์ประกอบหลายองค์ประกอบที่รวมกันแล้วจนเกิดความไพเราะและมีเสน่ห์อย่างยิ่ง ในการอธิบายการวิเคราะห์และลักษณะการดำเนินทำนองการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศเพลงสาวไหมนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์และอธิบายโดยจะแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นทีละวรรคหรือ 4 ห้องเพลงไทย โดยแบ่งเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ 4 ประเด็นคือ (1) ลักษณะการดำเนินทำนอง (2) ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข (3) กลวิธีการบรรเลงทั่วไป (4) กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

4.2.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง

ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะการดำเนินทำนองที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงสาวไหม พบลักษณะการดำเนินทำนองในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

1) เพลงสาวไหมวรรคที่ 1

1	2 c~1	3 ↓	4 ∨ ⤓	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.3 โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 1

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสาวไหมในวรรคแรกนี้ เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะของกระสวนทำนองแบบห่างๆ โดยจะใช้ความรู้สึกและอารมณ์ของผู้บรรเลงในการถ่ายทอดบทเพลงโดยเริ่มจากห้องที่ 2 จะทำการการปิดกะลาให้แนบกับหน้าอกพร้อมกับป๊อกและปานที่เสียงซอล ในช่วงหางเสียงที่ทำการไขของเสียงซอล ให้เริ่มจากการไขหรือเปิดปิดกะลาแบบห่างๆจากนั้นจึงค่อยๆแคบลงตามลำดับ ซึ่งความยาวของหางเสียงนั้นขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะให้นานหรือสั้นเท่าไร แล้วจึงต่อด้วยการปิดกะลาลงพร้อมกับป๊อกปานและใช้นิ้วชี้เต็กลงไปที่เสียงลาในห้องที่ 3 จากนั้นในห้องที่ 4 จึงทำการการจกที่เสียงโดในลักษณะที่ยังปิดกะลาอยู่แล้วเปิดกะลาที่หางเสียงของเสียงโดเหมือนกับว่ามีเสียงโดติดกันอยู่ 2 เสียง แล้วต่อด้วยการป๊อกที่เสียงเรแล้วค่อยเต็กเสียงมีลงไปที่หางเสียงของเสียงเร โดยให้จังหวะของเสียงมีจะไปตกในห้องที่ 5

2) เพลงสาวไหมวรรคที่ 2

5 ↻	6 ⭳ ˅ ↓	7˅ ↓ ˅	8* ↓ ˅ c~1		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.4 โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 2

ในทำนองของวรรคที่ 2 นี้ มีลักษณะกระสวนทำนองแบบถี่ๆ เป็นการป๊อกและปานสลับกับการเต็กและจก ในห้องที่ 5 เป็นการเชื่อมทำนองมาจากห้องที่ 4 ซึ่งต่อจากการไขโดยการป๊อกและปานที่เสียงเรในลักษณะอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลา แล้วใช้นิ้วชี้เต็กพร้อมกับปิดกะลาลงที่หางเสียงของเสียงเร จนทำให้เกิดเสียงมีในห้องที่6 จากนั้นจึงป๊อกและปานที่เสียงเร ต่อด้วยการจกเสียงโดในลักษณะที่เปิดกะลาออก แล้วจึงป๊อกปานและเต็กที่เสียงลาพร้อมกับปิดกะลาลงในห้องที่ 7 เริ่มจากการจกที่เสียงโดแล้วป๊อกและปานพร้อมกับใช้นิ้วชี้เต็กลงไปที่เสียงลาในลักษณะที่ยังปิดกะลาต่อมาจากห้องที่ 6 จากนั้นจึงเปิดกะลาออกพร้อมกับการป๊อกและปานที่เสียงเร ต่อด้วยการจกที่เสียงโด แล้วปิดกะลาลงที่หางเสียงของเสียงโดในต้นห้องที่ 8 ดังกับว่ามีเสียงโด 2 เสียง จากนั้นทำการป๊อกและปานพร้อมกับใช้นิ้วชี้เต็กลงไปที่เสียงลา แล้วจกที่เสียงโดและต่อด้วยการป๊อกที่เสียงซอล ซึ่งในห้องที่ 8 นี้จะทำการปิดกะลาลงทั้งหมด แล้วจึงมาไขให้เกิดหางเสียงที่เสียงซอล ในเสียงสุดท้าย หางเสียงของเสียงซอล จะทำการไขจากห่างๆ แล้วจึงแคบลงอย่างสม่ำเสมอ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) เพลงสาวไหมวรรคที่ 3

9	10 c~2	11 ↓	12 ↓ c~2	
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.5 โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 3

ในวรรคที่ 3 นี้ มีกระสวนทำนองเพลงในลักษณะห่างๆ ในห้องที่ 9 นั้นยังคงเป็นหางเสียงของห้องที่ 8 จนกระทั่งมาถึงท้ายห้องที่ 10 ที่เสียงซอล เสียงสุดท้าย ทำการบรรเลงโดยการเปิดกะลาออกแล้วทำการป๊อกและปานที่เสียงซอลสูง แล้วอุ่มไข ในห้องที่ 11 ทำการป๊อกและปานที่เสียงซอลสูงเช่นเดียวกันกับห้องที่ 10 แล้วจึงใช้นิ้วชี้เต็กลงไปให้เกิดเสียงลาสูงที่หางเสียงของเสียงซอลสูง จากนั้นจึงป๊อกและปานที่เสียงซอลสูงอีกครั้งในลักษณะที่ยังเปิดกะลาอยู่ ในห้องที่ 12 เป็นการบรรเลงเช่นเดียวกันกับห้องที่ 11 แต่เปลี่ยนตำแหน่งมาที่เสียงเร แทน แล้วจึงไขให้เกิดหางเสียงที่เสียงเรในเสียงสุดท้าย ซึ่งจะเป็นลักษณะของหางเสียงที่ค่อนข้างมีความถี่มาก

4) เพลงสาวไหมวรรคที่ 4

13 ▾ ↓	14▾ ↓ c~2	15 ↓	16 ↓ c~3	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.6 โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 4

ในวรรคที่ 4 นี้ในช่วงครึ่งวรรคแรกจะมีลักษณะกระสวนทำนองที่มีถี่ ส่วนในครึ่งวรรคหลังนั้นจะมีลักษณะกระสวนทำนองที่ห่างออกแบบเดียวกับห้องที่ 11และห้องที่ 12 ในห้องที่ 13 เริ่มจากการจกที่เสียงโดในลักษณะที่เปิกกะลาออก จากนั้นจึงทำการป๊อกและปานที่เสียงเร แล้วจึงใช้นิ้วชี้เต็กลงไปให้เกิดเสียงมีที่หางเสียงของเสียงเร และต่อด้วยการป๊อกและปานอีกครั้งที่เสียงเร ในลักษณะที่เปิดกะลาอยู่ ในห้องที่ 14 เป็นการบรรเลงโดยอยู่ในลักษณะที่เกิดกะลาออกทั้งห้อง เริ่มจากการจกที่เสียงโด จากนั้นจึงป๊อกและปานที่เสียงเร แล้วจึงใช้นิ้วชี้เต็กลงไปให้เกิดเสียงมีที่หางเสียงของเสียงเร แล้วปิดห้องเพลงด้วยการป๊อกที่เสียงซอลสูงแล้วจึงไขให้เกิดหางเสียงจากลักษณะห่างๆแล้วค่อยถี่ขึ้นในลักษณะที่สม่ำเสมอ ในห้องที่ 15 และห้องที่ 16 มีลักษณะทำนองเดียวกันกับทำนองของห้องที่ 11 และห้องที่ 12 วิธีการบรรเลงจึงเป็นลักษณะเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนการอุ่มไขที่เสียงเร เสียงสุดท้ายในห้องที่ 16 ให้เป็นการอุ่มไขแบบถี่มาก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) เพลงสาวไหมวรรคที่ 5

17 ⭳ ⮟	18⭳ ⮟ 🠗	19⮟ 🠗	20∗🠗 ⮟ ꩜1		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.7 โน้ตลักษณะการดำเนินทำนองเพลงสาวไหมวรรคที่ 5

ในทำนองของวรรคที่ 5 นี้ มีลักษณะกระสวนทำนองแบบถี่ๆ เป็นการป๊อกและปานสลับกับการเต็กและจก เริ่มจากห้องที่ 17 จะทำการป๊อกและปานที่เสียงเรก่อนแล้วจึงใช้นิ้วชี้เต็กที่หางเสียงของเสียงเร ให้เกิดเสียงมี จากนั้นจึงทำการจกที่เสียงโดแล้วต่อด้วยการป๊อกและปานที่เสียงเร ในห้องที่ 17 นี้ จะทำบรรเลงในลักษณะที่เปิดกะลาอยู่ ส่วนในห้องที่ 18 - 20 ให้ทำการบรรเลงในลักษณะเดียวกันกับในห้องที่ 6 - 8

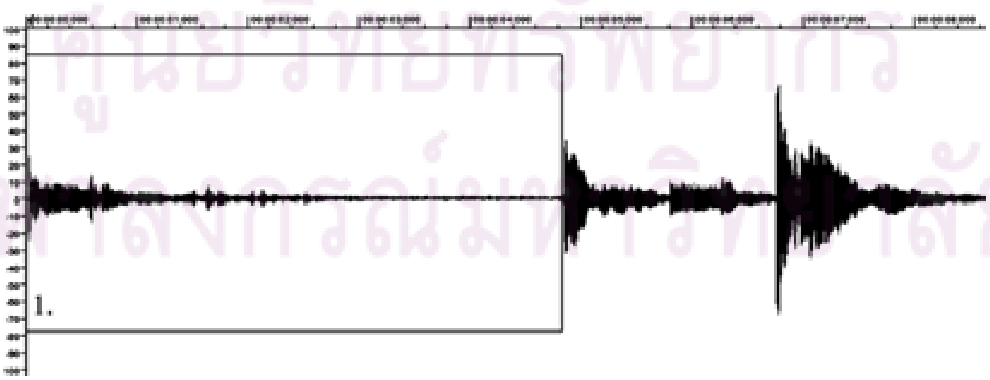
4.2.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข

ผู้วิจัยได้ศึกษาความกังวานของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขผ่านโปรแกรม NeroWave Editor โดยแสดงให้เห็นระยะเวลาในการเดินทางของเสียงและความกังวานของหางเสียง

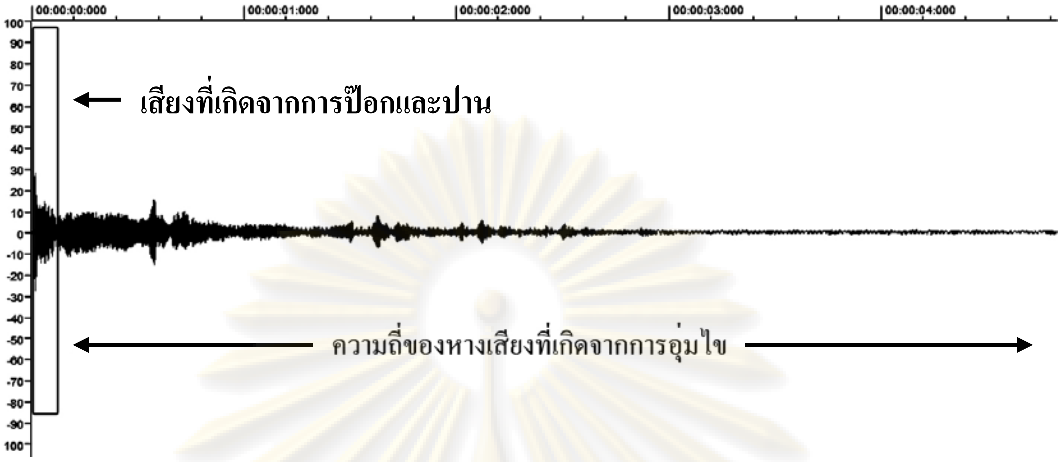
1) เพลงสาวไหมวรรคที่ 1

พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 1 จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 0.00 วินาที ถึง 8.04 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น8.04 วินาที

1	2 ꩜1	3	4	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X



แผนภูมิที่ 4.1 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 1



แผนภูมิที่ 4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 2 วรรคที่ 1

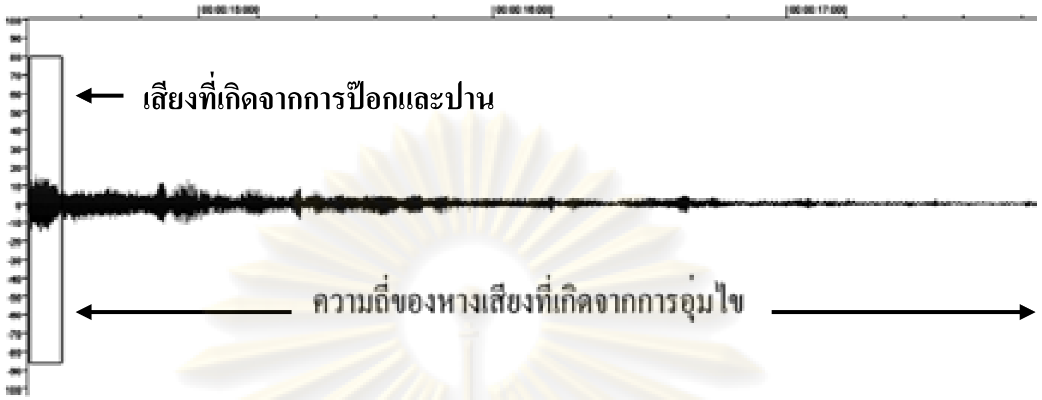
จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 2 ของวรรคที่ 1 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 0.00 วินาที ถึง 4.8 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 4.8 วินาที

2) เพลงสาวไหมวรรคที่ 2

พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2 จากห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 8.04 วินาที ถึง 17.45 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 9.41วินาที

5	6	7	8 ᢁ1		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

แผนภูมิที่ 4.3 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2



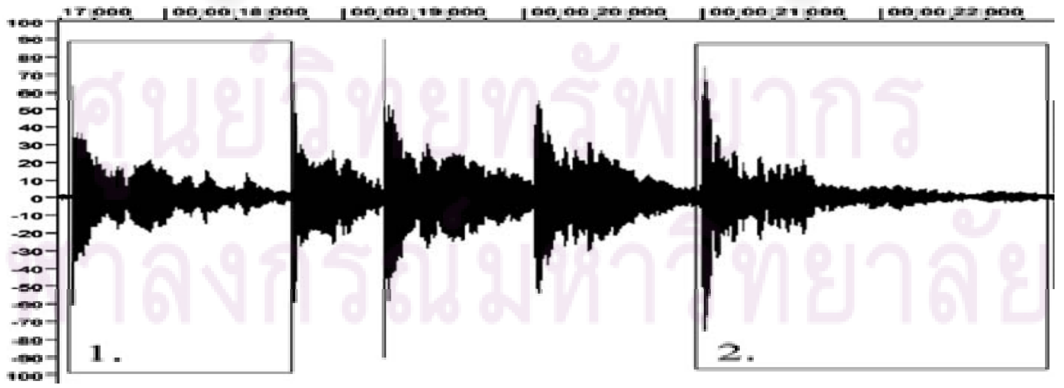
ภาพที่ 4.4 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 8 วรรคที่ 2

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 8 ของวรรคที่ 2 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 14.005 วินาที ถึง 17.45 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 3.445 วินาที

3) เพลงสาวไหมวรรคที่ 3

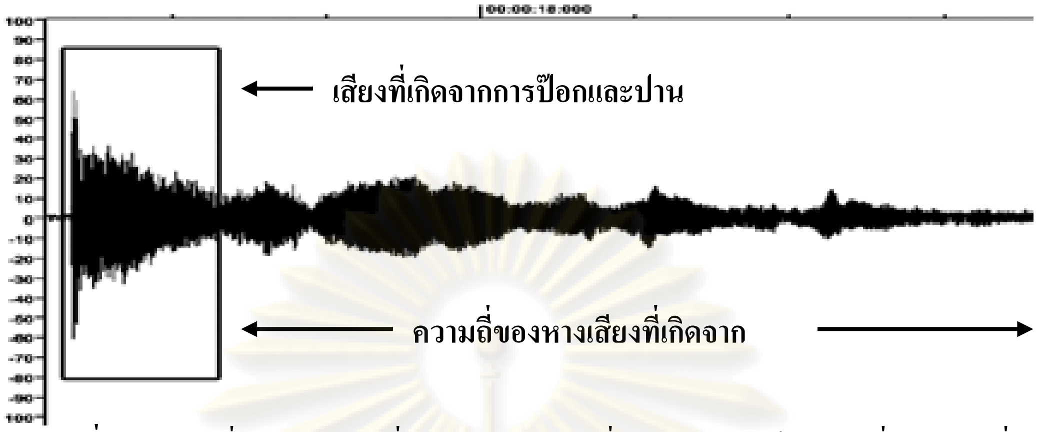
พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 3 จากห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 12 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 17.45นาที ถึง 23.384 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 5.934 วินาที

9	10 ⌒2	11	12 ⌒2	
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- X X X



แผนภูมิที่ 4.5 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 3

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4.6 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 10 วรรคที่ 3

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 10 ของวรรคที่ 3 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 17.45 นาที ถึง 18.70 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.25 วินาที

แผนภูมิที่ 4.7 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 12 วรรคที่ 3

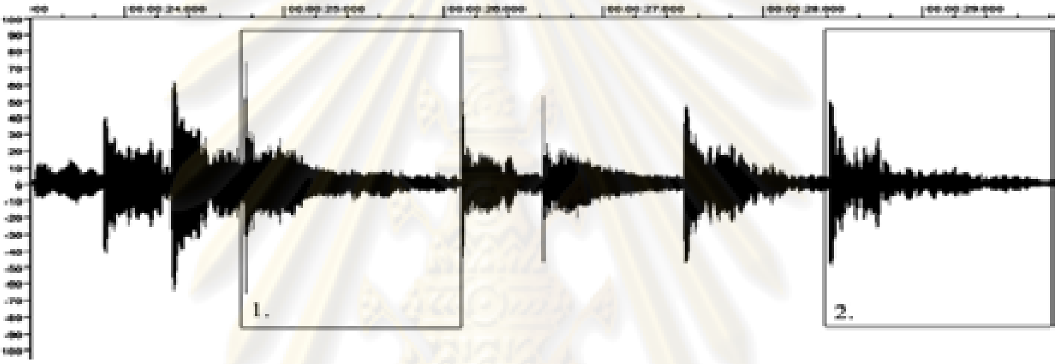
จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 12 ของวรรคที่ 3พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 21.050 วินาที ถึง 23.384 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 2.334 วินาที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

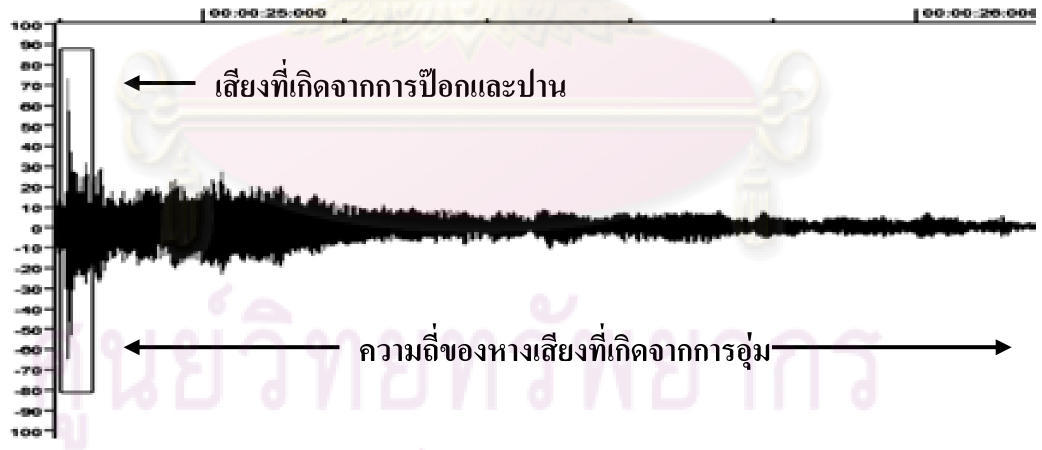
4) เพลงสาวไหมวรรคที่ 4

พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4 จากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 23.8 วินาที ถึง 29.79 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 5.99 วินาที

13	14 C~2	15	16 C~3	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X



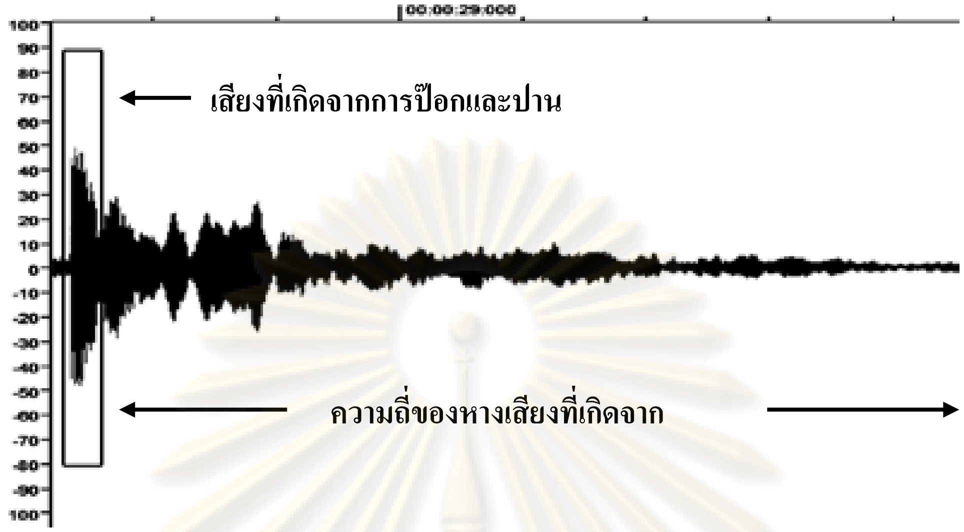
แผนภูมิที่ 4.8 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4



แผนภูมิที่ 4.9 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอลสูง ในห้องเพลงที่ 14 วรรคที่ 4

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงซอลสูง ในห้องเพลงที่ 14 ของวรรคที่ 4 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 24.722 วินาที ถึง 26.057 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.335 วินาที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



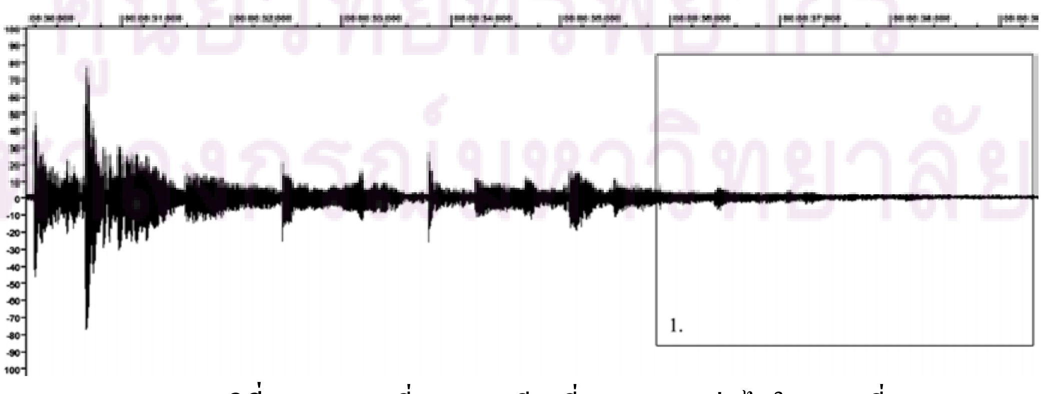
แผนภูมิที่ 4.10 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 16 วรรคที่ 4

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 14 ของวรรคที่ 4 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 28.38 วินาที ถึง 29.794 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.414 วินาที

5) เพลงสาวไหมวรรคที่ 5

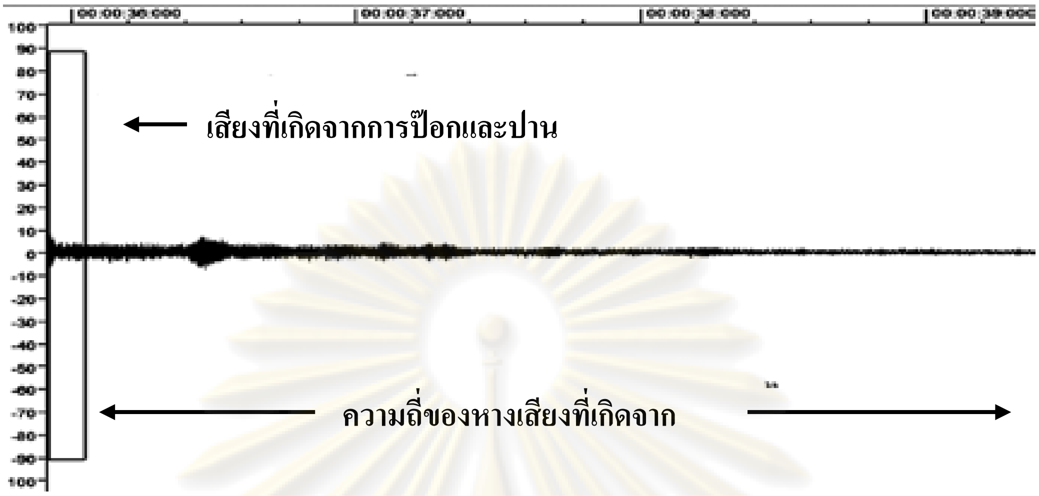
พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 5 จากห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 20 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 29.794 วินาที ถึง 38.99 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 9.196 วินาที

17	18	19	20	~1	
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X



แผนภูมิที่ 4.11 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 5

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4.12 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 20 วรรคที่ 5

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงซอลในห้องเพลงที่ 20 ของวรรคที่ 5 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 35.58 วินาที ถึง 38.99 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 3.41 วินาที

ผลจากภาพแสดงความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขในเพลงสาวไหมทั้ง 5 วรรค ที่ได้แสดงในขั้นต้นนี้ แสดงให้เห็นว่าแม้บางช่วงทำนองที่แสดงตัวอย่างออกมาเป็นโน้ตมีจังหวะที่เท่ากัน แต่เมื่อบรรเลงออกมาแล้วจะมีเวลาที่แตกต่างกันซึ่งหมายถึงจังหวะที่มีความแตกต่างกันเช่นกัน เพราะช่วงระยะของการอุ่มไขเป็นช่วงที่ผู้บรรเลงได้มีการสำแดงอารมณ์ร่วมเข้าไปกับบทเพลงอย่างเป็นอิสระทำให้บทเพลงเป็นไปตามความต้องการของผู้บรรเลง ดังนั้นการบรรเลงพิณเปี๊ยะของแต่ละบุคคลคนจึงมีความยืดหยุ่นในจังหวะที่ไม่เท่ากันเช่นนี้เอง

4.2.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป

ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงสาวไหม พบกลวิธีที่ใช้ในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

1) เพลงสาวไหมวรรคที่ 1

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 1 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 4 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กตรงเสียงมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 3

1	2	3 ↓	4	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.8 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงที่ห้องที่ 3

ข. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 4

1	2	3	4 ↓	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.9 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 4

ค. วิธีการจกมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 4

1	2	3	4 ✓	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.10 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 4

ง. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 2

1	2 ⊂~1	3	4	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.11 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 2

2) เพลงสาวไหมวรรคที่ 2

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 2 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 4 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กตรงเสียงมีจำนวน 3 ครั้ง พบที่ห้องที่ 6 , 7 และห้องที่ 8

5	6 ↓	7 ↓	8 ↓		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.12 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 6 , 7 และห้องที่ 8

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 6

5	6 ↓	7	8		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.13 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 6

ค. วิธีการจกมีจำนวน 4 ครั้ง พบที่ห้องที่ 6,7 และห้องที่ 8

5	6 ⌄	7⌄ ⌄	8 ⌄		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.14 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 6,7 และห้องที่ 8

ง. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 8

5	6	7	8 ⊂~1		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.15 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 8

3) เพลงสาวไหมวรรคที่ 3

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 3 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 2 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 11 และห้องที่ 12

9	10	11 ↓	12 ↓	
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.16 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 11 และห้องที่ 12

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 2 ครั้งพบที่ห้องที่ 10 และห้องที่ 12

9	10 ∽2	11	12 ∽2	
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.17 โน้ตวิธีการอุ่มไขพบที่ห้องที่ 10 และห้องที่ 12

4) เพลงสาวไหมวรรคที่ 4

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 4 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 3 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 4 ครั้ง พบที่ห้องที่ 13,14,15 และห้องที่ 16

13 ⤓	14 ⤓	15 ⤓	16 ⤓	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.18 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 13,14,15 และห้องที่ 16

ข. วิธีการจกมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 13 และห้องที่ 14

13 ▾	14 ▾	15	16	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.19 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 13 และห้องที่ 14

ค. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 14 และห้องที่ 16

13	14 ∽2	15	16 ∽3	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.20 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 14 และห้องที่ 16

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) เพลงสาวไหมวรรคที่ 5

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 5 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 4 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กตรงเสียงมีจำนวน 3 ครั้ง พบที่ห้องที่ 18,19 และห้องที่ 20

17	18 ↓	19 ↓	20 ↓		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.21 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 18,19 และห้องที่ 20

ข. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 17 และห้องที่ 18

17 ↓	18↓	19	20		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.22 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 17 และห้องที่ 18

ค. วิธีการจกมีจำนวน 5 ครั้ง พบที่ห้องที่ 17,18,19 และห้องที่ 20

17 ⌄	18 ⌄	19⌄ ⌄	20 ⌄		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.23 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 17,18,19 และห้องที่ 20

ง. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 20

17	18	19	20 c~1		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.24 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 20

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากกลวิธีที่การบรรเลงทั่วไปที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงสาวไหมจะสังเกตเห็นได้ว่า ครูเลือกลักษณะของการเต็กซึ่งมีจำนวนครั้งมากที่สุด และการจกรองลงไปเพื่อใช้เป็นกลวิธีให้เกิดความไพเราะในช่วงของการดำเนินทำนอง สิ่งที่พบและบอกถึงลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะได้เป็นอย่างดีก็คือ จะพบการอุ่มไขอยู่ในช่วงท้ายของวรรคเพลงเป็นระยะห่างๆ เพื่อความกังวานของเสียง

4.2.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงสาวไหม พบลักษณะเฉพาะของครูที่ใช้ในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

1) เพลงสาวไหมวรรคที่ 1

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 1 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 2 กลวิธีคือ

ก. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงซอลในห้องที่ 2

1	2	C~1	4	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.25 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 2

ข. การหยอดเพื่อเต็กหางเสียงของเสียงเรเพื่อให้เกิดเสียงมี จำนวน 1 ครั้งในห้องที่ 4 ให้ไปตกในกลางห้องที่ 5

1	2	3	4 ⭳	
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.26 โน้ตการหยอดเพื่อเต็กหางเสียงห้องที่ 4 ให้ไปตกในกลางห้องที่ 5

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) เพลงสาวไหมวรรคที่ 2

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 2 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 3 กลวิธีคือ

ก. มีการสร้างพยางค์เสียงโด ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่าง จำนวน 1 ครั้ง ในต้นห้องที่ 8

5	6	7	8*		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.27 โน้ตสร้างพยางค์เสียงโดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่างในต้นห้องที่ 8

ข. การอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลาที่เสียงเร จำนวน 1 ครั้งในห้องที่ 5

5 ↻	6	7	8		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.28 โน้ตการอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลาในห้องที่ 5

ค. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงซอลในห้องที่ 8

5	6	7	8 ~1		
- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.29 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 8

3) เพลงสาวไหมวรรคที่ 3

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 3 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 1 กลวิธีคือ

ก. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง ที่เสียงซอลสูงในห้องที่ 10 และเสียงเร ในห้องที่ 12

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9	10 C~2	11	12 C~2	
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.30 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 2 ห้องที่ 10 และห้องที่ 12

4) เพลงสาวไหมวรรคที่ 4

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 4 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 2 กลวิธีคือ

ก. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงซอลสูงในห้องที่ 14

13	14 C~2	15	16	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.31 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ในห้องที่ 14

ข. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 3 ที่เสียงเรในห้องที่ 16

13	14	15	16 C~3	
- ด รม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.32 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 3 ห้องที่ 16

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) เพลงสาวไหมวรรคที่ 5

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 5 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 2 กลวิธีคือ

ก. มีการสร้างพยางค์เสียงโด ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่าง จำนวน 1 ครั้ง ในต้นห้องที่ 8

17	18	19	20*		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.33 โน้ตการสร้างพยางค์เสียงโดยการปิดกะลา ในต้นห้องที่ 8

ข. ลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ที่เสียงซอลในห้องที่ 20

17	18	19	20 ⌒1		
- รม ด ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ	- - - -	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.34 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในลักษณะที่ 1 ห้องที่ 20

จากกลวิธีที่การบรรเลงเฉพาะที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงสาวไหมจะสังเกตเห็นได้ว่า ครูจะให้ความสำคัญกับการอุ่มไขเป็นพิเศษ ซึ่งจะมีลักษณะของการอุ่มไขแบบต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ทั้งนี้เสียงที่เกิดขึ้นจากการอุ่มไข จะทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะ ได้มากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้บรรเลง ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้ชื่อว่าเป็นผู้บรรเลงพิณเปี๊ยะได้อย่างเชี่ยวชาญ ด้วยกลวิธีที่ครูเน้นและให้ความสำคัญโดยเฉพาะเป็นการบรรเลงด้วยอารมณ์และความรู้สึก แปลออกมาเป็นเสียงตงวาวที่เกิดจากการอุ่มไขได้อย่างสมบูรณ์แบบ

4.3 วิเคราะห์เพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

เพลงเปี๊ยะเป็นบทเพลงที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบและลักษณะที่ควรจะเป็นตามทัศนะคติของครูรักเกียรติเอง เพื่อใช้ฝึกซ้อมในการไล่เสียงและสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ที่เสียงฮาร์โมนิคและเสียงตงวาว ของพิณเปี๊ยะ 2 สายให้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด การวิเคราะห์รายละเอียดในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายนี้ เป็นการวิเคราะห์การบรรเลงของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเปี๊ยะสามารถแยกออกเป็นประเด็นต่างๆได้ดังต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3.1 สังคีตลักษณ์

จากการพิจารณาเพลงเปี๊ยะที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้ประพันธ์ขึ้นมานั้น เพลงเปี๊ยะเป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาวตามโน้ตคือ 2 บรรทัด 4 วรรค จำนวน 16 ห้องเพลงของการบันทึกแบบไทย สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองเพลงเปี๊ยะได้คือ

ก /

สัญลักษณ์ที่เขียนแทนสังคีตลักษณ์สามารถอธิบายได้ดังนี้

ก เป็นสัญลักษณ์แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

4.3.2 จังหวะ

การบรรเลงพิณเปี๊ยะ เป็นการบรรเลงเพียงคนเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีชนิดอื่นมาควบคุมหรือกำกับจังหวะซึ่งจังหวะที่ใช้ในการควบคุมการบรรเลงพิณเปี๊ยะมีเพียงสิ่งเดียวคือจังหวะสามัญที่มีอยู่ในความรู้สึกของตนเองว่าจะถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างไร ซึ่งการบรรเลงในแต่ละเที่ยวนั้นอาจจะใช้เวลาไม่เท่ากันเพราะยึดเอาจังหวะที่อยู่ในใจเป็นหลักสำคัญในการควบคุมการบรรเลง เช่น ถ้ามีการบรรเลงที่มีลักษณะของช่วงเสียงกว้างๆ ก็จะมีการยืดของจังหวะออกไปจะเป็น 3 ชั้น หรือมากกว่านั้นก็ตามแต่ผู้บรรเลง แต่ถ้าหากมีการบรรเลงที่มีลักษณะของช่วงเสียงแบบถี่ๆหรือเก็บก็จะมีการดำเนินจังหวะอย่างสม่ำเสมอกันก็จะอยู่ในลักษณะของ 2 ชั้น แต่ทั้งนี้ครูรักเกียรติได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า อยู่ที่จริตของเรา จริตคือความชอบพอ ใช้จริตของผู้บรรเลงที่มีอยู่ในตนเองเพื่อควบคุมเพลง ซึ่งเปรียบได้กับความไพเราะที่ไม่มีเงื่อนไข

4.3.3 ระดับเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงเปี๊ยะ ผู้วิจัยพบว่ามีประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง 2 กลุ่มเสียง คือประธานของกลุ่มเสียงที่ 5 และ ประธานของกลุ่มเสียงที่ 1 สามารถสรุปได้ดังนี้คือ

ประธานของกลุ่มเสียงที่ 5 ทดร x ฟซ x

ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 8 ในบรรทัดที่ 1

ประธานของกลุ่มเสียงที่ 1 ฟซล x ดร x

ตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึง ห้องที่ 16 ในบรรทัดที่ 2

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3.4 ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีที่ใช้ในเพลงเปี๊ยะ

ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะการดำเนินทำนองที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงเปี๊ยะ พบลักษณะการดำเนินทำนองในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

เพลงเปี๊ยะ

1 c~1	2 c~2	3 ↓↻	4✓ →c~2	5 ↓✓	6⩡↓ ✓	7*↻ ⩡	8✓→c~2
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ด ร	ร ฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ
9 ✓ ✓	10✓ ⩡	11✓ ⩡	12↓ ↓✓	13 * ✓ ✓	14✓ ⩡	15 * ↻	16✓→c~1
- ด ร ด	ร ด ซ ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ล ท ด	- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ

ตารางโน้ตที่ 4.35 โน้ตตารางบรรทัดเดียวเพลงเปี๊ยะ

การบรรเลงพิณเปี๊ยะมีองค์ประกอบหลายองค์ประกอบที่รวมกันแล้วจนเกิดความไพเราะและมีเสน่ห์อย่างยิ่ง ในการอธิบายการวิเคราะห์และลักษณะการดำเนินทำนองการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศเพลงเปี๊ยะนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์และอธิบายโดยจะแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นทีละวรรคหรือ 4 ห้องเพลงไทยสามารถโดยแบ่งเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ 4 ประเด็นคือ (1) ลักษณะการดำเนินทำนอง (2) ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข (3) กลวิธีการบรรเลงทั่วไป (4) กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

4.3.4.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง

1) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1

1 c~1	2 c~2	3 ↓ ↻	4 ✓ →c~2	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.36 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1

ในวรรคแรกนี้เป็นการเริ่มดำเนินทำนองเพลงพิณเปี๊ยะ ซึ่งทำนองเพลงในวรรคนี้จะมีลักษณะกระสวนทำนองที่ห่างๆ โดยเริ่มจากโน้ตเพลงห้องที่ 1 จะทำการดำเนินทำนองด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเปิดกะลาในระยะที่ห่างจากหน้าอกก่อน จากนั้นจึงป๊อกปานที่เสียง เร (เสียงแก้ว) แล้วจึงไขเสียงให้เกิดเสียงตงวาวจากเสียงที่กว้างๆแล้วแคบลงตามลำดับอย่างสม่ำเสมอ ในช่วงเสียงแรกนี้จะเป็นการขึ้นเพลงซึ่งผู้บรรเลงจะส่งอารมณ์ของตัวเองออกมาโดยจะใช้ความห่างระยะทางของเสียงและความพอใจของผู้บรรเลงกำหนด จากนั้นในห้องที่ 2 จึงทำการบรรเลงต่อด้วยการป๊อกปานที่เสียงเดิมอีก 3 ครั้ง โดยเปิดกะลาออกเช่นเดิมแล้วจบด้วยการไขอีกครั้งที่เสียง เร ตัวสุดท้ายซึ่งการไขเสียงเรนี้เริ่มจะมีการควบคุมให้เกิดจังหวะขึ้นเล็กน้อยเพื่อนำเข้าสู่เพลงในห้องต่อไป ในห้องที่ 3 จึงทำการป๊อกปานที่เสียงซอลสูงโดยเปิดกะลาออกแล้วใช้การเต็กพร้อมกับการป๊อกและปานด้วยนิ้วนาง กดลงไปที่เสียงฟา ต่อด้วยการป๊อกปานโดยการปิดครึ่งกะลาที่เสียง เร โดยไม่ทำการไข (ครูรักเกียรติบอกกับผู้วิจัยว่า "เสน่ห์ของเปี๊ยะอยู่ที่การไขก็จริง แต่จะไม่ทุกครั้งที่หมดห้องเพลงเพราะถ้าหากมีมากเกินไปจะทำให้ไม่ไพเราะได้") จากนั้นในห้องที่ 4 จึงทำการจกที่เสียงโด ในลักษณะที่ยังเปิดกะลาอยู่ แล้วจึงปิดกะลาลงพร้อมกับการป๊อกปานและรูดสายจากเสียงทีลงมาที่เสียงลาต่อด้วยการป๊อกปานที่เสียงซอลในลักษณะที่ยังปิดกะลาอยู่แล้วจึงทำการไขซึ่งการไขในโน้ตตัวสุดท้ายนี้เป็นการไขแบบจบวรรคเพลงผู้บรรเลงจะส่งอารมณ์อีกครั้งเหมือนกับการขึ้นเพลงแต่จะอยู่ในการควบคุมจังหวะอย่างยืดหยุ่น

2) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2

5 ↓ ⌄	6 ⤓ ↓ ⌄	7 ∗ ↻ ⤓	8 ⌄ ⟶ ∽2	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.37 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2

ในวรรคที่ 2 นี้ เริ่มมีกระสวนทำนองในลักษณะถี่ๆขึ้นมาบ้าง เริ่มจากโน้ตเพลงห้องที่ 5 จะทำการบรรเลงโดยการเต็กที่เสียงทีโดยใช้นิ้วกลางพร้อมกับป๊อกและปานในขณะที่ปิดกะลา จากนั้นจึงทำการเปิดกะลาขึ้นแล้วทำการจกและต่อด้วยการป๊อกและปานที่เสียง เร ในห้องที่ 6 จะทำการป๊อกและปานที่เสียงเรก่อนจากนั้นจึงใช้นิ้วกลางเต็กให้เกิดเสียงฟาต่อจากหางเสียงของเสียงเรโดยทันทีในขณะที่ยังเปิดกะลาอยู่ ต่อมาจึงทำการปิดกะลาลงพร้อมกับป๊อกปานและเต็กที่เสียงที แล้วจึงต่อด้วยเปิดกะลาขึ้นพร้อมกับการป๊อกและปานที่เสียงเร และจกที่เสียงโดในขณะที่ยังเปิดกะลาอยู่ตามแต่หางเสียงของเสียงโดจะทำการปิดกะลาลงไปเท่านั้นซึ่งเสียงที่ได้นี้จะเหมือนราวกับว่ามีโน้ตเสียงโด 2 ตัวติดกัน ในห้องที่ 7 จะทำการป๊อกและปานที่ลักษณะอุ่ม

เสียงแบบครึ่งกะลาที่เสียง เร ก่อนแล้วต่อด้วยการเต็กที่หางเสียงของเสียง เร โดยใช้นิ้วกลางเต็กไปที่เสียงฟาและป๊อกปานอีกครั้งที่เสียง เร ในห้องที่ 8 เริ่มด้วยการจกที่สายล่างก่อนจากนั้นปิดกะลาลงพร้อมกับการป๊อกปานที่เสียงทีเพียง 1 ครั้งแล้วรูดสายโดยใช้นิ้วชี้รูดสายจากเสียงทีมายังเสียงลาจากนั้นจึงทำการป๊อกและปานที่เสียงซอลในขณะที่ยังปิดกะลาอยู่แล้วจึงต่อด้วยการไขตามลำดับ

3) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3

9 ▼ ▼	10 ▼ ⤓	11 ▼ ⤓	12 ↓ ↓ ▼	*
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ซล	ซ ล ท ด	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.38 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3

ในวรรคที่ 3 จะเป็นการดำเนินทำนองที่มีจำนวนพยางค์ของโน้ตแบบถี่ๆ โดยจะเน้นที่วิธีการป๊อกและปาน วิธีการจก และวิธีการเต็กเป็นหลัก เริ่มจากโน้ตเพลงห้องที่ 9 เป็นการจกที่เสียงโดสลับกับการป๊อกและปานที่เสียงเร จนไปถึงต้นห้องที่ 10 ในลักษณะที่ยังเปิดกะลาอยู่ จากนั้นจึงเปลี่ยนมาเป็นการป๊อกและปานที่เสียงซอลอีก 2 ครั้งแล้วจึงรีบเต็กลงไปที่เสียงลาที่หางเสียงของเสียงซอลโดยทันทีซึ่งในขณะที่เต็กนั้นให้ปิดกะลาให้แนบกับหน้าอก ในห้องที่ 11 เป็นการป๊อกและปานที่เสียงซอลสลับกับการจกที่เสียงโดในลักษณะที่เปิดกะลาแล้วกลับมาป๊อกและปานที่ซอลอีก 2 ครั้งแล้วรีบเต็กที่เสียงลาที่หางเสียงของเสียงซอลทันที ในตอนที่เต็กก็ทำเช่นกันเหมือนกับห้องที่ 10 ในห้องที่ 12 ให้กะลายังอยู่ในลักษณะที่ยังปิดแนบหน้าอกอยู่แล้วจึงป๊อกและปานที่เสียงซอล จากนั้นจึงเต็กพร้อมป๊อกและปานที่เสียงลาและต่อด้วยเสียงทีตามลำดับแล้วจึงทำการจกที่เสียงโดแล้วต่อด้วยการสร้างพยางค์ที่หางเสียงโดยการปิดกะลาลงให้เหมือนกับว่ามีเสียงโด 2 พยางค์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

4) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

13* ⮟ ⮟	14 ⮟ ⭳	15 * ↻	16⮟ ⟶ ⊂~1	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.39 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

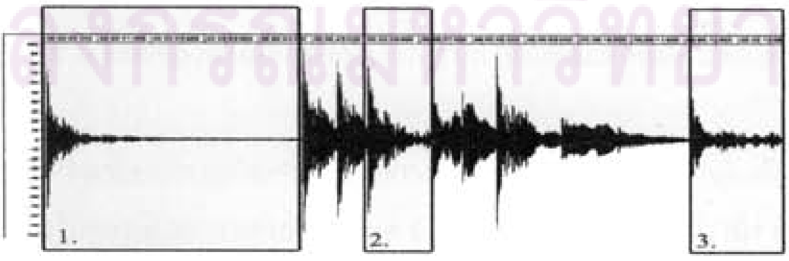
ในวรรคที่ 4 นี้มีกระสวนทำนองที่ถี่และห่างปะปนกันอยู่ในห้องที่ 13-14 จะเป็นกระสวนทำนองที่มีลักษณะถี่ในห้องที่ 15 จะเป็นกระสวนทำนองที่ห่างออกแล้วกลับมาเป็นกระสวนทำนองถี่อีกครั้งที่ห้องที่ 16 โดยเริ่มจากโน้ตเพลงห้องที่ 13จะเป็นการบรรเลงต่อจากห้องที่ 12 ที่ได้ปิดกะลาลงเพื่อสร้างพยางค์เสียงโดไว้ จากนั้นเป็นการบรรเลงไปถึงห้องที่ 14 ในลักษณะแบบเดียวกันกับห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 10 ส่วนในห้องที่ 15 ทำการป๊อกที่เสียงซอลในลักษณะที่ยังปิดกะลาอยู่แล้วเปิดกะลาออกที่หางเสียงขอเสียงซอลเหมือนกับว่ามีโน้ตเสียงซอล 2 ตัว จากนั้นทำการป๊อกและปานที่เสียงเรในลักษณะที่อุ่มไขแบบครึ่งกะลาต่อด้วยการจกที่เสียงโดในลักษณะที่เปิดกะลาออกแล้วจึงทำการปิดกะลาลงพร้อมกับการป๊อกปานและรูดสายจากเสียงทีมายังเสียงลาโดยใช้นิ้วชี้ในการรูดจากนั้นทำการป๊อกและปานที่เสียงซอลในขณะที่ยังปิดกะลาอยู่แล้วจึงด้วยการไขเสียงโดยให้หางเสียงมีลักษณะที่กว้างแล้วค่อยๆแคบลงตามลำดับอย่างสม่ำเสมอ

4.3.4.2 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไข

1) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1

พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 1 จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 0.00 วินาที ถึง 13.89 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 13.89 วินาที

1 ⊂~1	2 ⊂~2	3	4 ⊂~2	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

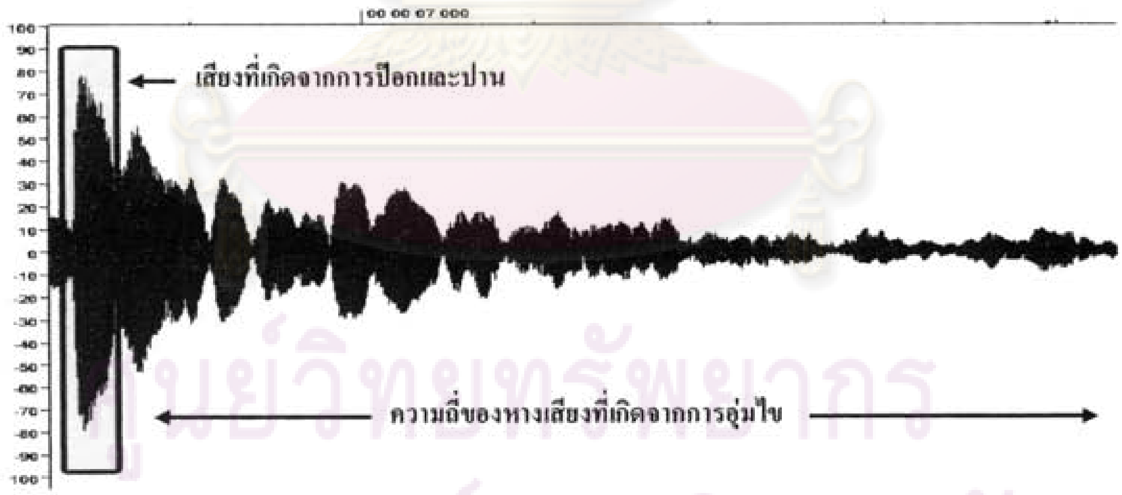


แผนภูมิที่ 4.13 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 1

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 4.14 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 1 วรรคที่ 1

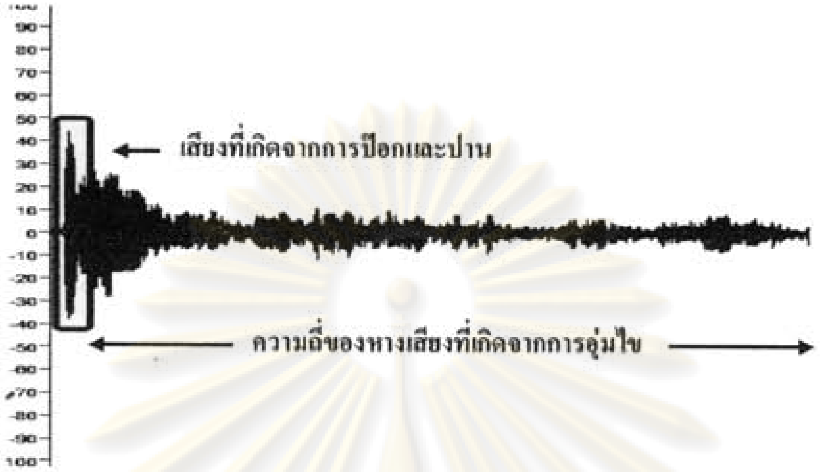
จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเรในห้องเพลงที่ 1 ของวรรคที่ 1 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 0.00 วินาที ถึง 4.886 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 4.886 วินาที



แผนภูมิที่ 4.15 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ 2 วรรคที่ 1

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเรในห้องเพลงที่ 2 ของวรรคที่ 1 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 6.104 วินาที ถึง 7.287 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.183 วินาที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



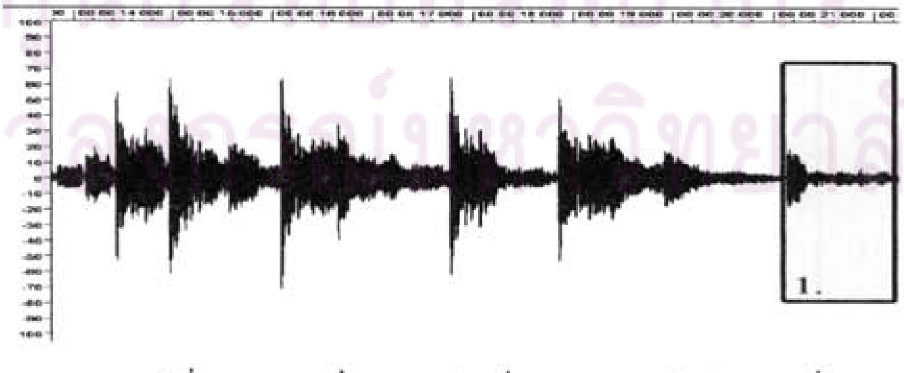
แผนภูมิที่ 4.16 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 4 วรรคที่ 1

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเรในห้องเพลงที่ 4 ของวรรคที่ 1 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 12.19 วินาที ถึง 13.89 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.183 วินาที

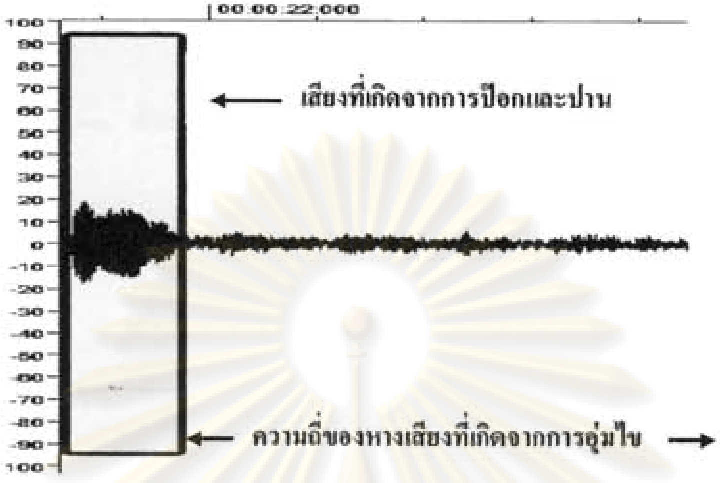
2) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2

พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2 จากห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 13.89 วินาที ถึง 22.306 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 8.416 วินาที

5	6	7	8 c~2	
- ท ค ร	รฟ ท ร ค	- ร ฟ ร	ค ท ถ ซ	- X X X



แผนภูมิที่ 4.17 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 2



แผนภูมิที่ 4.18 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงซอล ในห้องเพลงที่ 8 วรรคที่ 2

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเรในห้องเพลงที่ 8 ของวรรคที่ 2 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 21.184 วินาที ถึง 22.306 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 1.122 วินาที

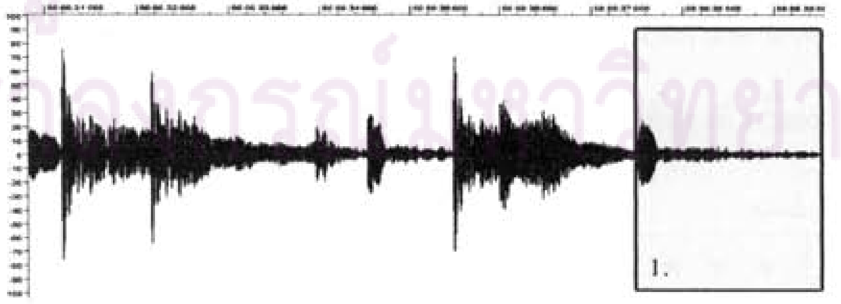
3) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3

ไม่พบลักษณะความถี่ของการอุ่มไขในวรรคที่ 3

4) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

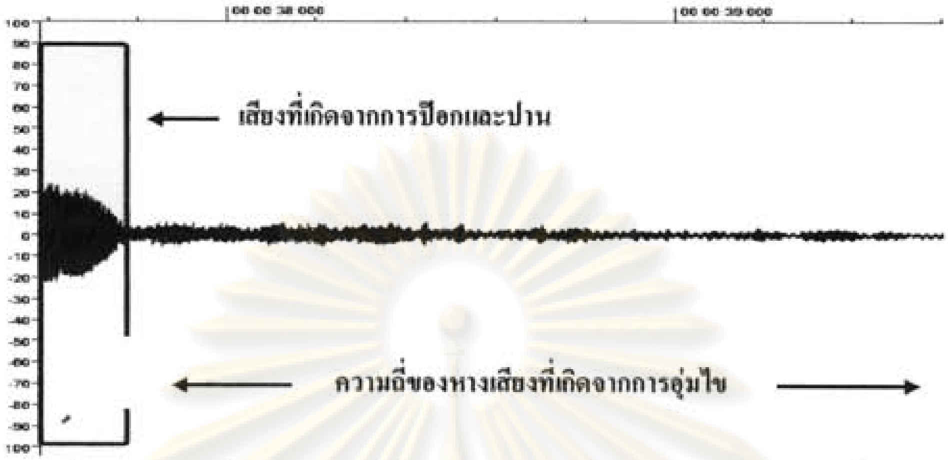
พบว่าความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4 จากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 30.185 วินาที ถึง 39.024 วินาที รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 8.839 วินาที

13	14	15	16	C~1
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X



แผนภูมิที่ 4.19 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขในวรรคที่ 4

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



แผนภูมิที่ 4.20 ความถี่ของหางเสียงที่พบจากการอุ่มไขที่เสียงโด ในห้องเพลงที่ 16 วรรคที่ 4

จากภาพความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขที่เสียงเรในห้องเพลงที่ 16 ของวรรคที่ 4 พบว่ามีระยะเวลาในการเดินทางของเสียงตั้งแต่ 36.99 วินาที ถึง 39.024 วินาทีรวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 2.214 วินาที

ผลจากภาพแสดงความถี่ของหางเสียงที่เกิดจากการอุ่มไขในเพลงเปี๊ยะทั้ง 4 วรรค ที่ได้แสดงในขั้นต้นนี้ แสดงให้เห็นว่าแม้บางช่วงทำนองที่แสดงตัวอย่างออกมาเป็นโน้ตมีจังหวะที่เท่ากัน แต่เมื่อบรรเลงออกมาแล้วจะมีเวลาที่แตกต่างกันซึ่งหมายถึงจังหวะที่มีความแตกต่างกันเช่นกัน เพราะช่วงระยะของการอุ่มไขเป็นช่วงที่ผู้บรรเลงได้มีการสำแดงอารมณ์ร่วมเข้าไปกับบทเพลงอย่างเป็นอิสระทำให้บทเพลงเป็นไปตามความต้องการของผู้บรรเลง ดังนั้นการบรรเลงพิณเปี๊ยะของแต่ละบุคคลคนจึงมีความยืดหยุ่นในจังหวะที่ไม่เท่ากันเช่นนี้เอง

4.3.4.3 กลวิธีการบรรเลงทั่วไป

ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลงเปี๊ยะ พบกลวิธีที่ใช้ในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร

1) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 1 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 4 กลวิธีคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก. การอุ่มไขมีจำนวนการใช้ 3 ครั้ง พบที่ห้องที่ 1,2และห้องที่ 4

1 ◡1	2 ◡2	3	4 ◡2	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.40 โน้ตการอุ่มไขห้องที่ 1,2และห้องที่ 4

1	2	3 ↓	4	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.41 โน้ตการเต็กห้องที่ 3

ค. การรูดสายมีจำนวนการใช้ 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 4

1	2	3	4 →	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.42 โน้ตการรูดสายห้องที่ 4

ง. การจกมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 4

1	2	3 ↓	4	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.43 โน้ตการจกห้องที่ 4

2) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 2นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 5 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กตรงเสียงมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 5และห้องที่ 6

5 ↓	6 ↓	7	8	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.44 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 5และห้องที่ 6

ข. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 2 ครั้ง พบที่ห้องที่ 6 และห้องที่ 7

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5	6 ↧	7 ↧	8	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.45 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 6 และห้องที่ 7

ค. วิธีการจกมีจำนวน 3 ครั้ง พบที่ห้องที่ 5,6 และห้องที่ 7

5 ⮟	6 ⮟	7	8 ⮟	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.46 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 5,6 และห้องที่ 7

ง. วิธีการรูดสายมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 8

5	6	7	8 ⟶	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.47 โน้ตวิธีการรูดสายห้องที่ 8

จ. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 8

5	6	7	8 ∽2	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.48 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 8

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคที่ 3 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 3 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กตรงเสียงมีจำนวน 2 ครั้งพบที่ห้องที่ 12

9	10	11	12 ↓ ↓	
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ซล	ซ ล ท ด	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.49 โน้ตวิธีการเต็กตรงเสียงห้องที่ 12

ข. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 2 ครั้งพบที่ห้องที่ 11 และห้องที่ 12

9	10 ⤓	11 ⤓	12	
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ซล	ซ ล ท ด	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.50 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 11 และห้องที่ 12

ค. วิธีการจกมีจำนวน 5 ครั้ง พบที่ห้องที่ 9,10,11 และห้องที่ 12

9 ˅ ˅	10 ˅	11 ˅	12 ˅	
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ซล	ซ ล ท ด	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.51 วิธีการจกห้องที่ 9,10,11 และห้องที่ 12

4) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

กลวิธีการบรรเลงทั่วไปที่พบในวรรคนี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 3 กลวิธีคือ

ก. วิธีการเต็กหางเสียงมีจำนวน 1 ครั้งพบที่ห้องที่ 14

13	14 ⤓	15	16	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.52 โน้ตวิธีการเต็กหางเสียงห้องที่ 14

ข. วิธีการจกมีจำนวน 4 ครั้ง พบที่ห้องที่ 13,14 และห้องที่ 16

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

13 ✔ ✔	14 ✔	15	16✔	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.53 โน้ตวิธีการจกห้องที่ 13,14 และห้องที่ 16

ค. วิธีการอุ่มไขมีจำนวน 1 ครั้ง พบที่ห้องที่ 16

13	14	15	16 C~1	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.54 โน้ตวิธีการอุ่มไขห้องที่ 16

จากกลวิธีที่การบรรเลงทั่วไปที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลง พิณเปี๊ยะในเพลง <u>เปี๊ยะจะ</u>สังเกตเห็นได้ว่า เพลงเปี๊ยะเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการไล่นิ้วและไล่เสียงในบทเพลงจึงมีกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงอย่างครอบคลุม ซึ่งครูได้เลือกลักษณะของการเต็กและการจกซึ่งมีจำนวนครั้งมากที่สุด เพื่อสร้างความไพเราะที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างเสียงที่เกิดจากการป๊อกปานที่ให้เสียงฮาร์โมนิค สลับกับเสียงที่เกิดขึ้นจากการจกที่เป็นเสียงทั่วไปจากสายเปล่าตลอดช่วงของการดำเนินทำนอง อีกทั้งยังแสดงถึงความสามารถในการบรรเลงเป็นอย่างมาก เพราะเนื่องจากการเต็กที่ใช้ในการบรรเลงเป็นวิธีการที่ทำให้เกิดเสียงได้ยาก หากบรรเลงผิดพลาดก็จะทำให้เสียงไม่มีความชัดเจนจนเกิดความไม่ไพเราะขึ้นได้ สิ่งที่พบและบอกถึงลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะได้เป็นอย่างดีก็คือ จะพบการอุ่มไขอยู่ในช่วงท้ายของวรรคเพลงเป็นระยะห่างๆ เพื่อความกังวานของเสียง นอกจากนั้นยังพบว่าครูนำกลวิธีการรูดสายมาใช้ในการบรรเลงถึง 2 ครั้ง

4.3.4.4 กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศที่ใช้ในการบรรเลง พิณเปี๊ยะในเพลงเปี๊ยะ พบลักษณะเฉพาะของครูที่ใช้ในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

1) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 1

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 1 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 3 กลวิธีคือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก. ลักษณะการอุ้มไขในแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงเรในห้องที่ 1

1 ~1	2	3	4	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.55 โน้ตลักษณะการอุ้มไขในห้องที่ 1

ข. ลักษณะการอุ้มไขในแบบที่ 2 จำนวน 2 ครั้งที่เสียงเรและซอลในห้องที่ 2 และห้องที่ 4

1	2 ~2	3	4 ~2	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.56 โน้ตลักษณะการอุ้มไขในแบบที่ 2 ห้องที่ 2 และห้องที่ 4

ค. การอุ้มไขแบบปิดครึ่งกะลาที่เสียงเร จำนวน 1 ครั้งในห้องที่ 3

1	2	3 ↻	4	
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.57 โน้ตการอุ้มไขแบบปิดครึ่งกะลาห้องที่ 3

2) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 2

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 2 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 2 กลวิธีคือ

ก. มีการสร้างพยางค์เสียงโด ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่างจำนวน 1 ครั้ง ที่หางเสียงโดห้องที่ 7

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5	6	7*	8	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.58 มีการสร้างพยางค์เสียง ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาห้องที่ 7

ข. การอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลาจำนวน 1 ครั้งที่เสียงเร ในห้องที่ 7

5	6	7 ↻	8	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.59 โน้ตการอุ่มไขแบบปิดครึ่งกะลา ห้องที่ 7

ค. ลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 2 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงซอลในห้องที่ 8

5	6	7	8 ∽2	
- ท ด ร	รฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.60 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 2 ห้องที่ 8

3) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 3

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 3 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 1 กลวิธีคือ

ก. มีการสร้างพยางค์เสียงโด ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่างจำนวน 1 ครั้ง ที่หางเสียงโดห้องที่ 12

9	10	11	12	*
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ซล	ซ ล ท ด	- X X X

ตารางโน้ตที่ 4.61 มีการสร้างพยางค์เสียงให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาห้องที่ 12

4) เพลงเปี๊ยะวรรคที่ 4

กลวิธีการบรรเลงเฉพาะที่พบในวรรคที่ 4 นี้พบว่ามีการใช้กลวิธีอยู่ 1 กลวิธีคือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก. มีการสร้างพยางค์เสียงโด ให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาลงที่ช่องว่างจำนวน 1 ครั้ง ที่หางเสียงซอลห้องที่ 15

13	14	15 *	16	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.62 มีการสร้างพยางค์เสียงให้เกิดขึ้นอีก 1 พยางค์โดยการปิดกะลาห้องที่ 15

ข. การอุ่มเสียงแบบปิดครึ่งกะลาที่เสียงเร จำนวน 1 ครั้งในห้องที่ 15

13	14	15 ↻	16	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.63 โน้ตการอุ่มเสียงแบบปิดครึ่งกะลาในห้องที่ 15

ค. ลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้งที่เสียงโดในห้องที่ 16

13	14	15	16 ~1	
- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - X

ตารางโน้ตที่ 4.64 โน้ตลักษณะการอุ่มไขในแบบที่ 1 ในห้องที่ 16

จากกลวิธีที่การบรรเลงเฉพาะที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะในเพลง เปี๊ยะ จะสังเกตเห็นได้ว่า ครูเลือกประพันธ์เพลงให้มีลักษณะในการบรรเลงโดยเน้นการจก การเต็ก และมีการใช้ลักษณะของการอุ่มไขร่วมกับการเปิดปิดของกะลาในแบบต่างๆ เป็นพิเศษ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ทั้งนี้การที่จะทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะอย่างแท้จริงนอกจากประสบการณ์ของผู้บรรเลงแล้วบทเพลงก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศได้ให้ความสำคัญ ด้วยกลวิธีที่ครูเน้นและให้ความสำคัญ โดยเฉพาะเป็นการบรรเลงด้วยอารมณ์และความรู้สึก แปลออกมาเป็นเสียงตงวาวที่เกิดจากการอุ่มไขได้อย่างสมบูรณ์แบบในเพลงเปี๊ยะจึงทำให้เพลงที่ครูประพันธ์ขึ้นมา เป็นเพลงเปี๊ยะที่ควรแก่การศึกษาอย่างยิ่ง การเรียนพิณเปี๊ยะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในปัจจุบัน บ้างก็เรียนเพราะเห็นว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งของล้านนา หรือไม่ก็อยากเรียนเพื่อจะได้อวดตน ว่าเก่ง เพราะคิดว่าพิณเปี๊ยะเป็นสุดยอดแห่งเครื่องดนตรีล้านนาแต่ไม่เป็นประโยชน์หรือเข้าถึงเครื่องดนตรีชิ้นนี้อย่างแท้จริง ดังนั้นผู้วิจัยจึงคิดว่าผู้ที่จะเรียนพิณเปี๊ยะสมควรที่จะมีความอดทนและรักพิณเปี๊ยะอย่างจริงใจเพื่อจะได้เข้าถึงความงามที่มีอยู่ในพิณเปี๊ยะได้อย่างแท้จริง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ตั้งไว้ 3 ประเด็นคือ เพื่อศึกษาประวัติและบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ และวิเคราะห์การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ ของครูรักเกียรติ ปัญญายศดังนั้นในการสรุปผลการดำเนินงานวิจัย จึงสรุปผลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะ

5.1.1 ประวัติของพิณเปี๊ยะ

ผลการศึกษาพบว่าพิณเปี๊ยะ น่าจะมีพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีตระกูลวีณา และพิณน้ำเต้า ของอินเดีย ซึ่งเข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศต่างๆ ในแถบเอเชีย โดยสันนิษฐานจากหลักฐานที่พบทางประวัติศาสตร์ เช่นประติมากรรม ภาพสลักนูนต่ำ ในศาสนสถานต่างๆ พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีโบราณล้านนา โดยมีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ล้านนา จากหลักฐานจารึกทางประวัติ ศาสตร์ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ จารึกใบลาน วรรณกรรม และจิตรกรรม ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 – 22 และได้พัฒนารูปแบบจากพิณน้ำเต้าสายเดียว มาเป็นพิณเปี๊ยะ 2 สาย จนถึง 7 สาย

5.1.2 ลักษณะและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะมีรูปร่างลักษณะและส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้ คือ (1)คันทวน ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะเกลือ ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง (2) หัวเปี๊ยะทำด้วยโลหะทองเหลืองหรือสำริดหล่อ ลักษณะทรงกรวย กลมเรียว นิยมหล่อเป็นรูป หัวช้าง หัวนกหัสดีลิงค์ หรือหัวสัตว์ชนิดต่าง ๆ เช่น หงส์ ม้า สิงห์ นาค และมังกร (3) ลูกบิดทำจากไม้เนื้อแข็งชนิดเดียวกับคันทวน (4) สายทำด้วยเส้นลวดทองเหลือง ทองแดง หรือสายกีตาร์ไฟฟ้าเบอร์ 1 – 3 (5) กล่องเสียงของพิณเปี๊ยะทำจากกะลามะพร้าว (6) ข้อต่อ ทำจากไม้เนื้อแข็งชนิดเดียวกับคันทวน (7) รัดอก สมัยก่อนทำด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผิวหวายหรือหนังวัวมาจักรเป็นเส้นแบน แต่ปัจจุบันใช้สายซออู้หรือสายเอ็นมาแทน (8) สลัก ทำจากไม้ไผ่หรือเขาควาย สำหรับตำแหน่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการดีดเปี๊ยะนั้น แบ่งเป็นสายเปล่าที่เริ่มต้นจากการตั้งเสียง และตำแหน่งของเสียงที่กดลงไปบนสาย ซึ่งมีตำแหน่งของเสียงตามลักษณะของพิณเปี๊ยะในลักษณะของสายตั้งแต่ 2 สายถึง 7 สาย

5.1.3 การสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ในการสร้างพิณเปี๊ยะแต่ละประเภทนั้น สิ่งที่สำคัญที่สุดและต้องคำนึงเป็นอย่างแรกคือหัวเปี๊ยะ จะต้องดูให้ดีว่าขนาดของหัวเปี๊ยะมีขนาดใหญ่หรือขนาดเล็กและเป็นหัวหัวเปี๊ยะประเภท กี่สาย เพราะจะส่งผลกระทบต่อคันทวน กะลา และสำคัญที่สุดก็คือเสียง เพราะหากจะดังหรือจะเบา ทุ้มหรือแหลม ล้วนขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ในส่วนประกอบต่างๆของพิณเปี๊ยะ จากการที่ได้ศึกษาวิธีการสร้างพิณเปี๊ยะของช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ช่างให้ความสำคัญเริ่มจากการคัดสรรค์วัสดุที่นำมาสร้างพิณเปี๊ยะ โดยเฉพาะไม้ และกะลา วัสดุอุปกรณ์ การสร้างส่วนประกอบและการประกอบพิณเปี๊ยะ ล้วนมีแบบแผนและการทำงานเป็นขั้นตอน จึงถือได้ว่าช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เป็นบุคคลสำคัญที่สมควรได้รับการยกย่อง ในการสร้างเครื่องดนตรีของวงการดนตรีไทยและล้านนาเป็นอย่างยิ่ง เพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชนชาติไทยสืบไป

5.1.4 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบา จึงไม่เหมาะแก่การนำมาบรรเลงรวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆเนื่องจากเสียงของเปี๊ยะเบาตามธรรมชาติของเสียงฮาร์โมนิค นอกจากนั้นความไพเราะของเสียงเปี๊ยะมักชักชวนให้ผู้ฟังต้องการฟังแต่เสียงเปี๊ยะเพียงอย่างเดียว ดังนั้นบทบาทของเปี๊ยะจึงเป็นบทบาทของการแสดงเดี่ยวเป็นส่วนมาก อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศและอาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด ได้กล่าวถึงโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะนั้นสามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะด้วยกัน คือ (1) บรรเลงเพื่อประกอบการขับกะโลงหรือโคลง (2) บรรเลงเพื่อประกอบการจ้อย – ซอ และ(3) บรรเลงเพื่อประกอบการแอ่วสาว เปี๊ยะสามารถเล่นได้ทุกเพลงเท่าที่เครื่องดนตรีอื่นๆในระดับชาวบ้านจะเล่นได้ เพลงพื้นเมืองของชาวล้านนาเท่าที่เคยเป็นที่นิยมเล่นกันมามีอยู่หลายเพลงเช่น จก, ไหล, จีนใน, จีนไหล, จีนตุ้ม, แพะ, พ้อย, ปั๋มเป้ง, ปราสาทไหว, ปราสาทกุดปราสาทสร้อย, แม่เล้, สร้อยลำปาง, เงี้ยว, เงี้ยวลา, พม่า, อื่อ, ฝนแสนห่า

5.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

5.2.1 ประวัติชีวิตครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ชื่อว่าเป็นครูผู้มีความสามารถด้านดนตรีและได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีในวงกว้าง มีปัจจัยในการส่งเสริมความเป็นครูครูรักเกียรติ ปัญญายศ ดังนี้ (1) ครูเริ่มใกล้ชิดกับดนตรีเมื่อยังเยาว์วัยโดยมีปู่ของครูผู้มีความสนใจดนตรีเป็นอย่างมากเป็นผู้สนับสนุน อีกทั้งยังได้มีโอกาสได้เล่นดนตรีตั้งแต่ศึกษาอยู่ในระดับประถมศึกษา การสร้างความคุ้นเคยกับดนตรีมาแต่เยาว์วัยตลอดจนได้รับการสนับสนุน จึงทำให้ครูจึงทำให้มีโอกาสในการก้าวสู่ความเป็นนักดนตรี (2) การเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่ ซึ่งเป็นสถานศึกษาด้านดนตรีโดยเฉพาะ ทำให้ครูได้มีโอกาสพบครูผู้ถ่ายทอดที่มีความเป็นเลิศด้านดนตรี ตลอดจนได้รับการอบรมสั่งสอนอย่างมีแบบแผน ทำให้ครูก้าวสู่ความเป็นครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถ (3) การได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ให้เข้าไปใช้ชีวิตและศึกษาดนตรีที่บ้านของเจ้าสุนทร ทำให้ครูได้มีโอกาสในการเรียนรู้ดนตรีเพิ่มเติม โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมือง ทำให้ครูเป็นผู้อนุรักษ์ สืบทอดงานดนตรีด้วยจิตและวิญญาณ ฉะนั้นเมื่อครูได้มีโอกาสมาพบกับครูแปง โนจา และครูวัน ถาเกิด ครูผู้มีความชำนาญด้านพิณเปี๊ยะ ซึ่งถือว่าเป็นดนตรีแห่งล้านนาที่นับวันจะเริ่มสูญหายไปจึงทำให้ครูมีแรงบันดาลใจที่จะเก็บเกี่ยวความรู้และประสบการณ์ เพื่อนำองค์ความรู้จากต้นแบบผนวกเข้ากับความรู้ความสามารถและประสบการณ์ของครูเองมาเป็นผู้บรรเลงพิณเปี๊ยะจนได้รับการยอมรับจากสังคมในวงกว้าง อีกทั้งครูรักเกียรติ ปัญญายศ ยังได้สร้างผลงานการประพันธ์เพลงโดยใช้ความรู้และประสบการณ์ ในการประพันธ์ทั้งเนื้อร้องและทำนองไว้หลายบทเพลง เพื่อเป็นสมบัติของแผ่นดินจนเป็นที่ยอมรับกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

5.2.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

พิณเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะ ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ให้ข้อคิดว่าผู้บรรเลงควรต้องมีพื้นฐานทางดนตรี ต้องใช้ความรัก ความจริงใจจริงจัง ต้องอดทน บรรเลงด้วยจิตใจ อารมณ์และความรู้สึก ส่วนระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. ระเบียบวิธีการบรรเลงที่ใช้โดยทั่วไป

ครูให้ความสำคัญเริ่มตั้งแต่จากการจับพิณเปี๊ยะ ท่าในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ครูใช้ระเบียบวิธีการบรรเลงทั่วไปมาเป็นหลัก คือ (1) การป๊อก (2) การปาน (3) การป๊อกและปาน (4)การไหล(5) การจก (6) การอุ่มไข (7) การเต็ก และ(8) การรูดสาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครู เริ่มจากการเทียบเสียงโดยครูจะให้ความสำคัญกับสัดส่วนและศักยภาพของเครื่องดนตรี ไม้ดีดที่ครูใช้จะตัดให้มีลักษณะตรงและเจาะเป็นรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อผูกติดกับบริเวณตรงกลางของนิ้วนาง เพลงที่ครูบรรเลงจะไม่ใช้เพลงที่มีโน้ตติดกันเป็นทางเก็บมากๆ เพราะว่าจะทำให้ไม่มีช่วงที่ทำให้เกิดเสียงตงวาวต่างๆได้ ส่วนกลวิธีพบว่าครูจะเน้นการอุ่มไขเพื่อให้เกิดเสียง “ตงวาว” การป๊อกปานและอุ่มไขที่มีความสัมพันธ์กัน ใช้กลวิธีการเปิดปิดกะลาที่แนบอยู่บริเวณเนินอก บรรเลงโดยใช้จังหวะสามัญที่เกิดจากตัวเราเป็นสำคัญ ถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลงด้วยอารมณ์ แสดงความเป็นตัวตนและความรู้สึกในการบรรเลงตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา

5.3 การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

เพลงสาวไหม บทเพลงที่ถือว่าเป็นตัวแทนของบทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงแต่โบราณและเพลงเปี๊ยะ บทเพลงที่ครูรักเกียรติได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ตามแนวคิดของวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย เป็นกรณีศึกษาที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายได้เป็นอย่างดี วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีการบรรเลงที่ได้รับการถ่ายทอดจากของเดิมที่มีมาแต่โบราณ นำมารวมกับประสบการณ์ทางดนตรีของครูในการสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงขึ้นมาใหม่ตามความรู้สึกที่มีต่อพิณเปี๊ยะ 2 สาย

5.3.1 การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงสาวไหมของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

เพลงสาวไหม

1	2 〰	3 ↓	4 ▼ ⤓	5	6 ⤓ ▼ ↓	7 ▼ ↓	8 ↓ ▼ 〰
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - ร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ
9	10 〰	11 ⤓	12 ⤓ 〰	13 ▼ ⤓	14 ▼ ⤓ 〰	15 ⤓	16 ⤓ 〰
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํซํ	- ร ม ร	- ด ร ม ร	ด ร ม ซํ	- - ซํลํซํ	- รม - ร
17 ⤓ ▼	18 ⤓ ▼ ↓	19 ▼ ↓	20 ↓ ▼ 〰				
- รมดร	ม ร ด ล	ด ล ร ด	- ล ด ซ				

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พบว่าเพลงสาวไหมเป็นเพลงท่อนเดียวมีความยาวตามโน้ตคือ 2½ บรรทัด 5 วรรค จำนวน 20 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตแบบไทย ใช้ประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง 1 กลุ่มเสียงคือ ประธานของกลุ่มเสียงที่ 4 ดรม x ซล x จังหวะที่ใช้ในการควบคุมการบรรเลงพิณเปี๊ยะคือ จังหวะสามัญที่มีอยู่ในความรู้สึกของตนเองว่าจะถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างไร การบรรเลงในแต่ละเที่ยวนั้นอาจจะใช้เวลาไม่เท่ากัน สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองเพลงสาวไหมได้คือ

ก /

สัญลักษณ์ที่เขียนแทนสังคีตลักษณ์สามารถอธิบายได้ดังนี้

ก เป็นสัญลักษณ์แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

ลักษณะของการดำเนินทำนองในห้องที่ 1- 4 มีลักษณะของกระสวนทำนองแบบห่างๆ โดยจะใช้ความรู้สึกและอารมณ์ของผู้บรรเลงในการถ่ายทอดบทเพลง พบการใช้วิธีการป๊อกและปาน ในช่วงหางเสียงที่ทำการไขหรือเปิดปิดกะลาจะเป็นแบบห่างๆจากนั้นจึงค่อยๆแคบลงตามลำดับ พบการใช้นิ้วชี้เต็กและการจกในลักษณะที่ยังปิดกะลาอยู่เหมือนกับว่ามีเสียงติดกันอยู่ 2 เสียง ในห้องที่ 5- 8 ลักษณะกระสวนทำนองจะเป็นแบบถี่ๆ เป็นการป๊อกและปานสลับกับการเต็กและจก พบวิธีการปิดกะลาลงทั้งหมด แล้วจึงมาไขให้เกิดหางเสียง ซึ่งจะทำการไขจากห่างๆแล้วจึงแคบลงอย่างสม่ำเสมอ ในห้องที่ 9 - 12 มีกระสวนทำนองเพลงในลักษณะห่างๆ พบวิธีการป๊อกและปาน การใช้นิ้วชี้เต็กลงไปให้เกิดเสียงสูง พบการไขให้เกิดหางเสียง ซึ่งจะเป็นลักษณะของหางเสียงที่ค่อนข้างมีความถี่มาก ในห้องที่ 13 - 16 ช่วงครึ่งวรรคแรกจะมีลักษณะกระสวนทำนองที่มีถี่ ส่วนในครึ่งวรรคหลังนั้นจะมีลักษณะกระสวนทำนองที่ห่างพบวิธีการป๊อกและปาน การใช้นิ้วชี้เต็กลงไปให้เกิดเสียงมีที่หางเสียง มีการไขให้เกิดหางเสียงจากลักษณะห่างๆแล้วค่อยๆถี่ขึ้นในลักษณะที่สม่ำเสมอ ในห้องที่ 17 - 20 มีลักษณะกระสวนทำนองแบบถี่ๆ เป็นการป๊อกและปานสลับกับการเต็กและจก การใช้นิ้วชี้เต็กที่หางเสียง

5.3.2 การบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายเพลงเปี๊ยะของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

เพลงเปี๊ยะ

1 c~	2 c~	3 ↓	4 → c~	5 ↓	6 ⤓↓	7 ⤓	8 → c~
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ด ร	ร ฟ ท ร ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ
9	1 0 ⤓	11 ⤓	12 ↓ ↓ c~	13	14 ⤓	15	16 → c~
- ด ร ด	ร ด ซ ซล	ซ ด ซ ล	ซ ล ท ด	- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พบว่าเพลงเปี๊ยะเป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาวตามโน้ตคือ 2 บรรทัด 4 วรรค จำนวน 16 ห้องเพลงของการบันทึกแบบไทย ใช้ประธานของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง 2 กลุ่มเสียงคือ ประธานของกลุ่มเสียงที่ 5 ทดร x ฟซ x ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 8 ในบรรทัดที่ 1 และประธานของกลุ่มเสียงที่ 1 ฟซล x ดร x ตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึง ห้องที่ 16 ในบรรทัดที่ 2 จังหวะที่ใช้ในการควบคุมการบรรเลงพิณเปี๊ยะคือ จังหวะสามัญที่มีอยู่ในความรู้สึกของตนเองว่าจะถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างไร การบรรเลงในแต่ละเที่ยวนั้นอาจจะใช้เวลาไม่เท่ากันสามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองเพลงเปี๊ยะได้คือ

ก /

สัญลักษณ์ที่เขียนแทนสังคีตลักษณ์สามารถอธิบายได้ดังนี้

ก เป็นสัญลักษณ์แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

ลักษณะของการดำเนินทำนองในห้องที่ 1- 4 มีลักษณะกระสวนทำนองที่ห่างๆ พบวิธีการเปิดกะลาในระยะที่ห่างจากหน้าอกก่อน จากนั้นจึงป๊อกปาน แล้วจึงไขเสียงให้เกิดเสียงตงวาวจากเสียงที่กว้างๆแล้วแคบลงตามลำดับอย่างสม่ำเสมอ ในช่วงเสียงแรกนี้จะเป็นการขึ้นเพลงซึ่งผู้บรรเลงจะส่งอารมณ์ของตัวเองออกมาโดยจะใช้ความห่างระยะทางของเสียงและความพอใจของผู้บรรเลงกำหนด พบใช้การเต็กพร้อมกับการป๊อกและปาน (ครูรักเกียรติบอกกับผู้วิจัยว่า “เสน่ห์ของเปี๊ยะอยู่ที่การไขก็จริง แต่จะไม่ทุกครั้งที่หมดห้องเพลงเพราะถ้าหากมีมากเกินไปจะทำให้รกได้”) ในห้องที่ 5- 8 กระสวนทำนองเริ่มมีลักษณะถี่ๆขึ้นมาบ้าง พบการบรรเลงโดยการเต็กพร้อมกับป๊อกและปาน พบการการจกที่สายล่างแล้วรูดสายโดยใช้นิ้วชี้รูดสาย ต่อด้วยการไขตามลำดับ ในห้องที่ 9 - 12 จะเป็นการดำเนินทำนองที่มีจำนวนพยางค์ของโน้ตแบบถี่ๆโดยจะเน้นที่วิธีการป๊อกและปาน วิธีการจก และวิธีการเต็กเป็นหลัก ในห้องที่ 13 - 16 มีกระสวนทำนองที่ถี่และห่างปะปนกัน พบการป๊อกและปาน การจกและการรูดสายโดยใช้นิ้วชี้ในการรูดจากนั้น ก็เป็นการไขเสียงโดยให้หางเสียงมีลักษณะที่กว้างแล้วค่อยๆแคบลงตามลำดับอย่างสม่ำเสมอ

จากกลวิธีที่การบรรเลงเฉพาะที่ครูรักเกียรติ ปัญญายศใช้ในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย พบว่าในเพลงสาวไหม ครูเลือกลักษณะของการเต็กซึ่งมีจำนวนครั้งมากที่สุด และการจกรองลงไปเพื่อใช้เป็นกลวิธีให้เกิดความไพเราะในช่วงของการดำเนินทำนอง สิ่งที่พบและบอกถึงลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะได้เป็นอย่างดีก็คือ จะพบการอุ้มไขอยู่ในช่วงท้ายของวรรคเพลงเป็นระยะห่างๆ เพื่อความกังวานของเสียง สำหรับในเพลงเปี๊ยะจะสังเกตเห็นได้ว่า ครูเลือกลักษณะของการเต็กและการจกซึ่งมีจำนวนครั้งมากที่สุดเพื่อใช้เป็นกลวิธีให้เกิดความไพเราะในช่วงของการดำเนินทำนอง

สิ่งที่พบและบอกถึงลักษณะ เฉพาะของพิณเปี๊ยะได้เป็นอย่างดีก็คือ จะพบการอุ่มไขอยู่ในช่วงท้ายของวรรคเพลงเป็นระยะห่างๆ เพื่อความกังวานของเสียง นอกจากนั้นยังพบว่าครูนำกลวิธีการรูดสายมาใช้ในเพลงเปี๊ยะถึง 2 ครั้ง เพลงเปี๊ยะที่ครูประพันธ์ขึ้นมา จึงเป็นเพลงที่ควรแก่การศึกษาอย่างยิ่ง จากการศึกษาทั้ง 2 เพลง จะพบว่าครูจะให้ความสำคัญกับการอุ่มไขเป็นพิเศษ ทั้งนี้เสียงที่เกิดขึ้นจากการอุ่มไข จะทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะเฉพาะของพิณเปี๊ยะ ได้มาก และด้วยประสบการณ์ของครูรักเกียรติ ปัญญายศซึ่งได้ชื่อว่าเป็นผู้บรรเลงพิณเปี๊ยะได้อย่างเชี่ยวชาญ ด้วยกลวิธีที่ครูเน้นและให้ความสำคัญ โดยเฉพาะ การบรรเลงด้วยอารมณ์และความรู้สึกจึงแปลออกมาเป็นเสียงตงวาวที่เกิดจากการอุ่มไขได้อย่างสมบูรณ์แบบ

5.2 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้วิจัยพบว่ามีข้อเสนอแนะแบ่งออกเป็นประเด็นดังนี้

5.2.1 ประเด็นเกี่ยวกับพิณเปี๊ยะ

ควรมีการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ที่มีจำนวน 3 – 7 สาย เพื่อบันทึกเป็นฐานข้อมูลทางการศึกษา ตลอดจนพัฒนาการของพิณน้ำเต้ามาเป็นพิณเปี๊ยะที่มีจำนวนสายมากขึ้น

5.2.2 ประเด็นเกี่ยวกับผู้บรรเลง

ควรมีการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะของครูท่านอื่นๆที่ยังมีความรู้ ความสามารถเพื่อเก็บรวบรวม แนวคิดตลอดจนกลวิธีในการบรรเลงไว้เป็นข้อมูลทางการศึกษา

5.2.3 ประเด็นเกี่ยวกับช่างสร้างพิณ

ควรมีการศึกษาการสร้างเครื่องดนตรี จากช่างที่มีความสามารถ โดยเฉพาะที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากช่างครูแต่โบราณ เพื่อบันทึกกลวิธีต่างๆที่ทำให้เครื่องดนตรีมีคุณภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2514.

ธนิต อยู่โพธิ์. หนังสือเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2530.

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2550.

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2550.

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. สัมภาษณ์, 23 พฤศจิกายน 2550.

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2550.

ประชุมจารึก. หนังสือไตรภูมิพระร่วงและนิราศหริภุญชัย.ภาคที่สาม หลักสี่ 62.

ประดิษฐ์ อินทนิล. ดนตรีไทยและนาฏศิลป์. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, (มปป.).

ผาสุข อินทราวุธ. รูปเคารพในศาสนาฮินดู. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, (มปป.).

พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2551.

ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว. อุสสาบารส: โคลงดั้นล้านนา. เชียงใหม่: บริษัทกลางเวียงการพิมพ์, 2543.

มนตรี ตราโมท. “ดุริยสาส์น.” กะดึงทอง ฉบับที่ 18 (2498).

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2550.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2550.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 13 พฤศจิกายน 2550.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 7 พฤษภาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2551.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2551.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2551.

เรือนอนุสรสุนทร. ดนตรีพื้นบ้านล้านนา. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์, (มปป.).

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. ศิลปะทวารวดี: วัฒนธรรมพระพุทธศาสนายุคแรกเริ่มในดินแดนไทย. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2547.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เพื่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มีกาญจน์. ปกิณกะ การดนตรีและเพลงไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัทคอมฟอร์ม จำกัด, 2539.

สรัสวดี อ๋องสกุล. ประวัติศาสตร์ล้านนา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2539.

สอ เสถบุตร. New Model English - Thai Dictionary. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2540.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. แปงโนจาผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นเมือง – พิณเปี๊ยะ) เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ. กรุงเทพฯ: บริษัทพริ้นติ้ง แอนด์ พับลิซซิ่ง, 2538.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง. กรุงเทพฯ: บริษัทพิฆเณศ พริ้นติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด, 2538.

ภาษาอังกฤษ

Rangoon. Myanmar–English. Minister of Education Union of Myanmar, 2001.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก โน้ตเพลงสาวไหมและเพลงเปี๊ยะ

โน้ตเพลงสาวไหม

1	2	3	4	5	6	7	8
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - รม	- - - ร	มรดล	ดลรด	- ล ด ซ
9	10	11	12	13	14	15	16
- - - -	- - - ซํ	- - ซํลํ ซํ	- ร ม ร	- ดรมร	ดรมซํ	- - ซํลํ ซํ	- รม - ร
17	18	19	20				
- รมดร	มรดล	ดลรด	- ลดซ				

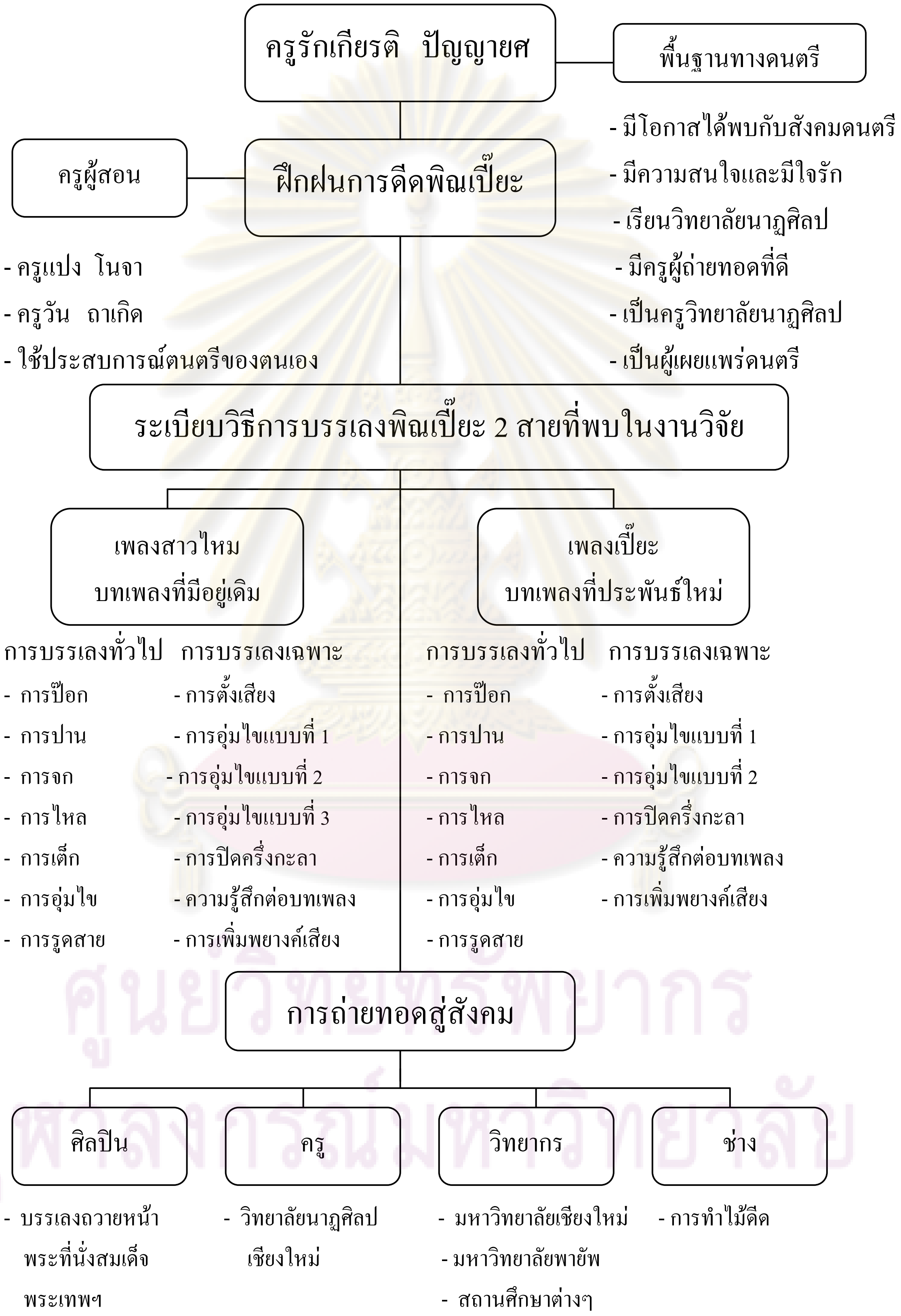
โน้ตเพลงเปี๊ยะ

ประพันธ์โดย นายรักเกียรติ ปัญญายศ

1	2	3	4	5	6	7	8
- - - ร	- ร ร ร	- ซํ ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ด ร	รฟทรด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ
9	10	11	12	13	14	15	16
- ด ร ด	ร ด ซ ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ล ท ด	- ด ร ด	ร ด ซ ล	- ซ - ร	ด ท ล ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข แผนภูมิการศึกษาและการถ่ายทอดพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ พ่อครูแปง โนจา

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒพงษ์ หน่อขัด

พ่อครูแปง โนจาผ ครูพิณเปี๊ยะผู้มีความสามารถและผลงานการบรรเลงไว้มากมาย เช่น ร่วมแสดงดนตรีพิณเปี๊ยะกับคุณจรัล มโนเพ็ชร หลายครั้ง (พร้อมบันทึกเสียง)แสดงการเล่นพิณเปี๊ยะถวาย พร้อมได้ทูลเกล้าฯถวาย เครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ ชนิด 3 สาย 1 เลาและชนิด 2 สาย 1 เลา แด่สมเด็จพระเทพรัตราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีแสดงการเล่นพิณเปี๊ยะถวาย พร้อมได้ทูลเกล้าฯ ถวาย เครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ แด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากลัยานิวัฒนา จำนวน 1 เลา และงานการแสดงผลงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมต่างๆอีกมากมาย

ภาพพ่อครูวัน ถาเกิด

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพจากอาจารย์พิพัฒพงษ์ หน่อขัด

พ่อครูวัน ถาเกิด ครูพิณเปี๊ยะผู้หนึ่งที่ได้ร่วมกับพ่อครูแปง โนจาและพ่อครูมา ไชยมะโน ในการสืบสานและสร้างผลงานที่เกี่ยวศิลปวัฒนธรรมล้านนาทางด้านพิณเปี๊ยะ ซึ่งโดยส่วนมาก เมื่อพ่อครูแปง โนจา ไปแสดงผลงานที่ไหนโดยส่วนมากแล้วก็จะมีพ่อครูวัน ถาเกิด ร่วมแสดงอยู่ด้วยพ่อครูวัน ถาเกิด เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ จึงได้มีผลงานการบรรเลงไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้รำลึกไว้ เช่น ได้ร่วมบรรเลงพิณเปี๊ยะพร้อมกับพ่อครูแปง โนจาในการแสดงของวงจรัล มโนเพชร ได้ทำการบันทึกเสียงการบรรเลงพิณเปี๊ยะไว้ที่สถาบันวิจัยสังคมจังหวัดเชียงใหม่ และการแสดงผลงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมต่างๆอีกมากมาย

ภาพ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่

ภาพ ครูประเวช กุมุท

ที่มา : http://x.thaikids.com/phpBB2/

viewtopic.php?p =9632&sid=

be880c2ed5118f7746a34cfe71eaa9db

ภาพ ครูวิเทพ กันธิมา

ที่มา : http://www.luangpukahlong.com

/image_board/1216802979_tour.jpg

ภาพ ครูรักเกียรติ ปัญญายศ

ที่มา : นายธีรพงษ์ ฉลาด (ผู้วิจัย)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค ประวัติช่าง บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2498 อยู่บ้านเลขที่ 107 หมู่ 10 ซอยชมจันทร์ ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นบุตรคนเดียวของนายดวงดี และนางบัวผัน อนุศรี ช่างบุญรัตน์ ได้สมรสกับนางบังอร ทิพย์รัตน์ มีบุตรสาวด้วยกัน 2 คนคือ นางสาวกฤติกา และนางสาวมัชฌิมา ทิพย์รัตน์

ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ จบการศึกษาชั้นประถมปีที่ 4 โรงเรียนวัดเชียงยืน จากนั้นได้ย้ายไปศึกษาต่อที่โรงเรียนหอพระและได้จบการศึกษาชั้นประถมปีที่ 7 เมื่อปีพุทธศักราช 2512 จากนั้นได้เข้าทำงานที่อู่เชียงใหม่ยนตรกิจ ถนนศรีดอนไชย โดยมีหน้าที่กลึงและคว้านอุปกรณ์เครื่องยนต์ทุกชนิด และสามารถทำได้ดีจนเกิดความเชี่ยวชาญในด้านสายงาน จากนั้นได้ไปศึกษาการแกะสลักกับนายบุญมา อินตา จนเกิดความเชี่ยวชาญด้านแกะสลัก ต่อมาได้มีโอกาสเข้าไปศึกษาการทำเครื่องดนตรีกับเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นระยะเวลา 10 ปี จนมีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องดนตรีไทยและพื้นเมืองเป็นอย่างดี จากนั้นได้ถูกขอตัวจากอาจารย์ภาวาส บุญนาคผู้เป็นรองราชเลขาธิการสำนักพระราชวัง ให้ไปศึกษาและซ่อมเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดในวังหลวงที่กรุงเทพ เป็นเวลา 2 ปีเศษ เมื่อเสร็จสิ้นภาระงานจึงกลับมาอยู่กับเจ้าสุนทร ดังเดิม เมื่อเจ้าสุนทรสิ้นลง ก็เปิดกิจการเป็นของตัวเองเมื่อปีพุทธศักราช 2529

จากประสบการณ์จากการศึกษาการเป็นช่างจากบุคคลผู้มีความรู้เป็นระยะเวลาหลายปี จนกลายเป็นผู้เชี่ยวชาญในสายงานทางด้านช่าง จึงสามารถทำเครื่องดนตรีได้ทุกชนิดได้เป็นอย่างดี ทั้งลวดลายและคุณภาพของเครื่องดนตรี ดังนั้นช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ จึงถือได้ว่าเป็นบุคคลผู้ควรค่าแก่การยกย่องในการผลิตเครื่องดนตรีเป็นอย่างยิ่ง

ภาคผนวก ง ประมวลภาพ

1. อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างพิณเปี๊ยะ

อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างพิณเปี๊ยะประกอบด้วยเครื่องมือที่มีมาแต่ดั้งเดิม ร่วมกับเครื่องมือที่ทันสมัยในยุคปัจจุบัน แบ่งออกเป็นภาพแสดงรายละเอียดดังนี้

ภาพ เครื่องกลึง

ภาพ สิ่วกลึง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพเลื่อยวงเดือน

ภาพเลื่อยลันดาตัดไม้

ภาพเลื่อยตัดเหล็ก

ภาพเครื่องวัดขนาดหรือVernier Calipers

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพเครื่องเจียร

ภาพกระดาษทราย

ภาพเครื่องเจาะมือ

ภาพดอกสว่าน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพหัวขูดเนื้อมะพร้าว

ภาพหัวขัดกะลามะพร้าว (ด้านนอก)

ภาพหัวขัดกะลามะพร้าว (ด้านใน)

ภาพกาวแห้งเร็ว

ภาพไขปลาวาฬ

2. วัสดุที่ใช้ในการสร้างพิณเปี๊ยะ

ภาพหัวเปี๊ยะ 2 สาย

ภาพ ไม้ชิงชัน

ภาพกะลามะพร้าว

ภาพสายทองเหลือง

ภาพสายเอ็น

ภาพเขาควาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพผู้วิจัยเก็บข้อมูลบ้านช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ จังหวัดเชียงใหม่

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล	นายธีรพงษ์ ฉลาด
วัน เดือน ปีเกิด	21 กรกฎาคม 2527
สถานที่เกิด	จังหวัดเชียงใหม่
ภูมิลำเนาเดิม	213 หมู่ 5 ต.อุโมงค์ อ.เมือง จ.ลำพูน
ประวัติการศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลป เชียงใหม่
	ประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง
	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย)
	คณะศิลปนาฏดุริยางค์
	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย)
	คณะศิลปกรรมศาสตร์
ประวัติการทำงาน	ปี 2549 – ปัจจุบัน อาจารย์พิเศษ คณะศิลปนาฏดุริยางค์
	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้	213 หมู่ 5 ต.อุโมงค์ อ.เมือง จ.ลำพูน
	center-best@ hotmail.com

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย