หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

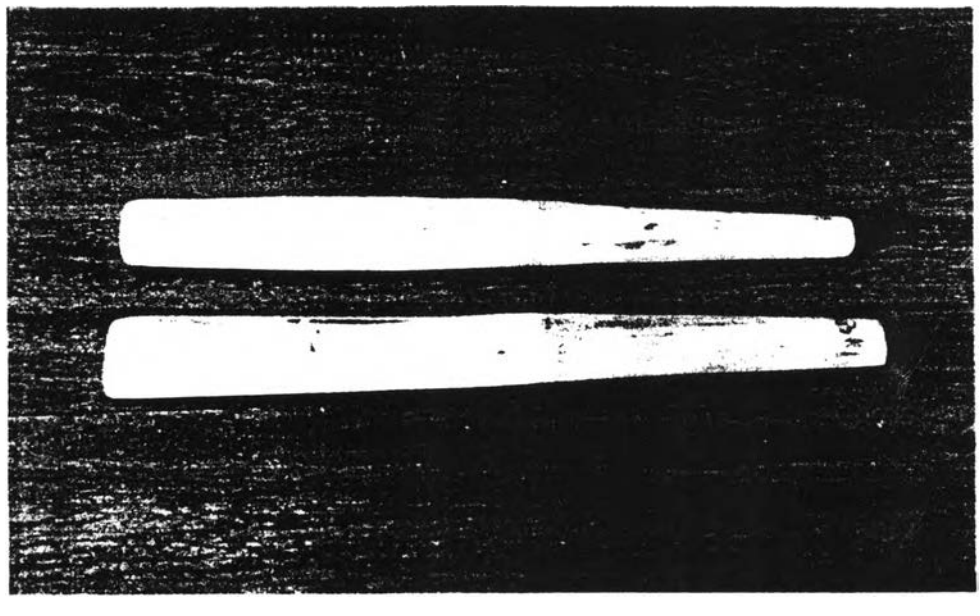
ทฤษฎีและการปฏิบัติกรับเสภา

3.1 ลักษณะเฉพาะของกรับเสภา

กรับ ในตำนานเครื่องคนตรีไทยกล่าวไว้สรุปได้ว่า "เป็นเครื่องคนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ แบ่งเป็น 3 ชนิดคือ กรับคู่ กรับพวงและกรับเสภา"[1] และในบรรดากรับทั้ง 3 ชนิดนี้ กรับเสภาจัดเป็นเครื่องคนตรีสำคัญชนิดหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะของคนเองมากที่สุดเมื่อเทียบกับเครื่องคนตรีในประเภทกรับด้วยกันทั้งหมด โดยเฉพาะลักษณะเฉพาะของกรับเสภานั้นมีความต่างในหลายๆ ด้านด้วยกันทั้งในส่วนของวัสดุที่ใช้ รูปลักษณ์ วิธีการใช้ วิชาการที่เกี่ยวข้อง และลักษณะสำคัญในการสร้างดังนี้คือ

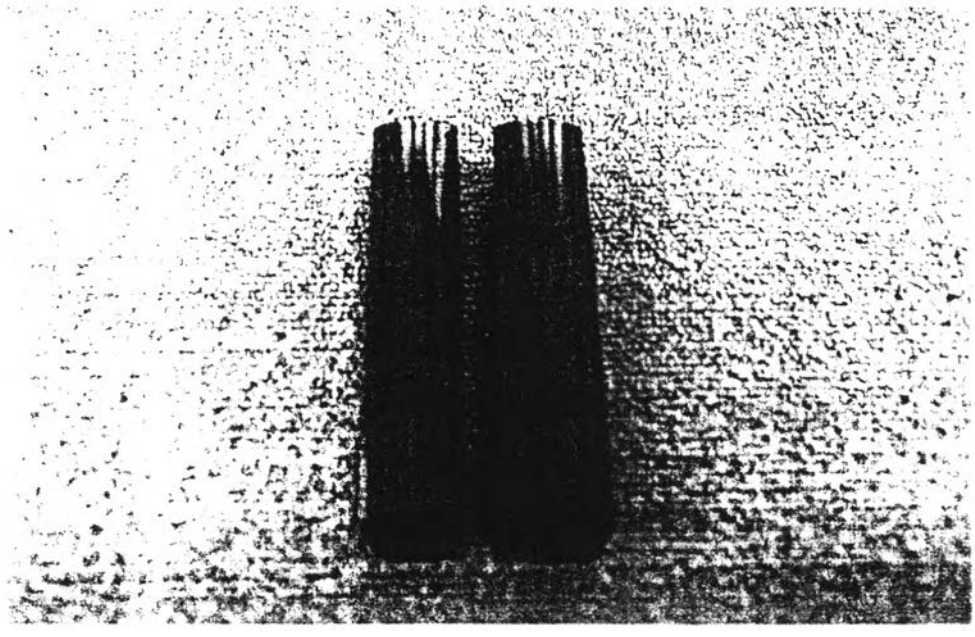
3.1.1 ด้านวัสดุที่ใช้และรูปลักษณ์

กรับคู่ ลักษณะที่ 1 ทำด้วยไม้ไผ่ ลักษณะแบนตามซีกไม้ไผ่ มี 2 อันหรือ 1 คู่



[1] ชนิด อยู่โพธิ์, เครื่องคนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: ศิวพร, 2500), หน้า 6-9.

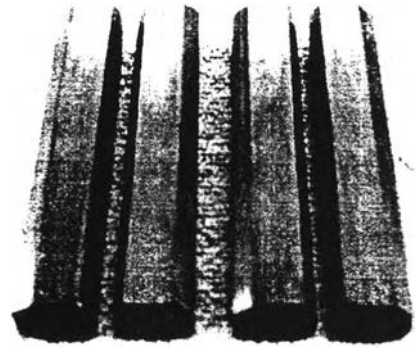
กรับคู่ ลักษณะที่ 2 ทำด้วยไม้แก่น ลักษณะแบนอย่างซีกไม้ไผ่ แต่ขนาดสั้นกว่า มี 2 อันหรือ 1 คู่



กรับพวง ทำด้วยไม้หรืองา ตอนกลางทำด้วยไม้หรือทองเหลืองเป็นแผ่นบาง ๆ หลายอันร้อยด้วยเชือก ลักษณะคล้ายด้ามพัด[2]

[2] ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: ศิวพร, 2500), หน้า 10.

กรับเสภา ทำด้วยไม้ชิงชัน มีลักษณะคล้ายรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ขนาดยาวประมาณ 20-21 ซ.ม. มี 4 อัน หรือ 2 คู่ เรียกว่า 1 สำรับ



3.1.2 ด้านวิธีการใช้

กรับคู่	กรับพวง	กรับเสภา
ใช้ตีให้ผิวกระทบกัน เกิดเป็นเสียง กรับ-กรับ-กรับ	ใช้ตีลงบนฝ่ามือ ให้เกิดการกระทบกันระหว่างไม้และแผ่นทองเหลือง เกิดเป็นเสียง กรับ-กรับ-กรับ	ใช้ขยับบนมือละ 1 คู่ ให้กลอกกระทบกันเข้าจังหวะกับเสียงในการขับเสภาโดยเฉพาะ

3.1.3 ด้านวิชาการที่เกี่ยวข้อง

กรับคู่	กรับพวง	กรับเสภา
ใช้ตีเป็นจังหวะประกอบการฟ้อนรำ ขับร้อง และใช้ตีรัวเป็นอาณัติสัญญาณ	ใช้ตีเป็นจังหวะในการขับร้องเพลงเรือ ดอกสร้อย สักรวา ใช้ตีเป็นอาณัติสัญญาณ ใช้ตีในการบรรเลงมีขับร้องและการแสดงนาฏกรรม	ใช้ในวงปี่พาทย์เสภาและขยับประกอบการขับเสภาโดยเฉพาะ

3.1.4 ด้านลักษณะสำคัญในการสร้าง

กรับคู่	กรับพวง	กรับเสภา
ใช้ไม้ไผ่ผ่าซีก และเหลาให้เรียบ เพื่อมิให้เสี้ยนบาดมือ	ใช้ไม้แก่นเหลาเป็นรูปคล้ายค้ามพัด ส่วนกลางเป็นแผ่นทองเหลืองบางๆ หลายอันเจาะรู ร้อยเชือกให้ติดเข้าด้วยกัน 1 ด้าน มีจำนวน 1 อัน	1. ใช้ไม้ชิงชันเหลาเป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู 2. ลบเหลี่ยมด้านที่ใช้มือถือเพื่อมิให้บาดมือ 3. หน้ากรับ มีลักษณะโค้งนูน 4. แต่งหน้าให้เป็นร่องตรงกลาง เพื่อให้สามารถขยับเสียงกรอได้สะดวก 5. มีเสียงโปร่งใสได้ระดับเสียงเสภา 6. 1สำรับมีจำนวน 4 อัน หรือ 2 คู่

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่ากรับเสภามีลักษณะเฉพาะและมีองค์ประกอบสำคัญที่ซับซ้อนมากกว่าเครื่องดนตรีประเภทกรับด้วยกันอย่างชัดเจน และยังมีหลักฐานปรากฏอีกประการหนึ่งว่า จุดประสงค์หลักในการสร้างกรับเสภาขึ้นนั้นเพื่อใช้สำหรับการเล่นเสภาโดยเฉพาะ ทำให้กรับชนิดนี้ได้ชื่อว่ากรับเสภาเช่นกัน

นอกจากนี้ กรับเสภายังเป็นกรับชนิดเดียวที่มีลักษณะเฉพาะตน ในระดับเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติของวิชาการขั้นสูง ครบตามองค์ประกอบของศาสตร์ในวิชาการขั้นสูง ดังที่วิจิตร ศรีสอ้าน กล่าวไว้ดังนี้คือ

1. มีศัพท์เฉพาะของตนเอง (terminology) ในวงการดนตรีไทยมีศัพท์มากมายที่สื่อความหมายในสาขาวิชาเดียวกันและเป็นที่เข้าใจกัน ...เมื่อกล่าวกันแล้วก็สามารถเข้าใจได้ทันที

2. มีโครงสร้างของเนื้อหาสาระ (body of knowledge) โดยเฉพาะของวิชาการดนตรีไทยที่ชัดเจน เช่นเดียวกับศาสตร์อื่นๆ

3. มีวิธีการศึกษาค้นคว้า (mode of inquiry) แม้ว่าดนตรีจะเป็นวิชาที่เน้นปฏิบัติและทักษะเป็นใหญ่ อย่างไรก็ตามกว่าจะได้มีการพัฒนามาจนถึงทุกวันนี้ ...จำเป็นจะต้องมีการศึกษาค้นคว้าจนทำให้ดนตรีไทยมีมาตรฐานและพัฒนาการที่สืบเนื่องติดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน [3]

จากเกณฑ์ของวิชาการขั้นสูงดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่ากรับเสภานั้นมีคุณสมบัติครบตามองค์ประกอบข้างต้น ทั้งในด้านที่มีศัพท์เฉพาะเป็นของตนเองที่สามารถสื่อให้ผู้ศึกษาวิชาการด้านเสภาเข้าใจความหมายได้ตรงกัน นับตั้งแต่คำว่า กรับเสภา ไม้กรอ ไม้ไหว้ครู เป็นต้น และแม้แต่ด้านของการมีโครงสร้างของเนื้อหาสาระเฉพาะที่ชัดเจน เช่น รูปแบบการขยับกรับสำหรับการเล่นเสภาที่ถือปฏิบัติมาจนเป็นแบบแผน ซึ่งจะต้องเริ่มด้วยไม้ไหว้ครูแล้วต่อด้วยไม้กรอก่อนการขับเสภาดำเนินเรื่องทุกครั้ง จากนั้นจึงจะเป็นการขยับกรับเสภาสำหรับเพลงบังคับที่ใช้สลักกับการขับเสภาดำเนินเรื่อง จนกระทั่งจบการเล่น และสุดท้ายคือมีวิธีการศึกษาค้นคว้าจนทำให้มีมาตรฐานสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน เช่น กรับเสภาที่ดีนั้นจะต้องสร้างขึ้นด้วยไม้ชิงชัน การศึกษาพบว่าไม้ที่นำมาสร้างเป็นกรับเสภานับแต่ในอดีตนั้น พบว่าสร้างขึ้นด้วยไม้ชิงชันทั้งสิ้น เช่น กรับเสภาของพระยาพินิจสารา (กรับ บุณยรัตพันธุ์) กรับเสภาของหม่อมมาลัย กรับเสภาของท่านผู้หญิงช้อยฯ ในกรมหลวงชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ หรือแม้แต่ "กรับเสภาที่คาดว่ามีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 , กรับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน), กรับของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) และกรับเสภาของศิริ วิชเวช"[4] ที่ปรากฏเป็นหลักฐานในงานวิจัยเรื่องวิวัฒนาการของเสภา ของคณะนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ และหลักฐานที่มนตรี ตราโมท กล่าวว่า "กรับเสภาทำด้วยไม้ชิงชัน"[5] นั้น ต่างก็ปรากฏหลักฐานว่า กรับเสภาดังกล่าวมาทั้งหมดล้วนสร้างขึ้นด้วยไม้ชิงชันทั้งสิ้น

---

[3] วิจิตร ศรีสอ้าน, "ความเป็นศาสตร์ของดนตรีไทย" ใน เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย 2534 (อัดสำเนา).

[4] คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 4, "วิวัฒนาการของเสภา," (งานวิจัยปริญญาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 201-214.

[5] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพฯ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 38.

จากหลักฐานในการสืบทอดวิชาการ ที่มีมาอย่างต่อเนื่องด้วยระยะเวลาอันยาวนานนี้ ทำให้สันนิษฐานได้ว่า โบราณาจารย์ในวิชาการคงจะทำการศึกษาค้นคว้าและทดลองปฏิบัติกันมาแล้ว จนกระทั่งได้ข้อสรุปว่าไม้ชิงชันเป็นไม้ชนิดเดียวที่สามารถทำให้กรับเสภามีองค์ประกอบที่สมบูรณ์ได้ดีที่สุด ดังนั้นจึงปรากฏหลักฐานเป็นข้อสรุปแต่เพียงอย่างเดียวว่ากรับเสภาที่ดีที่สุดนั้นจะต้องสร้างขึ้นด้วยไม้ชิงชัน

จากองค์ประกอบและปรากฏการณ์ที่มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่องกันโดยลำดับนี้ กล่าวได้ว่า กรับเสภาเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะและมีองค์ประกอบสำคัญตามเกณฑ์ของวิชาการขั้นสูง "สมกับเป็นศิลปะที่ได้รับการยกย่องว่าประเสริฐสุดในบรรดาศิลปะทั้งมวล"[6]

3.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทยว่าด้วยเรื่องกรับเสภา

วิชาการดุริยางค์ไทย นับเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมดนตรีสำคัญของชาติไทยที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชาติที่เจริญ ควรแก่การยกย่องและสืบทอดไว้เป็นสมบัติควบคู่ชาติไทยสืบไป ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงความสำคัญของวิชาการดุริยางค์ไทยไว้ในเรื่องดนตรีในพระธรรมวินัยตอนหนึ่งว่า

งานดนตรีปี่พาทย์ โขน ละครนั้นเป็นงานศิลป ก็และงานศิลปนั้นเป็นงานที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าครัสยกย่องสรรเสริญว่าเป็นมงคลสูงสุดประการหนึ่งในมงคล 38 ประการ ...ศิลปทางโขน ละครและดนตรีปี่พาทย์นี้ เขายกย่องว่าเป็นวัฒนธรรมสูงและสูงกว่างานเย็บปักถักร้อย ถากไม้ไสกบ ทอเสื่อ สานเสื่อ เป็นต้น ...เพราะเขายกย่องเป็น Fine Art คือ วิจิตรศิลป หรือ Pure Art คือเป็นศิลปแท้ ศิลปบริสุทธิ์ไม่เป็นโทษแก่ผู้ใด เพราะเกิดจากความคิดเห็นเป็นกุศล เป็นความคิดเห็นดี คิดเห็นงาม[7]

ศิลปทางด้านดุริยางค์ไทยนี้ มีการสืบทอดกันมาโดยระบบมุขปาฐะตามลักษณะของสังคมไทยในอดีตมาช้านาน และมิได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ให้ปรากฏ ทำให้

---

[6] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพฯ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 26.

[7] ธนิต อยู่โพธิ์, "ดนตรีในพระธรรมวินัย" ใน สารัตถะดนตรีไทย (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 2-3.

หลักวิชาการดุริยางค์ไทยหรือที่เรียกว่า ทฤษฎีดุริยางค์ไทยนั้นเป็นสิ่งที่ยากแก่การสืบค้นหลักฐานด้านลายลักษณ์อักษร ตลอดจนนำไปสู่การสืบทอดและพัฒนาได้อย่างยากลำบาก เนื่องจากการที่จะพัฒนาวิชาการใดๆ ให้พัฒนาก้าวหน้าต่อไปได้นั้น จำเป็นที่จะต้องมีหลักวิชาเป็นฐานในการสืบทอดและสืบสานให้คงอยู่ จากนั้นจึงจะนำไปสู่การพัฒนาได้ ดังเช่นคำกล่าวที่ครอบคลุมนัยนี้ของพิชิต ชัยเสรี ที่ได้กล่าวถึงงานศิลปะเรื่องแนวทางการทำงานในมรดกของชาติว่า "ต้องมี 3 โฉมหน้าคือ 1. ต้องสะสม สะสมคือของเก่า 2. ต้องปรับปรุง คือที่จะรู้ที่จะรับของใหม่และปรับปรุงอย่างฉลาดอย่างที่โบราณเขาทำกัน 3. ต้องส่งต่อ[8]

นอกจากนี้ ยังได้กล่าวถึงความสำคัญของการศึกษาหลักวิชาการดุริยางค์ไทย เรื่องแบบแผนการประสมวงดนตรีไทยไว้ว่า

ผมอยากให้แนวคิดอย่างแรกคือหลักการ หลักการนี่ต้องสำคัญก่อนเลยว่าเราจะต้องดูจากอะไรบ้าง ...ผมอยากจะขอแนะนำว่าท่านไปดูหลักการ การศึกษาจากประวัติ ดนตรีในสมัยสุโขทัย ดนตรีในสมัยอยุธยา แล้วก็มาดูจากดนตรีในสมัยต้นรัตนโกสินทร์มาจนถึงปัจจุบันนี้ ท่านศึกษาได้จากเอกสารจะดูได้เลยว่า เขาใช้หลักการอะไรกันบ้างในการที่จะผสมเครื่องดนตรีต่างๆ เข้าด้วยกัน[9]

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า หลักการหรือทฤษฎีนั้นมีความสำคัญสำหรับการศึกษาวิชาการของแต่ละสาขาวิชาเป็นลำดับแรก ซึ่งคำว่าหลักการหรือทฤษฎีนั้นพัทยา สายหู กล่าวไว้ว่า "ปกติคำว่า ทฤษฎี กับคำว่า หลักการ บางทีมันใช้แทนกันได้ แต่มันเกิดปัญหาตรงนี้นิดหนึ่งเท่านั้นว่า หลักการบางอย่างในหมวดวิชาต่างหมวดกัน คำตอบมันคนละอย่าง"[10] เพราะการศึกษา

---

[8] พิชิต ชัยเสรี, "การประสมวงในมุมมองวิถีไทย," ใน สรุปรายวิชาสัมมนาทฤษฎีดุริยางค์ไทย (ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 40.

[9] สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, "แบบแผนการประสมวงดนตรีไทย," ใน สรุปรายวิชาสัมมนาทฤษฎีดุริยางค์ไทย (ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 24.

[10] พัทยา สายหู, "องค์ประกอบและความสำคัญของทฤษฎีในสาขามานุษยวิทยา" ใน ทฤษฎีดุริยางค์ไทย (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2539), หน้า 48.

แต่ละสาขาวิชาต่างก็มีหลักวิชาที่ต่างกันไป แม้แต่การศึกษาด้านมานุษยวิทยาก็ศึกษากันอยู่หลายแขนง เช่น ทางมานุษยวิทยาก็สนใจว่า ทำไมคนกลุ่มนี้คิดประดิษฐ์เรื่องของทางดนตรีมาเป็นลักษณะนี้แขนงหนึ่งที่เขาศึกษากันเป็นโดยตรงก็เรียกได้ว่า ETHNOMUSICOLOGY คือ ศึกษาเรื่องดนตรี เฉพาะของชาติ แต่ละภาษา แต่ละเผ่าพันธุ์ แต่ละสังคม แต่ละวัฒนธรรม เราจะอธิบายเรื่องนี้คงต้องอาศัยทฤษฎีหลายฝ่าย ...แต่ถ้าฝ่ายที่จะลงลึกไปถึงว่า แล้วทำไมดนตรีเขาจึงมีสากลอย่างนี้ ทำไมเขามีเครื่องดนตรีใช้แค่นี้ ไม่ใช้แค่นั้นละ นี่เขาคงจะต้องอาศัยทฤษฎีลึกซึ้งของทางดุริยางคศิลป์ของเขามาอธิบาย[11]

หลักการของวิชาดุริยางค์ไทยหรือทฤษฎีดุริยางค์ไทย ที่วงวิชาการใช้เป็นหลักในการศึกษาและใช้สืบทอดกันมา จนปรากฏเป็นเอกสารชิ้นแรกในระบบการศึกษาของกรมศิลปากรคือ ตำราดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481 โดยบุญธรรม ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทยของกรมศิลปากร ซึ่งท่านได้รวบรวมความรู้และหลักฐานต่างๆ จากประสบการณ์และจากบุคคลสำคัญๆ หลายท่าน ตามที่กล่าวไว้ว่า

การที่ข้าพเจ้าแต่งหนังสือเป็นผลสำเร็จได้เพียงนี้ ก็มิใช่โดยสติปัญญาของข้าพเจ้าแต่ผู้เดียว ความรู้และหลักฐานต่างๆที่ข้าพเจ้ามิทราบก็ได้อาศัยหนังสือเหล่านี้เป็นบันทัดฐาน พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 , พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 , พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , นิพนธ์ของหลวงวิจิตรวาทการ , นิพนธ์ของพระยาปริยัติธรรมธาดา , นิพนธ์ของพระเจนดุริยางค์, นิพนธ์ของขุนวิจิตรมาตรา และเมื่อข้าพเจ้าสงสัย หรือขัดข้องบางประการก็ได้อาศัย พระยาอนุมานราชธน พราหมณ์ ป.ส.ศาสตรี นายกี อยู่โพธิ์ ช่วยชี้แจงแนะนำให้[12]

ด้วยเหตุนี้ นับได้ว่าเอกสารฉบับนี้เป็นเอกสารลายลักษณ์อักษรชิ้นสำคัญ ที่วงวิชาการดุริยางค์ไทยใช้เป็นหลักในการปฏิบัติสืบเนื่องกันมาตลอดจนปัจจุบัน นอกจากนี้ยังเป็นเอกสารชิ้นสำคัญที่มีความจำเป็นสำหรับผู้ศึกษาวิชาการด้านนี้เป็นอย่างมาก เนื่องจาก

---

[11] พัทยา สายหู, "องค์ประกอบและความสำคัญของทฤษฎีในสาขามานุษยวิทยา" ใน ทฤษฎีดุริยางค์ไทย (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2539), หน้า48.

[12] บุญธรรม ตราโมท, "ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ," เอกสารคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481 หน้า คำนำ. (อัดสำเนา).

การเรียนดุริยางคศาสตร์ ภาควิชาการนี้นับเป็นส่วนสำคัญอันหนึ่งของดุริยางคศิลปินที่จะขาดเสียไม่ได้ จริงอยู่การฝึกฝนแต่ภาคปฏิบัติการก็อาจสามารถที่จะไปทำการบรรเลงได้ แต่อย่าลืมว่าการแสดงศิลปทุกชะนิด ถ้าผู้แสดงขาดหลักวิชาเสียแล้ว การแสดงนั้นๆ จะดีขึ้นถึงขีดที่ควรจะดีไม่ได้ ...การที่นักดนตรีไทยต้องมีความรู้ในหลักวิชาดนตรีนั้น มิใช่ว่าจะเพิ่งมีขึ้นในสมัยตั้งโรงเรียนศิลปากรนี้ แท้ที่จริง แม้ในโบราณกาล นักดนตรีที่มีชื่อเสียงนั้นๆ ก็ได้ศึกษาจนรอบรู้ในหลักวิชามาแล้วทั้งสิ้น หากแต่การศึกษาเวลานั้น ใช้แต่การไต่ถามครูบาอาจารย์กันด้วยปากเปล่าบ้าง คิดค้นพิเคราะห์ด้วยตนเองบ้าง เพราะมิได้มีผู้ใดได้เขียนขึ้นไว้เป็นหนังสือที่จะเล่าเรียนได้ จึงอาจทำให้เห็นไปว่าการเรียนหลักวิชานี้เป็นของใหม่ ถึงแม้ในเวลานี้นอกจากหลักในทางตำนานก็มิได้มีผู้ใดได้เขียนขึ้นไว้เลย[13]

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของหลักวิชาดุริยางค์ไทยที่ได้สืบทอดและผ่านการทดลองใช้มาด้วยระยะเวลายาวนาน จนกระทั่งได้กำหนดรูปแบบและระเบียบกฎเกณฑ์ต่างๆให้ปรากฏเป็นหลักฐานในเชิงทฤษฎีดุริยางค์ไทยขึ้น โดยมีหลักเกณฑ์ทางวิชาการอย่างชัดเจนมาแต่โบราณกาลแล้ว เช่น วิชาการด้านเสภา ต้องมีองค์ประกอบสำคัญ 3 ส่วนด้วยกัน คือ การขับร้อง การขับเสภาและการบรรเลงดนตรี ซึ่งทั้ง 3 ส่วนนี้ กล่าวได้ว่ากรับเสภามีความสำคัญต่อกระบวนการเล่นเสภาที่ไม่สามารถแยกจากกันได้ เนื่องจากการเล่นเสภามีสาระอยู่ที่การดำเนินเรื่องให้เกิดความเร้าใจ ดังนั้นการขยับกรับเสภารูปแบบต่างๆ ที่สลับสอดแทรกกับการขับ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรีที่ดำเนินไปโดยตลอดนั้น จึงมีความสำคัญทำให้การเล่นเสภามีรสชาติชวนให้ติดตามฟัง คือ ในส่วนของการขับ กรับเสภาจะดำเนินเข้าสอดแทรกด้วยกระบวนไม้กรับตั้งแต่ไม้ไหว้ครู ซึ่งใช้ในการไหว้ครูเสภาก่อนการดำเนินเรื่อง สำหรับการขับดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบนั้นประกอบด้วยไม้กรอ ไม้สกัดสั้น ไม้สกัดยาว และไม้รบ โดยพิจารณาใช้ให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องแต่ละช่วงแต่ละตอน เช่น ไม้กรอ จะใช้ก่อนการขับดำเนินเรื่อง ในบทที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า ครุ่นคิดคำนึง เป็นต้น ส่วนไม้สกัดสั้น ไม้สกัดยาว จะใช้ในระหว่างดำเนินเรื่องโดยทั่วไป และไม้รบหรือไม้พิเศษ จะใช้เมื่อต้องการอวดฝีมือของผู้ขยับกรับเป็นสำคัญประกอบด้วย ไม้พิฆาตไพรี ไม้ตีประจันหน้า ไม้ท้ายขั่วรบ ไม้สยบไม้กรอด และไม้ถอดไม้เดิน ดังตัวอย่างการใช้กระบวนไม้ต่างๆดังกล่าวข้างต้นต่อไปนี้

---

[13] บุญธรรม ตราโมท, "ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ," <u>เอกสารคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481</u> หน้า บทนำ (อัดสำเนา).

ตัวอย่างบทไหว้ครูเสภา

สิบนิ้วลูกจะประณมเหนือเกศา
ไหว้พระพุทธพระธรรมล้ำโลกา พระสงฆ์ทรงศีลาข้านบตาม
(ไม้หนึ่ง) อหังวันทาน้อมมนัส ไหว้พระรัตนตรัยแก้วทั้งสาม
ซึ่งยังสัตว์ตัดกิเลสข้ามเขตกาม ภพทั้งสามสู่นิพพานสำราญฤทัย
(ไม้สอง) ข้าไหว้คุณบิดามาตุเรศ ที่ปกเกศเกศาได้อาศัย
ข้าไหว้ครูเสภาวันทาไป ครูผู้ให้สรรพสิทธิ์วิทยา

(ใช้สอดแทรกด้วยกระบวนไม้ไหว้ครู)

ตัวอย่างบทดำเนินเรื่องโดยทั่วไปและบทที่แสดงอารมณ์ครุ่นคำนึง

(ไม้กรอ) โจนลงกลางชาน (ไม้สกัดสั้นเบา) ร้านคอกไม้ (ไม้สกัดยาวเบา)
ของขุนช้างปลูกไว้ (ไม้สกัดสั้นหนัก) อยู่คายคื่น (ไม้สกัดยาวหนัก)
รวยรสเกสร (ไม้สกัดสั้นเบา) เมื่อค่อนคืน (ไม้สกัดยาวเบา)
ชื่นชื่นลมชาย (ไม้สกัดสั้นหนัก) สบายใจ (ไม้สกัดยาวหนัก)
กระถางแถวแก้วเกด (ไม้สกัดสั้นเบา) พิกุลแกม (ไม้สกัดยาวเบา)
ยี่สุ่นแซมมะสังคัด (ไม้สกัดสั้นหนัก) ดูไสว (ไม้สกัดยาวหนัก)
สมอรัดคัดทรง (ไม้สกัดสั้นเบา) สมละไม (ไม้สกัดยาวเบา)
ตะขบข่อยคัดไว้ (ไม้สกัดสั้นหนัก) จังหวะกัน (ไม้สกัดยาวหนัก)
(ไม้กรอ) ตะโกนาทิ้งกิ่ง (ไม้สกัดสั้นเบา) ประกับยอด (ไม้สกัดยาวเบา)
แทงทวยทอดอินพรม (ไม้สกัดสั้นหนัก) นมสวรรค์ (ไม้สกัดยาวหนัก)
บ้างผลิดอกออกช่อ (ไม้สกัดสั้นเบา) ขึ้นชูชัน (ไม้สกัดยาวเบา)
(ไม้กรอ) แสงพระจันทร์จับแจ่ม (ไม้สกัดสั้นหนัก) กระจ่างตา (ไม้สกัดยาวหนัก)

(ใช้สอดแทรกด้วยกระบวนไม้กรอ / ไม้สกัดสั้น / ไม้สกัดยาว)

ส่วนไม้รบเป็นไม้พิเศษหรือที่เรียกว่า กลวิธีพิเศษ หรือเทคนิคพิเศษ ที่ผู้ขยับกรับสามารถนำไปใช้สอดแทรกในบทประพันธ์ สำหรับการดำเนินเรื่องได้หลากหลายอารมณ์ เช่น อารมณ์สนุกสนาน อารมณ์โกรธ อารมณ์รักหรือการเกี้ยวพาราสี เป็นต้น ทั้งนี้อยู่ที่การพิจารณาจังหวะของไม้กรับแต่ละไม้ให้เหมาะสมกับแต่ละอารมณ์ เช่น ไม้ท้ายั่วรบ สามารถใช้ได้ทั้งบทที่แสดงการหยอกล้อ ยั่วเย้า และบทเกี้ยวพาราสี เป็นต้น

สำหรับในส่วนของการขับร้องและการบรรเลงดนตรี ที่ดำเนินสลับกับการขับเสภา โดยเฉพาะเสภาทรงเครื่อง จะปรากฏเพลงบังคับตามแบบแผนในการเล่นอยู่ 2 ประเภทใหญ่ คือ เพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ และเพลงประเภทจังหวะหน้าทับสองไม้ ในระหว่างการขับร้อง-บรรเลงดนตรี กรับเสภาจะทำหน้าที่ขยับสอดแทรกด้วยกระบวนไม้หน้าทับตามประเภทของเพลงดังกล่าวข้างต้น คือ ไม้หน้าทับปรบไก่ ไม้หน้าทับสองไม้ และแต่ละประเภทประกอบด้วย ไม้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น / สองชั้น / ชั้นเดียว และไม้หน้าทับสองไม้ สามชั้น / สองชั้น / ชั้นเดียว ซึ่งในระหว่างการขับร้อง-บรรเลงดนตรีเพื่อดำเนินเรื่องนั้น จะเล่นเฉพาะเพลงในอัตราสามชั้นเท่านั้น เช่น เพลงบังคับที่ใช้ปฏิบัติเป็นแบบแผนสืบมา ดังนี้

1) เพลงพม่าห้าท่อน สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับสองไม้ สามชั้น
2) เพลงจรเข้หางยาว สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น
3) เพลงสี่บท สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น
4) เพลงบุหลัน สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น
5) เพลงสามชั้นอื่นๆ ที่นำมาขับร้อง -บรรเลงต่อจากเพลงบังคับ จะพิจารณาดังนี้
   - เพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่
   - เพลงประเภทจังหวะหน้าทับสองไม้ ใช้ไม้หน้าทับสองไม้

6) เพลงลา ซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายที่ใช้เป็นเครื่องหมายแสดงให้รู้ว่าการเล่นเสภากำลังจะจบลงนั้น จะมีทั้งเพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ เพลงประเภทจังหวะหน้าทับสองไม้ / เพลงในอัตราสามชั้น เพลงในอัตราสองชั้น ทั้งนี้จะพิจารณาตามเกณฑ์ดังนี้

- เพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น
- เพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ สองชั้น ใช้ไม้หน้าทับปรบไก่ สองชั้น
- เพลงประเภทจังหวะหน้าทับสองไม้ สามชั้น ใช้ไม้หน้าทับสองไม้ สามชั้น
- เพลงประเภทจังหวะหน้าทับสองไม้ สองชั้น ใช้ไม้หน้าทับสองไม้ สองชั้น

สำหรับเพลงลูกหมด ที่ใช้บรรเลงท้ายเพลงแต่ละเพลงตามระเบียบในการบรรเลงเพลงเสภาเพื่อแสดงว่าจบเพลงนั้น จะขยับด้วยไม้หน้าทับสองไม้ชั้นเดียวทุกๆเพลง

นอกจากนี้สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ศิลปินจะต้องรู้คุณสมบัติเฉพาะ ที่ถือเป็นหลักของการปฏิบัติร่วมกันในการเล่นเสภาคือ ระดับเสียง ซึ่งปรากฏในตำราดุริยางคศาสตร์ไทย โดย มนตรี ตราโมท กล่าวโดยสรุปได้ว่า ระดับเสียงของการบรรเลงในวงดนตรีไทยมีทั้งหมด 7 ทาง ด้วยกันประกอบด้วย "...ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) ...ทางใน ...ทางกลาง ...ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) ...ทางกรวดหรือทางนอกใช้ประกอบกับเสภา ...ทางกลางแหบ ...ทางชะวา"[14] จากหลักฐานดังกล่าวสรุปได้ว่า การเล่นเสภา จะต้องใช้ระดับเสียงทางนอกเป็นหลักในการบรรเลง นอกจากนี้ในส่วนของการขับร้องและขับเสภาก็จะต้องใช้ระดับเสียงทางนอกเช่นกันดังปรากฏในเรื่องเคล็ดลับของเพลงปี่พาทย์ประกอบเสภาว่า

ตามธรรมดาคนขับเสภาหรือนักร้องที่ควรแก่การยกย่องสรรเสริญ ต้องร้องเพลงทุกเพลงได้ตรงระดับเสียงของเครื่องดนตรี โดยไม่ต้องเคาะเสียงดนตรีให้ฟังก่อน โดยใช้หลักวิชาเป็นเครื่องประกอบ คือ 1. เพลงโหมโรงของโบราณจะต้องจบลงตรงเสียงอันเป็นคู่ 8 (OCTAVE) กับเสียงลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่ 2. เพลงที่รับจากร้องส่งทุกเพลงต้องออกลูกหมด และลูกหมดทุกชนิด ก็จบลงตรงเสียงลูกรองยอดของระนาดเอกหรือฆ้องวงใหญ่เช่นเดียวกัน เสียงลูกรองยอดนี้เทียบได้กับเสียง "เร" ของดนตรีสากล ซึ่งเป็นเสียงที่สำคัญที่สุดของนักร้องเพลงไทยที่จะต้องยึดถือ[15]

นอกจากทาง หรือระดับเสียงที่กำหนดให้ปฏิบัติในการบรรเลงและขับร้องสำหรับการเล่นเสภาแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญและถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการเล่นเสภา ซึ่งจะต้องเทียบเสียงให้ได้ระดับเสียงเสภา ตามหลักของการเล่นเสภาเช่นเดียวกัน คือ กลองสองหน้า โดยปกติเป็นที่ทราบกันดีในบรรดาผู้ศึกษาวิชาการเสภาว่าในส่วนของเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับที่ใช้สำหรับการเล่นเสภานั้น คือ กลองสองหน้า และผู้ทำหน้าที่ในการตีสองหน้านั้นจะต้องใช้วัสดุถ่วงเสียงให้ได้ระดับเสียงเสภาด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เสียงของกลองสองหน้ามีความกลมกลืนกับเสียงของเครื่องดนตรีในวงบรรเลง จนกระทั่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลง

---

[14] บุญธรรม ตราโมท, "ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ," เอกสารคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481 หน้า 34 (อัดสำเนา).

[15] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพฯ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 37.

ปี่พาทย์เสภาที่จะขาดเสียมิได้ ดังที่มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในเรื่องความเป็นมาของดนตรีไทย ตอนหนึ่งว่า

การร้องเพลงและขับเสภานี้บรรเลงภายในอาคาร ใช้ตะโพนและกลองออกจะกึกก้องไปหน่อยจึงได้งดเสีย ...โดยเพิ่มสองหน้าขึ้นอีกอย่างหนึ่งสำหรับตีเวลาขับร้องหรือบรรเลงดนตรีแทนตะโพน ...เอามาติดข้าวสุกถ่วงหน้า ...แล้วตีเป็นหน้าทับ ...เพลงพม่า 5 ท่อน ในเรื่องของการขับเสภาจึงได้เป็นเพลงอันดับแรก ..."สองหน้า" ... ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 และใช้กันต่อมาจนเป็นประเพณีว่าเมื่อบรรเลงเสภาแล้วไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะอย่างอื่น เป็นวงมโหรีเขาใช้โทนรำมะนา แต่ว่าในวงการเสภานี่ใช้สองหน้า[16]

นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า "เครื่องปี่พาทย์ซึ่งเล่นกันอยู่ในเวลานี้มีเป็น 3 อย่าง ...เครื่องทั้ง 3 อย่างนั้นถ้าทำรับเสภาเลิกกลองทุกอย่าง ใช้สองหน้าแทน"[17]

ด้วยหลักฐานดังกล่าวข้างต้นสรุปได้ว่า กลองสองหน้านับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของปี่พาทย์เสภา สิ่งสำคัญนอกเหนือจากเรื่องระดับเสียงและกลองสองหน้าแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงนัยสำคัญเช่นเดียวกันคือ กรับเสภา เนื่องจาก

กรับเสภาเป็นสิ่งสำคัญของการขับเสภาอีกอย่างหนึ่ง ...กรับเสภานี้ตามปกติทำด้วยไม้ชิงชัน ...มีจำนวน 4 อัน กล่าวคือ 2 คู่ต่อผู้ขับ 1 คน ผู้ขับใช้ขยับให้กลอกกระทบกันเข้าจังหวะกับเสียงขับไปพลาง ...ตามที่กล่าวมานี้ เป็นหลักเกณฑ์สังเขปที่พอจะสามารถนำมากล่าวให้เห็นพอเป็นข้อสังเกตเบื้องต้น เพราะกรับเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สุดของการขับเสภา[18]

---

[16] มนตรี ตราโมท, "ความเป็นมาของดนตรีไทย" ใน สารัตถะดนตรีไทย (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 63-64.

[17] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "ร้องรำทำเพลง" ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 27.

[18] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพมหานคร: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 38-39.

ธนิต อยู่โพธิ์ ก็ได้กล่าวถึงความสำคัญของกรับเสภาที่มีต่อการเล่นเสภาไว้ว่า "กรับเสภาใช้ประกอบในการขับเสภา ...โดยเหตุที่กรับชนิดนี้สร้างขึ้นใช้ประกอบในการขับเสภาโดยเฉพาะจึงเรียกกันว่า กรับเสภา"[19] ดังนั้นด้วยหลักทางวิชาการดุริยางค์ไทยหรือทฤษฎีดุริยางค์ไทย ว่าด้วยเรื่องของการเล่นเสภาที่ได้กล่าวมาเป็นลำดับ ทั้งในส่วนของการขับร้อง การขับเสภา การบรรเลงดนตรี พร้อมกับสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์สำคัญของการเล่นเสภาดังกล่าวมาข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า องค์ประกอบสำคัญดังกล่าวมาทั้งหมดจะต้องปฏิบัติโดยใช้ระดับเสียงทางนอกตามหลักเกณฑ์ทางวิชาการทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้ กรับเสภาซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่สร้างขึ้นเฉพาะสำหรับการเล่นเสภาและถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการขับเสภานั้น จึงต้องได้ระดับเสียงเสภาตามเกณฑ์ดังกล่าว ดังหลักฐานของบุคคลสำคัญในวิชาการด้านเสภาหลายท่านกล่าวถึงคุณสมบัตินี้ไว้ เช่น ท้วม ประสิทธิกุล, ละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา, ประสิทธิ์ ถาวร, แจ้ง คล้ายสีทอง เป็นต้น

ท้วม ประสิทธิกุล กล่าวถึงคุณสมบัติของกรับเสภา ซึ่งจะต้องได้ระดับเสียงเสภาว่า "ไม้ที่จะนำมาทำเป็นกรับ ต้องใช้ไม้ที่มีเนื้อไม้เป็นแก่นแน่น โบราณนิยมใช้ไม้ชิงชันที่มีอายุยืนนานและเป็นไม้แขนงเดียวกันหรือท่อนเดียวกันทั้ง 4 อัน เพื่อให้มีระดับเสียงเท่ากันและมีเสียงดีตามธรรมชาติเข้ากับเสียงร้องขับเสภา"[20] สำหรับละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ซึ่งเป็นผู้ศึกษาวิชาการเสภาจากหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า "ครูหมื่นขับบอกไว้กรับเสภาต้องทำให้ได้เสียงเสภา สองหน้าก็ต้องให้ได้เสียงเสภาเหมือนกัน เราเป็นคนเล่นเราก็ต้องรู้เรื่องพวกนี้อยู่แล้ว"[21] และประสิทธิ์ ถาวร ก็ได้กล่าวยืนยันพร้อมกับเสนอเรื่องสนับสนุนในแนวเดียวกันไว้ด้วยว่า

กรับเสภาต้องได้เสียงเสภา คนร้องจะได้อาศัยแนวเสียงได้ แม้แต่โหม่งที่ใช้ตีในวงปี่พาทย์ในละครในหรือแม้แต่ทางเพียงออล่าง ก็ต้องหาให้ได้เสียงนั้นๆ แต่ก่อนเวลาร้องเขาตีโหม่งด้วยเพราะเขาตั้งไว้เป็นหลักเสียงให้คนร้องยึดเป็นแนว แต่เดี๋ยวนี้เอาโหม่งที่ไม่ได้เสียงหรือ

---

[19] ธนิต อยู่โพธิ์, เครื่องดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: ศิวพร, 2500), หน้า 11.

[20] ท้วม ประสิทธิกุล, "กรับเสภา" ใน หนังสือพระราชทานเพลิงศพนางท้วม ประสิทธิกุล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535), หน้า 153.

[21] สัมภาษณ์ ละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา, 18 กันยายน 2538.

เสียงไม่เข้าไปดี มันก็รกหูเพราะเสียงไม่เข้ากัน[22]

นอกจากนี้แจ้ง คล้ายสีทอง ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า "อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้บอกว่า กรับเสภาต้องได้เสียงเสภา เขาพิถีพิถันมาก แม้แต่ไม้ที่นำมาทำกรับยังต้องเป็นไม้ท่อนเดียวกัน เพราะจะได้ได้เสียงเดียวกัน"[23]

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น พบว่าข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องกรับเสภาจากบุคคลสำคัญทางวิชาการนี้ ได้รับการสืบทอดและผ่านการปฏิบัติสืบต่อกันมาในระบบมุขปาฐะด้วยระยะเวลาช้านาน จึงนับได้ว่าเป็นหลักฐานสำคัญยิ่งที่สามารถสรุปได้ว่ากรับเสภานั้นจะต้องได้ระดับเสียงเสภา และจากหลักฐานที่ถือเป็นหลักเกณฑ์ทางวิชาการดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ จะเป็นพื้นฐานสำคัญให้ผู้ศึกษาวิชาการเสภาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาวิชาการให้เจริญก้าวหน้าต่อไปได้เป็นอย่างดี ดังที่มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า

คำว่าเสื่อมหรือเจริญนี้ ข้าพเจ้ามิได้หมายถึงสถิติของคนภายนอกที่นิยมชมชอบดนตรีมากหรือน้อยเป็นเกณฑ์ ข้าพเจ้าหมายถึงแต่ภายในวงของการดนตรีเท่านั้น หากว่าการดนตรีสมบูรณ์ไปด้วยหลักวิชา ผู้บรรเลงก็มีฝีมือเชี่ยวชาญในศิลปนี้เป็นอย่างดี การบรรเลงก็เรียบร้อยไพเราะน่าฟังเช่นนี้ ถึงแม้ชนภายนอกจะไม่ค่อยนิยมฟังดนตรี ข้าพเจ้าก็ถือว่าการดนตรีเจริญโดยตรงข้ามแม้ชนภายนอกจะนิยมชมชอบฟังดนตรีกันอย่างมากมายเพียงไรก็ตาม หากการบรรเลงของนักดนตรีโดยทั่วไปปราศจากหลักวิชาศิลปและความเรียบร้อยแล้ว ข้าพเจ้าก็ถือว่าการดนตรีกำลังเสื่อม[24]

ทฤษฎีดุริยางค์ไทยว่าด้วยเรื่องกรับเสภา ที่ได้กล่าวมาโดยลำดับนี้นับเป็นประโยชน์ที่สำคัญยิ่งสำหรับผู้ศึกษาวิชาการดุริยางค์ไทยด้านเสภา อย่างน้อยที่สุดคือได้เห็นร่องรอยภูมิปัญญา

---

[22] สัมภาษณ์ ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี 2531, 17 กรกฎาคม 2539.

[23] สัมภาษณ์ แจ้ง คล้ายสีทอง, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ปี 2538, 28 มิถุนายน 2540.

[24] บุญธรรม ตราโมท, "ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ," <u>เอกสารคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481</u> หน้า 57 (อัดสำเนา).

ของโบราณาจารย์ที่ได้สร้างสรรค์และสั่งสมความรู้กันมาจนปรากฏเป็นหลักเกณฑ์ ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา และสามารถนำหลักวิชาการเหล่านี้ไปใช้เป็นฐานในการพัฒนาตลอดจนสามารถปรับวิธีการใช้ ให้เกิดความเหมาะสมกับสังคมแต่ละยุคสมัยได้สืบไป

3.3 บทบาทของกรับเสภาที่มีผลต่อการเล่นเสภา

การละเล่นของไทย นับเป็นงานศิลปที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาไทยซึ่งมีปรากฏอยู่มากมายหลายชนิดและต่างก็มีลักษณะที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น การละเล่นแต่ละชนิดถูกสร้างขึ้นให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของคนในสังคมแต่ละยุคสมัยสืบเนื่องกันมา ไม่ว่าจะเป็นการละเล่นด้านเพลงพื้นเมือง ลำตัด ลิเก หุ่น ละคร โขนและเสภา เป็นต้น

การเล่นเสภา เป็นการเล่นชนิดหนึ่งที่มีวิวัฒนาการควบคู่กับสังคมไทยมาเป็นลำดับ โดยมีการจัดระเบียบแบบแผนให้ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนปัจจุบัน จากหลักฐานด้านเอกสารที่สำคัญๆ ของกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงความสำคัญของการเล่นเสภาไว้หลายส่วนด้วยกัน เช่นเรื่องวิวัฒนาการของการเล่นเสภา , วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับการเล่นเสภา , ระดับเสียงที่ใช้เป็นหลักในการบรรเลง ขับร้องสำหรับการเล่นเสภา, แบบแผนของการเล่นเสภา และที่สำคัญคืออุปกรณ์ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการเล่นเสภาที่เรียกว่า กรับเสภา ซึ่งในหนังสือการละเล่นของไทยโดยกรมศิลปากร กล่าวถึงอุปกรณ์ชิ้นนี้ว่า

เรื่องเกี่ยวกับกรับเสภาตามที่กล่าวมานี้ เป็นหลักเกณฑ์สังเขปที่พอจะสามารถนำมากล่าวให้เห็นพอเป็นข้อสังเกตเบื้องต้น เพราะกรับเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สุดของการขับเสภา และมีศิลปในการขยับกรับให้กลอกกระทบกันเป็นจังหวะต่างๆมากมายหลายอย่าง ซึ่งผู้กล่าวขับจะต้องเป็นผู้การบรรเลง ขับร้องสำหรับการเล่นเสภา , แบบแผนของการเล่นเสภา และที่สำคัญคืออุปกรณ์ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการเล่นเสภาที่เรียกว่า กรับเสภา ซึ่งในหนังสือการละเล่นของไทยโดยกรมศิลปากร กล่าวถึงอุปกรณ์ชิ้นนี้ว่าขยับกรับเอง[25]

ด้วยเหตุนี้ กรับเสภา จึงนับเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของ

---

[25] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพมหานคร: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 39.

การเล่นเสภาที่จะขาดเสียมิได้ กรับเสภานี้นอกจากความสำคัญดังกล่าวแล้ว ยังมีบทบาทในด้านของความเชื่อที่มีการกล่าวถึงกันมาแต่โบราณกาลว่า กรับเสภาถือเป็นสิ่งมงคล เสียงของกรับเสภาสามารถขจัดสิ่งไม่เป็นมงคลทั้งหลายได้ ดังนั้นวิธีการเก็บรักษาจึงนิยมขึ้นหิ้งบูชาหรือไว้ในที่สูง เพราะถือว่าเป็นสิ่งที่ควรแก่การเคารพตามค่านิยมของประเพณีไทยแต่โบราณ และด้วยความสำคัญดังกล่าวนี้ จึงส่งผลให้การเล่นเสภาซึ่งมีกรับเป็นอุปกรณ์สำคัญนั้นเป็นเครื่องมหรสพที่ "ใช้กันแต่ในงานอันเป็นสวัสดิมงคล ...งานจำพวกเปรตพลี หามีเสภาไม่"[26]

นอกจากนี้ ในอดีตแม้การเจริญพระเกศา (ตัดผม) หรือที่เรียกว่าการทรงพระเครื่องใหญ่ของพระมหากษัตริย์นั้น ก็ยังปรากฏว่ามีการเล่นเสภาเข้าไปเป็นเครื่องประกอบความเป็นสิริมงคลนี้ด้วยเช่นกัน ดังที่จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช) กล่าวไว้ในเรื่องพระราชประเพณีทรงพระเครื่องใหญ่ ตอนหนึ่งว่า

การทรงพระเครื่องใหญ่นั้น ได้ทรงถือเอาวันเสาร์เป็นวันมงคลฤกษ์ ในที่นี้เป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ยังทรงยึดมั่นในคตินิยมของคนไทยอยู่ไม่น้อย เพราะเหตุว่าคนไทยเรานิยมกันมาตั้งแต่ปู่ย่าตายายของเราว่า การตัดผมในวันเสาร์ห้านั้นเป็นมหามงคลอันประเสริฐยิ่ง ...พระองค์ทรงยึดเอาวันเสาร์ห้าเป็นหลักเช่นประชาชนคนไทย ...นอกจากจะเป็นเรื่องของสิริมงคลได้ตามทัศนคติของประเพณีอย่างไทยๆ แล้ว ยังทำความสะดวกให้แก่เจ้าพนักงานต่างๆ โดยมิต้องไปรบกวนพระยุคลบาทที่จะต้องนัดหมาย ...เพราะจะต้องมีการตระเตรียมกันหลายฝ่าย ...เช่น พนักงานชาวที่จัดเตรียมเครื่องใช้และสถานที่ พนักงานในกรมพระอาลักษณ์อ่านฉันท์ถวาย พนักงานเครื่องประโคมพราหมณ์พิธี เจ้าหน้าที่กองดุริยางค์ในกรมมหรสพทำการขับเสภาถวายพร้อมด้วยวงปี่พาทย์หรือวงมโหรีเครื่องใหญ่[27]

นอกจากบทบาทด้านความเชื่อดังกล่าวข้างต้นแล้ว บทบาทในเชิงศิลปและการบรรเลงสำหรับการเล่นเสภานี้ ก็ยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญว่าเป็นงานในระดับที่ใช้เป็นเครื่องอวดฝีมือ

---

[26] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพมหานคร: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 28.

[27] จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช), "พระราชประเพณีทรงพระเครื่องใหญ่" ใน พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา, 2514), หน้า 130-132.

และภูมิปัญญากันในบรรดาศิลปินทั้งหลาย ซึ่งในวงวิชาการดุริยางค์ไทยให้ความสำคัญว่าเป็นงานในกลุ่มของวิชาการขั้นสูง เนื่องจากทั้งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถมาก เช่น ผู้ขับเสภานอกจากจะทำหน้าที่ในการขับขานเสียงให้ตรงกับระดับเสียงเสภาแล้ว ยังจะต้องขยับกรับเสภาด้วยศิลปแห่งการขยับ เป็นจังหวะต่างๆมากมายให้เข้ากับท่วงทำนองของการขับอย่างกลมกลืนและเหมาะสมไปในเวลาเดียวกัน สำหรับผู้บรรเลงนั้นก็จะต้องใช้กำลังในการควบคุมเครื่องดนตรีให้ดำเนินตามแนวของการบรรเลงปี่พาทย์เสภาได้อย่างชัดเจน มีความกล้าหาญในการตัดสินใจอย่างเฉียบพลัน พร้อมกับมีปฏิภาณไหวพริบและภูมิปัญญาในการประดิษฐ์ท่วงทำนองให้เกิดความไพเราะ เป็นต้น

ด้วยเหตุที่งานด้านเสภา เป็นงานที่วิชาการดุริยางค์ไทยให้ความสำคัญในระดับที่เป็นกลุ่มวิชาการขั้นสูงนี้เอง การเล่นเสภาจึงถูกนำไปใช้เป็นกิจกรรมทางสังคมที่แสดงถึงสถานภาพและฐานะของบรรดาชนชั้นสูง ดังเคยมีปรากฏการณ์มาแต่ในอดีตอีกด้วย เช่น

"งานสี่มะเส็ง" อันเป็นงานฉลองพระชนมพรรษาทูลกระหม่อมครบ 4 รอบ ซึ่งในงานครั้งนี้ มีเจ้านายซึ่งเป็นพระราชโอรส และพระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเจริญพระชนมายุครบ 4 รอบถึง 4 พระองค์ คือ ทูลกระหม่อมพระองค์หนึ่ง พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าพิสมัยพิมลสัตย์ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าศศิพงษ์ประไพ นับว่าเป็นงานที่ใหญ่โตมาก งานประชันวงครั้งนี้ จัดขึ้นปลายเดือนเมษายน พ.ศ. 2466 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งงานครั้งนี้มีการประชันวงปี่พาทย์รวม 3 วงด้วยกันคือ 1. วงวังบางขุนพรหม มีท่านจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นหัวหน้าวง 2. วงวังบูรพาภิรมย์ มีจางวางศร ศิลปบรรเลง เป็นหัวหน้าวง 3. วงเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (เสนากระทรวงวัง สมัยรัชกาลที่ 6) มีพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นหัวหน้าวง ...การประชันในงานนี้ เป็นการประชันปี่พาทย์เสภาอย่างเต็มที่ ...ตั้งแต่เพลงโหมโรง ...พม่าห้าท่อน จรเข้หางยาว สี่บท บุหลัน ทยอยนอก ฯลฯ จนถึงเพลงเดี่ยวแล้วลงท้ายด้วยพระอาทิตย์ชิงดวง ...การประชันวงครั้งนี้ เป็นสนามการประชันที่มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงร่วมประชันหลายท่านด้วยกัน[28]

---

[28] คณะผู้ดำเนินงานโครงการปริญญานิพนธ์ดุริยางคศิลป์ไทย รุ่นที่ 6, "ปี่พาทย์ประชันวง," (งานวิจัยปริญญาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 19.

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการประชันวงปี่พาทย์เสภานั้นเป็นกิจกรรมสำคัญ กิจกรรมหนึ่งที่แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ ความมีฐานะของเจ้าของวงดนตรีซึ่งมีปรากฏอยู่ในหมู่ชนชั้นสูงอย่างมาก เนื่องจาก

ในการประชันวงปี่พาทย์ โดยเฉพาะในงานสำคัญ เจ้านายผู้เป็นเจ้าของวงต่างให้ความสำคัญ เพราะคุณภาพของวงปี่พาทย์หรือความสามารถของผู้บรรเลง ถือเป็นการแสดงถึงความสามารถในการอุปถัมภ์อันนำมาซึ่งชื่อเสียงของเจ้าของวง ...การมีวงปี่พาทย์เพื่อประชันวงในหมู่เจ้านายชั้นสูงผู้มีฐานะดี ทำให้เจ้านายทรงให้ความสนพระทัยในการอุปถัมภ์นักปี่พาทย์ เพราะฝีมือความสามารถของนักปี่พาทย์ ย่อมหมายถึงชื่อเสียงของเจ้านายผู้เป็นเจ้าของวงด้วย[29]

นอกจากบทบาทสำคัญดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นสื่อในการแสดงปรากฏการณ์ทางด้านวัฒนธรรมอีกส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะในเชิงของมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นการหล่อหลอมและสร้างความสมบูรณ์ให้กับสมาชิกในสังคมไทย โดยการปรับพฤติกรรมของคนในสังคมตามค่านิยมของสังคมไทยที่ดีเป็นแบบอย่างตลอดมา ดังเช่น บุญช่วย โสวัตร กล่าวถึงเรื่องประโยชน์ที่ได้จากพฤติกรรมของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย ความว่า

รูปแบบแห่งกระบวนการศึกษา มุ่งพัฒนาศิลปินให้เป็นผู้มีวินัยและอยู่ในวินัยเพื่อใช้เป็นฐาน สำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการดำรงชีพ และมีส่วนช่วยในด้านต่างๆให้เปลี่ยนแปลงไปสู่พฤติกรรมที่ดีของสังคม เช่น ลักษณะของผู้มีสัมมาคารวะ การใช้วาจาที่เป็นอุดมมงคล ความเป็นผู้รู้จักคิด รู้จักทำ รู้จักใช้ ตลอดจนลักษณะของผู้มีความโอบอ้อมอารีและมีจิตใจเป็นนักกีฬา เป็นต้น[30]

นอกจากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้นมีกระบวนการศึกษาสำหรับใช้ในการหล่อหลอมพฤติกรรมของผู้เรียน ตั้งแต่การเตรียมความพร้อมในการ

---

[29] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถาณภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411-2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), หน้า 85-86.

[30] บุญช่วย โสวัตร, "การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538), หน้า 53.

เริ่มทำการศึกษาจนกระทั่งนำไปสู่ความสมบูรณ์ทั้งด้านร่างกาย สมอง อารมณ์และสังคม นับตั้งแต่พิธีไหว้ครู ซึ่งเป็นกิจกรรมแรกที่จะมีบทบาทในการอบรมให้ผู้ศึกษาได้เรียนรู้แบบอย่างการกระทำที่ดีระหว่างเด็ก ผู้ใหญ่และครูอาจารย์ เป็นผู้มีความกตัญญูรู้คุณต่อผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ตามประเพณีที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาในสังคมไทยโดยตลอด

นอกจากนี้สิ่งสำคัญที่ได้จากการฝึกฝน และการอบรมสั่งสอนในขณะทำการศึกษาภายใต้การดูแล ควบคุมของครูอาจารย์ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างความอดทนในการฝึกฝนเพื่อนำไปสู่การพัฒนาขีดความสามารถที่สูงขึ้นตามลำดับ การรู้จักบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเครื่องมือเฉพาะของตนเองในวงบรรเลง การมีวินัยในขณะทำการบรรเลง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ครูอาจารย์จะแนะนำสั่งสอนและขัดเกลาผู้ศึกษาอยู่ตลอดเวลานั้น จะเป็นสิ่งที่สั่งสมให้ผู้ศึกษามีความสมบูรณ์ทั้งร่างกายและจิตใจ เป็นผลให้สามารถสร้างสรรค์ประโยชน์และเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับสังคมได้สืบไป

ที่สำคัญยิ่ง ในระบบของการเล่นเสภานั้น กรับเสภา นับเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการพัฒนาควบคู่กับการพัฒนาวิชาการเสภามาโดยตลอด จนกระทั่งปรากฏเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า ศิลปการขยับกรับเสภา นั้น นับเป็นสิ่งสำคัญสำหรับกระบวนการเล่นเสภาที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะกรับเสภาเป็นอุปกรณ์ที่สร้างขึ้นสำหรับการเล่นเสภาโดยเฉพาะ และเนื่องจากการเล่นเสภามีสาระสำคัญอยู่ที่การเล่าเรื่องหรือดำเนินเรื่องให้มีรสชาติเร้าใจชวนให้ติดตามฟัง เช่น “บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่มีที่มาจากวรรณกรรมมุขปาฐะของประชาชนแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ในรูปของการขับลำนำเล่าเรื่องนิทานที่มีบทกลอนชมโฉม ชมดง บทสังวาส และบทพ้อแทรกอยู่”[31] เป็นต้น ด้วยเหตุนี้กระบวนของกรับเสภารูปแบบต่างๆ จึงมีบทบาทสำคัญในการทำหน้าที่ขยับสอดแทรกการขับ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับบรรยากาศของเนื้อเรื่องที่ดำเนินไปโดยตลอด ทำให้เกิดการเร้าความสนใจของผู้ฟัง ซึ่งเนื้อเรื่องที่ดำเนินไปในแต่ละช่วงแต่ละตอนนั้น จะประกอบไปด้วยลีลาและอารมภ์ต่างๆมากมาย ทั้งกระบวนรัก กระบวนโศกเศร้า กระบวนตลก กระบวนโกรธ กระบวนแค้น เป็นต้น ระคน

---

[31] ยมโดย เพ็งพงศา, "การขับเสภา," (รายงานการวิจัย เรื่อง การศึกษาร้อยกรองประเภทกลอนในแง่วรรณศิลป์และคีตศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2535), หน้า 154.

คละเคล้ากันไป ดังนั้นกระบวนการขยับกรับรูปแบบต่างๆมากมายที่สลับ สอดแทรกกับการขับให้เกิดความสอดคล้องและสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องอย่างเหมาะสมนั้น จึงนับเป็นบทบาทสำคัญยิ่งที่ส่งผลให้การเล่นเสภามีสีสัน น่าสนใจ และชวนให้ติดตามเป็นอย่างยิ่ง ดังเช่นยมโดย เพ็งพงศา ได้กล่าวถึงการใช้กระบวนการขยับกรับที่สอดแทรกการขับเสภาในลีลาอารมภ์ต่างๆ ที่ปรากฏในการเล่นเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนหนึ่งว่า

ด้านลีลาการขับเสภาและการตีกรับเสภา การแทรกครวญ และทอดเสียงประกอบการตีกรับไม้สกัดสั้น-เบา และยาว-เบา ใช้กับลีลากลอนเสาวรจนี นารีปราโมทย์ และสัลลาปังคพิสัย เช่นบทกลอนชมธรรมชาติ ...บทกลอนตอนขุนแผนพานางวันทองหนี ...การเน้นเสียง กระแทกเสียง รวบคำและรวบพยางค์ประกอบการตีกรับไม้รบ ไม้สกัดสั้น-หนัก และยาว-หนัก ใช้กับลีลากลอนพิโรธวาทัง เช่น บทกลอนตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ชมม่านแล้วฟันม่าน ลีลาการขับตอนชมม่านเริ่มด้วยลีลากลอนเสาวรจนี แต่ตอนท้ายเป็นลีลากลอนพิโรธวาทัง[32]

นอกจากกรับเสภาจะทำหน้าที่ขยับสอดแทรกกับการขับ เพื่อเร้าใจให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการและมีอารมภ์คล้อยตามกับเนื้อเรื่องอย่างต่อเนื่องแล้ว ยังเป็นการแฝงภูมิปัญญาในเชิงศิลปะการนัดแนะซึ่งเป็นที่หมายมิให้การควบคุมเสียงของผู้ขับด้อยคุณภาพ หรือที่เรียกว่า เสียงตก เอาไว้อย่างชาญฉลาด ซึ่งการปฏิบัติเช่นนี้มิอาจสร้างให้เกิดขึ้นได้โดยขาดการสั่งสมประสบการณ์ทั้งในเชิงผ่านการอบรมสั่งสอนและฝึกฝนจนถึงขั้นสุดยอดของกระบวนวิชาการเสภา เช่นการใช้โสตทัศยะของผู้ขับในการใช้เสียง-ฟังเสียง ให้ได้กับระดับเสียงของเครื่องดนตรี(กรับเสภา) ที่เปรียบเสมือนเครื่องมือในการควบคุมระดับเสียงขณะทำการขับ ทั้งนี้เพื่อมิให้เสียงคลาดเคลื่อนจากระดับเสียงที่ใช้เป็นหลักในการเล่นเสภา

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นบทบาทของกรับเสภาที่มีผลต่อการเล่นเสภาซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้ คือ

1. ใช้เป็นตัวดำเนินเรื่อง
2. ใช้เป็นเครื่องมือรักษาระดับเสียง

---

[32] ยมโดย เพ็งพงศา, "การขับเสภา," (รายงานการวิจัย เรื่อง การศึกษาร้อยกรองประเภทกลอนในแง่วรรณศิลป์และคีตศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2535), หน้า 159-160.

3. ใช้เป็นสื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของการเล่นเสภา

จากความสำคัญข้างต้น กล่าวได้ว่าการเล่นเสภาที่ได้รับความนิยมจนกระทั่งเป็นการเล่นที่ปรากฏทั้งในหมู่ชนชั้นสูงและสามัญชนทั่วไปนั้น มิอาจที่จะขาดคุณสมบัติของกระบวนการขยับกรับเสภาในระดับที่แสดงบทบาทการสร้างสีสันและความประทับใจให้เกิดขึ้นได้ ทำให้การเล่านิทานโดยทั่วไป ถูกสร้างสรรค์ให้ได้รับความนิยมในกระบวนของการเล่นเสภาที่กลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยสืบต่อมา