กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

นายจตุรงค์ ประสงค์ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PROCESS OF MAKING THON CHATREE BY MASTER SUWAN PHOTIPIN

Mr. Jaturong Prasongdee

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Thai Music

Department of Music

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2021

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน
โดย	นายจตุรงค์ ประสงค์ดี
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จตุรงค์ ประสงค์ดี : กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน. (PROCESS OF MAKING THON CHATREE BY MASTER SUWAN PHOTIPIN) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ภัทระ คมขำ

วิทยานิพนธ์เรื่องกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติชีวิตของช่างสุวรรณ์ โพธิปินและกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรี รวมไปถึงปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผลการศึกษาพบว่า ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นช่างทำกลองชาวจังหวัดอ่างทองโดยกำเนิด ได้รับการถ่ายทอดวิชาช่างทำกลองมาจาก นายแสวง โพธิปิน ผู้เป็นบิดา ช่างสุวรรณ์ได้เริ่มสั่งสมประสบการณ์ตั้งแต่เยาว์วัย จนกระทั่งอายุได้ ๑๑ ปีจึงได้เริ่มเรียนวิชาช่างอย่างจริงจัง และได้พัฒนาคุณภาพการทำกลองมาอย่างสม่ำเสมอโดยมีข้อคำนึงในการประกอบอาชีพด้วยกัน ๓ ประการ คือ สวย ดัง ทน ซึ่งกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์นั้นมีทั้งหมด ๓๐ ขั้นตอนโดยจะแบ่งเป็นขั้นตอนสำหรับกลึงและคว้านหุ่น ๑๖ และขั้นตอนสำหรับขึ้นหน้าทั้งหมด ๑๔ ขั้นตอน ในทุกขั้นตอนเต็มไปด้วยรายละเอียด ตั้งแต่การคัดเลือกหนังวัวสดและไม้ประดู่ที่มีความชื้นในระดับที่พอดี ซึ่งต้องอาศัยความชำนาญและประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในทุกขั้นตอนเช่นกัน อัตลักษณ์โทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือลักษณะทางกายภาพมีขนาดเล็กกว่าหุ่นโทนชาตรีโบราณของคณะละครชาตรี บ้านเรืองนนท์ แต่ด้วยหนังหน้ากลองที่มีความบางที่พอดีและมีการเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม จึงทำให้เสียงที่ออกมานั้นเต็มไปด้วยคุณภาพและเหมาะแก่การนำไปใช้งานได้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2564 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6282002935 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORD: Thon Chatree, Shape, Sound

Jaturong Prasongdee : PROCESS OF MAKING THON CHATREE BY MASTER SUWAN PHOTIPIN. Advisor: Assoc. Prof. PATTARA KOMKUM, D.F.A.

The research, The method of “Thon Chatree“ making process by Suwan Photipin, This research is to studies his life and his method how to create and make “Tone Chatree” affecting the best sound quality , The result of this research, Chang Suwan Photipin was a drum maker from Ang Thong Province by birth. The making technique was inherited from Mr. Sawang Phothipin, his father, Chang Suwan began to gain experience from very young age until 11 years, he began to seriously study engineering. And has developed the quality of drum making regularly with consideration of 3 occupations are beautiful, loud and durable the process of Thon - Chatree making by Suwan’s drum maker has 30 steps to make it which are divided into 16 steps for turning and boring the puppets and 14 steps for making. Every step have many details from the selection of fresh cowhide and padauk wood with just the right level of moisture. This requires expertise and experience in solving immediate problems in every step as well. Chang Suwan's distinctive identity is that its physical appearance is smaller than that of the ancient Chatree puppet of the Ban Rueang-non Chatree Theater Company. But with the drum skin that is slim and suitable for use Therefore, the sound that comes out is full of quality and suitable for practical use.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Thai Music Student's Signature .....

Academic Year: 2021 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากความอนุเคราะห์ของอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้มีพระคุณหลายท่านที่ได้กรุณาให้ความเมตตา อำนวยความสะดวกทั้งการให้ข้อมูล คำแนะนำ ตลอดจนการให้แนวคิดสนับสนุนเพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และครบถ้วนยิ่งขึ้น ซึ่งประกอบด้วย ผู้มีอุปการะคุณดังต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักที่ได้กรุณาให้ความรู้ ให้แนวคิดริเริ่ม และคอยตรวจทานข้อมูลต่าง ๆ พร้อมทั้งชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความใส่ใจเสมอมา จึงขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณช่างสุวรรณ์ โพธิปิน และครอบครัว ที่ได้กรุณาเผยแพร่องค์ความรู้สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างโทนชาตรีและกลองชนิดต่าง ๆ ตลอดจนให้การต้อนรับเป็นอย่างดีทุกครั้งที่ได้ทำการเก็บข้อมูล ทำให้การลงพื้นที่เก็บข้อมูลทุกครั้งเต็มไปด้วยความสุขและรู้สึกเป็นกันเอง

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง ๕ ท่านได้แก่ เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์ อาจารย์อนุชา บริพันธุ์ ที่ได้กรุณาร่วมพิจารณาเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน และได้ให้ความรู้ในด้านการทำโทนชาตรีและมูลบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญที่ช่วยทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบของพระคุณคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอน ให้ความรู้ ให้แนวคิดในการสร้างผลงานวิชาการด้านดุริยางค์ไทย ตลอดจนแนะแนวการใช้ชีวิตภายในสังคมดนตรีไทยอย่างมีความเมตตาต่อผู้วิจัย

ในลำดับสุดท้ายขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัว ที่ได้สนับสนุนและให้กำลังใจมาโดยตลอด รวมไปถึง เพื่อน พี่ น้อง และสายฟ้า ที่คอยช่วยเหลือ ให้กำลังใจ ชี้แนะแนวทางต่าง ๆ จนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมา ณ ที่นี้

จตุรงค์ ประสงค์ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ ๑ บทนำ 1

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

๑.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 4

๑.๓ วัตถุประสงค์ 11

๑.๔ วิธีการดำเนินการวิจัย 12

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 13

บทที่ ๒ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับโทนชาตรี 14

๒.๑ ความเป็นมาและพัฒนาการของโทนชาตรี 14

๒.๒ ลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรี 25

๒.๓ เสียงโทนชาตรีในอุดมคติ 28

๒.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรี 29

๒.๕ วิธีการบรรเลงโทนชาตรี 31

๒.๖ โอกาสในการบรรเลงโทนชาตรี 36

๒.๗ ความเชื่อที่มีต่อโทนชาตรี 48

บทที่ ๓ ประวัติชีวิตช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๑ ชีวิตวัยเยาว์ 54
๓.๒ การศึกษางานทางด้านช่างทำกลอง 55
๓.๓ ชีวิตการประกอบอาชีพช่างทำกลอง 57
๓.๔ ชีวิตครอบครัว 64
๓.๕ ความเชื่อ ข้อห้าม และทัศนคติต่อการประกอบอาชีพทำกลอง 66
๓.๖ การสืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้ 70
บทที่ ๔ กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 78
๔.๑ ส่วนประกอบของโทนชาตรี 78
๔.๒ เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี 79
๔.๓ วัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี 97
๔.๔ กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 100
บทที่ ๕ บทสรุปและข้อเสนอแนะ 151
๕.๑ บทสรุป 151
๕.๒ ข้อเสนอแนะ 152
บรรณานุกรม 153
ประวัติผู้เขียน 155

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 96

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบขนาดหุ่นโทนชาตรี..... 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ลักษณะกลองที่พบเห็นในสมัยอยุธยา 16

ภาพที่ 2 โทนมโหรี 16

ภาพที่ 3 บริเวณหน้าบ้านคณะละครชาตรีจงกลโปร่งน้ำใจ 18

ภาพที่ 4 ป้ายบริเวณทางเข้าคณะละครชาตรีครูพูน เรืองนนท์ 19

ภาพที่ 5 บริเวณหน้าบ้านคณะละครชาตรีครูทองใบ เรืองนนท์ 20

ภาพที่ 6 ครูทองใบ เรืองนนท์ 21

ภาพที่ 7 ทับและโทนชาตรี 23

ภาพที่ 8 ทับ 23

ภาพที่ 9 โทนชาตรี 25

ภาพที่ 10 หนังเรียดที่ใช้สำหรับเร่งเสียงของโทนชาตรี 27

ภาพที่ 11 ท่านั่งสำหรับบรรเลง ๒ คน 31

ภาพที่ 12 ท่านั่งสำหรับบรรเลงคนเดียว 32

ภาพที่ 13 วิธีตีเสียงเท่ง 33

ภาพที่ 14 วิธีตีเสียงปี๊ะ 33

ภาพที่ 15 วิธีตีเสียงเถอะ 34

ภาพที่ 16 วิธีตีเสียงติง 34

ภาพที่ 17 วิธีการปิดลำโพงจากข้างบนลงข้างล่าง 35

ภาพที่ 18 วิธีการปิดลำโพงจากข้างล่างขึ้นด้านบน 36

ภาพที่ 19 บานซุ้มประตูไม้วัดพระศรีสรรเพชรญ์ 38

ภาพที่ 20 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะครูทองใบ เรืองนนท์ 40

ภาพที่ 21 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะจงกลโปร่งน้ำใจ 41

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะสุดประเสริฐ 42
ภาพที่ 23 รำซัดชาตรี 45
ภาพที่ 24 วงปี่พาทย์คณะเรืองนนท์ขณะประชันเพลง ๑๒ ภาษา 48
ภาพที่ 25 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน หรือช่างป๊อก 53
ภาพที่ 26 คุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ 55
ภาพที่ 27 ช่างสุวรรณ์ขณะกลึงโทน 57
ภาพที่ 28 เครื่องกลึงไฟฟ้า (เครื่องใหญ่) 58
ภาพที่ 29 เครื่องคว้านไส้กลอง 58
ภาพที่ 30 หน้าบ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 59
ภาพที่ 31 บริเวณภายในส่วนหน้าบ้าน 59
ภาพที่ 32 โรงกลึงไม้ด้านหลังบ้าน 60
ภาพที่ 33 แผนที่จังหวัดอ่างทอง 60
ภาพที่ 34 ทางเข้าหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง 61
ภาพที่ 35 ครอบครัวโพธิปิน 64
ภาพที่ 36 นางนิภา โพธิปิน (ภรรยาช่างสุวรรณ์ โพธิปิน) 65
ภาพที่ 37 สุนิสา โพธิปิน (บุตรธิดาคนโตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน) 65
ภาพที่ 38 ธีรรัตน์ โพธิปิน (บุตรธิดาคนเล็กของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน) 66
ภาพที่ 39 ผ้าสามสีที่ผูกติดกับมอเตอร์บริเวณแท่นกลึง 68
ภาพที่ 40 ผ้าสามสีผูกติดกับเลื่อยไฟฟ้า 69
ภาพที่ 41 ช่างสุวรรณ์กำลังสอนวิชาช่างแก่นายยุทธนา 71
ภาพที่ 42 นายยุทธนา ขุนวิเศษ หรือต้น (ลูกเขยช่างสุวรรณ์ โพธิปิน) 72
ภาพที่ 43 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการกบนอกกะลา 73
ภาพที่ 44 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการสไตล์ไทย 74
ภาพที่ 45 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการวันใหม่วาไรตี้ 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการไทยศิลป์ 75
ภาพที่ 47 แผนภูมิลำดับการสืบทอดและถ่ายทอดของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 77
ภาพที่ 48 ส่วนประกอบของโทนชาตรี 78
ภาพที่ 49 เครื่องกลึงไฟฟ้า 79
ภาพที่ 50 เครื่องคว้านไส้กลอง 79
ภาพที่ 51 เลื่อยไฟฟ้า 80
ภาพที่ 52 เครื่องเจียระไนหัวคู่ 80
ภาพที่ 53 สว่านมือ 81
ภาพที่ 54 เครื่องตัดหนังเรียด 81
ภาพที่ 55 เลื่อยมือ 82
ภาพที่ 56 เหล็กจับหุ่นกลองบนเครื่องคว้าน 82
ภาพที่ 57 เหล็กกลึง 83
ภาพที่ 58 เหล็กคว้านหัวใบพาย 83
ภาพที่ 59 เหล็กคว้านหัวโค้ง 84
ภาพที่ 60 ตะไบ 84
ภาพที่ 61 กระดาษทราย 85
ภาพที่ 62 ตลับเมตร 85
ภาพที่ 63 เขาควาย 86
ภาพที่ 64 น้ำมันหล่อลื่น 86
ภาพที่ 65 วงเวียน 87
ภาพที่ 66 คีมล็อค 87
ภาพที่ 67 คีมปากนกแก้ว 88
ภาพที่ 68 ตะปู 88
ภาพที่ 69 ใบกบโบราณ 89

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 70 เหล็กหมาด 89
ภาพที่ 71 เหล็กงัด 90
ภาพที่ 72 แก๊สหุงต้ม 90
ภาพที่ 73 เหล็กตุ๊ดตู่ 91
ภาพที่ 74 ปากกาเคมี 91
ภาพที่ 75 เหล็กก้ามปู 92
ภาพที่ 76 ค้อน 92
ภาพที่ 77 กะละมังและเหล็กตัว S 93
ภาพที่ 78 เทียนขี้ผึ้ง 93
ภาพที่ 79 ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับ 94
ภาพที่ 80 สีเคลือบไม้ 94
ภาพที่ 81 ไม้ประดู่ 97
ภาพที่ 82 หนังหน้ากลอง 98
ภาพที่ 83 ไส้ละมาน 98
ภาพที่ 84 หนังเรียด 99
ภาพที่ 85 ลวดและตะกั่ว 99
ภาพที่ 86 ช่างสุวรรณ์ขณะเลื่อยเปลือกไม้ 102
ภาพที่ 87 กำหนดจุดกึ่งกลางของไม้ก่อนขึ้นเครื่องกลึง 103
ภาพที่ 88 เจาะบริเวณจุดกึ่งกลาง 103
ภาพที่ 89 นายยุทธนากำลังเตรียมเครื่องกลึง 104
ภาพที่ 90 นายยุทธนากลึงให้เป็นทรงกลม 104
ภาพที่ 91 ช่างสุวรรณ์กำลังกลึงให้ได้รูปทรงของโทนชาตรีในเบื้องต้น 105
ภาพที่ 92 ช่างสุวรรณ์ขณะวัดส่วนหม้อจากหุ่นโทนชาตรีต้นแบบ 106
ภาพที่ 93 กลึงปากนกแก้ว 107

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 94 การกลึงลูกแก้ว 108
ภาพที่ 95 การกลึงลำโพง 109
ภาพที่ 96 การตกแต่งผิวไม้ด้วยกระดาษทราย 110
ภาพที่ 97 นายยุทธนาเลื่อยหุ่นโทนชาตรีที่กลึงเสร็จแล้วออกจากแท่นกลึง 111
ภาพที่ 98 ช่างสุวรรณ์ติดตั้งหุ่นโทนชาตรีบนเครื่องคว้าน 111
ภาพที่ 99 ขณะหยอดน้ำมันบนหุ่นโทนชาตรี 112
ภาพที่ 100 ช่างสุวรรณ์ขณะคว้านไส้กลอง 113
ภาพที่ 101 ช่างสุวรรณ์ขณะคว้านไส้กลอง (ต่อ) 113
ภาพที่ 102 เปลี่ยนเหล็กคว้านเป็นหัวโค้งมน 114
ภาพที่ 103 กำหนดจุดบนเหล็กคว้าน 115
ภาพที่ 104 การเก็บรายละเอียดบริเวณหม้อ 115
ภาพที่ 105 ใช้สว่านตกแต่ง 116
ภาพที่ 106 การเผาเสี้ยนไม้ด้านในหุ่นโทนชาตรี 117
ภาพที่ 107 วัดขนาดหน้าโทน 118
ภาพที่ 108 ใช้วงเวียนกำหนดบริเวณหนังที่ต้องการ 119
ภาพที่ 109 ตัดหนังส่วนที่ต้องการ 119
ภาพที่ 110 ขูดขนหนังหน้าโทน 120
ภาพที่ 111 นำหนังไปแช่น้ำหรือมีชื่อเรียกว่าการดงหนัง 121
ภาพที่ 112 นำหนังกลองมาตึงบนหุ่นกลองและใช้ตะปูตอก 122
ภาพที่ 113 นำกลองไปตากแดดบริเวณข้างบ้าน 122
ภาพที่ 114 เลือกหนังเพื่อนำไปตัดหนังเรียด 123
ภาพที่ 115 ช่างสุวรรณ์กำลังตัดหนังเรียด 124
ภาพที่ 116 ขัดหนังหน้ากลอง 125
ภาพที่ 117 ขีดเส้นเพื่อกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน 126

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 118 ใช้เหล็กกล้ามปูในการกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน 126
ภาพที่ 119 ใช้ปากกาเคมีช่วยจุดเพื่อให้เกิดความชัดเจน 127
ภาพที่ 120 ใช้เหล็กตุ๊ดตู่ในการตอกหนัง 128
ภาพที่ 121 ตัดหนังส่วนเกิน 129
ภาพที่ 122 เหล็กหมาดแทงรูร้อยไส้ละมาน 129
ภาพที่ 123 ร้อยไส้ละมาน 130
ภาพที่ 124 ปมด้านหลัง 131
ภาพที่ 125 นำไปตากแดด 131
ภาพที่ 126 กลับหนังและนำไปแช่น้ำ 132
ภาพที่ 127 ขูดพังผืด 133
ภาพที่ 128 ติดลวด 133
ภาพที่ 129 ยืดหนัง 134
ภาพที่ 130 แกว่งหนังเรียดในน้ำ 135
ภาพที่ 131 หนังเรียดถูด้วยไขเทียน 136
ภาพที่ 132 แทงเหล็กหมาดเพื่อนำร่อง 136
ภาพที่ 133 เรียดหนัง 137
ภาพที่ 134 ค้อนทุบหน้ากลอง 138
ภาพที่ 135 สาวกลอง 138
ภาพที่ 136 ทาสีเคลือบไม้ 139
ภาพที่ 137 โทนชาตรีแบบเสร็จสมบูรณ์ 140
ภาพที่ 138 แผนภูมิกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 141
ภาพที่ 139 เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี 143
ภาพที่ 140 ครูบุญช่วย แสงอนันต์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี 144
ภาพที่ 141 ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี 145

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 142 ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี 146
ภาพที่ 143 ครูอนุชา บริพันธุ์ ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กลองตุ๊กและโทนชาตรีเป็นเครื่องหนังประเภทหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทสำคัญในท่ารำเฉพาะหรือบทเพลงเฉพาะในการแสดงละครชาตรี โดยในการแสดงละครชาตรีจะมีประเภทเพลงที่ยึดเอาจังหวะหน้าทับของโทนชาตรีเป็นสำคัญเช่น *“เพลงโทน หมายถึง เพลงร้องที่ยึดจังหวะโทนชาตรีเป็นสำคัญ ไม่มีระนาดรับ มีเพียงเครื่องกำกับจังหวะและลูกคู่ร้องทวน เช่นเดียวกับการร้องร่ายชาตรี”* (ปรัชญา บุญมาสูงทรง, ๒๕๔๘, น.๒๐)

โทนชาตรีเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่มีประวัติควบคู่กับละครชาตรีมาอย่างยาวนานอันปรากฏในหนังสือเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ ความว่า

> *มาค้างที่วังวรดิศได้รู้อะไรขึ้นหลายอย่าง...อย่างหนึ่งได้ยินเสียงกลองละครชาตรี ทำให้เกิดการไต่สวนขึ้นว่าเขาตีทำไม ตีซ้อมหรืออะไร แต่ได้ความว่าเล่นจริง ๆ เวลานี้ใครบนบานก็มาเล่นละครที่บ้านละคร จัดหัวหมูและอะไรต่ออะไรให้เสร็จ ผู้บนก็เป็นแต่เสียเงินให้เท่านั้น ไปเข้ารูปการเผาศพอย่างที่เคยกราบทูลมา* (สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๔๘๔, น.๓๑๓)

โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ขึ้นหน้าด้วยหนังเพียงด้านเดียว มี ๒ ใบ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีโดยจัดอยู่ในวงปี่พาทย์ชาตรีแบบดั้งเดิม มีการสันนิษฐานว่าแต่เดิมมีเพียงใบเดียว *“แต่ต่อมาใช้ ๒ ลูก ตี ๒ คน คนละ ๑ ลูก ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครโนราห์ชาตรีและ หนังตะลุง”* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐, น.๓๕) ลักษณะพิเศษของโทนชาตรีมีอยู่ด้วยกันหลากหลายประการ ประการแรกคือความโดดเด่นทางด้านวิธีการบรรเลง ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี โทนชาตรีจะมีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากคำร้องและท่ารำจะต้องมีความสอดคล้องไปกับหน้าทับและบทเพลงที่บรรเลง โดยโทนชาตรีทำหน้าที่เปรียบเสมือนสะพานที่เชื่อมต่อให้บทร้อง ท่ารำ บทเพลงและหน้าทับ บรรเลงและแสดงควบคู่กันไปได้อย่างงดงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์ ได้อธิบายความสำคัญของโทนชาตรีที่มีบทบาทต่อการแสดงละครชาตรีไว้ความว่า

> *ถึงแม้เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเท่งตุ๊กหรือละครชาตรีจะทวีความหลากหลายขึ้นเพียงไร เสียงโทนชาตรี ก็ยังคงเป็นเสียงหลักขณะประกอบการแสดง เพราะผู้ตีโทนจะต้องเป็นผู้กำหนดให้นักแสดงยักตัว ย่ำเท้า ไปตามจังหวะ หน้าทับของโทน อีกทั้งยังต้องคอยสังเกตเมื่อนักแสดงทำท่ารำอันเป็นสัญลักษณ์กำหนดให้บรรเลงจังหวะหน้าทับใดอีกด้วย อาทิ รัว, เสมอ, เป็นต้น ดังนั้นนอกจากผู้ตีโทนจะต้องมีความรู้ในเรื่องของดนตรีแล้ว ยังต้องมีความรอบรู้ในเรื่องความหมายของการใช้ท่ารำด้วย ส่วนเสียงของกลองตุ๊กนับเป็นเสียงรอง ซึ่งผู้ตีกลองตุ๊กก้จะตีประสานสอดแทรกไปกับเสียงโทน ส่วนเครื่องดนตรีประเภท ฉิ่ง ฉาบ กรับ ทำหน้าที่กำหนดจังหวะไปตามห้องเพลงซึ่งแต่ละห้อง นอกจากนี้ระนาดเอกก็ถูกตีเพื่อดำเนินทำนองเรื่อยไปให้การบรรเลงดนตรีมีความไพเราะมากขึ้น ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า เสียงโทนเป็นเสียงหลักในการกำหนดจังหวะขณะประกอบการแสดง ในการจัดการแสดงคณะละครจะมีวงดนตรีประจำของตนเองอยู่แล้ว ซึ่งจะผูกขาดการแสดงร่วมกันอยู่เรื่อยไปโดยส่วนใหญ่นักดนตรีเป็นเครือญาติกับหัวหน้าคณะละครด้วย* (ประภาศรี ศรีประดิษฐ์, ๒๕๔๕, น.๑๑๘)

ประการที่สองคือความสำคัญด้านสำเนียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง เครื่องดนตรีที่สร้างสำเนียงล้วนมีอยู่มากมายในดนตรีไทย แต่ถ้าหากสังเกตในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะเห็นจะมีเพียงไม่กี่ชนิดที่สามารถสร้างสำเนียงได้ด้วยตนเองเช่น กลองเปิงมาง นิยมนำมาใช้บรรเลงในการสร้างสำเนียงมอญ กลองยาว นิยมนำมาใช้บรรเลงสร้างสำเนียงพม่า โทนชาตรี นิยมนำมาใช้บรรเลงสร้างสำเนียงเขมร ซึ่งนอกจากจะใช้โทนชาตรีบรรเลงประกอบการแสดงแล้วยังสามารถ *“ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือวงมโหรีได้อีกด้วย โดยมักจะใช้บรรเลงในบทเพลงที่มีสำเนียงภาษาเขมรหรือตะลุง”* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐, น.๓๕)

โทนชาตรีเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับที่มีลักษณะทางกายภาพค่อนข้างเล็กกระทัดรัดกว่ากลองประเภทอื่น ๆ และด้วยบริบทต่าง ๆ ที่ทำให้โทนชาตรีจะต้องเป็นผู้นำวงและคอยสร้างความสัมพันธ์ของบทเพลงระหว่างผู้บรรเลง รวมไปถึงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นกับ ทำให้เสียงของโทนชาตรีจำเป็นจะต้องมีความชัดเจนแต่ต้องยังคงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ความเป็นโทนชาตรีอยู่เช่นเดิม

ด้วยเหตุดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเสียงในอุดมคติและคุณภาพของเสียงโทนชาตรีที่ถูกปรับตามบริบทต่าง ๆ รวมทั้งวิธีการบรรเลงนั้นมีความสำคัญต่อทั้งผู้แสดงและเอกลักษณ์ของละครชาตรี อีกทั้งยังเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่นอกจากจะช่วยกำกับจังหวะแล้วยังสามารถช่วยเพิ่มเติมให้สำเนียงที่กำลังสื่อถึงนั้นมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นอีกด้วย ซึ่งกระบวนการหรือกรรมวิธีที่ทำให้ได้มาซึ่งเสียงในอุดมคติอันเป็นเอกลักษณ์ของโทนชาตรีนั้นมีความสำคัญเช่นเดียวกัน โดยจะต้องอาศัยความเชี่ยวชาญและความชำนาญในด้านงานช่างโดยเฉพาะช่างที่มีประสบการณ์โดยตรงทางด้านงานช่างทำกลอง ซึ่งในปัจจุบันมีช่างทำกลองหลายท่านที่ประกอบอาชีพนี้ แต่มีสถานที่หนึ่งที่ได้รับความสนใจจากนักวิชาการทั้งในและนอกวงการดนตรีไทยรวมไปถึงสื่อมวลชนภายในประเทศนั้นคือ หมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

> *กลองเอกราชถือเป็น ๑ ใน ๗ สิ่งสำคัญของจังหวัดอ่างทอง ดังปรากฏอยู่ในคำขวัญของจังหวัด พระสมเด็จเกตุไชโย หลวงพ่อโต องค์ใหญ่ วีรไทยใจกล้า ตุ๊กตาชาววังเด่นดัง จักสาน ถิ่นฐานทำกลอง เมืองสองพระนอน เราภูมิใจ และดีใจที่ทำให้คนไทยทั้งประเทศได้รับทราบสิ่งที่เรามี กลองเอกราชเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านถ่ายทอดกันมาแต่ครั้งสมเด็จพระ นเรศวรมหาราช มีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งกลองถือเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญมากในการคุมจังหวะ ถ้าไม่มีกลอง ดนตรีก็เล่นไม่ได้ นี่คือความสำคัญของกลอง ต้องบอกว่าคุณภาพของกลองเอกราช มีคุณภาพ ที่แตกต่างและไม่เหมือนคนอื่น เรามีกรรมวิธี และขั้นตอนที่เป็นลักษณะเฉพาะ และที่น่ายินดีคือทั่วโลกมีการส่งแบบอย่างกลองมาให้เราผลิต ให้เท่ากับว่าเราผลิตกลองให้ทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นสหรัฐอเมริกา แอฟริกา ออสเตรเลีย และญี่ปุ่น และตอนนี้เรามีการสร้างแหล่งเรียนรู้ให้มีการปลูกไม้โดยทั่วไปที่สามารถนำมาทำกลองได้ ซึ่งเราพยายามพัฒนาให้ชุมชนหมู่บ้านทำกลองของเราเป็นโรงงาน แหล่งผลิต มีการพัฒนาให้มีกระบวนการผลิต มีรูปแบบที่คงความเป็นเอกลักษณ์ถ่ายทอดเรื่องราว ตำนานจากอดีต-ปัจจุบัน และอนาคต* (กรมทรัพย์สินทางปัญญา, ๒๕๕๔, น.๑๐)

ภูมิปัญญาการสร้างกลองของจังหวัดอ่างทองได้เริ่มต้นมาจากนายเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ผู้ริเริ่มและเป็นต้นแบบการประกอบอาชีพการสร้างกลองให้แก่ชาวบ้านปากน้ำ ได้ถูกสืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านกรรมวิธีการสร้างกลอง ทัศนคติ ความเชื่อต่าง ๆ ที่มีต่อการสร้างกลองกันลงมาอย่างเป็นระเบียบ จนกระทั่งปัจจุบันการทำกลองในหมู่บ้านนี้ได้รับความนิยมทั้งจากมหาวิทยาลัยและ

สื่อมวลชน รวมทั้งชาวต่างชาติที่หลงไหลในวัฒนธรรมไทย ทำให้เกิดอาชีพช่างทำกลองขึ้นมากมายในพื้นที่โดยรอบ

ช่างสุวรรณ์ โพธิปินหรือช่างป๊อก เป็นช่างทำกลองท่านหนึ่งที่ประกอบอาชีพทำกลองอยู่ในหมู่บ้านทำกลองแห่งนี้ เป็นช่างผู้เชี่ยวชาญที่เต็มไปด้วยประสบการณ์การสร้างกลองและได้รับความนิยมจากนักดนตรีไทยหลายท่าน ช่างสุวรรณ์ได้รับการถ่ายทอดกรรมวิธีการสร้างกลองจากคุณพ่อคือ นายแสวง โพธิปิน ผู้เป็นลูกเขยของคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ครอบครัวของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ประกอบอาชีพเป็นช่างทำกลองมาตั้งแต่รุ่นของคุณตา ด้วยวิธีการสืบทอดที่ส่งผ่านจากรุ่นสู่รุ่นทำให้กรรมวิธีการสร้างกลองชนิดต่าง ๆ ตกทอดมาจนถึงปัจจุบันและยังคงได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีไทย ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผู้เป็นทายาททางสายเลือดโดยกำเนิดได้มีความคุ้นชินกับการสร้างกลองมาตั้งแต่เยาว์วัยและได้สัมผัสกับกรรมวิธีการสร้างกลองในอดีตและได้ปรับเปลี่ยนวิธีการบางขั้นตอนเพื่อให้ตอบสนองต่อปัจจัยด้านต่าง ๆ แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งคุณภาพและได้รับความนิยมจากสื่อมวลชนแขนงต่าง ๆ มาทำการเก็บข้อมูลและนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชนต่อไป

ด้วยเหตุข้างต้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญของกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีให้ได้มาซึ่งเสียงโทนชาตรีในอุดมคติ ซึ่งมีความสำคัญต่อผู้บรรเลงและผู้แสดงอันเต็มไปด้วยเอกลักษณ์ที่กระฉับกระเฉงและมีความโดดเด่นทั้งในหน้าที่และวิธีการบรรเลง ซึ่งเสียงอันมีเอกลักษณ์นี้ได้เกิดขึ้นมาจากกรรมวิธีการสร้างที่มีความรู้ ความเข้าใจและต้องอาศัยความชำนาญจากช่างผู้เต็มไปด้วยประสบการณ์ทางด้านการสร้างกลองโดยตรง อีกทั้งยังไม่ปรากฏเอกสารหรือข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับมูลบทและกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าข้อมูลเรื่องกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน และเก็บรวบรวมเพื่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่อยู่คู่กับวงการดนตรีไทยสืบไป

๑.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑.๒.๑ ด้านประวัติละครชาตรี

กาญจนา คำเทศ (๒๕๕๑) งานวิจัยเรื่อง การศึกษาละครแก้บน คณะบุญชูลูกสร้อยทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นการวิจัยโดยมีจุดมุงหมายในการศึกษา คือ ๑. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในละครแก้บน ๒. เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับละครแก้บน ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ๑. ละครแก้บนคณะบุญชูลูกสร้อยทอง มีคุณบุญชู มีชูโภชน์ เป็นเจ้าของคณะ สืบทอดต่อจากคณะสร้อยทองหิรัญ หลังจากนางสร้อยทอง มีชูโภชน์ ซึ่งเป็นหัวหน้า

คณะถึงแก่กรรม หัวหน้า คณะละครได้ผ่านการอบรมจากกรมศิลปากร และได้บัตรเทียบเท่าศิลปินกรมศิลปากร ในสมัยจอมพล ป .พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี และภายในคณะประกอบด้วยนักแสดงและนักดนตรีที่เป็นเครือญาติกันการแสดงละครมีรูปแบบพิธีกรรมความเชื่อ กล่าวคือ จะมีพิธีกรรมก่อนการแสดง เริ่มตั้งแต่สถานที่แสดงการตั้งเครื่องสังเวย การบูชาครู การโหมโรง การร้องเชิญ การรำถวายมือ แสดงละคร พิธีกรรมก่อนพักการแสดง การลาเครื่องสังเวย และพิธีกรรมหลังจากเลิกการแสดง คือพิธีลาโรง การแต่งกายของนักแสดงแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระ นาง ๒. ละครแก้บนคณะบุญชูลูกสร้อยทอง ใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง กรับ โทนชาตรี ผู้แสดงจะร้องเพลงเอง มีลูกคู่ร้องรับ มีผู้บอกบทให้กับผู้แสดง ทั้งนี้ได้รวบรวมเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อเป็นโน้ตสากล ประกอบด้วย เพลงโหมโรง เพลงเชิญ เพลงรำถวายมือ เพลงในละครเรื่องพระอภัยมณีตอนหนีนางผีเสื้อ ละครแก้บนที่แสดงกันอยู่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาปัจจุบันยังมีอีกหลายคณะ แต่คณะที่ยังคงรูปแบบการแสดงอย่างละครชาตรีมีไม่กี่คณะ การสอนส่วนใหญ่ถ่ายทอดเฉพาะในครอบครัวทั้งด้านละครและด้านดนตรี จึงควรที่เราจะช่วยกันส่งเสริมและอนุรักษ์ให้คงอยู่สืบต่อไป

ธไนศวรรย์ บุญมี (๒๕๖๑) งานวิจัยเรื่อง การศึกษาเรื่องการจัดการองค์ความรู้ศิลปะการแสดงจากชุมชนสู่สถานศึกษามีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมจากปราชญ์ท้องถิ่นสู่สถานศึกษา ศึกษากรณีรายวิชาการแสดงละครชาตรี โรงเรียนราชวินิตมัธยม และ ๒) เสนอแนะแนวทางการจัดการองค์ความรู้ละครชาตรีในหลักสูตรภูมิปัญญาท้องถิ่น การศึกษาครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตการณ์ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมจากปราชญ์ท้องถิ่นสู่สถานศึกษาในรายวิชาการแสดงละครชาตรีมี ๔ ขั้นตอน คือ ๑) การบ่งชี้ความรู้ ๒)การสร้างและการแสวงหาความรู้ ๓) การจัดความรู้ให้เป็นระบบ และ ๔) การเผยแพร่และการแลกเปลี่ยนความรู้ของศิลปะการแสดงนี้ นอกจากนี้ ผลการศึกษายังระบุถึงอุปสรรคในการถ่ายทอดองค์ความรู้คือ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างหลักสูตรสถานศึกษาอยู่ตลอด ค่าตอบแทนน้อย และจำนวนผู้เรียนที่มีน้อยลง สำหรับข้อเสนอแนะในการจัดการองค์ความรู้พบว่าควรมีการจัดตั้งหลักสูตรภูมิปัญญาท้องถิ่นการสนับสนุนให้ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียกลุ่มต่าง ๆ มีส่วนร่วมในการจัดการองค์ความรู้ และควรจัดทำคู่มือเพื่อเป็นแนวทางให้แก่ผู้เรียน

จันทิมา แสงเจริญ (๒๕๓๙) งานวิจัยเรื่อง ละครชาตรีเมืองเพชร งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาละครชาตรีเมืองเพชรด้านประวัติ โครงสร้าง ส่วนประกอบของการแสดง สถานภาพการประกอบอาชีพ ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๓๗-๒๕๓๙ โดยศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้แสดงอาวุโส ๑๕ คน หัวหน้าคณะละครชาตรีเมืองเพชร ๒๘ คน ผู้แสดงละครชาตรีเมืองเพชร ๑๒๐ คน นักวิชาการและจากการสังเกตการแสดงของคณะละครชาตรีเมืองเพชร ๑๘ คณะ จำนวน ๓๐ ครั้งที่แสดงเฉพาะในจังหวัดเพชรบุรี ผลการวิจัยพบว่าละครชาตรีเมืองเพชรพัฒนามาจากการแสดงพื้นบ้านซึ่งปรับเปลี่ยนไปตามสภาพสังคมและเศรษฐกิจ ต่อมาปรากฏหลักฐานในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งเห็นชัดว่ารูปแบบและเนื้อหาได้รับอิทธิพลจากละครผู้หญิงของหลวงและละครของผู้มีบรรดาศักดิ์จากกรุงเทพและโนราห์ บุคคลสำคัญที่มีบทบาทต่อการพัฒนาละครชาตรีคือหลวงอภัยพลรักษ์ ข้าราชการ หัวเมืองและบุตรีคือหม่อมเมืองซึ่งเป็นภรรยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) มีโครงสร้างการแสดงประกอบด้วย ส่วนพิธีกรรมและการแสดงละคร ซึ่งมีทั้งภาคเช้าและภาคบ่าย ลำดับการแสดงมี ๒ แบบคือ แบบเต็มรูปแบบปลูกโรงแสดง กับแบบไม่ปลูกโรงแสดงซึ่งมักเป็นในวัด ลำดับการแสดงแบบที่ ๑ ภาคเช้าประกอบด้วยพิธีทำโรง บูชาครู โหมโรง ร้องอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รำถวายมือ ประกาศโรง รำซัดชาตรีแล้วจึงแสดงละครจากนั้นจึงต่อด้วยภาคบ่ายคือโหมโรง ประกาศโรง แสดงละคร และปิดการแสดงหรือพิธีลาโรง แบบที่ ๒ ต่างจากแบบที่ ๑ คือยกเว้น พิธีทำโรง รำซัดชาตรี และพิธีลาโรง นอกจากนี้ได้ทราบถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบละครชาตรี คือ ระนาด กลองตุ๊ก โทน ฉิ่งและกรับ อาจจะมีตะโพนและกลองทัดร่วมบรรเลงด้วย เพลงร้องที่ใช้มีทั้งเพลงโทนและเพลงไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑.๒.๒ ด้านกรรมวิธีการสร้างกลอง

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (๒๕๕๐) รายงานวิจัยเรื่อง การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยในภาคอีสานใต้และภาคกลาง การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสร้างเครื่องดนตรีในภาคอีสานใต้และภาคกลาง เพื่อทราบถึงกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีของช่างทำเครื่องดนตรีในแต่ละท้องถิ่น โดยมุ่งศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ได้แก่ กระจับปี่และจะเข้ รวมถึงกลองที่เป็นนิยมในภาคอีสานใต้และภาคกลาง ได้แก่ กลองกันตรึมและกลองยาว จากการศึกษาถึงวิธีการสร้างกระจับปี่พบว่าช่างทำกระจับปี่ที่มีชื่อเสียง ๒ ท่าน มีกรรมวิธีที่แตกต่างกันโดยเฉพาะในเรื่องความทันสมัยของเครื่องมือ และวัสดุที่ใช้ในการขึ้นสาย ซึ่งส่งผลให้ได้คุณภาพเสียงกระจับปี่ที่มีความดังต่างกัน จากการศึกษาถึงวิธีการสร้างกลองกันตรึมพบว่าช่างทำกลองกันตรึมส่วนใหญ่มักเลือกใช้วัสดุและอุปกรณ์ที่หาได้ในท้องถิ่น โดยส่วนใหญ่มักทำหุ่นกลองจากไม้และหนังด้วยหนังงู

เหลือมยกเว้นกลองที่ใช้ในพิธีทรงแม่มดรักษาโรคนั้นต้องทำจากดินเผาและขึ้นหน้ากลองด้วยหนังตะกวดตามความเชื่อว่าจะทำให้พิธีสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ส่วนกรรมวิธีการสร้างนั้นมีทั้งที่เป็นภูมิปัญญาชาวบ้านและการใช้เครื่องมือที่ทันสมัย จากการศึกษาวิธีการสร้างจะเข้พบว่าช่างทำจะเข้ส่วนใหญ่มักเป็นเจ้าของโรงงานทำเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ซึ่งมีเครื่องไม้เครื่องมือที่ทันสมัย ทำให้มีกรรมวิธีการสร้างและการเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีมาตรฐานใกล้เคียงกัน ทว่าในบรรดาช่างทำจะเข้ทั้ง ๔ ท่านนั้นมีช่างทำจะเข้ท่านหนึ่งที่มีกรรมวิธีการผลิตที่ค่อนข้างแตกต่างออกไป โดยให้ความพิถีพิถันเป็นพิเศษในขั้นตอนการตกแต่งเสียง ซึ่งอาศัยระยะเวลาในการผลิตค่อนข้างมากและเลือกใช้วัสดุที่แตกต่างไปจากช่างท่านอื่น จากการศึกษาถึงวิธีการสร้างกลองยาวพบว่าอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นหมู่บ้านทำกลองที่มีช่างทำกลองอาศัยอยู่มากที่สุด ซึ่งช่างส่วนใหญ่ได้สืบทอดวิชาชีพการทำกลองยาวมาจากบรรพบุรุษ อีกทั้งพบช่างทำกลองยาวที่มีชื่อเสียงอยู่ในจังหวัดปทุมธานี พระนครศรีอยุธยา และฉะเชิงเทราอยู่บ้าง โดยช่างทำกลองยาวที่ผู้วิจัยทำการศึกษาในครั้งนี้ส่วนใหญ่เป็นช่างทำผลิตกลองรายใหญ่ทำให้มีเครื่องมือและกรรมวิธีการผลิตที่ค่อนข้างทันสมัย ทว่ามีช่างบางท่านยังคงใช้เครื่องมือขนาดเล็ก บางท่านได้สั่งทำหุ่นกลองจากอำเภอป่าโมกมาขึ้นหน้าเอง และจากการศึกษาเรื่องวัสดุที่ใช้ในการทำกลองยาวพบว่าช่างส่วนใหญ่เลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่ใกล้เคียงกันจะแตกต่างกันตรงที่ขนาดและรูปทรงของกลองซึ่งเป็นไปตามความชอบของช่างแต่ละท่าน

ชัยทัต โสพระขรรค์ (๒๕๕๖) งานวิทยานิพนธ์เรื่อง กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ กระบวนการสร้าง คุณภาพเสียงของโทนรำมะนา โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ๖ ท่าน ช่างโทนรำมะนา ๔ ท่าน พบว่ากรรมวิธีการผลิตในครั้งนี้ใช้แรงงาน ๑-๓ คน ใช้เครื่องมือช่างที่ผสมผสานระหว่างเครื่องมือกลและเครื่องมือช่างที่ประยุกต์ขึ้น ขั้นตอนที่สำคัญคือ การเตรียมวัสดุ การสร้างหุ่นกลอง การดงหนัง การขึ้นหน้ากลอง และการตรวจสอบคุณภาพ วัสดุที่ใช้ในการสร้างรำมะนาใช้ไม้เป็นหลัก ส่วนวัสดุที่ใช้สร้างหุ่นโทนใช้วัสดุ ๓ ชนิดได้แก่ ไม้ ดินเผา และเซรามิกส์ ส่วนหนังที่นิยมนำมาขึ้นหน้าโทนและรำมะนามากที่สุดตามลำดับคือ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู และจากการสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่า เสียงมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง เสียงในอุดมคติที่ต้องการมาจากการใช้นิ้วและมือทั้งสองข้างตีลงบนตำแหน่งต่าง ๆ บนหน้ากลอง คุณภาพเสียงของโทนรำมะนาที่แตกต่างกันเกิดจากปัจจัยภายใน ๔ ประการได้แก่ หุ่นกลอง ชนิดของหนัง วัสดุที่ใช้เร่งเสียง และความตึงของหนัง ร่วมกับปัจจัยภายนอก ๔ ประการได้แก่ สภาพอากาศ การปรับแต่งเสียง ความสามารถในการประคบมือและการบำรุงรักษาก่อนและหลังการบรรเลง

วัชรินทร์ ระฤกชาติ (๒๕๕๒) รายงานวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำกลอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพทำกลองของชุมชน บ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง และจัดรูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพทำกลองของชุมชนบ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ตลอดถึงเพื่อการศึกษาประสิทธิภาพของรูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพ ทำกลองของชุมชนบ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง จากการศึกษาพบว่า ๑. การพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพทำกลองของชุมชน บ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง มีองค์ประกอบด้วยกัน ๓ ส่วน คือ องค์ประกอบที่ ๑. ค่านิยมของการทำกลอง ๒. องค์ความรู้ด้านการทำกลอง ๓. วิธีการสอนการทำกลอง ค่านิยมของการทำกลอง โดยหลักก็คือ การเสริมสร้างให้เกิดความรักความชอบเชิงบวกของการทำกลอง ทำให้เกิดทัศนคติที่ดี ชอบและเกิดความรู้สึกที่ต้องการทำกลอง และเห็นประโยชน์ของกลอง องค์ความรู้ด้านการทำกลองได้แก่ เนื้อหาความรู้เกี่ยวกับการทำกลอง ได้แก่ ความเชื่อในการทำกลอง ประเพณีการไหว้ครูกลองบ้านปากน้ำ เครื่องมือ/อุปกรณ์ในการทำกลอง ขั้นตอนการทำกลอง ประเภทของกลอง วิธีการทำกลอง ได้แก่ให้วิธีการสาธิตและการใช้วิธีฝึกปฏิบัติจริง รวมทั้งใช้วิธีการทบทวนความรู้โดยการตรวจสอบผลงาน ผลจากการทดลองปฏิบัติการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพทำกลองของชุมชนบ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง โดยผู้สอนหรือผู้ถ่ายทอดใช้กระบวนการ ๓ องค์ประกอบดังกล่าวพบว่าผู้เรียนสามารถผลิตผลงานได้ทุกคน ส่วนใหญ่อยู่ในระดับดีพอใช้ ผลจากการประเมินผลการเรียนของผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนมีความรัก ความชอบ มีความศรัทธา มีทัศนคติและเกิดค่านิยมในการทำกลอง มีความรู้ความเข้าใจ บอกได้ปฏิบัติได้อย่างชัดเจน เกิดทักษะในเรื่องการทำกลองจนสามารถนำไปทำต่อ และผลิตผลงานได้อย่างมีคุณภาพนำไปสู่การประกอบอาชีพได้ และผลจากการทดลองปฏิบัติการ พบว่า การพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านอาชีพทำกลองของชุมชนบ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง โดยใช้กระบวนการ ๓ องค์ประกอบนี้สามารถนำไปใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยที่ผู้สอนจะต้องทำตามขั้นตอนของการถ่ายทอดทีละขั้นตอนตั้งแต่ต้นจนจบ

ศิริ อเนกสิทธิสิน (๒๕๕๘) วิทยานิพนธ์เรื่อง กรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจา ประวัติชีวิตครูญาณ สองเมืองแก่น และกรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่ากลองปูจาเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นมงคล ชาวจังหวัดน่านเชื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ว่ากลองปูจาเป็นของสูง มีพิธีกรรมเกี่ยวกับกลองปูจา ได้แก่ พิธีสร้างกลอง พิธีไหว้ครู พิธีอัญเชิญกลอง เพื่อความศักดิ์สิทธิ์เป็นสิริมงคลและสร้างความสามัคคี ครูญาณ สองเมืองแก่น ได้รับการยอมรับว่าเป็นปราชญ์ด้านงานช่างสร้างกลองและศิลปะแขนงต่าง ๆ ของจังหวัดน่าน และได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นครูศิลป์แห่งแผ่นดินเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๕๘ กรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น ใช้วิธีแบบโบราณเริ่มจากกำหนดฤกษ์วันหุ้มกลอง ขนาดกลองและหน้ากลองตามโฉลกที่เป็นมงคล ขุดเจาะด้วยเหล็กเซาะและแต่งผิวกลองด้วยกบ นำหนังวัวมาหุ้มเป็นหน้ากลองแล้วขึงด้วยวิธีขันชะเนาะ เจาะรูบริเวณปากกลองแล้วใช้สลักไม้ไผ่ซางที่เหลาเตรียมไว้ตอกรอบหุ่นแล้วจึงตกแต่งชายหนังด้วยหวายหรืออลูมิเนียม ภายในบรรจุหัวใจกลองที่ลงอักขระคาถาเมตตามหานิยม พระสงฆ์และชาวบ้านให้การยอมรับว่ากลองปูจาที่สร้างหรือหุ้มกลองโดยครูญาณ มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นคือสลักกลองไม้ไผ่ซางที่เหลาด้วยมือไม่ใช้การกลึง การตัดชายหนังหุ้มปลอกกลองด้วยหวายหรืออลูมิเนียมอย่างสวยงาม การขึงหน้ากลองด้วยวิธีขันชะเนาะ มีการประกอบพิธีบรรจุหัวใจกลองลงอักขระคาถาไว้ ทำให้กลองมีคุณภาพทั้งเสียง รูปลักษณ์ ความคงทนของหน้ากลองและมีความศักดิ์สิทธิ์

ศิริพร บุญวรานันท์ (๒๕๒๙) งานวิจัยเรื่อง การขยายตัวของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ศึกษาเฉพาะกรณีทำกลองที่หมู่บ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวังอ่างทอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการผลิต เทคนิควิธีการผลิตและการขยายตัวของวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยมีปัจจัยต่าง ๆ เช่น ด้านสังคม เศรษฐกิจและเทคโนโลยี เพื่อศึกษาเศรษฐกิจและสังคมของหมู่บ้านกลอง เพื่อศึกษาลักษณะการพึ่งพาอาศัยเมืองของชาวปากน้ำ โดยพิจารณาผ่านการประกอบอาชีพและเพื่อศึกษาแนวโน้มการขยายตัวของวัฒนธรรมพื้นบ้านจากชุมชนชาวนาไทย ศึกษามูลเหตุการขยายตัวและการหยุดชะงักของการประกอบอาชีพ ผลการศึกษาพบว่าความเปลี่ยนแปลงและการขยายตัวของการทำกลองในชุมชนบ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง มีปัจจัยที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงหลายด้าน เช่น เทคโนโลยี นวัตกรรม เศรษฐกิจ เป็นต้น โดยแบ่งประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ ประการแรกการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านการทำกลอง มีการเปลี่ยนแปลงทั้งในด้านวิธีการสร้าง วัสดุ อุปกรณ์ที่เข้ามามีส่วนช่วยให้มีความสะดวกมากขึ้น แต่จะสูญเสียความดั้งเดิมในกระบวนการและเครื่องมือไป นอกจากนี้มีการขยายตัวเพิ่มมากขึ้นเนื่องจากได้รับการสนับสนุนจากปลัดอำเภอ ที่ส่งเสริมให้ชาวบ้านผลิตกลองตามสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ ประการที่สองคือการพัฒนาหัตถกรรมพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงของชาวบ้านที่แต่เดิมชาวบ้านประกอบอาชีพชาวนา แต่ด้วยรูปแบบเศรษฐกิจที่ต้องใช้เงินในการแลกเปลี่ยนซื้อขาย ทำให้ชาวบ้านต้องปรับตัวมา

ทำกลอง อีกทั้งส่งผลให้การผลิตกลองนั้นเปลี่ยนแปลงจากเดิมเพื่อจะต้องหาเงินมาใช้จ่ายในครัวเรือน และยึดช่องทางนี้เป็นการสร้างรายได้หลักให้แก่ครอบครัว

๑.๒.๓ ด้านวิธีการบรรเลง

ปรัชญา บุญมาสูงทรง (๒๕๔๘) งานวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์ร่ายชาตรีในเรื่องรถเสน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของเรื่องรถเสน และการแสดงละครเรื่องรถเสน ความสัมพันธ์ของทำนองร่ายชาตรีและคำประพันธ์ที่ใช้คำร้อง และเปรียบเทียบทำนองขับร้องร่ายชาตรีชนิดต่าง ๆ ด้วยกระบวนการสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า ละครชาตรีเป็นละครที่เก่าแก่ที่สุดของไทย เป็นบ่อเกิดของละครชนิดอื่น ๆ เรื่องรถเสนเป็นชาดกเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก โดยใช้ร่ายชาตรีสามประเภทมีลักษณะสำคัญคือ ร่ายชาตรีหนึ่งมีระดับเสียงห่างกันเป็นคู่สอง ร่ายชาตรีสองมีระดับเสียงห่างกันเป็นคู่สี่ และร่ายชาตรีสามมีระดับเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล จังหวะหน้าทับประกอบการร้องร่ายชาตรีมีลักษณะเด่นในด้านความบีบคั้น ความคลี่คลาย และการซ้ำจนเกิดเอกภาพตลอดจนจบลงด้วยความบริบูรณ์ ส่วนเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องร่ายชาตรีมีความสัมพันธ์ต่อทำนองร่ายชาตรี

สาวิตรี แจ่มใจ (๒๕๕๙) งานวิทยานิพนธ์เรื่อง กลวิธีการขับร้องละครชาตรีของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ทำนองเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการขับร้องละครชาตรี กรมศิลปากร และกลวิธีการขับร้องละครชาตรีเรื่องรถเสน ของครูมัณฑนาอยู่ยั่งยืน จำนวน ๑๐ เพลง ผลการศึกษาพบว่า ละครชาตรีเป็นละครรำที่มีความเก่าแก่มาก มีตำนานเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมพื้นบ้าน เมื่อกรมศิลปากรนำมาฟื้นฟูได้เชิญคณะละครชาตรีนายพูน เรืองนนท์ เข้ามาถ่ายทอดโดยนายทองใบ เรืองนนท์บุตรชายเป็นผู้ถ่ายทอด คุณครูมนตรี ตราโมท ปรับปรุงทำนองเพลง สำหรับเครื่องดนตรีและการประสมวงเดิมประกอบด้วย ปี่ชวา โทน กลองชาตรี ฆ้องคู่ ฉิ่ง และกรับ พัฒนาการของกรมศิลปากรคือมีการนำวงปี่พาทย์ไม้นวมเข้ามาบรรเลงประกอบ กรมศิลปากรทำการตัดทำนองโหมโรงชาตรีออก เหลือเพียงการรัวกลอง และจากการที่นักแสดงรำและร้องเอง เป็นนักแสดงรำอย่างเดียวโดยมีนักร้องทำการขับร้องแทน ทำให้ละครชาตรีของกรมศิลปากรมีเอกลักษณ์ทั้งเรื่องบทเพลงและทางขับร้อง เพลงที่มีการขับร้องมาแต่เดิมได้รับได้สืบทอดมาจากคณะละครชาตรีนายพูน เรืองนนท์ ได้แก่เพลงร่ายชาตรี และเพลงที่ปรากฏในเพลงชุดสิบสองภาษา คุณครูมนตรี ตราโมท ได้นำมาบรรจุไว้ในละครชาตรีเรื่องรถเสนได้แก่เพลงชาตรีตะลุง สำหรับเพลงที่คุณครูมนตรี ตราโมท ประพันธ์ขึ้นใหม่ได้แก่เพลงลิงโลดชาตรี เพลงชาตรีกรับ เพลงร่ายชาตรี ๓ เพลงร่ายชาตรี ๒ เพลงชาตรีบางช้าง เพลงลำชาตรีและเพลงทยอยดง โดยปรากฏทางขับร้องที่เป็นการร้องโดยมีทำนอง

หลักจำนวน ๒ เพลงได้แก่เพลงชาตรีตะลุงและเพลงชาตรีบางช้าง ส่วนอีก ๘ เพลงเป็นทำนองร้องเท่านั้นได้แก่เพลงลิงโลดชาตรี เพลงชาตรีกรับ เพลงร่ายชาตรี ๓ เพลงชาตรี ๒ เพลงร่ายชาตรี เพลงลำชาตรี เพลงทยอยดงและเพลงโอ้บางช้าง อีกทั้งยังพบว่าครูมัณฑนาใช้กลวิธีการขับร้องจำนวนทั้งสิ้น ๖ ชนิดคือ การปั้นคำ การใช้หางเสียง การซ้อนเสียง การหวนเสียง การกดเสียงต่ำ การผันหางเสียง กลวิธีที่พบว่าใช้มากที่สุด คือ การปั้นคำ

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าโทนชาตรีมีความสำคัญและมีองค์ความรู้ที่หลากหลายทั้งด้านการบรรเลงที่เต็มไปด้วยเอกลักษณ์ทั้งในเรื่องของท่านั่งและวิธีการบรรเลงซึ่งปัจจัยเหล่านี้ล้วนแต่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างของเสียงได้เช่นเดียวกัน ส่วนด้านประวัติความเป็นมาของโทนชาตรีที่ควบคู่กับละครชาตรีนั้นแสดงให้เห็นถึงมูลบทและความสำคัญต่าง ๆ ของโทนชาตรี ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายในการสร้างกลองของช่างแต่ละคน ซึ่งจะมีเครื่องมือขั้นตอนและวิธีการที่พิถีพิถันแตกต่างกันออกไป กลองบางชนิดอาจจะต้องมีพิธีกรรมก่อนที่จะเริ่มกระบวนการสร้างซึ่งนั้นก็แล้วแต่ความเชื่อและวิธีการของช่างเช่นเดียวกัน จึงส่งผลให้เครื่องดนตรีมีเอกลักษณ์และคุณภาพที่แตกต่างกันออกไปเช่นกัน

จากการสรุปข้อมูลข้างต้นทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ เพื่อศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนและวิธีการในการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน รวมไปถึงศึกษาปัจจัยที่ทำให้ได้มาซึ่งคุณภาพทั้งทางกายภาพของเครื่องดนตรีและคุณภาพเสียงที่ดี ซึ่งถือเป็นองค์ความรู้ที่จะปรากฏขึ้นใหม่ในด้านการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๑.๓ วัตถุประสงค์

๑.๓.๑ เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

๑.๓.๒ เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

๑.๔ วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวิธีการดังนี้

๑.๔.๑ ศึกษาเอกสารและวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หมู่บ้านกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

๑.๔.๒ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญต่าง ๆ ซึ่งการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลในครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน ๑ ท่าน ได้แก่

- นายสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างกลอง

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญในการพิจารณาคุณภาพเสียงโทนชาตรีจำนวน ๕ ท่านได้แก่

- เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังและนักดนตรีไทยของบ้านเรืองนนท์
- อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ข้าราชการบำนาญ แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ อาจารย์พิเศษ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์ ดุริยางคศิลปิน แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์อนุชา บริพันธุ์ ดุริยางคศิลปิน แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๑.๔.๓ ศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปินจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ

- ศึกษาบริบทต่าง ๆ ของช่างสุวรรณ์ โพธิปินที่มีต่อการสร้างโทนชาตรี
- ศึกษาและสังเกตกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรี
- ศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงของโทนชาตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑.๔.๔ พิจารณาคุณภาพเสียงของโทนชาตรีโดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนัง

- วิเคราะห์และพิจารณาคุณภาพเสียงของโทนชาตรี

๑.๔.๕ รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผลตามวัตถุประสงค์

๑.๔.๖ สรุปผลการวิจัย ตรวจสอบข้อมูล และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๕.๑ ทราบประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

๑.๕.๒ ทราบปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ ๒
มูลบทที่เกี่ยวข้องกับโทนชาตรี

โทนชาตรีเป็นกลองชนิดหนึ่งที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีมาตั้งแต่อดีตมาจนกระทั่งปัจจุบัน ปรากฏพบประวัติความเป็นมาควบคู่กับละครชาตรีและวงดนตรีไทยมาอย่างยาวนาน นอกจากนี้ยังสามารถใช้บรรเลงเพื่อสร้างสำเนียงในวงดนตรีไทยทั่วไปได้อีกด้วย อีกทั้งหน้าที่และวิธีการบรรเลงมีความแตกต่างจากกลองชนิดอื่น ๆ อีกด้วย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยได้ค้นคว้า รวบรวมและนำเสนอเพื่อให้ทราบถึงมูลบทที่เกี่ยวข้องกับโทนชาตรี โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น ๗ หัวข้อ ดังนี้

๒.๑ ความเป็นมาและพัฒนาการของโทนชาตรี

๒.๒ ลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรี

๒.๓ เสียงโทนชาตรีในอุดมคติ

๒.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรี

๒.๕ วิธีตีโทนชาตรี

๒.๖ บทบาทและหน้าที่ของโทนชาตรี

๒.๗ โอกาสในการบรรเลง

๒.๑ ความเป็นมาและพัฒนาการของโทนชาตรี

ในปัจจุบันโทนชาตรียังไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่ามีความเป็นมาและมีพัฒนาการอย่างไร การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรีจึงจำเป็นจะต้องเริ่มต้นจากการตั้งข้อสันนิษฐานหรือสมมุติฐานอันเป็นสิ่งที่นำไปสู่การค้นคว้าหาข้อมูลเพิ่มเติม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชัยทัต โสพระขรรค์ ได้ตั้งข้อสมมติฐานในประเด็นคำว่า “โทน” และ “ทับ” ไว้ทั้งหมด ๓ ประเด็นใหญ่ ๆ ดังนี้

๑. ใช้สมมุติฐานของคำในภาษาไทยเป็นเกณฑ์ ถือเอาคำว่า “โทน” มาจากคำว่า “ต้น” หมายถึงภาชนะใส่น้ำที่มีรูปลักษณะคล้ายผลน้ำเต้า

๒. ใช้สมมุติฐานของคำเขมรซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาษาสันสกฤตเป็นเกณฑ์ โดยถือเอาคำว่า “โทน” เป็นความหมายเดียวกันกับคำว่า “ฤน” ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “โฒล” หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองของอินเดียชนิดหนึ่ง

๓. ใช้สมมุติฐานของปรากฏการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์โดยถือเอาคำว่า "โทน" มาจากเสียงตีกลองดังว่า "โท่น ๆ" เป็นต้น (ชัยทัต โสพระขรรค์, ๒๕๕๖, น.๑๔)

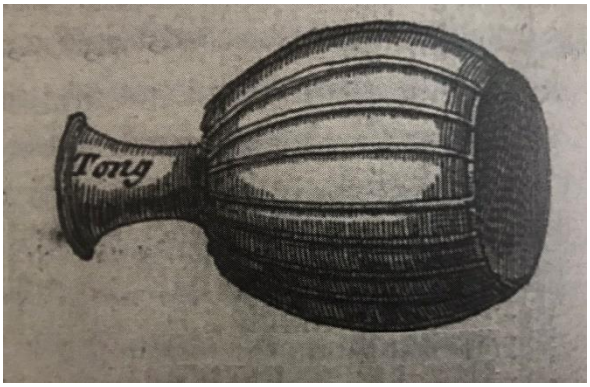
การขนานนามของคำว่า "โทนทับ" ได้ปรากฏเด่นชัดอยู่ในกฎมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยาความว่า *"แลร้องเรือเป่าขลุ่ยเป่าปี่ตีทับขับรำโห่ร้องนี่นั่น ไอยการหมื่นโทวาริก ถ้าจับได้โทษ ๓ ประการ"* (มองซิเออ เอร์. แลงกาต์, ๒๕๐๕, น.๗๖)

นอกจากสำนวนภายในกฎมณเฑียรบาลแล้ว ยังคงปรากฏการบันทึกลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับโทนชาตรีในหนังสือจดหมายเหตุของ นิโกลาส์ แชร์ นักเดินทางชาวฝรั่งเศสได้กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีชิ้นนั้นว่า *"กลองดินชนิดหนึ่งเสียงไม่สู้ดังนัก เป็นหม้อดินเผาคอยาวและแคบแต่ไม่มีก้น ใช้หนังควายขึงและตีด้วยมือ ใช้เป็นเสียงทุ้มในวงดนตรี"* (Nicolas Gervaise, อ้างถึงใน, วราภรณ์ เชิดชู, ๒๕๖๓, น.๒๗๘)

ซีมอง เดอ ลาลูแบร์ ได้จดบันทึกเกี่ยวกับเรื่องราวภายในราชอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเมื่อครั้งรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยได้กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพของโทนไว้ความว่า

พวกราษฎรก็พอใจขับร้องเล่นกันในตอนเย็น ๆ ตามลานบ้านพร้อมด้วยกลองชนิดหนึ่งเรียกว่าโทน (tong) เขาถือไว้ในมือซ้าย แล้วใช้กำปั้นมือขวาทุบหน้ากลองเป็นระยะ ๆ โทนนั้นทำด้วยดิน (เผา) รูปร่างเหมือนขวดไม่มีก้นแต่หุ้มด้วยหนังแทน (ก้น) มีเชือกผูกรัดกระชับไว้กับ (คอขวด) นั้น (La Loubère, อ้างถึงใน, ชัยทัต โสพระขรรค์, ๒๕๕๘, น.๓๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 1 ลักษณะกลองที่พบเห็นในสมัยอยุธยา
ที่มาภาพ: La Loubère, อ้างถึงใน, วราภรณ์ เชิดชู, ๒๕๖๓

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเกิดการขนานนามคำว่า “ทับ” ขึ้นในกฎมณเฑียรบาล แต่เมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับลักษณะทางกายภาพที่บันทึกภายในจดหมายของนักเดินทางชาวต่างประเทศทั้ง ๒ ท่านซึ่งระบุว่าเป็นกลองดินชนิดหนึ่งอาจทำให้คำว่าโทนทับที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้หมายถึง *“โทนที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการละเล่นหรือการขับร้องของราษฎร”* (ชัยทัต โสพระขรรค์, ๒๕๕๖, น.๓๗) มากกว่าโทนที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี

ครูมนตรี ตราโมท ได้แสดงทรรศนะต่อการขนานนามระหว่างชื่อโทนและทับว่า *“โทนทับนั้นเป็นการเรียกทัพศัพท์ เพราะทับก็คือโทน โทนก็คือทับ จึงเห็นได้ว่าเวลานั้นเครื่องกำกับจังหวะนี้มีแต่โทน (หรือทับ) อย่างเดียว”* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๓, น.๗๙)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 2 โทนมโหรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หลักฐานของโทนที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีได้ปรากฏชัดขึ้นอีกครั้งในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งหลักฐานเก่าแก่ที่พบในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงบริบทของโทนที่ใช้บรรเลงประกอบละครชาตรีอย่างชัดเจน ทั้งยังแสดงถึงความแพร่หลายของละครชาตรีอีกด้วย

ชาตรีตลุบตุบทิ้ง กลองโทน
รำสะบัดชัดสะเอวโอน อ่อนแปล้
คนกรับรับขยันโยน เสียงเยิ่น
ร้องเรื่องรถเสนแก้ ห่อขยุ้มยาโรย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๕๑, น.๒๐๐)

การแพร่กระจายของกลุ่มคนจากหัวเมืองปักษ์ใต้สู่กรุงเทพมหานครจึงเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้ละครชาตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยเกิดการเคลื่อนย้ายของกลุ่มคนในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสันนิษฐานกันว่ามีการเคลื่อนย้ายทั้งหมด ๓ ครั้งใหญ่ ในครั้งแรกเมื่อสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงยกทัพไปปราบปรามหัวเมืองทางปักษ์ใต้และนำตัวเจ้านครในขณะนั้นติดตามขึ้นมาด้วย แต่ก็ทรงโปรดให้กลับไปเป็นเจ้านครดังเดิม อีกครั้งหนึ่งในงานฉลองพระแก้วมรกต ซึ่งก็เป็นเพียงการนำคณะละครมาแสดงเท่านั้น จึงไม่เกิดความแพร่หลายมากนัก *“ที่ทำความแพร่หลายแก่ละครชาตรีให้มีมาได้จนถึงทุกวันนี้ก็เมื่อรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์”* (มนตรี ตราโมทอ้างถึงในทองใบ เรืองนนท์, ๒๕๔๐, น.๑๓๑)

> *ครั้งนั้นที่ในกรุงและหัวเมืองฝนแล้งข้าวแพง เพราะด้วยปีเถาะน้ำมากครั้นมาถึงปีมะโรงฝนแล้งน้ำน้อยข้าวหมด ราษฎรชาวบ้านหาเลี้ยงชีวิตด้วยมันกลอยและของต่าง ๆ แล้วพากันยอมตัวเป็นข้าพวกกองทัพ ขอตามเข้ามา ณ กรุงด้วยเป็นอันมาก ครัวแขกเขลยจะกวาดต้อนเข้ามามากก็ไม่มีข้าวจะให้กิน กองทัพกลับเข้ามาถึงกรุง เมื่อเดือน ๑๑ ข้างแรมในปีมะโรงจัตวาศก ที่กรุงข้าวก็แพงราคาถึงเกวียนละ ๔๐ บาท ๕๐ บาท ข้าวสารถังละบาท เฟื้องบ้าง ๕ สลึงบ้าง บาท ๑ ภายหลังมาข้าวถูก แล้วโปรดให้ช่วยชาวลคร ชาวตลุง ชาวสงขลาที่กองทัพพาเข้ามา คิดราคาข้าวและค่าตัวให้แก่มูลนาย ให้ไปตั้งอยู่บ้านสนามกระบือ เรียกว่าไพร่หลวงเกณฑ์บุญ หัดเป็นช่างปูนศิลามีมาจนทุกวันนี้`
> (เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, ๒๕๖๐, น.๔๐)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ธไนศวรรย์ บุญมี ได้กล่าวถึงการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มคนในบริเวณสนามกระบือไว้ความว่า

> *สำหรับ ชาวไทยมุสลิมที่ติดตามทัพพระยาบรมมหาประยูรวงศ์เมื่อครั้งลงไปปราบกบฏในปี พ.ศ. ๒๓๗๓ - ๒๓๗๕ มาตั้งรกรากที่เมืองบางกอกนั้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้เป็นไพร่หลวง สังกัดกรมเกณฑ์บุญ มีหน้าที่รับฝึกหัดให้ทำงานช่างศิลป์ คนกลุ่มนี้มีความสามารถด้านศิลปะการแสดง เช่น ละครชาตรี หนังตะลุง ฯลฯ โดยนำศิลปะการแสดงดังกล่าวมาเล่นในบางกอก เป็นอาชีพเลี้ยงตน และมักจะตั้งบ้านเรือนบริเวณโดยรอบวัดสุนทรธรรมทาน* (ธไนศวรรย์ บุญมี, ๒๕๖๐, น.๓๖)

การเคลื่อนย้ายกลุ่มคนของไพร่หลวงเกณฑ์บุญมิได้นำมาเพียงแค่ข้าวของเครื่องใช้เท่านั้น แต่ยังได้นำความสามารถทางด้านการแสดงละครชาตรีมาใช้ในการประกอบอาชีพเพื่อเป็นช่องทางในการสร้างรายได้เพื่อดำรงชีพต่อไปได้อีกด้วย โดยคณะละครที่ปรากฏหลักฐานว่าตั้งถิ่นฐาน ณ ตำบลสนามควายในช่วงเวลาสมัยรัชกาลที่ ๓ มีเพียง ๑ คณะได้แก่ คณะเรืองนนท์ ส่วนคณะจงกลโปร่งน้ำใจที่มีถิ่นฐานตั้งอยู่บริเวณใกล้เคียงกันนั้น ได้รวมตัวและก่อตั้งคณะอย่างเป็นทางการในสมัยรัชกาลที่ ๖

ภาพที่ 3 บริเวณหน้าบ้านคณะละครชาตรีจงกลโปร่งน้ำใจ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ณัฐรียา สามารถ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของละครคณะชาตรีจงกล โปร่งน้ำใจไว้ความว่า

คณะละครชาตรีจงกล โปร่งน้ำใจ เป็นหนึ่งในคณะที่สืบทอดมาตั้งแต่ไพร่หลวงเกณฑ์บุญ ซึ่งอพยพมาจากนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา เนื่องจากคณะนี้ตั้งอยู่บริเวณพื้นที่เดิมของที่อยู่ไพร่หลวงเกณฑ์บุญ คือบริเวณตำบลสนามควายหรือหลานหลวง มาตั้งแต่บรรพบุรุษ ก่อนที่จะรวมตัวในสมัยรัชกาลที่ ๕ และก่อตั้งคณะอย่างเป็นทางการในรัชกาลที่ ๖ (ณัฐรียา สามารถ, ๒๕๖๔, น.๙๑)

ภาพที่ 4 ป้ายบริเวณทางเข้าคณะละครชาตรีครูพูน เรืองนนท์
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

โกเมศ จงเจริญ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของละครชาตรีคณะเรืองนนท์ ไว้ความว่า

ละครชาตรีคณะครูทองใบ เรืองนนท์นั้น มีการสืบทอดกันมาหลายรุ่นเป็นคณะละครที่สืบเชื้อสายมาจากชาวเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งจากประวัติการก่อตั้งคณะละครชาตรีนั้น ตามที่มีการจดบันทึกไว้เริ่มจากพระศรีชุมพล (ฉิม) ได้รับราชการในสำนักเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครูสอนละครที่มีสมญานามว่า “ละครเรือเร่ หรือละครเรือลอย” มีชื่อเสียงและลูกศิษย์ที่ฝึกหัดจำนวนมากส่วนใหญ่ยึดอาชีพเดียวกันคือการแสดงละครชาตรี นายเรืองบุตรของท่านคนหนึ่งจึงคิดจะแยกตัวเพราะเห็นว่าพี่น้องแย่งกันทำมาหากินประกอบกับฝนแล้ง น้ำน้อย เกิดข้าวยากหมากแพง ราษฎรอดอยาก จึงขออพยพติดตามกองทัพเจ้าพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค) เมื่อครั้งกรีธาทัพไปปราบหัวเมืองทางภาคใต้ปีพ.ศ. ๒๓๗๕ ในครั้งนั้นมีชาวเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง และเมืองสงขลาตามเข้ามาอยู่ที่กรุงเทพมหานคร และได้รับพระมหากรุณาธิคุณจาก

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ โปรดเกล้าให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่สนามกระบือหรือสนามควาย (ถนนหลานหลวง) เรียกว่าไพร่หลวงเกณฑ์บุญ ในบรรดาผู้อพยพเหล่านั้นมีผู้มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีหลายคนที่ไม่ปรากฏชื่อได้แก่ นายขำ นายจันทร์และนายทูจึงรวบรวมการจัดตั้งคณะละครขึ้นรับเหมาแสดงในงานต่างๆจนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายของชาวกรุงและได้ยึดอาชีพการแสดงละครชาตรีสืบทอดต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ (โกเมศ จงเจริญ, ๒๕๕๕, น.๒๓)

ภาพที่ 5 บริเวณหน้าบ้านคณะละครชาตรีครูทองใบ เรืองนนท์
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เอนก นาวิกมูล ได้กล่าวถึงความเป็นมาของครูทองใบ เรืองนนท์ไว้ความว่า

พ่อของครูทองใบคือนายพูนหรือที่เรียกกันว่าครูพูน เป็นลูกของนายนนท์และเป็นหลานนายเรือง มีเชื้อสายชาวเมืองนครศรีธรรมราช ตระกูลได้อพยพขึ้นมาอยู่ทางหลานหลวงตั้งแต่สมัย ร.๓ ได้เล่นละครชาตรีเรื่อยมา เนื่องจากครูทองใบเกิดในแวดวงของละครชาตรีกับทั้งภายหลังครูพูนผู้พ่อยังเคยไปร่วมเล่นลิเกกับนายดอกดินด้วย ครูทองใบจึงได้ยินเสียงปี่พาทย์โทนทับเห็นการร้องรำต่าง ๆ มาตั้งแต่เป็นเด็ก ถึง

ผู้ใหญ่จะไม่หัดให้ก็สามารถจดจำเพลงและท่ารำต่าง ๆ ได้ (อเนก นาวิกมูล, ๒๕๔๕, น.๑๐๙)

ภาพที่ 6 ครูทองใบ เรืองนนท์
ที่มาภาพ: โกเมศ จงเจริญ

หลักฐานดังกล่าวในข้างต้นมีความสอดคล้องกับคำบอกเล่าของครูบุญสร้าง เรืองนนท์ หนึ่งในทายาทผู้สืบทอดละครชาตรีของตระกูลเรืองนนท์ได้เล่าถึงวิวัฒนาการของละครชาตรีว่า

> *เมื่อก่อนนี้เป็นโนราชาตรี ยังไม่เป็นละครชาตรี อพยพมาจากภาคใต้ที่นครศรีธรรมราช ปู่ผมมาจากนครศรีธรรมราช มาอยู่กรุงเทพก็เป็นละครชาตรีคณะแรกที่มาอยู่กรุงเทพ ก็ฝึกเด็กมาหลายคน ปู่ผมมีครอบครัวก็เป็นละครชาตรีหมดเลย ตอนแรกเป็นโนราชาตรี พอช่อง ๔ จะมาติดต่อให้ไปเล่นที่ช่อง เค้าบอกว่าไม่เอาโนราได้ไหม ปู่บอกว่า ผมมาจากนครศรีธรรมราชก็เป็นโนราชาตรี แล้วคุณจะเปลี่ยนชื่อยังไงเพราะว่าโนราเป็นของภาคใต้ ทีนี้มาอยู่กรุงเทพอยากให้เปลี่ยนชื่อได้ไหม ปู่ผมก็เลยปรึกษาพ่อผมคือพ่อทองใบ เรืองนนท์ ว่าเค้าไม่ให้ใช้โนรา แล้วจะใช้คำว่าอะไร พ่อบอกว่าก็เอาคำว่า “โนรา” ออก แล้วก็เปลี่ยนเป็น “ละครชาตรี” แล้วก็เป็นละครชาตรีตั้งแต่นั้นมา* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๙ สิงหาคม ๒๕๖๔)

การละครในราชสำนักช่วงนั้นไม่ได้เฟื่องฟูเท่าที่ควร แต่ด้วยลักษณะโครงสร้างของละครชาตรีที่มุ่งเน้นทางด้านความสนุกสนานเป็นสำคัญทั้งยังแฝงไปด้วยความเชื่อที่เชื่อกันว่าละครชาตรีสามารถสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ จึงทำให้ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายในหมู่ราษฎรจนกระทั่งมีการว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ

> *เมื่อแรกหม่อมฉันมาค้างวังวรดิศ ก็ประหลาดใจที่ได้ยินเสียงละครชาตรีที่หน้าบ้านบ่อย ๆ จึงสืบถามดู ได้ความว่าที่ถนนหลานหลวงมีบ้านละครชาตรีสักหกเจ็ดบ้าน แต่ที่จริงบ้านหนึ่งมีละครเพียงคนหนึ่งหรือสองคนเท่านั้น บ้านไหนรับเหมาแก้สินบนก็เรียกตัวละครบ้านอื่นไปประสมโรงเล่น เอาค่าจ้างแบ่งกัน พวกละครแต่งตัวและรำอย่างละครกรุงเทพฯ ถนัดเล่นละครนอกด้วย ในการแก้สินบนเล่นเป็นละครชาตรีแต่ตอนเบิกโรง เบิกโรงแล้วก็เล่นละครนอกต่อไปจนตลอด* (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๕๒, น.๓๑๕)

สิ่งหนึ่งที่ปรากฏเด่นชัดควบคู่กับความนิยมของละครชาตรีคือลักษณะวงและเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบละครชาตรี โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่เกิดขึ้นพร้อมกับความรุ่งเรืองของละครชาตรี โดยจะทำหน้าที่กำกับจังหวะภายในวงปี่พาทย์ชาตรีและมีพัฒนาการมาจนกระทั่งได้รับการขนานนามว่า “โทนชาตรี” อย่างชัดเจน

> *ทับที่ตีในโนรามันใหญ่ ก็เลยย่อส่วนให้เล็ก ก็เลยเป็นโทน บ้านผมเป็นคนเริ่มโทนมีมาตั้งแต่อยู่ที่นครศรีธรรมราชแล้ว กลองก็ใช้ ๒ ใบ ของโนรานี้ใช้ใบเดียว ที่ย่อส่วนมาเพราะว่าขนย้ายง่าย แต่ก่อนนี้ไม่มีรถ เวลาจะเดินทางก็ใช้เรือ เมื่อตอนรัชกาลที่ ๓ ออกจากนครศรีธรรมราชมากรุงเทพก็มาเรือนะ ไม่ได้มารถ* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๙ สิงหาคม ๒๕๖๔)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 7 ทับและโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราไว้ความว่า

คณะโนราในจังหวัดนครศรีธรรมราชยังคงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่แสดงถึงเอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้านจังหวะได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง ส่วนเครื่องดำเนินทำนองยังมีการใช้ปี่และมีการปรับเปลี่ยนเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วม (วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์, ๒๕๔๔, น.๔๓)

ภาพที่ 8 ทับ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ทับเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงดนตรีประกอบหนังตะลุง โนราและโต๊ะครึม ทับมีหลายขนาดและใช้บรรเลงแตกต่างกัน เช่น ทับขนาดเล็กใช้กับหนังตะลุง ทับขนาดกลางใช้กับโนรา และทับขนาดใหญ่ใช้กับโต๊ะครึม

ทับทำหน้าที่บรรเลงกำกับจังหวะ มีจังหวะและลีลาการตีแตกต่างกัน ถือเป็นเครื่องดนตรีสำคัญ เป็นผู้นำเครื่องดนตรีในวงดนตรีโนราและหนังตะลุง เช่น ถ้าทับบรรเลงทำนองใด จังหวะช้าเร็วอย่างไร เครื่องดนตรีชิ้นอื่นต้องฟังจังหวะและบรรเลงตามความสำคัญของทับเห็นได้จากเพลงโหมโรงตะลุง มีอยู่ ๑๒ เพลง เรียกว่า "เพลงหน้าทับ" แต่ละเพลงทับจะบรรเลงแตกต่างกัน เมื่อนำเพลงที่มีลีลาต่างกันนี้ไปประกอบกับการเชิดรูปหนัง จะให้อารมณ์แตกต่างกันไป หรือการออกรูปพระอิศวร ที่เรียกว่า "เต้นโค" คนตีทับต้องดูตัวหนัง คนตีกลองจะฟังทับ ดนตรีต้องฟังจังหวะกลองและทับ เช่นเดียวกับวงดนตรีโนรา มีทับ ๒ ใบ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ ลีลาการรำและลีลาการขับร้องกลอน ทั้งนี้การขับร้องกลอนประเภทต่าง ๆ ทับจะตีในลีลาที่แตกต่างกัน เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ต้องตีให้ลงจังหวะกับทับ มีกระบวนรำขั้นสูงของโนราและขับร้องบางชุดที่แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของทับคือ "การรำยั่วทับ" และ "การรำเพลงทับ" (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๕๔, น.๑๖)

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้กล่าวถึงลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราไว้ความว่า *"นอกจากลักษณะการแสดงจะสะท้อนวิวัฒนาการที่ยาวนานของการแสดงชนิดนี้แล้ว เครื่องดนตรีประกอบการแสดงแต่เดิมอันได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ยังบ่งบอกถึงความเก่าแก่ของการแสดงชนิดนี้ด้วย"* (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๕๔, น.๖๖)

เมื่อนำคำบอกเล่าของครูบุญสร้าง เรืองนนท์มาพิจารณาร่วมกับข้อมูลรูปแบบวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราของภาคใต้ในข้างต้น พบว่ารูปแบบวงและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีลักษณะที่ใกล้เคียงกันในหลายเครื่องดนตรี เช่น ใช้ปี่เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก ใช้กลองโนราตีสอดประสานกับทับที่เปรียบเสมือนผู้นำวงและเป็นเอกลักษณ์ของวงโนรา นอกจากนี้ยังมีเครื่องกำกับจังหวะที่คล้ายกันกับวงปี่พาทย์ชาตรีแบบดั้งเดิมอีกด้วย

ในปัจจุบันเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันทั้งชื่อและความหมายของโทนชาตรี พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานจึงบัญญัติคำศัพท์และความหมายของโทนชาตรีซึ่งเป็นลูกคำของคำว่า "โทน" ไว้

ดังนี้กล่าวคือ *“ชื่อกลองชนิดหนึ่ง ลักษณะคล้ายโทนแต่ขนาดสั้นและอ้วนกว่า มักทำด้วยไม้ เวลาตีสอดไว้ใต้ขาพับ ใช้เป็นคู่ เรียกว่า ตัวผู้ตัวเมีย”* (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔, น.๕๘๘-๕๘๙)

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าคำว่า “โทน” ที่ปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นโดยส่วนมากจะกล่าวถึงบริบทของโทนที่ใช้บรรเลงประกอบการผ่อนคลายอิริยาบถของชาวราษฎรมากกว่าโทนที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี ต่อมาโทนชาตรีได้ปรากฏหลักฐานเด่นชัดขึ้นอีกครั้งในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อครั้งเกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจในหัวเมืองปักษ์ใต้ จึงเกิดการเคลื่อนย้ายของกลุ่มราษฎรจากหัวเมืองปักษ์ใต้เข้าสู่กรุงเทพมหานคร ผู้คนที่อพยพขึ้นมาในครั้งนั้นส่วนหนึ่งมีอาชีพเดิมคือแสดงละครชาตรีอยู่แล้ว เมื่อย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณถนนหลานหลวงแล้วจึงมีผู้ว่าจ้างให้ไปแสดงตามงานต่าง ๆ จนเกิดความแพร่หลายขึ้น การคมนาคมในช่วงเวลานั้นถือเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งต่อการลดขนาดลักษณะทางกายภาพของทับที่ใช้บรรเลงกับโนราให้มีขนาดเล็กลงแล้วจึงเกิดเป็นโทนชาตรีที่ใช้บรรเลงควบคู่กับการแสดงละครชาตรีมาจนกระทั่งปัจจุบัน โดยตระกูลเรืองนนท์เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดดังกล่าว เพื่อให้เกิดความแตกต่างของเสียงและเหมาะแก่การขนย้ายในเวลาเดินทางไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ

๒.๒ ลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรี

๒.๒.๑ ลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรี

ภาพที่ 9 โทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องหนัง ขึ้นหน้าเพียงด้านเดียว หุ่นโทนนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งในการสร้าง หนังหน้านิยมใช้หนังควายและหนังวัวในการขึ้นหน้า มีสายโยงเร่งเสียงทั้งแบบใช้หนังเรียดและเชือก ลักษณะจะมีขนาดเล็กและสั้นกว่าทับที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโนรา

โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ตัวโทนทำด้วยไม้ เช่น ไม้ขนุน ไม้สัก หรือไม้กระท้อนเป็นต้น ขนาดกว้างประมาณ ๑๗ ซม. ยาวประมาณ ๓๔ ซม. สายโยงเร่งเสียงใช้หนังเรียด ตีด้วยมือหนึ่ง ส่วนอีกมือหนึ่งคอยปิดเปิดลำโพง เพื่อช่วยให้เกิดเสียงต่าง ๆ ตามที่ต้องการ ใช้ตีร่วมในวงปี่พาทย์ชาตรี แต่ก่อนคงใช้ลูกเดียวแต่ต่อมาใช้ ๒ ลูก ตี ๒ คน คนละ ๒ ลูก (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๒๓, น.๓๔)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้อธิบายถึงลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรีไว้ว่า

โทนชาตรี มีรูปร่างลักษณะคล้ายกลองยาวและโทนมโหรี เพียงแต่สั้นกว่า ด้านหน้าที่ขึงด้วยหนังนั้นจะเป็นกระพุ้งป้อมกลม เล็กกว่าโทนมโหรีและกลองยาว ส่วนที่เป็นลำโพงก็จะคล้ายกันกับโทนมโหรี โทนชาตรีนั้นเป็นกลองที่ขึ้นหน้าด้วยหนังเพียงหน้าเดียว ตัวหุ่นทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ไม้สัก ไม้ก้ามปู เป็นต้น มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางยาวประมาณ ๑๗ ซ.ม มีความยาว ประมาณ ๓๔ ซ.ม. ใช้สายเร่งเสียงทำด้วยหนังเรียกว่าหนังเรียด เวลาบรรเลงใช้มือข้างหนึ่ง ตีลงไปบน หน้ากลอง และอีกมือหนึ่งใช้ปิดเปิดปากลำโพง เพื่อช่วยทำเสียงต่าง ๆ โทนชาตรีนั้นจะใช้ ๒ ใบ ด้วยกัน ใช้ผู้บรรเลง ๒ คน ๆ ละ ๑ ใบ และต้องใช้บรรเลงควบคู่ไปกับกลองชาตรีด้วย เป็นการบรรเลง ที่สอดประสานกันอย่างมีระบบ ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี มโนราห์ หนังตะลุง ในวงปี่พาทย์ชาตรี หรือวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา แต่ปัจจุบันได้ถูกนำมาใช้กับวงดนตรีไทยประกอบบทเพลงภาษาตะลุง เพลงภาษาเขมรในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายไทย (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, ๒๕๔๘, น.๒๐๗)

โทนชาตรี หุ่นของโทนชาตรีทำจากไม้ขนุน หรือไม้กระท้อน โดยใช้หนังขึ้นหน้ากลอง โทนชาตรีถือเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้กำหนดจังหวะหน้าทับ เมื่อตีจะมีเสียงดัง เท่ง ๆ หากใช้เพียง ๑ ลูก อาจทำให้นักดนตรีเกิดความเมื่อยล้าได้เพราะไม่มีผู้ช่วยคอยตีสลับ ดังนั้นวงดนตรีละครเท่งตุ๊ก ๑ วงจึงมักมีการใช้โทนชาตรีตีประกอบการแสดงจำนวน ๒ ลูก (ประภาศรี ศรีประดิษฐ์, ๒๕๔๕, น.๑๑๔)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ได้อธิบายลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรีไว้ความว่า

หุ่นโทนเดิม ไม่มีแกะสลัก เป็นไม้ธรรมดาเหมือนหุ่นโนรา เพียงแต่ย่อส่วนลงมา แต่หุ่นเดิมที่มาจากนครศรีธรรมราช ไม่มีแล้วเพราะบ้านที่หลานหลวงไฟไหม้ไป แต่หุ่นที่ผมใช้ตีอยู่มันเหมือนหุ่นเดิม นิยมใช้ไม้ประดู่ ไม้ขนุน พอมาถึงภาคกลางก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไป บางคนก็ใช้ไม้สักบ้าง ซึ่งก็แล้วแต่ความต้องการของแต่ละคน หนังที่ใช้ขึ้นนิยมใช้หนังควาย หนังเรียดก็ใช้หนังจริง ๆ ไม่ใช้เชือก ปัจจุบันนี้ไปตามบ้านที่เป็นละครชาตรีก็เป็นเชือกทั้งหมดเลย ไม่มีใช้หนังเลย แต่บ้านครูใช้หนัง (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๙ สิงหาคม ๒๕๖๔)

หนังเรียดเป็นสายโยงเร่งเสียง ซึ่งเป็นอีกหนึ่งวัสดุหลักที่นิยมใช้ในการขึ้นหน้าโทนชาตรี พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายคำว่าหนังเรียดไว้ว่า

เป็นหนังที่ทำเป็นเส้นแบน ๆ เล็ก ๆ สำหรับใช้โยงเร่งเสียง โดยสอดเข้าไปกับไส้ละมานที่ถักไว้รอบ ๆ ขอบหนังทั้ง ๒ หน้าของตะโพน เปิงมาง กลองสองหน้า เป็นต้น มักร้อยถี่จนมองแทบไม่เห็นตัวหุ่นกลอง ถ้าเร่งหนังเรียดให้ตึงขึ้นเท่าใด หน้ากลองก็ยิ่งตึงขึ้นเท่านั้น (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔, น.๑๒๘๕)

ภาพที่ 10 หนังเรียดที่ใช้สำหรับเร่งเสียงของโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จากหลักฐานดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่าโทนชาตรีเป็นกลองที่ขึ้นหนังเพียงด้านเดียว มีลักษณะทางกายภาพที่คล้ายกับทับ แต่โทนชาตรีมีขนาดที่สั้นกว่า ด้านที่ขึงด้วยหนังจะมีลักษณะเป็นกระพุ้งกลมซึ่งสัดส่วนบริเวณนี้จะมีความแตกต่างจากกลองที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น อีกด้านหนึ่งทำหน้าที่เป็นลำโพงกระจายเสียง วัสดุที่ใช้ในการขึ้นหนังหน้ากลองนิยมใช้หนังในการขึ้นเท่านั้นหรือเรียกอีกอย่างว่า “หนังเรียด” ส่วนตัวหุ่นของโทนชาตรีนิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง

๒.๓ เสียงโทนชาตรีในอุดมคติ

สิ่งหนึ่งที่ช่างทำกลองควรยึดถือเอาเป็นหลักในการสร้างกลองควบคู่กับลักษณะทางกายภาพคือเสียงในอุดมคติ ซึ่งจำเป็นจะต้องคงไว้ให้ได้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ในกลองแต่ละชนิดอยู่เช่นเดิม

เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ ได้กล่าวถึงเสียงในอุดมคติของโทนชาตรีไว้ว่า *“เสียงจะต้องไม่สูงมาก แล้วก็ไม่ต่ำจนเกินไป แล้วก็ไม่ต้องดังจนกลบเสียงเครื่องอื่น ต้องมีเสียงที่พอดีกับวง”* (พิน เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๒ เมษายน ๒๕๖๕)

เช่นเดียวกันกับครูบุญช่วย แสงอนันต์ ที่ได้อธิบายลักษณะเสียงในอุดมคติของโทนชาตรีไว้ว่า *“จริง ๆ ก็ไม่จำเป็นต้องดังคุมวงมาก เพราะส่วนใหญ่ก็ใช้ตีประกอบรำอยู่แล้ว เราไม่ได้เอาไปตีกับวง เพราะฉะนั้นไม่จำเป็นต้องดังมาก ถ้าสูงเกินก็จะคุมเสียงยากอีก”* (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องกำกับจังหวะประเภทเครื่องหนังได้อธิบายลักษณะเสียงในอุดมคติของโทนชาตรีไว้ว่า *“จริง ๆ ก็เหมือนกับทุกเครื่องนั้นแหละ ไม่ดังเกินจนมันล้นวง แล้วก็ไม่เบาเกินจนฟังไม่รู้เรื่อง ต้องพอดี ยิ่งตีกับรำยิ่งต้องให้เขาได้ยินชัดเจน”* (อนันต์ ดุริยพันธุ์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ครูอนุชา บริพันธุ์ ได้อธิบายลักษณะเสียงของโทนชาตรีไว้ว่า *“ตามที่ครูได้ศึกษาจากครู ๆ มา เสียงจะต้องมีความทุ้มแล้วก็ต้องช่วยอุ้มวงในระดับนึง เสียงต้องยาวและชัดเจน ตัวขัดกับตัวยืนก็ต้องเสียงไม่เท่ากัน ไม่อย่างนั้นมันแยกไม่ออก ระดับเสียงก็ต้องต่างกันต้องไม่เถียงกัน”* (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านละครชาตรีและได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านละครชาตรีทั้งการแสดงและการบรรเลงจากครูทองใบ เรืองนนท์ ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายถึงลักษณะเสียงของโทนชาตรีไว้ว่า *“มีเสียงป๊ะ โท่น เสียงเทิ่งไม่เอา มันสูงไป เสียงโท่นจะเข้ากับปี่ใน เพราะว่าคนร้องจะต้องฟังเสียงโทน โทนมายังไงร้องเสียงนั้นเลย ไม่ต้องเอาเสียงปี่มาวัด แต่ปัจจุบันนี้มันตึงมากไป กลองแขกยังตึงเลย”* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

Chulalongkorn University

จากข้อมูลดังกล่าวในข้างต้นพบว่าท่านผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านได้อธิบายถึงลักษณะเสียงของโทนชาตรีในอุดมคติไปในทิศทางเดียวกันคือ เสียงโทนจะต้องไม่ดังและสูงมากจนเกินไป ลักษณะเสียงต้องมีความทุ้มในระดับที่พอดี และที่สำคัญคือต้องมีความชัดเจนในแต่ละเสียงที่ถูกถ่ายทอดออกมา นอกจากนี้ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ได้ให้หลักการที่ชัดเจนและเพิ่มเติมจากท่านผู้เชี่ยวชาญท่านอื่นคือ ใช้เสียงโทนชาตรีในการกำหนดเสียงให้แก่ผู้ขับร้อง ซึ่งจะต้องมีระดับเสียงเดียวกับปี่ใน เพื่อเวลาขับร้องประกอบการแสดงจะได้ไม่ต้องให้ปี่ในกำหนดเสียงให้แก่ผู้ขับร้องบ่อยครั้ง อาจจะเนื่องด้วยปี่ในมีเสียงที่ดัง ซึ่งทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่องของอารมณ์ในการรับชมและรับฟัง

๒.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรี

การบรรเลงเครื่องกำกับจังหวะประเภทเครื่องหนังในการบรรเลงประกอบละครนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีปฏิพานไหวพริบที่ดี รู้จักสังเกตและจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ เพื่อให้ท่ารำและบทเพลงมีความสอดคล้องกันได้อย่างสมบูรณ์

เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

โทนชาตรีนี้สำคัญเหมือนเป็นพระเอกของวงเลย ต้องดูท่ารำเป็น ดูว่าเขาจะไปจะมา จะเข้าจะออกตรงไหน ไม่งั้นเดี๋ยวคร่อมกับท่าเขา เพลงก็ต้องฟังเป็น เดี๋ยวคร่อมกับเพลงอีก ตอนผมตีก็ต้องได้ท่ารำด้วยเหมือนกัน ต้องจำได้ แล้วก็ต้องตีให้ชัดเจน เสียงดังฟังชัด เหมือนจะไม่ยากแต่ก็ยากอยู่ (พิน เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

คนตีจะต้องดูท่าเป็น จำท่าให้ได้นะ ตีชัดชาตรีหรือมโนราห์บูชายัญ ต้องจำให้ได้แล้วต้องรู้ห้วงว่าเข้าจะไปตอนไหน แล้วต้องนั่งใกล้ไมค์หน่อย แล้วก็ตัวขัดออกมาไกล ๆ เพราะไม่งั้นตัวขัดจะดังกว่า ถ้าตัวขัดดังกว่าแล้วบางทีคนรำจังหวะไม่ดีก็จะล้มเลย เขาก็จะโทษเราเอาได้ คนโทนเองก็ต้องซ้อมคู่กันด้วย ให้รู้ใจกัน ถ้าตีกันเป็นประจำก็จะรู้เลยว่าถ้าตีอย่างนี้ ต่อไปจะตีแบบไหน แต่ตัวขัดต้องอย่าโชว์มากเพราะต้องประกอบการแสดง (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

ก็ดูท่าเขา นับท่าเอาว่ากี่จังหวะ แล้วก็จำเอา บางทีก็ดูคนรำ พอเขาพยักหน้าเราก็ลง ถ้าตีกับรำก็ดูท่าเป็นหลัก ตีไม่ให้คร่อมท่า แล้วก็ให้เสียงดังพอดี ๆ คนรำเขาจะได้ฟังรู้เรื่อง คร่อมเพลง ถ้าตี ๒ คนก็ต้องไม่ให้ชนกัน ต้องซ้อมกันให้ดี ถ้าตีในภาษาก็เน้น

สนุก ๆ แต่ต้องตีให้ชัด ในภาษาก็ไม่ค่อยมีอะไรมากเท่าไหร่ (อนันต์ ดุริยพันธุ์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

ก็ต้องมองท่ารำ ต้องตีให้เข้ากับท่ารำ บางทีต้องตีไปบอกเพลงไปด้วย เพลงก็ต้องไม่คร่อม ถ้าคร่อมปุ๊บเขารู้เลย คนรำซัดก็ต้องดูโทนด้วยว่าจะหมดแล้วนะ จะหมดหน้าทับแล้วนะ ส่วนมากก็จะดูท่าเป็นหลัก ของกรมศิลปากรใช้อ่ะนับ แต่ที่บ้านผมไม่นับโทนก็ต้องรู้ว่าท่านี้หมดแล้วนะ แล้วค่อยให้กลองรัว บางคนบอกว่าตีโทนไม่มีอะไร ตีข้างนอกไม่มีอะไร แต่ว่ามาตีละครชาตรีมีอะไรเยอะแยะเต็มไปหมด ตีตะโพนยังง่ายกว่าเลย (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

ครูอนุชา บริพันธุ์ ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

คนตีโทนต้องมีความดังชัดเจน เพราะว่าเขาต้องฟังเราท้า ถ้าเราไม่ท้า เขาก็ไปต่อไม่ได้ รำต่อไม่ได้ เราก็ต้องจำท่าให้ได้ การเน้นเสียงก็เหมือนกัน ไม่จำเป็นต้องตีดังตลอดเวลา แต่ต้องรู้ช่วงเวลาว่าจะเน้นเสียงช่วงไหน ตอนไหน ถ้าเราดังตลอดเขาก็จะไม่รู้เลยว่าเราเน้นตรงไหน แต่ก็ขึ้นอยู่กับน้ำหนักมือของแต่ละคนด้วย โทนดีทับดี แต่น้ำหนักมือของผู้ปฏิบัติตียังไม่ถึงเสียง เสียงที่ออกมามันก็ยังไม่ได้ แต่ถ้าผู้ปฏิบัติดี แต่โทนไม่ดี เราก็สามารถทำให้คุณภาพออกมาดีได้ หลัก ๆ ก็อยู่ที่ผู้ปฏิบัติ (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

จากข้อมูลดังกล่าวในข้างต้นผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงโทนชาตรีมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือการบรรเลงโทนชาตรีเปรียบเสมือนสะพานที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงระหว่างผู้แสดง ผู้บรรเลงและผู้ขับร้องในบางครั้ง ซึ่งคุณสมบัติของผู้บรรเลงที่ดีจะต้องมีความเป็นผู้นำและกล้าตัดสินใจ ปฏิภาณไหวพริบดี สามารถจดจำและเข้าใจท่ารำได้เป็นอย่างดี จะต้องตีให้เสียงทุกเสียงมีความชัดเจนและเลือกใช้ความดัง-เบาของเสียงได้อย่างถูกต้องและเหมาะสม อีกทั้งยังต้องเข้าใจใน บทเพลงและบทร้องเพื่อไม่ให้เกิดการคร่อมจังหวะและสร้างความสนุกสนานได้อย่างราบรื่น

๒.๕ วิธีการบรรเลงโทนชาตรี

๒.๕.๑ รูปแบบการนั่งบรรเลงโทนชาตรี

ในปัจจุบันโทนชาตรีมีรูปแบบการนั่งบรรเลงโทนชาตรีทั้งหมด ๒ แบบคือแบบบรรเลง ๒ คน และแบบบรรเลงคนเดียว แต่ที่มีความนิยมมาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบันและถูกต้องตามแบบแผนที่สุดก็คือการบรรเลงแบบ ๒ คน ส่วนการบรรเลงแบบคนเดียวมีเหตุอันเนื่องมาจากการว่าจ้างงานในปัจจุบันนั้นมีราคาที่ถูกลง จึงจำเป็นต้องปรับรูปแบบเพื่อให้ค่าตอบแทนในแต่ละงานนั้นเพียงพอต่อการดำรงชีพต่อไป

ภาพที่ 11 ท่านั่งสำหรับบรรเลง ๒ คน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้บรรเลงคนหนึ่งจะทำหน้าที่ตัวยืน ผู้บรรเลงคนหนึ่งจะทำหน้าที่ตัวขัด โดยนั่งท่าขัดสมาธิและนำโทนชาตรีไว้บริเวณบนตักขนานกับพื้น มือข้างหนึ่งไว้สำหรับตีลงบนหน้ากลองและมืออีกข้างหนึ่งไว้สำหรับเปิด-ปิดปลายลำโพงเมื่อบรรเลงเสียงป๊ะและเสียงติง

ภาพที่ 12 ท่านั่งสำหรับบรรเลงคนเดียว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ผู้บรรเลงจะนั่งท่าขัดสมาธิและนำโทนชาตรีทั้ง ๒ ใบมาวางในลักษณะไขว้กัน ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ได้อธิบายรูปแบบการบรรเลงโทนชาตรีแบบคนเดียวไว้ว่า *"เมื่อก่อนตีกัน ๒ ใบ ๒ คน ตีคนเดียวปู่ไม่ให้ตี ปู่บอกว่าเอาครูไปนั่งทับอย่างนั้นไม่ได้ปู่ไม่ให้ตี ถ้าตี ๒ คนพ่อจะสอนแต่ถ้าจะตีคนเดียวพ่อไม่สอน แต่ถ้าครูตีคนเดียวครูก็จะไม่นั่งอย่างที่คนอื่นเขาทำกันนะ ครูจะเอาวางไขว้บนตักแทนเหมือนทับ"* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

๒.๕.๒ วิธีการตีโทนชาตรี

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลเรื่องระบบเสียงจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านพบว่าทุกท่านมีความเห็นและอธิบายไปในทิศทางเดียวกันว่า ระบบเสียงของโทนชาตรีนั้นมีทั้งหมด ๔ เสียง โดยแบ่งเป็นเสียงหลัก ๒ เสียงได้แก่ เสียงเท่งหรือโท่น เสียงป๊ะ และเสียงที่เป็นกลวิธีพิเศษอีก ๒ เสียง ได้แก่เสียงเถอะ และเสียงติง ซึ่งทั้ง ๒ เสียงนี้นิยมใช้ตีเพื่อสร้างอรรถรสให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

โทนชาตรีในอดีตนิยมบรรเลง ๒ คน คนละ ๑ ลูก จะมีตัวขัดและตัวยืน *"ผู้ที่ตามตัวจังหวะตกของห้องเพลงเรียกว่า "ตัวยืน" ส่วนผู้ที่ตีลงจังหวะยกของห้องเพลงเรียกว่า "ตัวขัด" จะมีลักษณะเหมือนกับการตีฉิ่งพร้อมกับตีฉาบเล็กที่สอดประสานกันไป"* (ทองใบ เรืองนนท์, ๒๕๕๐, น.๑๕๖)

นอกจากโทนชาตรีจะต้องตีสอดประสานกันเองระหว่างตัวขัดและตัวยืนแล้ว ยังต้องบรรเลงร่วมกับกลอง ตุ๊กด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 13 วิธีตีเสียงเท่ง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วิธีการตีเท่งหรือเสียงโท่น ใช้นิ้วทั้ง ๔ ตีลงไปที่หน้ากลองเมื่อเกิดเสียงแล้วให้เปิดมือออกทันที *เวลาตีจะต้องตีให้เต็มมือ ตีตรงกลาง ไม่ใช่ตีขอบ ๆ ไม่งั้นเสียงไม่ออก แต่ก็ต้องระวังอย่าให้ดังจนเกินไป ไม่งั้นจะไม่น่าฟัง* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

ภาพที่ 14 วิธีตีเสียงปี๊ะ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วิธีการตีเสียงปึะ แบบบรรเลงคนเดียวจะใช้นิ้วทั้ง ๔ ตีลงไปบนกลองในลักษณะปิดมือและออกแรงกดไปบริเวณหน้ากลองเล็กน้อยโดยจะใช้แรงมากกว่าเสียงเท่ง มืออีกข้างจะใช้ปิดปลายลำโพง

ภาพที่ 15 วิธีตีเสียงเถอะ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วิธีการตีเสียงเถอะ แบบบรรเลง ๒ คนจะใช้นิ้วทั้ง ๔ ตีลงไปบนกลองในลักษณะปิดมือและออกแรงกดลงไปบริเวณหน้ากลองเล็กน้อย มืออีกข้างที่อยู่บริเวณลำโพงจะเปิดออกเพื่อให้เกิดช่องเสียงโดยจะใช้รองไว้บริเวณด้านล่างลำโพง

ภาพที่ 16 วิธีตีเสียงติง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วิธีการตีเสียงติง ใช้ส่วน ๒ ใน ๓ ของนิ้วชี้ตีลงบริเวณใกล้กับขอบกลองด้วยลักษณะเปิดมือ มืออีกข้างจะปิดบริเวณลำโพงเพื่อไม่ให้เสียงเกิดช่องเสียง

๒.๕.๓ วิธีการใช้มือควบคุมเสียงบริเวณลำโพง

การใช้มืออีกข้างหนึ่งในการควบคุมเสียงบริเวณลำโพงจำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กับมืออีกข้างเพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดีและชัดเจน โดยจะมีวิธีการใช้ทั้งหมด ๒ รูปแบบ

๑. การใช้มือปิดจากด้านบนลงข้างล่าง

ภาพที่ 17 วิธีการปิดลำโพงจากข้างบนลงข้างล่าง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้มือปิดจากข้างบนลงข้างล่างมักจะพบอยู่ในทั่วไปในนักดนตรีไทย โดยจะใช้มืออีกข้างหนึ่งวางไว้บริเวณบนลำโพง เมื่อบรรเลงเสียงป๊ะและเสียงติง จึงพับมือลงมาปิดบริเวณปากลำโพง

๒. การใช้มือปิดจากด้านล่างขึ้นด้านบน

ภาพที่ 18 วิธีการปิดลำโพงจากข้างล่างขึ้นด้านบน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

การใช้มือปิดจากด้านล่างขึ้นไปสู่ด้านบนจะปฏิบัติโดยการใช้มือลองไว้บริเวณปากลำโพง ให้ปากลำโพงวางอยู่บนฝามือ เมื่อบรรเลงเสียงป๊ะและติง จึงพับมือขึ้นด้านบนให้ฝามือปิดบริเวณปากลำโพง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒.๖ โอกาสในการบรรเลงโทนชาตรี

โอกาสสำหรับการบรรเลงโทนชาตรีในปัจจุบันสามารถแบ่งได้ ๒ โอกาสใหญ่ ได้แก่ บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีและบรรเลงเพื่อสร้างสำเนียงภายในวงดนตรีไทยทั่วไป ดังนี้

๒.๖.๑ บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี

๒.๖.๑.๑ ละครชาตรี

ละครชาตรีเป็นละครที่เก่าแก่ที่ของประเทศไทย สันนิษฐานกันว่าถือกำเนิดขึ้นตั้งแต่ช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงวินิจฉัยและแสดงทัศนะเกี่ยวกับหลักฐานที่บ่งบอกถึงต้นกำเนิดของละครชาตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งท่าน

ได้ทำการจดบันทึกกลอนไหว้ครูโนรา เมื่อครั้งเสด็จไปราชการ ณ หัวเมืองปักษ์ใต้ โดยมีประเด็นสำคัญมากมายดังนี้

สังเกตเห็นพวกละครร้องคำไหว้ครูอยู่นาน ๆ จึงจับบทเล่นละครนึกอยากจะทราบว่าคำไหว้ครูของพวกละครโนราชาตรีเป็นอย่างไร จึงได้ถามแล้วจดมาทุก ๆ คราวที่มีโอกาสจะจดได้ เอามาส่งให้รวบรวมรักษาไว้ในหอพระสมุด ฯ เมื่อมาพิจารณาดูคำไหว้ครูที่จดมานั้นเห็นมีข้อความเป็นเรื่องตำนานของละครโนราชาตรีอยู่หลายข้อทีเดียว เป็นต้นมีความปรากฏว่า เดิมนั้นพระเทพสิงหรบุตรของนางศรีคงคาหัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงหรได้พาแบบแผนละครลงไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครกันสืบมา พวกละครโนราชาตรียังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงหรและขุนศรัทธาในคำไหว้ครูมาจนทุกวันนี้ ความที่กล่าวว่าละครโนราชาตรีได้แบบแผนลงไปจากกรุงศรีอยุธยา ข้อนี้มีหลักฐานประกอบในคำไหว้ครูอีกบท ๑ ซึ่งว่าด้วยเพลงรำ มีเป็นกลอนว่า

ครูเอยครูสอน สอนไว้ให้รำสิบสองท่า
พ่อขุนศรัทธา สอนให้รำท่าต่างกัน
แม่ลายกนก แล้วยกขึ้นเป็นเครือวัลย์
ราหูจับจันทร์ ให้เวียนแต่ซ้ายไปขวา
...(บทขาด)... ...(บทขาด)...
ปลดปลงลงมา ให้รำเป็นท่าบัวตุม
บัวบานบัวคลี่ จงกลนีแย้มตระพุ่ม
...(บทขาด)... แล้วท่าแมลงมุมชักใย
ท่าพระยาหงส์ทอง ลงลอยล่องลำน้ำไหล
ล่องตรงลงไป ยังปากน้ำพระคงคา
ขอเชิญร้อยชั่ง เจ้ารำช้างประสานงา
รำท่ากินรา ลงมาจะเล่นสาคร
แล้วเก็บดอกไม้ มาร้อยเป็นเครื่องอาภรณ์
นี่แหละครูสอน ทำนองพ่อขุนศรัทธา

เพลงรำต่าง ๆ ที่ออกชื่อในกลองนี้ ถูกต้องตามตำรารำครั้งกรุงเก่าโดยมาก เห็นได้ว่าเป็นตำราที่ได้ไปจากกรุง ฯ ข้อนี้เป็นหลักฐานอย่าง ๑ อีกอย่าง ๑ เครื่องแต่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างเช่นนายโรงละครโนราชาตรีแต่ง คือที่นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจงไว้หางหงส์ สวมเครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อ แลศีรษะสวมเทริด (ซึ่งยังแต่งอยู่จนทุกวันนี้) เป็นแบบเครื่องต้นแต่งตัวท้าวพระยาดึกดำบรรพ์ เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่า มีรูปเทวดาที่จำหลักบานซุ้มพระเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชรญ์ ซึ่งอยู่ในอยุธยาพิพิธภัณฑ์สถาน แลรูปเทวดาที่เขียนไว้กลังบานประตูพระอุโบสถวัดใหญ่เมืองเพชรบุรี เป็นต้น เห็นได้ว่าเครื่องแต่งตัวอย่างเช่นนายโรงละครโนราชาตรี ต้องเป็นของเกิดแบบอย่างขึ้นในราชธานีแล้วจึงแพร่หลายลงไป ใช่วิไสยที่พวกชาวนคร ฯ จะคิดขึ้นได้แต่โดยลำพังเพราะเค้าเงื่อนมีหลายอย่างดังกล่าวมา จึงควรเชื่อได้เป็นหลักฐานว่าละครโนราชาตรีที่เล่นกันที่เมืองนครศรีธรรมราชนั้น มิได้ไปเอาอย่างมาแต่ละครพม่า ที่จริงได้แบบแผนลงไปจากกรุงศรีอยุธยา คือแบบแผนละครนอกที่เล่นกันอยู่เป็นพื้นเมืองในสมัยนั้นนั่นเอง (ดำรงราชานุภาพ, ๒๔๖๔, น.๓-๖)

จากทัศนะดังกล่าวของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงประเด็นสำคัญหลายประการ โดยประการแรกคือความสอดคล้องของคำกลอนไหว้ครูที่กล่าวถึงการเคารพบูชาพระเทพสิงหร ขุนศรัทธาและนางศรีคงคา ซึ่งมีความสอดคล้องกับตำนานละครโนราชาตรีที่กล่าวถึงตัวละครทั้ง ๓ นี้เช่นเดียวกัน อีกทั้งท่ารำต่าง ๆ ที่ปรากฏยังถูกต้องตามตำราในสมัยอยุธยาอีกด้วย ประเด็นสำคัญต่อมาคือลักษณะการแต่งกายของผู้แสดงเป็นนายโรงซึ่งมีความเหมือนกับรูปภาพจำหลักบานซุ้มประตู ณ วัดพระศรีสรรเพชรญ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 19 บานซุ้มประตูไม้วัดพระศรีสรรเพชรญ์
ที่มาภาพ: รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง

ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงต้นกำเนิดของละครโนราหรือชาตรีไว้ความว่า

เป็นต้นกำเนิดของละครรำมาแต่โบราณกาล ตามทางสันนิษฐานแห่งพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพไว้ว่า ขุนศรัทธานำออกไปจากนครศรีธรรมราชฯ ละครโนราห์หรือชาตรีมีการเล่นลัด ๆ ง่าย ๆ มีตัวละคร ๓ ตัว แสดงอยู่ในเรื่องชาดกสองเรื่องคือ พระรถเสน กับ นางมโนราห์ ในตัวละคร ๓ ตัวนี้ เป็นพระเอก ๑ นางเอก ๑ ตลก ๑ ตลกนี้เป็นตัวเบ็ดเตล็ดต่อไปด้วย เช่น เป็นฤๅษี เป็นยักษ์หรือเป็นนกอะไรเหล่านี้ ละครโรงใดที่มีตัวละครพระเอกเป็นสำคัญก็มักเล่นเรื่องพระรถเสน นางละครโรงใดนางเอกสำคัญก็มักเล่นเรื่องนางโนห์รา และก็เพราะทางปักษ์ใต้นิยมแสดงเรื่องโนห์รากันมาก ละครอย่างนี้จึงเรียกไปตามชื่อว่า มโนห์ราแล้วก็ตัดสั้นเข้าตามสำเนียงของชาวปักษ์ใต้ ก็เลยกลายเป็นโนราห์ไป (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙, น.๔๒-๔๓)

จากหลักฐานดังกล่าวผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ละครชาตรีเป็นละครโบราณที่เกิดขึ้นในสมัยอยุธยา ปรากฏหลักฐานทั้งในด้านลายลักษณ์อักษรในบทกลอนไหว้ครู ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำจากราชธานีสู่มณฑลนครศรีธรรมราช ทั้งยังปรากฏหลักฐานในด้านประติมากรรมฝาผนังในโบราณสถานสำคัญที่แสดงถึงลักษณะการแต่งกายที่มีความคล้ายกับศิลปะในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้เกิดการเคลื่อนย้ายของกลุ่มคนทั้งหมด ๓ ครั้ง ซึ่งเหตุการณ์นี้ถือเป็นเหตุการณ์สำคัญของละครชาตรี ที่ปรากฏหลักฐานว่าละครชาตรีมีความแพร่หลายและได้รับความนิยมว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ ทั้งยังเกิดรูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีอย่างเป็นรูปธรรมขึ้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒.๖.๑.๒ รูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรี

การบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีถือเป็นหน้าที่หลักของโทนชาตรีที่จะต้องบรรเลงเพื่อกำกับจังหวะหน้าทับให้มีความสอดคล้องกับท่ารำและบทร้องอันเป็นเอกลักษณ์ของละครชาตรี ภายในวงจะประกอบไปด้วย ปี่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง ในบางโอกาสที่มีจำนวนคนมากพอตามที่ต้องการก็สามารถเพิ่มฆ้องคู่และกรับพวงได้เช่นกัน

ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรีไว้ในหนังสือปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทยไว้ความว่า

ปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดง ประกอบด้วยปี่สำหรับทำทำนอง ๑ โทน ๑ กลองเล็ก (เรียกว่ากลองชาตรี) ๒ และฆ้องคู่ ๑ คู่ แต่ละครชาตรีที่แสดงกันในกรุงเทพมหานครนั้น มักตัดเอาฆ้องคู่ออกและใช้ม้าล่อแทน ซึ่งเป็นประเพณีสืบต่อกันมาจนกระทั่งบัดนี้ และในบางครั้งยังมีกลองแขกเพิ่มเข้ามาอีกด้วย ต่อมาดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมี ปี่ชวา ทับหรือโทน ๒ ใบ กลองตุ๊ก ๒ ใบ ฆ้อง ฉิ่ง และกรับ ต่อมาเปลี่ยนเป็น ปี่พาทย์ เครื่องห้า เช่นเดียวกับละครนอก คือ มีปี่ ระนาด ตะโพน กลอง ฆ้องวง และกรับยังมีใช้อยู่ (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙, น.๑๕๖)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 20 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะครูทองใบ เรืองนนท์
ที่มาภาพ: คณะละครชาตรีครูทองใบ เรืองนนท์

วงปี่พาทย์ชาตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี แต่เดิมแล้วมีเพียงเครื่อง ๔ ชิ้นนี้เท่านั้น โดยจะมีเครื่องดำเนินทำนองเพียงชิ้นเดียวคือปี่ นอกจากนั้นจะเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะในแต่ละบทเพลง ภายหลังต่อมาวงปี่พาทย์ชาตรีได้มีพัฒนาการโดยการนำเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเข้ามาเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดอรรถรสและความหลากหลายของบทเพลง โดยครูบุญสร้าง เรืองนนท์ได้อธิบายถึงที่มาของการพัฒนาวงปี่พาทย์ชาตรีคณะเรืองนนท์ไว้ความว่า

ก็มีปี่ มีกลองตุ๊ก มีโทน แล้วก็ฉิ่ง แล้วก็ม้าล้อ แล้วก็กรับ ทีนี้พ่อผมไปหัดระนาดมา ปู่เค้าก็จะโชว์ว่าพ่อผมตีระนาดได้ ก็เลยเอาระนาดมาใส่ ทีนี้ลุงกับอาตีตะโพนได้ ก็เอากลองมาใส่ เอาตะโพนมาใส่ ปัจจุบันก็มีเอาเครื่องปี่พาทย์มาผสม แต่ว่าแต่ก่อนนี้มีปี่ มีกลองตุ๊ก มีโทน มีฉิ่ง มีกรับ มีลูกคู่ เวลาตัวละครจะไปจะมาก็จะใช้ปี่ทำเพลงอย่างเดียว โทนก็ปึะปึะ โท่นโท่น ไม่มีใช้ตะโพนเลย (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

จากคำบอกเล่าของครูบุญสร้าง เรืองนนท์ในข้างต้นพบว่ามีความสอดคล้องกับคณะละครชาตรีหลายคณะในปัจจุบันที่มีวิวัฒนาการทางด้านรูปแบบวงดนตรีที่คล้ายกัน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 21 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะจงกลโปร่งน้ำใจ

ที่มาภาพ: คณะละครชาตตรีจงกล โปร่งน้ำใจ บูรพศิลปินกระทรวงวัฒนธรรม

ละครชาตรีคณะจงกลโปร่งน้ำใจ เป็นละครชาตรีอีกคณะหนึ่งที่ตั้งอยู่บริเวณถนนหลานหลวง ซึ่งมีประวัติความเป็นมาที่ใกล้เคียงกับละครชาตรีคณะเรืองนนท์ ณัฐรียา สามารถ ได้กล่าวถึงรูปแบบวง ปี่พาทย์ชาตรีของคณะจงกลโปร่งน้ำใจไว้ว่า

ละครชาตรีคณะจงกล โปร่งน้ำใจจะมีความโดดเด่นโดยจะใช้เครื่องดนตรีที่เรียกว่า ชาตรีเครื่องใหญ่หรือชาตรีเข้าเครื่อง ดนตรีประกอบก็ใช้ประสมกันและใช้เครื่องดนตรีของละครชาตรี ผสมกับวงปี่พาทย์ของละครนอก การแสดงเริ่มด้วยการรำซัดไหว้ครูแล้วลงโรงจับเรื่องด้วยเพลงวาแบบละครนอก ส่วนวิธีการแสดงนั้นใช้ทั้งแบบ

ละครชาตรีและแบบละครนอกผสมกัน ซึ่งการแสดงแบบนี้ยังเป็นที่นิยมกันมาจนถึงทุกวันนี้ (ณัฐรียา สามารถ, ๒๕๖๔, น.๘๙)

ภาพที่ 22 วงปี่พาทย์ชาตรีคณะสุดประเสริฐ
ที่มาภาพ: ใจบุญ แย้มยิ้ม

ละครชาตรีคณะสุดประเสริฐ เป็นคณะละครชาตรีชื่อดังย่านจังหวัดสมุทรปราการ โดยส่วนใหญ่จะรับจ้างแสดงละครชาตรีในงานแก้บนและในโอกาสต่าง ๆ ตามการว่าจ้าง สุรศักดิ์ ปานลักษณ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีของคณะสุดประเสริฐไว้ว่า

> *ในการแสดงละครชาตรีของคณะสุดประเสริฐ แต่เดิมเครื่องดนตรีใช้มีเพียงโทนหรือทับ ๑ คู่ กลองตุ๊ก ๑ คู่ ฆ้องคู่ ปี่นอก กรับและฉิ่ง โดยมีเครื่องดำเนินทำนองอย่างเดียวคือปี่ แต่ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนโดยนำแบบแผนละครต่าง ๆ มาประสมด้วยจึงทำให้ต้องใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ มาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงแทนวงปี่พาทย์ชาตรีเดิม* (สุรศักดิ์ ปานลักษณ์, ๒๕๖๒, น.๑๐๒)

นอกจากคณะละครชาตรีได้รับความนิยมภายในจังหวัดกรุงเทพมหานครฯแล้ว ยังได้รับความนิยมและแพร่หลายเป็นอาชีพออกไปสู่จังหวัดต่าง ๆ ภายในภาคกลางด้วยเช่นกัน เช่น จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดอ่างทอง จังหวัดจันทบุรี เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จันทิมา แสงเจริญ ได้อธิบายถึงรูปแบบวงของคณะละครชาตรีเมืองเพชรไว้ว่า *เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย กลองชาตรี โทนชาตรี ฉิ่งฉาบและกรับ บางคณะใช้ระนาดเอก กลองทัดตะโพน บรรเลงร่วมด้วย* (จันทิมา แสงเจริญ, ๒๕๓๙, น.๗๖)

เบญจมาศ คำอุ่น ได้อธิบายถึงรูปแบบวงของคณะละครชาตรีอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทองไว้ว่า *ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมี ปี่ชวา ทับหรือโทน 2 ใบ กลองตุ๊ก 2 ใบ ฆ้อง ฉิ่ง และกรับ ต่อมาเปลี่ยนเป็น ปี่พาทยเครื่องใหญ่ เช่นเดียวกับละครนอก คือ มีปี่ ระนาด ตะโพน กลอง ฆ้องวง และกรับยังมีใช้อยู่* (เบญจมาศ คำอุ่น, ๒๕๔๙, น.๒๖)

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์ ได้อธิบายถึงรูปแบบวงของคณะละครชาตรีหรือละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรีไว้ความว่า

> *เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเท่งตุ๊ก มีลักษณะคล้ายคลึงกับปี่พาทย์ชาตรี จะแตกต่างกันที่เครื่องดนตรีของละครเท่งตุ๊กไม่มีปี่ชวาและฆ้องคู่ ต่อเมื่อกาลเวลาผ่านไป เครื่องดนตรีจึงได้เกิดพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา จนกระทั่งในปัจจุบันนี้สามารถพบวงดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงได้ใน ๓ ลักษณะคือ*
>
> ๑) *วงดนตรีแบบโบราณ วงดนตรีประเภทนี้เป็นวงดนตรีหลักของละครเท่งตุ๊กมาตั้งแต่เดิม นับจากอดีตจนกระทั่งปัจจุบันซึ่งเครื่องดนตรีทั้งหมดประกอบด้วย โทนชาตรี กลองตุ๊ก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ*
> ๒) *วงดนตรีแบบพันทาง เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นหลังจากวงดนตรีในแบบแรก แต่ได้เพิ่มเครื่องดนตรี “ระนาดเอก” เข้ามาอีกชิ้นหนึ่ง มีหน้าที่ดำเนินทำนองสอดแทรกเข้าไปกับเครื่องดนตรีในแบบเดิม*
> ๓) *วงดนตรีแบบประยุกต์เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นล่าสุด โดยมีลักษณะเหมือนกับวงดนตรีแบบประยุกต์ทุกชนิด แต่เพิ่มเครื่องดนตรีสากล อาทิ กลองชุด เข้ามาอีกชนิดหนึ่ง เพื่อเพิ่มความสนุกสนาน เร้าใจ ให้กับการแสดงมากยิ่งขึ้น* (ประภาศรี ศรีประดิษฐ์, ๒๕๔๕, น.๑๑๔-๑๑๗)

ครูมนตรี ตราโมท ได้ให้คำอธิบายถึงลักษณะของละครชาตรีเครื่องใหญ่ไว้ความว่า

> *มาเมื่อสมัยรัชกาลที่ ๖ จึงมีผู้คิดผสมวิธีการแสดงละครชาตรีกับละครนอกเข้ารวมกัน เรียกว่า “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” บ้าง ละครชาตรีเครื่องใหญ่ บ้าง โดยมีวิธีแสดง*

ดังนี้ โรงสำหรับแสดงบางทีก็มีฉากอย่างละครนอก บางทีก็ไม่มีฉากอย่างละครชาตรี ดนตรีที่ประกอบมีทั้ง ๒ อย่าง คือ มีดนตรีที่ประกอบด้วย ปี่ โทน ฯลฯ ตามแบบละครชาตรีเดิมกับวงปี่พาทย์สามัญที่ใช้ประกอบละครนอกอีกวงหนึ่งด้วย ส่วนการแสดงเริ่มต้นด้วยรำซัดอย่างละครชาตรี แล้วลงโรงจับเรื่องด้วยเพลงวาอย่างละครนอก เพลงร้องและวิธีการแสดงมีทั้งแบบละครชาตรีและละครนอกปนกัน เช่น ร่ายสำหรับดำเนินเรื่องก็มีทั้งร่ายชาตรีและร่ายนอก นับว่าเป็นละครอีกชนิดหนึ่งที่มีศิลปะ ๒ แบบเข้าระคนกัน และก็ยังนิยมแสดงกันอยู่จนบัดนี้ (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙, น.๑๕๖-๑๕๗)

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าในพัฒนาการของรูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีในปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามเหตุปัจจัยที่แตกต่างกันเช่น ปรับเปลี่ยนตามประเภทของละครที่นำมาจับเรื่องแสดง ปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดความโดนเด่นเพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำในแต่ละคณะ โดยส่วนใหญ่มักจะเรียกชื่อละครประเภทนี้ว่าละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ ซึ่งมีการปรับรูปแบบวงดนตรีให้เกิดการผสมผสานระหว่างวงปี่พาทย์ชาตรีและวงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อให้บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบนั้นเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์แบบ นอกจากนี้ยังพบวงดนตรีแบบประยุกต์ที่เกิดขึ้นที่คณะละครภายในจังหวัดจันทบุรี ซึ่งมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาช่วยสร้างให้เกิดความเร้าใจ สนุกสนานมากขึ้น แต่ทั้งนี้รูปแบบวงส่วนใหญ่ยังคงยึดหลักของเครื่องดนตรีดั้งเดิมอันเป็นสัญลักษณ์และเอกลักษณ์ของละครชาตรีคือปี่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง โดยส่วนใหญ่แล้วมักจะถูกว่าจ้างให้ไปแสดงในการแก้บนในสถานที่ต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒.๖.๑.๓ โอกาสในการแสดงละครชาตรี

สิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นที่พึ่งทางจิตใจให้แก่คนไทยมาอย่างช้านาน เมื่อใดที่เกิดความเดือดเนื้อร้อนใจคนไทยมักจะบอกกล่าวให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือได้รับรู้และขอความช่วยเหลือให้ผ่านพ้นอุปสรรคหรือประสบความสำเร็จในเรื่องต่าง ๆ ไปได้ด้วยดี เมื่อสำเร็จแล้วก็ได้มีการแสดงการขอบคุณซึ่งรูปแบบการขอบคุณของแต่ละคนก็มีความแตกต่างกันออกไป บ้างก็ถวายของคาว บ้างก็ถวายของหวาน บ้างก็ถวายของใช้ หากผู้นั้นมีกำลังทรัพย์มากก็มักนิยมว่าจ้างคณะละครให้ทำการแสดงเพื่อเป็นการขอบคุณ โดยส่วนใหญ่แล้วละครชาตรีมักจะถูกว่าจ้างให้แสดงในงานแก้สินบนต่าง ๆ เนื่องจากมีความเชื่อกันว่าละครชาตรีสามารถสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ ทั้งยังสามารถป้องกันสิ่งอัปมงคลได้อีกด้วย

วุฒิพงษ์ ทองก้อน ได้อธิบายถึงความเชื่อที่แฝงอยู่ในละครชาตรีไว้ความว่า

ละครชาตรีเป็นละครรำที่นิยมใช้แสดงแก้บนมาแต่โบราณ ด้วยความเชื่อที่ว่าผู้แสดงละครชาตรีมีคาถาอาคม และสามารถติดต่อกับเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ ใครจะหาละครแก้บนต้องหาละครชาตรีเพื่อให้เทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยดลบันดาลให้ได้สิ่งที่ต้องการ (วุฒิพงษ์ ทองก้อน อ้างถึงใน โกเมศ จงเจริญ, ๒๕๕๕, น.๑๑)

ภาพที่ 23 รำซัดชาตรี
ที่มาภาพ: กรมศิลปากร

ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับความเชื่อที่แฝงอยู่ภายในการรำซัดชาตรีไว้ความว่า

...ต่อจากนั้นก็มีตัวยืนเครื่องออกมารำซัดหน้าบทตามเพลง การรำซัดนี้ ในโบราณขณะที่รำ ตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วยเพื่อฟ้องกันเสนียดจัญไร และกระทำยำเยียต่าง ๆ วิธีการเดินวนรำซัดก่อนแสดงนี้จะรำเวียนซ้าย เรียกว่าชักใยแมลงมุม หรือชักยันต์ ต่อจากรำซัดหน้าบทเวียนซ้ายแล้วก็เริ่มจับเรื่อง ตัวละครขึ้นนั่งเตียงแสดงต่อไป การแสดงละครชาตรี ตัวละครร้องเอง ไม่ต้องมีต้นเสียง ตัวละครที่นั่งอยู่ ณ ที่นั้น ก็เป็นลูกคู่ไปในตัว และเมื่อเลิกการแสดงจะรำซัดอีกครั้งหนึ่ง ว่าอาคมถอยหลังรำเวียนขวา เรียกว่าคลายยันต์ เป็นการถอนอาถรรพ์ทั้งปวง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙, น.๑๕๖)

๒.๖.๒ บรรเลงภายในวงดนตรีไทยทั่วไป

บทบาทอีกด้านหนึ่งของโทนชาตรีคือจะถูกนิยมนำมาใช้บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับเพื่อสร้างให้เกิดสำเนียงตลุงและสำเนียงเขมร

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของประเทศไทยกับประเทศกัมพูชามีลักษณะคล้ายคลึงกันในหลากหลายด้าน เช่น สถาปัตยกรรม ศิลปะการฟ้อนรำ รวมไปถึงบทเพลงและเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายกันกับของประเทศไทย ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ได้แสดงทรรศนะถึงการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมระหว่างไทยกับเขมรไว้ว่า *"ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้เริ่มมีแผ่นเสียงครั่งหรือจานเสียงไขลานแล้ว โชคดีที่ผมมีแผ่นเสียงพวกนี้อยู่บ้าง เลยได้รู้ว่าถ้าเปรียบเทียบกันแล้วเพลงราชสำนักของเขมรที่เหมือนกับของเรา ในกรณีของเขมรจึงเห็นได้ว่าดนตรีไทยได้มีอิทธิพลไม่น้อยต่อดนตรีของราชสำนักเขมร"* (อุดม อรุณรัตน์, ๒๕๔๐, น.๑๓๕) ด้วยลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศไทยจึงไม่เป็นอุปสรรคมากนักในการเดินทางไปเยี่ยมเยือนในประเทศเพื่อนบ้าน ส่งผลให้มักจะเกิดการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมอยู่บ่อยครั้ง

สุภัตรา ภูมิประพาสได้กล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อครั้งนางแพน เรืองนนท์ได้ไปแสดงละครในแถบชายแดนที่มีเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชา

> *ในการให้สัมภาษณ์ มารดาของนางสาวแพนเล่าว่า เธอและบุตรสาวตระเวนเล่นละครอยู่ที่พระตะบอง ตอนนั้นธุรกิจละครเร่ดำเนินไปอย่างขัดสนเพราะเศรษฐกิจไม่ดีมากจนคนไม่อยากจ่ายสตางค์เพื่อดูละคร เธอกำลังครุ่นคิดว่าอาจต้องปิดวิกละครเร่และกลับเข้ากรุงเทพฯ แต่ในเย็นวันหนึ่ง ขณะที่ละครกำลังแสดงอยู่ ผู้ดูแลคณะละครได้มากระซิบกับเธอว่าพระเจ้ามณีวงศ์ประทับอยู่ในหมู่ผู้ชมละคร เธอเล่าว่ากษัตริย์กัมพูชาเสด็จมาชมการแสดงทั้ง ๒ คืนที่คณะละครของเธอแสดงอยู่ที่พระตะบอง และเธอสังเกตว่าพระองค์ทรงปรบพระหัตถ์เสียงดังเมื่อบุตรสาวของเธอปรากฏตัว*
>
> *วันรุ่งขึ้นคณะละครเร่ถูกเรียกตัวให้ไปแสดงเบื้องพระพักตร์พระเจ้าอยู่หัวมณีวงศ์ในพระบรมมหาราชวังในกรุงพนมเปญ หลังจากนั้นพระเจ้าอยู่หัวมีรับสั่งให้มารดานางสาวแพนเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์ในวันรุ่งขึ้น*
>
> *เมื่อฉันไปถึง พระองค์ทรงทักทายอย่างเป็นกันเองและตรัสชมว่าลูกสาวของฉันสวย พระองค์ทรงตรัสขอแพนจากฉันซึ่งฉันยินยอมพร้อมใจอยู่แล้ว พระองค์ทรงตรัสถามอีกว่าพ่อของแพนจะยินดีเหมือนฉันหรือไม่ ฉันกราบทูลว่าเขาจะต้องยินดี*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เหมือนกัน แต่พระองค์ไม่ยึดคำของฉัน ทรงรับสั่งให้ฉันโทรเลขมาเรียกสามีของฉันให้เดินทางมาที่กรุงพนมเปญ

บิดาของนางสาวแพนเป็นนักแสดงบทตัวตลกในคณะละครที่กรุงเทพฯ เมื่อได้รับโทรเลขเขารีบเดินทางโดยรถไฟไปกรุงพนมเปญและยินยอมยกบุตรสาวให้พระมหากษัตริย์กัมพูชา พระองค์จึงพระราชทานบรรดาศักดิ์ “หลวง” ให้เป็นการตอบเทน (สุพัตรา ภูมิประพาส, ๒๕๕๒, น.๑๐๓-๑๐๔)

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ได้อธิบายถึงการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมของโทนชาตรีไว้ความว่า

เขมรก็มีโทนเหมือนกันนะ ของเค้าก็มีโทนเหมือนกัน แต่โทนที่เขมรตีเนี้ยปู่ผมไปสอนไว้นะ เพราะว่าตอนนั้นป้าผมไปเล่นที่ชายแดนเขมร แล้วเจ้าเมืองเขมรมาดูละครแล้วชอบป้าผม (ป้าแพน เรืองนนท์) ก็เลยขอป้าผมไปอยู่ด้วย แล้วป้าแพนก็ไปสอนละครชาตรีที่เขมร ที่สมเด็จพระเทพไปดูละครชาตรีที่เขมรก็สงสัยว่าทำไมเขมรมีละครชาตรีใครไปสอน ท่านให้เข้าไปเล่าให้ฟังผมก็ยังไม่ได้เข้าไปเล่าเลย พอเป็นเพลงสำเนียงเขมรก็มักจะนำโทนชาตรีมาตีแทนกลองอื่น (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

ครูอนุชา บริพันธุ์ ได้อธิบายถึงการใช้โทนชาตรีในการสร้างสำเนียงเขมร-ตลุงไว้ความว่า *ส่วนใหญ่ก็จะใช้ใน ๑๒ ภาษา พวกภาษาเขมร ตลุง ส่วนใหญ่ก็จะใช้เครื่องหนังเป็นโทนกับตุ๊กแทน เพราะว่าเสียงมีลักษณะที่ใกล้กันกับโทนของเขมรที่สุด กระแสเสียงจะใกล้เคียงมากกว่ากลองอย่างอื่น* (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 24 วงปี่พาทย์คณะเรืองนนท์ขณะประชันเพลง ๑๒ ภาษา
ที่มาภาพ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ

ในปัจจุบันผู้ประพันธ์เพลงและผู้ควบคุมวงหลายท่านนิยมใช้โทนชาตรีมาบรรเลงเพื่อสร้างสรรค์ให้บทเพลงมีความสนุกสนานและเข้าถึงสำเนียงภาษาได้มากยิ่งขึ้น โดย รศ.พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงเรื่องการสร้างสำเนียงไว้ความว่า *"ผู้ประพันธ์ย่อมต้องเลือกคัดตัดแต่งสำเนียงแสดงอารมณ์ให้เหมาะสมกับบทเพลงของตน ยิ่งถ้าได้ผนวกบริบทต่าง ๆ เช่น หน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง อัตราจังหวะ และลักษณะของวงดนตรี เข้าปรุงประกอบด้วยแล้ว ผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์"* (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๙, น.๔๙)

๒.๗ ความเชื่อที่มีต่อโทนชาตรี

ข้อมูลด้านความเชื่อของโทนชาตรีนั้นได้ถูกบันทึกจากคำบอกเล่าของครูพูน เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านละครชาตรี ซึ่งท่านได้อธิบายถึงความเชื่อที่แฝงอยู่ในลำดับขั้นตอนการบูชาครูไว้ความว่า

> *เริ่มต้นจะต้องทำพิธีบูชาครูเบิกโรง มีเทียน ๑ เล่ม ธูป ๓ ดอก หมาก ๓ คำ (ป้ายปูนทางด้านหลังใบพลู และจีบเอาหลังเข้า) หมาก ๓ คำนี้ใส่ในโทนทั้งคู่ ๒ คำ ใส่ที่โคนเสากลาง (หรือใต้เสื่อก็ได้) ๑ คำ กับเงินกำนลอีก ๓ สลึง ๑ เฟื้อง เงินกำนลนี้เมื่อทำพิธีเสร็จแล้ว จะต้องแบ่งให้คนเบิกโรง ๑ สลึง คนรำซัดหน้าบท ๑ สลึง คนแบกซองคลี ๑ สลึง และอีก ๑ เฟื้อง เป็นส่วนอุทิศให้ครูบาอาจารย์ เมื่อทำพิธีบูชาครูเสร็จแล้ว ปี่*

พาทย์ก็โหมโรงชาตรี แล้วร้องประกาศหน้าบท ถ้ามีบายศรีด้วย ก็ร้องเริ่มด้วย “ขานเอ” ถ้าไม่มีก็ตัดไปร้องเชิญครูทีเดียว (มนตรี ตราโมท, ๒๔๙๗, น.๔)

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ทายาทผู้สืบทอดองค์ความรู้ด้านละครชาตรีได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการนำหมากไปใส่ไว้โทนชาตรีไว้ความว่า

จริง ๆ ก็ทำมานานแล้ว ตั้งแต่รุ่นปู่ เมื่อก่อนนี้ปู่เขาทำ ก็จะทำตอนไหว้ครูก่อนแสดง จะเอาหมากใส่ไว้ในโทนแล้วก็ทิ้งไว้ซักพักนึง แล้วค่อยเอาออก เมื่อก่อนนี้ครูมนตรีก็เคยมาถามปู่ว่า ทำอะไรเหรอครับ ปู่บอกว่า ก็เอาหมากให้ครูกิน เป็นการไหว้ครูทับไหว้ครูโทน พอเสร็จแล้วก็เอาออก ไม่งั้นตีแล้วไม่ได้เสียง ตอนหลังมาก็ไม่ค่อยได้ทำแล้วเพราะมีผลต่อเสียง มีผลต่อหนังกลองด้วย ก็เลยไม่ได้ทำ ก็มีแต่ไหว้ครูปกติ (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

นอกจากการนำหมากไปใส่ไว้ในโทนชาตรีแล้ว ความเชื่อยังถูกแสดงให้เห็นผ่านรูปแบบการนั่งบรรเลงโทนชาตรีอีกด้วย โดยผู้บรรเลงจะไม่นิยมนั่งทับโทนชาตรีหรือสอดโทนชาตรีไว้ที่ขา ยกเว้นงานเร่งด่วนและมีระยะเวลาการเตรียมตัวที่น้อยกว่าปกติ

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ได้อธิบายถึงรูปแบบการนั่งบรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

โทนก็เปรียบเหมือนครูนั้นแหละ เครื่องดนตรีทุกชิ้นเปรียบเหมือนครูหมดเลย เราจะไม่เอาครูไปสอดไว้ใต้ขาเด็ดขาด เพราะดูแล้วไม่ค่อยดีเท่าไหร่ ถ้าเล่นคนเดียวก็วางไขว้เอา แต่ถ้าให้ดีก็ ๒ คนดีกว่าเราจะได้ไม่ต้องนั่งทับครู (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ครูอนุชา บริพันธุ์ ได้อธิบายถึงรูปแบบการนั่งบรรเลงโทนชาตรีไว้ความว่า

ปัจจุบันที่กรมศิลปากรก็จะตี ๒ คน ไม่ค่อยตีคนเดียว เพราะเชื่อว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นมีครู เราก็ไม่อยากเอาครูไปไว้ใต้ขาเพราะมันคือที่ต่ำ ถ้าเป็นไปได้ก็จะตี ๒ คน เว้นเสียว่างานไหนเตรียมตัวไม่ทัน คนไม่พอค่อยเอาสอดไว้ใต้ขา แต่ก็จะลองเอาไขว้กันบนตักแล้วก็เอาเชือกรัดก่อน ถ้ารัดแล้วอยู่ก็ตีแบบนี้ แต่ถ้ารัดแล้วไม่อยู่ก็จำเป็นต้องสอดไว้ใต้ขา แต่ถ้าดีที่สุดก็ต้อง ๒ คน เราก็จะได้สบายใจด้วย แล้วที่สำคัญก็จะคุมเสียงง่ายด้วย (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

จากข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อที่เชื่อว่าโทนชาตรีเปรียบเสมือนครูที่ให้วิชาความรู้เช่นกัน ด้วยความเชื่อเช่นนี้จึงแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมคือ การนำหมากไปใส่ไว้ในโทนชาตรีเปรียบเหมือนกับให้ครูได้รับเครื่องเซ่นไหว้หลังจากทำการไหว้ครู โดยแนวคิดนี้ได้เริ่มต้นมาจากครูพูน เรืองนนท์ นอกจากนี้ยังแสดงออกในรูปแบบวิธีการนั่งบรรเลงที่ไม่นิยมเอาโทนชาตรีไปสอดไว้ใต้ขา เพราะเชื่อว่าเป็นการนั่งทับครูซึ่งไม่เหมาะสมและไม่งดงามเท่าที่ควร ถ้าหากทราบล่วงหน้าว่าจะต้องบรรเลงควรจะมีการเตรียมผู้บรรเลงให้ครบถ้วนก่อนที่จะบรรเลง

จากหลักฐานดังกล่าวในข้างต้นผู้วิจัยพบว่า โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophone กล่าวคือเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงด้วยการสั่นสะเทือนของหนังที่ขึงตึงอยู่บนตัวกลอง ในกลุ่มของเครื่องดนตรีไทยโทนชาตรีถูกจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

ในสมัยก่อนกรุงรัตนโกสินทร์ยังไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่ามีต้นกำเนิดมาจากที่ใด จนกระทั่งต่อมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้ปรากฏหลักฐานในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ซึ่งได้กล่าวถึงกลองที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในละครชาตรีอย่างชัดเจน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้เกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจในหัวเมืองทางปักษ์ใต้ จึงได้เกิดการเคลื่อนย้ายของกลุ่มคนจากจังหวัดนครศรีธรรมราชสู่กรุงเทพมหานคร โดยในการอพยพครั้งนั้นมีกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพเดิมคือแสดงโนราอยู่แล้ว เมื่อเข้ามาอาศัยอยู่กรุงเทพมหานครจึงได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บริเวณถนนหลานหลวงและได้รับการว่าจ้างให้ไปแสดงละครตามที่ต่าง ๆ มากมาย จุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากโนราชาตรีสู่ละครชาตรีคือคณะละครของครูพูน เรืองนนท์ได้รับเชิญให้ไปแสดงที่ช่อง ๔ บางขุนพรหม ซึ่งได้มีการเปลี่ยนแปลงชื่อจากโนรา-ชาตรีมาเป็นละครชาตรี และใช้เรียกชื่อการแสดงเช่นนั้นว่า “ละครชาตรี” ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โทนชาตรีได้พัฒนาและปรับปรุงมาจากทับที่ใช้บรรเลงประกอบโนราชาตรีเดิม เหตุอันเนื่องมาจากทับมีขนาดที่ใหญ่เกินไป การขนย้ายไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ อาจจะไม่เหมาะกับการคมนาคมซึ่งเป็นปัจจัยหลัก อีกทั้งต้องการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของการแสดงทั้ง ๒ ประเภทนี้ด้วย ซึ่งผู้ริเริ่มในการเปลี่ยนแปลงคือตระกูลเรืองนนท์ ซึ่งเป็นตระกูลที่เป็นต้นฉบับของละครชาตรีโดยแท้จริง

ลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรีมีความคล้ายกับกลุ่มกลองกุณโฑกล่าวคือเป็นกลุ่มกลองที่มีลักษณะทางกายคล้ายกับเครื่องปั้นดินเผาที่มีชื่อว่าน้ำต้นหรือกุณโฑที่ใช้สำหรับเป็นภาชนะใส่น้ำ โทนชาตรีจะมีลักษณะขึ้นหน้าเพียงด้านเดียวซึ่งฝั่งขึ้นหน้าจะมีลักษณะที่ใหญ่กว่าฝั่งที่ใช้เป็นช่องเสียง

เสียงโทนชาตรีในอุดมคติเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยส่งเสริมให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ชาตรี โดยเสียงของโทนชาตรีต้องมีความก้องกังวาน ไม่ทุ้มต่ำจนเกินไป มีเสียงสูงต่ำที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน อีกทั้งระดับเสียงของโทนชาตรีต้องมีระดับใกล้เคียงกับปี่ในมากที่สุด เพื่อทำหน้าที่กำหนดระดับเสียงให้ผู้แก่ผู้ขับร้องด้วยเช่นกัน

คุณสมบัติของผู้บรรเลงโทนชาตรีจำเป็นต้องเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญ ได้รับการฝึกฝนจนเกิดความเชี่ยวชาญและชำนาญ เนื่องจากการบรรเลงประกอบการแสดงจะมีหลายปัจจัยที่ควรคำนึงถึง เช่น ท่ารำ บทเพลง บทร้อง จังหวะ เป็นต้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีปฏิภานไหวพริบที่ดี มีสมาธิ มีความจำดี ช่างสังเกต สามารถจดจำและเข้าใจท่ารำรวมทั้งบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งยังต้องเลือกใช้ความดัง-เบาของเสียงได้อย่างถูกต้องและเหมาะสมในแต่ละช่วงเวลา

โทนชาตรีมีวิธีการตีทั้งหมด ๒ แบบได้แก่แบบบรรเลงคนเดียวและบรรเลงคู่ การบรรเลงคนเดียวจะไม่นิยมนำโทนชาตรีไปสอดไว้ใต้ขาเนื่องจากมีความเชื่อว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นก็คือครูบาอาจารย์เช่นกัน ซึ่งวิธีตีคนเดียวคือจะนำโทนชาตรีมาวางไขว้กันบนตักแทน แต่หากจะให้ถูกต้องตามแบบแผนคือต้องบรรเลงเป็นคู่ กล่าวคือใช้ผู้บรรเลง ๒ คน คนหนึ่งบรรเลงตัวขัดซึ่งจะมีเสียงที่สูงกว่าอีกคนหนึ่งบรรเลงตัวยืนจะมีเสียงที่ต่ำกว่า โดยจะมีเสียงทั้งหมด ๔ เสียง ได้แก่เสียงเท่ง เสียงป๊ะ เสียงติงและเสียงเถอะ เสียงพื้นฐานของโทนชาตรีจะมีเพียง ๒ เสียงเท่านั้นได้แก่ เสียงเท่งและเสียงป๊ะ ส่วนกลวิธีพิเศษที่ช่วยสร้างให้เกิดอรรถรสและความสนุกเร้าใจคือเสียงติงและเสียงเถอะ เสียงที่ใช้มืออีกข้างปิดบริเวณลำโพงมีด้วยกันทั้งหมด ๒ เสียงได้แก่ เสียงป๊ะและเสียงติง การบรรเลงระหว่างตัวขัดกับตัวยืนจะต้องสอดประสานกันไปได้อย่างราบรื่นอีกทั้งมือทั้ง ๒ ข้างของผู้บรรเลงจะต้องมีความสัมพันธ์กันด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทบาทและหน้าที่หลักของโทนชาตรีคือบรรเลงเพื่อการแสดงละครชาตรี แต่ด้วยลักษณะเสียงของโทนชาตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากกลองชนิดอื่นและมีความเป็นมาทางด้านประวัติศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับโทนชาตรี ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงและผู้ควบคุมวงเลือกใช้โทนชาตรีเพื่อบรรเลงประกอบเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับเพื่อแสดงเป็นสัญญะให้ทราบโดยทั่วกันว่าเพลงนี้คือเพลงสำเนียงเขมร

ด้วยความเชื่อที่ว่าโทนชาตรีเปรียบเหมือนครูและหัวใจหลักของวงปี่พาทย์ชาตรี ความเชื่อเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดและแสดงออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมคือ การนำหมากไปใส่ไว้ในโทนชาตรีเพราะเชื่อว่านั้นคือการถวายเครื่องเซ่นไหว้ให้ครูได้รับหรือกินหลังจากพิธีไหว้ครูเบิกโรง โดยจะเรียกกันว่า

“การไหว้ครูทับครูโทน” ซึ่งผู้ที่ริเริ่มแนวคิดนี้คือครูพูน เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านละครชาตรีคณะเรืองนนท์ แต่ในปัจจุบันพิธีนี้ไม่ปรากฏขึ้นอีก เนื่องจากอาจจะทำให้เกิดความเสียหายแก่หนังหน้ากลองได้ นอกจากนี้รูปแบบการนั่งบรรเลงยังสะท้อนให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมว่าไม่ควรนั่งบรรเลงด้วยวิธีการสอดโทนไว้ใต้ขา เพราะเชื่อว่าเครื่องดนตรีก็คือครู ขาคือของต่ำ การนั่งทับเครื่องดนตรีเปรียบเหมือนการนั่งทับครู ทั้งยังทำให้คุณภาพเสียงเกิดคุณภาพน้อยกว่าการบรรเลง ๒ คนอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๓

ประวัติชีวิตช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

ภาพที่ 25 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน หรือช่างป๊อก
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ประวัติชีวิตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อมูลจากบทสัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔ โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ทั้งหมด ๖ หัวข้อดังนี้

๓.๑ ชีวิตวัยเยาว์

๓.๒ การศึกษางานช่างทำกลอง

๓.๓ ชีวิตการประกอบอาชีพทำกลอง

๓.๔ ชีวิตครอบครัว

๓.๕ ความเชื่อ ข้อห้ามและทัศนคติต่อการประกอบอาชีพทำกลอง

๓.๖ การสืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๓.๑ ชีวิตวัยเยาว์

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เกิดเมื่อวันที่ ๕ มกราคม ๒๔๙๙ ที่หมู่ ๗ ตำบลปากน้ำ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ปัจจุบันอายุ ๖๖ ปี บิดาชื่อนายแสวง โพธิปิน มารดาชื่อนางเจือ โพธิปิน มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งสิ้นจำนวน ๘ คน

๑. นายสวัสดิ์ โพธิปิน

๒. นายสังเวียน โพธิปิน

๓. นางฉวีวรรณ ผอบทอง

๔. นายสุวรรณ์ โพธิปิน

๕. นางสมจิตร เพชรหิน

๖. นายประจวบ โพธิปิน

๗. นางสมใจ โพธิปิน

๘. นายบรรจบ โพธิปิน

ช่างสุวรรณ์ เล่าถึงประสบการณ์วัยเยาว์ให้ฟังว่า

กิจกรรมยามว่างที่ครูชอบคือการหาปลา ชอบหาปลามากเลย ช่วงหน้าน้ำหรือช่วงน้ำท่วมจะออกหาปลาตลอดเลย พอเลิกเรียนเสร็จก็กลับบ้านเตรียมเบ็ดออกหาปลา โรงเรียนกับบ้านก็ไม่ไกลกันมาก บางทีก็ไปนั่งอยู่คนเดียวกลางทุ่ง มันเงียบดี ไม่ต้องวุ่นวายกับใคร พอใกล้ค่ำก็กลับบ้านมาช่วยงานพ่อ ดูพ่อทำกลองต่อ เราก็เลยได้มีโอกาสได้เห็นพ่อทำกลองมาตั้งแต่เด็ก (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

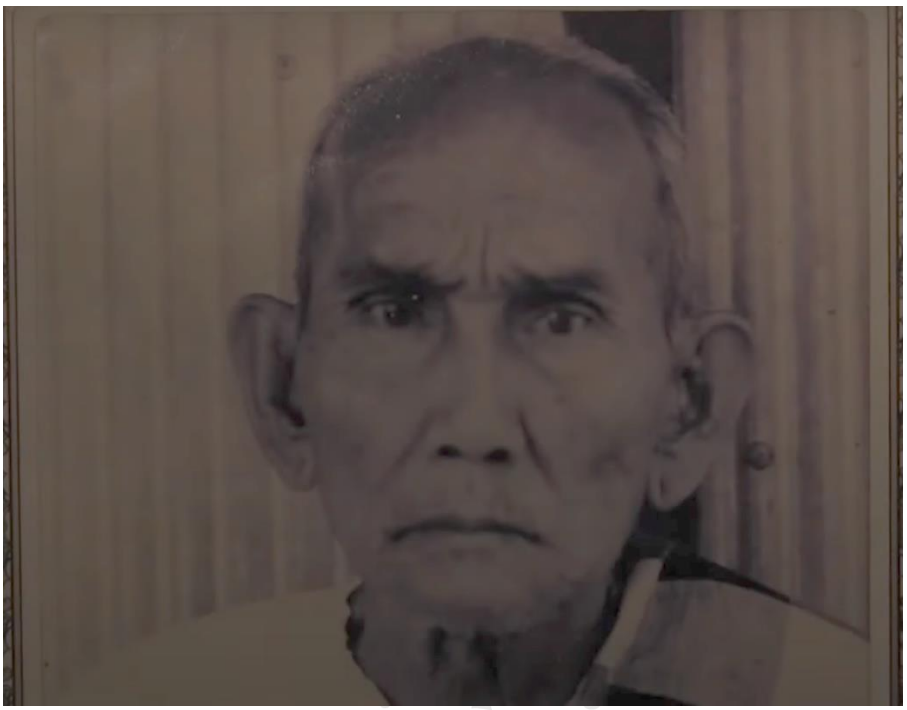
ครอบครัวของช่างสุวรรณ์ประกอบอาชีพทำกลองมาตั้งแต่สมัยรุ่นคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ซึ่งถือเป็นครอบครัวกลุ่มแรกในอำเภอป่าโมกที่ได้ริเริ่มอาชีพทำกลองขึ้น

ตอนยังเป็นวิธีโบราณอยู่ก็มีไม่กี่เจ้าที่ทำ มีบ้านตา บ้านพ่อ บ้านน้าชาย กำนันหมู่ฟ้า ตาธรรม ตาขำ ตาลาน ตาหลัด ส่วนใหญ่ก็จะเป็นเครือญาติกัน พอเริ่มขายได้ดีคนก็หันมาทำกันมากขึ้น เพราะเมื่อก่อนคนแถวนี้แย่ พอถึงหน้าทำนาก็เจอน้ำท่วม ๔-๕ ปีติดกัน ทำมาหากินกันไม่ได้เลย พอหมดหน้าน้ำข้าวก็เสีย น้ำก็เสีย ขายไม่ได้ รายได้ก็หมด บางคนก็หันไปทำโรงเลื่อย บางคนก็หันไปทำอิฐ บางคนมีทุนหน่อยก็หันมาทำกลอง (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ด้านการศึกษาสายสามัญช่างสุวรรณ์ ได้เริ่มเข้าศึกษาระดับในชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดโบสถ์วรดิตถ์ และสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๗

๓.๒ การศึกษางานทางด้านช่างทำกลอง

หลังจากสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๗ แล้ว ช่างสุวรรณ์ก็ได้เริ่มศึกษางานช่างกับคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ซึ่งถือเป็นครูท่านแรก โดยช่างสุวรรณ์ ได้เล่าถึงประวัติของคุณตาเพิ่มไว้ว่า *“ตาเป็นคนริเริ่มคนแรกของจังหวัดอ่างทองเลย แต่ก่อนตามีวงปี่พาทย์ แกทำใช้เองในวงของแก ประวัติจริง ๆ เขาว่าแกเป็นคนในวัง เจ้านายแกแพ้แกเลยต้องลี้ภัยมา แกเก่งทุ้ม แต่แกไม่เคยปริปากเลยนะเพราะแกเป็นคนตาขาว”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)



ภาพที่ 26 คุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์
ที่มาภาพ: Thai pbs

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตลอดระยะเวลาในช่วงเยาว์วัย ช่างสุวรรณ์ได้เห็นกระบวนการสร้างกลองด้วยกรรมวิธีแบบโบราณและได้มีโอกาสได้ช่วยหยิบจับเครื่องมือต่าง ๆ ในบางครั้ง จึงทำให้ช่างสุวรรณ์ได้ซึมซับและสัมผัสบ้างเล็กน้อย ช่างสุวรรณ์ได้เล่าถึงกรรมวิธีการสร้างกลองแบบโบราณให้ฟังว่า

> *สมัยนั้นยังไม่มีแท่นคว้าน พวกกลองทัดลูกใหญ่ก็ใช้วิธีเจาะรูจากอีกฝั่งถึงอีกฝั่ง เลยใช้ดอกสว่านลูกใหญ่หน่อย บางบ้านก็ใช้ไฟสุมเลยเพื่อให้ไฟมันกินเนื้อกลองแทน โดยที่ไม่ต้องนั่งเจาะ ก็ต้องนั่งคุมวันละ ๕-๖ ลูก พอใกล้จะได้ที่ก็ดับไฟ ...สมัยก่อนก็ออกตัดไม้กันเองหมด ไปกับลูกน้อง พกเลื่อยมือกันไป แต่ก็มีที่อยู่ประจำแล้ว ถ้าเจอต้นไม้ก็ขอซื้อเขา ถ้าไม่มีเจ้าของก็หาเจ้าของจนกว่าจะเจอแล้วค่อยขอซื้อเขา สมัยนี้ก็มีคนเอาไม้มา*

ส่ง เพราะคนที่เคยเป็นลูกน้องก็เสียไปหมดแล้ว (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

จนกระทั่งได้อายุประมาณ ๑๑-๑๒ ปี ก็ได้เริ่มฝึกหัดอย่างจริงจังและได้นำขันกำนลไปไหว้กับบิดาเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์อย่างถูกต้องตามประเพณี และได้เริ่มหัดกลึงกลองชนิดแรกคือกลองรำวง เพราะมีขนาดใหญ่และมีลวดลายไม่มาก ช่างสุวรรณ์ได้เล่าถึงประสบการณ์เมื่อครั้งเริ่มต้นฝึกหัดงานช่างกับบิดาให้ฟังว่า

ถ้าเริ่มจริงๆ ก็ช่วงอายุประมาณ ๑๑-๑๒ ขวบ ก็ได้เห็นทุกขั้นตอน เพราะเราอยู่กับพ่อมาตั้งแต่เด็ก พ่อกับตาทำยังไงเราก็ดูหมดแล้วก็จำได้หมด ตอนนั้นรู้สึกว่ายากมากเลย มันต้องใช้กำลังเยอะด้วยเพราะสมัยก่อนไม่มีเครื่องไม้เครื่องมือเหมือนทุกวันนี้ แล้วพ่อก็เป็นคนละเอียดมากด้วย พ่อดุมากและเป๊ะมาก ๆ ใช้ไม้บรรทัดวัดด้วย (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ลักษณะการสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองของช่างสุวรรณ์นั้นจะไม่มีการจดบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษร แต่จะใช้วิธีการจำและฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอจนเกิดความชำนาญ

ไม่มีการจดบันทึกเลย แต่จะใช้การจำอย่างเดียว กลองนี้หน้าเท่านี้ ยาวเท่านี้ กว้างเท่านี้ จำได้หมดทุกชนิด อยู่ในสมองหมด เพราะมันผ่านสายตาเราทุกวัน เราเห็นหมดทุกขั้นตอนมาตั้งแต่เด็ก ๆ เราเคยทำมาตั้งแต่เด็ก ๆ จนตอนนี้ก็น่าจะประมาณ ๕๐ ปีแล้วมั้ง ทุกวันนี้ก็ยังจำได้หมด (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 27 ช่างสุวรรณ์ขณะกลึงโทน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๓.๓ ชีวิตการประกอบอาชีพช่างทำกลอง

เมื่อสะสมประสบการณ์ทางด้านการทำกลองมาได้ช่วงระยะเวลาหนึ่ง จึงได้เริ่มประกอบอาชีพการทำกลองอย่างเต็มตัว ตลอดระยะเวลาในการประกอบอาชีพนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนเครื่องมือที่ใช้ในการสร้างบางเครื่องมือเพื่อให้มีความรวดเร็วยิ่งขึ้นและรองรับต่อความต้องการของผู้บริโภคได้มากขึ้น ช่างสุวรรณ์ได้เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงของวัสดุอุปกรณ์ให้ฟังว่า

> *พ่อไปซื้อเครื่องกลึงแบบโบราณมาใช้คือจะใช้เท้าปั่นแบบจักรยาน ปัจจุบันพังแล้วแต่ครูก็ทันใช้ ใช้มาได้ประมาณ ๑๐ ปีก็มีชาวบ้านเขารู้ว่าบ้านเรามีเครื่องปั่นเขาก็เลยมาขอดูแล้วก็ลอกเลียนแบบเมื่อก่อนก็ใช้หม้อต้ม Yanma มาเกือบ ๑๐ ปี พอนานเข้าก็เปลี่ยนมาเป็นแบบมอเตอร์ มันก็ไวขึ้นกว่าเดิมพอมารุ่นหลังก็มีการดัดแปลงกันแต่ไม่รู้ว่าใครเป็นคนแรก แต่ที่จำได้คือน้าชาย เขาดัดแปลงวิธีการคว้านไส้ใน คือซื้อแท่นกลึงเหล็กแท่นใหญ่มาแปลงสภาพเอา เมื่อก่อน ๑ ลูกใช้เวลา ๖-๗ วัน เดี๋ยวนี้ ๑ วันคว้านได้เป็น ๑๐ ลูก งานมันจะไวขึ้นเยอะ ถ้าเราไม่ทำอย่างนั้น มันก็ไม่ทันความต้องการของลูกค้า พอเริ่มขายดีคนในหมู่บ้านก็เริ่มหันมาทำกลองกัน มี ๒๐ กว่าหลัง* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ 28 เครื่องกลึงไฟฟ้า (เครื่องใหญ่)
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 29 เครื่องคว้านไส้กลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ปัจจุบันสถานที่ประกอบอาชีพทำกลองของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ตั้งอยู่ที่หมู่ ๖ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ภายในหมู่บ้านจะนิยมประกอบอาชีพทำกลองเป็นหลัก ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์และเป็นแหล่งเรียนรู้และท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของจังหวัดอ่างทองด้วยเช่นกัน

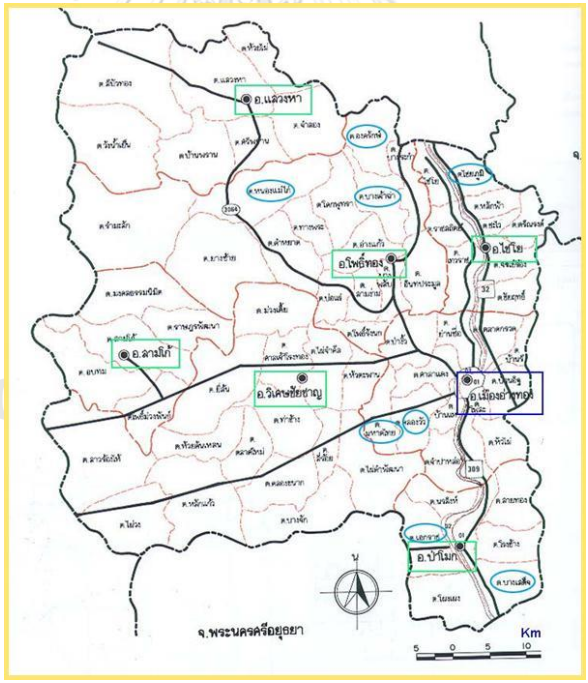
ภาพที่ 30 หน้าบ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยภาพเมื่อวันที่ ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔

ภาพที่ 31 บริเวณภายในส่วนหน้าบ้าน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 32 โรงกลึงไม้ด้านหลังบ้าน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๓.๓.๑ หมู่บ้านทำกลอง



ภาพที่ 33 แผนที่จังหวัดอ่างทอง

ที่มาภาพ: http://www.angthong.go.th/2564/content/general

จังหวัดอ่างทอง เป็นจังหวัดหนึ่งทางภาคกลาง มีลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบลุ่ม คล้ายรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีอาณาเขตทางทิศเหนือติดต่อกับจังหวัดสิงห์บุรี ทิศใต้ติดต่อกับจังหวัด

พระนครศรีอยุธยา ทิศตะวันออกติดต่อกับพระนครศรีอยุธยาเช่นกัน และทิศตะวันตกต่อกับจังหวัดสุพรรณบุรี

> *ภูมิประเทศโดยทั่วไปของจังหวัดอ่างทองเป็นที่ราบลุ่มมีลักษณะคล้ายอ่างน้ำ ไม่มีภูเขา ป่าไม้ และแร่ธาตุ สภาพดินเป็นดินเหนียวปนทราย พื้นที่บางแห่งในอำเภอเมืองอ่างทอง อำเภอป่าโมก อำเภอโพธิ์ทอง อำเภอแสวงหามีชั้นทรายใต้ดินจำนวนมาก พื้นที่ส่วนใหญ่เหมาะแก่การทำนาปลูกข้าว ทำไร่ ทำสวน และทำไร่นาสวนผสม* (กรมศิลปากร, ๒๕๔๒, น.๔)

ด้วยความครบถ้วนของทรัพยากรทางธรรมชาติของจังหวัดอ่างทองคือแหล่งดินที่มีความอุดมสมบูรณ์ทำให้เหมาะแก่การเพาะปลูก และน้ำจากแม่น้ำสายหลัก ๒ สายได้แก่ แม่น้ำเจ้าพระยาและแม่น้ำน้อย ทั้งยังมีแร่ธาตุที่ได้จากดินทรายอีกด้วย ส่งผลให้ผู้คนส่วนใหญ่นิยมประกอบอาชีพด้านกสิกรรม เช่น ทำไร่ ทำนา ทำสวนผลไม้

ด้านการปกครอง จังหวัดอ่างทองมีทั้งหมด ๗ อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมืองอ่างทอง อำเภอไชโย อำเภอวิเศษชัยชาญ อำเภอโพธิ์ทอง อำเภอแสวงหา อำเภอสามโก้ และอำเภอป่าโมก

ภาพที่ 34 ทางเข้าหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หมู่บ้านทำกลอง ตั้งอยู่ที่ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง แต่เดิมผู้คนส่วนใหญ่ในหมู่บ้านมักประกอบอาชีพเกษตรกรรมเนื่องจากเป็นที่ราบลุ่มและอยู่ใกล้กับแม่น้ำลำธาร ทำให้ง่ายและสะดวกแก่การเพาะปลูกพืชผักผลไม้ รวมไปถึงการทำนาข้าว ช่างสุวรรณ์ได้เล่าถึงความเป็นอยู่ของชาวบ้านปากน้ำในสมัยก่อนว่า

แต่ก่อนก็ไม่ค่อยมีคนทำกลองหรอก มีไม่กี่บ้าน แต่ก่อนนี้ทำนาทำสวนกันหมด มีแต่บ้านครูที่ทำกลองมาตั้งแต่รุ่นตา แต่ก่อนนี้น้ำยังไม่ค่อยท่วมบ่อยคนเลยยังทำนาได้ แต่พอน้ำท่วม หลัง ๆ ก็ท่วมติดกันบ่อย แล้วตาทำกลองขายดี แต่ก่อนแกทำใช้ในวงปี่พาทย์แกเฉย ๆ พอใช้แล้วดีก็มีคนมาให้ทำเรื่อย แกก็ได้สอนพวกลูกศิษย์ด้วย พ่อก็ได้เรียนกับตาด้วย ก็เลยเป็นอาชีพใหม่เลย แต่ที่โบราณสุดก็บ้านครูเนี้ยแหละ ลองดูบ้านอื่นทำได้เลย ไม่เหมือนกับที่บ้านเลย อาจจะเหมือนบ้างนิดหน่อย แต่ความละเอียดก็แล้วแต่ของใครของมัน (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

ด้วยปัญหาจากภัยพิบัติธรรมชาติทางน้ำ ส่งผลให้ชาวบ้านเกิดความเสียหายและขาดรายได้เพื่อเลี้ยงครอบครัว จึงให้ทำชาวบ้านหันไปประกอบอาชีพอื่น ๆ เพื่อหารายได้เสริมให้เพียงพอต่อการดำเนินชีวิต บ้างก็หันไปประกอบอาชีพโรงไม้ บ้างก็หันไปทำการประมงน้ำจืด ช่างทำกลองเป็นหนึ่งในอาชีพที่สามารถสร้างรายได้เป็นอย่างดีในขณะนั้นก็ได้รับความนิยมเช่นเดียวกัน ซึ่งจากคำบอกเล่าของช่างสุวรรณ์พบว่ามีความสอดคล้องข้อมูลจากกรมศิลปากรโดยมีความว่า

การทำกลองของชาวบ้านปากน้ำแห่งอำเภอป่าโมก มีประวัติการประดิษฐ์สร้างสรรค์ที่สืบสานกันมานานกว่า ๕๐ ปี เริ่มจากนายเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ซึ่งเป็นนายวงปี่พาทย์ ได้คิดทำกลองขึ้นใช้เองจนมีความชำนาญจึงผลิตเพื่อจำหน่าย เมื่อมีผู้มาจ้างทำมากขึ้น ลูกหลานและญาติพี่น้องจึงได้สืบทอดการทำกลองโดยวิธีการเรียนรู้ที่เรียกว่า "ครูพักลักจำ" และได้ประกอบอาชีพทำกลองมาตลอดจนปัจจุบัน ซึ่งทำให้บ้านปากน้ำแห่งนี้เป็นแหล่งผลิตกลองที่มีชื่อเสียงเป็นเอกลักษณ์ของเมืองอ่างทอง (กรมศิลปากร, ๒๕๔๒, น. ๒๖๓)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปัจจุบันหมู่บ้านทำกลองเป็นแหล่งผลิตกลองที่มีขนาดใหญ่ โดยนอกจากจะผลิตเพื่อใช้สำหรับบรรเลงในวงดนตรีไทยทั่วไปแล้ว ยังผลิตเพื่อส่งออกทั้งต่างประเทศและภายในประเทศ ด้วยคุณภาพของผลิตภัณฑ์และการบริหารจัดการที่ดีของหมู่บ้านส่งผลให้ ปีพ.ศ. ๒๕๕๔ หมู่บ้านทำกลองได้รับคัดเลือกจากกรมทรัพย์สินทางปัญญาให้เป็น ๑ ใน ๑๐ เมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์อีกด้วย

๑๐ เมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์นี้คณะกรรมการคัดเลือกโดย พิจารณาให้น้ำหนักกับศักยภาพด้านทุนทางปัญญา ศักยภาพของงาน เศรษฐกิจสร้างสรรค์ที่นำเสนอระบบการบริหารจัดการ และการวางแผน เพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน และการมีส่วนร่วมของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องเป็นหลัก โดยไม่คำนึงถึงขนาดของเมือง และมูลค่าทาง

เศรษฐกิจว่ามีขนาดเล็ก หรือขนาดใหญ่ โดย ๑๐ เมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ได้แก่

๑. จังหวัดชัยนาท เมืองแหล่งเมล็ดพันธุ์ข้าว (นางลือ – ท่าชัย)

๒. จังหวัดเชียงราย เมืองแห่งการพัฒนา (ดอยตุง)

๓. จังหวัดเชียงใหม่ เมืองหัตถกรรมสร้างสรรค์

๔. จังหวัดน่าน น่านเมืองเก่าที่มีชีวิต

๕. จังหวัดเพชรบุรี เมืองเพชร เมืองตาลโตนด

๖. จังหวัดมหาสารคาม เมืองแห่งการเรียนรู้ สู่การพัฒนาชุมชน

๗. จังหวัดยะลา ศูนย์กลางเศรษฐกิจนก

๘. จังหวัดลพบุรี เมืองนวัตกรรมแห่งพลังงานทดแทน

๙. จังหวัดลำปาง ลำปางเมืองเซรามิก

๑๐. จังหวัดอ่างทอง ชุมชนเอกราชหมู่บ้านทำกลอง (กรมทรัพย์สินทางปัญญา, ๒๕๕๔, น.๖)

จากข้อมูลดังกล่าวในข้างต้นแสดงให้เห็นว่าหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นหมู่บ้านที่เต็มไปด้วยคุณภาพทั้งในด้านการผลิตกลองและด้านการบริหารจัดการที่มีการพัฒนาอย่างเป็นระบบ เหมาะสมและคู่ควรแก่รางวัลเมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ทั้งยังเหมาะสมแก่การเป็นแหล่งการเรียนรู้ทางด้านงานหัตถกรรมทางดุริยางคศิลป์อย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๔ ชีวิตครอบครัว

ภาพที่ 35 ครอบครัวโพธิปิน
ที่มาภาพ: สิบเอกหญิงธีรรัตน์ โพธิปิน

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน สมรสกับนางนิภา โพธิปิน มีบุตรธิดาด้วยกัน ๒ คนได้แก่

๑. นางสุนิสา โพธิปิน ปัจจุบันประกอบอาชีพทำกลองอยู่ที่บ้านกับบิดา

๒. สิบเอกหญิงธีรรัตน์ โพธิปิน ปัจจุบันประกอบอาชีพรับราชการทหารสังกัดกระทรวงกลาโหม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปัจจุบันครูอาศัยอยู่ด้วยกันกับภรรยาและบุตรธิดาคนโตอยู่ที่หมู่ ๖ ตำบลปากน้ำ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง โดยช่างสุวรรณ์เล่าว่า

มีลูกสาวทั้งหมด ๒ คน ลูกสาวคนเล็กยังไม่แต่งงาน ตอนนี้รับราชการ เป็นทหารอยู่ที่สำนักงานปลัดกลาโหม แถว ๆ ศรีสมาน ที่ตึกสีเหลือง ๆ หนะ ส่วนคนโตแต่งงานแล้ว แล้วก็ช่วยงานที่บ้าน ช่วยทำกลองที่บ้าน คนเล็กรู้สึกน่าจะรุ่นใกล้ ๆ เรามั้ง คนนั้นก็นาน ๆ กลับบ้านที ส่วนใหญ่ก็กลับช่วงเทศกาลเพราะงานเขาเยอะ
(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ 36 นางนิภา โพธิปิน (ภรรยาช่างสุวรรณ์ โพธิปิน)
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 37 สุนิสา โพธิปิน (บุตรธิดาคนโตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน)
ที่มาภาพ: นางสุนิสา โพธิปิน

ภาพที่ 38 ธีรรัตน์ โพธิปิน (บุตรธิดาคนเล็กของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน)
ที่มาภาพ: สิบเอกหญิงธีรรัตน์ โพธิปิน

๓.๕ ความเชื่อ ข้อห้าม และทัศนคติต่อการประกอบอาชีพทำกลอง

๓.๕.๑ ความเชื่อที่มีต่อการทำกลอง

การไหว้ครูถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติกันภายในแวดวงศิลปะวัฒนธรรม ซึ่งพิธีนี้เปรียบเสมือนการระลึกถึงพระคุณครู ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นองค์ความรู้และยังสามารถใช้ในการสร้างรายได้เพื่อเลี้ยงชีพได้อีกด้วย ซึ่งรูปแบบของพิธีไหว้ครูในแต่ละสถานที่ หมู่คณะ องค์กร ก็จะมีความแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับคติความเชื่อเฉพาะกลุ่มหรือบุคคลนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนไทยเรานั้นได้รับการปลูกฝังสั่งสอนด้วยวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ให้รู้จักตอบแทนพระคุณ หรือมีความกตัญญูรู้คุณต่อผู้ที่ทำประโยชน์แก่ตนและส่วนรวม การที่ช่างทำกลองได้เรียนรู้หลักวิชาการทำกลองจนมีความชำนาญแล้วถือว่าเป็นช่าง เป็นศิษย์มีครู ดังนั้น การยกครูหรือพิธีไหว้ครู จึงเป็นพิธีกรรมที่สำคัญของช่างกลองทุกประเภท พิธีไหว้ครูกลองของบ้านปากน้ำนั้นจัดขึ้นในวันพฤหัสบดี เดือน ๙ ข้างแรมของทุกปีโดยจัดในบ้านเฉพาะหมู่ญาติพี่น้องที่สนิทกัน ตามสภาพฐานะ โอกาส และความพร้อมของช่างทำกลอง เริ่มจัดครั้งแรกเมื่อวันที่ ๖ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๔๑ เป็นการจัดงานเพื่อสร้างความผูกพันสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนในหมู่บ้าน และเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลแก่ชาวบ้านผู้ทำกลอง รวมทั้งเป็นการทำบุญทำกุศล ระลึกถึงพระคุณของครูอาจารย์และบรรพบุรุษผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการทำกลอง โดยพิธีการในช่วงเช้าเป็นการทำบุญเลี้ยงพระ

ต่อจากนั้นเป็นพิธีบูชากลอง ซึ่งต้องมีการจัดเตรียมเครื่องเซ่นหรือเครื่องประกอบพิธี ได้แก่ หัวหมู เป็ด ไก่ มะพร้าวอ่อน กล้วย ข้าวตอก ไข่ เหล้า ขนมหวาน ดอกไม้ ฯลฯ และที่สำคัญคือการนำกลองและเครื่องมือที่ใช้ในการทำกลองเข้าร่วมในพิธีด้วย (กรมศิลปากร, ๒๕๔๒, น.๒๖๔)

วัชรินทร์ ระฤกชาติ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกรรมยกครูไว้ความว่า

พิธีกรรมและกฎข้อห้ามเกี่ยวกับการทำกลอง ก่อนที่จะเริ่มทำกลองได้จะต้องมีการ ประกอบพิธี "ยกครูกลอง" สำหรับผู้ที่เริ่มหัดทำกลองเป็นครั้งแรกและเป็นที่นับถือของคนทั่วไป เครื่องเซ่น เช่น หัว หมู เป็ด ไก่ มะพร้าว กล้วย ข้าวตอก ไข่ เหล้า ขนมหวาน และดอกไม้ จะทำพิธีกันในวันพฤหัสบดี เดือนเก้า ข้างแรม จะเป็นแรมกี่ค่ำก็ได้แล้วแต่ความสะดวก นอกจากนี้ยังมีพิธี "ไหว้ครูกลอง" ในทุก ๆ ปีจะต้องมีการไหว้ครูกลองครั้งหนึง โดยชาวบ้านที่มีอาชีพในการทำกลองต้องทำพิธีไหว้ครูในวันพฤหัสบดี มีเครื่องเซ่นไหว้ เช่นกันกับพิธียกครูกลอง มีการนัดหมายจัดการกันที่บ้านใดบ้านหนึงนับเป็นพิธีที่ทำให้เกิดความสามัคคีอีกด้วย (วัชรินทร์ ระฤกชาติ, ๒๕๕๒, น.๘๕)

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ได้อธิบายพิธีกรรมไหว้ครูประจำปีของที่บ้านไว้ความว่า *ปกติก็จะมีจัดทุกปีนะ มาปีหลัง ๆ ตั้งแต่โควิดมาก็ไม่ค่อยได้จัด แต่ว่าแต่ก่อนก็จัด บางทีก็ไปจัดร่วมกับเขาบ้าง แต่หลัง ๆ มาก็จัดที่บ้าน จัดง่าย ๆ ก็นิมนต์พระมาทำบุญสวดมนต์ตอนเช้า แล้วก็ค่อยไหว้ครู มีเครื่องเซ่นไหว้เหมือนทั่วไป ที่บ้านก็จะจัดเล็ก ๆ ไม่ใหญ่โตมาก เหมือนทำบุญให้ปู่ให้พ่อ แล้วก็ไหว้ครูกลองครูช่างไปด้วยเลย* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๘ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๕.๒ ข้อห้าม

ข้อห้ามเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนมาจากความเชื่อในข้างต้นและถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมให้เห็นและปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน วัชรินทร์ ระฤกชาติ ได้อธิบายกฎข้อห้ามของการทำกลองของหมู่บ้านทำกลองไว้ความว่า

กฎและข้อห้ามเป็นสิ่งที่อยู่ในสังคมไทยตลอดมา เรียกว่าเป็นข้อห้ามของสังคมก็ได้ สิ่งที่คนในหมู่บ้านทำกลองจะต้องเรียนรู้และปฏิบัติกันมาตั้งแต่สมัยปู่ ย่า ตา ยาย แล้ว คือห้ามข้ามกลอง และเครื่องทำกลองทุกชนิด เพราะจะถือว่าเป็นการลบหลู่ดูหมิ่นอุปกรณ์ในการทำมาหากิน จะทำให้ไม่เป็นสิริมงคลกับตัวเอง ห้ามนำไม้จากศาลเจ้าพ่อ

หมู่บ้านทำกลอง ห้ามนำไม้ที่ตกน้ำมัน เช่น ไม้ตะเคียนมาทำกลอง เพราะเชื่อว่ามีวิญญาณสิงอยู่ (วัชรินทร์ ระฤกชาติ, ๒๕๕๒, น.๘๕)

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผู้เชี่ยวชาญด้านการทำกลอง และทายาทผู้ได้รับการถ่ายทอดจากคุณพ่อสวิง โพธิปิน ได้อธิบายถึงความเชื่อและพิธีการไหว้ครูของชุมชนบ้านทำกลองไว้ความว่า

เครื่องมือช่างก็เหมือนครูนั้นแหละ เราก็เคารพเหมือนครู จะเอาเข้าร่วมพิธีไหว้ครูของที่บ้านด้วย เครื่องมือทุกอันที่บ้านจะผูกผ้า ๓ สีไว้หมด เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าได้ผ่านการไหว้ครูมาแล้ว แล้วก็ห้ามข้ามเครื่องมือทุกชิ้น เพราะเชื่อว่ามีครูบาอาจารย์ ถ้าข้ามแล้วจะไม่ดีต่อตัวเองและคนที่มาใช้ต่ออาจจะเกิดอันตรายได้ เพราะเครื่องมือพวกนี้ก็เหมือนเครื่องมือทำมาหากิน ถ้าเราไม่เคารพเครื่องมือตัวเองก็เหมือนเราไม่ให้เกียรติตัวเอง ก็สอนกันมาตั้งแต่รุ่นปู่รุ่นพ่อแล้ว (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕)

ภาพที่ 39 ผ้าสามสีที่ผูกติดกับมอเตอร์บริเวณแท่นกลึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 40 ผ้าสามสีผูกติดกับเลื่อยไฟฟ้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าชุมชนหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง มีความเชื่อกันว่าเครื่องดนตรีและเครื่องมือช่างทุกชิ้นเปรียบเหมือนครูที่คอยให้ความรู้ทั้งยังสามารถสร้างอาชีพให้เกิดรายได้มาเลี้ยงครอบครัวได้อีกด้วย การแสดงการขอบคุณและขอขมาโทษจึงถูกแสดงให้เห็นผ่านพิธีกรรมการไหว้ครูประจำปี ซึ่งในบางปีก็จะมาทำพิธีร่วมกัน แต่หลังจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-๑๙ ก็ได้มีการจัดตามบ้านของตน นอกจากพิธีไหว้ครูแล้วยังมีการนำ ผ้าสามสีมาผูกเพื่อแสดงให้เป็นสัญลักษณ์ว่าได้ผ่านการไหว้ครูมาแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญอันสะท้อนออกมาให้เห็นผ่านผลงานของช่างสุวรรณ์คือการมีทัศนคติที่ดีในการประกอบอาชีพและซื่อสัตย์ต่อลูกค้าทุกคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๕.๓ ทัศนคติต่อการประกอบอาชีพการทำกลอง

หลัก ๆ ก็คือ สวย ดัง แล้วก็ต้องทนด้วย ถ้าจะทำต้องตั้งใจจริงๆ จะทำต้องทำให้ดี ลองคิดกลับไปกลับมา ถ้าเราไปซื้อของเขาแล้วของเขาไม่ดีเราก็เสียตังค์ฟรี คือเอาใจเขามาใส่ใจเรา ไม่ใช่จะเอาแต่เงินอย่างเดียว ถ้าเราทำแล้วลูกค้าซื้อไปแล้วจะต้องให้ลูกค้ากลับมาหาเราอีก พ่อบอกว่า จะทำก็ต้องให้ดีขึ้นอย่าให้เลวลง พ่อเขาสั่งไว้อย่างนั้นก็เลยจำไว้ตลอดเลย (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่าทัศนคติของช่างสุวรรณ์เป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ชัดเจนถึงเจตนาและความคิดที่ซื่อสัตย์ต่อวิชาชีพและผู้บริโภค โดยช่างสุวรรณ์มีหลักที่ใช้ยึดเป็นข้อคำนึงในการสร้างกลองคือ สวย ดัง และทน ซึ่งกลองทุกใบที่ผ่านการสร้างจากช่างสุวรรณ์จะต้องมีลักษณะตามข้อคำนึงดังที่กล่าวในคำสัมภาษณ์ในข้างต้น

๓.๖ การสืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้

๓.๖.๑ การสืบทอดองค์ความรู้

การสืบทอดองค์ความรู้วิชาช่างทำกลองของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ได้เริ่มต้นมาจากคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ซึ่งในระยะแรกท่านได้ริเริ่มทำกลองเพิ่มนำไปใช้ในวงปี่พาทย์มอญของตน จากนั้นเมื่อทดลองใช้จริงพบว่ากลองมีคุณภาพเสียงที่ดี จึงได้เริ่มมีการถ่ายทอดวิชาช่างให้แก่บรรดาลูกศิษย์ภายในวงปี่พาทย์มอญและบุตรเขยโดยมีรายนามดังต่อไปนี้

...คุณตาเพิ่มจึงได้สอนลูกศิษย์ ซึ่งอยู่ในวงปี่พาทย์มอญของตนหัดทำกลอง โดยลูกศิษย์ในรุ่นแรก ๆ นั้นประกอบไปด้วย

๑. นายแสวง โพธิปิน บุตรเขยของคุณตาเพิ่ม
๒. นายหยด วรวุฒิ
๓. นายขำ ภู่ประดิษฐ์
๔. กำนันยุทธ แสงหิ่งห้อย
๕. นายสนั่น บัวคลี่
๖. นายกลิ่น ทรสัตย์
๗. นายเพลิน เนียมพันธ์
๘. นายไสว อาจดี

เมื่อคุณตาเพิ่มเสียชีวิตลง วงปี่พาทย์ก็ไม่ได้หยุดดำเนินการ มีการสืบทอดการทำกลองอย่างต่อเนื่อง โดยแบ่งเป็ ๒ สาย คือ สายที่ ๑ นายแสวง โพธิปิน บุตรเขยของคุณตาเพิ่ม ซึ่งบุตรหลานของคุณตาเพิ่ม (จำนวน ๘ คน) ก็ได้รับสืบต่ออาชีพทำกลองกันหมดทุกคน โดยยังใช้สถานที่ที่บ้านคุณตาเพิ่ม และเมื่อนายแสวงเสียชีวิต ลูกหลานก็แยกกันออกไปตั้งบ้านเรือน ทำให้มีการกระจายตัวของบ้านที่มีอาชีพทำกลองมากขึ้น และสายที่ ๒ บรรดาลูกศิษย์คนอื่น ๆ ของคุณตาเพิ่ม ก็แยกย้ายกันกลับไปทำกลองที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บ้านของตนเอง เมื่อมีลูกหลานก็กระจายตัวออกไปมากยิ่งขึ้น (วัชรินทร์ ระฤกชาติ, ๒๕๕๒, น.๔๖)

นายแสวง โพธิปิน บุตรเขยของคุณตาเพิ่มและเป็นหนึ่งในผู้สืบทอดองค์ความรู้ทางด้านวิชาช่างทำกลองของคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ถือเป็นสายสืบทอดสายหนึ่งที่มีความสำคัญและได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการทำกลองให้เกิดเป็นอาชีพแก่บุตรหลานของตนอีกด้วย โดยบุตรชายคนที่ ๔ คือช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นผู้หนึ่งที่ได้ซึมซับและเห็นกรรมวิธีการสร้างกลองตั้งแต่วัยเยาว์จนกระทั่งเติบโต จึงได้นำองค์ความรู้เหล่านั้นมาใช้ประกอบอาชีพช่างทำกลองและต่อยอดให้เกิดความมั่นคงทางรายได้ นอกจากนี้ยังได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้เกิดประโยชน์คู่กับวงการดนตรีไทยต่อไปอีกด้วย

๓.๖.๒ การถ่ายทอดองค์ความรู้

ปัจจุบันช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ได้มีการถ่ายทอดกรรมวิธีการสร้างกลองด้วยกัน ๒ รูปแบบ ในรูปแบบแรกคือการถ่ายทอดด้วยระบบมุขปาฐะ ซึ่งได้ถ่ายทอดให้แก่นายยุทธนา ขุนวิเศษ ในปัจจุบันเป็นเพียงผู้เดียวที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการและกรรมวิธีการสร้างกลองชนิดต่าง ๆ จากช่างสุวรรณ์โดยตรง ซึ่งครูได้เล่าถึงนายยุทธนาว่า

ภาพที่ 41 ช่างสุวรรณ์กำลังสอนวิชาช่างแก่นายยุทธนา
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ตอนนี้ก็มีลูกเขยคอยช่วยงานอยู่ เขาก็พอได้นะ แต่ยังต้องเรียนอีกเยอะ บางอย่างก็ปล่อยเขาทำเองได้ แต่บางอย่างเรายังต้องทำเองอยู่อย่างเช่นงานที่ต้องมีความ

ละเอียด หรือการเลือกไม้ เลือกหนัง ก็ยังต้องทำเองแต่ก็คอยสอนเขาไปด้วยในตัว ไม่อย่างนั้นเดี๋ยวไม่มีใครมาทำต่อ (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕)

ภาพที่ 42 นายยุทธนา ขุนวิเศษ หรือต้น (ลูกเขยช่างสุวรรณ์ โพธิปิน)
ที่มาภาพ: นายยุทธนา ขุนวิเศษ

นายยุทธนา ขุนวิเศษ เกิดเมื่อวันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๓๑ ปัจจุบันได้สมรสกับนางสุนิสา โพธิปิน บุตรสาวคนโตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน จากนั้นได้เริ่มเข้ามาศึกษาเกี่ยวกับกรรมวิธีการสร้างกลองกับช่างสุวรรณ์ ในปัจจุบันนายยุทธนาจะเป็นผู้เตรียมอุปกรณ์ในการทำกลองและกลึงกลม และจะคอยสลับหน้าที่ไปทำงานในบริเวณหน้าบ้านในขณะที่ช่างสุวรรณ์มาทำงานกลึงหุ่นในบริเวณโรงไม้หลังบ้านเพื่อให้งานดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่อง นายยุทธนาได้เล่าประสบการณ์ในขณะเรียนรู้วิชาช่างกับช่างสุวรรณ์ว่า

งานพ่อจะละเอียด ถ้าเขาไม่ชอบคือไม่ชอบ พ่อดุ แต่งานต้องเป๊ะ ลองดูเวลาเย็บโทนสิ บ้านอื่นใช้แบบวางแล้วก็กะเอา พ่อใช้เหมือนเขาควายแต่ตัวเล็กกว่า ช่องนึงเท่ากันหมด ห่างกันนิดหน่อย พ่อบอกว่าต่อให้เก่งแค่ไหน มันก็ต้องต่างกันเป็นเรื่องปกติ ต้องกินอยู่อย่างนี้ทุกวันแล้วก็ต้องทำให้ได้ ถ้าทำไม่ได้ก็โดนด่า ตอนมาใหม่ ๆ ไม่เป็นอะไรเลย แม้กระทั่งขูดหนังยังขูดไม่เป็นเลย วิธีสอนของพ่อคือพ่อบอกว่าให้คอยดูเอา พ่อเขาจะไม่ค่อยสอนเยอะ เขาจะให้ดูเอาแล้วก็ลองทำ ถ้าบอกมากก็ไม่จำ แต่จริง ๆ ก็ไม่มีอะไร

ยาก ขึ้นอยู่กับเราสนใจหรือไม่สนใจ พวกโทน ตะโพนไทย ตะโพนมอญเนี้ยหนังจะต้องเป๊ะ ต้องคัดเป็น (ยุทธนา ขุนวิเศษ, สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕)

นอกจากนี้ยังมีการถ่ายทอดในรูปแบบการศึกษาทั่วไป โดยส่วนมากจะมุ่งเน้นศึกษาทางด้านทฤษฎีและมักจะมีสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรีเชิญช่างสุวรรณ์ให้ไปเป็นวิทยากรพิเศษให้ความรู้ทางด้านการเก็บรักษา ซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังแก่นิสิตนักศึกษาและนักเรียน เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นต้น รวมไปถึงการให้ความรู้แก่ประชาชนทั่วไปผ่านทางรายการโทรทัศน์ เช่น รายการกบนอกกะลา รายการไทยศิลป์ รายการวันใหม่วาไรตี้วันหยุด รายการสไตล์ไทย เป็นต้น โดยช่างสุวรรณ์ได้เล่าถึงประสบการณ์การถ่ายทอดในครั้งต่าง ๆ ว่า

ก็มีรายการทีวีมาถ่ายเยอะอยู่ มีกบนอกกะลา กระบี่มือหนึ่ง สู้เพื่อแม่ มีถ่ายสารคดี แล้วก็มีมหาวิทยาลัยมาดูงานด้วย อันดับหนึ่งก็จุฬา สองก็ประสานมิตร แล้วก็มาจาก ม.ขอนแก่น ม.นเรศวร พวกมหิดล ศาลายาก็มา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ก็มาอาจารย์นิภาพามา แต่เดี๋ยวนี้ไม่ค่อยได้มาแล้ว เขาเป็นอธิการแล้ว ไม่เกี่ยวกับเรื่องนี้แล้ว (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ 43 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการกบนอกกะลา
ที่มาภาพ: รายการกบนอกกะลา

ภาพที่ 44 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการสไตล์ไทย
ที่มาภาพ: รายการสไตล์ไทย

ภาพที่ 45 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการวันใหม่วาไรตี้
ที่มาภาพ: รายการวันใหม่วาไรตี้

ภาพที่ 46 ช่างสุวรรณ์ขณะออกรายการไทยศิลป์
ที่มาภาพ: รายการไทยศิลป์

จากการศึกษาประวัติชีวิตช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผู้วิจัยพบว่า ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ได้กำเนิดและเติบโตที่จังหวัดอ่างทอง โดยครอบครัวของช่างสุวรรณ์เป็นครอบครัวที่ประกอบอาชีพทำกลองมาตั้งแต่รุ่นคุณตาคือคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ เมื่อศึกษาจบในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๗ จากโรงเรียนวัดโบสถ์วรดิตถ์จึงได้เริ่มประกอบอาชีพทำกลองอย่างเต็มตัว

ช่างสุวรรณ์เป็นผู้มีความใฝ่รู้ในวิชาชีพการสร้างกลองอย่างมาก โดยในช่วงชีวิตวัยเยาว์ของช่างสุวรรณ์ได้เห็นกระบวนการทำกลองต่าง ๆ ตั้งแต่รุ่นคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ บางครั้งก็มีโอกาสได้เข้าไปช่วยงานคุณตาบ้าง จนกระทั่งได้อายุ ๑๒ ปี ช่างสุวรรณ์ได้นำขันกำนลไปขอฝากตัวเป็นศิษย์อย่างถูกต้องตามประเพณี และเริ่มเรียนวิชาช่างกับคุณพ่อแสวง โพธิปิน ผู้เป็นบิดา โดยรูปแบบการถ่ายทอดในขณะนั้นเป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ไม่มีการจดบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษร แต่จะใช้วิธีการดู สังเกตและจำ จากนั้นก็ลงมือปฏิบัติจริง

ช่างสุวรรณ์เป็นช่างทำกลองที่ประกอบอาชีพด้วยความซื่อสัตย์สุจริตและใส่ใจในทุกรายละเอียด ทุกขั้นตอนตั้งแต่การคัดเลือกวัตถุดิบจนกระทั่งการขึ้นกลอง ซึ่งช่างสุวรรณ์มีคติประจำใจคือ “เอาใจเขาใส่ใจเรา” โดยจะมักจะคำนึงถึงจิตใจของลูกค้าก่อนเสมอ สถานที่ที่ใช้ในการประกอบอาชีพคือบ้านของตนเองซึ่งตั้งอยู่ที่หมู่ ๖ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ในระยะแรกของการประกอบอาชีพได้มีการผลิตกลองให้แก่วงปี่พาทย์ภายในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดใกล้เคียงด้วยคุณภาพเสียงรวมไปถึงความสวยงามของหุ่นกลองแต่ละชนิดส่งผลให้ช่างสุวรรณ์ได้รับความนิยม

จากนักดนตรีไทยจำนวนมาก ทั้งยังได้มีการติดต่อกับร้านขายเครื่องดนตรีหลายร้านในกรุงเทพมหานครฯ อีกด้วย และเมื่อมีการว่าจ้างมากขึ้นจึงได้มีการเปลี่ยนแปลงอุปกรณ์เครื่องมือช่างเพื่อลดขั้นตอนและให้ทันต่อความต้องการของผู้บริโภค แต่ยังคงไว้ซึ่งคุณภาพในกลองทุกใบจนกระทั่งเกิดเป็นอาชีพหลักของครอบครัวในปัจจุบัน

หมู่บ้านทำกลอง ตั้งอยู่ที่ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ในอดีตชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม เลี้ยงสัตว์ ทำประมง เนื่องจากอาณาเขตของหมู่บ้านฝั่งทิศตะวันตกจะอยู่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นแม่น้ำสายหลักทำให้ง่ายต่อการประกอบอาชีพดังกล่าว แต่เมื่อถึงฤดูฝนหรือเมื่อเกิดภัยพิบัติทางน้ำ ทำให้เกิดน้ำเอ่อล้นและไหลเข้าท่วมในบริเวณชุมชนริมฝั่งแม่น้ำส่งผลให้เกิดความเสียหายแก่ชาวบ้านที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมและทำให้ขาดรายได้ คุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ชาวบ้านที่ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีในขณะนั้น ได้ทดลองทำกลองเพื่อใช้เองในวงปี่พาทย์มอญของตน เมื่อนำไปใช้งานจริงพบว่าคุณภาพดีจึงได้มีผู้ว่าจ้างให้ผลิตเรื่อยมา ทั้งยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้และเกิดเป็นอีกหนึ่งอาชีพในชุมชนที่สามารถสร้างรายได้ที่มั่นคงและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะให้แก่ชุมชนอีกด้วย

ปัจจุบันหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นแหล่งผลิตกลองขนาดใหญ่แห่งหนึ่งในประเทศไทย ผู้คนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำกลอง ซึ่งในแต่ละบ้านก็จะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป มีการผลิตกลองหลากหลายรูปแบบตั้งแต่กลองที่ใช้สำหรับบรรเลงในวงดนตรีไทยทั่วไป กลองที่ใช้ตีบอกเวลาในวัด จนกระทั่งกลองที่ใช้โชว์เพื่อความสวยงาม ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ว่าจ้างแต่ละราย ด้วยคุณภาพของผลิตภัณฑ์และการบริหารจัดการส่งผลให้หมู่บ้านทำกลองได้รับรางวัลมากมาย เช่น รางวัลเมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ปี ๒๕๕๔

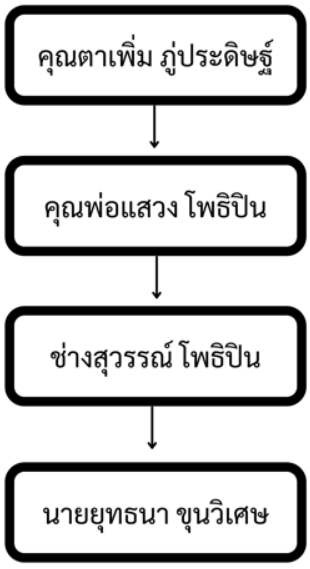
พิธีไหว้ครูกลอง และพิธียกครู เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของช่างสุวรรณ์และชาวบ้านในหมู่บ้านทำกลองว่ามีความเชื่อที่ไปในทิศทางเดียวกันคือเชื่อกันว่าเครื่องดนตรีและเครื่องมือช่างทุกชิ้นเปรียบเสมือนครูอาจารย์ ในทุก ๆ ปีก็จะมีการไหว้และบูชาผ่านพิธีการไหว้ครูเพื่อแสดงถึงความเคารพและขอขมาโทษ ซึ่งจะแตกต่างจากการไหว้ครูดนตรีไทยทั่วไปคือจะมีการนำเครื่องมือช่างมาเข้าร่วมไหว้ในพิธีด้วย ส่วนผู้ใดสนใจต้องการศึกษาเกี่ยวกับวิชาช่างก็ต้องผ่านพิธียกครูก่อน ซึ่งในทางดนตรีไทยก็เปรียบเหมือนการครอบครู ทั้งนี้ยังปรากฏข้อห้ามที่สำคัญอยู่หลายประการด้วยเช่นกัน โดยประการแรกคือห้ามนำไม้ตะเคียน ไม้ที่ตกน้ำมันและไม้จากศาลเจ้าพ่อมาทำกลอง เพราะมีความเชื่อว่าในไม้นั้นมีวิญญาณสิงอยู่ อีกประการถัดมาคือห้ามข้ามเครื่องมือช่างทุกชิ้น เพราะเชื่อกันว่าเครื่องมือช่างเปรียบเสมือนครู การข้ามถือเป็นการไม่ให้เกียรติอย่างมากและอาจส่งผลไม่ดีต่อตัวเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นหัวหน้าครอบครัวที่มีความซื่อสัตย์สุจริต โดยได้สมรสกับนางนิภา โพธิปินและมีบุตรสาวร่วมกัน ๒ คน ในปัจจุบันช่างสุวรรณ์ประกอบอาชีพทำกลองอย่างซื่อสัตย์สุจริต และเกิดเป็นรายได้หลักที่ใช้หล่อเลี้ยงครอบครัว

สายการสืบทอดทางด้านวิชาช่างทำกลองของช่างสุวรรณ์ มีทั้งหมด ๓ ช่วงอายุ โดยได้เริ่มต้นจากคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ จากนั้นคุณตาได้ถ่ายทอดวิชาช่างให้บุตรเขยคือนายแสวง โพธิปิน ต่อมาได้ถ่ายทอดวิชาช่างให้แก่บุตรของท่าน ซึ่งช่างสุวรรณ์เป็นบุตรคนที่ ๔ และได้รับการถ่ายทอดต่อจากบิดาโดยตรง

ช่างสุวรรณ์เป็นครูผู้ให้โดยแท้จริง โดยช่างสุวรรณ์เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้วิชาช่างให้แก่นายยุทธนา ขุนวิเศษ ผู้เป็นลูกเขย ด้วยระบบมุขปาฐะเช่นเดียวกันกับที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากรุ่นบิดา นอกจากนี้ได้เป็นวิทยากรรับเชิญของสถาบันการศึกษาชื่อดังหลายแห่งเช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยนเรศวร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นต้น อีกทั้งยังได้รับเชิญให้เป็นผู้ให้ความรู้ในรายการโทรทัศน์ต่าง ๆ อีกด้วย โดยผู้วิจัยจะแสดงแผนภูมิการสืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านกรรมวิธีการสร้างกลองของ ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ดังนี้



ภาพที่ 47 แผนภูมิลำดับการสืบทอดและถ่ายทอดของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

บทที่ ๔
กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีมาจากนายแสวง โพธิปินหรือผู้เป็นบิดาโดยตรง อีกทั้งได้สะสมประสบการณ์จากอาชีพการสร้างกลองและได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบการสร้างเพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภค ซึ่งการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปินในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อไว้ดังนี้

๔.๑ ส่วนประกอบของโทนชาตรี

๔.๒ เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี

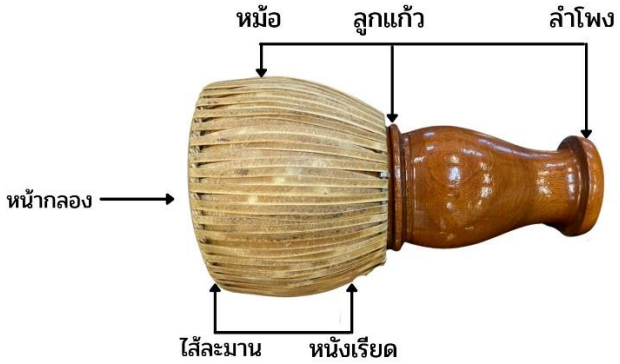
๔.๓ วัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี

๔.๔ กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรี

๔.๕ ปัจจัยที่ส่งผลต่อเสียงของโทนชาตรี

๔.๑ ส่วนประกอบของโทนชาตรี

การกำหนดส่วนประกอบของโทนชาตรีภายในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นจากการขนานนามโดยช่างสุวรรณ์ ซึ่งคำศัพท์เหล่านี้ช่างสุวรรณ์ได้ใช้ในการประกอบอาชีพในปัจจุบัน โดยจะแบ่งออกเป็น ๓ องค์ประกอบได้แก่ ๑. หุ่นโทนชาตรี ๒. หน้าโทนชาตรี ๓. หนังเรียด ๔. ไส้ละมาน



ภาพที่ 48 ส่วนประกอบของโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒ เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี

เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ช่างสุวรรณ์ โพธิปินใช้ในการสร้างโทนชาตรีมีทั้งหมด ๓๒ ชิ้น

๔.๒.๑ เครื่องกลึงไฟฟ้า ใช้สำหรับกลึงหุ่นกลอง

ภาพที่ 49 เครื่องกลึงไฟฟ้า

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒ เครื่องคว้านไส้กลอง ใช้สำหรับคว้านเนื้อไม้ที่อยู่ด้านในให้เกิดเป็นช่องเสียง

ภาพที่ 50 เครื่องคว้านไส้กลอง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๓ เลื่อยไฟฟ้า ใช้สำหรับตัดผิวไม้ให้เป็นทรงกลม

ภาพที่ 51 เลื่อยไฟฟ้า

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๔ เครื่องเจียระไนหัวคู่ ใช้สำหรับลับเหล็กกลึง

ภาพที่ 52 เครื่องเจียระไนหัวคู่

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๕ สว่านมือ ใช้สำหรับเจาะรู

ภาพที่ 53 สว่านมือ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๖ เครื่องตัดหนังเรียด ใช้สำหรับตัดหนังเรียด

ภาพที่ 54 เครื่องตัดหนังเรียด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๗ เลื่อยมือ ใช้สำหรับเลื่อยหุ่นหลังจากกลึงเสร็จ

ภาพที่ 55 เลื่อยมือ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๘ เหล็กจับหุ่นกลองบนเครื่องคว้าน ใช้สำหรับล็อคหุ่นกลอง

ภาพที่ 56 เหล็กจับหุ่นกลองบนเครื่องคว้าน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๙ เหล็กกลึงขนาดต่าง ๆ ใช้สำหรับกลึงให้ได้สัดส่วนและลวดลายตามที่ต้องการ

ภาพที่ 57 เหล็กกลึง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๐ เหล็กคว้านหัวใบพาย ใช้สำหรับคว้านไส้กลอง

ภาพที่ 58 เหล็กคว้านหัวใบพาย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

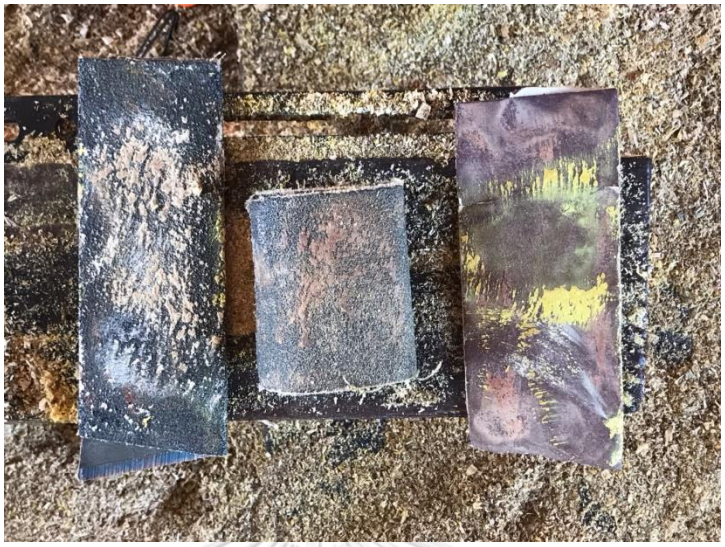
๔.๒.๑๑ เหล็กคว้านหัวโค้ง ใช้สำหรับเก็บรายละเอียดภายในกลอง

ภาพที่ 59 เหล็กคว้านหัวโค้ง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๒ ตะไบ ใช้สำหรับตกแต่งผิวไม้ภายนอก

ภาพที่ 60 ตะไบ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๓ กระดาษทราย ใช้สำหรับตกแต่งผิวทั้งภายในและภายนอก



ภาพที่ 61 กระดาษทราย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๔ ตลับเมตร ใช้สำหรับวัดขนาดสัดส่วนต่าง ๆ

ภาพที่ 62 ตลับเมตร

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๕ เขาควาย ใช้สำหรับวัดขนาดสัดส่วนต่าง ๆ ในขณะกลึง

ภาพที่ 63 เขาควาย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๖ น้ำมัน ใช้สำหรับหล่อลื่นในขณะคว้านไส้

ภาพที่ 64 น้ำมันหล่อลื่น

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๗ วงเวียน ใช้สำหรับหาจุดศูนย์กลาง

ภาพที่ 65 วงเวียน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๘ คีมล็อค ใช้สำหรับติดตั้งเครื่องค้าน

ภาพที่ 66 คีมล็อค
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๑๙ คีมปากนกแก้ว ใช้สำหรับจับและดึงหนังกลองในขณะขึ้นหนังบนหุ่นกลอง

ภาพที่ 67 คีมปากนกแก้ว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๐ ตะปู ใช้สำหรับตอกยึดระหว่างหนังและหุ่นกลอง

ภาพที่ 68 ตะปู
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๐ ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับ ใช้สำหรับตัดหนัง ขูดหนังและกำจัดขน

ภาพที่ 69 ใบกบโบราณ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๑ เหล็กหมาด ใช้สำหรับเจาะรูนำร่องเพื่อร้อยไส้ระมาน

ภาพที่ 70 เหล็กหมาด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๓ เหล็กงัด ใช้สำหรับงัดหนังเรียด

ภาพที่ 71 เหล็กงัด

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๔ แก๊สหุงต้ม ใช้สำหรับเผากำจัดเสี้ยนไม้ด้านในหุ่นกลอง

ภาพที่ 72 แก๊สหุงต้ม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๕ เหล็กตุ๊ดตู่ ใช้สำหรับเจาะรูร้อยไส้ละมาน

ภาพที่ 73 เหล็กตุ๊ดตู่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๖ ปากกาเคมี ใช้สำหรับกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน

ภาพที่ 74 ปากกาเคมี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๗ เหล็กก้ามปู ใช้สำหรับกำหนดระยะห่างของรูร้อยไส้ละมาน

ภาพที่ 75 เหล็กก้ามปู
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๘ ค้อน ใช้สำหรับทุบและตอกตะปู

ภาพที่ 76 ค้อน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๒๙ กะละมังและเหล็กตัว S ใช้สำหรับการดงหนัง

ภาพที่ 77 กะละมังและเหล็กตัว S
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๓๐ เทียนขี้ผึ้ง ใช้สำหรับเพิ่มความหล่อลื่นในขณะเรียดหนัง

ภาพที่ 78 เทียนขี้ผึ้ง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๓๑ ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับ ใช้สำหรับตัดหรือและขูดขน

ภาพที่ 79 ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔.๒.๓๒ สีเคลือบไม้ ใช้สำหรับทาบนหุ่นกลองเพื่อให้เกิดความเงางาม

ภาพที่ 80 สีเคลือบไม้
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ นั้นมีความหลากหลายทั้งเครื่องใช้ไฟฟ้าและเครื่องใช้ที่ไม่มีไฟฟ้า ทั้งยังมีเครื่องมือที่มีการออกแบบและดัดแปลงจากของใช้โดยช่างสุวรรณ์เองด้วย ซึ่งในแต่ละเครื่องมือก็มีการใช้งานในสัดส่วนที่แตกต่างกันออกไปดังที่จะแสดงในตารางต่อไปนี้

ลำดับ	เครื่องมือและอุปกรณ์	หุ่น	หนัง	ออกแบบเอง
๑	เครื่องกลึงไฟฟ้า	✓		✓
๒	เครื่องคว้านไส้กลอง	✓		
๓	เลื่อยไฟฟ้า	✓		
๔	เครื่องเจียระไนหัวคู่	✓		
๕	เครื่องตัดหนังเรียด		✓	✓
๖	สว่านมือ	✓		
๗	เลื่อยมือ	✓		
๘	เหล็กจับหุ่นกลองบนเครื่องคว้าน	✓		
๙	เหล็กกลึง	✓		
๑๐	เหล็กคว้านหัวใบพาย	✓		✓
๑๑	เหล็กคว้านหัวโค้ง	✓		✓
๑๒	ตะไบ	✓		
๑๓	ตลับเมตร	✓	✓	
๑๔	เขาควาย	✓		✓
๑๕	กระดาษทราย	✓	✓	
๑๖	น้ำมันหล่อลื่น	✓		
๑๗	วงเวียน	✓	✓	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๘	คีมล็อค	✓	✓	
๑๙	คีมปากนกแก้ว		✓	
๒๐	ตะปู	✓	✓	
๒๑	ใบกบโบราณ		✓	✓
๒๒	เหล็กหมาด		✓	
๒๓	เหล็กงัด		✓	✓
๒๔	แก๊งหุงต้ม	✓		
๒๕	เหล็กตุ๊ดตู่		✓	
๒๖	ปากกาเคมี		✓	
๒๗	เหล็กก้ามปู		✓	✓
๒๘	ค้อน		✓	
๒๙	กะละมังและเหล็กตัว S		✓	
๓๐	เทียนขี้ผึ้ง		✓	
๓๑	ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับ		✓	✓
๓๒	สีเคลือบไม้	✓		

ตารางที่ 1 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๔.๓ วัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรี

๔.๓.๑ ไม้ประดู่

ภาพที่ 81 ไม้ประดู่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ไม้ที่นิยมใช้ในการสร้างโทนชาตรีจะนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งในการสร้างแต่จะต้องมีน้ำหนักเบา ไม่หนักจนเกินไป และจะนิยมกลึงในขณะที่ไม้อยู่ในช่วงระหว่างสดค่อนข้างไปทางแห้ง ช่างสุวรรณ์อธิบายเกี่ยวกับการเลือกไม้ว่า *“จริง ๆ ก็แล้วแต่ว่าลูกค้าต้องการไม้อะไร อยากได้ไม้อะไร แต่ที่แนะนำก็พวกไม้ประดู่ ไม้ขนุน ไม้สะเดา พวกนี้จะมีน้ำหนักเบา เวลากลึงก็จะกลึงตอนที่ไม้ไม่แห้งมาก ไม่งั้นเดี๋ยวแตก”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

๔.๓.๒ หนัง

หนังที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรีก็ใช้ทั้งหมด ๓ ส่วนคือหนังหน้าโทน หนังเรียดและไส้ละมาน การสร้างโทนชาตรีครั้งนี้จะใช้หนังวัว ช่างสุวรรณ์อธิบายเกี่ยวกับการเลือกหนังไว้ว่า

ก็จะใช้หนังวัวจากเพชรบุรี เพราะเค้าใช้หนังวัวไทย วัวไทยจะเหนียวและดังเสียงจะดีกว่าหนังวัวพันธุ์อื่น ๆ สำหรับโทนชาตรีก็จะใช้ส่วนกลางตัวแต่จะไม่โดนสันหลัง คนที่คัดหนังมาให้เราเค้าก็จะรู้ว่าเราจะใช้ทำกลองชนิดไหน ส่วนหนังเรียดก็ต้องคัดเอาหนังหน้าเสมอกันหรือไม่ก็ให้ใกล้เคียงกันมากที่สุด ให้ดูสวย ถ้าหนาแถบบางแถบมันจะไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สวย เส้นก็จะเล็กบ้างใหญ่บ้าง แล้วก็มีไส้ละมาน (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ 82 หนังหน้ากลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 83 ไส้ละมาน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 84 หนังเรียด
ที่มา: ผู้วิจัย

๔.๓.๓ วัสดุสังเคราะห์

ภาพที่ 85 ลวดและตะกั่ว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

วัสดุสังเคราะห์ที่ใช้ในการสร้างโทนชาตรีได้แก่ลวดและตะกั่ว ซึ่งลวดเปรียบเสมือนหลักที่ช่วยรั้งให้หนังเรียดและหน้ากลองมีความตึงมากยิ่งขึ้น ส่วนตะกั่วจะทำหน้าที่ค้ำเพื่อให้เกิดช่องว่างระหว่างตัวหุ่นกลองและลวดเพื่อให้ง่ายต่อขั้นตอนการเรียดหนังและการสาวกลอง อีกทั้งยังสามารถคั้นให้หนังเรียดเรียงกันเป็นระเบียบและสวยงามอีกด้วย โดยจะนำลวดมาตัดเป็นเส้นให้มี

ความยาว ๔๙ เซนติเมตร จากนั้นนำตะกั่วทั้งหมด ๕ วงมาร้อยเข้าด้วยกัน เมื่อเสร็จแล้วจึงนำไปเชื่อมให้เป็นลักษณะวงกลม

๔.๔ กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปินสามารถแบ่งได้เป็น ๒ ช่วงดังนี้

๔.๔.๑ ขั้นตอนการกลึงและคว้านหุ่นโทนชาตรี

๑. เตรียมไม้
๒. เลื่อยเปลือกไม้
๓. กำหนดและเจาะบริเวณจุดกึ่งกลาง
๔. เตรียมเครื่องกลึง
๕. กลึงกลม
๖. กลึงขึ้นรูปทรง
๗. กลึงหม้อ
๘. กลึงปากนกแก้ว
๙. กลึงลูกแก้ว
๑๐. กลึงลำโพง
๑๑. ตกแต่งผิวด้านนอก
๑๒. เตรียมคว้านไส้กลอง
๑๓. คว้านไส้กลอง
๑๔. เก็บรายละเอียดส่วนหม้อ
๑๕. ตกแต่งผิวด้านใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๔.๔.๒ ขั้นตอนการขึ้นหน้าโทนชาตรี

๑. การคัดเลือกหนังและตัดหนัง
๒. การกำจัดขนหนังหน้าโทน
๓. การดงหนัง
๔. การตึงหนัง
๕. การคัดเลือกหนังใช้ตัดหนังเรียด
๖. การตัดหนังเรียด

๗. การขัดหนัง

๘. การกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน

๙. การตอกหนัง

๑๐. การร้อยไส้ละมาน

๑๑. การขูดพังผืด

๑๒. การติดลวดและยึดหนัง

๑๓. การเรียดหนัง

๑๔. การสาวกลอง

๑๕. ทาสีเคลือบไม้

๔.๔.๑ ขั้นตอนการกลึงหุ่นโทนชาตรี

๑. การเตรียมไม้

การเตรียมไม้เริ่มต้นจากการสั่งไม้มาจากร้านละแวกใกล้เคียง ซึ่งทางร้านจะตัดไม้เป็นท่อนเตรียมไว้สำหรับทำกลอง และนำมาวางตากแดดไว้ประมาณ ๑-๒ วัน เพื่อไม่ให้ไม้แห้งจนเกินไป ซึ่งจะทำให้ง่ายต่อการกลึงและคว้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒. การเลื่อยเปลือกไม้

ภาพที่ 86 ช่างสุวรรณ์ขณะเลื่อยเปลือกไม้
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อพักท่อนไม้จนแห้งได้ตามที่ต้องการ จึงนำท่อนไม้นั้นมาเลื่อยเอาส่วนเปลือกไม้ออกให้มีลักษณะใกล้เคียงกับทรงกลมมากที่สุดด้วยเลื่อยไฟฟ้า เมื่อได้เปลือกไม้ด้านใดด้านหนึ่งแล้ว จะนำเปลือกไม้นั้นไปหนุนรองไว้ใต้ท่อนไม้เพื่อไม่ให้ท่อนไม้ขยับในขณะกำลังเลื่อย โดยจะเลื่อยให้ด้านหนึ่งมีเส้นผ่านศูนย์กลางขนาดที่ใหญ่กว่าอีกด้านหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓. การกำหนดจุดและเจาะบริเวณจุดกึ่งกลาง

ภาพที่ 87 กำหนดจุดกึ่งกลางของไม้ก่อนขึ้นเครื่องกลึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อช่างสุวรรณ์เลื่อยเปลือกไม้ออกจนหมด นายยุทธนาจะเป็นผู้รับหน้าที่ต่อโดยจะนำไม้มากำหนดจุดกึ่งกลางทั้ง ๒ ฝั่งโดยใช้การคาดคะเนด้วยเครื่องมือวัดที่เรียกว่าวงเวียน เมื่อได้จุดกึ่งกลางก็จะนำมาเจาะรูด้วยสว่านมือทั้ง ๒ ด้าน จากนั้นก็นำไม้ขึ้นไปสู่เครื่องกลึง

ภาพที่ 88 เจาะบริเวณจุดกึ่งกลาง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๔. การเตรียมเครื่องกลึง

ภาพที่ 89 นายยุทธนากำลังเตรียมเครื่องกลึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ในขั้นตอนนี้ผู้ที่เตรียมเครื่องกลึงและเครื่องคว้านจะเป็นนายยุทธนา เป็นผู้เตรียม โดยจะเริ่มจากการเก็บกวาดบริเวณเครื่องกลึง และเปลี่ยนสายพานเครื่องกลึง

๕. การกลึงกลม

ภาพที่ 90 นายยุทธนากลึงให้เป็นทรงกลม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อนำท่อนไม้มาติดตั้งบนเครื่องกลึงเรียบร้อย ในปัจจุบันนายยุทธนาจะรับหน้าที่ในการกลึงให้ท่อนไม้มีลักษณะเป็นทรงกลมโดยใช้เหล็กกลึงค่อย ๆ กลึงจากหน้าที่เป็นฝั่งใหญ่ไปสู่ฝั่งเล็ก ซึ่งการกลึงเป็นทรงกลมก่อนจะง่ายต่อการกลึงส่วนประกอบต่าง ๆ ในลำดับถัดไป

๖. การกลึงขึ้นรูปทรง

ภาพที่ 91 ช่างสุวรรณ์กำลังกลึงให้ได้รูปทรงของโทนชาตรีในเบื้องต้น
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเสร็จจากขั้นตอนการกลึงกลมแล้ว ช่างสุวรรณ์จะเป็นผู้กลึงส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนชาตรีด้วยตนเอง โดยการกลึงในขั้นตอนนี้จะเน้นให้รูปทรงมีความชัดเจนก่อนในเบื้องต้น จากนั้นจะเริ่มเปลี่ยนสายพานเครื่องจักรที่จากเดิมใช้ในลู่ที่ ๒ เปลี่ยนมาใช้ในลู่ที่ ๑ เพื่อทำให้ท่อนไม้หมุนเร็วขึ้น เมื่อเตรียมเครื่องกลึงเรียบร้อยแล้ว จึงจะเริ่มกลึงให้มีรูปทรงที่ใกล้เคียงกับหุ่นโทนชาตรีต้นแบบก่อน ซึ่งในการกลึงจะมีการสลับใช้เหล็กกลึงขนาดต่าง ๆ ในแต่ละสัดส่วนตามความเหมาะสมแต่จะยังไม่ลงรายละเอียดมากนัก

๗. การกลึงหม้อ

ภาพที่ 92 ช่างสุวรรณ์ขณะวัดส่วนหม้อจากหุ่นโทนชาตรีต้นแบบ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อได้รูปทรงที่ใกล้เคียงตามที่ต้องการแล้ว จึงเริ่มเก็บรายละเอียดส่วนหม้อ เป็นลำดับแรกเพราะเป็นส่วนที่ไม่มีลวดลายและมีขนาดใหญ่ที่สุด โดยเริ่มจากการใช้เขาควายในการวัดจากหุ่นโทนชาตรีต้นแบบ ซึ่งจะกลึงให้หม้อมีขนาดเส้นรอบวง ๕๙ เซนติเมตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๘. การกลึงปากนกแก้ว

ภาพที่ 93 กลึงปากนกแก้ว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ปากนกแก้วเป็นส่วนที่มีความสำคัญอย่างยิ่งเนื่องจากเป็นส่วนที่ใกล้กับหนังมากที่สุด ถ้าหากปากนกแก้วลึกเกินไปหรือตื้นเกินไปอาจส่งผลให้คุณภาพเสียงนั้นไม่เป็นไปตามลักษณะเสียงในอุดมคติที่มุ่งหวังไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๙. การกลึงลูกแก้ว

ภาพที่ 94 การกลึงลูกแก้ว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อได้ขนาดของปากนกแก้วตามที่ต้องการแล้ว จึงเริ่มกลึงส่วนลูกแก้วในลำดับถัดไป แต่จะมีการเว้นระยะห่างจากหม้อ ๑ เซนติเมตรเพื่อให้มีพื้นที่สำหรับติดตั้งลวดในการตึงหนัง โดยการกลึงลูกแก้วจะมีขนาดเส้นรอบวง ๔๓ เซนติเมตร อุปกรณ์ที่ใช้คือเหล็กกลึงขนาดเล็กเพื่อสร้างให้เกิดลวดลาย ลวดลายของลูกแก้วไม่มีความซับซ้อนมากนัก แต่เนื่องจากเส้นรอบวงของไม้เริ่มมีขนาดเล็กและเรียวลงตามลำดับจึงทำให้การกลึงในส่วนนี้จำเป็นต้องใช้ความชำนาญสูง เพื่อให้เกิดข้อผิดพลาดอย่างน้อยที่สุด

๑๐. การกลึงลำโพง

ภาพที่ 95 การกลึงลำโพง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ลำดับสุดท้ายของการกลึงในส่วนประกอบต่าง ๆ คือส่วนลำโพง ลักษณะของลำโพงจะมีลักษณะเหมือน ในส่วนปลายลักษณะโค้งมน ซึ่งจะใช้เหล็กกลึงขนาดเล็กและเหล็กกลึงที่หัวเป็นพลั่วเพื่อสร้างความโค้งในส่วนปลาย โดยจะมีเส้นรอบวง ๓๐ เซนติเมตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๑๑. การตกแต่งผิวด้านนอก

ภาพที่ 96 การตกแต่งผิวไม้ด้วยกระดาษทราย
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อได้ขนาดของสัดส่วนและลวดลายตามที่ต้องการแล้ว จะใช้กระดาษทรายเบอร์ ๘๐ และตะไบขัดเพื่อเป็นการตกแต่งผิวไม้ภายนอกอีกครั้งเพื่อให้เกิดความสวยงามและเรียบเนียนของผิวไม้ ก่อนที่จะนำหุ่นที่กลึงเสร็จเรียบร้อยไปขึ้นเครื่องคว้านในลำดับถัดไป ซึ่งเมื่อกลึงเสร็จเรียบร้อยนายยุทธนา จะใช้เลื่อยมือเอาหุ่นโทนชาตรีออกจากแท่นกลึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 97 นายยุทธนาเลื่อยหุ่นโทนชาตรีที่กลึงเสร็จแล้วออกจากแท่นกลึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๑๒. การเตรียมเครื่องคว้านไส้กลอง

ภาพที่ 98 ช่างสุวรรณ์ติดตั้งหุ่นโทนชาตรีบนเครื่องคว้าน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ในขั้นตอนนี้ช่างสุวรรณ์จะเป็นผู้คว้านไส้กลองด้วยตนเอง โดยจะเริ่มจากการนำหุ่นกลองมาติดตั้งบนเครื่องคว้าน หันหน้าหุ่นฝั่งใหญ่ไปทางเหล็กคว้านและหยอดน้ำมันบริเวณหม้อเพื่อช่วยลดการเสียดสีในขณะกลึง

ภาพที่ 99 ขณะหยอดน้ำมันบนหุ่นโทนชาตรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๓. การคว้านไส้กลอง

ภาพที่ 100 ช่างสุวรรณ์ขณะคว้านไส้กลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 101 ช่างสุวรรณ์ขณะคว้านไส้กลอง (ต่อ)
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

การคว้านจะเริ่มต้นด้วยการใช้เหล็กคว้านหัวใบพายคว้านให้เกิดช่องเสียงจากหม้อไปสู่ลำโพง โดยจะใช้มือทั้ง ๒ ข้างในการควบคุมทิศทางของเหล็กคว้าน ในขั้นตอนนี้จะยังไม่

เก็บรายละเอียดในส่วนของหม้อแต่จะเริ่มเก็บรายละเอียดภายในตั้งแต่ส่วนลูกแก้วไปจนกระทั่งลำโพง โดยจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางด้านในส่วนของลูกแก้วประมาณ ๗ เซนติเมตรและค่อย ๆ เล็กลงไปจนกระทั่งถึงเส้นผ่าศูนย์กลางของลำโพงประมาณ ๕.๑๐ เซนติเมตร

๑๔. การเก็บรายละเอียดส่วนหม้อ

ภาพที่ 102 เปลี่ยนเหล็กคว้านเป็นหัวโค้งมน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อคว้านช่องเสียงจนได้ขนาดตามที่ต้องการแล้ว จึงเริ่มเก็บรายละเอียดในส่วนหม้อซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งขั้นตอนที่สำคัญ เนื่องจากบริเวณหม้อจะเป็นส่วนที่กำหนดความก้องกังวานของโทนชาตรี หากไม่ได้ขนาดตามที่ต้องการอาจส่งผลต่อความก้องกังวานของเสียงโทนชาตรีในอุดมคติ ในขั้นตอนนี้เริ่มต้นจากการเปลี่ยนเหล็กคว้านให้มีลักษณะโค้งมนเพื่อตอบรับกับสัดส่วนด้านในที่มีลักษณะโค้งมนเช่นกัน เมื่อเปลี่ยนเหล็กเสร็จแล้วจึงกำหนดจุดของเหล็กคว้านโดยใช้ตลับเมตรวัดขนาดความยาวของหม้อและนำมาทาบลงบนเหล็กกลึง จากนั้นใช้ชอล์กสีขาวขีดเพื่อไม่ให้เหล็กคว้านเลยไปโดนส่วนลูกแก้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 103 กำหนดจุดบนเหล็กคว้าน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อกำหนดจุดเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะนำเหล็กเคลื่อนเข้าสู่ด้านในก่อนและค่อย ๆ เริ่มคว้านจากด้านในออกมาสู่ด้านนอก

ภาพที่ 104 การเก็บรายละเอียดบริเวณหม้อ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๑๕. การตกแต่งผิวด้านใน

ภาพที่ 105 ใช้สว่านตกแต่ง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หลังจากเสร็จขั้นตอนการคว้านไส้กลองแล้ว ช่างสุวรรณ์อธิบายให้ฟังว่า *“จะต้องพักไม้ให้แห้งก่อน แล้วค่อยเอาสว่านหัวกระดาษทรายมาตกแต่งผิวด้านใน จะพักไว้ประมาณ ๑-๒ สัปดาห์ เวลาวางก็วางแนวนอน ให้ลมมันผ่าน ไม่อย่างนั้นเดี๋ยวเชื้อราจะขึ้น”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๖. การตกแต่งผิวด้านในด้วยไฟ

ภาพที่ 106 การเผาเสี้ยนไม้ด้านในหุ่นโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หลังจากพักไม้จนแห้งได้ตามที่ต้องการแล้ว จึงนำหุ่นโทนมาเผาเพื่อด้วยไฟเพื่อกำจัดเสี้ยนด้านในอีกครั้งหนึ่ง ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่ได้มีการพัฒนามาจากการสุ่มไฟแบบธรรมชาติ ซึ่งจะใช้ระยะเวลานานกว่าจะทำให้ไม้แห้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๔.๔.๒ ขั้นตอนการขึ้นหน้าโทนชาตรี

๑. การคัดเลือกหนังและตัดหนัง

ภาพที่ 107 วัดขนาดหน้าโทน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เริ่มต้นจากการเตรียมหนัง โดยจะครูเลือกใช้หนังในส่วนบนบริเวณลำคอ ครูได้อธิบายการคัดเลือกหนังว่า *“จะใช้หนังแถว ๆ คอ เพราะตรงนี้หนังจะไม่หนามากและก็จะไม่บางจนเกินไป กำลังดี แต่เราก็ต้องเลือกที่หนังให้ใกล้เคียงกันทั้ง ๒ ใบ ไม่งั้นเสียงจะไม่เท่ากัน”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕) เมื่อกำหนดจุดบริเวณที่ต้องการเรียบร้อยแล้วจึงเริ่มใช้ใบมีดในการตัดหนังตามจุดที่กำหนด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 108 ใช้วงเวียนกำหนดบริเวณหนังที่ต้องการ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จากนั้นนำตลับเมตรมาวัดเส้นผ่าศูนย์กลางขนาดของหน้ากลอง โดยประมาณและใช้วงเวียนวัดกับตลับเมตรอีกครั้ง พร้อมกำหนดจุดลงบนหนังบริเวณสัดส่วนที่ต้องการ เมื่อกำหนดจุดบริเวณที่ต้องการเรียบร้อยแล้วจึงเริ่มใช้ใบมีดในการตัดหนังตามจุดที่กำหนด

ภาพที่ 109 ตัดหนังส่วนที่ต้องการ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๒. การกำจัดขนหนังหน้าโทน

ภาพที่ 110 ขูดขนหนังหน้าโทน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อตัดเป็นทรงกลมเรียบร้อยแล้ว จากนั้นก็นำหนังมาม้วนเป็นทรงกระบอก และกำจัดขนที่อยู่บนหนังออกด้วยวิธีการขูด โดยใช้ใบมีดแบบไม่มีด้ามจับค่อย ๆ ขูดย้อนทางกับขน จนกว่าจะทั่วทั้งแผ่น แต่ไม่จำเป็นต้องเกลี้ยงมากเพราะในขั้นตอนถัด ๆ ไปก็จะมีการขัดหน้ากลองด้วยกระดาษทรายอีกครั้งหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓. การดงหนัง

ภาพที่ 111 นำหนังไปแช่น้ำหรือมีชื่อเรียกว่าการดงหนัง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อกำจัดขนออกเรียบร้อยแล้ว จากนั้นนำหนังที่ได้ไปแช่ในน้ำและใช้เหล็กทับหนังเพื่อให้จมอยู่ใต้น้ำ โดยจะแช่ไว้ประมาณ ๓-๔ ชั่วโมงหรือจนกว่าหนังจะนิ่ม เพื่อให้หนังคลายตัวและสามารถยืดหดได้ตามธรรมชาติ โดยขั้นตอนนี้จะมีชื่อเรียกว่าการดงหนัง

๔. การตึงหนัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อดงหนังจนมีความนิ่มได้ตามที่ต้องการแล้ว จะนำหนังมายืดตึงบนหุ่นกลอง โดยจะใช้ค้อนตอกตะปูยึดหนังกับหุ่นกลองด้านใดด้านหนึ่งก่อน จากนั้นจะยืดหนังด้วยคีมปากนกแก้วและใช้ค้อนตอกตะปูยึดฝั่งตรงข้ามกับตะปูตัวแรกและทำอย่างนี้เรื่อยไปจนกระทั่งครบทุกด้าน เมื่อตึงหนังเรียบร้อยก็นำหุ่นกลองไปตากแดดไว้ประมาณ ๑ วัน

ภาพที่ 112 นำหนังกลองมาตึงบนหุ่นกลองและใช้ตะปูตอก
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 113 นำกลองไปตากแดดบริเวณข้างบ้าน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๕. การคัดเลือกหนังใช้ตัดหนังเรียด

ภาพที่ 114 เลือกหนังเพื่อนำไปตัดหนังเรียด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ในระหว่างรอหนังตากแดด ช่างสุวรรณ์ก็เริ่มคัดเลือกเลือกหนังที่ใช้เป็นสายโยงเร่งเสียงหรือที่เรียกว่าหนังเรียด โดยจะใช้หนังวัวที่มีบริเวณความหนาใกล้เคียงกัน ไม่มีตำหนิหรือรู โดยช่างสุวรรณ์อธิบายวิธีการคัดเลือกในขั้นตอนนี้ไว้ว่า *“ต้องเลือกที่มันเสมอกัน ไม่มีตำหนิ นิดเดียวก็ไม่ได้ ไม่งั้นจะไม่สวย หรือถ้ามันมีรูหรือตำหนิเวลาใช้ไปนาน ๆ แล้วเรากลับมาสาว มันก็จะขาด ทีนี้พอขาดก็ต้องเปลี่ยนหมดทั้งลูกเลย”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕) เมื่อได้บริเวณที่ต้องการแล้วจะตัดเป็นวงกลมขนาดใหญ่ จากนั้นจึงนำเข้าเครื่องตัดหนังเรียดในลำดับถัดไป

๖. การตัดหนังเรียด

ภาพที่ 115 ช่างสุวรรณ์กำลังตัดหนังเรียด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อได้แผ่นหนังในขนาดตามที่ต้องการ จากนั้นนำเข้าเครื่องตัดหนังเรียดซึ่งเป็นเครื่องที่ออกแบบโดยช่างสุวรรณ์เอง ช่างสุวรรณ์อธิบายถึงขั้นตอนนี้ไว้ว่า *“เราต้องประคองให้หนังเสมอกัน จะเล็กบ้างใหญ่บ้างไม่ได้ ต้องให้เสมอกัน ไม่งั้นเวลาไปร้อยมันจะไม่สวย ต้องใช้ความชำนาญพอสมควร”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๗. การขัดหนัง

ภาพที่ 116 ขัดหนังหน้ากลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หลังจากตากแดดจนแห้งตามที่ต้องการแล้ว ก็นำมาขัดหนังทั้งบริเวณด้านหน้าและหนังบริเวณขอบรอบกลองด้วยกระดาษทรายอีกครั้ง เพื่อให้หน้ากลองเรียบเนียนเสมอกัน อีกทั้งยังเป็นการกำจัดขนและทำให้เกิดลวดลายที่สวยงามอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๘. การกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน

เมื่อขัดหน้ากลองเสร็จเรียบร้อย ก็เริ่มเตรียมร้อยไส้ละมานโดยเริ่มจากการขีดเส้นด้วยดินสอลงบริเวณหนังด้านข้างหุ่นกลอง ๒ เส้น โดยเส้นบนเป็นเส้นที่ใช้สำหรับกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน

ภาพที่ 117 ขีดเส้นเพื่อกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 118 ใช้เหล็กกล้ามปูในการกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อขีดเส้นรอบหุ่นกลองเสร็จเรียบร้อย จึงเริ่มใช้เหล็กก้ามปูในการกำหนดจุดและทำตำหนิให้เป็นรูเล็กก่อนในเบื้องต้น โดยกำหนดจุดบริเวณเส้นบน ระยะห่างระหว่างจุด

ประมาณ ๑ เซนติเมตร เมื่อทำตำหนิเป็นรูเล็ก ๆ ด้วยเหล็กก้ามปูเรียบร้อยแล้ว จึงใช้ปากกาเคมีช่วยกำหนดจุดอีกครั้งเพื่อให้เกิดความชัดเจนและลดข้อผิดพลาดในขั้นตอนถัดไป

ภาพที่ 119 ใช้ปากกาเคมีช่วยจุดเพื่อให้เกิดความชัดเจน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๙. ตอกหนัง

เมื่อกำหนดจุดชัดเจนและครบถ้วน จึงนำเหล็กตุ๊ดตู่มาตอกลงบริเวณจุดที่กำหนดเพื่อให้เกิดเป็นรูโล่งเตรียมพร้อมจะร้อยไส้ละมานต่อไป เมื่อใช้เหล็กตุ๊ดตู่ตอกจนครบก็จะถอนตะปูออกและทำการตัดหนังส่วนเกินออก

ภาพที่ 120 ใช้เหล็กตุ๊ดตู่ในการตอกหนัง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อกำหนดจุดชัดเจนและครบถ้วน จึงนำเหล็กตุ๊ดตู่มาตอกลงบริเวณจุดที่กำหนดเพื่อให้เกิดเป็นรูโล่งเตรียมพร้อมจะร้อยไส้ละมานต่อไป เมื่อใช้เหล็กตุ๊ดตู่ตอกจนครบก็จะถอนตะปูออกและทำการตัดหนังส่วนเกินออก

ภาพที่ 121 ตัดหนังส่วนเกิน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๑๐. ร้อยไส้ละมาน

ภาพที่ 122 เหล็กหมาดแทงรูร้อยไส้ละมาน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

การร้อยไส้ละมาน จะเริ่มต้นจากการใช้เหล็กหมาดแทงเพื่อนำร่องให้รูมีขนาดกว้างจากเดิม จากนั้นจึงนำหนังที่เตรียมไว้มาร้อยสลับกัน ซึ่งในการร้อยไส้ละมานของโทนชาตรีจะใช้หนังทั้งหมด ๓ เส้น

ภาพที่ 123 ร้อยไส้ละมาน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ในขณะร้อยไส้ละมาน ก็จะต้องคอยบิดหนังให้เป็นทรงกลมและคอยสังเกตไม่ให้หนังเบี้ยวไปด้านใดด้านหนึ่ง ซึ่งจะต้องใช้ประสบการณ์ในการร้อยค่อนข้างสูง เมื่อร้อยจนครบทุกรูแล้วก็จะซ่อนหรือเก็บปมไว้ด้านหลัง เพื่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยและสวยงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 124 ปมด้านหลัง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อซ่อนปมเสร็จเรียบร้อย จากนั้นจึงพลิกกลับด้านให้หนังด้านในออกมาอยู่ด้านนอกและนำไปตากแดดทิ้งไว้เป็นเวลา ๓๐ นาที

ภาพที่ 125 นำไปตากแดด

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๑๑. ขูดพังผืด

ภาพที่ 126 กลับหนังและนำไปแช่น้ำ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

หลังจากตากแดดจนครบเวลาที่กำหนด นำหนังมากลับด้านอีกครั้งหนึ่งและทำการแช่น้ำอีกครั้งเป็นเวลา ๓ นาที ซึ่งการแช่หนังครั้งนี้ต้องการให้หนังมีความนิ่มและทำให้ง่ายต่อการขูดพังผืดที่ยังเกาะอยู่กับหนัง

เมื่อแช่น้ำครบเวลา ๓ นาทีแล้ว จึงนำใบกบโบราณมาขูดพังผืดออก เพื่อให้หนังมีความบางจากเดิม ช่างสุวรรณ์อธิบายถึงขั้นตอนนี้ไว้ว่า *“หนังทุกส่วนมีพังผืดหมด เราต้องเอามาขูดออกให้บางก่อน ไม่งั้นถ้าหนาเกินหรือมีพังผืดอาจจะทำให้เสียงไม่ออก หนังไม่กระพือ”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕)

ภาพที่ 127 ขูดพังผืด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

๑๒. ติดลวดและยืดหนัง

ภาพที่ 128 ติดลวด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อขูดพังผืดเสร็จเรียบร้อย ก็เริ่มเตรียมหุ่นให้พร้อมสำหรับการเรียดหนัง โดยจะเริ่มจากการติดลวด นำลวดสวมมาทางด้านลำโพงหรือด้านที่เล็กกว่า จากกระจายตะกั่วทั้ง ๕

ให้มีระยะห่างที่เท่ากัน เมื่อได้ระยะแล้วจึงนำตะปูมาตอกล็อคตะกั่วไว้โดยวิธีการล็อคคือตะปูตัวบนและล่างจะอยู่ฝั่งตรงข้ามกันกับตะปูตัวบน จากนั้นนำหนังมาประกบลงบนหน้ากลองและตอกตะปูยึดรอบตัวกลอง

ภาพที่ 129 ยึดหนัง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๓. เรียดหนัง

ก่อนเริ่มการเรียดหนังจะต้องนำหนังเรียดไปแกว่งในน้ำก่อนเพื่อไม่ให้หนังเรียดมีความแห้งจนเกินไป เมื่อแกว่งเสร็จแล้วจึงนำมาถูด้วยไขเทียนก่อน ๑ ครั้งเพื่อให้เกิดความลื่นและง่ายต่อการเรียดหนัง

ภาพที่ 130 แกว่งหนังเรียดในน้ำ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 131 หนังเรียดถูด้วยไขเทียน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 132 แทงเหล็กหมาดเพื่อนำร่อง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เริ่มต้นด้วยการใช้เหล็กหมาดแทงนำร่องเพื่อให้เกิดรูหรือช่องว่างระหว่างไส้ละมานกับหนัง จากนั้นนำหนังเรียดที่เตรียมไว้เรียดเข้าไปในช่องระหว่างลวดกับหุ่นและช่องที่แทงนำ

ร่องด้วยเหล็กหมาดและนำปลายหนังเรียดวนกลับสอดที่ลวดเหมือนเดิม ในขั้นตอนนี้จะต้องระวังเป็นอย่างมากเนื่องจากเหล็กหมาดค่อนข้างมีความแหลม หากแทงพลาดจะทำให้หนังกลองขาดได้

ภาพที่ 133 เรียดหนัง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ช่างสุวรรณ์อธิบายขั้นตอนการเรียดหนังไว้ว่า *“เวลาจะเรียดหนังต้องระวังมาก ยิ่งตอนแทงเหล็กหมาดยิ่งต้องระวัง เพราะถ้าพลาดไป หนังขาด ต้องเริ่มใหม่หมด หนังที่เรียดก็ต้องมีสีเหลืองสวย เสมอกัน เส้นใหญ่ไปก็ไม่สวย เล็กไปก็ขาดง่าย จะต้องหาที่มันพอดี แล้วต้องสวยด้วย”* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕)

ภาพที่ 134 ค้อนทุบหน้ากลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เมื่อเรียดหนังครบทุกด้านแล้ว จึงนำผ้าชุบน้ำมาทาบนหน้ากลองเพื่อทำให้หนังมีความนิ่มและใช้ค้อนทุบอีกครั้งเพื่อทำให้หนังยืดตัวให้เต็มที่ก่อนจะเริ่มที่จะเริ่มสาวกลองในขั้นตอนถัดไป

๑๔. สาวกลอง

ภาพที่ 135 สาวกลอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

การสาวกลองถือเป็นขั้นตอนสุดท้ายที่เกี่ยวข้องกับส่วนหนัง โดยจะสาวด้วยกันทั้งหมด ๒ ครั้ง ในครั้งแรกจะยังไม่ดึงให้ตึงมากจนเกินไป แต่จะสาวให้หนังและไส้ละมานเข้ารูปทรงกับหุ่นกลองก่อนในเบื้องต้น โดยจะใช้เหล็กงัดที่ดัดแปลงมาจากกระจกรถมอเตอร์ไซค์เป็นอุปกรณ์ในการช่วยงัดหนังเรียดเส้นล่าง ช่างสุวรรณ์อธิบายขั้นตอนการสาวกลองไว้ว่า

> *ครั้งแรกก็ยังไม่ต้องดึงตึงมาก เหมือนจะระเบียบหนังเรียดก่อน พอสาวครั้งแรกเสร็จก็ทำเหมือนเดิม เอาผ้าชุบน้ำมาเช็ดแล้วก็เอาค้อนทุบ แล้วก็ค่อยสาวรอบที่สอง พอครั้งที่สองค่อยเพิ่มแรงเข้าไป ทีนี้เสียงจะใช้ได้เลย วิธีสาวก็จะดึงเส้นล่าง ใช้เหล็กช่วยงัด อันนี้ทำเองเลย เหล็กนี้ทำมาจากกระจกรถมอเตอร์ไซค์* (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕)

๑๕. ทาสีเคลือบไม้

ภาพที่ 136 ทาสีเคลือบไม้
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

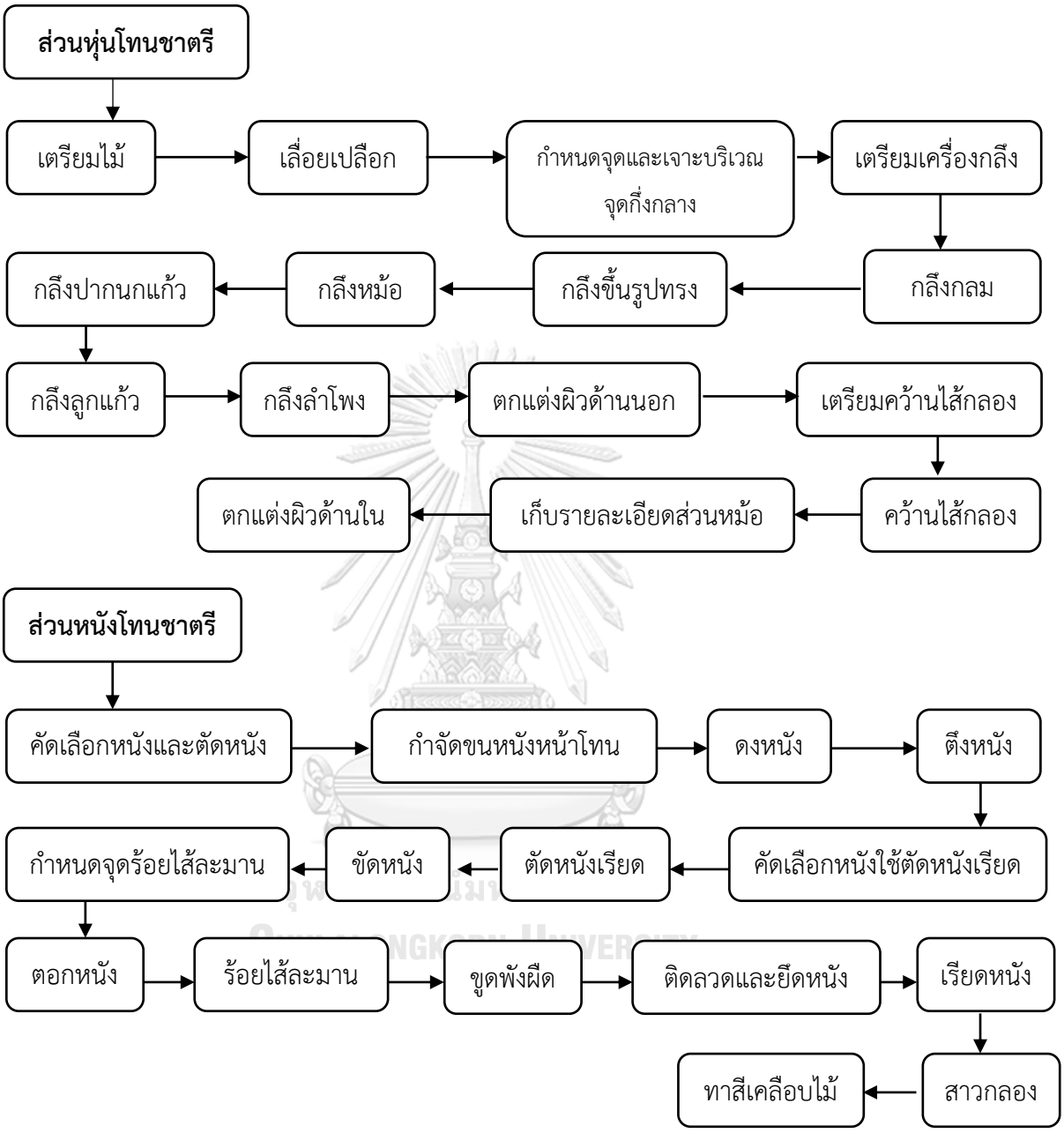
หลังจากสาวกลองเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงนำมาทาสีเคลือบไม้บริเวณลำโพงอีกครั้งเนื่องจากบริเวณนี้เป็นส่วนที่สัมผัสกับพื้นอาจทำให้เกิดรอยบนหุ่นโทนได้ จึงจำเป็นจะต้องทาเพื่อให้เกิดความเงางามก่อนที่จะส่งถึงมือผู้บริโภค

ภาพที่ 137 โทนชาตรีแบบเสร็จสมบูรณ์
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

จากข้อมูลดังกล่าวในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบและรายละเอียดในแต่ละขั้นตอนของการสร้างโทนชาตรีซึ่งจำเป็นจะต้องใช้ความสามารถและประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหารวมไปถึงภูมิปัญญาการสร้างกลองที่ได้มีการสืบทอดกันต่อมาอย่างเป็นระบบตั้งแต่รุ่นคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ มาใช้เพื่อสร้างให้โทนชาตรีเกิดคุณภาพเสียงได้อย่างถูกต้องตามเสียงในอุดมคติ ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงรวบรวมกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีทั้งหมดทุกขั้นตอนของช่างสุวรรณ์ โพธิปินและแสดงให้เห็นในรูปแบบแผนภูมิในลำดับถัดไปดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภูมิกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน



ภาพที่ 138 แผนภูมิกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

ที่มา: ผู้วิจัย

จากกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผู้วิจัยพบว่า กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีมีความละเอียดและพิถีพิถันทั้งในเรื่องวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการสร้างกลองและการคัดเลือกวัสดุรวมไปถึงขั้นตอนในการสร้างซึ่งจะต้องใช้ประสบการณ์และความเชี่ยวชาญเป็นอย่างสูง

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน กล่าวถึงกรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีไว้ว่า

ดูภายนอกเหมือนจะง่ายนะ ลวดลายไม่เยอะ ลูกเล็ก แต่พอเอาเข้าจริงก็ยุ่งวุ่นวายทีเดียว ยิ่งของที่บ้านยิ่งละเอียดทุกขั้นตอน จะพลาดไม่ได้เลยเพราะทุกขั้นตอนมีความสำคัญหมด เริ่มตั้งแต่การเลือกไม้ เลือกหนังบางทีโดนหลอกว่าเป็นหนังแท้ก็มี เราก็ต้องอาศัยประสบการณ์ เพื่อให้ลูกค้าได้ของดี ดังอย่างเดียวไม่ได้ ต้องทนด้วย ต้องดีด้วย เราก็นึกถึงใจเขาใจเรา เวลาเราซื้อของก็อยากได้ของดีเหมือนกัน ฉะนั้นทุกขั้นตอนมีความสำคัญหมด (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕)

๔.๕ ปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียง ลักษณะทางกายภาพโทนชาตรีและอัตลักษณ์ของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

การศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อเสียงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะแสดงให้เห็นถึงจุดกำเนิดของคุณภาพเสียง ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากท่านผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในด้านเครื่องหนังและละครชาตรี โดยมีทั้งหมด ๕ ท่านดังนี้ ครูพิณ เรืองนนท์ ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ครูอนันต์ ดุริยพันธุ์ ครูบุญสร้าง เรืองนนท์และครูอนุชา บริพันธุ์ การทดลองเสียงโทนชาตรี ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ไว้ทั้งหมด ๓ ประเด็นหลัก ๆ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คุณภาพเสียงของโทนชาตรี

ความสวยงามของลักษณะทางกายภาพของโทนชาตรี

อัตลักษณ์โทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

ภาพที่ 139 เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังและละครชาตรีบ้านเรืองนนท์ได้ทำการทดลองเสียงของโทนชาตรีและได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ความว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสียงก็ใช้ได้ ไม่สูงเกินไป ไม่ต่ำเกิน เดี๋ยวนี้คนชอบกลองเสียงสูงทั้งนั้น ลองฟังกลองแขกสมัยนี้สิ แข่งกันสูงทั้งนั้น แต่ใบนี้กำลังดี ลูกเล็กแต่ดัง เสียงไม่อับมาก ก็ถือว่าใกล้เคียงกับของโบราณ หุ่นขนาดนี้ก็กำลังดี ไม่ถือว่าเล็กไปแล้วก็ไม่ใหญ่ไป แล้วก็หนังเรียดเยอะดี ของบ้านผมเมื่อก่อนใช้เชือกแทนหนัง แต่เป็นหนังเรียดก็จะแน่นอนกว่าอยู่แล้ว มันไม่ค่อยลื่นเหมือนเชือก อันนี้ก็ถือว่าใช้ได้ เป็นไม้ประดู่ด้วย ลายไม้สวยดี ผมว่าเอกลักษณ์ที่เห็นชัด ๆ ก็คือความสวยงาม สีสวย ลายไม้สวย เขาน่าจะเลือกใช้ไม้เป็น รู้ว่าต้องใช้ตรงไหน งานกลึงก็สวยดี” (พิน เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ภาพที่ 140 ครูบุญช่วย แสงอนันต์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังได้ทำการทดลองเสียงของโทนชาตรีและได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ความว่า

ตัวนี้สูงดี (ตัวผู้) ตัวนั้นก็พอดีแล้ว (ตัวเมีย) คุณลองสังเกตเสียงป๊ะ ใบนี้ถือว่าตรงเสียงดี ตอนลองคุณก็ลองทั้งอุดทั้งเปิด จะได้รู้ว่าเสียงมันได้ไหม ก็เพราะทั้งคู่นะดังเพราะดี ใช้ได้ ๆ ที่กรมผม (กรมศิลปากร) ก็มีลูกขนาดนี้ ก็เป็นหุ่นเก่าเหมือนกัน เสียงใกล้เคียงกัน ขนาดนี้ก็ใช้ได้นะ ไม่เล็กไป ที่กรมศิลปากรก็ยังใช้ขนาดนี้เลย ความจริงก็ไม่มีผิดหรือถูกอะไรนะ เพียงแต่ว่าเราชอบหรือไม่ชอบ แต่สำหรับผม ผมว่าก็ใช้ได้นะ หน้าอาจจะเล็กไปนิดนึงแต่ก็ตีได้ เสียงก็ออกดี ถ้าหน้าเขาเล็กเราก็ต้องลงมือให้พอดี สีหนังเรียดก็สวยใช้ได้ ผมว่าหุ่นของเขาก็ดูดีนะ สมส่วนดี งานก็เรียบร้อยดี หนังเรียดก็เหลืองสวยดี ลายหนังก็สวยดีนะ หนังบาง ลูกนิดเดียว แต่เสียงดัง ผมว่าก็เป็นเอกลักษณ์ของช่างเขานะ (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 141 ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังแห่งบ้านดุริยประณีตได้ทำการทดลองเสียงของโทนชาตรีและได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ความว่า

> *เสียงก็ใช้ได้นะ ไม่สั้นไป ไม่ยาวไป กำลังดี ดังดี แต่จะสูงไปนิดหน่อย คงตากแดดมา แต่โดยรวมถือว่าใช้ได้ สวยดี ๆ สีสวย ไม้ประดู่ลายสวยอยู่แล้ว พอทาสีเคลือบก็เงาสวยไปอีก หุ่นก็ไม่ใหญ่มากเท่าโบราณ ของโบราณลูกใหญ่ แต่ใบนี้ก็ได้อยู่ ที่เห็นได้ชัดก็หุ่นนี้แหละ สวยดี ไม่ใหญ่ไป ลูกไม่ใหญ่แต่เสียงถือว่าใช้ได้ ใช้งานได้ ๆ งานกลึงก็สวย* (อนันต์ ดุริยพันธุ์, สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕)

ภาพที่ 142 ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี

ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ครูบุญสร้าง เรืองนนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านละครชาตรีแห่งบ้านเรืองนนท์ได้ทำการทดลองเสียงและได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ความว่าคุณภาพเสียงของโทนชาตรี

> *เสียงดี ดีเลย แบบดีเลยหละ ดังดี ใช้ได้ อันนี้หนังวัวใช่ไหม ก็ถือว่าเสียงโอเคนะไม่แย่ ดังเพราะเลยทีเดียว แต่ถ้าเอาไปเล่นภาษาในวงต้องหาไมค์ช่วยหน่อยเพราะเจอเสียงเครื่องปี่พาทย์เข้าไป อาจจะดังสู้เขาไม่ได้ แต่ถ้าตีกับรำก็ไม่น่ามีปัญหา หุ่นนี้ก็ดีนะใช้ได้เลย แต่เล็กไปนิดนึง แต่หุ่นขนาดนี้สะดวกกับการขนย้าย เวลาจะไปงานต่างที่เราก็จะได้ไม่ต้องเปลืองพื้นที่มากเผื่อบางที่เรามีพื้นที่จำกัด เช่นตอนไปเล่นที่ต่างประเทศ เขาจำกัดน้ำหนักใช่ไหมหละ ใบนี้ก็ถือว่าตอบโจทย์ด้านนี้ได้ดีเลย ขนาดหน้าก็กำลังดี เอกลักษณ์ของช่างที่เห็นชัดเลยก็คือหุ่น จะไม่เหมือนของที่บ้าน จะเล็กกว่า แต่เสียงออกมาถือว่าใช้ได้ ถูกต้องตามแบบโทนชาตรี การกลึงก็ดี หนังก็สวยดี แต่เส้นเล็ก (หนังเรียด) ก็ต้องระวังตอนสาว เดี๋ยวจะขาดเอา* (บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕)

ภาพที่ 143 ครูอนุชา บริพันธุ์ ขณะทดลองเสียงโทนชาตรี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ครูอนุชา บริพันธุ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังได้ทำการทดลองเสียงและได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ไว้ความว่าคุณภาพเสียงของโทนชาตรี

> *ระบบเสียงที่ทำออกมาก็คือ มีความยาว กว้าง กระแสเสียงเขาก็ยาว เสียงนุ่มลึก ไม่สั้น ไม่เล็กเกินไป แบบนี้ก็คือเสียงนุ่มลึก ครูก็โอเครเลย เสียงสู้เขาได้เลย ถ้าครูไปตีแล้วเจอใบแบบนี้ก็สบายเลยเพราะมันเบา ไม่ต้องปรุงแต่งมาก เพราะช่างเขารีดหนังให้บ้างเพื่อให้ใช้งานได้เลย หุ่นไม่มีตายตัว อย่างที่แผนกก็มีทรงนี้อยู่ มันอยู่ที่เสียงที่ออกมามากกว่า อยู่ที่ลำโพง อยู่ที่กระสวนที่ทำออกมา เสียงที่ออกมาโล่ง โปร่งไหม อย่างใบนี้เสียงจะยาวเพราะกระพุ้งไม่ค่อยใหญ่ แต่ถ้าเสียงใหญ่กระพุ้งก็จะใหญ่ไปด้วย จะกว้างด้วย แต่ถ้ายิ่งใหญ่มากพวกเสียงติงจะไม่ค่อยใสเหมือนหน้าเล็ก แต่ถึงจะเล็กคุณภาพเสียงที่ออกมาก็ดี ช่างก็ถือว่ามีความเชี่ยวชาญนะ รู้จักใช้หนังใช้ไม้ เพราะเดี๋ยวนี้มีหนังฟอก หนังเกลือเยอะมาก ในส่วนของหนังครูว่ามีความบางนะ ลายหนังก็สวยดี แต่ยังมีตอขนอยู่นิดหน่อย ส่วนเอกลักษณ์ที่ชัดเจนเลยก็คือกระสวนที่ไม่เหมือนของโบราณ แต่เสียงใช้ได้เลย* (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕)

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด ๕ ท่านได้แก่ เรืออากาศตรีพิน เรืองนนท์ ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ ครูบุญสร้าง เรืองนนท์และครูอนุชา บริพันธุ์ พบว่าทั้ง ๕ ท่านมีทรรศนะที่ไปในทางเดียวกันคือ คุณภาพเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน มีความไพเราะที่เหมาะสม กระแสเสียงมีความยาว นุ่มลึก และยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นละครชาตรีได้อย่างชัดเจน

ด้านความงามลักษณะทางกายภาพพบว่า ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านยังคงแสดงทรรศนะไปในทางเดียวกันคือ มีขนาดเล็กเมื่อเทียบกับขนาดของโทนชาตรีแบบโบราณ แต่ยังคงมีความเหมาะสมในสัดส่วนต่าง ๆ มีลวดลายที่งดงามทั้งที่เกิดขึ้นในเนื้อไม้และลวดลายที่เกิดจากการกลึงสัดส่วนต่าง ๆ ของช่างสุวรรณ์ฯ รวมไปถึงสีสันความงามของหนังเรียดด้วยเช่นกัน

ด้านอัตลักษณ์ของโทนชาตรีที่สร้างโดยช่างสุวรรณ์ โพธิปิน พบว่า ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านแสดงทรรศนะที่มีความสอดคล้องกันคือ ลักษณะทางกายภาพของหุ่นโทนมีขนาดที่เล็กกว่าโทนชาตรีในแบบโบราณ แต่ยังคงไว้ซึ่งคุณภาพเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของโทนชาตรีได้อย่างชัดเจน

ด้านของอัตลักษณ์ของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน พบว่า ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๕ ท่านยังคงแสดงทรรศนะสอดคล้องกันคือ ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นช่างผู้มีความเชี่ยวชาญในด้านการทำกลองและใส่ใจในรายละเอียดทุกขั้นตอนแม้กระทั่งการคัดเลือกร้านที่ติดต่อซื้อหนังและไม้ รวมไปถึงความสามารถในการกลึงหุ่นโทนชาตรีที่มีกระสวนแตกต่างจากทั่วไป แต่ยังคงได้เสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของโทนชาตรีและถูกต้องตามเสียงในอุดมคติดังที่กล่าวไว้ในข้างต้นอีกด้วย เพื่อความชัดเจนและเป็นระเบียบในข้อมูล ผู้วิจัยจึงจัดทำตารางเพื่อเปรียบเทียบลักษณะทางกายของโทนชาตรีระหว่างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปินและโทนชาตรีโบราณของคณะละครชาตรีบ้านเรืองนนท์ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางเปรียบเทียบขนาดหุ่นโทนชาตรี

สัดส่วน	ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน	คณะเรืองนนท์
ความยาวหุ่น (หน้ากลอง-ลำโพง)	๓๒ เซนติเมตร	๓๕ เซนติเมตร
ความยาวกระพุ้ง/หม้อ	๑๕ เซนติเมตร	๒๐ เซนติเมตร
ความยาวตั้งแต่กระพุ้ง-ลำโพง	๑๘ เซนติเมตร	๒๐ เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางกระพุ้ง/หม้อ	๑๗.๘๒ เซนติเมตร	๒๒.๒๘ เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลอง	๑๗.๕๐ เซนติเมตร	๒๑ เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางลำโพง (ด้านนอก)	๙.๘๖ เซนติเมตร	๑๒.๔๑ เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางลำโพง (ด้านใน)	๔.๗๗ เซนติเมตร	๗.๓๒ เซนติเมตร
ระยะห่างรูร้อยไส้ละมาน	๑ เซนติเมตร	๑ เซนติเมตร

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบขนาดหุ่นโทนชาตรี

ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อมูลดังกล่าวในข้างต้นแสดงให้เห็นลักษณะทางกายภาพที่มีขนาดความยาวและความกว้างในแต่ละสัดส่วนแตกต่างกันซึ่งโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์จะมีขนาดเล็กกว่าโทนชาตรีแบบโบราณของคณะเรืองนนท์อย่างชัดเจน ด้วยเส้นผ่าศูนย์กลางของกระพุ้งและลำโพงมีขนาดเล็ก จึงส่งผลให้เสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์นั้นมีความพุ่ง ลึก แต่ยังคงไว้ซึ่งคุณภาพเสียงที่ดี มีความดัง ก้องกังวาน และถูกต้องตามเสียงโทนชาตรีในอุดมคติดังที่กล่าวไว้ในข้างต้น รวมทั้งยังเกิดอัตลักษณ์เฉพาะโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ด้วยเช่นกัน โดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็น ๓ ประเด็นหลักดังนี้ ๑. ขั้นตอนที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงโทนชาตรี ๒. ขั้นตอนที่ส่งผลต่อความงามของลักษณะทางกายภาพ

๑. ขั้นตอนที่มีผลต่อคุณภาพเสียงของโทนชาตรี

จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบว่ามีทั้งหมด ๑๔ ขั้นตอนได้แก่ การกลึงขึ้นรูปทรง การกลึงหม้อ การกลึงปากนกแก้ว การกลึงลำโพง การคว้านไส้กลอง การเก็บรายละเอียดส่วนหม้อ การตกแต่งผิวด้านใน การคัดเลือกหนังและตัดหนัง การดงหนัง การตึงหนัง การขัดหนัง การขูดพังผืด การเรียดหนังและการสาวกลอง

๒. ขั้นตอนที่มีผลต่อความงามของลักษณะทางกายภาพ

จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบว่ามีทั้งหมด ๒๕ ขั้นตอน ได้แก่ การเตรียมไม้ การเลื่อยเปลือกไม้ การกำหนดและเจาะบริเวณจุดกึ่งกลาง การกลึงกลม การกลึงขึ้นรูปทรง การกลึงหม้อ การกลึงปากนกแก้ว การกลึงลูกแก้ว การกลึงลำโพง การตกแต่งผิวด้านนอก การคว้านไส้กลอง การเก็บรายละเอียดส่วนหม้อ การตกแต่งผิวด้านใน การขัดเลือกหนังและตัดหนัง การกำจัดขนหนังหน้าโทน การตึงหนัง การคัดเลือกหนังใช้ตัดหนังเรียด การตัดหนังเรียด การขัดหนัง การกำหนดจุดร้อยไส้ละมาน การตอกหนัง การร้อยไส้ละมาน การติดลวดและยึดหนัง การเรียดหนังและการทาสีเคลือบไม้

จากขั้นตอนดังกล่าวล้วนแต่ส่งผลให้โทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปินมีอัตลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นและแตกต่างจากช่างทำกลองท่านอื่น ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เสียงโทนชาตรีเกิดคุณภาพที่ดีแม้จะมีขนาดเล็กคือหนังหน้ากลองมีความบางที่เหมาะสมและพอดี โดยขั้นตอนที่มีความสำคัญในการทำให้ได้มาซึ่งความบางเริ่มต้นมาจากการเลือกใช้หนังบริเวณคอ รวมไปถึงขั้นตอนการขัดหนังและการขูดพังผืด จึงเป็นเหตุให้คุณภาพเสียงโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์นั้นมีความก้องกังวาลและใกล้เคียงกับเสียงโทนชาตรีในอุดมคติมากที่สุด ส่วนความงามของลักษณะทางกายภาพนั้นมีความโดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดทั้งขนาดสัดส่วนที่เล็ก กระชับ และลายที่เกิดจากวัสดุทางธรรมชาติโดยผ่านการคัดเลือกมาจากช่างสุวรรณ์ด้วยตนเอง รวมไปถึงความงดงามของหนังเรียดที่มีสีเหลืองนวลโดยจะมีขนาดกว้างที่ใกล้เคียงกันคือ ๑ เซนติเมตร ซึ่งได้ผ่านการตัดด้วยเครื่องจักรของช่างสุวรรณ์ที่ออกแบบเอง เมื่อนำมาร้อยเป็นสายโยงเร่งเสียงซ้อนสลับกันจึงทำให้เกิดลวดลายขึ้นบนตัวกลองและเป็นอัตลักษณ์ของลักษณะทางกายภาพที่สวยงาม คงทนและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้อย่างเต็มประสิทธิภาพของเครื่องดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๕
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

๕.๑ บทสรุป

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับโทนชาตรีผลการวิจัยพบว่า โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว มีการพัฒนาการมาจากทับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราในทางภาคใต้ของประเทศไทย โดย ตระกูลเรืองนนท์ เป็นผู้ที่ริเริ่มแนวคิดในการปรับลดขนาดเพื่อให้สะดวกและง่ายต่อการขนย้ายในการเดินทางไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ตามการว่าจ้าง โดยส่วนใหญ่โทนชาตรีมักจะนิยมนำไปตีเพื่อประกอบการแสดงละครชาตรีร่วมกับวงปี่พาทย์ชาตรีและตีเพื่อสร้างสำเนียงภาษาเขมร-ตลุงร่วมกับวงดนตรีไทยทั่วไป

จากการศึกษาประวัติชีวิตของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผลการวิจัยพบว่า ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เกิดและเติบโตอยู่ในครอบครัวที่ประกอบอาชีพทำกลอง ณ จังหวัดอ่างทอง ด้วยความใฝ่รู้ ช่างสังเกตและมีความขยันเป็นต้นทุน ทำให้ในช่วงวัยเยาว์ได้เริ่มช่วยงานคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ ผู้สร้างอาชีพทำกลองให้แก่ชาวหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง และเมื่อได้อายุ ๑๑-๑๒ ปี ได้เริ่มเรียนวิชาช่างกับคุณพ่อแสวง โพธิปิน บุตรเขยผู้เป็นศิษย์ของคุณตาเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ เมื่อสะสมวิชาความรู้และได้ฝึกหัดจนเกิดความเชี่ยวชาญ จึงได้เริ่มประกอบอาชีพทำกลองโดยถือคติว่า “เอาใจเขาใส่ใจเรา” และด้วยคติดังกล่าวจึงทำให้ผลงานการสร้างกลองของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เต็มไปด้วยคุณภาพ ความงดงามและความคงทน ส่งผลให้เกิดความนิยมในหมู่นักดนตรีไทยและได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรทางด้านช่างเครื่องหนังในสถาบันการศึกษาชั้นนำหลายแห่ง ทั้งยังได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ นายยุทธนา ขุนวิเศษ เพื่อสืบทอดองค์ความรู้ด้านวิชาช่างสืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ผลการวิจัยพบว่า กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน มีความพิถีพิถันตั้งแต่ขั้นตอนการคัดเลือกวัสดุที่จะนำมาใช้สร้างโทนชาตรี การคัดเลือกไม้ที่ใช้สำหรับทำหุ่นโทนซึ่งจะต้องอยู่ในระหว่างความสดและความแห้งที่พอดี รวมถึงหนังวัวที่ใช้ในส่วนต่าง ๆ จะต้องผ่านการคัดสรรให้เหมาะสมในแต่ละส่วนของโทนชาตรี นอกจากนี้แล้วเครื่องมือช่างของช่างสุวรรณ์มีความสร้างสรรค์ซึ่งได้มีการออกแบบด้วยตนเองและมีการดัดแปลงมาจากสิ่งของที่ใช้ในชีวิตประจำวันเช่น นำเหล็กกระจกมองข้างของรถมอเตอร์ไซค์มาใช้เป็นเหล็กสำหรับงัดหนังเรียดตอนสาวกลอง หรือการนำแก๊งหุงต้มมาเผาหุ่นเพื่อไล่ความชื้นและลดระยะเวลาให้สั้นลง ทั้งนี้ในกรรมวิธีต่าง ๆ ที่ช่างสุวรรณ์ได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณพ่อมาด้วยระบบมุขปาฐะ ยังคงแฝงไปด้วยรายละเอียดมากมายซึ่งจำเป็นจะต้องเป็นใช้ความชำนาญและประสบการณ์

ในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเพื่อให้ได้มาซึ่งคุณภาพเสียงอันเป็นลักษณะเฉพาะของโทนชาตรีและแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ในโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ด้วยเช่นกัน

จากการศึกษาอัตลักษณ์โทนชาตรีของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน พบว่า ลักษณะทางกายภาพที่มีความสวยงามจากสีเหลืองทองของหนังเรียดที่ซ้อนกัน รวมไปถึงความงดงามของเนื้อไม้ ทั้งยังมีขนาดเล็กกะทัดรัด มีความยาวเพียง ๓๒ เซนติเมตรและมีส่วนที่หม้อซึ่งเป็นส่วนที่มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๗.๘๒ เซนติเมตร เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับหุ่นโทนชาตรีของคณะบ้านเรืองนนท์ซึ่งถือว่าเป็นหุ่นเก่าตั้งแต่สมัยก่อตั้งคณะพบว่าโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์มีขนาดเล็กกว่าอย่างเห็นได้ชัด เหมาะแก่การเคลื่อนย้ายหรือการเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศที่มีน้ำหนักหรือพื้นที่ที่จำกัด แต่ทั้งนี้ผลลัพธ์ด้านคุณภาพของเสียงยังคงได้รับการยืนยันจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง ๕ ท่านว่า มีกระแสเสียงที่ดี ชัดเจน มีเสียงที่ใกล้เคียงกับของโบราณ เนื่องจากช่างสุวรรณ์เป็นผู้เข้าใจถึงการเลือกใช้หนังในแต่ละส่วนเป็นอย่างดี หนังหน้าโทนชาตรีของช่างสุวรรณ์จึงมีความบางที่พอดีอย่างลงตัว ทำให้เสียงที่ได้มานั้นเต็มไปด้วยคุณภาพและยังคงไว้ซึ่งเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของโทนชาตรีและเหมาะสำหรับนำไปใช้งานได้เป็นอย่างดี

๕.๒ ข้อเสนอแนะ

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นช่างผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองท่านหนึ่ง ในปัจจุบันกลองของบ้านช่างสุวรรณ์ได้รับความนิยมจากนักดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ทั้งยังมีสายการสืบทอดวิชาช่างมาตั้งโบราณและยังมีกลองอีกหลายชนิดที่ยังคงไม่ปรากฏหลักฐานทั้งในด้านกรรมวิธีการสร้างและมูลบทที่เกี่ยวข้อง เช่น กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า เป็นต้น ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเหมาะสมและควรค่าแก่การศึกษาเพื่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ด้านงานช่างควบคู่กับดนตรีไทยสืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์. (๒๕๔๘). *ครบเครื่องเรื่องกลองไทย.* นครปฐม: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.

โกเมศ จงเจริญ. (๒๕๕๕). *ดนตรีประกอบการแสดง "ละครชาตรี" กรณีศึกษาคณะครูทองใบ เรืองนนท์ (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชัยทัต โสพระขรรค์. (๒๕๕๖). *กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐรียา สามารถ. (กันยายน-ธันวาคม ๒๕๖๔). ละครชาตรีคณะจงกล โปร่งน้ำใจ. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, ๔(๓). ๙๑.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (๒๔๗๓). *ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรนิติ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (๒๕๐๐). *เครื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ทรัพย์สินทางปัญญา. กรม. (กรกฎาคม-กันยายน ๒๕๕๔). เมืองต้นแบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์. *วารสารทรัพย์สินทางปัญญา.* ๗(๓). ๖.

ทองใบ เรืองนนท์. ใน ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนายทองใบ เรืองนนท์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ๒๕๔๐. หน้า ๑๓๑-๑๕๖. กรุงเทพมหานคร

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ๒๕๐๕. สาส์นสมเด็จ ๒. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, ผู้รวบรวม. ๒๕๕๒. *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ.* นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญช่วย แสงอนันต์. สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕.

บุญสร้าง เรืองนนท์. สัมภาษณ์, ๙ สิงหาคม ๒๕๖๔.

_____. สัมภาษณ์, ๑๑ เมษายน ๒๕๖๕.

เบ็ญจมาศ คำอุ่น. (๒๕๔๙). *ละครชาตรีในอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง : การศึกษาเชิงวิเคราะห์ (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์. (๒๕๔๕). *ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิน เรืองนนท์. เรืออากาศตรี. สัมภาษณ์, ๑๒ เมษายน ๒๕๖๕.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (๒๕๕๔). *วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๒๙). *ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย.* กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

_____. (๒๔๙๗). *การละเล่นของไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์

ยุทธนา ขุนวิเศษ. สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕.

ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๖. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔.* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์ จำกัด.

วัชรินทร์ ระฤกชาติ. (๒๕๕๒). *การถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำกลอง.* อ่างทอง: สถาบันการพลศึกษา วิทยาเขตอ่างทอง.

วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์. (๒๕๔๔). *เพลงโนรา : กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราช (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศิลปากร, กรม. (๒๕๔๒). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดอ่างทอง*. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๕๑). *ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุรศักดิ์ ปานลักษณ์. (๒๕๖๒). ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรี คณะสุดประเสริฐ ในชุมชนเกาะบางปลา. *วารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* ๖(๒). ๑๐๒.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (๒๕๕๔). *วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุวรรณ์ โพธิปิน. สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๖๔.

_____. สัมภาษณ์, ๑๖ มกราคม ๒๕๖๕.

_____. สัมภาษณ์, ๒๙ มกราคม ๒๕๖๕.

อนุชา บริพันธุ์. สัมภาษณ์, ๕ พฤษภาคม ๒๕๖๕.

อนันต์ ดุริยพันธุ์. ร้อยตรี. สัมภาษณ์, ๒๒ เมษายน ๒๕๖๕.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายจตุรงค์ ประสงค์ดี
วัน เดือน ปี เกิด	๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๐
วุฒิการศึกษา	- สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ จาก วิทยาลัยนาฏศิลป ปี พ.ศ. ๒๕๕๘ - สำเร็จการศึกษาระดับชั้นปริญญาตรี เกียรตินิยมอันดับ ๒ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ.๒๕๖๒
ที่อยู่ปัจจุบัน	๑๘๗/๖ หมู่ ๑๖ ตำบลบางเสาธง อำเภอบางเสาธง จังหวัดสมุทรปราการ ๑๐๕๔๐ kobwork.word@gmail.com
รางวัลที่ได้รับ	- ได้รับรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ ปี ๒๕๕๘ จากมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์ - ได้รับทุนการศึกษาด้านดุริยางคศิลป์ไทย กองทุนนาฏดุริยางคศิลป์ไทย “มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University