บทที่ ๒

ศึกษาประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์พิธี

<u>วงปี่พาทย์สมัยล้านนาหรือสมัยหริภุญชัย</u> (พุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๓)

ช่วงระยะเวลาที่กรุงสุโขทัยเป็นศูนย์กลางความเจริญรุ่งเรืองของดินแดนภาคกลางตอนบน บริเวณภาคเหนือมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของแคว้นล้านนานั้น ทั้งสุโขทัยและล้านนาต่างก็มีสัมพันธไมตรีที่ดีต่อกันเกือบตลอดเวลา เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในสมัยล้านนาก็คงมีอยู่ในสมัยสุโขทัยด้วย

ดนตรีไทยในสมัยนี้ เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาชาวบ้าน ไม่มีหลักฐานแน่ชัดเกี่ยวกับการประสมวง แต่วัตถุประสงค์หลักก็เพื่อการนำบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อต่างๆ ดังที่ปรากฏในตำนานมูลศาสนา ซึ่งได้กล่าวถึงการใช้วงดนตรีในพิธีกรรมศาสนาและพิธีกรรมของกษัตริย์ในสมัยหริภุญชัยไว้ว่า

> "....ครั้งนั้น พระยาอาทิตตราพร้อมด้วยหมู่นักปราชญ์และบริวารทั้งหลาย เมื่อได้ทอดพระเนตรแลเห็นยังพระโกศพระบรมธาตุเปล่งออก ซึ่งพระรัศมีด้วยประการดังนั้น เขาทั้งหลายมีพระทัยและใจเต็มไปด้วยปีติ ๕ ประการ มีพระสุรเสียงและเสียงโห่ร้องกึกก้องไป ณ ที่นั้น บ้างก็เอาผ้าโบกกวัดแกว่งแล้วทอดบูชา บ้างก็ถอดออกยังเครื่องประดับของตนเป็นต้นว่า แหวน กุณฑล จักรเกล้า ดอกไม้ทองคำ บ้างก็บูชาด้วยดอกไม้ ธูป เทียน และเครื่องหอมทั้งหลายต่างๆ บ้างก็บูชาด้วยเสียงขับ เสียงร้องและด้วยเสียงดนตรีทั้งหลาย บ้างก็บูชาด้วยเสียงสาธุการเซ็งแซ่อยู่ ณ ที่นั้น ...." [๑]

---

[๑] ประชุม บุญน้อมและคณะ, <u>โครงการวิจัยเรื่องการศึกษากับความเข้มแข็งของชุมชน : กรณีศึกษาการสืบทอดภูมิปัญญาชาวบ้านวงปี่พาทย์พื้นเมือง ตำบลชมพู อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง</u>, กรกฎาคม ๒๕๔๓.หน้า ๗๓.

นอกจากนี้ **หลักจารึกวัดพระยืนเมืองลำพูน ตำบลเวียงยอง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน** ปรากฏมีข้อความเกี่ยวกับดนตรีไทย เช่นคำว่า "พาด" ในด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๒๔ - ๒๕ หลักศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึง การสร้างพระอัฏฐารสยืนในราว พ.ศ. ๑๙๑๓ (หลังจากตั้งกรุงสุโขทัยได้ ๑๑๓ ปี) มีใจความเมื่อคราวพระมหาเถรมาถึงเมืองลำพูนต่าง ๆ ดังนี้

> "...ครั้งนั้น ท้าวกือนาได้ยินข่าวสาส์นอันอุดมมาถึงเมืองแห่งตนดังนั้น ท้าวก็มีใจชมชื่นตื่นด้วยศรัทธาก็ให้ตีกลองป่าวบอกกล่าวแก่ชาวเมืองทุกคน ให้ขวนขวายหา ดวงดอกไม้คันธะ ปัญจดุริยดนตรีมีก้องทั่วท้องทั้งเมืองก็ชวนหญิงชายยายเป็นปมู่เป็นคู่ ดูงามไปตามพระยา...." [๒]

> "ปีระกาเดือนเจียงวันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถงวันนั้นตนท่านพญาธรรมิกราช บริพารด้วยฝูงโยธามหาชนพลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกันถือกระทงข้าวตอก ดอกไม้ไต้เทียน **ตีพาทย์** ดังพิณ **ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มานกังสดาล มรทงค์ ดงงเดือด** เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดาสะท้านทั้งนครหริภุญชัย..." [๓]

หลักศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึงเหตุการณ์ที่ พระเจ้ากือนา กษัตริย์แห่งอาณาจักรล้านนาอาราธนาพระสุมนมหาเถรจากอาณาจักรสุโขทัย บรรดาไพร่ฟ้าถวายการต้อนรับพระสุมนะเถระซึ่งได้นิมนต์ให้ท่านมาเผยแพร่พระพุทธศาสนาที่เมืองเชียงใหม่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๒] ประชุม บุญน้อมและคณะ, โครงการวิจัยเรื่องการศึกษากับความเข้มแข็งของชุมชน : กรณีศึกษาการสืบทอดภูมิปัญญาชาวบ้านวงปี่พาทย์พื้นเมือง ตำบลชมพู อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง, กรกฎาคม ๒๕๔๓.หน้า ๗๓.

[๓] ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๒๗.

<u>วงปี่พาทย์สมัยสุโขทัย</u> (พุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๐)

ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๘ เมืองสุโขทัย ได้รับการสถาปนาเป็นราชธานี ต่อจากอาณาจักรล้านนา สภาพเศรษฐกิจมีความเจริญรุ่งเรืองมาก เนื่องจากดินแดนแห่งนี้ตั้งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนบนที่อุดมไปด้วยดินที่เหมาะแก่การเพาะปลูก ประชาชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม เป็นอาชีพหลักและติดต่อค้าขายกับชาวต่างประเทศเป็นอาชีพเสริม ระบอบการปกครองใช้ระบอบ "พ่อปกครองลูก" ร่วมกับ "ระบบเครือญาติ" ประชาชนส่วนใหญ่เกิดความยึดมั่นและซื่อสัตย์ต่อสถาบัน การปกครอง อีกทั้งส่งผลให้เมืองลูกหลวงมีความสวามิภักดิ์ต่อเมืองสุโขทัยมากขึ้นด้วย

เรื่องราวดนตรีไทยในสมัยสุโขทัยที่ปรากฏเป็นหลักฐานต่างๆ บ้างเป็นหลักศิลาจารึก บ้างเป็นหนังสือ ฯลฯ นั้น จากหลักฐานต่าง ๆ ดังกล่าว มีบางส่วนที่กล่าวถึงดนตรีไทยและสามารถศึกษาสืบค้นประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์ได้ เช่น

๑. **หลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง** ซึ่งทางโบราณคดีถือว่าเป็นหลักสำคัญจารึกด้านที่ ๒ ได้กล่าวถึงดนตรีไทยมีใจความดังนี้

> "รัญญิกพู้น เมื่อจักเข้ามาเวียงเรียงกันแต่อรัญญิกพู้นเท้าหัวลาน คำบงคำกลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน." [๕]

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้ความเห็นว่า "ในสมัยสุโขทัย ชาวบ้านมีความผาสุขสนุกสนานเล่นดนตรีและขับร้องกันอย่างรื่นเริงบันเทิงใจทั่วไป ชาวเมืองกับดนตรีมีความใกล้ชิดกันมากโดยเป็นผู้เล่นเองไม่ใช่แต่เป็นเพียงผู้ฟังในสมัยหลัง

---

[๕] ศิลปากร, กรม. <u>ดุริยางค์ผสานศิลป์</u>, กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๕. หน้า ๓๖ - ๓๗.

๒. หลักศิลาจารึกวัดบางสนุก พบที่จังหวัดแพร่ มีบางตอนกล่าวว่าขณะทำพิธีหล่อพระพุทธรูป มีการประโคมกลองเพื่อเป็นพุทธบูชาด้วย (หลักที่ ๑๐๗) ปรากฏข้อความที่มีคำว่า "พาด" ในบรรทัดที่ ๑๖ ความว่า

"**พาทย์เสียงกลอง** และขันข้าวตอกดอกไม้ได้"[๕]

หลักศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึง การสร้างพระพุทธรูป และเจ้าเมืองชักชวนบุตรธิดา บรรดาไพร่ฟ้าประชาชนให้ร่วมกันทำบุญ ในโอกาสสร้างพระจัดทำขันหมากเงิน ขันหมากทอง ธง ร่ม และจัดให้พาทย์ กลอง บรรเลงประโคม

๓. หลักศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พบที่เขาพระบาทใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ในหนังสือประชุมจารึกภาคที่ ๑ ใช้ชื่อว่าจารึกหลักที่ ๘ กล่าวถึงคำว่า "พาด" ในด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๘ - ๒๓ ความว่า

"ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีก **ดุริยาพาทย์** พิณ **ฆ้อง กลอง**
เสียงดังสิพอดังดินจักหล่มอั้นไซร้"[๖]

หลักศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึง รอยพระพุทธบาทที่พญาฤาไทยธรรมราชา ทั้งได้นำไปประดิษฐานไว้บนยอดเขาสุมนกูฏและทำพิธีสักการะบูชา ในเวลาแห่นั้น ชาวเมืองต่างนำดอกไม้มาประดับ จุดไต้ ตามไฟ มีระบำฟ้อนนานาชนิดและบริเวณใกล้เคียงกันนั้น ดังไปด้วยเสียงพาทย์ พิณ ฆ้อง กลอง จากความข้างต้น ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงระบำต่าง ๆ

๔. หลักศิลาจารึกวัดช้างล้อม พบที่เมืองเก่าสุโขทัย หลักที่ ๑๐๖ ในประชุมศิลาจารึกภาคที่ ๔ กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีในด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๒๖ - ๓๐ ความว่า

๕.-๖. นิสิตชั้นปีที่ ๔ สาขาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สูจิบัตรงานโครงการปริญญานิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ เรื่องปี่พาทย์ประชันวง, ๒๕๓๕. หน้า ๘ - ๙.

"ไว้คนเรือนหนึ่ง แต่งหุงจังหัน พระเจ้า พาทย์คู่หนึ่ง ให้ข้าสอง เรือนดีบำเรอแก่พระเจ้า **ฆ้องสองอัน กลองสามอัน** แตร สังข์ เขาควาย แต่งให้ไว้ ถวายแก่พระเจ้าแล้วบวชเมียบวชลูก" [๗]

หลักศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึง พนมไสคำมีใจศรัทธาในพระพุทธศาสนา วันหนึ่งได้แลเห็นพระศรีรัตนมหาธาตุ ทำปาฏิหาริย์เปล่งรัศมีออกมาในดังมรกต จึงมีใจศรัทธาเอาสร้อยทองมาหุ้มเย็บผ้าสนับเชิงอาธารแต่งที่นั่งพระเจ้า และวัดข้าทาสอีก ๒ เรือน ตีพาทย์ถวาย มีฆ้อง ๒ อัน กลอง ๓ อัน แตร สังข์ เขาควาย บรรเลงเพลงดนตรีบำเรอแก่พระนั้น อันแสดงถึงการบรรเลงดนตรีเพื่อช่วยปรุงรสให้แก่จิตใจ เป็นสื่อให้เกิดสมาธิและปัญญา ให้เกิดธรรมะบังเกิดขึ้นในจิตใจ

๕. ศิลาจารึกวัดเขมา พ.ศ. ๒๐๗๙ พบที่วัดเขมา ริมถนนพระร่วง อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ในบรรทัดที่ ๓๑ - ๓๓ กล่าวถึงราชฎรหญิงคนหนึ่ง ชื่อ หยาด สร้างเครื่องดนตรีถวายเป็นพุทธบูชาแต่พระพุทธรูป มีฆ้อง กลอง พร้อมไม้ตีทำด้วยไม้สักและกังสดาล ดังนี้

" ...แต่นี้อำแดงหยาด สร้างไว้บูชาพระเป็นเจ้า ฆ้องดวงหนึ่ง ดำหน้าศอกหนึ่ง ค่าสองตำลึง กลองลูกหนึ่ง ไม้สักตำลึงหนึ่ง กังสะดาล ลูกหนึ่ง หนักสองชั่งค่าหกสลึง..."

นอกจากหลักฐานจากหลักศิลาจารึกที่ได้นำมาเสนอข้างต้นแล้ว ยังมีหลักฐานที่เป็นหนังสือ เช่น หนังสือไตรภูมิพระร่วง อันเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลพระมหาธรรมราชาลิไทย ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับดนตรีอยู่ ๒ ตอน [๘] คือ

---

[๗] นิสิตชั้นปีที่ ๔ สาขาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สูจิบัตรงานโครงการปริญญานิพนธ์ ดุริยางคศิลป์ เรื่องปี่พาทย์ประชันวง, ๒๕๓๕. หน้า ๘ - ๙.

[๘] นิสิตชั้นปีที่ ๔ สาขาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สูจิบัตรงานโครงการปริญญานิพนธ์ ดุริยางคศิลป์เรื่องปี่พาทย์ประชันวง, ๒๕๓๕. หน้า ๙ - ๑๑.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑. ตอนที่ว่าด้วยความสุขในอุตรกุรุทวีปตอนหนึ่งว่า "บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือ **เพลงดุริยดนตรี** บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างจับสัพพสำเนียงเสียงหมู่นักคุนจุนกันไป เดียรดาษ พื้น **ฆ้อง กลอง** แตรสังข์กังสดาลมโหรทึกกึกก้องทำนุกดี"

๒. ตอนที่ว่า "แล้วแลร้องก้องขับ **เสียงพาทย์** เสียงพิณแตรสังข์ ฟัง **เสียงกลองใหญ่ แลกลองราม กลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่ง** บัณเฑาะว์วังเวง ลางคน**ตีกลองตีพาทย์ฆ้องตีกรับ** สัพพ ทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอแลกันฉิ่งเริงรำจับระบำเต้นเล่นสารพ นักคุณทั้งหลาย สัพพดุริยดนตรีอยู่ครื้นเครง ดังอลวลเวงดังแผ่นดินจะถล่ม"

จากหลักฐานต่าง ๆ ข้างต้นกล่าวได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของคน ในสังคมสมัยสุโขทัย พบว่าดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งที่ใช้ประกอบพิธีกรรมแสดงอันถึงความเคารพ ศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา รวมถึงการบรรเลงเพื่อความสนุกสนาน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรี อย่างเดียวหรือบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงตามโอกาสต่าง ๆ ซึ่งปรากฏชื่อเครื่องดนตรีไทย ต่าง ๆ ของวงปี่พาทย์ เช่น

๑. **ตีพาทย์** คือ บรรเลงพาทย์ คำว่า **พาทย์** หรือ **วาทย์** นี้ หมายถึง เครื่องดนตรีประเภท เครื่องตีและเครื่องเป่าประกอบกัน อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เขียนอธิบายไว้ว่า

> "…. เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าสัมมนาเรื่องดนตรีไทย สมัยสุโขทัยนั้น ก็เคยค้นคว้าอยู่ได้ความว่ามีวงปี่พาทย์ครบเป็นเครื่องห้า ซึ่งประกอบ ด้วย ปี่ ฆ้อง กลอง ตะโพนและฉิ่ง คือ เป็นเครื่องห้าแท้ ๆ ปี่ที่ว่านี้คือ ปี่นอกหรือปี่ในนั่นแหละ ตะโพนก็คือตะโพน กลองเข้าใจว่ากลองทัด (สมัยนั้นใช้เพียง ๑ ลูก) ฆ้องจะเป็นฆ้องเดี่ยวหรือฆ้องคู่หรือฆ้องวง ไม่ทราบ [๙]

---

[๙] มนตรี ตราโมท, คำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย, หน้า ๑๖๔. อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๓๘.

วงปี่พาทย์เครื่องห้าของไทยเรานั้นมี ๒ แบบ คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ได้แก่ ดนตรีที่บรรเลงประกอบการเล่นละครในพื้นเมือง เช่นพวกโนห์ราทางหัวเมืองปักษ์ใต้ ได้แก่ ปี่นอก โทนไม้ ๒ ใบ กลองชาตรี ๑ ใบ ฆ้องคู่ ๑ ชุด และฉิ่ง กับวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ได้แก่ ปี่ ๑ เลา ระนาดเอก ๑ ราง ฆ้องวงใหญ่ ๑ วง ตะโพน ๑ ใบ และกลองทัด ๑ ลูก ปี่พาทย์แบบนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และหนังใหญ่ในกรุง ปี่พาทย์เครื่องห้าทั้งสองแบบนี้เป็นวงปี่พาทย์แต่โบราณของไทย ที่ได้แปลงมาจากปัญจดุริยางค์ของอินเดียโดยตรง อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เล่าประสบการณ์ของท่านเพิ่มเติมดังนี้

> "....ในการแสดงละครพูดคำกลอน เรื่องพระร่วง ขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับอยู่ที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ราว พ.ศ. ๒๔๖๓ ตอนพระร่วงสร้างกระออมขึ้น ตักน้ำและมีพิธีบวงสรวงเทพเจ้า เพื่อความสำเร็จ การทำพิธีตอนนี้โปรดฯ ให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการด้วย ในวันซ้อมนั้นยังไม่ได้เตรียมตัวที่จะทำวงปี่พาทย์พิเศษขึ้นไปบรรเลงบนเวที จึงโปรดฯ ให้เอาปี่พาทย์ที่บรรเลงประจำเรื่องซึ่งตั้งอยู่หน้าเวทีขึ้นไปและรับสั่งเรียกว่า "เครื่องห้า" [๑๐] ทุกๆ คนก็ขนขึ้นไป ขนเอาตะโพน เอากลอง กลองนั้นรับสั่งว่ามีลูกเดียว แล้วส่งฆ้องวงขึ้นส่งฉิ่งขึ้นไป พอหลวงชาญเชิงระนาดจะยกระนาดขึ้นไปบ้าง ก็รับสั่งว่า "อ้ายเงินไม่ต้อง สุโขทัยไม่มีระนาด" (หลวงชาญเชิงระนาดชื่อ เงิน ผลารักษ์)"

มีผู้กล่าวว่าระนาดวิวัฒนาการมาจากกรับ[๑๑] หากว่าไทยเราคิดสร้างระนาดก็คงจะสร้างขึ้นก่อนฆ้องวง เพราะกระบวนการสร้างฆ้องวงนั้นยากกว่าระนาด อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้แสดงทัศนคติเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า

---

[๑๐] บุญธรรม ตราโมท,<u>คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย,</u> (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐) , หน้า ๘.

[๑๑] ธนิต อยู่โพธิ์, <u>เครื่องดนตรีไทย</u>, (กรุงเทพ : ศิวพร, ๒๕๑๐), หน้า ๑๑.

"เมืองอยุธยานี้ ตามประวัติศาสตร์โดยมากเชื่อถือกันว่าสืบเนื่องมาจากอู่ทองและทวาราวดีด้วย ทวาราวดีนั้น นักประวัติศาสตร์ก็กล่าวว่าชาวเมืองพูดภาษามอญ มีวัฒนธรรมอย่างมอญโดยมาก มอญนั้นเครื่องดนตรีเขามีระนาดอยู่ ไทยเราอาจได้ระนาดมาตั้งแต่สมัยอู่ทองและมาอยู่ในอยุธยา ยังไม่ได้รวมกับสุโขทัยก็ได้ "[๑๒]

"ระนาดเอกนี้ แต่เดิมมี ๑๙ ลูก เพิ่มเติมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์อีก ๒ ลูก จึงเป็น ๒๑ ลูก ในสมัยปลายรัชกาลที่ ๕ บางวงเพิ่มข้างยอดอีก ๑ ลูก เรียกว่าลูกหลิบหรือหลีก เป็น ๒๒ ลูก"[๑๓]

ดังนั้นความคิดเรื่องระนาดนี้ จึงมีที่มาที่สันนิษฐานไว้อีกทางหนึ่งว่ามาจากมอญ ส่วนข้อสันนิษฐานเดิมที่ว่าระนาดมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้วนั้น ก็อาจเป็นได้ ไทยเราไม่จำเป็นต้องเอาแบบระนาดมาจากมอญ เพราะเราสร้างระนาดของเราได้นานแล้ว ระนาดในยุคแรกๆ ก็คือโปงลาง ต่อมา ภายหลังพัฒนาขึ้นและใช้ตีราบ ๆ ให้สะดวกขึ้น จนกลายเป็นระนาดแบบสมบูรณ์ที่สุดสมัยกรุงศรีอยุธยา เหตุที่ไม่มีคำที่เกี่ยวกับ "ระนาด" บนหลักศิลาจารึก นั่นอาจเพราะหลักศิลาจารึกไม่ได้เป็นแหล่งรวมของประวัติศาสตร์ทางดนตรีหรือศาสตร์แขนงใดใด เพียงแต่เป็นงานใหม่ของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ที่ทรงคิดประดิษฐ์รูปแบบอักษรไทย และได้ทดลองการใช้ประโยชน์โดยการบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับตัวของท่าน เรื่องบางเรื่องที่ไม่ปรากฏบนหลักศิลาจารึกก็มิใช่ว่าจะไม่มีในสมัยสุโขทัย อาจเป็นเพราะสมัยนั้น ระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมกันตามหัวเมืองต่าง ๆ เท่านั้น ยังไม่แพร่หลายในเมืองหลวง แต่ก็ยังปรากฏคำว่า "พาด" อาจเป็นชื่อเรียกระนาดตามลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๒] ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๓๙. อ้างถึงใน มนตรี ตราโมท, คำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์, หน้า ๑๖๕.

[๑๓] บุญธรรม ตราโมท,คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย, (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๘.

๒. ฆ้อง มีหลายชนิด ตั้งแต่บรรเลงลูกเดียวไปจนเป็นหลาย ๆ ลูก สร้างขึ้นจากการโลหะ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แสดงหลักฐานในด้านการผลิตเครื่องโลหะสำริดในประเทศไทย

๓. มรทงค์ เขียนแบบไทยโดยอาศัยคำเดิมว่า "มฤทงค์" เป็นภาษาสันสกฤต ภาษาบาลี ว่า "มุทิงค์" หมายถึง กลองที่ขึงด้วยหนังสองหน้า มีสายเร่งเสียงที่ทำด้วยหนัง คือ "ตะโพน" นี่เอง ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เขียนไว้ว่า "มฤทังค์ หรือ มัททละ เป็นเครื่องหนังที่ใช้ในอินเดียมาแต่โบราณ" แต่ **มฤทังค์** ของอินเดียนั้นวางตีบนตัก หรือไม่ก็สะพายกับไหล่ตี ส่วน **"ตะโพน"** ไทยนั้นวางกับพื้นมีขาตั้งไว้เรียบร้อยกลองนี้ไทยจะเอาแบบมาจากอินเดียหรือทำขึ้นเองก่อนไม่ทราบ แต่ของพวกมอญก็มีกลองเช่นนี้เหมือนกัน เรียกว่า ตะโพนมอญ วิธีตีกลองตะโพนของไทยเรานั้นมีเทคนิคมากมาย มีวิธีตีที่เป็นแบบวางไว้ตายตัว ไทยเราตีกลองตะโพนที่มีเสียงสองหน้าได้ถึงสิบสองเสียง ตะโพนนี้ถือเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าที่เป็นหลักในวงปี่พาทย์ [๑๔]

๔. ดงเดือด บางครั้งเขียนว่า ดงเดือด เพราะตัดตัว "ง" ออกเสียตัวหนึ่ง ความจริงการสะกดซ้อนนี้เราใช้เป็นไม้หันอากาศได้ เป็นการเขียนอักขรวิธีแบบไทยโบราณ คำว่า ดงเดือดนี้จะหมายถึงอะไรไม่แน่ชัด แต่เข้าใจว่าจะเป็นเครื่องตีอย่างหนึ่ง เครื่องตีชนิดที่ดังจนเดือดก็เห็นจะมีแต่กลองทัดเท่านั้น กลองทัดเป็นกลองโบราณมีขนาดใหญ่เล็กต่างๆ กัน แต่ส่วนมากจะทำใหญ่ กลองนี้หน้าหุ้มหนังทั้งสองข้างกรึงด้วยหมุด ตีด้วยไม้ เรื่องดงเดือดนี้ในลิลิตยวนพ่ายเขียนไว้ว่า

"ดงเดือดม้าล่อก้อโกรศเกรยง" [๑๕] อ่านว่า ดังเดือด หมายถึง ดังมาก ดังขนาด ปั่นป่วน (เดือด โบราณแปลว่า ปั่นป่วน) ส่วนคำว่า **ม้าล่อ** ก็คือ **ฆ้อง** นั่นเอง จีนเรียกกลองว่า **โก๊** หรือ **กู๊** เช่น กลองชาวใต้ก็ว่าน่านตั้งโก๊ ฆ้องกลองก็ว่า ล่อโก๊ คือ ฆ้องนี้มักจะใช้คู่กับกลองเสมอ อย่างการตีบอกเวลาของไทยสมัยโบราณก็ใช้ฆ้องหรือระฆังตีคู่กับกลอง

---

[๑๔] ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๓๐.

[๑๕] ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๓๐.

๕. ฉิ่งกับแฉ่ง สองคำนี้คู่กัน ฉิ่งคงไม่เป็นปัญหา ก็ฉิ่งอย่างที่มีใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะอย่างสำคัญในปัจจุบันนี้นั่นแหละ ส่วน "แฉ่ง" ก็คงเป็นฉาบ เพราะฉาบนั้นถ้าตีอย่างเปิดมันก็จะดังแฉ่ง ๆ คงจะเรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยิน

๖. ทะเทียดหรือสร ตรงกับคำมคธว่า "ทินทิม" กลองสองหน้า ใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่งมือข้างหนึ่ง

<u>วงปี่พาทย์สมัยอยุธยา</u>

เอกสารสำคัญที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยในสมัยนี้ได้แก่ กฎมณเฑียรบาล ซึ่งตราไว้ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ.๑๙๙๑ - ๒๐๓๑) และบันทึกหรือจดหมายเหตุของชาวต่างชาติ โดยเฉพาะลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ แห่งฝรั่งเศส ซึ่งเข้ามากรุงสยามเมื่อ พ.ศ. ๒๒๓๐ สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

กฎมณเฑียรบาลนี้ ตอนที่ ๑๕ และ ๒๐ อันเป็นบทบัญญัติกำหนดโทษแก่ผู้ที่เล่นดนตรีเพลิดเพลินเกินขอบเขตเข้าไปถึงพระราชฐานขณะล่องเรือผ่านนั้น ปรากฏว่ามีชื่อเครื่องดนตรีระบุไว้อันแสดงให้เห็นว่าการดนตรีสมัยอยุธยาเจริญรุ่งเรืองมากกว่าสมัยสุโขทัย [๑๖]

เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เล่นกันในสมัยอยุธยานั้น เป็นการพัฒนาเครื่องดนตรีสมัยสุโขทัยให้เกิดความประณีตยิ่งขึ้น ทั้งรูปร่าง การบรรเลง และการประสมวง การปรับเปลี่ยนต่างๆ นี้ ส่งผลให้วงปี่พาทย์ได้เพิ่ม **"ฉิ่ง"** ขึ้นคนตะโพนตีสิ่งหนึ่ง และเมื่อเกิดเล่นละครเรื่องอิเหนาของชวาขึ้น จึงเพิ่ม **"กลองแขก"** เข้าประกอบในวงอีกสิ่งหนึ่ง [๑๗] อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวเพิ่มเติมว่า "...วงปี่พาทย์เครื่องห้านั้น ก็คงมีอยู่อย่างเดิมไม่เปลี่ยนแปลง ใช้กันต่อ ๆ มาจนถึงสมัยหลัง ๆ แต่การบรรเลงก็เป็นเพียงขับกล่อมเท่านั้น.." [๑๘]

---

[๑๖] ศิลปากร,กรม. <u>ดุริยางค์ผสานศิลป์</u>, กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๕. หน้า ๓๘.

[๑๗] บุญธรรม ตราโมท,<u>คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย,</u> (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๘.

[๑๘] มนตรี ตราโมท, <u>หนังสืออ่านประกอบวิชาพื้นฐานวัฒนธรรมไทย</u>, (ม.ป.ท : ม.ป.พ., ม.ป.ป.) อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง, <u>ประวัติการดนตรีไทย</u>, (กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), หน้า ๕๑.

<u>วงปี่พาทย์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์</u>

หลังจากผ่านสภาวะสงครามที่เกิดขึ้นเกือบตลอดสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช แห่งกรุงธนบุรี (พ.ศ.๒๓๑๐ - ๒๓๒๕)[๑๙] ศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้เริ่มรับการฟื้นฟูให้เจริญก้าวหน้าเป็นลำดับ รวมทั้งเครื่องดนตรีไทยด้วยดังนี้

รัชกาลที่ ๑ เพิ่ม "กลองทัด" ขึ้นเป็น ๒ ใบ จากเดิมวงปี่พาทย์มีกลองทัดลูกเดียว ลูกที่เพิ่มขึ้นมีเสียงต่างกันเป็น ๒ เสียง ลูกหนึ่งเสียงดัง "ตูม" อีกลูกหนึ่งเสียงดัง "ต้อม" เรียกลูกที่เสียงสูงว่า "ตัวผู้" เรียกลูกที่มีเสียงต่ำว่า "ตัวเมีย"

รัชกาลที่ ๒ นิยมนำวงปี่พาทย์เข้ามาบรรเลงประกอบการขับเสภามากขึ้น จึงเพิ่ม **"กลองสองหน้า"** สำหรับตีประกอบในการร้องรับแทนตะโพน เพราะการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการขึบเสภานี้ มักบรรเลงกันภายในอาคาร ไม่ใช่ลานกว้าง หากใช้ตะโพนและกลองทัดจะทำให้เสียงดังเกินไป แต่เดิมนั้นการขับเสภาไม่มีสิ่งใดประกอบนอกจากกรับคู่ เข้าใจว่าจะรับแบบมาจากมอญชั้นแรกคงเอามาใช้แต่เพียงตีนำกลองชนะก่อน

รัชกาลที่ ๓ สร้างเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น เพื่อให้วงมีขนาดใหญ่กว่าเดิม เรียกว่า "วงปี่พาทย์เครื่องคู่" สิ่งที่เพิ่มคือ ระนาดทุ้มคู่กับระนาดเอก ฆ้องวงเล็กคู่กับฆ้องวงใหญ่ ฉาบเล็กคู่กับฉิ่ง

รัชกาลที่ ๔ สร้างเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น เพื่อให้วงมีขนาดใหญ่กว่าเดิม เรียกว่า "วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่" สิ่งที่เพิ่มคือ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก บางวงเพิ่มกลองทัดเป็น ๓ ใบบ้าง ๔ ใบบ้าง รวมถึงบางวงนำฆ้องโหม่งเพิ่มเข้าในวงอีกอย่างหนึ่งด้วย [๒๐]

---

[๑๙] ศิลปากร, กรม. <u>ดุริยางค์ผสานศิลป์</u>, กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๕. หน้า ๔๐.

[๒๐] บุญธรรม ตราโมท, <u>คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย</u>, (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๘ - ๙.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วงปี่พาทย์พิธี คือ วงปี่พาทย์ชนิดที่ใช้ตะโพนและกลองทัดเป็นหลักในการควบคุมจังหวะและหน้าทับ[๒๑] ใช้บรรเลงประกอบในพิธีและพระราชพิธีทั่วไป ตลอดจนใช้ในการแสดงโขนและการแสดงละครกลางแจ้ง[๒๒] พัฒนาการของวงปี่พาทย์พิธี ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยกรุงศรีอยุธยาช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๓[๒๓] เช่นหลักศิลาจารึกวัดพระยืนที่กล่าวถึงการใช้วงปี่พาทย์ประโคมในกิจทางพระพุทธศาสนาเป็นต้น เพราะวงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทยมาแต่โบราณ ในรูปแบบของวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ประกอบการแสดงมหรสพการแสดง ฯลฯ โดยมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชนสำหรับเป็นที่ทำบุญเฉลิมฉลองกิจทางพุทธศาสนา การจัดงานนักขัตฤกษ์ งานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของคนในสังคม รวมทั้งเป็นแหล่งสืบทอดองค์ความรู้ต่างๆ ทางดนตรี โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ด้วย ทั้งนี้เพราะการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ น่าเลื่อมใส ให้บังเกิดในพิธีกรรมต่าง ๆ นั้น เสียงดนตรีจากวงปี่พาทย์เป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสร้างความรู้สึกต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นได้ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในพิธีทางพุทธศาสนา จึงมักจะมีที่มาเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ดังพงศาวดารล้านช้าง กล่าวถึงที่มาของเครื่องดนตรีซึ่งสัมพันธ์กับเทวดาว่า [๒๔]

---

[๒๑] บุญช่วย โสวัตร, ระบบดนตรีที่ใช้กับการแสดงหนังใหญ่. วารสารศิลปกรรม ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๑๓. (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๘๐.

[๒๒] บุญช่วย โสวัตร, ดนตรีไทยปริทรรศน์. วารสารศิลปกรรม ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๓. (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๗๕.

[๒๓] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วงปี่พาทย์ : พัฒนาการที่สัมพันธ์กับสังคมไทย. วารสารศิลปกรรม ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑๒ . (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๓๐. อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, สถานภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๖๘. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

[๒๔] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วงปี่พาทย์ : พัฒนาการที่สัมพันธ์กับสังคมไทย. วารสารศิลปกรรม ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑๒. (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๓๐.

"เมื่อนั้นพระยาแถนหลวงจึงให้ศรีคันธพเทวดาลาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้ เฮ็ดฆ้อง กลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ยะ เพลงกลอนไดสอนให้ดนตรีทั้งมวล และเล่าบอก ส่วนครูอันชับฟ้อนฮ่อนนะ สิ่งสว่าง ระเมงระมางทั้งมวลล้วนแล้ว ก็จึ่งเมื้อเล่า เมื่อไหว้แก่พระยาแถนหลวงชุประการหั้นแล" [๒๕]

การบรรเลงปี่พาทย์พิธีประกอบขั้นตอนต่าง ๆ ของงานพิธีนั้น เพลงที่ใช้บรรเลงจะมีความหมายเกี่ยวกับเรื่องของความเชื่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น พิธีกรรมที่มีพระเจริญพระพุทธมนต์ในตอนเย็นและฉันภัตตาหารเช้าในวันรุ่งขึ้น หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า "สวดมนต์เย็นฉันเช้า" [๒๖] การบรรเลงจะประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ดังนี้

ตอนเย็นวันแรก

๑. โหมโรงเย็น เป็นการบรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดานางฟ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาชุมนุม

๒. เพลงช้า บรรเลงเมื่อพระสงฆ์มา เพลงช้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาไปมาด้วยความสุภาพ มีระเบียบวินัย ในการแสดงโขนละคร ก็จะใช้กับตัวละครที่มีเกียรติ

๓. เพลงพระพร้อม มักใช้เพลงช้าเหมือนกัน บรรเลงเมื่อพระสงฆ์นั่งบนอาสน์ครบตามจำนวนแล้ว เพื่อให้ผู้ที่มาในงานและเจ้าภาพ จะได้เข้ามารับศีลและฟังพระสวดมนต์

๔. เพลงพระเจริญพระพุทธมนต์จบ มักใช้เพลงกราวใน

๕. เพลงพระสงฆ์กลับ บรรเลงส่งพระด้วยเพลงเชิด โดยทั่วไปจะบรรเลงเพลงเชิดต่อจากเพลงกราวในอันแสดงถึงกาลที่พระเจริญพระพุทธมนต์จบ

---

[๒๕] ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๒, ๒๕๒๖ : ๑๔๓. อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วงปี่พาทย์ : พัฒนาการที่สัมพันธ์กับสังคมไทย. วารสารศิลปกรรม ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑๒ . (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๓๐.

[๒๖] บุญธรรม ตราโมท, คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย, (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๖๑ - ๖๓.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตอนเช้าวันที่สอง

บรรเลงเพลงโหมโรงเช้า เพลงช้า เพลงรับพระ และเพลงพระพร้อมเช่นเดียวกับตอนเย็นวันแรก

๕. เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน บรรเลงเมื่อพระฉันอาหารบิณฑบาต

๖. เพลงกราวรำสองชั้น หรือเพลงพระเจ้าลอยถาด บรรเลงเมื่อพระฉันอาหารบิณฑบาตเสร็จ และสวดบท " ยะถา สัพพี..... " จบแล้ว

๗. เพลงกราวใน และเพลงเชิด บรรเลงเมื่อพระจบ และส่งพระกลับ

๘. เพลงกราวรำชั้นเดียว บรรเลงเมื่อเสร็จงานพิธี จะบรรเลงติดต่อกับเพลงเชิด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศึกษาประวัติความเป็นมาและชนิดของเพลงเรื่อง

เพลงเรื่อง คือเพลงหลาย ๆ เพลงที่นำมารวมบรรเลงติดต่อกันไป เพลงทั้งหมดนั้นรวมเรียกว่าเพลงเรื่อง [๒๗] เป็นการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันอย่างมีระเบียบ [๒๘] แต่ละเพลงมีท่วงทำนองที่คล้องจองกลมกลืนกันหรือเป็นเพลงที่มีความหมายเดียวกัน [๒๙] เพลงช้าเรื่องต่างๆ ที่บรรเลงอยู่ในกลุ่มนักดนตรีทั่วไป บ้างว่ามีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยอาจจะเป็นเพลงที่กระจัดกระจายอยู่ [๓๐] บ้างว่าเป็นเพลงที่มีพัฒนาการขึ้นในช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา [๓๑] อันเป็นระยะเวลาที่มีการนำเพลงมโหรีและเพลงปี่พาทย์ต่าง ๆ ที่มีสำนวนทำนองอยู่ในประเภทเดียวกันมาร้อยเรียงให้เป็นระเบียบและเกิดเรื่องราวน่าฟังสำหรับการบรรเลงต่อเนื่องเป็นเวลานานๆ เพลงเรื่องมีหลายประเภทโดยแบ่งแยกตามประเภทจังหวะหน้าทับตะโพนที่ใช้กำกับแนวเพลงดังนี้

๑. เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า คือ เพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ อัตรา ๒ ชั้นกำกับจังหวะ เมื่อบรรเลงจบเพลงช้า จะบรรเลงต่อด้วยเพลงสองไม้ เพลงเร็ว และจบด้วยเพลงลา เพลงเรื่องประเภทนี้ ฝ่ายนาฏศิลป์ไทยได้นำไปใช้ฝึกการรำ เช่น การรำฉุยฉายพราหมณ์ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๖ พระองค์ทรงให้ครูฝ่ายตัวพระและครูฝ่ายตัวนางคิดประดิษฐ์ท่ารำ และพระองค์ได้เรียบเรียงท่ารำรวมกันใหม่ ท่ารำฉุยฉายพราหมณ์นี้ จึงไม่เป็นทั้งชายและหญิง [๓๒] เพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามีหลายเพลง เช่น

---

[๒๗] มนตรี ตราโมท, <u>คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย</u>, (กรุงเทพ : ศิลปสนองการพิมพ์, ๒๕๔๐) ,หน้า ๔๒.

[๒๘] พิชิต ชัยเสรี, <u>หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๑๒,</u> (กรุงเทพ : รุ่งเรืองการพิมพ์, ๒๕๒๒) ,หน้า ๗๕.

[๒๙] ถาวร ศรีผ่อง, <u>เพลงช้าเรื่องเพลงยาว : การวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่.</u> วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ๒๕๔๐, หน้า ๓.

[๓๐] ณัฐชยา ไชยศักดา, <u>การบรรเลงเพลงเร็วในวงเครื่องสายไทย : กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู.</u> วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา ๒๕๔๓, หน้า ๓๒.

[๓๑.-๓๒.] ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, <u>สัมภาษณ์</u> ๑๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๔.

๑.๑ เพลงช้าเรื่องนกขมิ้น ประกอบด้วย

ทำนองเพลงช้า	เพลงนกขมิ้น อัตราสองชั้น สามท่อน
	เพลงแม่หม้ายครำ่ครวญ อัตราสองชั้น ห้าท่อน
	เพลงสุรินทราหู อัตราสองชั้น สามท่อน
	เพลงจันทราหู อัตราสองชั้น สามท่อน
ทำนองเพลงสองไม้	ไม่ปรากฏนาม จำนวนสองท่อน
ทำนองเพลงเร็ว	ไม่ปรากฏนาม จำนวนห้าท่อน
ทำนองเพลงลงท้าย	เพลงลา [๓๓]

๑.๒ เพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่ ประกอบด้วย

ทำนองเพลงช้า	เพลงเขมรใหญ่ อัตราสองชั้น สามท่อน
	เพลงเขมรน้อย อัตราสองชั้น สามท่อน
	เพลงเขมรกลาง อัตราสองชั้น สองท่อน
ทำนองเพลงสองไม้	เพลงครวญหา อัตราสองชั้น สามท่อน
	เพลงคู่ครวญหา อัตราสองชั้น ห้าท่อน
ทำนองเพลงเร็ว	เพลงเร็วค้างคาวกินกล้วย หกท่อน (วรเชษฐ์ลิง)
	เพลงเร็วสาวคำ สามท่อน
ทำนองเพลงลงท้าย	เพลงลา [๓๔]

นอกจากนี้ ยังมีเพลงช้าเรื่องต่าง ๆ อีกหลายเพลง เช่น

- เพลงช้าเรื่องสร้อยสน
- เพลงช้าเรื่องพระรามเดินดง
- เพลงช้าเรื่องตะนาว
- เพลงช้าเรื่องต้นแขกไทร
- เพลงช้าเรื่องแขกมอญ
- เพลงช้าเรื่องมอญแปลง
- เพลงช้าเรื่องกะระหนะ

[๓๓.-๓๔.] พินิจ ฉายสุวรรณ, <u>พรรณนาเพลงเรื่อง.</u> หน้า ๓๘ - ๔๗. กับ หน้า ๑ - ๑๐.

- เพลงช้าเรื่องต้นเพลงยาว
- เพลงช้าเรื่องเวสสุกรรม
- เพลงช้าเรื่องฝรั่งรำเท้า
- เพลงช้าเรื่องเต่าเห่
- เพลงช้าเรื่องรำดาบ
- เพลงช้าเรื่องกระเดียด
- เพลงช้าเรื่องพญาพายเรือ
- เพลงช้าเรื่องสี่เกลอ
- เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

โครงสร้างของเพลงเรื่องประเภทนี้กับเพลงเถา มีความคล้ายกันดังนี้

เพลงเรื่อง	เพลงช้า	+	เพลงสองไม้	+	เพลงเร็ว	+ เพลงลา
เพลงเถา	สามชั้น	+	สองชั้น	+	ชั้นเดียว	+ ลูกหมด

๒. เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่ คือ เพลงในอัตรา ๒ ชั้น หลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน สำนวนของเพลงจะมีความเรียบสม่ำเสมอ มีความยาวที่ต่อเนื่องกันทั้งวรรคถามและวรรคตอบ มักใช้บรรเลงประกอบตามพิธีกรรมทางศาสนา เช่น

๒.๑ **เพลงเรื่องพญาโศก** ประกอบด้วย

- เพลงพญาฝัน ท่อนเดียว
- เพลงพญาโศก ท่อนเดียว
- เพลงท้ายพญาโศก สองท่อน
- เพลงพญาตรึก ท่อนเดียว
- เพลงพญารำพึง ท่อนเดียว
- เพลงพญาครวญ ท่อนเดียว[๓๕]

---

[๓๕] พินิจ ฉายสุวรรณ, พรรณนาเพลงเรื่อง. หน้า ๗๓ - ๘๓.

๒.๒ **เพลงเรื่องเวียนเทียนหรือทำขวัญ** ประกอบด้วย

- เพลงนางนาค
- เพลงมหาฤกษ์
- เพลงมหากาล
- เพลงสังข์น้อย
- เพลงมหาชัย
- เพลงดอกไม้ไทร
- เพลงดอกไม้ไพร
- เพลงดอกไม้ร่วง
- เพลงพัดชา
- เพลงบ้าบ่น
- เพลงคู่บ้าบ่น
- เพลงเคียงบ้าบ่น
- เพลงมโนห์ราโอด
- เพลงต้นกราวรำ
- เพลงกราวรำ
- เพลงดับควันเทียน [๓๖]

๓. เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ คือ เพลงในอัตรา ๒ ชั้น หลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน โดยเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้กำกับจังหวะ สำนวนเพลงหน้าทับสองไม้จะมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ เป็นประโยคสั้น ๆ ไม่ราบเรียบเหมือนสำนวนเพลงประเภทปรบไก่ หน้าทับสองไม้นี้เกิดจากการตีประกอบกับเพลงที่ร้องดำเนินในทำนองสองไม้ เมื่อบรรเลงจบทำนองสองชั้นแล้ว ออกเพลงเร็วและลงจบด้วยเพลงลา

สองไม้ → เพลงเร็ว → เพลงลา

---

[๓๖] กองการสังคีต กรมศิลปากร, โน้ตเพลงเรื่องทำขวัญ, ๒๕๓๗. หน้า ๑๖.

เช่น **เพลงเรื่องจีนแส** ประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ดังนี้

ทำนองเพลงสองไม้	เพลงจีนแส สองท่อน
	เพลงจีนขายอ้อย (จีนกินน้ำชา) สามท่อน
ทำนองเพลงเร็ว	ไม่ทราบนาม โบราณนิยมบรรเลงติดต่อกัน
	เป็นเพลงชุดเดียวกัน จำนวนห้าท่อน
	เพลงจีนหุยฮา ท่อนเดียว
	เพลงจีนแล่นใบ ท่อนเดียว
ทำนองเพลงลงท้าย	เพลงลา [๓๗]

๔. เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว คือ เพลงที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียวตลอด ใช้หน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะชั้นเดียวกำกับจังหวะ สำนวนเพลงจะสั้น ๆ บางสำนวนจะมีทำนอง "ลักจังหวะ" หรือมี "ลูกโยน" [๓๘] การบรรเลงไม่มีการถอนจังหวะ เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู เพลงเรื่องแขกบรเทศ เป็นต้น

เพลงเร็ว → เพลงลา

๕. เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง คือ เพลงที่มีอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว โดยการบรรเลงนั้นไม่มีเครื่องหนังตีกำกับจังหวะ เช่น

เพลงฉิ่งเรื่องฉันเพล ประกอบด้วย

ทำนองเพลงฉิ่ง	เพลงจิ้งจกทอง สามท่อน
	เพลงตะท่าล่า สามท่อน
	เพลงท่าน้ำ สองท่อน
	เพลงฝั่งน้ำ ท่อนเดียว
	เพลงฟองน้ำ ท่อนเดียว
	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง ท่อนเดียว

---

[๓๗] พินิจ ฉายสุวรรณ, พรรณนาเพลงเรื่อง. หน้า ๒๙ - ๓๗.

[๓๘] ถาวร ศรีผ่อง, เพลงช้าเรื่องเพลงยาว : การวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ๒๕๔๐, หน้า ๔.

เพลงทะเลบ้า สองท่อน
เพลงลอยถาด สองท่อน
เพลงพญาพายเรือ สี่ท่อน
ทำนองเพลงเร็ว เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู
ทำนองเพลงลงท้าย เพลงรัวดึกดำบรรพ์ [๓๙]

นอกจากนี้ยังมีเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง อีกหลายเพลง เช่น
- เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน
- เพลงเรื่องฉิ่งตรัง
- เพลงเรื่องฉิ่งช้างประสานงา
- เพลงเรื่องฉิ่งมุล่ง [๔๐]

๖. เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงในงานอวมงคล เดิมทีในพิธีศพตอนที่วงปี่กลองทำเพลงบัวลอย ในตอนท้ายจะเป่าทำนองเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน[๔๑] จังหวะหน้าทับของกลองมลายูที่ตีเข้ากับเพลงนี้เรียกว่า "หน้าทับนางหงส์" ต่อมาเมื่อนักดนตรีนำปี่ชวาและกลองมลายูเข้ามาร่วมกับวงปี่พาทย์แล้วก็ปรับทำนองดนตรีใหม่ให้มีเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนเป็นเพลงอันดับแรก จากนั้นก็นำเพลงต่าง ๆ ที่มีสำนวนทำนองที่สอดคล้องกันมาบรรเลงเพิ่มเติมเข้าไปอีกให้เข้ากับลักษณะของเพลงเรื่อง แต่ยังคงใช้กลองมลายูตีจังหวะหน้าทับนางหงส์อยู่ตามเดิมตลอดทั้งเรื่อง แล้วเรียกชื่อเพลงเรื่องชุดนี้ตามชื่อหน้าทับกลองว่า "เพลงเรื่องนางหงส์" เพื่อต้องการเน้นความสำคัญของหน้าทับกลองมากกว่าทำนองเพลงปี่ชวา ขณะเดียวกันก็เรียกวงปี่พาทย์ที่มีปี่ชวาและกลองมลายู ซึ่งบรรเลงเพลงนี้ในพิธีศพว่า "วงปี่พาทย์นางหงส์" ด้วย

---

[๓๙] พินิจ ฉายสุวรรณ, พรรณนาเพลงเรื่อง. หน้า ๑๔๗ - ๑๖๗.

[๔๐] พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ ๒๐ สิงหาคม ๒๕๔๓. อ้างถึงใน ณัฐชยา ไชยศักดา, การบรรเลงเพลงเร็วใน วงเครื่องสายไทย : กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๕๔๓. หน้า ๓๕.

[๔๑] อานันท์ นาคคง, คีตกรรมหลังความตาย หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา ๒๕๓๙ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, (กรุงเทพ : ห้องภาพสุวรรณ), ๒๕๓๙. หน้า ๔๑ - ๔๒.

๗. เพลงเรื่องบัวลอย คือ เพลงที่ใช้สำหรับงานศพโดยเฉพาะ บรรเลงด้วยวงบัวลอย ประกอบด้วย ปี่ชวา ๑ เลา กลองแขก ๑ คู่ และฆ้องเหม่ง ๑ ใบ แต่เดิมประกอบด้วย ปี่ชวา ๑ เลา กลองแขก ๔ ลูก และฆ้องเหม่ง ๑ ใบ สำหรับเพลงเรื่องบัวลอยนี้ ครูบาอาจารย์ทางด้านดนตรีแต่โบราณได้แต่งขยาย โดยยึดทำนองจากเพลงที่มีบทขับร้องว่า **"แต่ช้าแต่ เขาแห่ยายมา พอถึงศาลา เขาก็วางยายลง"** ทำนองที่แต่งขยายนี้สำหรับปี่ชวาโดยเฉพาะ มีความไพเราะและนับว่าเป็นเพลงชั้นสูงเพลงหนึ่งที่หาคนเล่นได้ยาก ส่วนหน้าทับท่านก็ได้แต่งทางไว้โดยเฉพาะสำหรับบรรเลงเป็นเพลง ๆ ตามลำดับซึ่งแตกต่างกว่าหน้าทับโดยทั่วไป [๔๒]

เพลงเรื่องสี่ภาษาจัดเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเพลงหนึ่ง เพลงเรื่องเป็นเพลงที่มีความพิเศษและมีเอกลักษณ์ทั้งในเรื่องลักษณะของเพลง จัดเป็นเพลงที่มีการร้อยเรียงเพลงต่างๆ เข้ามาบรรเลงร่วมกันอย่างมีระเบียบและมีความกลมกลืน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ใช้สำหรับนักดนตรีไทยในสาขาปี่พาทย์ ซึ่งต้องฝึกหัดกันตั้งแต่เบื้องต้น เพื่อเป็นการฝึกมือให้คุ้นเคยเนื่องจากเพลงเรื่องนั้นเป็นเพลงที่มีมือฆ้องตั้งแต่เบื้องประถมไปจนถึงมือเดี่ยว[๔๓] ซึ่งจะไม่มีโอกาสได้พบเห็นในเพลงสามัญอื่นๆ นอกจากนี้ยังช่วยในการฝึกการแปรทำนอง การจดจำ การใช้สมาธิ การใช้กำลังในการบรรเลง ถึงแม้เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้จะบรรเลงด้วยแนวที่ไม่เร็วก็ตาม แต่เมื่อบรรเลงใกล้จบในแต่ละส่วน เช่น ส่วนของเพลงช้า ส่วนของเพลงสองไม้แล้ว จะต้องเพิ่มแนวให้เร็วขึ้นและถอนแนวเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองในอัตราต่อไป นักดนตรีไทยที่จะบรรเลงเพลงเรื่องให้มีประสิทธิภาพสูงสุดนั้นจะต้องมีความรู้แตกฉานในเรื่องกลอนในเครื่องดนตรีนั้นๆ และจะต้องมีความแม่นยำในสำนวนเพลงเรื่องนั้น ๆ ด้วย [๔๔]

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๔๒] อานันท์ นาคคง, คีตกรรมหลังความตาย หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา ๒๕๓๙ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, (กรุงเทพ : ห้องภาพสุวรรณ), ๒๕๓๙. หน้า ๒๙.

[๔๓] พิชิต ชัยเสรี, หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๑๒, (กรุงเทพ : รุ่งเรืองการพิมพ์, ๒๕๒๒) ,หน้า ๗๔.

[๔๔] ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, สัมภาษณ์ ๑๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๔.

เพลงเรื่องสี่ภาษา ทางครูสอน วงฆ้อง ที่เป็นกรณีศึกษาในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ในส่วนของทำนองเพลง ครูจิรัส อาจณรงค์ กล่าวว่า "เพลงเรื่องสี่ภาษานี้เป็นทำนองเพลงเพลงหนึ่งที่รวมบรรเลงอยู่ในเพลงเรื่องสารถี ครูมนตรี ตราโมท ก็เรียกเพลงเรื่องนี้ว่า เพลงเรื่องสารถี เช่นกัน อาจเพราะขึ้นต้นด้วยเพลงสารถี ทำนองเพลงช้าของเพลงเรื่องสารถีประกอบด้วย เพลงสารถี เพลงแมลงภู่เงิน เพลงชกมวยใหญ่ เพลงสี่ภาษาเหนือ และเพลงกาเรียนร่อน ทำนองเพลงสองไม้ เรียกว่า "เมรีรำ" ส่วนเพลงเร็วโบราณาจารย์น่าจะดัดแปลงทำนองมาจากเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ชั้นเดียว [๔๕]

ที่มาของชื่อเพลง "เพลงเรื่องสี่ภาษา"

จากการศึกษาบริบทต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับเพลงเรื่องสี่ภาษาทางครูสอน วงฆ้อง ผู้วิจัยขอแสดงทัศนะคติเกี่ยวกับเหตุที่มาของชื่อเพลงเรื่อง "สี่ภาษา" ดังนี้

สำนวนเพลงเรื่องสี่ภาษานี้ มีท่วงทำนองเป็นเพลงสำเนียงภาษา "แขกโบราณ" หรือสำเนียงภาษาของ "พราหมณ์" โดยบางทำนองเพลง เช่น ทำนองเพลงสองไม้ ท่อนที่ ๑ คล้ายกับสำนวนเริ่มต้นของเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ ๒ ชั้น คำว่า "สี่ภาษา" นี้คงมิใช่หมายความถึงภาษาที่ปรากฏในเพลงสิบสองภาษาที่มีสำเนียงภาษาต่างๆ เช่น "ภาษาพม่า ภาษาจีน ภาษาลาว ภาษาเขมร หรือภาษาฝรั่ง" ซึ่งเป็นการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงอื่นๆ ด้วยเพลงไทย หรือที่เรียกว่า Exotic Art หรือที่เรียกว่าศิลปะเลียนแบบชาติอื่นในสไตล์ตัว แต่เพลงเรื่องสี่ภาษา อันเป็นวิทยาการแห่งการรวบรวมเพลงต่างๆ โดยโบราณาจารย์นี้คงหมายถึงการสวดมนต์[๔๖] โดยลีลาสำนวนของเพลงมีการซ้ำทำนองคล้ายกับการสวดมนต์พระปริตตามกิจทำวัตรเย็นของสงฆ์เป็นสำคัญ

หลักความเชื่อต่างๆ ของกลุ่มชนที่อาศัยในทวีปเอเชียนี้ ถือว่าเลขสี่ เป็นเลขศักดิ์สิทธิ์ เพลงเรื่องสี่ภาษาเป็นเพลงที่บรรเลงประกอบในพิธีกรรมต่างๆ ความสำคัญของ "เลขสี่" กับความอันเกี่ยวเนื่องกับเรื่องราวของพุทธศาสนา น่าจะหมายถึงหลักธรรมอริยสัจ ๔ ประการ ซึ่งหมายถึง ความจริงอันประเสริฐ เพราะเป็นความจริงที่ทำให้ผู้รู้แจ้งในอริยสัจนี้เป็นผู้ประเสริฐ เป็นความจริงที่ไม่เปลี่ยนแปลงแปรผันเป็นอย่างอื่นเป็นความจริงที่รวมหลักธรรมทั้งหลายไว้ด้วยกันและเป็นความจริงที่พระพุทธเจ้า ได้ตรัสรู้ด้วยพระองค์เองอันประกอบด้วย

---

[๔๕] จิรัส อาณรงค์, สัมภาษณ์ ๑๑ เมษายน พ.ศ. ๒๕๔๖.

[๔๖] พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ ๑๘ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๔๔.

๑. ทุกข์ แปลว่า ทนได้ยาก ได้แก่ ความไม่สบายกายและความไม่สบายใจ ทุกข์นี้เป็นตัวปัญหา เป็นผลของสมุทัย หน้าที่ที่ควรทำเกี่ยวกับทุกข์ คือ การกำหนดรู้ว่าอะไรบ้างเป็นทุกข์และเป็นทุกข์อย่างไร การประกอบกิจข้อนี้ ต้องอาศัยการศึกษาให้รู้จักให้เข้าใจสภาวะที่เป็นทุกข์ตามที่มันเป็นของมันจริง ตามหลักธรรมในกฎไตรลักษณ์ ขันธ์ ๕ อายตนะ ๖ เป็นต้น

๒. สมุทัย แปลว่า เหตุแห่งทุกข์ ได้แก่ ตัณหา คือ ความอยากมีหรือความทะยานอยากมี ประกอบด้วย ๓ ประการ คือ ความอยากในกาม ความอยากเป็นและความไม่อยากเป็น สมุทัยนี้เป็นเหตุของทุกข์ เป็นเหตุของทุกข์ หน้าที่ที่ควรทำเกี่ยวกับสมุทัยนี้ คือ การละเสียหรือกำจัดให้หมดสิ้นไป ธรรมที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้เป็นอกุศลธรรม ได้แก่ ตัณหา รวมถึงธรรมจำพวกที่ทำให้เกิดปัญหาเป็นสาเหตุแห่งทุกข์ เช่น อวิชชา โลภะ โทสะ และอุปาทาน เป็นต้น

๓. นิโรธ แปลว่า ความดับทุกข์ ได้แก่ การดับ การกำจัด การสลัดทิ้งตัณหาให้หมดไปหรือการไม่อยู่ในตัณหา เมื่อหมดตัณหาอันเป็นเหตุแห่งทุกข์แล้วก็จะพ้นทุกข์ แต่การพ้นทุกข์นี้เป็นเพียงการพ้นทุกข์จากตัณหาเท่านั้น ส่วนทุกข์ในไตรลักษณ์เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงตามธรรมชาติของมนุษย์และสัตว์โลก นิโรธนี้เป็นผลของการปฏิบัติตามอริยมรรค หน้าที่ที่ควรทำเกี่ยวกับนิโรธ คือ การทำให้แจ้งหรือการบรรลุ แต่กิจตามอริยสัจข้อนี้เป็นอัพยากตธรรม ได้แก่ วิมุตติ นิพพาน และธรรมจำพวกที่เป็นจุดหมายหรือเป็นที่แก้ปัญหา

๔. มรรค แปลว่า ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ประกอบด้วยองค์ ๘ ประการ คือ การเห็นชอบ ความคิดชอบ วาจาชอบ การงานชอบ การเลี้ยงชีพชอบ ความเพียรชอบ ความระลึกชอบ และการมีจิตที่ตั้งมั่นชอบ นอกจากนี้ ยังรวมถึงธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับกิจของมรรค เช่น มัชฌิมาปฏิปทา เป็นต้น [๔๗]

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๔๗] ผศ.อมร โสภณวิเชษฐ์วงศ์ และ ดร.กวี อิศริวรรณ. พระพุทธศาสนา. หนังสือเรียนสังคมศึกษา สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาชั้นปีที่ ๖ หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔. ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓), หน้า ๓๑.

หากพิจารณาถึงเลขสี่ที่ปรากฏในทางดุริยางคศิลป์ไทย เช่น การบรรเลงเปลี่ยนเสียงแบบโอดพัน เช่น การบรรเลงเพลงเหาะหรือเพลงกลม ในเพลงเรื่องชุดโหมโรงเช้า หากมีการบรรเลงเปลี่ยนเสียงจะข้ามเสียงเป็นคู่สี่ เช่น หากบรรเลงเปลี่ยนเสียงสามบันไดเสียง เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเสียงแรกคือเสียงทางในเปลี่ยนเป็นเสียงที่สองด้วยเสียงทางนอก เปลี่ยน:เป็นเสียงที่สามด้วยเสียงทางเพียงออล่าง ตามลำดับ นอกจากนี้ในการบรรเลงยังสามารถเปลี่ยนเสียงให้ครบทั้งเจ็ดเสียงโดยการเปลี่ยนบันไดเสียงในแต่ละเสียงห่างเป็นคู่สี่ รวมถึงการบันทึกโน้ตในห้องเพลงในหนึ่งห้องเพลงจะมีสี่พยางค์

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้กำหนดแนวทางการศึกษาเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวกับการดำเนินทำนองของระนาดในเพลงเรื่อง เพราะการดำเนินทำนองของระนาดในเพลงเรื่องจะมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากเพลงประเภทอื่นๆ และผู้วิจัยได้เลือกทำนองหลักเพลงเรื่องสี่ภาษา ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นเพลงในการศึกษาดังกล่าว เพลงเรื่องสี่ภาษา ทางครูสอน วงฆ้องนี้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูสอน วงฆ้อง โดยประวัตินั้น ครูสอน วงฆ้อง เป็นบุตรของนายขันและนางนิ่ม เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๔๕ ที่บ้านเจ้าเจ็ด จังหวัดอยุธยา ด้านชีวิตครอบครัว สมรสกับนางเยื้อน มีบุตรธิดา ๓ คน คือ สายหยุด (หญิง) พรทิพย์ (หญิง) และชูเกียรติ (ชาย) ด้านการศึกษาวิชาดนตรีของครูสอน วงฆ้อง เริ่มต้นกับครูทอง ฤทธิรณ ครูปี่พาทย์ในละแวกบ้านครั้นต่อมาจึงได้เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

เนื่องด้วยครูสอนเป็นคนมีไหวพริบปฏิภาณและความเฉลียวฉลาดแม่นยำมั่นคงยิ่งนัก จึงได้วิชาความรู้ทางดนตรีจากพระยาเสนาะดุริยางค์มากที่สุด มีหลายครั้งที่พระยาเสนาะดุริยางค์บอกเพลงให้ ครูสอน วงฆ้อง แล้วมอบหมายให้เป็นผู้สอนนักดนตรีคนอื่น ๆ ต่อไปอีกทอดหนึ่ง

หน้าที่การงานของครูสอนเริ่มต้นตั้งแต่ เจ้าพระยาธรรมธิกรณาธิบดี เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ ๖ ไปขอตัวมาเป็นคนฆ้องประจำวงปี่พาทย์ที่บ้านของท่าน ครั้นอายุครบเกณฑ์ก็เข้ารับราชการทหาร เป็นทหารรักษาวังรุ่นเดียวกับครูเทียบ คงลายทอง ครูมิ ทรัพย์เย็น เป็นต้น พ้นราชการทหารแล้วจึงเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๗๐ หลังเปลี่ยนแปลงการปกรองแล้ว จึงได้โอนมาสังกัดกรมศิลปากรจนเกษียณ

อายุราชการ จึงได้โอนมาสังกัดกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการ และได้รับการจ้างต่อให้เป็นครูพิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์ จนถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๑๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๘ ด้วยโรคหัวใจ ศิริอายุได้ ๗๔ ปี

ผลงานและความสามารถทางดนตรีของครูสอน ยิ่งใหญ่ไม่น้อยไปกว่าครูเทียบ คงลายทอง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูพริ้ง ดนตรีรส และครูคนอื่น ๆ ที่เป็นศิษย์ร่วมสำนักเดียวกัน ครูสอนเล่นเครื่องปี่พาทย์ได้อย่างดีทุกเครื่องมือยกเว้นปี่ แต่ที่ดีเป็นพิเศษคือฆ้องวงใหญ่ จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสประทานนามสกุลให้ว่า "วงฆ้อง" เพราะตีฆ้องดีนัก ครูสอนมีความแม่นยำเป็นเลิศในคุณสมบัติของคนฆ้องใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุ่ม และแม่นจังหวะ อันว่าเพลงไทยทั้งปวงนั้นมีจำนวนมิใช่น้อย ทั้งแต่ละเพลงก็มีความยาวยอกย้อนประกอบด้วยเงื่อนงำหักต่อเป็นแห่งๆ ไป อีกประการหนึ่งดนตรีไทยไม่ใช้โน้ต แต่นิยมท่องจำเพลงกันเป็นสำคัญ ทั้งเมื่อเวลาไปงานทั่วไปนั้นก็มิได้มีการซักซ้อมกันล่วงหน้า สุดแต่ระนาดจะนึกเพลงขึ้นตามปรารถนา ดังนั้นโอกาสที่คนตีฆ้องจะตีพลาดย่อมมีอยู่เสมอ ๆ แต่ครูสอนไม่เป็นเช่นนี้ คนระนาดตั้งเพลงขึ้นเมื่อใด ครูสอนก็จะรับและบรรเลงต่อไปจนหมดกระบวนโดยไม่ขาดไม่เกินหรือบกพร่องแต่ประการใด ครูพริ้ง ดนตรีรส คนระนาดฝีมือเยี่ยมกล่าวกับ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เสมอว่า "มีสอนไปด้วย ผมไม่กลัวใคร" ครั้นเมื่อสิ้นครูสอน ก็ปรารภว่า "หมดสอนเสียคนหนึ่ง ผมไม่อยากตีระนาด" เพราะครูสอนเป็นที่อุ่นใจ เป็นหลักของวงได้วิเศษนักที่ว่าแม่นปุ่มก็คือแม่นคู่แปดและตีลงถูกปุ่มฆ้องทุกครั้งไม่พลาดไปโดนฉัตรหรือที่อื่นๆ สำหรับการแม่นจังหวะนั้นเป็นคุณสมบัติของคนฆ้อง ซึ่งจะต้องยืนจังหวะไว้ให้มั่น ไม่รุกหน้าหรือล้าหลังไม่ว่าจะถูกเหลี่ยมถูกล้อเช่นไร เหล่านี้ครูสอน มีครบถ้วนอย่างดีเลิศ นอกจากนี้ ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น "ตู้เพลง" ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกถามเพลงใด อันมีมาแต่โบราณ เป็นได้ครบจนถ้วนทุกเมื่อไม่มีพลาด เสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บหรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียงฉะนั้น ครูสอนเคยเล่าให้ฟังว่า "มีศาสตราจารย์ทางดนตรีจากประเทศอังกฤษท่านหนึ่งเดินทางมาประเทศไทย และได้มาติดต่อขอให้ครูสอนตีฆ้องให้ฟัง" เมื่อตีจบ ศาสตราจารย์ผู้นั้นได้กล่าวขึ้นมีความว่า "ดนตรีไทยเป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่า ชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมาก่อนตะวันตก ขอให้รักษาแนวทางดนตรีอันวิเศษนี้ไว้ให้จงดี อย่าให้อิทธิพลตะวันตกมาบิดเบือนให้เสียรูปไปดังเช่นประเทศทั้งหลายในเอเชีย"

เมื่อครั้งมีการประชันวงปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม ใน พ.ศ. ๒๔๖๖ ครูสอนเข้าตีฆ้องวงใหญ่ประชันกับครูช่อ สุนทรวาทิน คนฆ้องของท่านจางวางทั่ว พาทยโกศล ผลการตัดสินปรากฏว่า ครูช่อได้ที่ ๑ ความเรื่องนี้ครูพริ้ง ดนตรีรส เล่าให้ฟังว่า "ได้ยิน

พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ กล่าวว่า "นายสอนไม่แพ้ฝีมือ แต่แพ้ที่ฆ้อง" ทั้งนี้เพราะจางวางทั่วพาทยโกศล ใช้ฆ้องใหญ่ที่ชื่อ "เขียวหวาน" อันเป็นฆ้องเนื้อดีเลิศเสียงเป็นยอด ใช้เฉพาะในการประชันเท่านั้นเข้าแข่งขัน ดังนั้นแม้ฝีมือจะก้ำกึ่งกันก็ยังได้เปรียบ"

ครั้งหลังสุด กรมศิลปากรได้เชิญครูสอนตีฆ้องเพลงเดี่ยวต่าง ๆ เก็บรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติ ครูสอนก็ให้ความร่วมมือด้วยดี โดยมิได้ปิดบังอำพรางความรู้แต่อย่างใด แม้จะปรารภว่า "เหนื่อยเหลือเกินอยากให้เสร็จเสียที" โดยที่อายุมากแล้ว ในการอัดเสียงครั้งสุดท้ายที่ห้องอัดเสียงของพลตำรวจตรีวิลาส หงสเวส ซอยนวลน้อย เอกมัย ครูสอนตั้งใจจะอัดเสียงเพลงที่ยังค้างอยู่ให้เสร็จสิ้น จึงอัดเสียงตั้งแต่เช้าจนเหน็ดเหนื่อย เมื่ออัดถึงเพลงกราวในซึ่งเป็นเพลงที่ยาวและใช้กำลังอย่างมาก ยังไม่ทันจบ ครูสอนก็สิ้นใจในวงฆ้องนั้นเอง

ผลงานคีตนิพนธ์ของครูสอน วงฆ้อง มีดังนี้

เดี่ยวฆ้องใหญ่เพลงนกขมิ้น ต่อยรูป ดอกไม้ไทร อาเฮีย สุดสงวน นารายณ์แปลงรูป ฉิ่งมุล่ง และทยอยเดี่ยว (แต่งร่วมกับพระยาเสนาะดุริยางค์)

เดี่ยวระนาดเอกเพลงลาวแพน ทยอยเดี่ยว [๔๘]

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๔๘] พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์, หน้า ๒๗๑.