การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด

นายวราวุฒิ เรืองบุตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MUSIC CREATION OF MAMUAT

Mr. Warawut Ruangbut

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด
โดย	นายวราวุฒิ เรืองบุตร
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

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

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วราวุฒิ เรืองบุตร : การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด (MUSIC CREATION OF MAMUAT) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์, 304 หน้า.

การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพิธีกรรมมม็วด อีกทั้งสร้างสรรค์ผลงานดนตรีจากพิธีกรรม รวมไปถึงการจัดการแสดงผลงานการประพันธ์เพลงมม็วด ซึ่งในการศึกษา ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยมีส่วนร่วมในพิธีกรรมในฐานะผู้สังเกต ใช้ทฤษฎี แนวคิดทางด้านดนตรีพื้นเมืองและดนตรีไทย อีกทั้งทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง

ผลการศึกษาพิธีกรรมมม็วดพบว่า พิธีกรรมสามารถแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่ การไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง และการลา จัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการรักษาโรค และ การจัดตามประเพณีประจำปีสำหรับผู้เป็นมม็วด ในส่วนของผลงานสร้างสรรค์บทเพลง ชุด เพลงมม็วด เป็นการสร้างสรรค์โดยนำเอาพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดสุรินทร์ บรรยากาศ รวมไปถึงกริยาท่าทางต่างๆ มาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง มีจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเติ๊บกรูเปรออัญ เพลงออญเจิญ เพลงเจือนโรง เพลงโฏนตา เพลงเลียโรง ซึ่งชื่อเพลงได้แรงบันดาลใจมาจากขั้นตอนของพิธีกรรมมม็วด คือ การไหว้ครู การเชิญ การเหยียบโรง การเข้าทรงบรรพบุรุษ และการลาโรง ตามลำดับ โดยใช้วงเครื่องสายไทยผสมกับซอกันตรึม ซึ่งยังไม่มีผู้ใดทำมาก่อน รวมทั้งมีปี่อ้อและกลองกันตรึมร่วมบรรเลงเพื่อให้ได้กลิ่นไอของความเป็นเขมรผสมผสานกับการบรรเลงเครื่องสายไทยซึ่งเป็นการผสมวงในรูปแบบใหม่

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5486811635 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORDS: MAMUAT / MAE MOD / KHAO SONG / MUSIC THERAPY / RITUAL MUSIC / BELIEF

WARAWUT RUANGBUT: MUSIC CREATION OF MAMUAT. ADVISOR: PROF. BUSSAKORN BINSON, Ph.D., 304 pp.

Music Creation of *Mamuat* is a quantitative research with three objectives: studying the *Mamuat* ritual, composing music from the ritual, and presenting *Mamuat* music compositions. The participant observation method was used to collect data In which the researcher acted as an observant in the ritual. The theories of Folk and Thai music including creative ideas were employed in composing the *Mamuat* music works.

The main findings of the study is that the *Mamuat* ritual is divided into 4 parts; the ceremony of paying respect to great teachers, the prelude, the spiritual communication, and the finale. The purposes of the ritual are to cure sicknesses and to serve as a traditional annual ritual for *Mamuat* mediums. The *Mamuat* ritual of Surin province including its atmosphere and its participants' gestures all inspire the composition of 5 *Mamuat* musical pieces namely; *Toeb Gru Proe An* song, *On Joen* song, *Juen Rong* song, *Ton Ta* song, and *Lia Rong* song. The names of the songs depict the various steps of *Mamuat* ritual which are listed in the following order: paying respect to great teachers, inviting spirits, entering of spirits onto the stage, communicating with the ancestors' spirits, and closing of the ritual. The songs are played in a new style incorporating a *Kan Truem* fiddle into a Thai traditional band of stringed instruments. An Or oboe and a *Kan Truem* drum are also utilized to introduce a touch of Khmer musical characteristics, making a new kind of musical ensemble.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้เป็นอย่างดีด้วยความเมตตากรุณาของหลาย ๆ บุคคลที่มีส่วนช่วยให้วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จซึ่งผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย ที่ได้สนับสนุนทุนการศึกษาของผู้วิจัย สาขาศิลปศึกษาและคณะครุศาสตร์ ที่ให้ความช่วยเหลือในด้านต่างๆ อย่างเต็มที่

ขอขอบพระคุณครูมม็วดทุก ๆ ท่านรวมไปถึงศิลปินนักดนตรี ครูเพลงที่ให้ข้อมูลแก่ผู้วิจัยอย่างเต็มที่โดยไม่มีข้อแม้และสนับสนุนผลงานของผู้วิจัยอย่างเต็มที่เช่นเดียวกัน

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้เป็นอย่างสูง ที่ได้ให้คำปรึกษาแนะนำตลอดจนช่วยแก้ปัญหาต่าง ๆ ในขณะที่ดำเนินการวิจัยอยู่ตั้งแต่ต้นจนสำเร็จเสร็จสิ้นกระบวนการ อีกทั้งกำลังใจที่มีให้แก่ผู้วิจัยโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ที่ได้กรุณาแก้ไขและให้คำแนะนำเกี่ยวกับงานวิจัยชิ้นนี้ ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการวิจัย

เหนือสิ่งอื่นใดขอกราบขอบพระคุณ บิดาและมารดาของผู้วิจัยที่ให้ทั้งกำลังแรงใจ และแรงทรัพย์แก่ผู้วิจัยตลอดมา อีกทั้งอยู่เคียงข้างผู้วิจัยมาโดยตลอดจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จและจะยังคงอยู่กับผู้วิจัยตลอดไป ขอขอบคุณคุณวิทวัส ตรีนนท์ ที่ได้ให้กำลังและความช่วยเหลือตลอดมา รวมไปถึงบุคคลที่อยู่เบื้องหลังอีกหลายๆ ท่านที่ไม่สามารถเอ่ยชื่อได้หมดที่เป็นกำลังใจช่วยเหลือผู้วิจัยและแนะนำในสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย

สุดท้ายขอกราบขอบพระคุณ ครูบาอาจารย์ดนตรีไทยทุก ๆ ท่าน ทั้งที่เป็นเทวดาและมนุษย์ที่ได้สรรค์สร้างวิชาการดนตรีให้ได้ศึกษาหาความรู้อย่างไม่มีวันสิ้นสุด

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ญ
สารบัญตาราง ..... ฐ
สารบัญแผนภาพ ..... ฑ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
1.3 ขอบเขตการวิจัย 4
1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น 5
1.5 วิธีการดำเนินการวิจัย 6
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
1.7 นิยามศัพท์ 8
1.8 เอกสารงานและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9
บทที่ 2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์เพลง ชุด เพลงมม็วด 13
2.1 ทฤษฎีและแนวคิดในการประพันธ์เพลงไทย 13
2.2 แนวคิดเรื่องดนตรีกับนาฏยศิลป์ 18
2.3 แนวคิดเรื่องสำเนียงดนตรีไทย 21
2.4 องค์ประกอบของดนตรี 27
2.5 การดำเนินทำนองของดนตรีไทย 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.6 ประเภทของเพลงไทย 32
2.7 ประเภทของวงดนตรีไทย 34
2.8 การวิเคราะห์เพลงไทย 35
2.9 แนวคิดด้านลักษณะของเพลงพื้นบ้าน 44
2.10 แนวคิดการแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมและลักษณะของดนตรีอีสาน 51
2.11 ทฤษฎีมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้อง 52
2.12 แนวคิดด้านดนตรีบำบัด 53
2.13 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ 53
บทที่ 3 พิธีกรรมมม็วด 61
3.1 ความหมายและความเป็นมาของพิธีกรรมมม็วด 61
3.2. เครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วด 65
3.3 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมมม็วด 73
3.3.1 พิธีกรรมมม็วดตำบลศรีแก้ว จังหวัดศรีสะเกษ 74
3.3.2 พิธีกรรมมม็วดตำบลลุมปุ๊ก จังหวัดบุรีรัมย์ 97
3.3.3 พิธีกรรมมม็วดตำบลโคกสูง จังหวัดสระแก้ว 115
3.3.4 พิธีกรรมมม็วดตำบลอาโพน จังหวัดสุรินทร์ 133
บทที่ 4 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและการวิเคราะห์ผลงาน 155
4.1 การประพันธ์ทำนอง 155
4.2 รูปแบบวงดนตรี 156
4.3 กระบวนการสร้างสรรค์ดนตรี 157
4.4 ผลงานสร้างสรรค์ดนตรี 158
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 266
5.1 สรุปผลการวิจัย 266

หน้า

5.2 อภิปรายผลการวิจัย 267
5.3 ข้อเสนอแนะ 267
รายการอ้างอิง 268
ภาคผนวก 275
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 304

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 3.1 ซอกันตรึม....68
ภาพที่ 3.2 แผนที่ตำบลศรีแก้ว....75
ภาพที่ 3.3 โรงพิธี....76
ภาพที่ 3.4 การวางเครื่องบูชา....78
ภาพที่ 3.5 ถาดเครื่องบูชาครูดนตรี....80
ภาพที่ 3.6 การไหว้ครูดนตรี....81
ภาพที่ 3.7 การกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรียบ....83
ภาพที่ 3.8 ขั้นตอนพายเรือ หรืออมตรูก....84
ภาพที่ 3.9 แม่ครูถือคางไก่เพื่อเสี่ยงทาย....85
ภาพที่ 3.10 พาช้างกินต้นกล้วย....86
ภาพที่ 3.11 พิธีจะอังกรอง หรือแหยไข่มดแดง....87
ภาพที่ 3.12 ขั้นตอนพิธีการนำครูขึ้นบ้าน....88
ภาพที่ 3.13 ขั้นตอนพิธีกัจปะกา ซาปะดาน....89
ภาพที่ 3.14 พิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี....90
ภาพที่ 3.15 วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม....91
ภาพที่ 3.16 เครื่องดนตรี....91
ภาพที่ 3.17 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์....97
ภาพที่ 3.18 แสดงการวางเครื่องบูชา....101
ภาพที่ 3.19 ขั้นตอนการไหว้เจ้าที่....103
ภาพที่ 3.20 วงดนตรีในพิธีกรรมมม็วดจังหวัดบุรีรัมย์....103
ภาพที่ 3.21 อาการขณะเข้าทรง....104

หน้า

ภาพที่ 3.22 การเหยียบโรง 105
ภาพที่ 3.23 มม็วดกำลังเล่นผ้า..... 106
ภาพที่ 3.24 คนป่วยกำลังเข้าทรง..... 107
ภาพที่ 3.25 แผนที่จังหวัดสระแก้ว..... 115
ภาพที่ 3.26 การเตรียมโรงพิธี 117
ภาพที่ 3.27 การวางเครื่องบูชา 1..... 120
ภาพที่ 3.28 การวางเครื่องบูชา 2..... 120
ภาพที่ 3.29 การวางเครื่องบูชา 3..... 121
ภาพที่ 3.30 การไหว้ครูดนตรี 1..... 122
ภาพที่ 3.31 การไหว้ครูดนตรี 2..... 122
ภาพที่ 3.32 ไหว้ครูมม็วด 123
ภาพที่ 3.33 ขั้นตอนการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง 124
ภาพที่ 3.34 ขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย 1 125
ภาพที่ 3.35 ขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย 2 125
ภาพที่ 3.36 การเข้าทรงของเจ้าของพิธี 1 126
ภาพที่ 3.37 การเข้าทรงของเจ้าของพิธี 2 126
ภาพที่ 3.38 ขั้นตอนการเฮาปลึง (การเรียกขวัญ) 127
ภาพที่ 3.39 การผูกแขน..... 128
ภาพที่ 3.40 ขั้นตอนการแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน..... 128
ภาพที่ 3.41 ขั้นตอนการแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน..... 129
ภาพที่ 3.42 วงดนตรี..... 130
ภาพที่ 3.43 แผนที่จังหวัดสุรินทร์ 133
ภาพที่ 3.44 แผนที่จังหวัดสุรินทร์ 135

หน้า

ภาพที่ 3.45 การวางเครื่องบูชา 141
ภาพที่ 3.46 การเซ่นมรดก 143
ภาพที่ 3.47 การไหว้ครูดนตรี 144
ภาพที่ 3.48 การเข้าทรงมม็วด 145
ภาพที่ 3.49 วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 การนำแนวคิดทฤษฎีไปใช้ 57

ตารางที่ 3.1 ขั้นตอนและเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมมม็วด 93

ตารางที่ 3.2 อัตราจังหวะของเพลง 94

ตารางที่ 3.3 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม 96

ตารางที่ 3.4 เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง 112

ตารางที่ 3.5 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม 114

ตารางที่ 3.6 ขั้นตอน เพลงและอัตราจังหวะ 131

ตารางที่ 3.7 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรมมม็วด..... 132

ตารางที่ 3.8 เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง 150

ตารางที่ 3.9 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม 152

ตารางที่ 3.10 สรุปการจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม..... 153

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 3.1 การตั้งโรงพิธี 77
แผนภาพที่ 3.2 การจัดวางเครื่องบูชามม็วด 79
แผนภาพที่ 3.3 การจัดวางเครื่องบูชาครูดนตรี 80
แผนภาพที่ 3.4 ตำแหน่งการนั่งของนักดนตรี 92
แผนภาพที่ 3.5 โรงพิธี 100
แผนภาพที่ 3.6 การวางเครื่องประกอบพิธี 102
แผนภาพที่ 3.7 พื้นที่ในการนั่งของนักดนตรี 110
แผนภาพที่ 3.8 การนั่งของนักดนตรี 111
แผนภาพที่ 3.9 โรงพิธี 118
แผนภาพที่ 3.10 การวางเครื่องบูชา 121
แผนภาพที่ 3.11 โรงพิธี 138
แผนภาพที่ 3.12 ลำดับการวางเครื่องบูชา 142
แผนภาพที่ 4.1 การนั่งของนักดนตรีวงเครื่องสายผสมซอกันตรึม 156

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ความเชื่อของคนแต่ละท้องถิ่นเกิดจากปัญหาในการดำรงชีวิตประจำวันปัญหาเหล่านั้นเกินขีดความสามารถที่คนธรรมดาจะแก้ไข้ได้คนจึงสามารถสร้างความเชื่อว่าน่าจะมีอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติบันดาลให้เป็นไปเช่นนั้น อำนาจอาจเป็นเทพเจ้า ภูตผีปิศาจ วิญญาณสัตว์ป่า พระอาทิตย์พระจันทร์ ดวงดาว ตลอดจนดินน้ำลมไฟ ฉะนั้นเพื่อป้องกันภัยพิบัติที่เกิดกับตน มนุษย์จึงวิงวอนขอความช่วยเหลือจากอำนาจลึกลับ ซึ่งเชื่อกันว่าถ้าบอกกล่าวหรือทำให้อำนาจนั้นพอใจอาจจะช่วยให้ปลอดภัยเมื่อพ้นภัยก็ยินดีแสดงความรู้คุณด้วยการเซ่นสรวงบูชาหรือการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ แต่ละสังคมต่างมีความเชื่อเป็นมรดกสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นการประกอบพิธีกรรมจึงเป็นความเชื่อที่มีผลทางด้านจิตใจของมนุษย์ ทำให้มนุษย์เกิดมีความเชื่อมั่นและมีสิ่งยึดเหนี่ยวทางด้านจิตใจจนสามารถทำให้ต่อสู้กับปัญหาและอุปสรรคด้วยจิตใจที่เข็มแข็ง (ชัชวาล อ่อนละมุล, 2549: 1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยทั่วไปผู้คนตระกูลไทย – ลาว เชื่อว่าอำนาจที่เหนือธรรมชาติคือ ผีที่อยู่บนฟ้าจึงมักเรียกกันว่า “ผีฟ้า” หรือ ผีแถน ซึ่งมีความหมายเท่ากับเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายก็น่าจะมีอำนาจไม่น้อยที่จะดลบันดาลสิ่งใด ๆ ก็ได้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542: 59) เมื่อเกิดความทุกข์ไม่ว่าจะเกิดกับตัวเองหรือเกิดกับญาติ พี่น้อง ส่วนหนึ่งจะเข้าใจว่าเป็นอำนาจของผีแถน จึงทำให้เกิดพิธีกรรมผีฟ้าขึ้นมา เพื่อถามไถ่หรือสื่อสารกับสิ่งที่เชื่อกันว่ามีอำนาจนั้นก็คือ ผีแถน และอ้อนวอนให้สิ่งเหล่านั้นช่วยเหลือให้พวกเขาพ้นจากความทุกข์ พิธีกรรมของอีสานมีหลายพิธีกรรมด้วยกัน ซึ่งแต่ละพิธีกรรมนั้นล้วนสร้างความสงบ ความมั่นคง สร้างขวัญกำลังใจให้แก่กลุ่มชนหรือคนในหมู่บ้าน

บางพิธีกรรมก็ล้วนสร้างความสนุกสนาน บางพิธีกรรมก็ช่วยบำบัดโรคภัยไข้เจ็บได้ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรมใดก็แล้วแต่นั้นล้วนแต่แฝงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชุมชนนั้น โดยมีดนตรีเป็นเครื่องเชื่อมโยงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (วราวุฒิ เรืองบุตร, 2547: 3)

พิธีกรรมรำผีฟ้าของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย – ลาว เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อรักษาคนป่วย และเพื่อขอความอุดมสมบูรณ์ในการผลิต การรำผีฟ้าเป็นการฟ้อนรำเพื่อบูชาผีแถน บางแห่งเรียกว่า “รำผีฟ้าผีแถน” พิธีกรรมนี้ แสดงให้เห็นถึงระบบความเชื่อของชาวอีสานที่เชื่อว่าผีที่ยิ่งใหญ่กว่าผีทั้งหลาย คือผีแถน (เทวดา) และถือว่าเป็นเทพผู้สร้างสรรพสิ่งต่าง ๆ ให้แก่โลก ชาวอีสานเชื่อว่ามนุษย์ติดต่อกับผีแถนได้ เช่นเดียวกับพิธีกรรมมม็วดของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย – เขมรในจังหวัดสุรินทร์เป็นอีกพิธีกรรมหนึ่งที่มีจุดมุ่งหมายคล้ายคลึงกับพิธีกรรมรำผีฟ้า ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย – ลาว คือเพื่อรักษาความเจ็บป่วยและการเสี่ยงทาย เพื่อเป็นการเน้นให้เห็นถึงความต้องการผลผลิตที่อันอุดมสมบูรณ์มีกระบวนการสื่อสารถึงผีโดยการใช้ท่ารำและเสียงดนตรี (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2550: 5) ชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่กันอย่างหนาแน่นในเขตพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศรีสะเกษมีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมในการรักษาผู้ป่วยที่เรียกว่าพิธีกรรมมม็วดโดยมีความเชื่อว่าสาเหตุของการเจ็บป่วยต่าง ๆเกิดจากผีบรรพบุรุษกระทำสิ่งที่จะทำให้หายป่วยคือจะต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นเพื่อเซ่นสังเวยต่อผีบรรพบุรุษเพื่อให้เกิดความพึงพอใจและรักษาโรคภัยให้แก่ลูกหลาน (ชัชวาล อ่อนละมุล, 2549: 1 – 2)

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2536: 38 - 39) ได้ทำการศึกษาเรื่องพิธีกรรมทางศาสนาพบว่าพิธีกรรมและความเชื่อ มักจะมีดนตรีหรือคำร้องหรือบทสวดต่าง ๆ ร้อยรจนาเป็นคำประพันธ์ประเภทโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน และนำคำประพันธ์ บทสวดเหล่านั้นนำมาขับร้องในท่วงทำนองต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและน่าศรัทธาเลื่อมใส ง่ายต่อการจดจำทำให้พิธีกรรมทางศาสนานั้นดูเคร่งขรึมน่าเคารพเลื่อมใสมากยิ่งขึ้น (ประทีป เล้ารัตนอารีย์, 2536: 38 - 39) การศึกษาของ

ประทีป เล้ารัตนอารีย์สอดคล้องกับพิธีกรรมผีฟ้า และพิธีกรรมมม็วด ต่างก็เป็นพิธีกรรมที่มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องทั้งสองพิธีกรรม โดยที่ดนตรีนั้นเป็นสื่อกลางแห่งการติดต่อระหว่างสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ หรือที่เรียกกันว่าผี หรือสิ่งที่คอยปกปักษ์รักษาผู้คนเหล่านั้น กับคนทั่วไปหรือบุคคลที่ประสบกับความทุกข์ต่าง ๆ ให้ได้มีการถามไถ่และหาวิธีทางในการดับทุกข์ให้แก่ผู้คนที่ประสบกับความทุกข์หรือความเจ็บป่วยผ่านร่างทรงซึ่งดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาแก่ผู้คนที่มีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมดังกล่าว

เมื่อมีการเรียบเรียงเสียงของบทสวดเป็นท่วงทำนองจึงทำให้เกิดคุณค่าในความงามของดนตรีผสมผสานกับเนื้อร้องและองค์ประกอบอื่น ๆ ทางดนตรี ทำให้เกิดความหมายของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกที่ส่งต่อจิตใจของผู้ฟัง เช่น บทเพลงที่ต้องการสื่อถึงความร่าเริง สนุกสนาน ผู้ประพันธ์จะเลือกใช้จังหวะที่เร็ว หรือบทเพลงที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังเกิดสมาธิเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีลักษณะคลื่นเสียงและความกังวาน เพราะเสียงทุ้มก้องกังวานและมีระดับเสียงที่สม่ำเสมอ ทำให้ครอบงำจิตใจผู้ฟังและเกิดสมาธิได้จะสังเกตได้ว่า ภายในวัดและศาสนสถานมักมีเครื่องดนตรีที่ให้เสียงแบบเดียวกัน เช่น ระฆัง กระดิ่ง กลอง เป็นต้น (สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์, 2553: 1)

จากคุณค่าของเสียงดนตรีในการสื่อความหมายดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานดนตรีเพลง มม็วด เพื่อสร้างสรรค์คุณค่าทางเสียงดนตรีที่เกิดจากบริบทต่าง ๆ และความเชื่อจากพิธีกรรมการรักษาโรคของชาวอีสาน ความเชื่อต่อ ผีฟ้า ผีแถน อารักษ์ หรือสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ มีอิทธิพลต่อชีวิตของชาวอีสานโดยอาจจะพิจารณาถึงความจริงของมนุษย์ที่เกิดมาบนโลกนี้ต่างก็หนีไม่พ้นเรื่องชะตากรรมความเจ็บป่วยที่เกิดขึ้น จึงทำให้ผู้ที่ได้รับชะตากรรมนั้นจะต้องเสาะแสวงหาทางที่จะทำให้ตัวเองนั้นปราศจากทุกข์หรือทำให้ความเจ็บป่วยนั้นหายไป โดยใช้วิธีการรักษาที่มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยการใช้พิธีกรรม ซึ่งชาวอีสานส่วนหนึ่งรวมไปถึงชาวอีสานใต้

Chulalongkorn University

เชื่อว่าดนตรีสามารถติดต่อกับสิ่งลี้ลับ ผีฟ้า ผีแถน บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว หรือสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ และดนตรีนั้นก็เป็นสิ่งที่สร้างความสุขให้กับมนุษย์ ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดว่าดนตรีนั้นมีจุดประสงค์ที่จรรโลงใจให้มนุษย์พ้นทุกข์และมีความสุข จึงมีความสนใจที่จะประพันธ์ทำนองเพลงมม็วด เพื่อถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรมรวมไปถึงความสุขของมนุษย์ผู้คนในพิธีกรรม โดยใช้การบรรเลงวงดนตรีที่ดัดแปลงให้เหมาะสมกับทำนองเพลง ซึ่งผลงานสร้างสรรค์นี้ย่อมทำให้เห็นบทบาทของดนตรีที่ออกมาโดยการเรียบเรียงทำนอง จังหวะ และสื่อออกมาโดยสัญญะความหมายต่าง ๆ รวมไปถึงเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อวิชาการดนตรีต่อไปและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 ศึกษาพิธีกรรมมม็วด

1.2.2 สร้างสรรค์ผลงานดนตรีบทเพลงมม็วดเพื่อใช้ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิง

1.2.3 จัดการแสดงผลงานการประพันธ์เพลงมม็วด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตการวิจัย

เลือกศึกษาผู้ประกอบพิธีกรรมมม็วดที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับในเขต 4 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว ซึ่งผู้ประกอบพิธีกรรมทำพิธีกรรมใน 4 จังหวัดดังกล่าว โดยจะทำการศึกษาในเรื่องต่อไปนี้

1.3.1 ศึกษาพิธีกรรมมม็วด

1.3.1.1 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

1.3.2 สร้างสรรค์ผลงานดนตรีบทเพลงมม็วดเพื่อใช้ในการบรรเลงหรือเพื่อการฟัง ซึ่งจะไม่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม โดยใช้วงเครื่องสายไทยผสมกับซอกันตรึม

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

1. พื้นที่ศึกษา

ผู้วิจัยเลือกศึกษาจังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว ซึ่งโดยยึดตามแนวคิดกลุ่มวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือของ อมรา กล่ำเจริญ (2553: 124) ดังนี้

> *เพลงพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน ได้แก่ ลำ เซิ้ง ซึ่งทั้งสองประเภทนี้ มีเล่นในกลุ่มของเขตจังหวัดอีสานตอนเหนือ ส่วนเพลงโคราชและเจรียงต่าง ๆ มีอยู่ในเขตอีสานตอนใต้ ถ้าจะแยกกล่าวตามกลุ่มวัฒนธรรมการเล่นแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม ดังนี้*
>
> *กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำได้แก่ จังหวัดเลย หนองคาย อุดรธานี มหาสารคาม นครพนม ขอนแก่น กาฬสินธุ์ มุกดาหาร ชัยภูมิ ร้อยเอ็ด ยโสธร อุบลราชธานี*
>
> *กลุ่มวัฒนธรรมโคราช ได้แก่ จังหวัดนครราชสีมา*
>
> *กลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม ได้แก่ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ*
>
> (อมรา กล่ำเจริญ, 2553: 124)

จังหวัดสระแก้วเป็นจังหวัดที่มีชายแดน ซึ่งมีหลายอำเภอที่ติดกับราชอาณาจักรกัมพูชา และจากการสำรวจเบื้องต้นพบว่าประชากรแถบนั้นนิยมเล่นเจรียงกันตรึม ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาจังหวัดนี้เพิ่มเติมด้วย

2. ผลงานการประพันธ์

เพลงมม็วดนี้ มีจุดประสงค์ในการใช้ฟังเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ไม่เกี่ยวข้องกับการนำไปใช้ประกอบพิธีกรรม

1.5 วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต การสัมภาษณ์ รวมทั้งทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องโดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.5.1 การเก็บข้อมูล

1.5.1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมหัวหน้าคณะนักดนตรีที่บรรเลงในพิธีกรรมในแต่ละจังหวัดได้แก่

จังหวัดศรีสะเกษ คณะดนตรีของ นายปิยวิทย์ เบ็ญมาศ

จังหวัดสุรินทร์ คณะดนตรีของ นายถาวร วงษ์ไล

จังหวัดบุรีรัมย์ คณะดนตรีของ นายรุก อารมรัมย์

จังหวัดสระแก้ว คณะดนตรีของ นายวิชัย ชูชี

รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีอีสานและดนตรีไทย และการสังเกตแบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัยเอง

1.5.1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ ได้จากการทบทวนวรรณกรรม เอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ วารสาร สื่ออิเล็กทรอนิกส์ งานวิจัย สูจิบัตร การประชุมสัมมนาวิชาการ หนังสือ ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ สื่อวิทยุและ โทรทัศน์

1.5.1.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.5.1.3.1 เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

1.5.1.3.2 กล้องถ่ายภาพ

1.5.1.3.3 โทรศัพท์เคลื่อนที่

1.5.1.3.4 แทปเลต

1.5.1.3.5 คอมพิวเตอร์

1.5.1.3.6 เครื่องดนตรี

1.5.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลทั้งหมด โดยจะแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ดังนี้

1.5.2.1 การประพันธ์ทำนอง

1.5.2.2 รูปแบบการผสมวงดนตรีของ 4 จังหวัด

1.5.3 การสรุปและนำเสนอผลงาน

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่วิเคราะห์ทั้งหมดมาสรุปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และนำเสนอในรูปแบบเอกสารทางวิชาการ และรูปแบบการแสดงวงดนตรีเครื่องสายไทยผสมซอกันตรึม

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ได้ทราบองค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรมมม็วด

1.6.2 สร้างผลงานการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการฟังเพื่อความบันเทิง

1.6.3 เสนอผลงานการแสดงดนตรีต่อสาธารณะ

1.6.4 ได้วงดนตรีเครื่องสายผสมซอกันตรึม วงใหม่ขึ้นมา

1.7 นิยามศัพท์

พิธีกรรมมม็วด, **หมอมด, โจลมม็วด** หมายถึง พิธีกรรมพิธีกรรมที่ใช้เสี่ยงทายรักษาโรคของชาวอีสานใต้ซึ่งมีในจังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์และสระแก้ว รวมไปถึงพิธีกรรมแก้บนผ่านทางหมอมด หรือมม็วด

มม็วด, แม่มด หมายถึง ผู้ที่เป็นคนประกอบพิธีกรรมมม็วดในรูปแบบต่าง ๆ หมายเหตุ ผู้วิจัยใช้การสะกดตามสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน คือ “มม็วด” (อัจฉรา ภาณุรัตน์, 2542: 3465)

คนทรง หมายถึง ผู้ที่เข้าทรง ที่ไม่ใช่ผู้ประกอบพิธีกรรมหรือดำเนินพิธีกรรม

มรดก หมายถึง ของศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้นับถือมม็วดเชื่อกันว่ามีวิญญาณบรรพบุรุษสิงอยู่ในนั้นและจะต้องมีไว้บูชา

จวมครู หมายถึง สิ่งที่ผู้ที่นับถือมม็วดจะต้องมีไว้บูชา ทำจากไม้เนื้ออ่อนเหลาให้มีลักษณะคล้ายทรงกระบอกมียอดแหลม ใบตาลที่ตัดเป็นลวดลายประกบรอบ

วรรคเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่แบ่งออกมาจากประโยคเพลง เป็นวรรคหน้า 4 ห้อง และวรรคหลัง 4 ห้อง

ประโยคเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่ประกอบด้วยวรรคหน้าและวรรคหลังรวมกัน 8 ห้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรรคถาม หมายถึง ทำนองเพลงที่แบ่งแยกออกมาจากประโยคเพลง บันทึกเป็นโน้ตเพลงไทยได้เป็นวรรคหน้า 4 ห้อง

วรรคตอบ หมายถึง ทำนองเพลงที่อยู่กลุ่มหลังของประโยคเพลง บันทึกเป็นโน้ตเพลงไทยได้เป็นวรรคหลัง 4 ห้อง

ลูกล้อ หมายถึง ทำนองเพลงที่แบ่งออกเป็นสองกลุ่ม โดยกลุ่มหน้า ประกอบไปด้วยโน้ตเพลงตั้งแต่ 1 – 8 ห้องเพลง และกลุ่มหลังจะบรรเลงหรือเล่นให้ทำนองเพลงเหมือนกับกลุ่มหน้าทั้งหมด

ลูกขัด หมายถึง ทำนองเพลงที่แบ่งออกเป็นสองกลุ่ม โดยกลุ่มหน้า ประกอบไปด้วยโน้ตเพลงตั้งแต่ 1 – 8 ห้องเพลง และกลุ่มหลังจะบรรเลงหรือเล่นให้ทำนองเพลงแตกต่างกับกลุ่มหน้าทั้งหมด

กรูล หมายถึง เทคนิคการบรรเลงซอกันตรึมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ตอก หมายถึง อุปกรณ์การเข้าทรงที่คนทรงทุกคนต้องมีเพื่อใส่เครื่องบูชาสำหรับเชิญวิญญาณ ทำจากไม้ลักษณะคล้ายพาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.8 เอกสารงานและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เครือจิต ศรีบุญนาค (2540) เรือมมม็วดเป็นพิธีกรรมในการรักษาคนป่วยแบบหนึ่งซึ่งรักษาไม่หาย ก็มารักษาด้วยวิธีเรือมมม็วด วิธีเล่นผู้จัดจะต้องหาเครื่องนุ่งห่มที่สวยงาม ไว้ให้ผู้เล่นคละหลาย ๆ ชุด เมื่อผีเข้าสิงร่างแล้วจะใช้แต่งตัวตามที่ผีนั้น ๆ ชอบ จะมีขันข้าวสารและจุดเทียนให้ผู้เล่นถือไว้ จัดบายศรีตามเสาโรงรำ มีล่ามคอยถามว่าผีใครมาเข้า ผู้เล่นจะบอกว่าผีคนนั้น ๆ อยากกินอะไรหรือโกรธกับผู้หญิงผู้ใดที่ไม่นับถือหรือลูกหลานประพฤติผิดประเพณี จึงทำให้คนนั้นป่วย ขอให้จัดของให้ตามที่ขอผู้ป่วยจึงหาย

ประทีป แขรัมย์ (2535) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พิธีกรรมมม็วด ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทยเขมร ศึกษากรณีบ้านตะโกราย ตำบลบางบัว อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ ผลการศึกษาพบว่าพิธีกรรมมม็วด เป็นพิธีที่จัดขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการรักษาพยาบาลผู้ป่วยของชาวไทยเขมร โดยมีคนทรงเรียกว่า มม็วด ซึ่งในการประกอบพิธีแต่ละครั้งจะต้องจัดเตรียมองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น สถานที่ เครื่องเซ่นบูชา เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี อย่างเป็นระบบถูกต้องตามขนบธรรมเนียมที่ได้ยึดถือปฏิบัติมา และมีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมตามลำดับ ตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการประกอบพิธีกรรม

วีระ สุขแสวง (2550) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พิธีกรรมและความเชื่อของกลุ่มคนพูดภาษาเขมรถิ่นอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่า รูปแบบของพิธีกรรมมม็วด มี 2 รูปแบบ คือ

1. มม็วดแขมร์ เป็นการเข้าทรงเพื่อรักษาคนป่วยหนัก ตามความเชื่อของชาวไทยเขมร

2. มม็วดโพง เป็นการเข้าทรงเพื่อรักษาคนป่วยและบูชาครูกำเนิดของตนเองตามความเชื่อของชาวกูย ด้านขั้นตอนของพิธีกรรม พบว่า ลำดับขั้นตอนของพิธีกรรมมม็วดมีรูปแบบเฉพาะผู้ประกอบพิธีกรรมมักจะปฏิบัติตามแบบแผนที่ได้รับสืบทอดต่อ ๆ กันมาอย่างเคร่งครัด โดยจะไม่ข้ามหรือเพิ่มขั้นตอนในระหว่างประกอบพิธีกรรม ด้านองค์ประกอบของพิธีกรรม พบว่า มม็วดมีองค์ประกอบ 5 อย่างคือ

1. ผู้ร่วมพิธีกรรม
2. วันและเวลาในการประกอบพิธีกรรม
3. สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม
4. ดนตรี
5. เครื่องประกอบพิธีกรรม

องค์ประกอบทั้ง 5 นี้ต้องมีครบถ้วนตามประเพณีของมม็วด

สุรัตน์ จงดา (2541) ได้ศึกษาเรื่อง ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ผลจากการศึกษาพบว่า กลุ่มนางเทียมหรือพิธีกรรมและผู้เข้าร่วมพิธีฟ้อนในอำเภอพระยืน สืบเชื้อสายมาจากเวียงจันทน์ และยังคงสืบทอดพิธีฟ้อนผีฟ้ามาอย่างต่อเนื่อง การฟ้อนผีฟ้ามีสองลักษณะ คือ การฟ้อนผีฟ้าในการรักษาโรค เมื่อมีการเจ็บป่วยเกิดขึ้นในครอบครัว ญาติพี่น้องจะเชิญนางเทียมมาทำพิธีฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคให้สมาชิกในครอบครัวนั้น และการฟ้อนผีฟ้าเพื่อบูชาผีฟ้าโดยจะมีวิธีการฟ้อนเป็นพิธีใหญ่ประจำปี คือ ในวันที่ 13-15 เมษายน ผู้เข้าร่วมพิธีจะฟ้อนกันตลอดสามวันสามคืนดนตรีที่ใช้ในการฟ้อน เป็นการบรรเลงแคนแปดเพียงอย่างเดียว ส่วนลายหรือเพลงใช้ลายทางยาวหรือ ลายอ่านหนังสือในการขับลำเชิญผีฟ้า ส่วนการฟ้อนใช้ลายทางสั้น

ชาติชาย ฉายมงคล (2543) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การปรับเปลี่ยนพิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้ อำเภอดงหลวง จังหวัดมุกดาหาร ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้อำเภอดงหลวงปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ เป็นพิธีกรรมที่ทำกันในเดือน 4 ของทุก ๆ ปี โดยใช้เวลา 2 วัน กับ 1 คืน เป็นการแสดงถึงความกตัญญูกตเวที และให้ความเคารพต่อผีบรรพบุรุษ ชาวโส้มีความเชื่อว่าหลังจากประกอบพิธีกรรมนี้แล้ว จะทำให้ชาวโส้อยู่เย็นเป็นสุขพ้นจากอันตรายทั้งหลายและยังมีความเชื่อว่าเป็นการบูชาพญาแถน เพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจในการทำการเกษตรในปีนั้น ๆ

วิลาสินี ศรีนุเคราะห์ (2543) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ปันโจล : กรณีศึกษาพิธีการไหว้ครูเพื่อสืบทอดพิธีกรรมอันเนื่องจากความเชื่อของชาวไทยเขมรสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่า ชาวเขมรมีความเชื่อพิธีกรรมมม็วด ซึ่งถือเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ มีการไหว้ครูหรือไหว้ผีบรรพบุรุษซึ่งเป็นกฎระเบียบทางสังคม ที่นับว่ามีบทบาทต่อการดำรงชีวิตของชนกลุ่มนี้ และจะมีการไหว้ครูประจำปี การไหว้ครูกำเนิด และการไหว้ครูหลังจากหายจากโรคภัยไข้เจ็บซึ่งชาวสุรินทร์นับถืออย่างเคร่งครัด

ชัชวาล อ่อนละมุล (2549) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทราลักษณ์ จังหวัดศรีสะเกษ ผลการวิจัยพบว่า พิธีกรรมมม็วดเป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ จัดทำเพื่อรักษาผู้ป่วย ตามความเชื่อ โดยมีมม็วดเป็นร่างทรง ประกอบพิธีกรรมจะต้องมีวิธีการและองค์ประกอบอย่างถูกต้องและครบถ้วน ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมประกอบไปด้วย ตรัวอู้ ปี่ปุ๊กหรือแคน และกลองกันตรึมกับฆ้องโหม่ง โดยบรรเลงประกอบการร้องให้มม็วดได้ร่ายรำตั้งแต่เริ่มพิธีกรรมจนสิ้นสุด บทเพลงที่ใช้ประกอบแบ่งได้ 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่หนึ่งเป็นเพลงบูชาครู ได้แก่เพลงโพล็วทม เพลงพัดเจือย เพลงอันตวงกรูและเพลงเมือนระเงียวกลุ่มที่สองเป็นบทเพลงที่ใช้ในการเข้าทรงและร่ายรำของมม็วด ได้แก่เพลงบองบ็อด เพลงโอ๊ก เพลงกันเตียวและเพลงจะเวีย กลุ่มที่สามเป็นเพลงลา ได้แก่ เพลงกัจปฺกาและเพลงถวายเปรียะฮ์อาตีดจันทร์ เนื้อหาของบทเพลงในพิธีกรรมจะมีเนื้อหาเกี้ยวพาราสี และการประกอบอาชีพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์เพลง ชุด เพลงมม็วด

ในการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงมม็วดนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาพิจารณาปรับใช้ในการสร้างผลงาน ซึ่งทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง มีดังนี้

2.1 ทฤษฎีและแนวคิดในการประพันธ์เพลงไทย

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546: 195 - 203) กล่าวว่า การแต่งเพลงไทยมีวิธีแต่ง 4 วิธี ได้แก่

1. การยืดหรือขยายจากเพลงเดิม

วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงในอัตราสองชั้นเป็นหลัก นำมาขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่งกลายเป็นอัตราสามชั้น

2. การตัดทอนจากเพลงเดิม

วิธีนี้ใช้หลักการเดียวกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราสองชั้นเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว

3. การแต่งทำนองขึ้นมาใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

การนำทำนองเพลงเดิมสองชั้นมาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองใหม่ เรียกอย่างหนึ่งว่า “ทางเปลี่ยน” หรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไปอาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ

4. การแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่ง ซึ่งทำได้หลายวิธีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้มีเพลงที่สนุกสนานเร้าใจผู้ฟัง และสามารถนำไปใช้ในการแสดงได้ด้วย เช่น เพลงอัศวลีลา

4.2 คิดจากสภาพแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในยุคในแต่ละยุคแต่ละสมัย และแต่งทำนองจังหวะเพลงให้มีลักษณะคล้อยตามสมัยนั้น ๆ เช่น เพลงชุดโบราณคดี

4.3 คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี โดยพยายามแต่งให้มีจังหวะ ทำนอง คำร้อง เป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้น ๆ เช่น เพลงสมโภชพระนครที่ใช้ในการเฉลิมฉลอง 200 ปีของกรุงรัตนโกสินทร์ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 195 – 203)

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2535: 18 – 24) กล่าวว่า หลักการประพันธ์เพลงไทย ว่าการประพันธ์เพลงไทยนั้นจำเป็นต้องเข้าใจหลักการและลักษณะบางอย่างของดนตรีไทย เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง ซึ่งหลักการประพันธ์เพลงมีดังนี้

1. บันไดของเสียงของดนตรี

บันไดของเสียงของดนตรี คือ บันไดเสียงซึ่งโครงสร้างของเสียงสำคัญหรือเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา และเสียงรอง 2 คือ ฟา ที เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน เสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 นั้นเป็นเสียงเดียวกับขั้นที่ 1 แต่มีระยะเสียงสูงกว่าคู่ 8

2. บันไดของเสียงของดนตรีไทย

การบันไดของเสียงของดนตรีไทยนั้น กำหนดให้สอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง “ทาง” การกำหนดโน้ตดังกล่าวกำหนดตามลักษณะของวง ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะวงที่นิยมบรรเลงอยู่ 2 อย่างคือ การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ และการกำหนดโน้ตเครื่องดนตรีในวงมโหรีและวงเครื่องสาย

3. วรรคเพลง

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ หรือเท่ากับ 4 จังหวะเคาะหรือเท่ากับห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์จากบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง “เก็บ” เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตไทยที่มีบรรทัดละ 8 ห้องแล้ว ในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค

4. ลูกตก

ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค

5. อัตราจังหวะและหน้าทับ

อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะที่เป็น “ชั้น” ในดนตรีไทย อัตราจังหวะดังกล่าวกำหนดโดยการตีฉิ่ง และกลอง(หน้าทับ) โดยมีลักษณะการตีที่เฉพาะและสอดคล้องกับบทเพลงนั้น ๆ (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2535: 18 – 24)

จเร สำอาง (2550: 47 – 48) กล่าวถึง องค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่ออารมณ์และความรู้สึกดังนี้

องค์ประกอบ	ร่าเริง	เศร้า	ตื่นเต้น
ความถี่	สูง	ต่ำ	หลากหลาย
ทำนอง	หนัก	เบา	หนัก
ความเร็ว	เร็ว	ช้า	กลาง
ความดัง	ดัง	เบา	หลากหลาย
จังหวะ	ไม่สม่ำเสมอ	สม่ำเสมอ	ไม่สม่ำเสมอ

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงการประพันธ์เพลง 4 แบบดังนี้

1. บันดาลรังสฤษฎ์

แรงบันดาลใจนี้อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือเหตุปัจจัยภายใน คือความสะเทือนใจของศิลปิน ก็เป็นได้ William Wordsworth กวีอังกฤษแสดงลำดับของการรังสฤษฎ์ไว้อย่างรัดกุม เบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตรึงจิตขึ้น จนได้สภาวะที่เรียกว่า ความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่น จากจุดนี้จึงจะเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไป ช่วงระว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้งกว่าบรรลุความสงบระงับ

ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้จึงมิใช่คนสามัญดาดๆ ที่ฮือฮาปรุงแต่งไปกับสิ่งกระทบหรือสิ่งเร้าต่าง ๆ แล้วสำคัญตนว่าได้แรงบันดาลใจสามารถประพันธ์ท่วงทำนองเพลงออกมาอย่างฉับพลันอย่างที่ปรากฏทั่วไปในเวลานี้ หากแต่ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้น แรงบันดาลใจนี้ถ้าหากมาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรียก ทิพยดล (Divine Inspiration) บางทีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงของดนตรีไทยอาจมาจากแรงบันดาลใจเช่นนี้กระมัง

2. ศึกศิตอนุรักษ์

คำว่า ศึกศิต นี้ ใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์ เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง ครั้นเมื่อเวลาล่วง

ต่อมามีหลักการ กรอบกระสวน และระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับคีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจเสรีเช่นเดิม เพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกศิตที่ปรากฏขึ้น ซึ่งที่แท้แล้วคือผลของการกลั่นกรอง ภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณาการ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน 1 ดุลยภาวะ 1 ถวิลและเคารพอดีต 1 และมโนทัศแห่งความสมบูรณ์อีก 1 คีตกวีสามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยลักษณาการทั้งสี่อย่างยิ่งใหญ่งดงาม ย่อมควรแก่การนับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั่นๆ โดยแท้ ในดนตรีไทยอาจนับได้ตั้งแต่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก มาจนถึงพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นที่สุดแม้บางท่านจะมีคาบเกี่ยวกับกวีประเภทแรกอยู่ก็ตาม

3. ขนบภักดิ์สบสมัย

ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกศิตสมัยนี่เอง กวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสี่อยู่อย่างภักดี แต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิต ขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ดนตรีก็เช่นกัน ในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกศิตอยู่นั้น คีตกวีอาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยที่ยังเกิดขึ้นเป็นช่วงๆ เช่น นิยมแต่งเพลงเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกศิตอยู่เช่นเดิม จึงกล่าวได้ว่าคีตกวีประเภทศึกศิตอนุรักษ์และขนบภักดิ์สบสมัยดังกล่าวนี้ยังคงเป็นพวกเดียวกันอยู่นั้นเอง

4. บุกไพรเบิกทาง

ความเคร่งครัดรัดรึงของขนบศึกศิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีที่เก่งกล้าสามารถรุ่นถัดๆ มาก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วในอันที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ของเขต เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จสามารถแผ้วถางป่าได้ แนวทางใหม่มีผู้เดินตามเป็นที่ยกย่องและนับถืออย่างยิ่ง บ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริตจับดำถลำแดงปะเหมาะกับก็ทำไฟไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปเสียก็มี

(พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2-6)

2.2 แนวคิดเรื่องดนตรีกับนาฏยศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวไว้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์และกิริยาของนาฏศิลป์กับดนตรีว่า อารมณ์ และกิริยาของนาฏยศิลป์ ย่อมสัมพันธ์กับดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการฟ้อนรำ เมื่อตัวละครหรือนาฏยศิลปินอยู่ในอารมณ์ใด ดนตรีที่จะนำมาใช้ต้องคัดเลือกมาให้เหมาะสมทั้งท่วงทำนอง เสียง จังหวะ และการบรรเลง ในที่นี้จะนำรสทั้ง 8 ประการ ในนาฏยศาสตร์ของภารตมุนีมาเป็นหัวข้อเพื่อพิจารณาถึงดนตรีที่จะนำมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมที่สุดดังนี้

รัก เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์รักอบอวล ก็มักมีกิริยาท่าทางนุ่มนวลต่อเนื่องผูกพันคลึงเคล้า เล้าโลม เสียงดนตรีก็ควร นุ่ม เบา ใส และต่อเนื่องด้วยท่วงทำนองที่อ่อนหวานร่าเริง เครื่องดนตรี ปะเภทเครื่องสาย เครื่องเป่า และเครื่องตี ที่ให้เสียงนุ่มนวล กังวาน ย่อมให้ความรู้สึก รัก อบอวลได้เป็นอย่างดี แต่เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์รักอันร้อนแรง คุณลักษณะของ

เครื่องดนตรีที่ใช่อาจคงเดิม แต่เพิ่มความดัง ความรุกเร้าจังหวะ และท่วงทำนองให้สอดคล้องกับกระบวนของนาฏยศิลป์

โศก เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์โศก ก็มักมีกิริยาท่าทางที่เชื่องช้า ต่อเนื่อง ห่อเหี่ยว เสียงดนตรีก็ควร นุ่ม เบา ทึบ แหบ ต่อเนื่อง ด้วยท่วงทำนองที่โหยหวน โดดเดี่ยว เดียวดาย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่าที่ให้เสียยงแบบโหยหวน และเยือกเย็น ย่อมให้อารมณ์เศร้าได้ดี

โกรธ เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์โกรธ มักมีกิริยาท่าทางรุกเร้า รุนแรง กระชากหนักแน่น เสียงดนตรีก็ควรหนัก ดังกระตุก กรรโชก และเจิดจ้า โดยมีท่วงทำนองที่รุกรนและกระชากเสียง อีกทั้งเน้นเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีเช่น ฉาบ และกลอง

กล้า เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์กล้า ก็มักมีกิริยาท่าทางที่เหยียดขยาย เห็นพลังชัดเจน มีความต่อเนื่อง มีความนิ่งอย่างมีสมาธิและผ่าเผย ในบางครั้งเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ และสง่างาม เสียงดนตรีก็ควรใส กังวาน ต่อเนื่อง ด้วยท่วงทำนองที่ง่ายและงามสง่า แสดงจังหวะของเครื่องดนตรี เช่น กลองที่สม่ำเสมอและชัดเจน

ประหลาดใจ เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์ประหลาดใจ ก็มักมีกิริยาท่าทางที่กระตุก ล่องลอยนิ่งงัน วกวน ลังเล อย่างไม่เป็นระบบ เสียงดนตรีก็ควรเบาลอย และกระชากกระชั้นเป็นครั้งคราว และมีเสียงดังกะทันหันในช่วงที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับอารมณ์ประหลาดใจ และต้องระวังอย่าให้เกิดความรู้สึกตกใจซึ่งผิดความประสงค์ไป ท่วงทำนองประกอบอารมณ์ประหลาดใจมักอาศัยเสียงที่เป็นประกาย เช่น การไล่เสียงระฆังราว เปิงมางคอก หรือเสียงรัวของระนาด มากกว่าจะเป็นทำนองที่สลับซับซ้อน หมุนคว้าง วิ่งวน แสดงพลังที่กระจายจากส่วนกลาง เสียงดนตรีก็ควร ดัง ใส รวดเร็วมีจังหวะ และด้วยท่วงทำนองที่อ่อนหวาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลัว เมื่อตัวละครอยู่ในอารมณ์กลัว ก็มักมีกิริยาท่าทางที่เกร็ง หลบเลี่ยง ละล้าละลัง กระชากวูบวาบเป็นครั้งคราว ขาดความต่อเนื่องและสม่ำเสมอ เสียงดนตรีก็ควรมีความกังวล แหบโหย หวัด หวิว กระชากเสียง ระเบิดเสียง มีท่วงทำนองที่ปรับเปลี่ยนกระบวนอย่างรวดเร็ว ช้าเมื่อหวาดและเร็วเมื่อกลัว

ชัง อารมณ์ชัง ใกล้เคียงกับอารมณ์โกรธ แต่ความชังเป็นอารมณ์ที่เก็บกด ในขณะที่อารมณ์โกรธระเบิดออกมาจนเห็นได้ชัด ตัวละครที่อยู่ในอารมณ์ชังจะมีกิริยาท่าทางที่แชเชือน บางครั้งรุนแรง หนักและกระชาก ขณะเดียวกันก็ยั้งไว้ไม่แสดงออกทั้งหมด เสียงดนตรี จึงมีลักษณะที่ดังและแผ่วเบาต่อเนื่องกันโดยมีเสียงกระแทกกระทั้น เพื่อให้ตัวละครได้ปล่อยอารมณ์ก็เก็บกดออกเป็นครั้งคราว

สงบ ตัวละครที่อยู่ในอารมณ์สงบก็จะมีกิริยาท่าทางที่สงบนิ่ง เคลื่อนไหวต่อเนื่องอย่างช้า ๆ เหมือนการเดินจงกลม มีสมาธิสูง มีความสง่างาม เสียงดนตรีก็ควรใช้เสียงแต่น้อย หรือเสียงเดี่ยวของเครื่องดนตรีทำทำนอง ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ช้า และกังวาน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 140 – 142)

การสร้างสรรค์เพลงสำหรับนาฏยศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่าเพลงสำหรับนาฏยศิลป์อาจสร้างสรรค์ได้ 2 วิธีใหญ่ ๆ คือ 1. การใช้เพลงเก่า และ 2. การแต่งเพลงใหม่

1. การใช้เพลงเก่า คือ การนำเพลงเก่ามาสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ วิธีนี้เป็นวิธีที่นิยมทั่วไปเพราะเป็นการสะดวกที่นาฏยศิลปิน หรือนักนาฏยประดิษฐ์จะคิดขึ้นโดยสังเขป แล้วหาเพลงที่เหมาะสมกับความคิดเห็นของตนมาใช้ ซึ่งอาจจะนำมาบางส่วนหรือทั้งเพลง หรือนำหลายส่วนจากหลายเพลงมาต่อกัน หรือนำหลายๆ เพลงมาต่อเข้าด้วยกัน เพื่อตอบสนองจินตนาการของตนได้อย่างใกล้เคียง เพลงที่มีอยู่ก่อนเหล่านี้ จะเป็นตัวกำหนดรูปลักษณ์นาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก

เพราะนักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินต้องสร้างสรรค์งานของตนตามท่วงทำนอง จังหวะและอารมณ์เพลงหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ถูกตีกรอบด้วยเพลงเก่าเหล่านั้น

2. การแต่งเพลงใหม่ คือ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เพื่องานนาฏยศิลป์โดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีที่ค่อนข้างยากเพราะนาฏยศิลปินหรือนักนาฏยประดิษฐ์ต้องอาศัยความร่วมมือของนักประพันธ์เพลงหรือนักดนตรี โดยกำหนดปรัชญา สาระ รูปแบบ จุดเด่น ฯลฯ ให้นักดนตรีทราบและเข้าใจอย่างถ่องแท้และบางครั้งนักดนตรีก็มีสิทธิ์ในการออกความคิดเห็นในข้อกำหนดดังกล่าวด้วย วิธีนี้จะประสบความสำเร็จหากทั้งสองฝ่ายมีความรู้ในศิลปะของกันและกันอยู่พอสมควร ซึ่งหมายความว่าฝ่ายดนตรีรู้เรื่องทางนาฏยประดิษฐ์บ้าง และฝ่ายนาฏยศิลป์รู้เรื่องดนตรีบ้างในระดับที่สามารถสื่อสารกันด้วยศัพท์เทคนิคพอเข้าใจ ทั้งนี้เพราะศิลปะทั้งสองสาขาเป็นเรื่องของการเคลื่อนไหวของเสียงและของภาพซึ่งอธิบายเป็นคำพรรณนาได้ก็เพียงหลักการเพื่อถึงระดับวิธีการซึ่งศิลปะทั้งสองสาขามีอยู่มากมายก็ต้องอาศัยศัพท์เฉพาะสาขา จึงจะได้ความชัดเจน มีศัพท์จำนวนไม่น้อยที่ดนตรีกับนาฏยศิลป์ใช้ด้วยกันและต้องเข้าใจร่วมกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 150-152)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 แนวคิดเรื่องสำเนียงดนตรีไทย

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเรื่องสำเนียง ดังนี้

อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่า “สำเนียงคือการลำดับเสียงสูงต่ำทีฆะรัสสะของทำนองที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด และภาษาใด”

ฉะนั้นแล้วการแต่งเพลงก็จำต้องเกี่ยวข้องกับสำเนียงโดยตรงดังที่ให้รู้ว่าเป็นเพลงพวกใด ชนิดใด ซึ่งต้องมาก่อนแล้วจึงจะถึง “ภาษา” ดังจะอธิบายต่อไป

ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทยเช่นนี้ ตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลง่ายๆ ว่า ลีลาของบทเพลง การที่จะรู้ว่าเป็นเพลงพวกใด-ชนิดใดนั้น ผู้เขียนนึกถึงคำครูที่ว่า "เพลงเสภาต้องตีให้ตื่น-เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ-เพลงโขนละครต้องตีให้เต้น-เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลังให้เกรง" ความเช่นนี้ส่องให้เห็นลีลาของบทเพลง (Compositional style) ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า ว่าข้าง "แข็ง" ก็อาจรู้สึกได้ตั้งแต่โกรธไปจนเกรงจนขลัง ถ้าเป็น "อ่อน" ก็ไปข้างออดอ้อนไปจนถึงรักถึงหลับก็ยังได้ สนุกและเศร้านั้นความกระจ่างแล้ว จงพินิจตัวอย่างทำนองหลัก

_4_5 _6_1' _2'_1' _6_5 ซึ่งอาจปฏิบัติให้สำแดงอารมณ์แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้าได้ดังนี้

สำเนียงเข้มแข็ง _ _ _ 1 _ _ _ 6 _ _ 1 2 1 6 _ 5

สำเนียงอ่อนหวาน _ _ _ 1 _ 1 1 1 2 1 4 2 1 6 _ 5

สำเนียงสนุกสนาน _ 2 1 2 4 2 1 6 1 6 5 4 5 6 _ 5

สำเนียงเศร้าสร้อย _ _ _ 5 _ _ _ 6 _ 2 _ 1 _ 6 _ 5

ผู้ประพันธ์ย่อมต้องเลือกคัดแต่งสำเนียงแสดงอารมณ์ให้เหมาะกับบทเพลงของตน ยิ่งถ้าได้ผนวกกับบริบทต่าง ๆ เช่น หน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง อัตราจังหวะ และลักษณะของวงดนตรี เข้าปรุงประกอบแล้วผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างจากสำเนียงอารมณ์ อีกทั้งเป็นของเล่นของผู้ประพันธ์มาแต่โบราณเป็นลักษณะการล้อเลียนศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเล่นให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติภาษาโดยเปลี่ยนทำนองอุปมาประดุจคนไทยว่า "กินข้าว" แต่คนจีนออกเสียงเป็น "กิงเค่า" ฝรั่งว่า "คินค่าว" ฉะนั้น สำเนียงลักษณ์นี้เรียกว่าสำเนียงภาษาดังจะแสดงตัวอย่างทำนอง

_ 1 _ 4 _ _ 5 6 _1 _ 6 _ 5 _ 4 ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ พร้อมอรรถาธิบาย

สำเนียงจีน _ _ 2̓ 1̓ 2̓ 1̓ 2̓ 6 1̓ 6 1̓ 5 6 5 6 4 ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้นๆ ถี่ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเกี๊ยะไปด้วย

สำเนียงลาว _ _ _ _ _ 6 5 1̓ _ _ 6 1̓ _ 6 5 4 ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อเนาะลางทีท่านว่าเสียง "เอ๋อๆ"

สำเนียงฝรั่ง _ _ _ 1̓ _ _ 2̓ 1̓ _ 7 _ 6 _ 5 _ 4 สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร _ _ _ 4 _ _ 1 2 4 2 1 6 _ 5 _ 4 เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง

สำเนียงมอญมีมือฆ้องจำเพาะอยู่

2 1 6 1 _ 1 _ 6 _1 _ 5 _ 1 _ 4 ได้ยินเมื่อไร
6 5 4
เป็นรู้ทันที

สำเนียงพม่า _ 6 5 4 5 6 5 1' _ 1' _ 4 5 6 5 4 เสียงพม่าแข็งกว่ามอญ เดินทำนองขืนๆ นิดๆ

สำเนียงตะลุง _ 5 _ 4 _ 5 _ 4 _ 2 _ 5 _ 6 5 4 เสียงปักษ์ใต้นี้มีฆ้องคู่กับกลองชาตรีดูจะเป็นหมายสำคัญอยู่มาก

สำเนียงแขก 5 6 7 1' 7 2' 7 1' 7 6 5 6 5 4 3 4 ในดนตรีไทยนั้นเป็นแขกชวาไม่ใช่แขกภารตะเสียทีเดียว

นอกจากที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ก็ยังมีสำเนียงภาษาอื่น ๆ อีกสุดแต่คีตกวีจะชอบ เช่น ญวน เงี้ยว ญี่ปุ่น ข่า เป็นต้น จนอาจจะเป็นสิบสองภาษาดังปรากฏในการบรรเลงย่ำค่ำของปี่พาทย์นางหงส์ก็มีอยู่ แต่ท่านบังคับไว้ 4 ภาษาเป็นเบื้องต้น คือ จีน-เขมร ตะลุง-พม่า พ้นนั้นจะเป็นภาษาใดก็สุดแท้ อนึ่ง การบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นเพลงแม่บทแล้วออกภาษาให้เข้ากันเป็นลูกบทก็เป็นที่นิยมเช่น จระเข้หางยาวออกลูกบทจีน บุหลันออกลูกบทเขมร สี่บทออกลูกบทแขก เป็นต้น แม้การประพันธ์ที่ออกสำเนียงภาษาเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งของเพลงก็ทำได้เช่นกัน ดังมีอยู่ในเพลงพม่าห้าท่อนออกภาษาเงี้ยวในท่อนแรก (ทางพระเพลงไพเราะ) แต่ทั้งหมดทั้งปวงนี้ใช่ว่าจะตั้งเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวว่าเพลงสำเนียงภาษานี้ต้องเป็นอย่างนั้นภาษานั้นต้องเป็นอย่างโน้นแท้จริงแล้ว ผู้ประพันธ์ต้องได้ยินได้ฟังมามากจนคุ้นเคยสำเนียงภาษาต่าง ๆ จึงอาจสร้างทำนองของตนได้ ดนตรีไทยถ้าไม่ใช่ "ตาดู-หูฟัง-ชั่งใจ" จงดีแล้วก็อาจจับดำถลำแดงไขว้เขวไปจนทิ้งไทยก็เป็นได้

อนึ่ง ยังมีสำเนียงในการปฏิบัติรวมวงอีกอย่างหนึ่งสำหรับผู้นำวง เช่นระนาดเอกหรือซอด้วงจะเลือกใช้เพื่อบอกผู้ร่วมวงว่าจะมีความเปลี่ยนแปลงประการใด เช่นฆ้องว่า

_ 6 _ 1 _ 6 _ 5 5 5 _ 4 4 4 _ 2 _ 1 _ 4 _ _ 5 6 _ 1 _ 6 _ 5 _ 4

ถ้าเดินกลอนโดยสามัญก็เป็นอย่างหนึ่ง เช่น

4 5 6 7 1 7 6 5 1 6 5 4 6 5 4 2 1 2 3 4 3 4 5 6 1 2 1 6 1 6 5 4

แต่ถ้าประสงค์จะลงจบ ไม่บรรเลงต่อไป ผู้นำวงก็จักต้องทำสำเนียงบอกแก่ผู้ร่วมวงเพื่อเป็นหมายเช่นว่า

4 5 6 7 1 7 6 5 6 5 4 1 2 4 _ 2 _ 1 _ 2 _ 1 _ 6 _ _ _ 5 _ _ _ 4

อย่างนี้แล้ว ผู้ร่วมวงอื่น ๆ ก็จะรู้ได้ว่าประสงค์จะจบการบรรเลง ในกรณีเช่นนี้จะเรียกว่าสำเนียงจบก็ย่อมได้

(พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-51)

ธีรชัย แสงม่วงยาง ได้อธิบายเกี่ยวกับบันไดเสียงกับสำเนียงภาษาของเพลง ดังนี้

1. บันไดเสียงโด (ดรม x ซล x) มักจะอยู่ใช้เพลงที่มีสำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงไทย สำเนียงแขก

2. บันไดเสียงเร (รมฟ x ลท x) มักจะอยู่ในเพลงที่มีสำเนียงแขก

3. บันไดเสียงฟา (ฟซล x ดร x) มักจะอยู่ในเพลงที่มีสำเนียงเขมรเป็นส่วนใหญ่ แต่อาจจะมีในเพลงที่มีสำเนียงมอญบ้าง

4. บันไดเสียงซอล (ซลท x รม x) มักจะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงแขกเป็นส่วนใหญ่ อาจใช้ในเพลงที่มีสำเนียงไทยบ้าง แต่เป็นส่วนน้อย

5. บันไดเสียงลา (ลทด x มฟ x) เป็นระบบเสียงที่ใช้ในเพลงโบราณ เช่น สำเนียงขอม สำเนียงไทย เป็นต้น แต่พบได้น้อย เนื่องจากเมื่อนำมาบรรเลงในเพลงประเภทเครื่องสาย และเครื่องเป่าทำให้เกิดบรรเลงได้ยาก ในสมัยก่อนจึงมีการทรานสโพส ให้ไปอยู่ในบันไดเสียงอื่น

6. บันไดเสียงที (ทดร x ฟซ x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงมอญเป็นส่วนใหญ่ อาจใช้ในเพลงที่มีเพลงสำเนียงเขมรบ้าง แต่ก็มีส่วนน้อย (ธีรชัย แสงม่วงยาง, 2546: ออนไลน์)

จากข้างต้นเกี่ยวกับบันไดเสียงกับสำเนียงภาษาของเพลงมีความสอดคล้องกันกับ มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้อธิบายเรื่องสำเนียงกับบันไดเสียงไว้ว่า ดนตรีไทยเรามีทางหรือบันไดเสียงทั้งหมด 2 ทาง คือ ทางตามลักษณะวง และยังมีทางอีกประเภทหนึ่ง คือทางตามลักษณะเพลง

ทางตามลักษณะบทเพลง คือ บันไดเสียงของบทเพลงนั้น ๆ บันไดเสียงของบทเพลงก็เป็นบันไดเสียง 5 เสียง แต่ทางตามลักษณะบทเพลงมิได้คำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลง แต่คำนึงถึงว่า บทเพลงนั้น ๆ ควรบรรเลงในบันไดเสียงใดแล้วมีความไพเราะ ความเหมาะสมกับประเภทของบทเพลง

1. เพลงสำเนียงเขมร เช่น เขมรพวง เขมรไทรโยค เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับเสียงฟา ดังนั้นบันไดเสียงของเพลงสำเนียงเขมรจึงเป็น ฟซล x ดร x

2. เพลงสำเนียงลาว เช่น เพลงลาวดวงเดือน ลาวดำเนินทราย ทางหรือบันไดเสียงของเพลงตรงกับทางตามลักษณะวง ดังนั้น บันไดเสียงของเพลงลาวจึงเป็น ดรม x ซล x

3. เพลงมอญ เช่น เพลงราตรีประดับดาว เพลงสุดสงวน เป็นเพลงในบันไดเสียง ทดร x ฟซ x และมีการเปลี่ยนจากบันไดเสียงจาก ทดร x ฟซ x เป็น ฟซล x ดร x ทั้งนี้บันไดเสียง ทดร x ฟซ x เป็นบันไดเสียงหลัก

4. เพลงหน้าพาทย์ ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง ซลท x รม x (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2555: ออนไลน์)

2.4 องค์ประกอบของดนตรี

บุษกร บิณฑสันต์ กล่าวถึงความหมายของดนตรีว่า ดนตรี คือ เสียงที่ถูกร้อยเรียงตามจินตนาการของมนุษย์ อย่างมีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการและตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ซึ่งดนตรีของมนุษย์ต่างเผ่าพันธุ์ย่อมมีความแตกต่างกันไป เนื่องจากปัจจัยในการสร้างจินตนาการ เช่นสิ่งแวดล้อม ภูมิอากาศ ขนบปฏิบัติของวัฒนธรรม อันได้แก่ วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ที่มีความแตกต่างกัน จะต่างมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับเขตภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่ เสียงดนตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญสองส่วนได้แก่ ทำนองและจังหวะ ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

1. ทำนอง คือ กลุ่มเสียงที่แสดงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ทำนองประกอบขึ้นด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ระดับเสียง (Pitch) คือ ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทางสูงหรือต่ำ หากรอบในการสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบในการสั่นสะเทือนน้อยก็มีเสียงต่ำ มนุษย์มีการรับรู้ในด้านความสูงต่ำของเสียง ซึ่งบ่งบอกความรู้สึกที่ค่อนข้างจะตรงกัน เช่น เสียงในทางต่ำจะให้อารมณ์ที่ไม่สดใสเท่าเสียงสูง เป็นต้น

ธรรมชาติเสียง (Tone Color) คือลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้นจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกันโดย การดีด การสี การเป่า การตี หรือการเขย่าวัตถุต่าง ๆ ซึ่งความหนาแน่นของมวลสารของวัตถุต่างชนิดกันทำให้เสียงที่เกิดขึ้นนั้นแตกต่างกัน ซึ่งมนุษย์สามารถบ่งบอกถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงที่แตกต่างกันได้จากประสบการณ์การฟังเสียงดนตรี เช่น เสียงไวโอลินให้ความรู้สึกสดชื่นรื่นรมย์ ในขณะที่เสียงของเครื่องดนตรีประเภทฆ้องให้ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

ความเข้มของเสียง (Tone Intensity) คือ ความหนักเบาของเสียงขึ้นอยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี ความเข้มของเสียงนี้มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกได้ เช่น เสียงเบาให้ความรู้สึกอ่อนหวาน หรือเสียงดังให้ความรู้สึกที่ก้าวร้าว โกรธขึ้นได้

เสียงดนตรีที่แสดงอารมณ์ เกิดขึ้นจากส่วนประกอบของทำนองที่กล่าวมานี้เป็นตัวส่งผลให้เกิดรสในการฟังดนตรีขึ้น ทั้งระดับเสียง ธรรมชาติเสียง และความเข้มของเสียง เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ในรสของดนตรีให้แก่ท่วงทำนองเพลงได้โดยใช้จินตนาการที่มีต่อพฤติกรรมตามประสบการณ์ของตน ทำนองจะมีความไพเราะมีคุณภาพ ด้านความกลมกลืน (Harmony) คือการประสานเสียงของท่วงทำนองที่ไม่ขัดหู และมีความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) คือเสียงที่มีความงามพอเหมาะแก่การฟัง นอกจากนี้หากมีเนื้อเพลง (Lyrics) บรรจุอยู่ด้วยแล้ว ความหมายของเนื้อเพลงก็จะเป็นปัจจัยหนึ่งที่สามารถสะท้อนภาพจินตนาการของผู้ประพันธ์ได้ดีขึ้น ทั้งนี้มีข้อจำกัดในด้านการเข้าใจภาษามาเป็นตัวแปรอย่างหนึ่งคือ ผู้ที่เข้าใจภาษาเท่านั้นจึงจะมีความสะเทือนใจกับบทเพลงด้วยเนื้อเพลงนั้น ๆ ได้

2. จังหวะ

คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถสะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เช่น กลอง หรือ

เครื่องเคาะต่าง ๆ ที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้นการรับรู้ด้านจังหวะนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะที่ตรงกันข้าม จังหวะที่เป็นคู่ต่างกันนี้สะท้อนถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ต่างกันออกไป

จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์ที่เรียบง่ายสบาย ตรงข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ให้อารมณ์ที่อึดอัด สะดุด คับข้อง อย่างไรก็ดี จังหวะในลักษณะนี้อาจเพิ่มสีสันให้บทเพลงได้หากผู้ประพันธ์ หรือผู้บรรเลงมีศิลปะในการสร้างงานดนตรีในความสะดุดความคับข้องกลายเป็นเสน่ห์ของเพลง เช่น ดนตรีแจ๊ส ที่มีลีลาเครื่องดนตรีที่หยอกล้อกันกับกลองเมื่อบรรเลงเดี่ยวทีละเครื่อง เป็นต้น

จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับ**จังหวะเบา (Weak)** ให้ความรู้สึกอ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึก ที่เน้นย้ำ กับ **จังหวะสั้น (Short)** ให้ความรู้สึกที่ร่าเริง สดใสแท้จริงแล้ว จังหวะที่เกิดขึ้นจากจินตนาการที่ลอกเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์เช่นเดียวกับองค์ประกอบของทำนอง ตัวอย่างเช่น จังหวะช้าเนิบมักสะท้อนอารมณ์ที่มีอาการโศกเศร้าเป็นทุกข์เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมของผู้ที่รู้สึกโศกเศร้า ไม่มีแรงและกำลังใจที่จะทำอะไรด้วยความรวดเร็ว จังหวะที่มีความเร็ว กระชับ ก็เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ที่มีความสดชื่นเบิกบานทำอะไรก็ทำด้วยความกระฉับกระเฉง เป็นต้น (บุษกร บิณฑสันต์, 2553: 4)

บุษกร บิณฑสันต์ กล่าวถึงลักษณะของดนตรีว่า ดนตรีจัดเป็นศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (Non – Representational Art) ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้เสพมีจินตนาการได้เต็มที่พ้นขีดจำกัดของความคิด ตัวอย่างเช่น ภาพวาดพระเจ้ากับดนตรีที่แสดงความเป็นพระเจ้า อย่างใดจะให้ความเป็นอิสระแก่จินตนาการมากกว่ากัน ขณะมองภาพ จินตนาการของผู้เสพจะถูกขีดกรอบด้วยรายละเอียดที่ปรากฏ

ในภาพนั้นเอง แต่ขณะฟังดนตรี รายละเอียดของ บันไดเสียง ท่วงทำนอง แม้แต่การสอดประสาน ทำได้เพียงการบ่งชี้ทิศทางของจินตนาการเท่านั้น นอกจากนี้เป็นประสบการณ์ ความคิดคำนึง ความใฝ่ฝัน และการหล่อหลอมรวมมโนทัศน์ของโลกส่วนตัวอันเป็นอิสระของผู้เสพนั้นเอง(บุษกร บิณฑสันต์, 2553: 31)

2.5 การดำเนินทำนองของดนตรีไทย

ในด้านการดำเนินทำนองนั้น บุษกร สำโรงทอง (2539: 16 – 20) กล่าวถึงหลักการดำเนินทำนองว่า ในการศึกษาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผล และถูกต้องตามตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้

การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในการทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตก หรือ ลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ กัน ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งคือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกัน กล่าวคือ หากทิศทางของเสียงในประโยคทำนอง

หลักมีลักษณะเรียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูงจึงจะกลมกลืนมากที่สุด

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

ทำนองเพลงไทยนั้นเปรียบได้กับร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสะละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอก สัมผัสใน สร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกันจึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง

ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่นเพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

Chulalongkorn University

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน

ข้อสำคัญที่ต้องควรคำนึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น คือการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะดีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคหนึ่งหลายครั้งการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก

6. ต้องมีท่วงทีทำนองในการดำเนินทำนอง

ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงที ที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังตัวเอง

เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้หลากหลายทางเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ซึ่งทำนองต่าง ๆ นั้นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้นจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้นการพิจารณาเลือกท่วงทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะสมแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวการบรรเลงสูง คือ บรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่การจบน้อยเต็มที กรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วยประคองให้สามารถออมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงโดยเรียบร้อย (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 16 – 20)

Chulalongkorn University

2.6 ประเภทของเพลงไทย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 21 – 26) กล่าวว่า กรอบลีลาเพลงเป็นสิ่งสำคัญต่อการสร้างอารมณ์ของเพลงไทย ลีลาของเพลงเรียกว่า “ทางของเพลง” แบ่งได้ดังนี้

1. เพลงประเภททางพื้น ได้แก่ เพลงประเภท “ทำนองเต็ม” เพลงประเภทนี้อาศัยเทคนิควิธีการเก็บเป็นหลัก ลักษณะของบทเพลงประเภทนี้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเครื่อง

ต่าง ๆ มีอิสระในการสร้าง “ทางกลอน” ได้อย่างดียิ่ง ดังนั้น ความไพเราะของเพลงจะมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับพื้นฐานประสบการณ์ของนักดนตรีที่ต่างกัน

2. เพลงประเภททางกรอ เป็นเพลงที่ดำเนินทำนองช้า ๆ ห่าง ๆ ลักษณะการบรรเลงจะพยายามรักษาทำนองหลักให้มากที่สุด จะประดิษฐ์ตกแต่งทำนองก็เฉพาะส่วนที่จำเป็นจริง ๆ เท่านั้น

3. เพลงประเภทลูกล้อ – ลูกขัด เป็นลีลาของเพลงที่มีลักษณะคล้ายกับการหยอกล้อกันของเครื่องดนตรี การบรรเลงประเภทนี้ เครื่องดนตรีจะถูกกำหนดบทบาทให้เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มนำทำนองและตามทำนอง ลีลาของเพลงประเภทนี้มักจะประกอบด้วยลีลา ทำนองต่าง ๆ กัน

3.1 ลูกล้อ เป็นลีลาของการบรรเลงล้อเลียน ทำนองเครื่องดนตรีระหว่างกลุ่มที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำโดยกลุ่มเสียงสูงจะทำหน้าที่บรรเลงนำไปก่อน เมื่อบรรเลงจบกลุ่มที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงล้อเลียนด้วยท่วงทำนองที่เหมือนกันทุกประการ

3.2 ลูกต่อ เป็นลีลาการบรรเลงทำนองให้ได้ใจความของทำนองที่สมบูรณ์ในการบรรเลงกลุ่มแรกบรรเลงทำนองจบแล้ว กลุ่มหลังจะบรรเลงทำนองอีกทำนองหนึ่งเพื่อเชื่อมต่อให้ทำนองมีความสมบูรณ์

3.3 ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง เป็นลีลาของเพลงที่ท่วงทำนองจะถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรี 2 กลุ่ม ในลีลาของท่วงทำนองเดียวกัน แต่ช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวหรือเหลื่อมล้ำกัน

4. ลีลาของเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงโดยอาศัยเครื่องดนตรีประเภททำทำนองเพียงเครื่องเดียว ประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ เพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีจุดมุ่งหมายในการนำเสนอทางเพลงของครู ความแม่นยำในจำกลเม็ดเด็ดพรายของนักดนตรี และแสดงถึงทักษะความสามารถในการบรรเลง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 21 – 26)

2.7 ประเภทของวงดนตรีไทย

บุญธรรม ตราโมท (2545: 29) กล่าวถึง “การผสมวงดนตรี” ว่ามีหลักสำคัญอยู่ 2 อย่าง คือ

1. เครื่องสำหรับทำลำนำ มีหน้าที่แตกต่างกันออกไป เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หยอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง

2. เครื่องดนตรีสำหรับบังคับจังหวะ มีไว้ให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกัน แต่ก็มีหน้าที่แตกต่างกันคือ เดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบาหลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่เป็นประโยควรรคตอน

ทั้งนี้มิได้บังคับว่าการผสมวงดนตรีวงหนึ่งๆ จะต้องครบทุกหน้าที่ ขึ้นอยู่กับลักษณะของวงชิดนั้น ๆ จะมีความต้องการเพียงไร นอกจากการวางหน้าที่ต่าง ๆ แล้ว การที่จะผสมวงดนตรีจะต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกว่า ถ้าผสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ซึ่งสำคัญมากในการผสมวง เมื่อมีเสียงสูงก็ต้องมีเสียงต่ำ เมื่อมีเสียงแหลมก็ต้องมีเสียงนุ่มประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน

อีกประการหนึ่งเครื่องที่มีเสียงตายตัว เช่น ขลุ่ย ปี่ ระนาด ถ้าหากจะผสมวงกันจะต้องพิจารณาอีกว่า ความถี่ห่างของการเรียงเสียงเหมือนกันหรือไม่ หากการเรียงเสียงมีความถี่แตกต่างกันแล้ว ถึงเสียงจะสมควรผสมกันเพียงไร ก็จะผสมกันไปไม่ได้เป็นอันขาด (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 29)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 63) ได้กล่าวถึงวงเครื่องสายผสม ดังนี้

วงเครื่องสายผสม เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่สังกัดในวงเครื่องสายไทยทุกประเภท เพียงแต่นำเอาเครื่องดนตรีที่อยู่นอกเหนือจากวงเครื่องสายไทยมาผสม เช่น ไวโอลิน ออร์แกน ขิม และแคนเป็นต้น อย่างไรก็ตาม เครื่องดนตรีที่นำมาผสมนั้นต้องคำนึงถึงคุณลักษณะของเสียงด้วยว่ามีความกลมกลืนมากน้อยเพียงใด เมื่อนำมารวมกันแล้วจะเรียกชื่อตามเครื่องดนตรีที่นำมาผสม เช่น ถ้านำขิมมาบรรเลงร่วมก็จะเรียกว่า วงเครื่องสายผสมขิม ถ้าหากนำออร์แกนมาบรรเลงร่วมก็เรียกว่า วงเครื่องสายผสมออร์แกน เช่นนี้เป็นต้น สำหรับโอกาสในการบรรเลงนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับวงเครื่องสายทุกประการ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 63)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550: 105) ได้กล่าวถึงวงเครื่องสายว่า

> *วงเครื่องสายเป็นวงที่มีอิสระในการประสมเครื่องดนตรีที่หลากหลายทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกซึ่งเรียกว่า "วงเครื่องสายผสม" มีการเรียกชื่อวงคือ หากนำเอาเครื่องดนตรีใดมาประสมจะเรียกตามชื่อเครื่องดนตรีที่นำมาประสมเช่น ถ้าเอาขิมมาประสมจะเรียกว่า "วงเครื่องสายผสมขิม" เป็นต้น*
>
> (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 105)

2.8 การวิเคราะห์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (2559: 8-16) ได้กล่าวถึงสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ไว้ดังนี้

การวิเคราะห์เฉพาะสำนวนทำนองเพลงซึ่งมีความคลี่คลายไปในอาการต่าง ๆ นั้น อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ ความคลี่คลายทำนองอย่างหนึ่งและความคลี่คลายสำนวนเพลงอีกอย่างหนึ่ง ดังจะอธิบายต่อไป ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแบ่งท่อนแบ่งวรรคเพื่อการปฏิบัติในอาการต่าง ๆ

ความคลี่คลายทำนอง

การวิเคราะห์พบว่าเกิดขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กันถึง 7 แบบ ดังนี้

1.1 แบบแผนซ้ำท้าย

แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย เช่น เพลงแขกบรเทศ เพลงแขกมอญ เพลงสุรินทราหู สังคีตลักษณ์ AB/CB/...

1.2 แบบแผนซ้ำหัว

เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่าง ๆ ท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย เช่น เพลงการะเวก เพลงจำปานารี สังคีตลักษณ์ ABAC/DEDF/... หรือ AB/AC/...

1.3 แบบแผนซ้ำหัว – ท้าย

เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี เพลงหรุ่ม สังคีตลักษณ์ ABA/...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 แบบแผนเปลี่ยนกลาง

สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลงนางนาค สังคีตลักษณ์ ABC/ADC/...

1.5 แบบแผนโอด – พัน

สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม หรือที่เรียกว่าโอด – พัน ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 20 ธันวาคม 2463 โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบาย

"...เพลงที่มีเนื้อเหมือนกัน แต่ทำสูงทีหนึ่งต่ำทีหนึ่ง..."

สังคีตลักษณ์ $A_1/A_2/...$

1.6 แบบแผนทางเปลี่ยน

สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตก จำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเอาไว้คงเดิม เช่น ในเพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนี้ มิได้จำกัดจำนวนท่อนว่าจะมีกี่ท่อน โดยมากมักจะพบในเพลงที่มีท่อนเดียว สังคีตลักษณ์ $A/A_1/A_2/A_3/...$

1.7 แบบแผนเที่ยวกลับ

สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคีตกวีกรำทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นรากเพียงแค่คงเสียงลูกตกสำคัญ บันไดเสียงไว้เท่านั้น เช่นที่ปรากฏในเพลงบุหลันสามชั้น และเพลงสี่บท สามชั้น สังคีตลักษณ์ A/B/A^X/B^X/...

(พิชิต ชัยเสรี, 2559: 8-16)

นอกจากนี้แล้ว พิชิต ชัยเสรี (2559: 2-7) ยังได้กล่าวถึงความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์ว่า

1. ใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ *แนวทางในการวิเคราะห์นั้นให้ใช้ทำนองฆ้องใหญ่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ ด้วยถือว่าทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะมากที่สุด และชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ จนบางครั้งอาจกลายเป็นทำนองสารัตถะไปเสียเองก็เป็นได้*

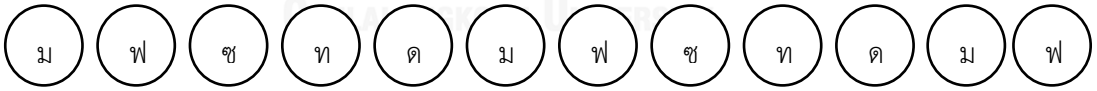
ทำนองสารัตถะ *คือ แก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่ร้อยเรียงกันเป็นท่วงทำนองต่าง ๆ กัน*

ทำนองตกแต่ง ด ร ด ด ร ม ร ร ม ซ ม ม ซ ล ซ ซ

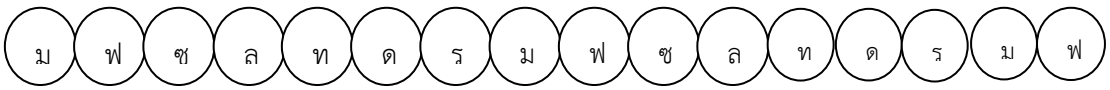
ทำนองสารัตถะ - - - ด - - - ร - - - ม - - - ซ

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta – Centric) *คำว่าปัญจมูลนี้ ผู้เขียนได้เทียบศัพท์ไว้ เพื่อเลี่ยงการใช้คำว่า Penta tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ทั้งนี้มีปรากฏการเทียบเคียงเข้าพิจารณาในเรื่องนี้ได้อีก 2 เรื่อง คือ ชื่อของเทพสังคีตจารย์ และรูปวาดของวงฆ้อง ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งวาดโดยลาลูแบร์ ทูตชาวฝรั่งเศส ดังจะอธิบายทั้ง 2 ประเด็นดังนี้*

ในเรื่องเทพสังคีตจารย์นั้น ทางดนตรีไทยมีเทพสังคีตจารย์องค์หนึ่ง นามว่า “พระปัญจสิขร” แปลความจากชื่อได้ว่า ภูเขา 5 ลูก ซึ่งโบราณาจารย์อาจแสดงเค้าแห่งภูมิรู้ในเรื่องกลุ่มเสียงทั้งห้านี้ผ่านเทพสังคีตจารย์ก็เป็นได้ และเมื่อพิจารณาบริบทอื่น ๆ (เทพสังคีตจารย์พระองค์อื่น ๆ) ประกอบก็จะส่อเค้าให้เห็นว่ามีการแฝงความหมายและนัยสำคัญอยู่เช่นกันคือ พระพิราพ และพระนารถมุนี อาจอุปมาเทียบได้กับ Emotion 2 บุคลิค คือ เข้มงวด เกรี้ยวกราด (พระพิราพ) และผ่อนปรนอ่อนหวาน (พระนารถมุนี) ส่วนพระประคนธรรพ อาจเทียบได้กับ Rhythm หากเมื่อนำเทพสังคีตจารย์ทั้งหมดมาประมวลกัน ก็จะได้องค์ประกอบของดนตรีครบพอดี คือ ท่วงทำนอง (พระปัญจสิขร) จังหวะ (พระประคนธรรพ) และอารมณ์ (พระพิราพและพระนารถมุนี) ในประเด็นเรื่องภาพวาดของลาลูแบร์นั้น ถ้าหากนำเอาระบบ Penta Tonic Mode มาจัดเข้าในลูกฆ้องจะได้ลงตัวพอดี



และเมื่อเติมเสียงหลุมที่ขาดไป จะมีจำนวนเพิ่มขึ้น 16 ลูก (เพิ่มอีก 4 ลูก 2 เสียง) ซึ่งมีจำนวนลูกฆ้องเท่ากับฆ้องในปัจจุบัน



ภาพจำนวนลูกฆ้องที่เพิ่มขึ้นอย่างปัจจุบันให้สังเกตว่าเสียงที่เพิ่มขึ้นมาภายหลังคือเสียงที่เคยเป็นหลุมนั่นเอง

จากปรากฏการณ์ทั้ง 2 เรื่อง คือ เรื่องเทพสังคีตจารย์ และเรื่องภาพวาดรูปฆ้องของลาลูแบร์ น่าจะอนุมานได้ว่า ในอดีต ดนตรีไทยอาจเป็น Penta Tonic จริง และได้มีวิวัฒนาการจนครบ 7 เสียงบริบูรณ์ (Heptatonic) ในช่วงต่อมา ซึ่งวิวัฒน์ดังกล่าวคงสำเร็จเสร็จสิ้นตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยพิจารณาจากเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง อันเป็นเพลงของเก่าที่ปรากฏใช้เสียงมากกว่า 5 เสียง

ดังนั้นสามารถสรุปความได้ว่า ระดับเสียงดนตรีไทยนั้นมี 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างเท่าๆ กัน โดยในลักษณะการบรรเลงเพลงพบว่ามักหลีกเสียงที่ 4 และในบางครั้งก็มีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเช่นกัน จนทำให้ดูประหนึ่งว่าใช้แค่เพียง 5 เสียงเท่านั้น อย่างไรก็ดี เสียงทั้ง 5 เสียงที่ใช้มากที่สุด สามารถแบ่งออกได้ 7 กลุ่ม เรียกเสียงเหล่านี้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) สามารถแจกแจงกลุ่มทั้งเจ็ดได้ดังนี้

P.C (ด) = ดรม x ซล x

P.C (ร) = รมฟ x ลท x

P.C (ม) = มฟซ x ทด x

P.C (ฟ) = ฟซล x ดร x

P.C (ซ) = ซลท x รม x

P.C (ล) = ลทด x มฟ x

P.C (ท) = ทดร x ฟซ x

หมายเหตุ P.C คือ Penta – Centric

X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง

3. องค์ประกอบดนตรี *องค์ประกอบของดนตรีไทย สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ดังนี้*

3.1 ท่วงทำนอง (Melody) *มี 3 องค์ประกอบดังนี้*

3.1.1 ระดับเสียง ระดับเสียง (Pitch) *ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่าๆ กัน*

3.1.2 ความดัง – ค่อย (Volume) *ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดัง – ค่อยแตกต่างกัน ก็มีผลต่อการแสดงออกของธาตุสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากนี้ในดุริยางค์ไทย การประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดัง – ค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวให้ความดังมากกว่าวงมโหรีเครื่องสี่*

3.1.3 คุณภาพเสียง (Tone Color) *เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมให้สีสันแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดกัน จึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน การเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไม่ว่าเครื่องใด ๆ ก็สามารถบรรเลงเดี่ยวได้ไปเสียทุกเพลง*

3.2 การประสานเสียง (Harmony) *มี 2 นัย คือ*

3.2.1 การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) *ดนตรีไทยในขนบนั้นไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ เช่น ในเครื่องตี*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในจะเข้ ซอสามสาย แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ ก็เป็นด้วยอิทธิพลของตะวันตก หาใช่โบราณแท้ ดังที่ปรากฏในเห่ท้ายเต่าเห่ และ ขับร้องประสานเสียงชายหญิงในเพลงเวสสุกรรม

3.2.2 การประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) *แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีการประสานเสียงในแบบแนวดิ่งอย่างข้างต้น ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบจุดเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นเดียวกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการดำเนินท่วงทำนองที่มิได้เป็นแนวดิ่งดังลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก*

3.3 จังหวะ (Rhythm) *ในดนตรีไทย มี 2 นัยคือ*

3.3.1 จังหวะฉิ่ง *ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ทำด้วยโลหะ มี 2 ฝา ตีประกอบกัน สามารถตีให้เกิดได้ 2 เสียง คือ เสียงที่ได้จากการตีเปิด (เสียงฉิ่ง) และเสียงที่ได้จากการตีปิด (เสียงฉับ) ซึ่ง 2 เสียงนี้ คีตกวีไทยสามารถนำมาสร้างสรรค์ได้กว้างขวาง ดังนั้น จังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งในดนตรีไทยนั้นจึงมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลงเป็นสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม จังหวะฉิ่งนั้นพอจะสรุปและสามารถจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 3 ประเภท โดยใช้เกณฑ์ลักษณะการบรรเลงดังนี้*

3.3.1.1 การตีแบบเปิด – ปิด (ฉิ่ง – ฉับ) *ซึ่งสามารถจำแนกออกได้อีก 3 ประเภทดังนี้*

Chulalongkorn University

3.3.1.1.1 ตีเปิด – ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตรา*จังหวะ มักปรากฏใช้ในเพลงเถาต่าง ๆ และแต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกันได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับบรรเลงเป็นสำคัญ*

3.3.1.1.2 ตีเปิด – ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือ ฉิ่งโลม) *เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้นและอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีฉิ่งประเภทนี้ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลม หรือเพลงโอ้ ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลงโอ้ลาวครวญ เพลงโอ้โลม เพลงสิงโตตัด*

3.3.1.1.2 ตีเปิด – ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน *การตีในลักษณะเช่นนี้ ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนไจ๋ยอ โดนการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ*

3.3.1.2 การตีแบบเปิด – เปิด (ฉิ่ง ฉิ่ง) *เป็นการตีกำกับจังหวะแบบตีเปิดอย่างเดียว ใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่มักใช้วิธีการบรรเลงแบบนี้ เช่นเพลงสาธุการ เพลงกลม เพลงรัว*

3.3.1.3 การตีแบบปิด - ปิด (ฉับ ฉับ) *เป็นการตีกำกับจังหวะแบบปิดอย่างเดียว เสียงที่ได้เป็นเสียง ฉับ เช่น ตีประกอบจังหวะในเพลงเชิดจีน*

3.3.1.4 การตีประสม *เป็นการตีกำกับคละเคล้ารูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี่*

3.3.2 จังหวะหน้าทับ *หน้าทับคือกระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือเสียงกลองมาร้อยเรียงสร้างเป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่า หน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา*

หน้าทับที่มักถูกนำมาใช้ประจำ และอาจถือว่าเป็นหน้าที่สำคัญที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็เป็นหน้าทับพิเศษต่าง ๆ เฉพาะเพลงเฉพาะสำเนียงไป เช่น หน้าทับม้าย่อง สมิงทอง ขึ้นม้า หน้าทับภาษาต่าง ๆ

(พิชิต ชัยเสรี, 2559: 2-7)

2.9 แนวคิดด้านลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

สุพรรณี เหลือบุญชู (2542: 2 – 22) กล่าวว่า ลักษณะของดนตรี และเพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่เกิดจากกิจวัตรประจำวัน หรือประจำฤดูกาล เช่น มีการขอฝน การจับสัตว์น้ำ สัตว์บก การทำไร่ ไถนา หรือเกี่ยวกับประเพณีความเชื่อตลอดจนสะท้อนให้เห็นถึงความสนุกสนานเพลิดเพลิน เช่น การแห่ การเซิ้ง หมอลำ หมอแคน และการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมประกอบการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากการที่ ภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่กล่าวใหญ่ 1 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งหมดของประเทศไทย ทำให้วัฒนธรรมของอีสานมีลักษณะที่แตกต่างกันระหว่างอีสานเหนือ (วัฒนธรรมลุ่ม ไทย – ลาว) และอีสานใต้ (วัฒนธรรมลุ่ม ไทย – เขมร) ลักษณะของดนตรีและบทเพลงพื้นบ้านอีสานทั้ง 2 ท้องถิ่นจึงมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ภาษาในการประดิษฐ์คำร้อง เพลงพื้นบ้าน และสำเนียงดนตรีตลอดจนรูปแบบ และลักษณะเฉพาะตัว

แตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม ในลักษณะของความเป็นศิลปวัฒนธรรมนั้นสามารถกล่าวได้ว่ามีลักษณะร่วมกันอยู่หลายประการดังนี้

1. เพลงมีลักษณะเป็นเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะท้องถิ่น

2. ผู้แต่งใช้ภาษาถิ่นในการแต่งเพลง คือ ภาษาไทย – ลาว ไทย – เขมร

3. ประโยคเพลงสั้นๆ มีทำนองซ้ำ ๆ กัน เป็นทำนองฟังง่ายไม่ซับซ้อน ทำนองเพลงหรือสานเหนือเรียกว่า “ลายเพลง” ทางอีสานใต้เรียกว่า “บอดเพลง” มีลักษณะสั้นเวลาบรรเลงจะบรรเลงหลายๆ รอบ วนไปมาซ้ำ ๆ กัน

4. จังหวะเพลง ไม่สลับซับซ้อน เน้นความช้า – เร็ว ดำเนินจังหวะโดยใช้เครื่องประกอบจังหวะของแต่ละท้องถิ่น

5. การประสานเสียงเกิดจากการประสานด้วยเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดและในตัวของมันเอง เช่น การบรรเลงพิณ แคน ซอ สามารถประสานเสียงในตัวเอง หรือการประสานทำนองระหว่างเครื่องดนตรีในการบรรเลงทั้งวง

6. รูปแบบ หรือโครงสร้างของเพลง ส่วนใหญ่เป็นโครงสร้างขนาดเล็ก เป็นเพลงท่อนเดียว ไม่มีการแปรทำนองหลัก มีเฉพาะท่อน A ยกเว้นบางเพลงเท่านั้น ที่แต่งให้มีโครงสร้างซับซ้อน เช่น การลำ มีโครงสร้าง ของกลอนลำที่ประกอบด้วยหลายท่อนเพลง (สุพรรณี เหลือบุญชู, 2542: 2 – 22)

สอดคล้องกับ วิมล หนูเกื้อ และคณะ (2541: 17-19) ที่กล่าวว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม ตามลักษณะเด่นทางดนตรีและกลุ่มชาวพื้นเมืองซึ่งมีวัฒนธรรมย่อย คือ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมโคราช

ดนตรีสำหรับวัฒนธรรมหมอลำ เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุดของชาวอีสาน มีการขับร้องที่เรียกว่า ลำ โดยมีแคนเป่าประสานเสียง เครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของกลุ่มนี้ได้แก่ แคน

ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่นิยมรองลงไปได้แก่ พิณ แต่ปัจจุบันโปงลาง (เดิมเรียกกันว่า ขอลอ หรือหมากกลิ้งกล่อม) กำลังเป็นที่นิยมและแพร่หลายกันมากขึ้นเป็นลำดับ

ดนตรีสำหรับวัฒนธรรมกันตรึม เป็นดนตรีของชาวสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ซึ่งมีเชื้อสายเขมร ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้มีทั้งดนตรีประเภท ขับร้องที่เรียกกันว่า “เจรียง” ต่าง ๆ และดนตรีประเภทบรรเลง เช่น ดนตรีของวงกันตรึม วงพิณพาทย์ และวงมโหรี

ดนตรีสำหรับกลุ่มวัฒนธรรมโคราช มีการแสดงอยู่สองอย่าง คือ เพลงโคราช และลิเก เพลงโคราช เป็นการขับร้องโต้ตอบกันระหว่างหมอเพลงชาย-หญิงโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบแต่อย่างใด ส่วนลิเกก็เป็นการแสดงของภาคกลางการขับร้องโต้ตอบกันระหว่างหมอเพลงชาย – หญิง

ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานมีบทบาทในด้านให้ความบันเทิงส่วนใหญ่ โดยใช้บรรเลงเล่นด้วยความเพลิดเพลินในยามว่างจากภารกิจการงานต่าง ๆ ใช้บรรเลงประกอบการละเล่นการแสดง ทำให้เกิดการสนุกสนานครึกครื้นในเทศกาลงานบุญต่าง ๆ นอกจากนี้ยังนำไปใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ อาทิ แคนใช้เป่าในพิธีกรรมรักษาโรค หรือที่เรียกว่า ลำผีฟ้า วงตุ้มโมงใช้บรรเลงงานศพ และปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านยังมีบทบาทต่อสังคมอีสาน (วิมล หนูเกื้อ และคณะ, 2541: 17-19)

เอนก นาวิกมูล (2550: 78) กล่าวว่า ลักษณะเพลงพื้นเมืองมีดังนี้

1. ความเรียบง่าย ลักษณะเพลงพื้นเมือง คือมีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที ถ้ามีการเปรียบเทียบแฝงสัญลักษณ์อย่างไรก็สามารถแปลความหมายได้โดยไม่ยากนัก
2. การเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก
3. การมีรูปแบบคล้ายคลึงกัน (เอนก นาวิกมูล, 2550: 78)

สุพรรณี เหลือบุญชู (2542: 106) กล่าวว่า วงดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้มีหลายลักษณะ เช่น วงพื้นบ้านที่มีลักษณะของพื้นบ้านเขมร ลักษณะของพื้นบ้านลาว และพื้นบ้านที่รับ

อารยธรรมของดนตรีไทยภาคกลาง วงดนตรีพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันในปัจจุบันมีดังนี้ วงกันตรึม วงตุ้มโมง วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน (สุพรรณี เหลือบุญชู, 2542: 106)

สุกิจ พลประถม (2538: 7 – 8) กล่าวถึง “ลักษณะดนตรีพื้นบ้านอีสาน” ไว้ดังนี้

1. ทำนองเพลงใช้บันไดเสียงแบบห้าเสียง (Pentatonic Scale)

2. ท่วงทำนองออกไปทางบันไดเสียงไมเนอร์ จึงแฝงด้วยสำเนียงค่อนข้างจะให้อารมณ์เศร้า

3. การประสานเสียงในเพลงไม่มีระบบ แต่บอกถึงลักษณะบันไดเสียงเป็นแบบไมเนอร์

4. ทำนองเพลงประกอบด้วยประโยคสั้นๆ แต่สามารถบรรเลงวกไปเวียนมาซ้ำ ๆ หลายๆครั้งตามต้องการจึงสามารถบรรเลงได้นานเท่าใดก็ได้

5. ความช้า – เร็วของจังหวะอยู่ในระดับปลานกลาง ไปจนถึงจังหวะค่อนข้างเร็ว

6. โครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ ทำนองเกริ่น ทำนองหลัก (Theme) และทำนองย่อย (Variations)

7. ทำนองเพลงพื้นบ้าน ชาวบ้านเรียกว่า “ลาย” สืบทอดโดยการจดจำ ไม่มีการบันทึกโน้ตเพลงและไม่ค่อยมีการแต่งเติมลายจึงมีไม่มากนัก (สุกิจ พลประถม, 2538: 7 – 8)

ในแนวทางเดียวกันกับ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 88 - 89) ได้กล่าวว่าดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้ (Self-sufficiency) สภาพสังคมจะไม่ใช่สังคมที่อยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือแยกออกจากสังคมอื่น ขบวนการถ่ายทอดศิลปะดนตรีจะอาศัยการบอกด้วยปาก และจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวมาเป็นเพียงการสะท้อนภาพ

Chulalongkorn University

ของดนตรีพื้นบ้านโดยอาศัยบริบททางสังคมเศรษฐกิจและวัฒนธรรมเป็นปัจจัยบ่งบอก แต่หากพิจารณาจากเนื้อแท้ของความเป็นดนตรีพื้นบ้านแล้ว ควรพิจารณาดังต่อไปนี้

1. ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นเพื่ออรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ประกอบกับไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยแต่การท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นเมืองจำต้องมีขนาดสั้นและวนไปมา ในลักษณะเช่นนี้จะช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ อีกทั้งยังเป็นการสะดวกต่อชาวบ้านในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องในดนตรีลักษณะของมหาชน

2. ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงเสมอๆ ประกอบกับในขณะบรรเลงและขับร้องนั้น นักดนตรีและนักร้องตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ภาวะแวดล้อมพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกร (Conductor) มาเป็นกรอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระอย่างเต็มที่จึงปรากฏพบการพลิกแพลงท่วงทำนองแปลกๆ ใหม่แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง (Improvisation)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. ให้ความสำคัญเนื้อร้อง วัตถุประสงค์หลักของดนตรีพื้นบ้านมิใช่มุ่งนำเสนอความงามในอรรถรสแห่งเสียงเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่เป็นบทบรรเลงแต่จะให้ความสำคัญอย่างมากต่อเนื้อร้อง ทั้งนี้เพื่อต้องการสื่อสารด้านความหมายของเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญ ที่เป็นเช่นนี้เพราะภาษาพูดมีประสิทธิภาพในเชิงการสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรีนั้นเอง

4. จังหวะเด่นกว่าทำนอง จังหวะจะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังอย่างมากในเชิงกายภาพ เช่นเกิดอาการเคาะ กระดิกนิ้ว เต้นไปตามจังหวะ ดังนั้นบทบาทของดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายจังหวะ ในกรณีของดนตรีอีสานได้

อย่างชัดเจนที่สุด น่าจะเป็นบทของ “พ่อเอวหวาน” และลีลาของ “น.ส. ไห” ที่ชาวอีสานและผู้สนใจดนตรีอีสานคุ้นเคยนั้นเอง

5. ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้าน จะทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ใช้ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้านหรือละแวกใกล้เคียง เช่น ไม้ไผ่ ไม้ซาง ไม้หมากหาด ลูกน้ำเต้า กะลามะพร้าว หนังงู หนังควาย เป็นต้น โดยวัสดุเหล่านั้นไม่จำเป็นต้องซื้อหา (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538: 88-89)

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ (2553: 748-754) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านว่า ส่วนใหญ่จะมีท่วงทำนองง่ายๆ สั้นๆ มักเป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองธรรมชาติ เช่น ลายแคนต่าง ๆ ของอีสาน ซอของภาคเหนือ เช่น ซอล่องนาน ดนตรีพื้นบ้านมักมีทำนองหลักเพียงทำนองเดียวไม่ค่อยมีการะประสานเสียง เป็นการบรรเลงทำนองหลักกลับไปกลับมาในขณะเดียวกันเนื่องจากดนตรีพื้นบ้านไม่มีกฎเกณฑ์การเล่นเคร่งครัด นักดนตรีจึงอาจพลิกแพลงทำนองในขณะเล่น ทำให้เกิดลีลาใหม่ๆ ขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านมักทำขึ้นจากวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ทำให้แต่ละภาคมีเครื่องดนตรีที่เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของภาค

นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงแบบแผนหรือขนบนิยมในการแสดงพื้นบ้านแต่ละภาค ความสัมพันธ์ด้านรูปแบบของการแสดงพื้นบ้าน โดยแยกออกเป็นประเภทเล่นเป็นเรื่องและการแสดงประเภทระบำรำฟ้อน (สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, 2553: 748-754)

อุดม หนูทอง (2531: 1-2) ได้ศึกษาลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านสรุปได้ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชาวบ้าน โดยชาวบ้านและเพื่อนบ้าน นั้นคือ ชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสอดคล้องความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

2. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่าเลียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยกันจดจำและการปฏิบัติต่อ ๆ กันมา

3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความหมายเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพ และความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะท้องถิ่นเป็นรูปแบบในการแสดงออก

5. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลงประสมประสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบใดที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ยังถือว่าดนตรีและการละเล่นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มนั้น (อุดม หนูทอง, 2531: 1-2)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีพิธีกรรมในต่างประเทศพบว่า มาเรีย โซ (2002) ได้ทำการศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าทรงในเกาหลีใต้พบว่า จากการที่มาเรีย โซ ได้ทำการติดตามเฝ้าสังเกตอย่างใกล้ชิดเป็นระยะเวลาทำการศึกษากว่า 20 ปี จนกระทั่งทำให้นำมาซึ่งข้อสรุปของ มาเรีย โซ (2002: 165) ว่าเครื่องดนตรีสำคัญในการประกอบพิธีกรรมเข้าทรงของผู้ประกอบพิธีนั้นคือ กลองชังกุ (Changgu) เพียงเท่านั้นที่ทำหน้าที่ให้จังหวะ และภายหลังเครื่องดนตรีประเภทที่ทำนองจึงได้ถูกเพิ่มเติมเข้า ดังนั้นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมของชาวเกาหลีเป็นกลองรูปนาฬิกาทราย และประกอบด้วยเครื่องตีประเภทฉิ่ง

มาเรีย โซ (2002: 165-178) ได้ทำการบันทึกบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมไว้ทั้งหมด 12 บทเพลง ลักษณะร่วมที่สำคัญของบทเพลงคือ จังหวะหน้าทับซึ่งล้วนแต่ประกอบด้วยจังหวะหนักเท่านั้น ตีประคบด้วยมือซ้าย และมือขวาลงพร้อมกัน ห้องละ 1 จังหวะ มีเพียงเพลงเดียวเท่านั้นที่ใช้จังหวะผสมสาม ไม่มีเพลงใดเลยที่ใช้โน้ตครึ่งจังหวะ

ประเด็นสำคัญเกี่ยวกับลักษณะของบทเพลงที่มีการร้องประกอบในพีกรรมของเกาหลีใต้ พบว่า มีการร้องและใช้ทำนองแบบสั้น ๆ การซ้ำทำนองด้วยทำนองสั้น ๆ ประกอบการตีกลองเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้ยังพบทั่วไปในหมู่นักประกอบพิธีเข้าทรงในเอเชียกลางอีกด้วย ลักษณะการแบ่งจังหวะของดนตรีพิธีกรรมในอารยธรรมจีนนั้นเป็นลักษณะทวินิยม อันเนื่องมาจากลัทธิความเชื่อหยินหยาง ซึ่งแสดงถึงความสมดุลของสภาวะธรรมชาติ (Liang 1985: 25 อ้างถึงใน Seo 2002: 238) ส่วนดนตรีประกอบพิธีกรรมของอารยธรรมเกาหลีโบราณนั้นเป็นจังหวะสาม มาเรีย โซ (2002: 237) เสนอข้อตีความไว้ว่าเหตุดังกล่าวสืบเนื่องมาจากความเชื่อของชาวเกาหลีที่ต่างกันจากอารยธรรมจีน ชาวเกาหลีมีความเชื่อเกี่ยวกับธรรมชาติว่าสมดุลแห่งธรรมชาตินั้นมาจากโลกเบื้องบนคือสวรรค์ และโลกเบื้องล่างคือพื้นพิภพ หากแต่องค์ประกอบเพียงสองสิ่งนี้ยังไม่ทำให้เกิดความสมบูรณ์ขึ้นได้หากปราศจากมนุษย์ ดังเช่นกลองชังโก (chunggo) ที่ประกอบด้วยหน้ากลองทั้งสองด้าน หน้ากลองด้านซ้ายหมายถึงพื้นพิภพ ส่วนหน้ากลองด้านขวาหมายถึงสรวงสวรรค์ หากกลองปราศจากมนุษย์ซึ่งเป็นผู้ตกลองให้ดังแล้วนั้น องค์ประกอบทั้งสองจะไม่สมบูรณ์และไม่เกิดเสียงดังขึ้นได้เลย ดังนั้นจังหวะสามในดนตรีพิธีกรรมของเกาหลีจึงมีที่มาจากองค์ประกอบดังที่ มาเรีย โซ (2002: 238) ได้แสดงไว้ (มาเรีย โซ, 2002: 165-178)

2.10 แนวคิดการแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมและลักษณะของดนตรีอีสาน

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยหรือเรียกว่าภาคอีสาน มีวัฒนธรรมการแสดงและดนตรีที่แตกต่างกันไป สุพรรณี เหลือบุญชู กล่าวว่าวัฒนธรรมการแสดงของอีสาน สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มดังนี้

1. กลุ่มวัฒนธรรมโคราช เป็นวัฒนธรรมของชาวโคราชที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดบุรีรัมย์ มีการละเล่นการแสดงที่เป็นหลักคือ เพลงโคราช และลิเก

2. กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม เป็นวัฒนธรรมชาวไทยเขมรและชาวส่วยที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ และจังหวัดบุรีรัมย์ มีการละเล่นการแสดงประกอบดนตรีที่เป็นหลักคือ เจรียง กันตรึม มโหรี และปี่พาทย์

3. กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุด มีวัฒนธรรมไทยลาวที่อาศัยอยู่ในจังหวัดอุบลราชธานี อำนาจเจริญ ยโสธร มุกดาหาร นครพนม หนองคาย เลย ขอนแก่น อุดรธานี หนองบัวลำภู สกลนคร ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ มหาสารคาม ชัยภูมิ มีการละเล่นและการแสดงหลักคือหมอลำ หมอแคน

4. กลุ่มวัฒนธรรมวงโปงลาง ได้พัฒนามาจนมีรูปแบบที่ชัดเจนมากขึ้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีอีสาน คือ โปงลาง พิณ แคน โหวด กลองยาว (กลองหาง) กลองตุ้ม ฉิ่ง ฉาบ นอกจากนี้ยังได้มีการนำเบส เข้าร่วมบรรเลงซึ่งแต่เดิมนั้นใช้ไหซอง เพื่อให้เกิดความไพเราะสวยงามในบทเพลง และสามารถบรรเลงดนตรีอีสานได้หลากหลายทั้งแนวเพลงสากล เพลงลูกทุ่ง รวมทั้งสะดวกในการบรรเลง ปัจจุบันยังมีการประดิษฐ์ชุดการแสดง ประกอบการแสดงวงโปงลางมากมายหลายชุด ทำให้ได้รับความนิยมมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการส่งเสริมในสถานศึกษา ทั้งในระดับมัธยมศึกษาและระดับอุดมศึกษา (สุพรรณี เหลือบุญชู, 2542: 2 – 22)

2.11 ทฤษฎีมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ซึ่งแนวความคิดทฤษฎีนี้มีคำอธิบายดังนี้

งามพิศ สัตย์สงวน (2538: 59) วัฒนธรรมทั้งหมดของมนุษยชาติมาจากแหล่งกำเนิดแห่งเดียวกันและแพร่กระจายโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรม หรือโดยการแพร่กระจาย การแพร่กระจายและการประดิษฐ์ คิดค้น ที่เป็นอิสระต่อกัน ทำให้เกิดความเหมือนกันในวัฒนธรรมต่าง ๆ

2.12 แนวคิดด้านดนตรีบำบัด

บุษกร บิณฑสันต์ (2553: 31-32) ได้กล่าวถึงดนตรีบำบัดในมุมมองสุนทรียศาสตร์ว่าศิลปะทั้งปวงนั้นย่อมเกิดจากการสะท้อนความสะเทือนใจของศิลปิน ผู้สร้างความสะเทือนใจนี้คือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทั้งโดยธรรมชาติและมนุษย์ที่ผ่านการปรุงคิด – คิดปรุงของศิลปินออกมาเป็นรูปร่าง เช่น บทเพลง วรรณกรรม ภาพวาด รูปปั้น นาฏกรรม และสิ่งศิลปะต่าง ๆ ในที่นี้เรียกปรากฏการณ์ที่ผ่านการปรุงคิดของศิลปินว่าเรื่องราว (Subject matter) และเรียกปรากฏเป็นรูปร่างว่า เนื้อหา (content) (บุษกร บิณฑสันต์, 2553: 31-32)

นอกจากนี้ดนตรีถูกนำมาใช้เพื่อการบำบัดรักษามาช้านานในชนเผ่าต่าง ๆ ซึ่งแสดงออกในรูปแบบพิธีกรรมซึ่งมีดนตรีเป็นเครื่องกำกับเพื่อสื่อสารกับวิญญาณให้มาช่วยปัดเป่าบรรเทาความเจ็บป่วยทั้งหลายตามความเชื่อของมนุษย์ในท้องถิ่นต่าง ๆ

2.13 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อ้างถึงใน อังคณา ใจเหิม (2554: 59) ทฤษฎีของ Tayler ให้ข้อคิดของทฤษฎีอย่างน่าสนใจว่า ผลงานของความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป คือไม่จำเป็นต้องคิดค้นคว้าประดิษฐ์สิ่งของใหม่ ๆ ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดมาก่อนเลย หรือสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดด้านนามธรรมสูงยิ่ง แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้น อาจเป็นขั้นใดขั้นหนึ่ง ใน 6 ขั้นต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นที่สุด เป็นสิ่งสามัญธรรมดา คือ พฤติกรรมหรือการแสดงออกของตนอย่างอิสระ ซึ่งพฤติกรรมนั้นไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่มและทักษะแต่อย่างใด คือให้แต่เพียงกล้าแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 ผลงานซึ่งผลิตออกมาโดยผลงานนั้นจำเป็นต้องอาศัยทักษะบางประการ แต่ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์ เป็นขั้นที่แสดงถึงความคิดใหม่ของบุคคล ไม่ได้ลอกเลียนแบบมาจากใครแม้ว่างานนั้นจะมีคนอื่นคิดแล้วก็ตาม

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์ ขั้นประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ โดยไม่ซ้ำแบบใคร เป็นขั้นที่ผู้กระทำได้แสดงให้เห็นความสามารถที่แตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 ขั้นพัฒนาปรับปรุงผลงานในขั้นที่สีให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สุดยอด สามารถคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมสูงสุดได้ (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อ้างถึงใน อังคณา ใจเหิม, 2554: 59)

กระทรวงศึกษาธิการ อ้างใน ดวงรัตน์ บุญวัน (2552: 15) กล่าวว่า

ความคิดสร้างสรรค์นั้นจะเกิดขึ้นได้กับบุคคลบุคคลหนึ่งนั้นต้องอาศัยองค์ประกอบพื้นฐานในการที่จะสร้างกระบวนการคิดสร้างสรรค์ดังนี้

องค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ *ประกอบไปด้วย*

1. คิดคล่องแคล่ว เป็นลักษณะการคิดหาคำตอบได้เร็ว คิดคล่องแคล่ว มีประมาณมากในปริมาณที่จำกัด

2. คิดความยืดหยุ่น เป็นลักษณะของการคิดได้หลายทาง จัดกลุ่มความคิดได้หลายทิศทาง

3. คิดริเริ่มเป็นลักษณะของความคิดที่แปลกใหม่แตกต่างจากคนอื่น คิดไม่ถึงกล้าคิดมาประยุกต์ใช้

4. คิดรอบคอบละเอียดลออ เป็นลักษณะการคิดช่าง สังเกต พิถีพิถัน มีรายละเอียดที่งดงาม สาระชัดเจน ขยายความคิดหลักให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

(กระทรวงศึกษาธิการ อ้างใน ดวงรัตน์ บุญวัน, 2552: 15)

ถวัลย์ มาศจรัส ได้ศึกษาแนวคิดของ กิลฟอร์ด (Guilford) ซึ่งได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถที่สำคัญของสมองที่มีระบบความคิดเชื่อมโยงกว้างไกล ส่งผลให้มีความคิดในเรื่องใหม่ๆ อยู่เสมอ

กิลฟอร์ด (Guilford) ได้ศึกษาพบว่า ความคิดสร้างสรรค์ประกอบไปด้วยความคิด 4 อย่างด้วยกันคือ

1. ความคิดริเริ่ม (Originality) หมายถึงลักษณะของความคิดที่แปลกใหม่แตกต่างจากความคิดธรรมดา ความคิดริเริ่มเกิดมาจาก

1.1 การนำความรู้เดิมมาคิดดัดแปลง

1.2 การนำความรู้เดิมมาประยุกต์ให้เกิดสิ่งใหม่

1.3 ผลงานมีลักษณะที่เพิ่งเกิดคิดค้นหรือผลิตขึ้นมาใหม่

1.4 ความคิดริเริ่มจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อเป็นคนกล้าคิดกล้าทดลอง

ลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ ต้องเป็นคนมีจินตนาการมีลักษณะของนักจินตนาการประยุกต์ ไม่ใช่เพียงแค่คิด โดยไม่ลงมือทำเมื่อคิดแล้วต้องสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานด้วย

2. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) หมายถึง ความสามารถของมนุษย์หรือของบุคคลในการคิดค้นหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว ว่องไว มีคำตอบที่หลากหลายในเวลาจำกัดหรือภาวะที่คับขันต้องเผชิญหน้ากับสิ่งต่าง ๆ

3. ความคิดความยืดหยุ่น (Flexibility) หมายถึง ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภทหลายทิศทางเป็นตัวเสริมและเพิ่มคุณภาพของความคิดคล่อง

4. ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) หมายถึง ความคิดในรายละเอียดที่สามารถจำแนกแยกแยะในสิ่งที่ผู้อื่นมองไม่เห็นได้อย่างชัดแจ้งและสามารถเชื่อมโยงสัมพันธ์ความคิดออกไปอย่างครอบคลุมสมบูรณ์ความคิดละเอียดลออ เป็นลักษณะพิเศษของนักเรียนสร้างสรรค์ที่จะทำให้ผลงานมีความแปลกใหม่ จากกรณีนี้จะเห็นได้ว่าโดยธรรมชาติแล้วมนุษย์ทุกคนมีความคิดสร้างสรรค์อยู่ในตัวเอง ส่วนจะมากหรือน้อยอยู่ที่การฝึกคิดปฏิบัติเป็นสำคัญ (ถวัลย์ มาศจรัส อ้างในดวงรัตน์ บุญวัน, 2552: 15)

จากแนวคิดทฤษฎีที่ได้กล่าวมา ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์โดยสรุปดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.1 การนำแนวคิดทฤษฎีไปใช้

แนวคิดทฤษฎี	การนำไปใช้
ทฤษฎีและแนวคิดในการประพันธ์เพลงไทย	ผู้วิจัยได้นำไปใช้ในเรื่องการประพันธ์เพลง เช่น ในหัวข้อ **การแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง** ซึ่งเป็นแนวคิดของ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546) ในหัวข้อดังกล่าวมีสาระที่ผู้วิจัยนำไปใช้คือ *คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้มีเพลงที่สนุกสนานเร้าใจผู้ฟัง และสามารถนำไปใช้ในการแสดงได้ด้วย เช่น เพลงอัศวลีลา* สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546: 195 – 203) ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวนี้มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง โดยการใช้ท่าทาง อาการเดินของผู้ประกอบพิธีกรรมมาประพันธ์เพลง
แนวคิดเรื่องดนตรีกับนาฏยศิลป์	ผู้วิจัยได้นำเรื่อง อารมณ์สงบ โดยนำแนวคิดนี้ซึ่งกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์และกิริยาของนาฏศิลป์กับดนตรี ซึ่งกล่าวถึงอารมณ์สงบว่า *สงบ ตัวละครที่อยู่ในอารมณ์สงบก็จะมีกิริยาท่าทางที่สงบนิ่ง เคลื่อนไหวต่อเนื่องอย่างช้า ๆ เหมือนการเดินจงกลม มีสมาธิสูง มีความสง่างาม เสียงดนตรีก็ควรใช้เสียงแต่น้อยหรือเสียงเดี่ยวของเครื่องดนตรีทำทำนอง ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ช้า และกังวาน* สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547: 140 – 142)

ตารางที่ 2.1 การนำแนวคิดทฤษฎีไปใช้ (ต่อ)

แนวคิดทฤษฎี	การนำไปใช้
แนวคิดเรื่องดนตรีกับนาฏยศิลป์ (ต่อ)	ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวนี้มาใช้ในการประพันธ์เพลงในบางเพลงที่ต้องสื่อถึงความสงบหรืออารมณ์สงบ
แนวคิดเรื่องสำเนียงดนตรี	เนื่องจากการประพันธ์เพลงเป็นการประพันธ์จากการข้อมูลพิธีกรรมมม็วดซึ่งเป็นพิธีกรรมของชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทย ดังนั้นผู้วิจัยจึงสร้างให้มีสำเนียงของเขมรอยู่ในเพลงดังกล่าว *เพลงสำเนียงเขมร เช่น เขมรพวง เขมรไทรโยค เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับเสียงฟา ดังนั้นบันไดเสียงของเพลงสำเนียงเขมรจึงเป็น ฟ ซ ล ล x ด ร* มานพ วิสุทธิแพทย์ (2555: ออนไลน์) ผู้วิจัยในนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการประพันธ์เพื่อให้ได้สำเนียงที่เป็นสำเนียงเขมรในบางเพลงเพื่อให้เกิดการผสมผสานระหว่างไทยและเขมร
องค์ประกอบของดนตรี	ผู้วิจัยนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงและในการบรรเลงเช่น ในเรื่องของจังหวะ *....จังหวะช้าเนิบมักสะท้อนอารมณ์ที่มีอาการโศกเศร้า เป็นทุกข์เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมของผู้ที่รู้สึกโศกเศร้า ไม่มีแรงและกำลังใจที่จะทำอะไรด้วยความรวดเร็ว จังหวะที่มีความเร็ว กระชับ ก็เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ที่มีความสดชื่นเบิกบาน ทำอะไรก็ทำด้วยความกระฉับกระเฉง เป็นต้น* บุษกร บิณฑสันต์ (2553: 4)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.1 การนำแนวคิดทฤษฎีไปใช้ (ต่อ)

แนวคิดทฤษฎี	การนำไปใช้
องค์ประกอบของดนตรี (ต่อ)	ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดมาใช้ในการประพันธ์เพลงและในจังหวะช้าและเร็วเพื่อสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกที่ปรากฏในพิธีกรรม
การดำเนินทำนองของดนตรีไทย	**ดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง** *ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่นเพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ* บุษกร สำโรงทอง (2539: 16 – 20) ทั้งนี้ได้นำแนวคิดดังกล่าวนี้มาใช้ในการบรรเลงโดยสร้างทำนองให้มีความสอดคล้องกับลักษณะเครื่องดนตรีและวงดนตรีที่บรรเลง
การวิเคราะห์เพลงไทย	ผู้วิจัยนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงรวมไปถึงการวิเคราะห์เพลงที่ได้ประพันธ์ เช่น รูปแบบของเพลง แบบแผนการซ้ำ จังหวะ กลุ่มเสียงปัญจมูล เป็นต้น
การแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมและลักษณะของดนตรีอีสาน	ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการจัดกลุ่มวัฒนธรรมในใช้ในเรื่องการเลือกกลุ่มตัวอย่างในการเก็บข้อมูล ซึ่งเป็นกลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม และลักษณะของดนตรีอีสาน ผู้วิจัยนำแนวคิดของลักษณะดนตรีอีสานใต้มาประพันธ์

ตารางที่ 2.1 การนำแนวคิดทฤษฎีไปใช้ (ต่อ)

แนวคิดทฤษฎี	การนำไปใช้
การแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมและลักษณะของดนตรีอีสาน (ต่อ)	เพลงเพื่อให้ได้เพลงที่มีความเป็นพื้นบ้านอีสานใต้หรือใกล้เคียงที่สุด
ทฤษฎีมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้อง	ผู้วิจัยนำมาใช้ในการอธิบายเกี่ยวกับการแพร่กระจายของวัฒนธรรม และการปรับตัวของวัฒนธรรม ซึ่งพิธีกรรมม็วดมีอยู่ทั่วไปในแถบอีสานใต้ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีดังกล่าวนั้นมาอธิบายในด้านวัฒนธรรม
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์	ผู้วิจัยนำทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ มาใช้ในการประพันธ์เพลงรวมทั้งสร้างสรรค์วงดนตรีที่เกิดความแปลกใหม่โดยนำเอาซอกันตรึมและกลองกันตรึมรวมถึงปี่อ้อมาผสมในวงเครื่องสายไทย รวมทั้งมีการสร้างทำนองและจังหวะใหม่

จากแนวคิดและทฤษฎีที่ได้ศึกษามาผู้วิจัยได้นำมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์เพลงชุดมม็วดซึ่งจะได้อธิบายต่อไปในบทที่ 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

พิธีกรรมมม็วด

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามศึกษาการประกอบพิธีมม็วดใน 4 จังหวัดได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว เพื่อทำความเข้าใจถึงพิธีกรรมดังกล่าว และเพื่อหาแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงมม็วด

อนึ่ง เนื่องจากการสะกดคำมม็วด มีการสะกดแตกต่างกันไปทั้งในหนังสือ ตำรา หรืองานวิจัยต่าง ๆ รวมทั้งทางสื่อออนไลน์ทั้งหลาย อาจเป็นการใช้ตามกันโดยการได้ยินจากบุคคลข้อมูลของผู้วิจัยที่ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลในสถานที่ต่างกัน จึงสะกดไม่เหมือนกัน เช่น มะม็วต มม้วด มม็วด โจลม๊วต โจลมม็วด ปันโจลม็วด เลงมม็วด ฯลฯ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยจะใช้การสะกดตามสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน ปี 2542 คือ “มม็วด” เพื่อความต่อเนื่องในการอ่านยกเว้นการอ้างอิงจากข้อเขียนของผู้อื่นจะคงรูปแบบการสะกดคำไว้ตามแหล่งข้อมูลเดิม ในบทนี้ผู้วิจัยจะอธิบายถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิธีมม็วดดังนี้

3.1 ความหมายและความเป็นมาของพิธีกรรมมม็วด

ความหมายของมม็วด ตามสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน ได้กล่าวไว้คือ

มม็วด (หมอมด – เขมร) : รักษาโรค

มม็วด (หรือมอ – ออ) เป็นพิธีกรรมที่มีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อรักษาโรคด้วยเสียงดนตรี ซึ่งสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน ชาวอีสานกลุ่มวัฒนธรรมเขมร – ส่วย ยังนิยมเล่นมม็วด (มอ – ออ) กันอยู่ในแต่ละหมู่บ้าน ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรมมม็วดหรือพิธีกรรมมอ – ออ ทั้งสองพิธีกรรมมุ่งเป้าเดียวกันเพียงแตกต่างกันที่ข้อปลีกย่อยซึ่งหมู่บ้านชาวไทยเขมรจะเล่นมม็วด หมู่บ้านกูยจะเล่นมอ – ออ หรือเรียกว่า แกลมอ แกลออ

(อัจฉรา ภาณุรัตน์, 2542: 3465)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (2542: 186-187) กล่าวว่า มม็วด เป็นภูมิปัญญาในการรักษาโรคด้วยเพลง ดนตรี กฎระเบียบทางสังคม เพื่อการสืบสานมรดกแห่งบรรพบุรุษ มีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อรักษาโรคด้วยเสียงดนตรี น่าจะถือเป็นสาขาหนึ่งในวิชาแพทยศาสตร์ที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน

ชาวไทยเขมรนิยมรักษาโรคด้วยพิธีกรรมชนิดหนึ่งที่เรียกว่า มม็วด โจลมม็วด หรือเลงมม็วดเพราะมีความเชื่อว่าจะสามารถแก้ไขให้เรื่องร้ายกลายเป็นดี ทำให้ผู้ที่กำลังประสบอุปสรรคต่าง ๆ คลายความกังวลได้ และเชื่อว่าการเจ็บป่วยอาจเกิดขึ้นโดยสิ่งเหนือธรรมชาติเป็นตัวกระทำ ในปัจจุบันพบว่าการรักษาโรคด้วยวิธีนี้ มักใช้เป็นทางเลือกสุดท้าย หลังจากที่ผู้ป่วยได้รับการรักษาพยาบาลจากแพทย์แผนปัจจุบันแล้วอาการไม่ดีขึ้น โดยมีคนทรงหรือร่างทรงซึ่งเรียกว่า แม่มม็วด หรือครูมม็วด ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับวิญญาณผีบรรพบุรุษ โดยกำหนดระยะเวลาประกอบพิธีโจลมม็วด จะต้องเป็นไปตามหลักการพิธี คือระหว่างเดือนกุมภาพันธ์ (แคเมี้ยกทม) เดือนมีนาคม (แคปะกุล) และเดือนเมษายน (แคแจด) ทั้งนี้ทั้งนั้นต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขการเสี่ยงทายที่เรียกว่า การโบล ซึ่งหมายถึงการหาสาเหตุการเจ็บป่วยของผู้ป่วย โดยผู้เสี่ยงทายหรือเนี้ยะโบลจะรับพานเครื่องยกครู แล้วใช้มือขวาจับเส้นด้ายที่แขวนเต้าปูน ส่วนมือซ้ายมีข้าวสารบนฝ่ามือรองรับเต้าปูน ซึ่งผู้เสี่ยงทายจะร่ายมนต์คาถา ถ้าสาเหตุการเจ็บป่วยเกิดจากผีเต้าปูนจะแกว่งไปมาถือเป็นคำตอบในแต่ละหมู่บ้านจะมีผู้เสี่ยงทายที่เป็นที่ยอมรับของชาวบ้านอย่างน้อย 1 หรือ 2 คน หาผู้เสี่ยงทายบอกว่าจะต้องประกอบพิธีกรรมโจลมม็วด จึงจะทราบสาเหตุการเจ็บป่วยที่แท้จริงและโดยละเอียด ผู้ป่วยหรือญาติพี่น้องต้องประกอบพิธีตามวันเวลาที่ผู้เสี่ยงทายระบุแต่ต้องไม่ตรงกับวันพระ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542: 186-187)

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ (2552: 225) ได้ให้ความหมายของพิธีกรรมปัญโจลมะม็วด ว่า

> *พิธีกรรมปัญโจลมะม็วด "ปัญโจล" แปลว่า การเข้าทรง "มะม็วด" แปลว่า แม่มด หมายถึงการเชิญจิตวิญญาณทั้งปวงเข้าสู่ร่างทรงหรือ "กรู" แปลว่า ครู หมายถึงผู้ที่ได้ผ่านการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้มาแล้วมีคาถาอาคม ขณะทำสมาธิเพื่อการอัญเชิญจิตวิญญาณเชื่อมโยงเข้าร่างกาย โดยรวมพิธีปัญโจลมะม็วด หมายถึง พิธีสืบหาสาเหตุของโรคด้วยการเข้าทรง ในวิถีชีวิตของชาวไทยเขมร ส่วนกลุ่มชาติพันธุ์อื่นก็มีแต่จะมีชื่อเรียกต่างกันออกไปโดยมีดนตรีบรรเลงประกอบระหว่างการเข้าทรง การจะจัดพิธีมีสาเหตุจากความเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ ผู้ป่วยอาจไปรักษากับหมอต่าง ๆ ทั้งโรงพยาบาลและหมอพื้นบ้านแล้วแต่อาการไม่ดีขึ้น ญาติพี่น้องจะไปปรึกษาแม่หมอหรือแม่มด (มะม็วด) ให้จัดพิธีปัญโจลมะม็วดในวันเวลาที่เหมาะสม โดยเชิญแม่หมอมาประกอบพิธีเพื่อหาสาเหตุโดยการเข้าทรงผีบ้านผีเมืองในบริเวณหรือผีประจำเมืองมาสอบถาม จากนั้นจึงไปประกอบพิธีเพื่อเป็นการขจัดปัดเป่าสิ่งเลวร้าย หรือขอขมาลาโทษสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปกป้องคุ้มครองร่มเย็นเป็นสุข รวมถึงการถามเรื่องความรัก ปัญหาชีวิต และการขอโชคลาภต่าง ๆ*
>
> (ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, 2552: 225)

ยงยุทธ สถาพงษ์ (2550: 104) กล่าวว่า ที่มาของปันโจลม็วด เป็นภาษาเขมร คำปันโจลแปลว่า การเข้าทรง มม็วดแปลว่า แม่มด ดังนั้น ปันโจลมม็วด แปลว่า การเข้าทรงแม่มด มีลักษณะทำนองเดียวกันกับการฟ้อนผีฟ้าทางอีสานเหนือตอนบน ปันโจลมม็วดถือเป็นพิธีกรรมการละเล่นมีจุดประสงค์เพื่อการบำบัดรักษาโรคต่าง ๆ หรือเพื่อเป็นการขอโทษ ขอขมาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้กระทำการล่วงเกิน ทั้งโดยเจตนาหรือไม่ก็ตาม นิยมเล่นกันในหมู่ผู้คนที่พูดภาษา

เขมรสูงซึ่งอาศัยอยู่ในเขตแถบอีสานใต้ ได้แก่ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดศรีสะเกษ (ยงยุทธ สถาพงษ์, 2550: 104)

ศิริ ผาสุก (2540: 77-78) กล่าวว่า โจล มม็วด (พิธีกรรมรักษาคนป่วย) พิธีกรรมที่ใช้รักษาคนป่วยซึ่งสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน ซึ่งไม่สามารถรู้ได้เลยว่านานกี่ร้อยปีหรือนับพันปีมาแล้ว คนไทยเชื้อสายเขมรสุรินทร์ เรียกพิธีกรรมนั้นว่า พิธี “โจลมม็วด” ความจริงคำว่า “มม็วด” ในภาษาเขมรน่าจะหมายถึง คำว่า “แม่มด” ในภาษาไทย แต่ความเป็นจริงแล้วไม่ใช่เพราะความจริงแล้ว “มม็วด” คือตัวบุคคลที่สามารถให้วิญญาณต่าง ๆ ประทับร่างทรงได้ คือ ร่างทรง และร่างทรงนั้นก็ไม่เหมือนร่างทรงที่คนไทยเข้าใจกันเพราะมีพิธีกรรมหลายอย่างที่แตกต่างกันมาก เริ่มต้น คือ ความเชื่อที่ว่า ในโลกนี้ยังมีวิญญาณของคนที่ตายแล้ว หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เขาเชื่อว่าเป็นพวกเทวดา หรือภูตผีปีศาจต่าง ๆ อยู่ทั่วไป สิ่งเหล่านี้พร้อมที่จะให้คุณหรือปกป้องรักษาคนเราได้ ในทางตรงกันข้ามก็สามารถให้โทษได้ คือทำให้คนเราเจ็บไข้ได้ป่วยได้ ถ้าหากสิ่งเหล่านั้นไม่พอใจ ซึ่งชาวสุรินทร์ถือว่าพวกเขาเป็นเทพทั้งสิ้น ในหมู่เทพเหล่านั้น นอกจากวิญญาณของญาติผู้ใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้ว ก็จะมีเทพประจำตัว เช่น ครูกำเนิด ครูสังวาล สาวนาง (เทพตระกูลช่าง) มริง ก็อง เวียล (เทพนักล่าสัตว์) พรายแปดเศียร (เทพนักศิลปิน) เทพที่เป็นจอมยุทธอิสระก็มี กร็อง แฉ็จ มหาจมปู ดำบองแดก สัมโปง ส้อก ทม ฯลฯ เทพเหล่านี้ถ้าหากจัดพิธีที่ถูกต้องก็จะสามารถให้เทพเข้าประทับและสามารถสื่อความหมายกับคนป่วยหรือญาติของคนป่วยได้ เมื่อสื่อความกันได้ ก็จะรู้ว่าเทพเหล่านั้นโกรธเคืองเรื่องอะไรจึงมาทำให้คนป่วย นี่คือที่มาของพิธีกรรมนี้ (ศิริ ผาสุก, 2540: 77-78)

สอดคล้องกับไกรศักดิ์ ศรีพนม (2551: 178) ได้กล่าวว่า มม็วด เป็นพิธีกรรมตามความเชื่อของชุมชนชาวไทยเชื้อสายเขมรที่มีการสืบทอดปฏิบัติติดต่อกันมาหลายยุคหลายสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวไทย เชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่ในเขตอีสานตอนใต้ บริเวณพรมแดนไทย – กัมพูชาซึ่งมีเทือกเขาพนมดงรักเป็นเส้นแบ่งกัน อันได้แก่ จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ ป้าเคือง ปลงรัมย์ กล่าวว่า

เกิดมาก็เห็นแล้ว เล่นกันตั้งแต่สมัยรุ่นตารุ่นยาย คนเฒ่าคนแก่เคยเล่าให้ป้าฟังว่าคนที่ชวนลูกหลานเล่นชื่อยายมอญ ยายมอญมีผัวชื่อตาจีบ ตาจีบเป็นคนจีน ชาวบ้านเรียกแกว่าจีนจีบ เมื่อก่อนอาศัยอยู่ในเมืองแปะ (ชื่อเก่าเมืองบุรีรัมย์) ต่อมาก็พากันออกมาจากเมืองแปะมาสร้างบ้านสร้างเรือนมีลูกหลานอยู่ที่บ้านบัว มาอยู่แรกๆ ก็พากันต้มเหล้าขาย เมื่อก่อนเล่นกันทุกปีช่วงแคแจ๊ดเพราะยังไม่ลงไร่นากัน แต่หลัง ๆ ก็ห่างมาเรื่อย ๆ ตอนนี้เป็น 4 ปีครั้ง

(เคือง ปลงรัมย์ อ้างถึงใน ไกรศักดิ์ ศรีพนม, 2551: 178)

สรุปได้ว่าพิธีกรรมมม็วด คือ พิธีกรรมการรักษาโรคซึ่งเป็นภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นอีสานใต้ มีการปฏิบัติเป็นขนบสืบต่อกันมาในหมู่ชาวไทยเชื้อสายเขมร นอกจากเป็นการรักษาโรคแล้วยังมีความเชื่อว่ามม็วดสามารถดลบันดาลให้ผู้คนที่นับถือสมปรารถนาในสิ่งที่หวัง จึงเกิดการบนบานเพื่อขอในสิ่งที่ตนต้องการและทำพิธีกรรมม็วดเพื่อการแก้บนอีกด้วย พิธีกรรมมม็วดเป็นที่นิยมในกลุ่มคนไทยเชื้อสายเขมร มีการสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษด้านความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่นวิญญาณบรรพบุรุษ เทวดา เจ้าที่เจ้าทาง และวิญญาณอื่น ๆ กำเนิดมาตั้งแต่สมัยโบราณ แม้นไม่มีหลักฐานว่าเกิดมาตั้งแต่เมื่อใด แต่ชาวไทยเขมรยังคงรักษาความเชื่อนี้ และประกอบพิธีกรรมม็วดอยู่จวบจนปัจจุบัน

3.2. เครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมม็วด

เครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมม็วดอาจมีลักษณะที่แตกต่างกันไปในแต่ละจังหวัด บ้างก็มีวงดนตรีประเภทเครื่องตีเช่นวงปี่พาทย์ แต่ที่ปรากฏมักจะเป็นวงเครื่องสายเรียกว่าวงกันตรึม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

ซอกันตรึม

บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ (2556: 11-15)

ซอ ในภาษาของชาวไทยเชื้อสายเขมรเรียกว่า ตรัว เป็นเครื่องสีอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ลักษณะคล้ายกับซอด้วงและซออู้ของภาคกลาง กล่าวคือ คันชักทำด้วยไม้ขึงด้วยหางม้า ตัวซอประกอบด้วยส่วนหนึ่งที่เป็นคันทวน ซึ่งมีลูกบิดตรงปลายคันทวน 2 อัน ใช้ขึงสายซอที่นิยมนำมามาจากสายเบรคจักรยาน เพราะมีความทนทานกว่าสายไหม สำหรับกะโหลกซอทำจากวัสดุที่มีในท้องถิ่น ตัวอย่างเช่น กะลามะพร้าว กระบอกไม้ไผ่ ไม้เนื้อแข็ง เขาควาย กระดองเต่า ซอที่ใช้ในวงกันตรึมสามารถเรียกรวมเป็นชุดว่า “ซอกันตรึม” หรือ “ตรัวกันตรึม” ในเขตพื้นที่อีสานใต้มี 3 ขนาด แตกต่างกันตามชื่อเรียกที่ปรากฏ ได้แก่ ตรัวแหบหรือซอขนาดเล็ก มีรูปร่างคล้ายซอด้วง แต่มีเสียงสูงและแหบกว่า ตรัวกลางหรือซอขนาดกลาง มีขนาดใหญ่กว่าซอขนาดเล็ก และตรัวอู้หรือซอขนาดใหญ่ มีลักษณะคล้ายซออู้ตามปกติ

การตั้งเสียงซอกันตรึม สำหรับซอกันตรึมทั้ง 3 ขนาดนั้นจะเทียบเสียงให้เข้ากับปี่อ้อ คือ ซอล - โด หรือ เร - ซอล หรือ ลา - เร ทุกคู่มีความห่างกันเป็นคู่ 4 ยกตัวอย่างเช่น การตั้งเสียงตรัวกลาง (ตรัวกัน-นาล) สายในนิยมเทียบเสียง เร สายนอกเป็นเสียง ซอล

สายใน	***สายนอก***
เสียงเร (ร)	*เสียงซอล (ซ)*

ทั้งนี้การตั้งเสียงตรัวกลางในบางเพลงเช่น เพลงอมตูกทม จะเทียบเสียงสายในเป็นเสียง โด และสายนอกเป็นเสียง ซอล เป็นลักษณะคู่ 5

สายใน	***สายนอก***
เสียงโด (ด)	*เสียงซอล (ซ)*

การนำซอทั้ง 3 ขนาดไปประสมวงกันตรึมนั้นไม่มีข้อกำหนดใด ๆ ขึ้นอยู่กับศิลปินผู้บรรเลง ยกตัวอย่างเช่น การแสดงเรือมลูดอันเร บางพื้นที่ใช้เฉพาะซอขนาดเล็กเข้ามาประสมวง แต่บางพื้นที่ใช้ซอขนาดใหญ่ หรือการแสดงระบำกะโน้บติงต็อง บางพื้นที่นำซอขนาดเล็กและซอขนาดกลางมาประสมวง

(บุษกร บิณฑสันต์และคณะ, 2556: 11-15)

ทั้งนี้ในการเรียกสายในและสายนอกนั้น โดยปกติแล้วสายในเรียกว่า สายทุ้ม ซึ่งสายดังกล่าวให้เสียงที่มีความทุ้ม และสายนอก เรียกว่า สายเอก สายเอกนี้จะให้เสียงสูง ซึ่งเป็นเสียงที่สูงกว่าเสียงของสายทุ้ม

มนตรี โครตคันทา (2560: ออนไลน์) กล่าวว่า กันตรึม หรือ ตรัวกันตรึม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มีบทบาทสำคัญในวงกันตรึมของอีสานใต้มาช้านาน คันทวน หรือ ตัวซอทำจากไม้หลากชนิดที่หาได้ในท้องถิ่น กล่องเสียงขึงด้วยหนังงูเหลือม หรือหนังจำพวกตะกวด มีช่องเสียงอยู่ด้านตรงข้ามหน้าซอ ใช้สายลวดมี 2 สาย คันชักอยู่ระหว่างสาย คันซอยาวประมาณ 60 เซนติเมตร มีลูกบิดอยู่ตอนนอกซอใช้รัดด้วยเชือก มีคันชักผูกเชือกหางม้า หรือไนล่อนทำหน้าที่ถูลงบนสายโลหะจำนวน 2 สาย ที่พาดขึงในลักษณะเดียวกันกับซอในภาคกลางเพื่อให้เกิดเสียงดัง

กังวาน บางครั้งจะเห็นมีการดัดแปลงประยุกต์กะโหลกซอโดยใช้กระป๋องหรือปี๊บ ซึ่งอาจเรียกแทนว่าซอกระป๋องหรือซอปี๊บได้

ซอกันตรึมนั้นมีขนาดที่แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้ใช้งาน โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ขนาด คือ

ตรัวจี้ เป็นซอที่มีขนาดเล็กที่สุด เทียบเสียงเป็นคู่ 5

ตรัวเอก เป็นซอขนาดกลาง เทียบเสียงเป็นคู่ 4

ตรัวทม เป็นซอขนาดใหญ่ เทียบสายเป็นคู่ 5

ลักษณะซอกันตรึม

ภาพที่ 3.1 ซอกันตรึม

ซอกันตรึมเป็นซอ 2 สาย มีช่วงเสียงกลาง มีขนาดเล็กกว่าซออู้มีคันชักติดอยู่กึ่งกลางระหว่างสายทั้ง 2 ที่เรียกว่า สายเอก และสายทุ้ม กะลามะพร้าวที่นำมาแกะและขึ้นหน้าซอกันตรึมนั้นมักนิยมใช้กะลาชนิดพิเศษ รูปร่างกลม รี ขนาดใหญ่ ตัดปากกะลาออกเสียด้านหนึ่ง แล้วใช้หนังแพะ หรือหนังลูกวัวขึงขึ้นหน้า กว้างประมาณ 9-10 เซนติเมตร เจาะกะโหลกทะลุตรงกลาง ทั้ง 2 ข้าง สอดคันทวนเข้าไปในรูผ่า ทะลุออกมา คันทวนทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ขนาดยาวประมาณ 80

เซนติเมตร ขึงสายไหมหรือเอ็นที่ปลายลูกบิด 2 เส้น สายเสียงต่ำอยู่ด้านบน สายเสียงสูง (สายเอก) อยู่ด้านล่าง ลูกบิดยาวประมาณ 17-18 เซนติเมตร นำเชือกหรือด้ายป่าน ผูกตรงกึ่งกลางคันทวน เรียกว่า "รัดอก" ที่ด้านหน้าซอ ใช้ไม้ที่มาตัดประมาณ 3 เซนติเมตร เรียกว่า หย่อง

สำหรับส่วนประกอบของซอกันตรึม มีดังนี้

กะโหลกซอ เป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ไม่ต่างจากเครื่องดนตรีประเภทซอชนิดอื่น ๆ กะโหลกซอของซอกันตรึม จะทำจากกะลามะพร้าว ตัดส่วนที่เรียกว่า "พู" ออก แล้วขึงด้วยแผ่นหนังงูเหลือม ด้านหลังกะโหลกเจาะรูให้เสียงผ่าน ใช้เป็นตัวสะท้อนของเสียง ให้ซอมีความกังวาน กะโหลกซอทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดคุณภาพของเสียง ที่มาจากสายซอ ตรงหน้ากะโหลกส่วนที่ขึงด้วยหนัง ติดหย่องทำจากไม้เหลาบาง สำหรับรองหนุนสาย

คันซอ บ้างเรียกทวนซอ เป็นลักษณะของไม้เหลายาวเรียว ขนาดเหมาะมือ สำหรับเสียบทะลุกับกะโหลกซอ ทำเป็นโครงของซอ ส่วนบนของคันซอแกะเป็นร่องสำหรับเสียบลูกบิด ถัดจากส่วนของลูกบิด มักเหลาให้โค้ง หรือสลักลวดลายต่าง ๆ รวมถึงประดับวัสดุบางชนิดเพื่อความสวยงาม

คันชัก เป็นส่วนที่ทำให้เกิดเสียง โดยการนำเอาไปเสียดสีกับสายซอ ส่วนของคันชัก ทำจากไม้เหลายาวเรียว แกะด้ามจับให้เหมาะมือ ตรงกลางดัดให้โก่งคล้ายคันธนู แล้วขึงด้วยเส้นเอ็นจำนวน 250 – 300 เส้น ส่วนนี้เรียกว่าหางม้า ใช้เป็นส่วนที่เสียดสีทำให้เกิดเสียง คักชักของซอกันตรึม จะถูกพาดอยู่ภายในสายซอ เป็นชุดเดียวกันไปเลย ไม่สามารถแยกออกจากกันได้

รัดอก เป็นส่วนของเส้นเอ็น หรือไนล่อน ที่มัดสายซอเข้ากับคันซอ เป็นส่วนที่ใช้มือกดเพื่อคุมโน้ตเสียงตามคีย์ต่าง ๆ ของเพลงแต่ละเพลง

ลูกบิด เป็นส่วนของไม้เหลา ปลายแหลม สำหรับเสียบทะลุคันซอที่แกะไว้ เพื่อขึงสายซอ เป็นส่วนที่ใช้ควบคุมความหย่อนหรือตึงของสายซอ โดยมากลูกบิดทำจากไม้ธรรมดา แต่อาจแกะเป็นลวดลายต่าง ๆ เพื่อความสวยงามได้

สายซอ ทำจากสายเอ็นหรือไนล่อน มี 2 สาย สายเอ็นคือส่วนกำเนิดเสียงของซอ โดยการเสียดสีกับคันชัก จากนั้นเสียงที่เกิดขึ้น จะไปสะท้อนที่กะโหลกซอ ทำให้เสียงที่ได้มีลักษณะกังวาน (มนตรี โคตรคันทา, 2560: ออนไลน์)

ชนาวัฒน์ จอนจอหอ ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีซอกันตรึม ดังนี้

ซอที่นิยมเล่นกันมากที่สุดในวงกันตรึมในประเทศไทย คือ ซอกลาง รวมถึงในเขตอีสานใต้ในวัฒนธรรมขอมโบราณจะพบเห็นได้ทั่วไปไม่ว่าจะเป็นซออีสาน ซอมโหรีโคราช ซอกันตรึม ล้วนเป็นซอกลางทั้งนี้ซอในอีสานจะมีสามขนาด

1. ซอที่มีเสียงใหญ่ที่สุดทำจากกะลามะพร้าวคือซออู้ชาวเขมรเรียกตรัวธมลาวเรียกซอโอ้

2. ซอกลาง เรียกว่าตรัวเอก ซึ่งตรัวในภาษาเขมร หมายถึง ซอ ดังที่กล่าวมาข้างต้นซอกลางเป็นที่นิยมแพร่หลายในอีสานเพราะให้เสียงไม่ทุ้มไม่แหลมเกินไปจึงเป็นที่นิยมเล่นมากกว่าซอชนิดอื่น ๆ

3. ซอจี้ หรือที่เขมรเรียกว่า ตรัวจี้ เป็นซอที่มีขนาดเล็กมีรูปร่างคล้ายซอด้วง มโหรีโคราชเรียกว่า ซอวี๊ด มโหรีอีสานเรียกว่า ซอวิด

ในการบรรเลงซอกันตรึมนั้นจะมีการตั้งสายเป็น คู่ 4 หรือ 5 แต่ในส่วนตัวนั้นจะตั้งเป็นคู่ 4 เพราะคุ้นชินกับการตั้งสายแบบนี้ โดยสายใน คือ เสียง เร สายนอก คือเสียง ซอล สำหรับเอกลักษณ์ของซอกันตรึมคือการ กรูลเสียง หมายถึง การลากเสียงตัวโน้ตตัวที่สองของสายนั้น ๆ ลงไปหาตัวโน้ตตัวที่สามแล้วลากนิ้วขึ้นมาด้านบนจนถึงสายเปล่าของสายนั้น ๆ ตัวอย่าง ถ้าสายเปล่าเป็นเสียงเร จะลากนิ้วนางจากโน้ตตัวที่สองคือ เสียงฟา ไปหาเสียงซอล โดยไม่เน้นเสียงฟาให้เป็นเสียงเหมือนเป็นตัวโน้ตตัวเดียวกัน พอนิ้วนางไปถึงตัวโน้ตตัวที่สามคือ เสียงซอลแล้วจึงใช้นิ้วกลางกดเสียงฟา แล้วลากขึ้นไปหาเสียงเร คือสายเปล่า

(ชนาวัฒน์ จอนจอหอ, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560)

นอกจากนั้นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งคือการพรมนิ้ว ซึ่งแตกต่างจากการพรมนิ้วของซอไทย ซึ่งซอกันตรึมจะพรมเป็น คู่ 3 เช่น การพรมเสียง ลา จะใช้นิ้วชี้กดที่สายนอกแล้วใช้นิ้วนางพรมโดยแตะที่เสียง โด ทั้งนี้ให้เหตุผลว่า จะได้สำเนียงที่เป็นกันตรึมมากกว่า

ปี่อ้อ

บุษกร บิณฑสันต์และคณะ (2556: 15) ปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงกันตรึมประเภทเครื่องเป่า มี 8 รู เสียงของปี่อ้อเป็นแบบเต็มเสียงทั้งหมด ทั้งนี้เวลาบรรเลง ศิลปินสามารถทำครึ่งเสียงได้ เนื่องจากปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถปรับระดับเสียงได้ ดังนั้น การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีกันตรึมจึงต้องตั้งตามเสียงของปี่อ้อเป็นสำคัญ (บุษกร บิณฑสันต์และคณะ, 2556: 15)

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (2528: 73) ปี่อ้อเป็นเครื่องเป่าประเภทลิ้นคู่ ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนลิ้นปี่ ทำด้วยไม้อ้อเหลาบางและบีบให้แบน มีไม้ไผ่เล็กๆ หนีบบังคับ เพื่อปรับเสียงความอ่อนแข็งของลิ้น ส่วนนี้เสียบอยู่กับปลายข้างหนึ่งของส่วนลำตัว ซึ่งทำด้วยไม้อ้อหรือไม้ไผ่เล็กๆ มีรูบังคับเสียง 7 รู และรูหัวแม่มือ 1 รู ขนาดความยาวรวมทั้งสิ้นประมาณ 25 เซนติเมตร ขนาดกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2528: 73)

กลองกันตรึม

บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ (2556: 8)

> *กลองกันตรึมเครื่องดนตรีที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของวงกันตรึมมีลักษณะคล้ายโทน หุ่นทำด้วยไม้หรือดินเหนียว ขึงหน้ากลองด้วยหนังสัตว์หรือผ้าใบ ที่มาของชื่อกลองมาจากสียงที่ตีดังขึ้นคล้ายคำว่า “ กันตรึม” กลองกันตรึมทำหน้าที่ควบคุมจังหวะของวง สุ้มเสียงของกลองกันตรึมทำให้เกิดความรู้สึก เร้า*

ใจ สร้างความสนุกสนาน นอกจากนี้กลองกันตรึมยังนำมาประกอบขับร้องที่เรียกว่า “เจรียง” ด้วยเช่นกัน

ครูบุญถึง ปานนะโปย ศิลปินกันตรึม จังหวัดบุรีรัมย์ อธิบายถึงเสียงที่เกิดจากการตีกลองกันตรึมว่ามีจำนวน 3 เสียงหลัก อันได้แก่

เสียง “โจ๊ะ” คือ เสียงตีที่ขอบกลองโดยไม่ใช้มืออุดที่ก้นกลอง

เสียง “ครึ่ม” คือ เสียงที่ตีแล้วปล่อยกลางหน้ากลอง

เสียง “ติง” คือ เสียงตีที่กึ่งกลางของหน้ากลองโดยใช้มืออุดที่ก้นกลอง

ครูคำเรียบ สุทันรัมย์ ผู้เชี่ยวชาญการตีกลองกันตรึม กล่าวว่า “กลองกันตรึมนั้นมีหลายเสียง แต่เสียงที่ใช่อยู่เป็นประจำมีเสียงโจ๊ะ กัน ติง เทิ่ง”

ตัวอย่างเสียงหน้าทับที่ใช้ตีประกอบการเล่นกันตรึมของครูคำเรียบ สุทันรัมย์

- โจ๊ะ - -	กัน ติง - ทิ่ง

เสียง “โจ๊ะ” คือ เสียงตีที่ขอบกลองโดยไม่ใช้มืออุดที่ก้นกลอง

เสียง “กัน” คือ เสียงแตะที่ขอบกลองเบา เป็นเสียงขัดขณะตีหน้าทับ

เสียง “ติง” คือ เสียงตีที่กึ่งกลางของหน้ากลองโดยใช้มืออุดที่ก้นกลอง

เสียง “เทิ่ง” คือ เสียงตีที่กึ่งกลางของหน้ากลองโดยไม่ใช้มืออุดที่ก้นกลอง

(บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, 2556: 8)

บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ (2556: 10) นอกจากนี้การบรรเลงวงกันตรึมในบางพื้นที่ของจังหวัดศรีสะเกษใช้กลองกันตรึมประสมวงจำนวน 4 ใบ โดยเพิ่มกลองใบที่ขึงหน้ากลองตึงกว่ากลองกันตรึมทั่วไป 1 ใบ เมื่อบรรเลงจะมีเสียงคล้าย กับคำว่า “ป๊ะ” และอีกใบ คือกลองที่มีหน้ากลองหย่อนกว่า เมื่อตีจะออกเสียงเป็น “ทั่ง”

สำหรับการตีกลองกันตรึมประกอบเจรียงจะใช้ผู้ตีกลอง 2 คนในกรณีที่ศิลปินต้องร้องเพลงพร้อมกับการตีกลอง จะเป็นการตีกลองในจังหวะห่าง ๆ ไปตามเนื้อร้อง กล่าวได้ว่า การตีกลองประกอบการเจรียงในแต่ละเพลงต้องยึดผู้ร้องเป็นหลักสำคัญ จึงทำให้ไม่มีจังหวะตายตัว ซึ่งเป็นไปตามลักษณะทั่วไปของดนตรีพื้นบ้าน ในกรณีที่ไม่มีการร้อง ศิลปินสามารถเพิ่มจังหวะการตีกลองให้มีความถี่หรือความละเอียดมากขึ้นได้ (บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, 2556: 10)

นอกจากเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีมม็วดที่พบดังกล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังพบในการใช้ซอกันตรึม เช่น ตรัวอู้ บรรเลงในวงมโหรีอีสานใต้ที่ใช้ในโอกาสเพื่อความบันเทิงในวิถีชีวิตของชาวอีสานใต้ ซึ่งนำมาผสมกับกลองรำมะนา ปี่สไล เครื่องดีดคล้ายจะเข้เรียกว่า กระปือ และอาจมีเครื่องตีเช่นระนาดผสมอยู่ด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของนักดนตรีในท้องถิ่นนั้น

3.3 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมม็วด

ผู้วิจัยได้ศึกษาขั้นตอนของพิธีมม็วด โดยทำการเก็บรวบข้อมูลที่เกี่ยวกับมม็วดจากงานวิจัยต่าง ๆ และบทความที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสอบถามจากศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดต่าง ๆ ใน 4 จังหวัด ซึ่งได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นกลุ่มเป้าหมายที่ผู้วิจัยจะทำการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดย 4 จังหวัดที่ได้กล่าวมานั้นล้วนแต่มีการประกอบพิธีกรรมม็วดทั้งสิ้น

ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในฐานะผู้สังเกต มีเครื่องมือช่วยในการเก็บข้อมูลคือการบันทึกภาพเคลื่อนไหว และบันทึกภาพนิ่งเป็นระยะๆ รวมไปถึงการสังเกตการณ์ในขณะที่ประกอบพิธีกรรม กล่าวคือ ผู้วิจัยจะทำการตั้งกล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหวไว้ในมุมที่คิดว่าเห็นทั้งหมดและเป็นมุมกว้างเพื่อจะได้เห็นบรรยากาศภาพรวม

ของพิธีกรรมได้ และเดินถ่ายภาพเป็นบางจุดที่ผู้วิจัยสามารถเข้าถึงได้ ซึ่งผู้วิจัยปฏิบัติเช่นนี้ทุกจังหวัด ในส่วนของการบันทึกภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่งนั้น ผู้วิจัยได้ทำการขออนุญาตทั้งผู้ประกอบพิธีกรรมและเจ้าของงานเป็นที่เรียบร้อย

การประกอบพิธีกรรมมม็วดของ 4 จังหวัด อันได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว มีขนบการปฏิบัติในพิธีกรรมดังจะกล่าวต่อไปนี้

3.3.1 พิธีกรรมมม็วดตำบลศรีแก้ว จังหวัดศรีสะเกษ

จังหวัดศรีสะเกษ ตั้งอยู่ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง หรือเรียกว่า “อีสานใต้” ห่างจากกรุงเทพมหานคร โดยทางรถยนต์ประมาณ 571 กิโลเมตร ทางรถไฟประมาณ 551 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง คือ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดร้อยเอ็ด
ทิศใต้	ติดต่อกับ	ราชอาณาจักรกัมพูชา
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดอุบลราชธานี
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดสุรินทร์

(จังหวัดศรีสะเกษ, 2557: ออนไลน์)

ประชากรส่วนใหญ่ที่พำนักอยู่ตำบลศรีแก้ว เป็นชนเผ่าเขมรและส่วย พูดภาษาท้องถิ่นคือภาษาเขมรและภาษาส่วยเดิม

ภาพที่ 3.2 แผนที่ตำบลศรีแก้ว
องค์การบริหารส่วนตำบลศรีแก้ว (2557: ออนไลน์)

ประชากรในตำบลศรีแก้วนับถือศาสนาพุทธร้อยละ 100 ของประชากรทั้งหมด (ณัฐชยา เพชรพลอย, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2557) มีวัดจำนวน 3 วัดและ 1 สำนักสงฆ์ ประชาชนส่วนใหญ่มีความเคารพศรัทธาในพุทธศาสนา สังเกตได้จากการมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศาสนา เช่น การทำบุญตักบาตรเนื่องในวันพระ การเข้าร่วมกิจกรรมในวันสำคัญเป็นต้น (องค์การบริหารส่วนตำบลศรีแก้ว, 2557: ออนไลน์)

การศึกษาภาคสนามพิธีกรรมมม็วดจังหวัดศรีสะเกษในครั้งนี้จัดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการปฏิบัติตามธรรมเนียมของผู้ที่เป็นมม็วด กล่าวคือ ผู้ที่ได้รับการสืบทอดมม็วดนั้น มีธรรมเนียมว่าจะต้องจัดให้มีการเล่นมม็วดติดต่อกันอย่างน้อย 3 ปีติดต่อกัน โดยเจ้าภาพจัดพิธีขึ้นเอง หลังจากนั้นจะเล่นหรือไม่เล่นก็ได้ เหตุที่ต้องให้ปฏิบัติเช่นนั้นติดต่อกัน เพราะจะทำให้ ผู้ที่เป็นมม็วดใหม่นั้นรู้จักและชำนาญในขั้นตอนต่าง ๆ ของการประกอบพิธีกรรมรวมไปถึงการทำเครื่องบูชา และการจัดเครื่องบูชาทุกอย่างที่เกี่ยวกับพิธีกรรมมม็วด (พัชรินทร์ ยวนพันธ์, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2557)

1. ขั้นตอนการเตรียมพิธีกรรม

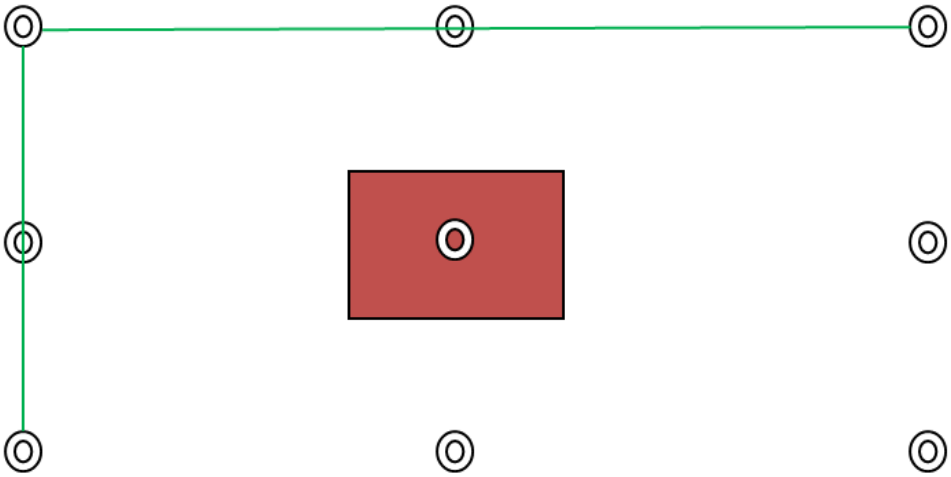
ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดโดยทั่วๆ ไปแล้ว จะต้องมีการเตรียมเครื่องบูชาต่าง ๆ เพื่อเป็นเครื่องสักการะผี หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะลงมาเล่น ลงมาฟ้อนรำ หรือแม้แต่ลงมารักษาผู้ที่มีความทุกข์ได้หายจากความทุกข์ ในครั้งนี้ก็เช่นกัน จึงจะต้องมีการเตรียมเครื่องบูชาสักการะในลักษณะเดียวกัน และผู้ที่มาช่วยเจ้าภาพเตรียมเครื่องสักการะนั้นก็ล้วนเป็นชาวบ้านละแวกใกล้เคียง เพื่อนบ้าน หรือแม้แต่ผู้ที่ถูกเชิญให้มาเข้าร่วมงานซึ่งอยู่ต่างจังหวัดก็มาร่วมทำร่วมเตรียมเครื่องบูชาสักการะมม็วด ที่สำคัญคือ เป็นการแสดงน้ำใจอันดีต่อกันอีกทางหนึ่งด้วย โดยการเตรียมสิ่งต่าง ๆ ที่จะต้องเตรียมมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.1 ขั้นเตรียมโรงพิธี

ในการประกอบพิธีกรรมมม็วด สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ โรงพิธี ซึ่งโรงพิธีนั้นเป็นสถานที่ที่จะประกอบพิธีมม็วด โดยจะประกอบไปด้วย 9 เสา ซึ่งทำจากไม้ไผ่และจะมีต้นกล้วยผูกติดกับเสารอบนอก 6 ต้น หลังคามุงด้วยทางมะพร้าวซึ่งจะหันไปในทิศทางเดียวกัน มีไม้ไผ่ตียึดระหว่างเสาเป็นมุม ดังจะแสดงให้ในเห็นตามภาพและแผนผังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 3.3 โรงพิธี



แผนภาพที่ 3.1 การตั้งโรงพิธี

คือ ไม้ไผ่ตีระหว่างเสา

คือ เสาโรงพิธี

คือ โต๊ะวางเครื่องบูชา

1.2 ขั้นเตรียมเครื่องบูชา

อุปกรณ์ที่จะต้องนำที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดนั้น ล้วนเป็นอุปกรณ์ที่หาได้ในท้องถิ่น ซึ่งอุปกรณ์หรือวัสดุต่าง ๆ นั้น เมื่อนำมารวมกันหรือประกอบเข้าด้วยกันแล้วรวมเรียกว่าเครื่องบูชา โดยเครื่องบูชาดังกล่าวมี จวมใบขนุน จวมใบเงิน ตรุยแสนง (ดูภาคผนวก) ตรุยเก๊าะ (ดูภาคผนวก) ซาเทริลล์ (ดูภาคผนวก) เทียน หมาก – พลู ข้าวสาร ข้าวต้มใบมะพร้าว กล้วยน้ำว้า เหล้า เบียร์ น้ำอัดลม โดงสะเทิร หรือมะพร้าวธรรม ขัน 5 ขัน 8 ดาบ ข้าวเปลือก ผ้าขาวเทียนขาว เงิน ไข่ไก่ บุหรี่ เมื่อจัดเตรียมเครื่องบูชาทั้งหมดแล้วจะมีการนำมาจัดวางเครื่องบูชาในลำดับต่อไป

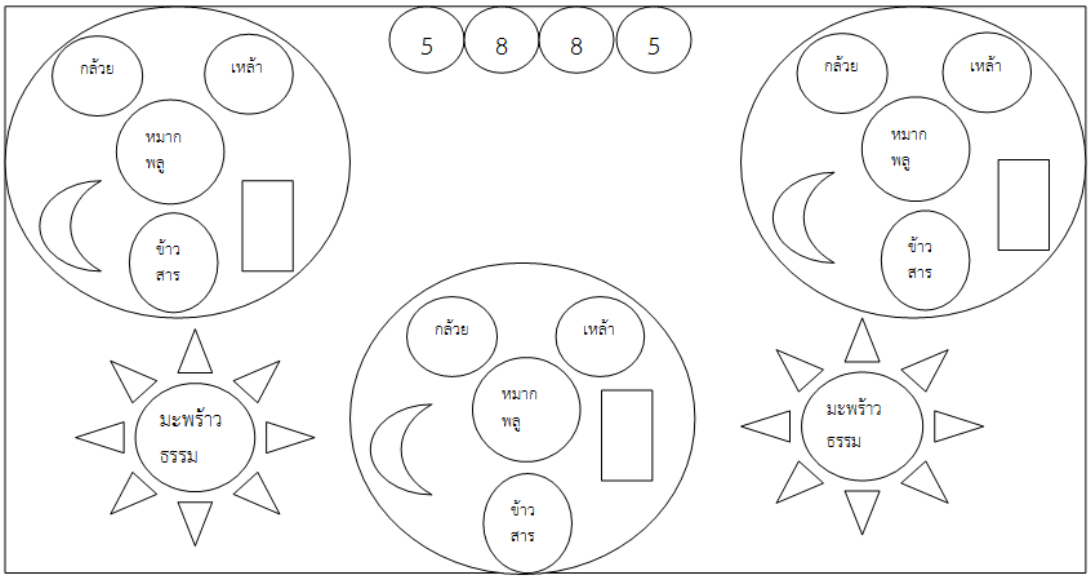
ในการจัดวางเครื่องบูชาจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นเครื่องบูชามม็วด และอีกส่วนเป็นเครื่องบูชาครูดนตรี โดยในการวางเครื่องบูชาจะวางบนโต๊ะที่เตรียมไว้อยู่เสากลาง

ของโรงพิธี ซึ่งโต๊ะดังกล่าวจะมีชั้นด้านล่างของโต๊ะเพื่อสำหรับวางเครื่องบูชาครูดนตรีดังจะได้กล่าวในลำดับต่อไป ในการวางเครื่องบูชามม็วดจะวางทั้งหมดบนโต๊ะตรงบริเวณเสากลางของโรงพิธีดังภาพ

ภาพที่ 3.4 การวางเครื่องบูชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อทำเป็นแผนผังการจัดวางเครื่องบูชามม็วดที่อยู่บนโต๊ะจะได้แผนผังดังต่อไปนี้



แผนภาพที่ 3.2 การจัดวางเครื่องบูชามม็วด

ข้าวต้มใบมะพร้าว

ผ้าขาว

5 ขัน 5

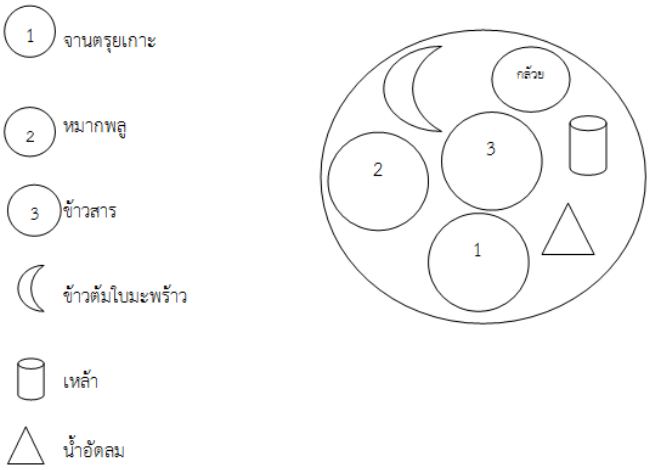
8 ขัน 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องบูชาอีกส่วนหนึ่งที่ได้กล่าวไปข้างต้น คือเครื่องบูชาครูมม็วดซึ่งจะอยู่ด้านล่างของโต๊ะวางเครื่องบูชามม็วดจัดอยู่ในถาดเช่นเดียวกันจะมีการจัดวางเครื่องบูชาดังภาพ

ภาพที่ 3.5 ถาดเครื่องบูชาครูดนตรี

เมื่อนำมาจะให้เป็นแผนผังการวางเครื่องบูชานักดนตรีจะได้แผนผังดังต่อไปนี้



แผนภาพที่ 3.3 การจัดวางเครื่องบูชาครูดนตรี

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดศรีสะเกษ จะมีขั้นตอนทั้งหมด 11 ขั้นตอน ได้แก่

1. ขั้นตอนการไหว้ครูดนตรี

ภาพที่ 3.6 การไหว้ครูดนตรี

การไหว้ครูดนตรีนี้เป็นขั้นตอนแรกที่จะกระทำก่อนที่จะเริ่มพิธีมม็วดโดยจะมีการเซ่นบอกกล่าวครูดนตรีที่ล่วงลับไปแล้ว ครูที่ประสิทธิ์ประสาทวิชา รวมถึงบอกกล่าวเจ้าที่เจ้าทางให้รับรู้ว่ามีการเล่นมม็วด ซึ่งการไหว้ครูนี้จะมีของบูชาคือ ข้าวสาร ตรูยเกาะ เงิน เทียน บุหรี่ กล้วย เหล้าขาว เบียร์ น้ำอัดลม ข้าวต้มใบมะพร้าว หมากและพลู นักดนตรีจะจุดเทียนไว้ที่ถาดและเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่เทียนสามารถตั้งได้และจะเอาเครื่องเซ่นที่เป็นน้ำเซ่น เหล้า เบียร์ รวมไปถึงน้ำอัดลม เทลงในถ้วยที่เตรียมไว้คล้ายกับการกรวดน้ำเพื่อให้ครูนั้นมารับเครื่องเซ่นไหว้ และมีการหยอดน้ำลงบนเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง และนำเครื่องเซ่น เซ่น ข้าวต้มมาวางบนเครื่องดนตรีเซ่นกัน ซึ่งนักดนตรีเชื่อว่าเพื่อให้ครูของเครื่องดนตรีนั้น ๆ รับเครื่องเซ่นเซ่นเดียวกัน (ปิยวิทย์ เบ็ญมาศ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2557) เมื่อทำการเซ่นไหว้ครูและเจ้าที่เรียบร้อยแล้วนักดนตรีก็จะทำการตั้งเครื่องดนตรีและบรรเลงเพลงพลอวธมและเริ่มเข้าการเข้าทรง

2. ขั้นตอนการเปิดทางให้มม็วด

ในขั้นตอนนี้นักดนตรีจะบรรเลง เพลงพลอวธม เพื่อเป็นการเปิดทางให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือวิญญาณลงมาเข้าร่างทรง เมื่อบรรเลงเสร็จแม่ครูมม็วดก็จะเริ่มการเข้าทรง เพื่อกำราบสิ่งที่ไม่ดีหรือสิ่งชั่วร้ายเข้ามาในโรงมม็วด โดยเมื่อแม่ครูมม็วดเข้าทรงแล้วจะนำเทียน 2 เล่ม มาจุดบนดาบที่เตรียมไว้ แล้วเดินวนเสากลาง 3 รอบ โดยจะมีเจ้าบ้านและแม่ครูมม็วดอีกหนึ่งคนเดินตามแม่ครูมม็วดที่ถือดาบแล้วจึงเดินมา ตรงกระบุงข้าวเปลือกแล้วกรวดน้ำลงเสากลาง แล้วเหยียบหินลับมีดที่วางอยู่บนกระบุง 3 ครั้ง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการกำราบสิ่งที่ไม่ดี (ปิยวิทย์ เบ็ญมาศ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2557) จากนั้นก็ใช้ดาบนั้นวาดไปมาตรงพื้นแล้วก็เหยียบเพื่อเป็นการกำราบหรือปราบสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในโรงพิธีได้เช่นกัน

หลังจากที่ทำพิธีกำราบโรงแล้ว จะเป็นการเข้าทรงของผู้ที่มาร่วมงานซึ่งใครจะเข้าก่อนหลังก็ได้ ซึ่งในงานครั้งนี้ทางเจ้าภาพได้เชิญแม่ครูมม็วดจากต่างจังหวัดเข้ามาร่วมงานด้วยซึ่งมาจากจังหวัดสุรินทร์จากการสังเกตของผู้วิจัยนั้น แม่ครูมม็วดที่มาจากต่างจังหวัดจะให้เกียรติเจ้าบ้านหรือผู้ที่อยู่ในพื้นที่เข้าทรงก่อน หลังจากนั้นแม่ครูมม็วดที่มาจากจากสุรินทร์จึงเข้าตามหลัง โดยการเข้าทรงแต่ละครั้งของทุกคนจะมีจานซึ่งภายในจานนั้นจะมี จวม 4 ตรูยสะแนง 2 ตรูยดองแร็ก 1 เรียกว่า ขันสุมา หรือ ขันขมา (ปิยวิทย์ เบ็ญมาศ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2557) โดยที่จะมีคนหนึ่งถือจานแล้วเรียกหรือแค่ยกจานขึ้นลงต่อหน้าผู้ที่จะเข้าทรงทุกครั้ง เมื่อเข้าทรงแล้วก็จะมีคนมาผูกแขนร่างทรง เพื่อเป็นการแสดงว่าความนับถือและแสดงความเคารพต่อวิญญาณที่ลงมาเข้าร่าง หลังจากนั้นก็จะมาร่ายรำตรงเสากลางที่มีเครื่องบูชาตั้งไว้ โดยจะร่ายรำเวียนซ้ายมือ (ถ้าหันหน้าเข้าเสากลาง) เพลงที่ใช้ในการเข้าทรงนั้น นั้นจะเป็นเพลงมะโลบดง จะเล่นไปเรื่อย ๆ เป็นจังหวะปานกลาง

3. ขั้นตอนการกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรียบ

หลังจากที่มม็วดได้ร่ายรำไปแล้วนั้นเมื่อถึงช่วงระยะเวลาหนึ่ง 01.00 น. โดยประมาณ (ปิยวิทย์ เบ็ญมาศ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2557) จะเป็นขั้นตอนการกินข้าวตากแห้ง

โดยแม่ครูมม็วดจะนำข้าวต้มใบมะพร้าว 1 อัน กล้วย 1 ลูก มาใส่จานและใส่เงิน 1 บาทในจานด้วยเช่นกัน แล้วแจกให้มม็วดทุกคนและมม็วดนั้นจะนั่งเป็นวงกลมล้อมเสากลาง จากนั้นจะเริ่มพิธีโดยจุดเทียนสองเล่มติดกับจานข้าวของแม่ครูมม็วด และจุดเทียนหนึ่งเล่มสำหรับจานที่ไม่ใช่จานของแม่ครูมม็วด จากนั้นแม่ครูมม็วดและมม็วดทุกคนกราบ 3 ครั้ง แล้วจึงทำการเวียนจานหรือส่งต่อจานให้กับมม็วดโดยจะเริ่มจากเริ่มจากขวาก่อน แม่ครูมม็วดจะเริ่มส่งจานเทียน แล้วก็เริ่มส่งจานข้าวไปเรื่อย ๆ จนจานเทียนสองเล่มไปอยู่ที่แม่ครูมม็วดแล้วจึงหยุด ซึ่งในการส่งนั้นมม็วดคนอื่นก็จะส่งเวียนย้อนจานของตัวเองด้วยโดยการสลับมือกัน

ภาพที่ 3.7 การกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรียบ

ต่อจากนั้นแม่ครูมม็วดก็ส่งจานเทียนเวียนซ้ายต่ออีกครั้งจนจานเทียนมาอยู่ที่แม่ครูมม็วดแล้วจึงหยุด แม่ครูมม็วดวางจานลง แล้วมม็วดทุกคนก็กินข้าวที่อยู่ในจานนั้นจนหมด ซึ่งเพลงที่ใช้ในขั้นตอนนี้คือเพลงพลอวธม โดยนักดนตรีจะบรรเลงไปเรื่อย ๆ เช่นกัน จนกว่าจะมีการเวียนจานครบทุกคนทั้งซ้ายและขวา

4. ขั้นตอนพายเรือ หรืออมตรูก

เมื่อมม็วดทำการร่ายรำ ฟ้อนในระยะเวลาที่ดึกพอสมควรแล้วนั้น แม่ครูมม็วดจะทำพิธีดังกล่าวคือพิธีอมตรูก หรือพิธีพายเรือ โดยที่แม่ครูมม็วดจะเอาเรือลำเล็กกับไม้พายที่ทำไว้

มาให้มม็วดทั้งหลายที่อยู่ในพิธีนั้น พายเล่น ซึ่งจะเริ่มพายจากแม่ครูมม็วด โดยแม่ครูมม็วดจะแจกเทียนคนละ 1 เล่มและฝ้ายขาวจำนวนหนึ่งแล้วเวียนซ้ายจนครบสามรอบ โดยที่มม็วดนั้นจะรำรอบเสากลางโดยเวียนซ้ายอย่างที่กล่าวไว้ข้างต้น และจะใช้การเวียนเรือและไม้พายดังที่กล่าวไว้แล้วส่งต่อกันไปเรื่อย ๆ จนครบทุกคน

ภาพที่ 3.8 ขั้นตอนพายเรือ หรืออมตรูก

เมื่อครบสามรอบแล้ว ทุกคนก็จะนั่งลงกราบสามครั้งแล้วเดินเข้าไปรดน้ำที่เรือ เอาฝ้ายขาวที่แจกนั้นไปวางที่ตัวเรือถือเป็นอันเสร็จขั้นตอนนี้ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบคือเพลงอมตรูก บรรเลงไปเรื่อย ๆจนกว่าจะเวียนเรือพายครบหมดทุกคนแล้วจึงหยุดบรรเลง

5. ขั้นตอนพิธีการผูกแขนนก หรือจองไดเซจ

นกในที่นี้คือ นกที่ครูมม็วดนำใบลาน 6 ใบ ตัดเป็นลาย แล้วปักที่ขาซึ่งเหลาเป็นเชิงแล้วจะสานนกแก้วปักไว้ข้างบน ซึ่งหมายถึงใบลานที่เอามาประกบกับไม้เนื้ออ่อนที่เหลาไว้แล้ว ยอดของจวมกรูจะสานนกไว้ ในขั้นตอนนี้จะกระทำคล้ายกับขั้นตอนอมตรูก หรือพายเรือ แต่จะไม่มีการ

นำเอานกนั้นมาเวียน จะมีแต่มม็วดเดินถือเทียนเวียนรอบ 3 รอบเช่นกัน เมื่อครบสามรอบจะนำฝ้ายขาวที่อยู่ในมือนั้นไปห้อยที่ตัวนกและเครื่องบูชาต่าง ๆ ที่อยู่บริเวณเสากลาง

6. ขั้นตอนพิธีปลมปลี

ภาพที่ 3.9 แม่ครูถือคางไก่เพื่อเสี่ยงทาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พิธีนี้จะมีลักษณะคล้ายกับการพิธีการไหว้ครูในลำดับแรก โดยจะนำเครื่องดนตรีมาวางรวมกันและเครื่องเซ่นบูชาจะเหมือนกันเกือบทุกอย่าง แต่จะเพิ่มไก่ต้มและข้าวสุกมา ซึ่งเมื่อเตรียมเครื่องเซ่นบูชาเสร็จแล้วจะเป็นการกรวดน้ำต่าง ๆ ที่อยู่ในเครื่องเซ่น โดยจะกล่าวบอกให้ครูดนตรีเจ้าที่ให้มารับเครื่องเซ่นที่เตรียมไว้และให้มาทำนายโดยการดึงคางไก่ต้มออกมาดู ซึ่งในพิธีครั้งนี้จะเสี่ยงทายว่ามีวิญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาครบหรือลงมาหมดหรือยัง ซึ่งถ้าหมดแล้วคางไก่ต้มก็จะออกมาสวยงาม แต่ถ้ายังก็จะบิดๆ เบี้ยวๆ และหลังจากขั้นตอนนี้ก็จะหยุดพักสักครู่ทั้งนักดนตรีและมม็วด ทั้งนี้ก่อนจะหยุดพักนั้นนักดนตรีจะเป่าแคนแล้วให้มม็วดเชิญวิญญาณที่สิงอยู่ในร่างได้ออกจากร่าง จากนั้นก็ทำการพักผ่อนตามอัธยาศัย

7. ขั้นตอนพิธีคล้องช้าง

ภาพที่ 3.10 พาช้างกินต้นกล้วย

หลังจากที่พักผ่อน 1 ชั่วโมงโดยประมาณแล้ว จะทำการเชิญวิญญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่างอีกครั้งเพื่อร่ายรำต่อ จากนั้นก็จะทำพิธีคล้องช้าง โดยจะให้นักดนตรี 1 คน มาเป็นช้างซึ่งจะเอาผ้าขาวมาทำเป็นงวงช้างปิดไว้ที่หน้าของนักดนตรีคนนั้น แม่ครูมม็วดคนที่เป็นมม็วดสูงสุด (เป็นแม่ครูมม็วดของเจ้าของพิธี) จะเป็นผู้ที่ถือตะขอและเชือกคล้องช้าง พิธีนี้จะกระทำโดยแม่ครูมม็วดจะแจกเทียนคนละหนึ่งเล่มและจุดเทียน ช้างกับมม็วดทุกคนก็จะรำเวียน 3 รอบเช่นเดิม หลังจากนั้นแม่ครูมม็วดที่ถือตะขอกับเชือกคล้องช้างจะนำช้างออกไปกินต้นกล้วยซึ่งเตรียมไว้ข้างนอกโรงพิธี รวมทั้งมีการพาช้างเล่นน้ำ ส่วนมม็วดที่เหลือนั้นก็จะรำอยู่ในโรงพิธีเหมือนเดิม เมื่อพาช้างไปกินต้นกล้วยแล้ว จึงกลับเข้ามาในโรงพิธีเหมือนเดิม แล้วให้มม็วดที่อยู่ในโรงพิธีนั้นป้อนข้าวต้ม กล้วยจนครบ 3 รอบแล้ว ต่อจากนั้นจะเป็นการรดน้ำให้ช้างโดยจะให้มม็วดทุกคนนั้นพรมน้ำให้กับช้าง เมื่อพรมครบหมดทุกคนแล้วจะเป็นการเจือนโรง ซึ่งการเจือนโรงหมายถึง การกำราบไม่ให้วิญญาณที่ลงมาเข้าทรงนั้นอยากเล่นในสิ่งนั้นอีก จะกระทำโดยเตรียมเครื่องบูชาที่เป็นช้าง ตะขอ บ่วงคล้องช้าง เรือพาย มาวางที่พื้นแล้วให้มม็วดทุกคนเหยียบเบาๆ ที่เครื่องบูชานั้น แล้วรดน้ำเครื่องบูชาอีกทีเป็นอันเสร็จสิ้นขั้นตอน

8. ขั้นตอนจะอังกรอง หรือแหย่ไข่มดแดง

ภาพที่ 3.11 พิธีจะอังกรอง หรือแหย่ไข่มดแดง

ขั้นตอนของพิธีนี้จะกระทำโดยการเตรียมรังมดแดง ซึ่งจะทำโดยการนำข้าวสารที่แช่น้ำแล้วมาห่อด้วยใบบัวแล้วนำมาห้อยด้านบนทั่วโรงพิธี จากนั้นจะมีคนที่แหย่ไข่มดแดงซึ่งจะเป็นตัวแทนนักดนตรี และมดแดงนั้นจะเป็นมม็วด เมื่อแหย่รังมดแดงรังใดก็จะมีข้าวสารตกลงมา มม็วดที่เปรียบประหนึ่งเป็นมดแดงนั้นก็จะวิ่งไปหาคนแหย่หยอกล้อกัน คล้ายกับการกัดของมดแดง ทำอย่างนี้ไปจนครบหมดทุกรังแล้วก็นำข้าวสารที่เปรียบว่าเป็นไข่มดแดงนั้นให้กับแม่ครูมม็วดเพื่อนำมาทำกับข้าว แล้วแจกให้มม็วดทุกคน โดยขั้นตอนทั้งหมดนั้นเป็นการนำสัญลักษณ์มาใช้ เช่น ข้าวสารเป็นไข่มดแดง ใบบัวเป็นรังมดแดง มม็วดเป็นมดแดง เป็นต้น เมื่อกระทำขั้นตอนดังกล่าวเสร็จแล้วก็จะให้มม็วดนั้นได้รำต่อไปอีกเรื่อย ๆ จนกว่าจะเป็นเวลา 07.00 น. หรือจนกว่าจะพอใจก็จะเริ่มขั้นตอนการนำครูขึ้นบ้าน

9. ขั้นตอนพิธีการนำครูขึ้นบ้าน

ภาพที่ 3.12 ขั้นตอนพิธีการนำครูขึ้นบ้าน

ขั้นตอนนี้จะกระทำหลังจากขั้นตอนการแหย่ไข่มดแดงและหลังจากการรำจนพอแล้วมม็วด แม่ครูมม็วดจะแจกต้นดอกไม้ และของต่าง ๆ ที่อยู่บนโต๊ะตรงเสากลางของโรงมม็วด เมื่อแจกของครบทุกคนหรือจนหมดทุกอย่างที่อยู่บนโต๊ะแล้ว ก็จะรำอีก 3 รอบหลังจากนั้นมม็วดก็จะนำของทั้งหมดเดินขึ้นบ้าน โดยทางเดินนั้นจะปูเสื่อให้เดินเปรียบเหมือนการเดินข้ามสะพาน ซึ่งมม็วดจะเดินนำไปก่อนแต่มีข้อแม้ว่าต้องเดินตามเสื่อที่ปูไว้ ห้ามเดินออกนอกเสื่อ ถ้าเดินออกนอกเสื่อแล้วนั้นจะต้องโดยปรับ ซึ่งการปรับนั้นจะต้องจ่ายให้กับนักดนตรีและแม่ครูมม็วดที่เป็นหัวหน้านั้นจะต้องเป็นคนจ่ายค่าปรับ ถือว่าไม่ดูแลลูกศิษย์ของตนเอง

เมื่อถึงบนบ้านแล้ว แม่ครูมม็วดจะนำจวมกรูและเครื่องบูชาที่ถือขึ้นมาทั้งหมดนั้นวางรวมกัน แล้วนำหมอนมาให้เจ้าบ้านกราบ โดยเจ้าบ้านนั้นจะนั่งพับเพียบเพื่อความสะดวก จากนั้นแม่ครูมม็วดก็จะรำดาบเพื่อ ไล่พรายหรือสิ่งที่ไม่ดีออกจากร่างกายของเจ้าบ้าน แล้วทำท่าฟันลงบนตัวของเจ้าบ้านเบาๆ 3 ครั้ง เสร็จแล้วจะให้คนรำที่ขึ้นมานั้นผูกแขนเจ้าบ้านแล้วก็มอบจวมกรูมม็วดให้แม่ หรือญาติพี่น้องเจ้าบ้านดูแล ซึ่งวันนั้นจะเป็นแม่ของเจ้าบ้านเป็นคนรับจวมกรูไว้เพื่อดูแลรักษาต่อไป จากนั้นก็ลงจากบ้านมารำต่อสามรอบที่โรงพิธี เมื่อครบ 3 รอบแล้ว แม่ของเข้าบ้านจะ

ถามมม็วดว่าพอหรือยัง ถ้ายังไม่พอก็ต้องรำต่อจนกว่าจะพอแล้วจึงหยุด ต่อจากนั้นจะเป็นพิธีการกัจปะกา

10. ขั้นตอนพิธีกัจปะกา ซาปะดาน

ภาพที่ 3.13 ขั้นตอนพิธีกัจปะกา ซาปะดาน

พิธีกัจปะกานี้เป็นพิธีการเก็บดอกไม้ที่อยู่ในโรง ซึ่งเป็นขั้นตอนเกือบสุดท้ายที่จะกระทำ หลังจากที่มม็วดฟ้อนรำจนพอใจแล้ว จะเริ่มจากมม็วดจะรำเวียนขวา 3 รอบ เวียนซ้ายอีก 3 รอบ และพรมน้ำให้แก่นักดนตรี ในขณะที่รำนั้นนักดนตรีบางคนก็จะเป็นคนเก็บดอกไม้ที่อยู่ในโรงพิธีมากองรวมกันเมื่อจบแล้วมม็วดจะไหว้เพื่อลานักดนตรี ต่อจากนั้นจะเป็นขั้นตอนการขายเครื่องดนตรี

11. ขั้นตอนพิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี

ภาพที่ 3.14 พิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี

หลังจากพิธีกัจปะกาที่จะต้องเก็บดอกไม้มารวมกันและลานักดนตรีแล้ว ขั้นตอนพิธีนี้จะเป็นขั้นตอนการขายเครื่องดนตรี โดยจะสมมุติเรื่องราวขึ้นมาว่านักดนตรีแบกเครื่องดนตรีจากแดนไกลแล้วผ่านหมู่บ้านนี้มาพบกับแม่ครูมม็วดที่เลื่องชื่อ จึงมาถามแม่ครูมม็วดว่าอยากได้เครื่องดนตรีหรือเปล่า แม่ครูมม็วดก็ได้ตอบว่าอยากได้แต่มีข้อแม้ว่าต้องบอกชื่อเครื่องดนตรี และของที่แม่ครูมม็วดต้องการนั้นเป็นคำผวน เช่น ดอกไม้สีแดง ก็ต้องบอกว่า ดอกแม้งสีดาย เป็นต้น จากนั้นแม่ครูมม็วดจะถามว่าขายเท่าไหร่ จึงบอกราคาไป เมื่อแม่ครูมม็วดเห็นว่าราคาแพงจึงต่อราคาจะให้ราคาเท่านี้จะได้ไหม ซึ่งการซื้อนั้นไม่ได้ซื้อด้วยเงิน แต่จะสมมุติเอาเหล้าขาว เบียร์เป็นเงิน จากนั้นจะเป็นการทดลองหรือทดสอบว่าเงินที่ให้นั้นเป็นของแท้หรือไม่ โดยการอมสุราแล้วบ้วนหรือพ่นใส่มม็วดทุกคน เมื่อครบแล้วจึงบอกว่าเป็นเงินแท้ ต่อจากนั้นนักดนตรีจะขอขมามม็วด และเพื่อนบ้านที่ทำเสียงดังทั้งคืน จากนั้นจะเป็นการออกครู โดยจะเอาแคนเป่าตัวเดียว แล้วก็เชิญครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ออกจากร่าง โดยทำคล้ายกับการเข้าทรง เมื่อครูออกหมดแล้ว จึงเป็นการเสร็จพิธีทั้งหมด

3. วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม

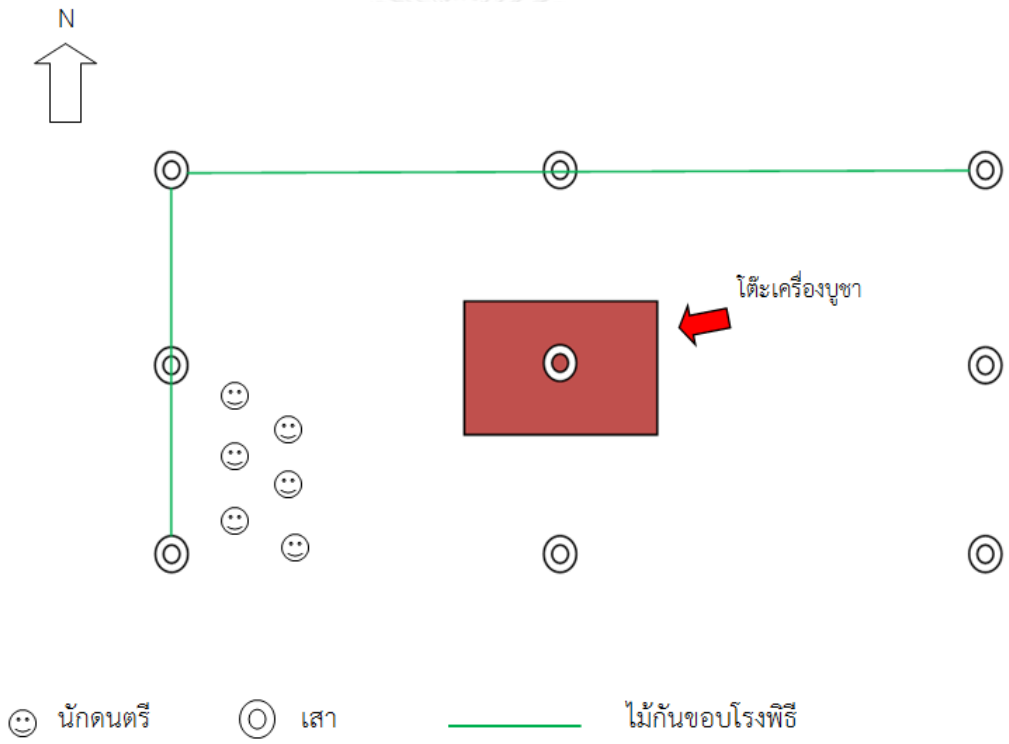
ภาพที่ 3.15 วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดศรีสะเกษนี้ จะต้องมีดนตรีที่ใช้เป็นสื่อในการประกอบพิธีกรรมเพื่อเป็นตัวกลางนำสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรืออำนาจเหนือธรรมชาติมาเข้าสู่ร่างผู้ที่เป็นมม็วดหรือร่างทรง ทั้งนี้วงดนตรีดังกล่าวนั้นจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

ภาพที่ 3.16 เครื่องดนตรี

ปี่มม็วดหรือปี่เญ็น	1	เลา
ซอหรือตรัว	1	คัน
แคน	1	ดวง
ฆ้อง	1	ใบ
โทนหรือกลองกันตรึม	4	ใบ
กรับ	1	คู่

การนั่งของวงดนตรีดังกล่าวจะนั่งอยู่ทิศใต้ของโรงพิธี ดังแผนผังต่อไปนี้



แผนภาพที่ 3.4 ตำแหน่งการนั่งของนักดนตรี

4. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีและอัตราจังหวะของเพลง

เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นพิธีกรรมจนกระทั้งเสร็จสิ้นพิธีกรรม นักดนตรีจะใช้เพลงที่ซ้ำ ๆ กัน ซึ่งเพลงที่ใช้ในขั้นตอนต่าง ๆ ในการประกอบพิธีกรรมมีดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ขั้นตอนและเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมม็วด

ขั้นตอน	**เพลงที่ใช้**
พิธีไหว้ครู	เพลงพลอวธม
พิธีเปิดทางให้ม็วดลง	เพลงพลอวธม เพลงมะลบโดง เพลงอันตวงกรู
พิธีกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรียบ	เพลงพลอวธม
พิธีพายเรือ หรืออมตูก	เพลงอมตรูก
การผูกแขนนก หรือจองไดเซจ	เพลงพลอวธม เพลงตาเจ็นตาเจวีย
ปลมปลี	-
พิธีคล้องช้าง	เพลงประกำตำแร็ย
พิธีจะอังกรอง หรือแหย่ไข่มดแดง	เพลงตาเจ็นตาเจวีย
พิธีนำครูขึ้นบ้าน	เพลงเบริน
พิธีกัจปะกา	เพลงพลอวธม เพลงกัจปะกา
พิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี	-

อัตราจังหวะของเพลงที่ใช้พิธีกรรมนั้น ถือว่ามีส่วนที่ทำให้พิธีกรรมนั้นดำเนินไปอย่างราบรื่น กล่าวคือ อัตราจังหวะหรือความช้า – เร็วนั้นจะเป็นสิ่งที่ทำให้วิญญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่างของผู้เป็นม็วด รวมไปถึงมีผลต่อความพึงพอใจของวิญญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ลงมาเข้าร่างในการร่ายรำในพิธีกรรม ซึ่งอัตราจังหวะในเพลงต่าง ๆ เมื่อเทียบอัตราจังหวะช้า – เร็วในดนตรีไทยแล้วจะได้อัตราจังหวะช้า – เร็ว ดังนี้

ตารางที่ 3.2 อัตราจังหวะของเพลง

เพลง	**อัตราจังหวะ**
เพลงพลอวธม	ช้า
เพลงมะลบโดง	ปานกลาง
เพลงอมตรูก	ปานกลาง
เพลงตาเจ็นตาเจวีย	ปานกลาง
เพลงอันตวงกรู	ปานกลาง
เพลงประกำตำแร็ย	ปานกลาง
เพลงเบริน	ปานกลาง
เพลงกัจปะกา	ปานกลาง

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะปานกลาง

เพลงอมตรูก

ซซมฟ	- ซ - ล	- - - -	ซลดร	- - ลด	ลรดร	- - ดล	- - - -
ดดมฟ	- ซ - ล	- - - -	ซลดร	- - ลด	ลรดร	- - ดล	- - - -
- ลซล	ซด - ด	- ลซฟ	- ซ - ร	- ฟ - ซ	- รฺดล	- ซฟซ	- - ฟร
- ลซล	ซด - ด	- ซฟร	- ฟ - ร	- ฟ - ซ	- รฺดล	- ซฟซ	- - ฟร

(ที่มาของทำนอง : คณะดนตรีของปิยวิทย์ เบ็ญมาศ)

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะช้า จากคณะดนตรีของปิยวิทย์ เบ็ญมาศ

เพลงพลอวธม

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ล - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - -
- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- ลลล	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - -
- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -
- - - ด	- ดดด	- ด - ล	- - - ล	- ม - ท	- ล - ท	- ด - ท	ลลลล
- ล - ล	ทลลล	- ล - ล	- ม - ท	- ล - ท	- ลทล	ลล - ล	- ทลล
- ล - ล	- - - ม	- ร - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - ท
- ล - ท	ดทดท	ลทลท	- ท - ล	- ล - ล	- - - ท	- - - ด	- - - -
- - - ด	- ม - ล	- ลลล	- - - ม	- - - ท	ลทดท	ลลลล	ทลลล
- ล - ล	- - - -						

(ที่มาของทำนอง : คณะดนตรีของปิยวิทย์ เบ็ญมาศ)

จากขั้นตอนที่ได้กล่าวทั้งหมดของพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดศรีสะเกษเมื่อนำมาจัดกลุ่มของขั้นตอนแล้วจะได้ 4 กลุ่มคือ กลุ่มการไหว้ครู กลุ่มการเบิกโรง กลุ่มการเข้าทรง และกลุ่มการลา ทั้งนี้เมื่อนำมาแสดงเป็นตารางจะได้ดังนี้

ตารางที่ 3.3 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม

กลุ่มขั้นตอน	ขั้นตอน	ผู้กระทำ	เพลงที่ใช้
การไหว้ครู	พิธีไหว้ครู	นักดนตรี, ครูมม็วด	เพลงพลอวธม
การเบิกโรง	พิธีเปิดทางให้มม็วดลง	ครูมม็วด	เพลงพลอวธม เพลงมะลบโดง เพลงอันตวงกรู
การเข้าทรง	พิธีกินข้าวตากแห้งหรือออยบายเปรียบ	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงพลอวธม
	พิธีพายเรือ หรืออมตูก	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงอมตรูก
	การผูกแขนนก หรือจองไดเซจ	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงพลอวธม เพลงตาเจ็นตาเจวีย
	ปลมปลี	ครูมม็วด	-
	พิธีคล้องช้าง	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงประกำตำแร็ย
	พิธีจะอังกรอง หรือแหย่ไข่มดแดง	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงตาเจ็นตาเจวีย
	พิธีนำครูขึ้นบ้าน	ทุกคนในพิธี	เพลงเบริน
กลุ่มการลา	พิธีกัจปะกา	มม็วดที่มาร่วมพิธี	เพลงพลอวธม เพลงกัจปะกา
	พิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี	ครูมม็วด	-

กลุ่มการไหว้ครู ได้แก่ขั้นตอน การไหว้ครูดนตรี

กลุ่มการเบิกโรง ได้แก่ขั้นตอน พิธีเปิดทางให้มม็วดลง

กลุ่มการเข้าทรง ได้แก่ขั้นตอน พิธีกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรียบ พิธีพายเรือ หรือ อมตูก การผูกแขนนก หรือจองไดเซจ พิธีคล้องช้าง พิธีจะอังกรอง หรือแหย่ไข่มดแดง พิธีนำครูขึ้นบ้าน

กลุ่มการลา ได้แก่ขั้นตอน พิธีกัจปะกา พิธีลั้วะกวงสะกวร หรือขายเครื่องดนตรี

3.3.2 พิธีกรรมมม็วดตำบลลุมปุ๊ก จังหวัดบุรีรัมย์

พื้นที่ของจังหวัดบุรีรัมย์ มีอาณาเขตติดต่อกับพื้นที่ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 3.17 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์
(ไทย2ทริป, 2556: ออนไลน์)

ทิศเหนือติดต่อกับจังหวัดขอนแก่น จังหวัดมหาสารคามและจังหวัดสุรินทร์ ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดสระแก้ว ราชอาณาจักรกัมพูชา ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดสุรินทร์ทิศตะวันตกติดต่อกับจังหวัดนครราชสีมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542: 1)

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลพิธีกรรมมม็วดของตำบลลุมปุ๊กซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตกของจังหวัดบุรีรัมย์ การคมนาคมทางรถยนต์เป็นหลัก สภาพพื้นที่ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ทางการเกษตร ประชากรมีอาชีพ ทำนา ทำไร่ เลี้ยงสัตว์ มีจำนวนประชากรเขตปกครอง 19 หมู่บ้าน (นงลักษณ์ สุดสวาสดิ์, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2557) ประชากรโดยส่วนใหญ่ในตำบลลุมปุ๊ก นับถือศาสนาพุทธ (นงลักษณ์ สุดสวาสดิ์, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2557) มีวัด 5 แห่ง สำนักสงฆ์ 3 แห่ง ประเพณีวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน ได้แก่ ประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีงานเข้าพรรษา ประเพณีงานออกพรรษา เป็นต้น (องค์การบริหารส่วนตำบลลุมปุ๊ก, 2557: ออนไลน์)

ประชากรมีความเชื่อในการดำรงชีวิตเกี่ยวกับพุทธศาสนา เกี่ยวกับเรื่องบาปบุญคุณโทษเจ้ากรรมนายเวร นอกเหนือจากความเชื่อดังกล่าวแล้วความเชื่อ เรื่องเทวดา แม่หมอ ที่จะสามารถบันดาลสุขความเจริญอยู่เย็นเป็นสุข เชื่อในเรื่องบูชาเทวดา หรือเรียกว่า ครูกำเนิด มีการเซ่นไหว้เทวดาหรือครูกำเนิดให้มีความอยู่เย็นเป็นสุข เพื่อความสามัคคีของผู้คนในหมู่บ้านหรือชุมชน นั้นก็สืบเนื่องจากผู้คนนั้นเป็นกลุ่มที่สืบเชื้อสายจากเขมรส่วนหนึ่งจึงทำให้มีความเชื่อดังกล่าวนั้นยังคงอยู่ถึงปัจจุบัน (นงลักษณ์ สุดสวาสดิ์, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2557)

การประกอบพิธีกรรมในครั้งนี้ จัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์แก้บน โดยเชื่อกันว่า ผู้ป่วยคือ นางสมบัติ ไม่ทราบนามสกุล อายุ 48 ปี ป่วยมา 3 ปี โดยมีอาการทางประสาท นอนไม่หลับ ไม่อยากทำงาน ซึม จากคนที่ขยันทำงาน ทำมาหากิน ก็กลายเป็นคนที่ไม่ทำงานเลย อยู่เฉยๆ จะนอนอย่างเดียว ซึ่งอาการดังกล่าวเมื่อไปหาแพทย์แผนปัจจุบัน แพทย์ได้ให้แค่ยากล่อมประสาทมารับประทานเท่านั้น (สมร ปรุครัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) การรักษาทางแพทย์แผนปัจจุบันไม่หาย จึงต้องทำพิธีกรรมโบล โดยได้ความว่า ผู้ป่วยดังกล่าวนั้นจะมาเทวดามา

อยู่ด้วย แต่ตัวผู้ป่วยไม่ทราบ เทวดานั้นจึงกระทำให้ผู้ป่วยมีอาการดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น จึงต้องทำพิธีรับเทวดามาอยู่ด้วย และให้บอกกล่าวกับเทวดาว่าถ้าหายจากอาการดังกล่าวแล้วจะให้ลงมาเล่นมารำ ซึ่งต่อมาอาการผู้ป่วยจึงดีขึ้นเป็นลำดับ จึงได้จัดพิธีกรรมม็วดนี้ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของเทวดาที่ต้องการที่จะมาอยู่กับผู้ป่วย และเป็นการต้อนรับเทวดาที่กำลังให้มาปกป้องหรือช่วยเหลือให้หายจากโรคภัยไข้เจ็บ

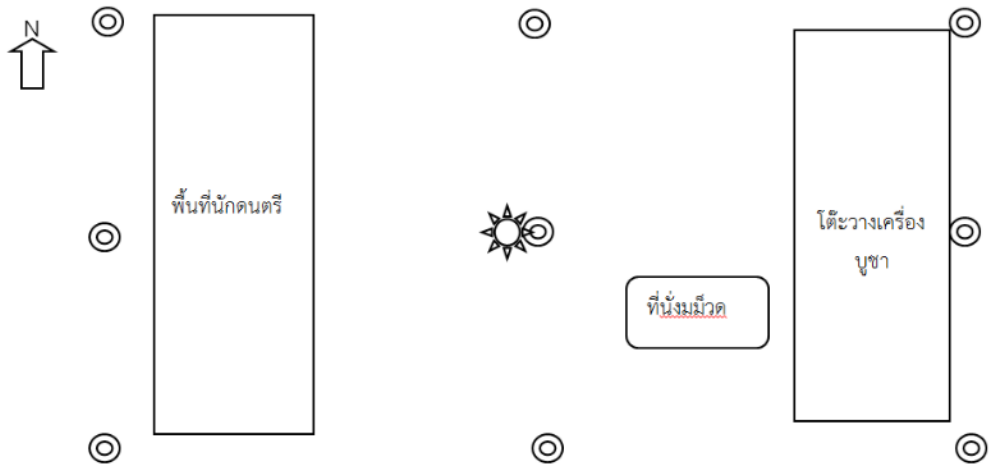
1. ขั้นตอนการเตรียมพิธีกรรม

จากการศึกษาภาคสนามพิธีกรรมม็วดเพื่อแก้บนในครั้งนี้ พบว่ามี 8 ขั้นตอน ซึ่งก่อนที่จะเริ่มพิธีกรรมนั้นเจ้าภาพหรือเจ้าของงานจะต้องเตรียมเครื่องบูชา รวมไปถึงสถานที่ประกอบพิธีทำเป็นสถานที่ในการทำพิธีกรรม ทั้งนี้จะมีเพื่อนบ้านใกล้เคียงญาติพี่น้องมาร่วมช่วยกันเตรียมเพื่อเป็นการแสดงน้ำใจอันดีงามแก่เจ้าภาพเครื่องประกอบพิธีม็วด และสิ่งแรกที่จะต้องเตรียมดังนี้

1.1 ขั้นเตรียมโรงพิธี

โรงพิธี ซึ่งจะมีเสาอยู่ 9 เสา ซึ่งในครั้งนี้เจ้าภาพได้เตรียมเป็นเต็นท์ผ้าใบ และได้ทำเสาเพิ่มให้เป็น 9 เสา และมีโต๊ะสำหรับวางเครื่องบูชา และเครื่องเซ่น โดยจะให้หันหน้าไปทางทิศตะวันออก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนภาพที่ 3.5 โรงพิธี

คือ กระบุงใส่ข้าวเปลือก แล้วมีวัตถุลักษณะเหมือนสิ่วปักอยู่แล้วมีข้าวสวยปั้นเป็นก้อนอยู่ข้างบน ซึ่งกระบุงนั้นจะวางอยู่เสากลาง และมีไก่ต้ม ขวดน้ำ และข้าวต้มห้อยอยู่ด้วยกัน

คือ เสาของโรงพิธี

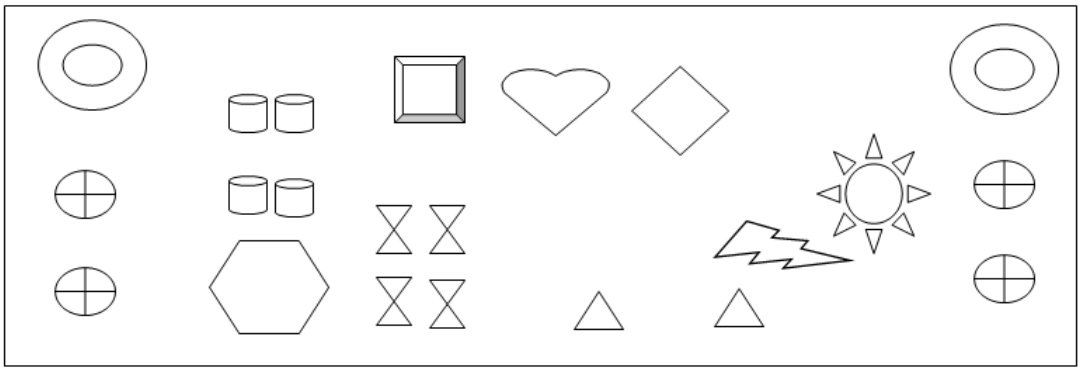
1.2 ขั้นเตรียมเครื่องบูชา

เครื่องบูชาประกอบไปด้วย ผ้าแพร ผ้าขาวม้า ผ้าถุง น้ำอบ ครีมแต่งผม หวี กระจก ลิปสติก กรวยดอกไม้ ประกอบด้วย ธูป ดอกไม้ เหล้าขาว ไก่ต้ม บายศรี 2 ถาด (ดูภาคผนวก) ประกอบด้วย กล้วย ข้าวต้ม มะพร้าว ขนมนางเล็ด ขนมฝักบัว ถั่วตัด ธูป ดอกไม้ บายศรีต้น ข้าวสาร หมาก พลู เงิน เทียน ต้นดอกไม้สี บายศรีกระดาษสี น้ำสะอาด น้ำอัดลม โจมครู ผ้าขาว มีดดาบ ขัน หมอน ฟูก หรือที่นอน

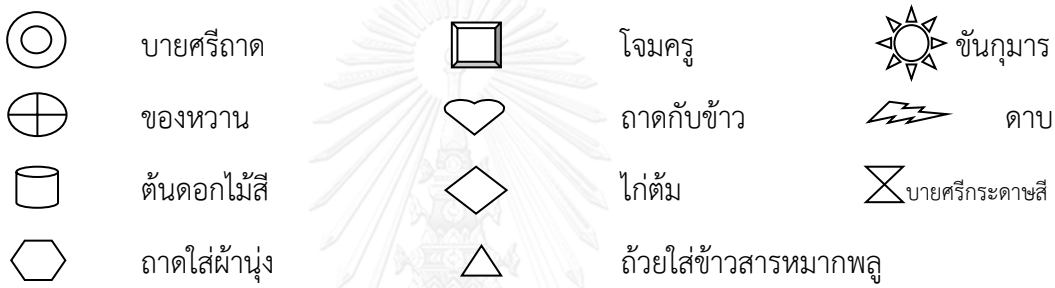
การวางเครื่องประกอบพิธี

ภาพที่ 3.18 แสดงการวางเครื่องบูชา

เมื่อเตรียมเครื่องบูชาหรือเครื่องประกอบพิธีที่จะนำมาใช้ในพิธีมม็วดและโรงพิธีเสร็จแล้วนั้น ขั้นตอนต่อไปจะเป็นการวางเครื่องประกอบพิธี โดยจะนำเครื่องบูชาทั้งหมดนั้นวางไว้บนโต๊ะที่ได้จัดเตรียมไว้ ซึ่งพิธีกรรมของครูมม็วด (สมร ปรุครัมย์) จังหวัดบุรีรัมย์ มีการวางเครื่องที่ใช้ประกอบพิธีกรรมดังภาพจำลองต่อไปนี้



แผนภาพที่ 3.6 การวางเครื่องประกอบพิธี



สัญลักษณ์แสดงการวางเครื่องประกอบพิธี

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

พิธีกรรมม็วดเพื่อแก้บนในครั้งนี้ พบว่ามี 8 ขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นตอนการเซ่นไหว้เจ้าที่ (ก่อนเริ่มพิธี)

เมื่อเตรียมของเสร็จทุกอย่างแล้วก็จะเป็นพิธีกรรมการบอกกล่าวเจ้าที่ที่ปกปักรักษาบ้านของผู้ป่วย เพื่อให้เจ้าที่นั้นช่วยเปิดทางให้วิญญาณบรรพบุรุษเข้ามาบริเวณบ้านของผู้ป่วยได้ โดยจะมีผู้ที่แต่งชุดขาวล้วนซึ่งเรียกกันว่าพราหมณ์มาทำพิธี และเป็นผู้เสกน้ำมนต์เพื่อปัดเป่าสิ่งไม่ดีออกจากบริเวณนั้น

ภาพที่ 3.19 ขั้นตอนการไหว้เจ้าที่

2. ขั้นตอนการไหว้ครูนักดนตรี

ภาพที่ 3.20 วงดนตรีในพิธีกรรมม็วดจังหวัดบุรีรัมย์

หลังจากเสร็จพิธีกรรมเซ่นไหว้บอกกล่าวเจ้าที่แล้ว จะเป็นการไหว้ครูดนตรี โดยนักดนตรีเมื่อสำรวจเครื่องดนตรีและจัดวางเครื่องดนตรี เมื่อตั้งวงเสร็จแล้วก็จะนำน้ำมนต์ที่พราหมณ์ได้ทำพิธี

ก่อนหน้านั้นมาประพรมตัวเอง เครื่องดนตรีของตนและดื่มน้ำมนต์ จากนั้นจะเริ่มการบรรเลงเพลงครู ซึ่งจากการสัมภาษณ์นักดนตรีท่านหนึ่ง ได้กล่าวว่าเพลงไหว้ครูนั้นจะเป็นเพลง สาธุการ รัวเสมอ เชิด ชุบ ซึ่งจะเล่นตามลำดับที่ได้กล่าวไว้ (รุก อารมรัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556)

3. ขั้นตอนการเข้าทรงมม็วด

ภาพที่ 3.21 อาการขณะเข้าทรง

มม็วดนั่งประจำที่ของตนที่เตรียมไว้ และรอให้วงดนตรีบรรเลงเพลงไหว้ครูจบ ในขณะนั้นมม็วดกับญาติของผู้ป่วยนั่งคุยกันตามปกติ ไม่นานนักมม็วดเริ่มจุดเทียนธูปในขันที่เตรียมไว้ ผู้ป่วยนั่งอยู่ข้างๆ มม็วด นำธูปที่จะนั้นไปเสียบไว้กับบายศรีถาด เมื่อเสียบธูปไว้ที่บายศรีถาดแล้วจึงนำผ้ายาวมาพาดที่ไหล่แล้วมัดเพื่อทำเป็นผ้าสไบหรือผ้าเบี่ยง แล้วนำกรวยดอกไม้ที่เตรียมไว้ออกมาจำนวน 5 กรวย ดนตรีบรรเลงจบ มม็วดนำกรวยดอกไม้ไปให้กับนักดนตรีเพื่อเป็นการแสดงความเคารพครูดนตรี แล้วกลับมานั่งประจำที่ตามเดิม พร้อมกับกราบสามครั้ง หลังจากนั้นดนตรีบรรเลงอีกครั้ง มม็วดนำขันเงินที่เตรียมไว้ ซึ่งข้างในประกอบไปด้วยกรวยดอกไม้ 13 กรวย น้ำแดง

ผ้านุ่ง เงิน แป้งต่าง ๆ และอื่น ๆ ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น ใช้สองมือยกขันดังกล่าวขึ้นมาระดับหัวและลงมาที่อกพร้อมกับส่ายขันไปมาตามจังหวะของดนตรีที่บรรเลง เพื่อเป็นการเรียกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ลงมาเข้าทรงร่างตัวเอง สักพักมม็วดก็นำขันที่อยู่ในมือของตนวางลงกับพื้น ซึ่งในขณะที่วางลงนั้นตัวยังส่ายไปมาตามจังหวะของดนตรี แล้วนำน้ำแดงออกมาวางไว้ที่โต๊ะ เปิดซองแป้งในขันมาทาหน้าของตน ทาลิปสติก พร้อมกับปัดแก้มของตน ใช้ครีมแต่งผมมาลูบที่ผมตัวเอง และใช้หวีหวีผมตัวเองหลังจากนั้นก็รวบผมด้วยกิ๊บตัวใหญ่ และใช้น้ำอบทาที่คอตัวเองใช้ผ้าสีชมพู โพกที่หัว แล้วยืนขึ้นพร้อมกับฟ้อนรำหน้าโต๊ะเครื่องเซ่นดนตรีก็ยังคงบรรเลงไปเรื่อย ๆ

4. ขั้นตอนการเหยียบโรง

ภาพที่ 3.22 การเหยียบโรง

มม็วดหยิบข้าวสารที่อยู่ในถ้วยจำนวนหนึ่งแล้วกำไว้ยกขึ้นมาที่ปากของตนแล้วหว่านไปรอบ ๆ บริเวณนั้น หลังจากนั้นก็หยิบดาบขึ้นมาไหว้ แล้วถอดดาบออกจากฝักกวัดแกว่งดาบไปตามจังหวะเสียงดนตรี แล้วเดินไปรอบบริเวณที่ประกอบพิธีใช้ดาบที่อยู่ในมือนั้นฟันไปตามเสาของโรงพิธีซึ่งมีอยู่ 9 เสาด้วยกัน ทำเหมือนกัน 3 รอบ แล้วก็เดินกลับมาที่ประจำของตนพร้อมกับยกดาบขึ้นมา

ไหว้อีกครั้งแล้วก็เก็บเข้าฝัก แล้วออกมาร่ายรำเช่นเดิม หลังจากนั้นไปนั่งคุกเข่าต่อหน้าระนาดเอก แล้วกราบ 3 ครั้ง จึงเดินกับมาที่นั่งของตน กราบ 3 ครั้ง หลังจากนั้นจึงถอดผ้าโพกหัวออก

5. ขั้นตอนการเชิญเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์

เมื่อทำพิธีเปิดโรงหรือเหยียบโรงเสร็จแล้ว จะเป็นขั้นตอนที่เชิญเจ้าที่ประจำหมู่บ้านมาร่วมในพิธี โดยการจุดเทียนสองเล่มที่อยู่ในถ้วยข้าวสารวางไว้ด้านข้างของมม็วด ซึ่งจะมีหมากและพลูอยู่ในนั้น แล้วใช้กรวยดอกไม้ 2 กรวย แล้วยกมือพนมขึ้นพร้อมกับกรวยดอกไม้ ดนตรีเริ่มบรรเลง มม็วดเริ่มสั่น สักพักจึงลุกขึ้นเพื่อหยิบผ้ามานุ่ง ขณะหยิบผ้ามานุ่งนั้น ได้โชว์ผ้าให้กับชาวบ้านดู ชาวบ้านร้องเชียร์กัน มม็วดนุ่งผ้าผืนดังกล่าว จากนั้นได้เลือกผ้าคล้องคอ 3 สี แล้วเดินไปหยิบเหล้าขาวมาดม ในขณะที่ทำกิจกรรมอยู่มม็วดจะเต้นตามจังหวะดนตรีตลอดเวลา หลังจากที่ได้ผ้ามาคล้องคอแล้วจึงเดินมาเป่าหัวผู้ป่วยซึ่งนั่งอยู่ในบริเวณนั้น ต่อจากนั้นก็ฟ้อนรำสักพักแล้วก็ถอดผ้านุ่งเดินมานั่งที่ฟูกแล้วกราบ 3 ครั้งที่หน้าโต๊ะวางเครื่องบูชา ดนตรีจึงหยุดบรรเลง

ภาพที่ 3.23 มม็วดกำลังเล่นผ้า

6. การเชิญเทวดามาลงผู้ป่วย

หลังจากที่ได้เชิญเทวดาเจ้าที่ประจำหมู่บ้านมาลงแล้ว ลำดับต่อไปจะให้เทวดามาลงผู้ป่วย โดยทางมม็วดบอกให้ผู้ป่วยนำกรวยดอกไม้จำนวน 2 กรวย ไปไหว้นักดนตรีตามธรรมเนียมปฏิบัติ แล้วจึงนำกรวยนั้นมาไหว้มม็วดอีกครั้ง มม็วดรับไหว้โดยการจับมือ จากนั้นผู้ป่วยได้นำกรวยไปไหว้แม่ของผู้ป่วยกราบแม่ 3 ครั้ง แม่ผู้ป่วยรับกรวยแล้วส่งคืนกรวยให้ผู้ป่วยอีกครั้ง ผู้ป่วยก็พนมมือพร้อมกับกรวยดอกไม้ดังกล่าว ดนตรีเริ่มบรรเลง ผู้ป่วยที่พนมมือรอที่จะให้เทวดาลงมา แต่ไม่มีท่าทีจะเกิดอะไรขึ้นแต่อย่างใด มม็วดจึงได้ให้ผู้ป่วยถือถ้วยที่ใส่ข้าวสารมีเทียนที่จุดพร้อมกับหมากพลูแทนการถือกรวย ไม่นานนักมม็วดก็ได้จับผู้ป่วยขยับโยกไปมาเบาๆ เพื่อนบ้านส่งเสียงช่วยเชียร์ข้างหลังปรบมือเชียร์ตามจังหวะดนตรี แต่ยังไม่มีอาการสั่นแต่อย่างใด มม็วดจึงโยกแรงขึ้นเรื่อย ๆ ขั้นตอนนี้ถ้าเป็นผู้ป่วยที่ไม่เคยลงมม็วด จะเข้ายากจะลงยาก (สมร ปรุครัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556)

ภาพที่ 3.24 คนป่วยกำลังเข้าทรง

ในขณะที่มม็วดโยกแรงขึ้นเรื่อย ๆ ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นหน้าของผู้ป่วยเหมือนคนร้องไห้ในมือของผู้ป่วยยังคงถือถ้วยข้าวสารอยู่เช่นเดิม กระทั่งมม็วดลองให้แม่ของผู้ป่วยเป็นคนทรง

แทน ซึ่งแม่ของผู้ป่วยหลังจากที่จับถ้วยที่ใส่ข้าวสารแล้วก็มีอาการสั่น ศีรษะสะบัดไปมาอย่างแรง เหมือนมีบางอย่างเข้าร่าง เมื่อสั่นได้สักพักแม่ของผู้ป่วยจึงลุกขึ้นร่ายรำตามจังหวะเพลง มม็วดให้กรวยดอกไม้กับผู้ป่วยเพื่อไปแสดงความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในตัวแม่ของผู้ป่วย ขณะนั้นแม่ของผู้ป่วยมองจ้องหน้าผู้ป่วยไม่กะพริบตาแล้วก็ยื่นถ้วยให้ผู้ป่วยรับ แล้วแม่ของผู้ป่วยก็มาเป่าหัวของผู้ป่วย ซึ่งมม็วดได้กล่าวว่า ถ้าเป็นเทวดาที่ใหญ่หรือองค์ใหญ่ลงจะมารักษาปัดเป่าโรคภัย (สมร ปรุครัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) สอดคล้องกับการเป่าหัวของแม่ที่ทรงเทวดาแล้วมาเป่าหัวของผู้ป่วยแสดงถึงการรักษา เมื่อผู้ป่วยรับถ้วยที่แม่ยื่นให้ แม่ของผู้ป่วยก็นั่งร่ายรำสักพักแม่ของผู้ป่วยลุกขึ้นพร้อมหยิบผ้าสีเขียวกับเหลืองมาคาดตัวเองจึงร่ายรำต่อ แล้วเดินมาที่โต๊ะเครื่องเซ่นหยิบเอาขันครูกำเนิดมาเล่นแล้วก็หันมาทางผู้ป่วยแล้วก็ส่ายขันไปมาต่อหน้าลูกสาว ยื่นให้ผู้ป่วยรับขันครูกำเนิดเมื่อรับขันแล้วแม่ก็ร่ายรำต่อไป เรียกให้ผู้ป่วยมานั่งที่ของตนเพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่างแม่ของผู้ป่วยเขย่ามือของผู้ป่วยจนชาวบ้านทุกคนเชื่อว่ามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่างผู้ป่วย สังเกตว่าเจ้าว่าจะยกมือขึ้นร่ายรำหลับตาและมีลักษณะเหมือนจะร้องไห้ แม่ก็ให้ผู้ป่วยนั้นยืนขึ้นร่ายรำ โดยแม่ก็ฟ้อนรำไปด้วยกัน สักพักแม่ผู้ป่วยก็นั่งลง คงเหลือแต่ผู้ป่วยที่ยืนเต้นฟ้อนร่ายรำอยู่คนเดียวต่อหน้าชาวบ้านที่มาร่วมพิธีร่ายรำได้สักพักดนตรีหยุดบรรเลง ทุกอย่างจึงหยุดแล้วผู้ป่วยก็กลับมานั่งที่เดิม

การเข้าทรงในขั้นตอนนี้เป็นการเชิญเทวดาทั้งหลายที่อยากจะลงมารวมถึงเทวดาประจำตัวของผู้ป่วยให้ลงมาเล่น โดยจะมีทั้งเทวดาน้อยใหญ่ ถ้าเป็นเทวดาที่สามารถรักษาคนได้ก็จะมารักษาปัดเป่าโดยทำกริยาท่าทางเช่นการเป่า หรือการใช้มือลูบไปตามร่างกายให้สิ่งชั่วร้ายออกไปจากร่างกาย ซึ่งในการลงหรือทรงทุกครั้งจะต้องมีถ้วยใส่ข้าวสาร เทียน 2 เล่ม พร้อมหมากพลูเสมอ (สมร ปรุครัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556)

7. ขั้นตอนการเรียกขวัญ

มม็วดจะเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่างตน ผู้ช่วยนำฝากระป๋องใส่น้ำ มม็วดหยิบข้าวสารใส่น้ำที่อยู่ในฝากระป๋อง จากนั้นหยิบขึ้นมาใส่ฝาที่น้ำขมิ้นพร้อมกับฝ้ายผูกแขนที่เตรียมไว้อีกครั้งเปรียบเสมือนการหยิบขวัญลงในน้ำเย็นชุ่มฉ่ำทำอย่างนี้จนพอใจ จึงทำพิธีสู่ขวัญโดยมม็วดจะถือ

กระติบข้าวเดินวนไปมาและให้ทุกคนในครอบครัวเตรียมผ้าเพื่อมารับกระติบข้าวที่มม็วดจะโยนให้โดยจะไม่รู้ว่าโยนให้ใคร ซึ่งในขณะที่เดินนั้นดนตรีจะบรรเลงไปเรื่อย ๆ สุดท้ายโยนให้กับผู้ป่วยแล้วทุกคนก็มาผูกแขนผู้ป่วยพร้อมกับให้ดื่มน้ำมนต์ ดนตรีบรรเลงเพลงที่นักดนตรีเรียกว่ากราวใน (รุก อารมรัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) เป็นเพลงสุดท้ายเป็นอันเสร็จขั้นตอน

8. ซาปะดาน

เมื่อการเรียกขวัญเสร็จสิ้น มม็วดที่มีกุมารหรือเทวดาอยู่ในร่างนั้นก็จะทำการปิดโรง หรือซาปะดาน โดยการเดินอ้อมโรง 3 รอบพร้อมกับการร่ายรำไปเรื่อย ๆ โดยถือของบูชาต่าง ๆ และเล่นไปด้วย ขณะที่เดินจะมีการดึงผ้าขาวที่พาดอยู่ข้างบนของโรงพิธีลง เมื่อดึงผ้าขาวลงแล้วดนตรีจะหยุดบรรเลงเป็นอันเสร็จสิ้นพิธีกรรมมม็วด

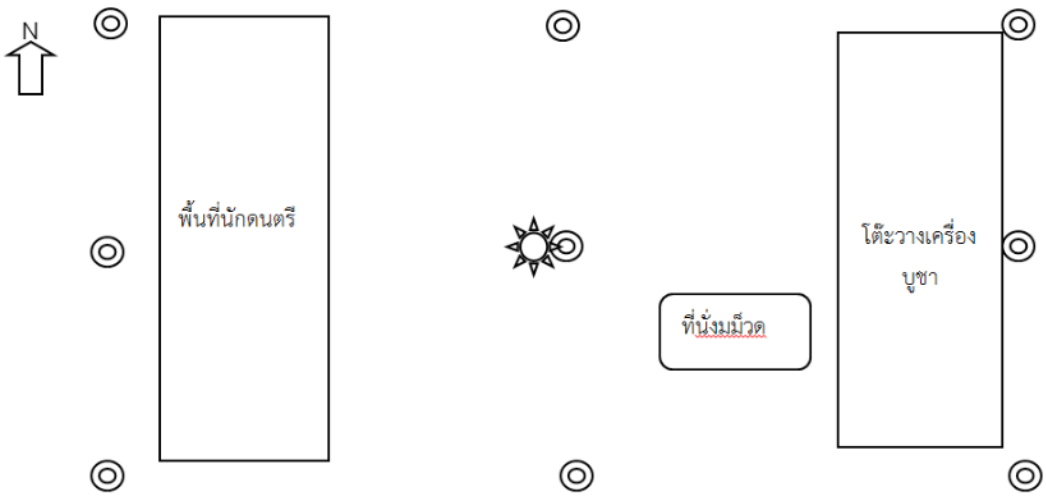
3. วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม

ภาพที่ 25 คนป่วยกำลังเข้าทรง

พิธีกรรมมม็วดนี้เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการแก้บน ตามที่ได้สัญญาเอาไว้กับเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับผู้ป่วยซึ่งเรียกกันว่าครูกำเนิด ซึ่งในพิธีกรรมนี้จะมีการบรรเลงดนตรีประกอบเพื่อเป็นสื่อกลางให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทวดานั้นได้ลงมาเข้าร่างของผู้ที่เชิญลงมาและมีการร่ายรำตามจังหวะดนตรี ทั้งนี้วงดนตรีที่ใช้คือวงปี่พาทย์ (รุก อารมรัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมดังนี้

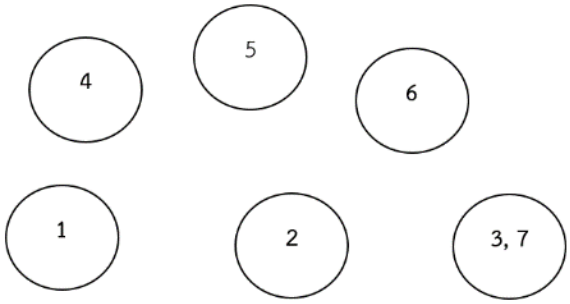
1. ตะโพน (รุก อารมรัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) หรือกลองสองหน้าพื้นบ้าน 1 ตัว
2. ระนาดเอก 1 ราง
3. ฆ้องวงใหญ่ 1 วง
4. กลองโทน 1 ใบ
5. กลองทัด 1 คู่
6. ปี่ 1 เลา
7. ฉิ่ง 1 คู่

ทั้งนี้นักดนตรีจะมีพื้นที่ในการนั่งอยู่ด้านท้ายของโรงพิธีดังจะแสดงในแผนผังดังนี้



แผนภาพที่ 3.7 พื้นที่ในการนั่งของนักดนตรี

การนั่งของผู้บรรเลงหรือนักดนตรีที่ตั้งวงเสร็จแล้วจะออกมาตามแผนผังดังต่อไปนี้



แผนภาพที่ 3.8 การนั่งของนักดนตรี

หมายเลข 1 คือ ระนาดเอก หมายเลข 4 คือ ฆ้องวงใหญ่ หมายเลข 7 คือ กลองโทน

หมายเลข 2 คือ ปี่ หมายเลข 5 คือ ฉิ่ง

หมายเลข 3 คือ กลองทัด หมายเลข 6 คือ ตะโพน

4. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง

เพลงหรือดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเป็นสื่อกลางที่ทำให้คนและเทวดาหรือสิ่งศักดิ์ได้ลงมาพบปะกันซึ่งในพิธีกรรมของจังหวัดบุรีรัมย์นี้ โดยส่วนใหญ่นั้นจะมีจังหวะของเพลงเป็นจังหวะปานกลางและมีจังหวะเร็วในบางเพลงเท่านั้นดังจะแสดงเป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.4 เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง

ขั้นตอนที่ใช้	**เพลงที่ใช้**	**อัตราจังหวะ**
ไหว้ครูดนตรี	สาธุการ กราวใน รัว	ปานกลาง
เข้าทรงมม๊วด	เพลงแห่	ปานกลาง
เหยียบโรง	เพลงแห่ อมตรูก	ปานกลาง
เชิญเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเล่น	บัวตูมบัวบาน	เร็ว
การเชิญเทวดามาลงผู้ป่วย	เพลงแห่ บัวตูมบัวบาน	ปานกลาง เร็ว
เรียกขวัญ สู่ขวัญ	อมตรูก กราวใน	ปานกลาง
ซาปะดาน	กราวนอก เชิด กราวใน	ปานกลาง

โดยส่วนใหญ่แล้ววงดนตรีดังกล่าวนี้จะเล่นเพลงไม่มากนัก และเน้นเป็นเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่เช่น บัวตูมบัวบาน (รุก อารมรัมย์, สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2556) ซึ่งจะเล่นบ่อย เพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วและเร้าใจ และเทวดาที่อยู่ในร่างทรงชอบ จึงเล่นเพลงดังกล่าวบ่อยๆ ในพิธีกรรมครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างโน้ตเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะเร็ว

บัวตูมบัวบาน

- - - -	- - - ร	- ร – ร	- ทลซ	- - - -	- - - -	- รมร	ดทดร
- - - -	- - - -	ฟ์ซ์ฟ์ร์	ท – ดด	ทด์ร์ด์	ซ - ทท	ลทด์ท	ล -ซล
- - - -	- ร - ซ	- ท - ล	ซ - ฟซ	- - - -	- ร์ - ซ์	- ฟ์ - ร์	- ด - ท
- - - -	ด์ - ทซ	- ด์ - ซ	- ล - ท	- - ล ซ	ล ท - -	ด์ร์ด์ท	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- ร์ร์ด์	ร์ทลซ	- - - -	- - - -	- รม์ร์	ด์ทด์ร์
- - - -	- - - -	ฟ์ซ์ฟ์ร์	ท – ดด	ทด์ร์ด์	ซ - ทท	ลทด์ท	ล -ซล
- - - -	- ร - ซ	- ท - ล	ซ - ฟซ	- - - -	- ร์ - ซ์	- ฟ์ - ร์	- ด - ท
- - - -	ด์ - ด ซ	- ด์ - ซ	- ล - ท	- - ล ซ	ล ท - -	ด์ร์ด์ท	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ร์ร์ด์	ร์ทลซ	- - - -	- - - -	- รม์ร์	ด์ทด์ร์
- - - -	- - - -	ฟ์ซ์ฟ์ร์	ท – ดด	ทด์ร์ด์	ซ - ทท	ลทด์ท	ล -ซล
- - - -	- ร - ซ	- ท - ล	ซ - ฟซ	- - - -	- ร์ - ซ์	- ฟ์ - ร์	- ด - ท
- ฟ – ฟ	- ฟ - ซ	ล ทดซ	- ล – ท	- - ล ซ	ล ท - -	ด์ร์ด์ท	ล - ซ
- - - -	- ร – ด	- ร – ร	ฟ-รซ	- - - -	- - - ร	- ม – ร	ดทดร
- - - -	- ฟรฟ	- ร - -	- - ทด	ทดรด	ท – ซท	ลทดท	ล – ซล
- - - -	- ร - ซ	- ท - ล	ซ - ฟซ	- - - -	- ร์ - ซ์	- ฟ์ - ร์	- ด - ท
- - - -	ด์ - ฟ ซ	- ด์ - ซ	- ล - ท	- - ล ซ	ล ท - -	ด์ร์ด์ท	- ล - ซ

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีของนายรุก อารมรัมย์)

ตัวอย่างโน้ตเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะปานกลาง

อมตรูก

	มรดฟ	- ซ - ล	- - - -	ซลดรำ	- - ลด	ลรำดล	- - - -
- ฟฟฟ	ซฟรฟ	- ซ - ล	- - - -	ซลดรำ	- - ลด	ลรำดล	- - - -
- - - -	ลลซด	- - - -	- ลซฟ	- - - -	-รฟซ	- ลซฟ	- ด - ร
- - - -	ลลซด	- - - -	- ซฟร	- - - -	-รฟซ	- ลซฟ	- ด - ร

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีของนายรุก อารมรัมย์)

จากขั้นตอนที่ได้กล่าวทั้งหมดของพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดบุรีรัมย์เมื่อนำมาจัดเป็นกลุ่มขั้นตอนได้ 4 กลุ่มคือ การไหว้ครู เบิกโรง การลา ซึ่งมีขั้นตอนและเพลงที่ใช้สรุปได้ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 3.5 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม

กลุ่มขั้นตอน	**ขั้นตอนที่ใช้**	**ผู้กระทำ**	**เพลงที่ใช้ (บรรเลงโดยวงปี่พาทย์)**
การไหว้ครู	การไหว้ครูดนตรี	นักดนตรี, ครูมม็วด	สาธุการ กราวใน รัว
การเบิกโรง	การเข้าทรงมม็วด	ครูมม็วด	เพลงแห่
	การเหยียบโรง	ครูมม็วด	เพลงแห่ อมตรูก
การเข้าทรง	การเชิญเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเล่น	ครูมม็วด	บัวตูมบัวบาน
	การเชิญเทวดามาลงผู้ป่วย	ผู้ป่วย	เพลงแห่ บัวตูมบัวบาน
	การเรียกขวัญ สู่ขวัญ	ครูมม็วด	อมตรูก กราวใน
การลา	ซาปะดาน	ครูมม็วด	กราวนอก เชิด กราวใน

จากตารางสามารถสรุปได้ดังนี้

กลุ่มการไหว้ครู ได้แก่ขั้นตอน การไหว้ครูดนตรี

กลุ่มการเบิกโรง ได้แก่ขั้นตอน การเข้ามม็วด และการเหยียบโรง

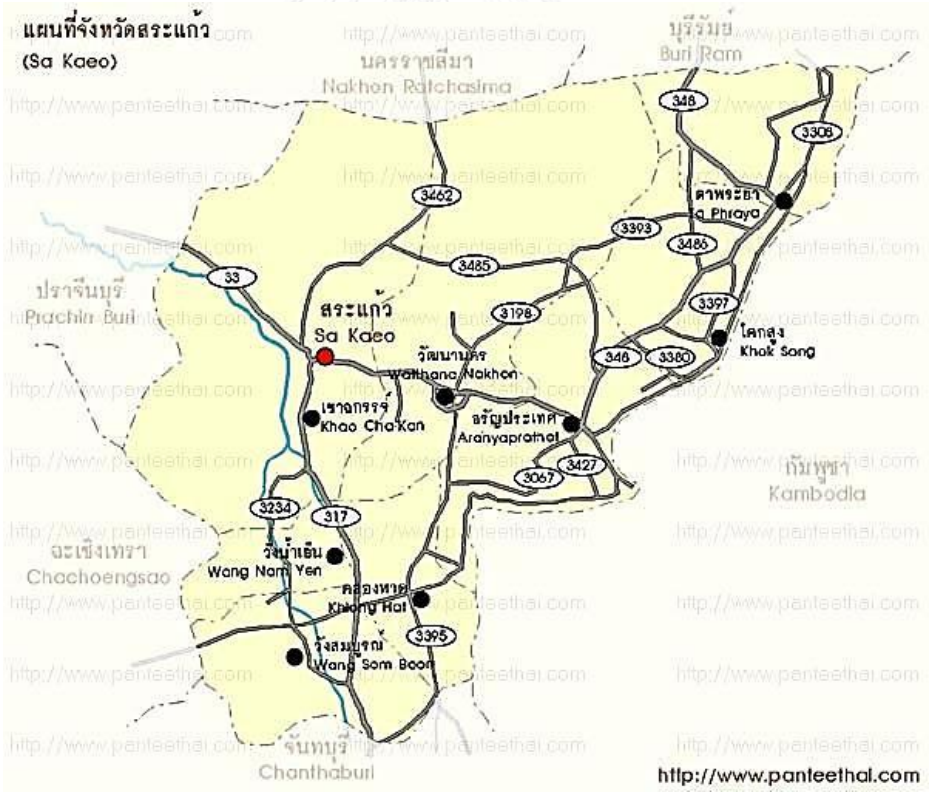
กลุ่มการเข้าทรง ได้แก่ขั้นตอน การเชิญเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเล่นการเชิญเทวดามาลงผู้ป่วย การเรียกขวัญสู่ขวัญ

กลุ่มการลา ได้แก่ขั้นตอน ซาปะดาน

จะเห็นได้ว่าแต่ละกลุ่มนั้นมีขั้นย่อยตอนต่าง ๆ ในการดำเนินพิธีและมีเพลงกำกับพิธีที่แตกต่างกัน

3.3.3 พิธีกรรมมม็วดตำบลโคกสูง จังหวัดสระแก้ว

พื้นที่ของจังหวัดสระแก้ว มีอาณาเขตติดต่อกับพื้นที่ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 3.25 แผนที่จังหวัดสระแก้ว
(แผนที่ไทย, 2559: ออนไลน์)

จังหวัดสระแก้วเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่บริเวณชายแดนตะวันออกของประเทศไทย มีอาณาเขตติดต่อกับราชอาณาจักรกัมพูชายาวประมาณ 170 กิโลเมตร ห่างจากกรุงเทพมหานคร โดยทางรถยนต์ระยะทางประมาณ 236 กิโลเมตร และโดยทางรถไฟระยะทางประมาณ 220 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง

ทิศเหนือ ติดต่อกับอำเภอโนนแดง จังหวัดบุรีรัมย์ และอำเภอครบุรี จังหวัดนครราชสีมา ทิศใต้ติดต่อกับ อำเภอสอยดาว จังหวัดจันทบุรี ทิศตะวันออกติดต่อกับ ราชอาณาจักรกัมพูชา ทิศตะวันตกติดต่อกับ อำเภอกบินทร์บุรี อำเภอนาดี จังหวัดปราจีนบุรี และอำเภอสนามชัยเขต จังหวัดฉะเชิงเทรา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542: 2)

ตำบลโคกสูงอยู่ห่างจากอำเภอโคกสูงประมาณ 1 กิโลเมตร มีเนื้อที่ 65 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 40,625 ไร่ ประชากรส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรม ทำนา ทำไร่ และเลี้ยงสัตว์ มีการแบ่งพื้นที่การปกครองออกเป็น 11 หมู่บ้าน (สำนักเทศบาลตำบลโคกสูง, 2559: ออนไลน์)

ประชากรในตำบลโคกสูงใช้ภาษาไทย ภาษาอีสาน และภาษาเขมรในการสื่อสารกันทั่วไป ร้อยละ 90 นับถือศาสนาพุทธ ร้อยละ 10 นับถือศาสนาคริสต์ (ลักขนา สารศรี, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2559) ทั้งนี้ความเชื่อนั้นยังมีความเชื่อซึ่งเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ เชื่อเรื่องบาปบุญการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว แต่ยังความเชื่อที่มีการสืบทอดกันมาคือ ความเชื่อเรื่องเกี่ยวกับไสยศาสตร์ เรื่องมม็วด ซึ่งจะพบอยู่ในบางหมู่บ้านในเขตของตำบลโคกสูง (ลักขนา สารศรี, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2559)

ผู้วิจัยศึกษาการประกอบพิธีกรรมมม็วดของ บ้านหนองหญ้าแก้ว ตำบลโคกสูง อำเภอโคกสูง จังหวัดสระแก้ว โดยในการประกอบพิธีกรรมครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเลี้ยงหรือเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ลงมาร่วมสังสรรค์กับมนุษย์ตามธรรมเนียมที่สืบกันมา ผู้ใดที่นับถือมม็วดหรือมีครูมม็วดกับตัวเองจะต้องปฏิบัติตามธรรมเนียม กล่าวคือ จะต้องมีการทำพิธีเชิญครูเพื่อให้ลงมารับเครื่องบูชาและเล่นหรือร่ายรำ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพแก่ครูมม็วด ซึ่งถ้าไม่กระทำเช่นนั้นแล้ว

ก็จะเกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ หรือการนำมาซึ่งความเจ็บป่วย ความเสียหายที่อาจเกิดกับครอบครัวของผู้ที่นับถือมม็วด ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีการประกอบพิธีกรรมอย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง

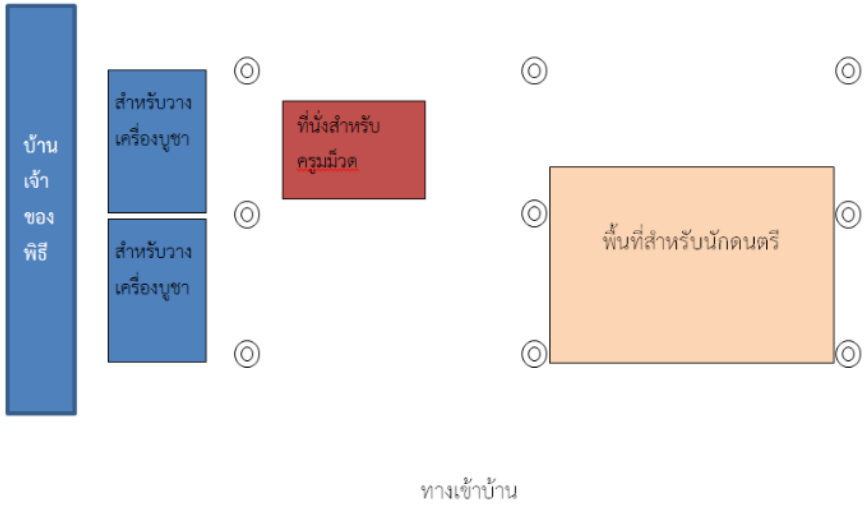
1. ขั้นตอนการเตรียมพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมจะมีการเตรียมสิ่งต่าง ๆ เครื่องบูชา ดอกไม้ เครื่องคาวหวาน อุปกรณ์ในการประกอบพิธี ซึ่งทุกอย่างนั้นล้วนมีความสำคัญต่อพิธีกรรมทั้งสิ้น และในขั้นเตรียมผู้ที่เป็นเจ้าของพิธีกรรมจะต้องเตรียมสิ่งต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.1 ขั้นเตรียมโรงพิธี

ภาพที่ 3.26 การเตรียมโรงพิธี

โรงพิธีนั้นจะเป็นโรงพิธี 9 เสา มุงหลังคาของโรงพิธีด้วยทางมะพร้าว นั่งพื้นปูเสื่อ ทางด้านหน้าของโรงพิธีนั้น มีแคร่ตั้งอยู่ 2 แคร่ เพื่อเป็นที่วางเครื่องบูชาและตกแต่งโรงพิธีด้วยดอกไม้ที่หาได้ในท้องถิ่น



แผนภาพที่ 3.9 โรงพิธี

1.2 ขั้นเตรียมเครื่องบูชา

ในการประกอบพิธีกรรมทุกครั้งนั้น จะต้องเตรียมเครื่องบูชา ซึ่งเครื่องบูชานั้นจะแตกต่างกันออกไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับครูมม็วดคนแรกที่ประกอบพิธีกรรมให้ ในการประกอบพิธีกรรมครั้งนี้จะเตรียมเครื่องบูชาดังต่อไปนี้

1. บายศรีต้น
2. บายศรีพาน
3. บายศรีจาน
4. บายศรีถาด
5. กับข้าวคาวหวาน ผลไม้
6. ดาบ ปืนไม้
7. ข้าวเปลือก สิ่ว เสียม และไข่
8. จวมบูร (ดูภาคผนวก)
9. หัวหมู
10. ต้นไม้เงิน ทอง
11. ดอกไม้สด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

12. ดอกไม้ผ้า
13. กุมารบูชา
14. น้ำสะอาด
15. ข้าวต้มใบมะพร้าว
16. ขนมนางเล็ด
17. เหล้าขาว
18. ขันครู ประกอบด้วย
    - 18.1 ขัน
    - 18.2 น้ำอบ
    - 18.3 กระจก
    - 18.4 ลิปสติก
    - 18.5 กรวยดอกไม้
    - 18.6 เทียนขาว
    - 18.7 ผ้าขาว
    - 18.8 หวี
19. ขันห้านักดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย
    - 19.1 กรวยดอกไม้
    - 19.2 ผ้าขาวม้า
    - 19.3 เหล้าขาว
    - 19.4 บุหรี่
    - 19.5 หมาก พลู
    - 19.6 เทียนเหลือง
    - 19.7 แป้งหอม
    - 19.8 กระจก หวี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

20. ไก่ต้ม
21. จวมบูร
22. กรอกะแย (ดูภาคผนวก)
23. ขันใส่น้ำเปล่า
24. ซราเทรอ (ดูภาคผนวก)

เครื่องบูชาทั้งหมดนั้น จะถูกจัดวางอย่างสวยงามและจะนำไปวางบนแคร่ที่เตรียมไว้ และบางส่วนจะอยู่ที่นักดนตรีซึ่งจะกล่าวในลำดับต่อไป

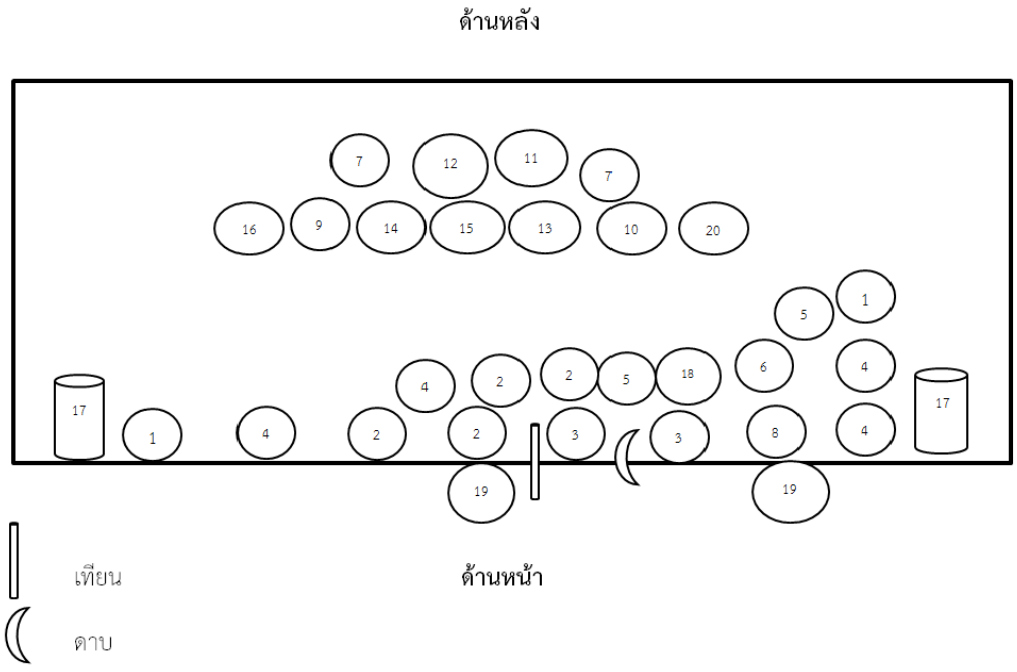
1.3 การวางเครื่องประกอบพิธี

สำหรับการจัดวางเครื่องบูชาจัดวางนั้น จะมีวางกระจายไปตามแคร่ที่เตรียมไว้สำหรับวาง โดยจะนำทุกอย่างที่ได้จัดใส่ถาดต่าง ๆ นั้นมาวาง ตามภาพและแผนผังดังนี้

ภาพที่ 3.27 การวางเครื่องบูชา 1

ภาพที่ 3.28 การวางเครื่องบูชา 2

ภาพที่ 3.29 การวางเครื่องบูชา 3



แผนภาพที่ 3.10 การวางเครื่องบูชา

1. บายศรีถาด	6. ถาดกับข้าวคาวหวาน	11. กุมารเล็ก	16. แจกันดอกไม้ผ้า
2. บายศรีจาน	7. ดอกไม้ผ้า	12. กุมารใหญ่	17. บายศรีต้น
3. ผลไม้	8. หัวหมู	13. ช้าง	18. น้ำส้มและเหล้า
4. พานบายศรี	9. ต้นไม้เงิน	14. ม้า	19. ดาบ
5. แจกันดอกไม้สด	10. ต้นไม้ทอง	15. จวมครู	20. ปืน

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

หลังจากที่เตรียมเครื่องบูชาต่าง ๆ เสร็จแล้ว แม่ครูมม็วดและเจ้าของพิธีกรรมจะมานั่งภายในโรงพิธี โดยนั่งหันหน้าเข้าเครื่องสังเวย แม่ครูมม็วดจะนั่งอยู่ทางขวามือ และเจ้าของพิธีกรรมจะนั่งอยู่ด้านซ้ายมือของเครื่องบูชาเมื่อนั่งหันหน้าเข้าหาเครื่องบูชา ซึ่งแม่ครูมม็วดจะมีเบาะมีลักษณะคล้ายที่นอนยัดนุ่นขนาดพอเหมาะสำหรับนั่งแล้วปูด้วยผ้าขาว ส่วนเจ้าของพิธีนั่งพื้นเสื่อปกติโดยไม่มีที่รองนั่งใด ๆ นักดนตรีจะหลังอยู่ด้านหลังของโรงโดยจะอยู่ทางซ้ายมือของโรงพิธีเมื่อหันหน้าเข้าหาเครื่องบูชาตามแผนผังที่ปรากฏข้างต้น และการประกอบพิธีจะเริ่มต้นด้วยขั้นตอนต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการไหว้ครู

ภาพที่ 3.30 การไหว้ครูดนตรี 1

ภาพที่ 3.31 การไหว้ครูดนตรี 2

เมื่อทุกอย่างพร้อมแล้ว นักดนตรีจะเริ่มการไหว้ครูโดยการไหว้ครูของนักดนตรีนั้น จะมีขันห้าสำหรับไหว้ครูดนตรีและเครื่องบูชาต่าง ๆ วางอยู่หน้านักดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง จากนั้นหัวหน้าวงดนตรีจะทำการเสกน้ำมนต์ แล้วนำมารดเครื่องดนตรีและบริเวณต่าง ๆ ภายในโรงพิธี เมื่อเสร็จจากการรดน้ำมนต์แล้ว นักดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงครูเป็นเพลงแรก เพื่อเป็นการโหมโรงของนักดนตรีเอง

ภาพที่ 3.32 ไหว้ครูมม็วด

ในระหว่างการบรรเลงเพลงนั้น ทางด้านแม่ครูมม็วดก็ทำการเตรียมของเพื่อจะเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง โดยทำการจุดธูป 9 ดอก แล้วนำน้ำอบจากผู้ช่วยของแม่ครูมม็วดมาพรมทั่วๆ บริเวณที่แม่ครูมม็วดนั่ง รวมไปถึงเครื่องบูชาซึ่งแม่ครูมม็วดก็พรมน้ำอบเช่นเดียวกัน หลังจากที่พรมน้ำอบแล้วก็แล้วจึงยกมือไหว้พร้อมกับธูปที่จุดแล้ว นำธูปที่ไหว้นั้นปักตรงข้างหน้าแม่ครูมม็วดบริเวณใต้แคร่เครื่องบูชาแล้วนั่งนิ่ง จากนั้นกราบบนหมอนที่เตรียมไว้ 3 ครั้ง แม่ครูนั่งนิ่งสักพักเพื่อรอให้ดนตรีบรรเลงเพลงครูจบ

2. ขั้นตอนการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง

ภาพที่ 3.33 ขั้นตอนการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง

เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงครูจบ นักดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงต้นฉิ่งต่อในทันทีเพื่อให้แม่ครูม็วดที่นั่งอยู่นั้นได้ทำการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ลงมาเข้าร่างของตัวเอง ในขณะที่ดนตรีเริ่มบรรเลงนั้น แม่ครูม็วดกราบลงที่หมอน 3 ครั้งแล้วนั่งนิ่ง ไม่นานนักร่างของแม่ครูม็วดก็เริ่มสั่นเป็นช่วง ๆ ซึ่งการสั่นแต่ละครั้งแม่ครูม็วดจะยกแขนที่พนมมืออยู่ขึ้นเหนือศีรษะ ทำอย่างนี้ 2 ครั้ง จนกระทั้งครั้งที่ 3 แม่ครูม็วดวนมือทั้งสองที่กุมกันไว้ โดยวนในระดับอกวนไปทางซ้าย 1 รอบ แล้วนั่งโยกตัวเบาๆ แล้วยกมือทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ 2 ครั้ง ประหนึ่งพนมมือ ครั้งที่ 3 แม่ครูม็วดทำท่าร่ายรำในขณะที่นั่ง แล้วหันหลังมากราบวงดนตรี 3 ครั้ง จากนั้นหันกลับคืนที่เดิมแล้วยกมือไหว้เครื่องบูชา และเกิดอาการสั่นอีกครั้ง พอสั่นได้สักพัก เจ้าของพิธีก็นำขันครูที่เตรียมไว้ยกให้กับแม่ครูม็วดที่กำลังสั่นอยู่ แล้วแม่ครูม็วดจึงรับขันนั้นไว้ จากนั้นเจ้าของพิธีก็กราบ 3 ครั้ง ในขณะที่เจ้าของพิธีกราบนั้น แม่ครูม็วดก็ชูขันขึ้นเหนือศีรษะเหมือนกับการร่ายรำชูขันขึ้นตามจังหวะของเพลง จากนั้นเจ้าของพิธียกจวมบูรและกรอกะแยให้กับแม่ครูม็วดอีกครั้ง แม่ครูม็วดรับไว้แล้วยกขึ้นระดับศีรษะ เจ้าของพิธียกเหล้าและน้ำหวานให้กับแม่ครูม็วด แม่ครูม็วดรับแล้วยกขึ้นระดับศีรษะอีกเช่นเดียวกัน เมื่อเพลงจบ แม่ครูม็วดกับเจ้าของพิธีมีการสนทนากันแล้วเจ้าของพิธียกธูปเทียนแพเพื่อทำการขอขมาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในร่างแม่ครูม็วด และยังมีผู้ช่วยแม่ครูม็วดและชาวบ้านก็มายกขัน 5 กับแม่ครูม็วดเช่นเดียวกัน และมีการสนทนากันอยู่ตลอดเวลา

3. ขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย

หลังจากที่สนทนากันกับเจ้าของพิธีแล้ว แม่ครูมม็วดก็ได้เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาอีกครั้ง ดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงทยอย เมื่อบรรเลงได้สักพักแม่ครูมม็วดเริ่มสั่นและเริ่มร่ายรำในท่านั่งอีกครั้งร่ายรำได้ไม่นานจึงลุกขึ้นยืน พนมมือไว้เวียนไปทางขวาเรื่อย ๆ ตามจังหวะเพลงครึ่งรอบแล้วร่ายรำต่อยืนหันหน้าไปทางเจ้าของพิธีแล้วก็ร่ายรำไปเรื่อย ๆ ผู้ช่วยแม่ครูหยิบดาบแล้วส่งให้กับแม่ครู แม่ครูมม็วดรับดาบแล้วใช้มือทั้งสองยกดาบขึ้นระดับศีรษะ ในขณะเดียวกันก็ยังโยกตัวตามจังหวะเพลง จากนั้นแม่ครูมม็วดเริ่มชักดาบออกจากฝักแล้วร่ายรำ โดยมือขวาถือดาบ มือซ้ายถือฝักแล้วร่ายรำไปเรื่อย ๆ ผู้ช่วยแม่ครูมม็วดบอกให้เจ้าของพิธีและแม่ของเจ้าของพิธีนั่งเหยียดขาไปทางข้างโรงพิธีแล้วพนมมือ

ภาพที่ 3.34 ขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย 1

ภาพที่ 3.35 ขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย 2

แม่ครูมม็วดรำดาบกวัดแกว่งรอบเจ้าของพิธีกับแม่ของเจ้าของพิธี โดยเริ่มเดินวนจากซ้ายมือของเจ้าของพิธีวนจนครบ 3 รอบ แล้ว ก็ใช้เข่าดันไปที่หลังของเจ้าของพิธีแล้วใช้ดาบฟันเบาๆ ที่หลังของเจ้าของพิธี รวมทั้งแม่ของเจ้าของพิธีและผู้ช่วยมม็วดอีกคนเช่นกัน ซึ่งผู้ช่วยอีกคนจะคอยโปรยข้าวสาร หลังจากแม่ครูมม็วดได้ทำการปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีออกไปแล้วแม่ครูมม็วดก็จึงเก็บดาบเข้าฝักแล้วยกดาบเพื่อไหว้ในระดับศีรษะ เป็นอันเสร็จขั้นตอนการปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกจากเจ้าของพิธี

4. การเข้าทรงของเจ้าของพิธี

เมื่อทำการปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกจากร่างของเจ้าของพิธีแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือขั้นตอนการเข้าทรงของเจ้าของพิธีซึ่งจะกระทำโดยการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าพิธีนับถือบูชาให้ลงมาเล่นร่ายรำหรือรับเครื่องบูชาที่เตรียมไว้ โดยจะกระทำดังนี้ ก่อนที่จะทำการเข้าทรง เจ้าของพิธีจะต้องกราบกับแม่ครูมม็วด 3 ครั้ง และนักดนตรี 3 ครั้งเช่นเดียวกัน ซึ่งในขณะนั้นนักดนตรีก็บรรเลงเพลงกรอม

ภาพที่ 3.36 การเข้าทรงของเจ้าของพิธี 1

ภาพที่ 3.37 การเข้าทรงของเจ้าของพิธี 2

จากนั้นเจ้าของพิธีหันมาที่หน้าเครื่องบูชายกขันที่มีเครื่องบูชากรวยดอกไม้เตรียมไว้ขึ้นระดับศีรษะแล้วลดลงมาที่ระดับอก จากนั้นนั่งนิ่งดนตรีบรรเลงไปเรื่อย ๆ สักครู่ตัวของเจ้าของพิธีก็เริ่มโยกไปตามจังหวะเพลงแล้วยกมือขวาขึ้นมารำ อีกมือยังถือขันแล้วก็ปล่อยขึ้นลง ใช้ 2 มือร่ายรำในท่านั่งพับเพียบ ผู้ช่วยมม็วดได้สนทนาด้วยรวมทั้งมม็วด เมื่อนักดนตรีเห็นว่ามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาในร่างแล้วจึงได้หยุดการบรรเลง แล้วมีการสนทนากัน สังเกตได้ว่าเจ้าของพิธีมีท่าทีที่เปลี่ยนไป คือนั่งชันเข่าท่าทางเหมือนผู้ชาย แล้วชี้ไปที่บายศรีต้นที่อยู่หน้าตน ในขณะนั้นดนตรีบรรเลงเพลงอมตรูกไปเรื่อย ๆ เจ้าของพิธีรำไปเรื่อย ๆ เช่นกัน ไม่นานนักได้มีชายเขามายกบายศรีต้น 2 ต้นออกจากบริเวณเครื่องบูชา เจ้าของพิธีที่มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่ในร่างนั้นยืนขึ้นมือไขว้หลังตรวจดูเครื่องบูชา มีการสนทนากันระหว่างเจ้าของพิธีกับผู้ช่วยมม็วด เจ้าของพิธีได้สนทนากับชาวบ้านเรื่องเครื่องบูชาแล้วได้ให้คนเอาหัวหมูไปทำให้สวยกว่านี้ คือ หัวหมูตบแต่งไม่สวย มีลักษณะดำจึงจะต้องเอาไป

ทำให้ขาวสวย มีการสนทนาไปเรื่อย ๆ ระหว่างชาวบ้านกับเจ้าของพิธีที่มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่ในร่าง เมื่อนำหัวหมูที่นำไปทำให้ขาวกลับมาแล้ว เจ้าของพิธีก็ได้ตรวจดูอีกครั้ง เมื่อตรวจดูเรียบร้อยแล้ว ชาวบ้านจึงขอเพลงให้เจ้าของพิธีร่ายรำ ซึ่งครูชัยผู้เป็นหัวหน้าวงใช้คำว่าเพลงเบ็ดเตล็ด เล่นวนไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะพอใจ เมื่อวิญญาณพอใจแล้วก็จะออกจากร่างไป แล้วทำการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะลงมาให้ลงมาเรื่อย ๆ จนครบ ในบางครั้งถ้าไม่ยอมลงมาอาจจะต้องเปลี่ยนคนร่างทรง ซึ่งอาจจะเป็นผู้ช่วยของมม๊วดหรือมม๊วดเอง รวมไปถึงคนในบ้านที่จะช่วยเชิญให้ลงมาเข้าร่างได้

5. ขั้นตอนการเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)

ภาพที่ 3.38 ขั้นตอนการเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)

เมื่อเข้าทรงจนครบทุกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือหรือครบจำนวนบรรพบุรุษที่ต้องการแล้ว จากนั้นจะเป็นพิธีการเรียกขวัญ โดยจะมีการเตรียมขันสำหรับเรียกขวัญผู้ป่วย ซึ่งภายในขันจะมีเสื้อสีขาว ใบตอง ข้าวสาร ฝ้ายผูกแขนที่พรมด้วย น้ำอบ จากนั้นจะทำการเข้าทรง โดยผู้ช่วยของมม๊วดเป็นผู้ทำการเข้าทรง และกระทำเหมือนกับการเข้าทรงทุกประการ ด้านดนตรีก็ร้องบทเรียกขวัญร้องไปเรื่อย ๆ และบรรเลงดนตรีจังหวะปานกลาง จนกว่าจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาเข้าร่างทรง เมื่อเข้าร่างแล้วร่างทรงจะแกว่งไกวขันไปเรื่อย ทางด้านเจ้าของพิธีซึ่งมี พ่อ แม่ พี่น้องรวมถึงสามีของเจ้าของพิธี

ใช้ผ้ากางเพื่อรอรับขวัญ เมื่อไปตกอยู่ที่ใครก็จะห่อผ้ากับขันนั้นไว้ แล้วจึงให้เจ้าของพิธีนั้นนั่งเหยียดขาแล้วผู้ที่รับขันได้นั้นจึงมอบขันให้กับเจ้าของพิธีแล้วทำการผูกแขน

ภาพที่ 3.39 การผูกแขน

6. ขั้นตอนการแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน

ภาพที่ 3.40 ขั้นตอนการแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน

หลังจากที่เสร็จสิ้นการเฮาปลึงแล้วทุกคนก็จะช่วยกันหยิบเครื่องบูชาทุกอย่างที่วางไว้จนหมดเพื่อแห่ โดยมม็วดจะเป็นคนเริ่มพิธี เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงแห่แล้ว มม็วดจะทำการนำดาบยกขึ้นหัว 2 ครั้งแล้วมีอาการสั่นเหมือนมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง จากนั้นจึงชักดาบออกจากฝักแล้วเดินนำแกว่งไกวดาบไปเรื่อย ๆ โดยมีผู้ที่ถือเครื่องบูชาทุกอย่างเดินตามวนไปทางซ้ายมือ 3 รอบ ซึ่งจะวนออกมานอกโรงพิธี เมื่อครบ 3 รอบแล้วทุกคนจะเอาเครื่องบูชาเข้าบ้านแล้วนำไปตั้งไว้ที่หิ้ง ส่วนมม็วดทำการร่ายรำเก็บดาบเข้าฝักและชักออกมาใหม่ ผู้ช่วยได้นำไฟมารนเชือกฟางที่ผูกผ้าให้ขาดแล้วทำการเก็บผ้าทั้งหมดที่อยู่ในโรงพิธี และสิ่งของในโรงพิธีเมื่อเพลงจบมม็วดได้เก็บดาบแล้วหันมานั่งกราบนักดนตรีแล้วเก็บสิ่งของของตนเพื่อเตรียมตัวกลับ

ภาพที่ 3.41 ขั้นตอนการแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน

3. วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม

ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดของบ้านหนองหญ้าแก้ว ตำบลโคกสูง อำเภอโคกสูง ใช้วงมโหรี ซึ่งเป็นวงเครื่องสาย (วิชัย ชูชี, สัมภาษณ์, 15 ธันวาคม 2559) ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ภาพที่ 3.42 วงดนตรี

1. ปี่ใน 1 เลา
2. ซออู้ 1 คัน
3. ซอด้วง 1 คัน
4. ซอกลาง 1 คัน
5. โทน รำมะนา
6. ฉิ่ง 1 คู่
7. ฉาบ 1 คู่
8. แคน 1 เต้า

4. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง

การประกอบพิธีกรรมมม็วดในแต่ละขั้นตอนจะต้องมีเสียงดนตรีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของขั้นตอนต่าง ๆ เพื่อเป็นสื่อกลางระหว่างคนและวิญญาณ และเป็นสิ่งที่สร้างความบันเทิงให้แก่วิญญาณ ซึ่งในพิธีกรรมดังกล่าวจะใช้เพลงและอัตราจังหวะดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.6 ขั้นตอน เพลงและอัตราจังหวะ

ขั้นตอน	เพลงที่ใช้	อัตราจังหวะ
ไหว้ครู	เพลงครู, เพลงแขกมอญ	ปานกลาง
การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง	เพลงต้นฉิ่ง เพลงจีน	ปานกลาง
การปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย	เพลงทยอย	ปานกลาง ไป เร็ว
การเข้าทรงของเจ้าของพิธี	เพลงกรอม เพลงอมตรูก เพลงงูดตึ๊ก เพลงปะสะ เพลงกระจันเจก เพลงป๊วดอั๊บแนน เพลงแกวนอ	ปานกลาง
การเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)	เพลงเรียกขวัญ (บทร้องของตนเอง)	ปานกลาง
แห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน	เพลงแห่	ปานกลาง

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมจังหวะปานกลางและจังหวะเร็ว

เพลงทยอย (จังหวะปานกลาง)

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- ซ – ร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร
- ซ – ร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ดฟมร	ดฟมร	มดรม	รดมร
มดรม	รดมร	ซลดร	ดรมร	ดลดร	มรดท	ลทซล	ทลรท
- รซล	ซทลซ	- รรร	ดรมร	ดลดร	มรดท	ลทซล	ทลรท
รรซล	ซทลซ	- - - ม	ซลทล	- - - ซ	- ลทล	- ซ – ล	ทดรด
- ซ – ล	ทดรด	รดซล	ซทลซ	- - - ล	- ด – ร	- มรด	รมซร

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีของนายวิชัย ชูชี)

เพลงทยอย (จังหวะเร็ว)

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- - ซร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร
- - ซร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ดฟมร	ดฟมร	มดรม	รดมร
มดรม	รดมร	ซลดร	ดรมร	ดลดร	มรดท	ลทซล	ทลรท
- รซล	ซทลซ	- รรร	ดรมร	ดลดร	มรดท	ลทซล	ทลรท
รรซล	ซทลซ	- - - ม	ซลทล	- - - ซ	- ลทล	- - ซล	ทดรด
- - ซล	ทดรด	รดซล	ซทลซ	- - - ล	- - ดร	- มรด	รมซร

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีของนายวิชัย ชูชี)

หมายเหตุ เพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วนั้น นักดนตรีใช้เพลงที่มีจังหวะปานกลางมาบรรเลงให้เป็นจังหวะเร็วโดยการเร่งจังหวะฉิ่งและกลองให้เร็วขึ้น

จากขั้นตอนที่ได้กล่าวทั้งหมดของพิธีกรรมม็วดของจังหวัดสระแก้วเมื่อนำมาจัดกลุ่มขั้นตอนของพิธีกรรมแล้วจะได้ 4 กลุ่มคือ การไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง และการลา ทั้งนี้เมื่อนำมาแสดงเป็นตารางจะได้ดังนี้

ตารางที่ 3.7 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรมม็วด

กลุ่มขั้นตอน	**ขั้นตอน**	**ผู้กระทำ**	**เพลงที่ใช้ (บรรเลงด้วยวงมโหรี)**
การไหว้ครู	การไหว้ครู	นักดนตรี, ครูม็วด	เพลงครู, เพลงแขกมอญ
การเบิกโรง	การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง	ครูม็วด	เพลงต้นฉิ่ง เพลงจีน
	การปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย	ครูม็วด	เพลงทยอย
การเข้าทรง	การเข้าทรงของเจ้าของพิธี	เจ้าของพิธี	เพลงกรอม เพลงอมตรูก เพลงงูดตึ๊ก เพลงปะสะ เพลงกระจันเจก เพลงป๊วดอั๊บแนน เพลงแกวนอ
	การเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)	ครูม็วด	เพลงเรียกขวัญ (บทร้องของตนเอง)
การลา	แห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน	ทุกคนในพิธี	เพลงแห่

จากตารางจะเห็นว่าจะมีขั้นตอนที่จัดอยู่ในกลุ่มทั้งหมด 4 กลุ่มดังต่อไปนี้

กลุ่มการไหว้ครู ได้แก่ขั้นตอน การไหว้ครู

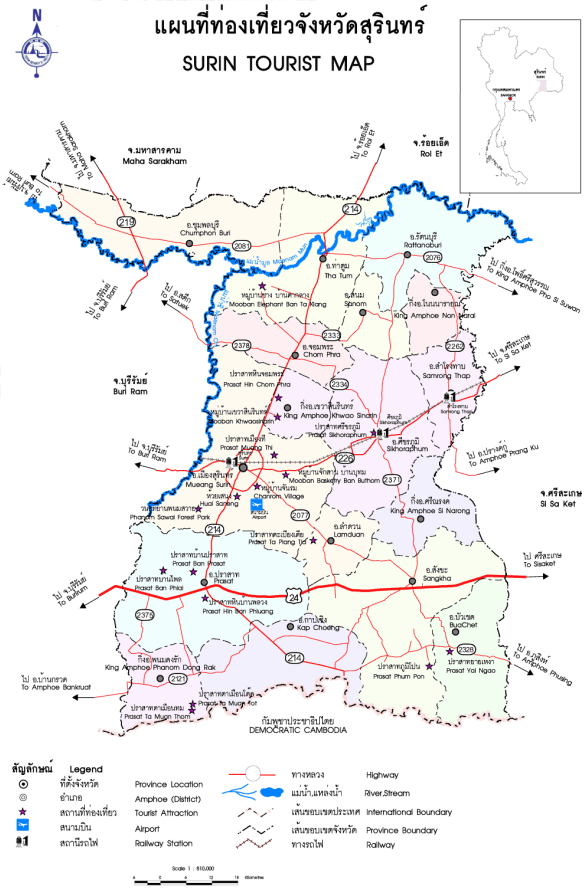
กลุ่มการเบิกโรง ได้แก่ขั้นตอน การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง การปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย

กลุ่มการเข้าทรง ได้แก่ขั้นตอน การเข้าทรงของเจ้าของพิธี การเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)

กลุ่มการลา ได้แก่ขั้นตอน การแห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน

3.3.4 พิธีกรรมม็วดตำบลอาโพน จังหวัดสุรินทร์

พื้นที่ของจังหวัดสุรินทร์ มีอาณาเขตติดต่อกับพื้นที่ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 3.43 แผนที่จังหวัดสุรินทร์

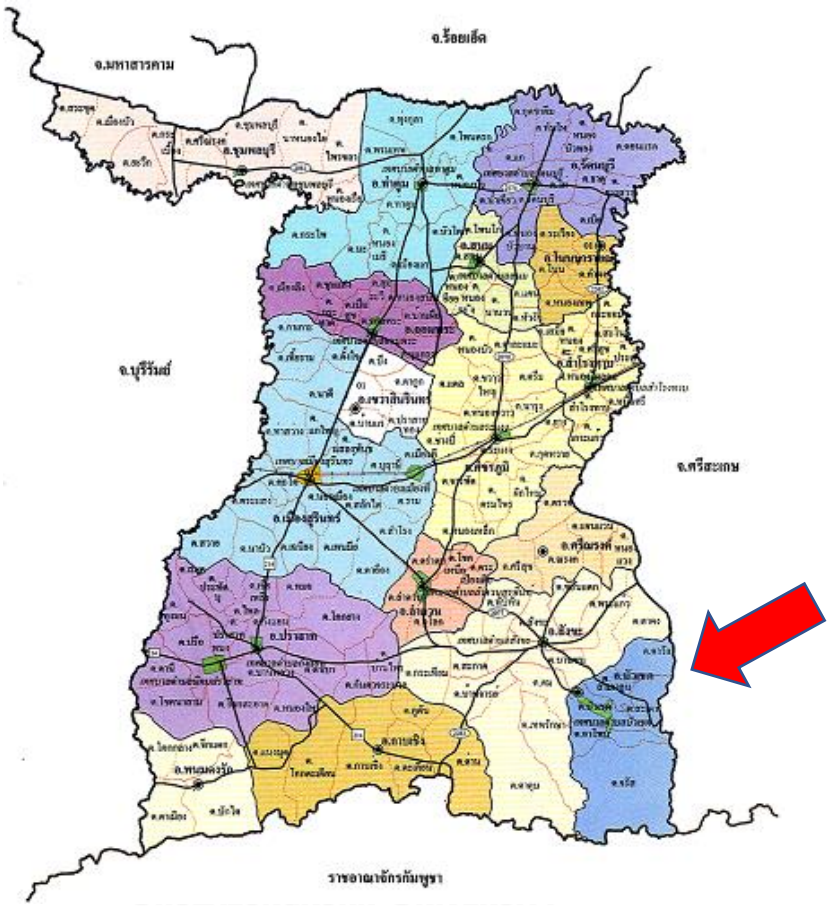
(Novabiss, 2556: ออนไลน์)

ทิศเหนือติดต่อกับ จังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดมหาสารคาม ทิศใต้ติดต่อกับราชอาณาจักร-กัมพูชา ทิศตะวันออกติดต่อกับ จังหวัดศรีสะเกษ ทิศตะวันตกติดต่อกับ จังหวัดบุรีรัมย์ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542: 1)

ประชากรทั้งหมดที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ ร้อยละ 92 อาศัยอยู่ในชนบท ภาษาพื้นเมืองที่ใช้ในการสื่อสาร มี 3 ภาษา คือ ภาษาเขมร ภาษาส่วย และภาษาพื้นเมืองอีสาน (ลาว) จากภาษาพูดที่แตกต่างกัน จึงทำให้มีขนบธรรมเนียม ประเพณีวัฒนธรรมที่แตกต่าง ลัทธิความเชื่อก็แตกต่างกัน แต่โดยภาพรวมแล้ว ลัทธิความเชื่อได้รับอิทธิพลสูงจากศาสนาพราหมณ์ ถึงแม้ว่าจะมีความแตกต่างทางภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม แต่ประชาชนในจังหวัดสุรินทร์ก็มีความรัก ความสามัคคีต่อกันเป็นอย่างดี ไม่ปรากฏว่ามีปัญหาระหว่างกลุ่มชนแต่อย่างใด ยังคงมั่นในสถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์อย่างเหนียวแน่น ประชากรในจังหวัดสุรินทร์ร้อยละ 97 นับถือศาสนาพุทธ รองลงไปได้แก่ ศาสนาคริสต์ ศาสนาอิสลาม พราหมณ์ ฮินดู และซิกข์ ตามลำดับ อาชีพหลักของราษฎรส่วนใหญ่ในจังหวัดสุรินทร์ได้แก่ การทำนา ซึ่งมีสูงถึงร้อยละ 95 รองลงไปได้แก่ การทำสวน ทำไร่ และการเลี้ยงสัตว์ตามลำดับ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542: 9)

ผู้วิจัยได้ศึกษาพิธีกรรมมม็วด ณ ตำบลอาโพน ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศใต้ของอำเภอบัวเชดติดชายแดนราชอาณาจักรกัมพูชา พื้นที่ประมาณครึ่งหนึ่งเป็นป่าเขาที่อุดมสมบูรณ์ด้วยพันธุ์ไม้และธรรมชาติในเขตรักษาพันธุ์สัตว์อนุรักษ์โครงการจัดการต้นห้วยเสียดจะเอิง พื้นที่อีกส่วนหนึ่งเป็นที่ราบสูงที่ใช้พื้นที่ในการ ทำนาและทำไร่ โดยใช้แหล่งน้ำจากธรรมชาติและอ่างเก็บน้ำทำนบและลำห้วยเสียดจะเอิง เป็นเส้นเลือดใหญ่ในการประกอบอาชีพ ผ่านทางคลองส่งน้ำที่ส่งผ่านบ้าน

โคกสะอาด บ้านรุน บ้านสะแร บ้านจารย์ บ้านประเม บ้านอาโพนและบ้านชำปะโตมีอาณาเขตติดต่อกับพื้นที่อื่น ๆ (องค์การบริหารส่วนตำบลอาโพน, 2556: ออนไลน์) ดังนี้



ภาพที่ 3.44 แผนที่จังหวัดสุรินทร์
(สุรินทร์ปัจจุบัน, 2556: ออนไลน์)

ทิศเหนือติดต่อกับ ตำบลบัวเชด อำเภอบัวเชด ทิศใต้ติดต่อกับ ตำบลจรัส อำเภอบัวเชดและราชอาณาจักรกัมพูชา ทิศตะวันออกติดต่อกับ ตำบลสะเดา อำเภอบัวเชดและตำบลจรัส ทิศตะวันตกติดต่อกับ ตำบลเทพรักษา อำเภอสังขะ (องค์การบริหารส่วนตำบลอาโพน, 2556: ออนไลน์)

หมู่บ้านไกรสรพัฒนา หมู่ 9 ตำบลอาโพน อำเภอบัวเชด จังหวัดสุรินทร์ มี นายกล้าณรงค์ สารสุข เป็นผู้ใหญ่บ้าน ซึ่งภายในหมู่บ้านมี 114 หลังคาเรือน มีพื้นที่ 1,800 ไร่ มีประชากร

ทั้งหมด 341 คน เป็นชาย 175 คน หญิง 166 คน โดยทั้งหมู่บ้านนั้น มีสัญญาติไทย เชื้อชาติไทยและนับถือศาสนาพุทธ (กล้าณรงค์ สารสุข, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2557)

ชาวบ้านไกรสรพัฒนา จากที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าชาวบ้านนับถือศาสนาพุทธทุกครัวเรือน ซึ่งจะเห็นได้จากทางเข้าหมู่บ้านนั้นจะมีวัดตั้งอยู่ทางเข้าหมู่บ้าน มีการทำบุญตักบาตรตามประเพณีของวิถีของชาวพุทธ แต่ชาวบ้านยังคงมีความเชื่อเรื่องผีสางอยู่มาก เชื่อในเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดของญาติพี่น้องที่เสียชีวิตไปแล้วกลับมาเกิดใหม่อีกครั้ง ซึ่งคนที่มีความเชื่อเหล่านั้นเป็นคนรุ่นเก่าที่มีอายุค่อนข้างมาก แต่ถ้าคนรุ่นใหม่ก็จะไม่ค่อยเชื่อเรื่องผีสางเท่าที่ควร นอกจากความเชื่อเรื่องผีแล้วยังมีความเชื่อเรื่องครูกำเนิด ซึ่งครูกำเนิดจะมีอยู่กับทุกคน โดยที่ครูกำเนิดนี้เป็นเทพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถดลบันดาลให้สุขภาพของผู้ที่นับถือนั้นมีสุขภาพที่ดี หรือไม่ดีถ้าทำผิดครู โดยการกระทำของครูกำเนิดนั้นจะทำให้เจ็บป่วยโดยที่ไม่รู้สาเหตุ แม้แต่ไปรับการรักษาจากแพทย์แผนปัจจุบันก็ไม่สามารถที่จะรักษาให้หายหรือมีอาการดีขึ้นได้ จึงต้องพึ่งการรักษาแบบโบราณหรือการทำนายจากหมอดูให้ช่วยส่องหรือทำนายว่าเกิดจากสาเหตุอะไร ถาวร วงษ์ไล (สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2557) กล่าวว่า สาเหตุส่วนใหญ่นั้นก็ล้วนแต่เกิดจากการทำผิดครูกำเนิด จึงเกิดการบนบานกับครูกำเนิดขึ้น เพื่อที่จะให้ผู้ที่ป่วยนั้นอาการดีขึ้นหรือหายจากอาการป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุนั้น เมื่อหายแล้วก็จึงเกิดการแก้บนตามที่ได้สัญญากับครูกำเนิดไว้ หรือในบางครั้งมีเด็กเกิดมาได้ 3 – 4 เดือน แล้วเกิดป่วยขึ้นไม่โดยที่รักษาไม่หาย ชาวบ้านที่มีอายุก็จะมีความเชื่อว่ามีบรรพบุรุษลงมาเกิดกับเด็กคนนั้น และบรรพบุรุษนั้นอยากได้จวม ซึ่งเป็นที่สิงสถิตของครูกำเนิด เมื่อทำจวมครูกำเนิดให้แล้วบูชา เด็กคนนั้นก็หายจากอาการป่วยในเวลาต่อมา (ถาวร วงษ์ไล, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2557) นอกจากนี้ก็ยังมีวัฒนธรรมของการสู่ขวัญซึ่งเมื่อมีคนป่วยที่หายแล้วหรือเกิดเหตุไม่ดีกับคน จะมีการสู่ขวัญเพื่อเรียกขวัญกลับมาหาคนคนนั้นเช่นเดียวกับพื้นที่อื่น ๆ ในแถบภาคอีสาน

การประกอบพิธีกรรมม็วดในครั้งนี้ เพื่อแก้บนของผู้ป่วย ซึ่งก่อนหน้านั้นญาติของผู้ป่วยได้พูดบนไว้กับผู้ประกอบพิธีมม็วดในลักษณะที่ว่า ถ้าผู้ป่วยหายดีจะทำการเล่นมม็วดให้ โดยผู้วิจัยสัมภาษณ์ถึงอาการของคุณยายสะรม เอี่ยมสะอาด อายุ 75 ปี ถึงก่อนหน้าที่จะทำมีการบนกับ

ผีบรรพบุรุษนั้นว่าเป็นอย่างเกี่ยวกับอาการป่วย คุณยายกล่าวว่า “เป็นโรคความดันสูง และโรคกระเพาะ และมีอาการอ่อนแรง ตัวชาไม่มีความรู้สึกลุกเดินเองไม่ได้ ทานอาหารได้น้อย จะต้องนอนอยู่กับที่ตลอดเวลา และต้องมีคนพยุงลุกขึ้นนั่งและพยุงเดินตลอด” (สะรม เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2556) ทั้งนี้ได้ทำการรักษากับแพทย์แผนปัจจุบันแล้ว แต่อาการยังไม่ดีขึ้น ลูกสาวจึงตัดสินใจรักษาแบบไสยศาสตร์ โดยการทำพิธีมม็วดส่องดูว่ามีอะไรที่ทำให้ผู้ป่วยต้องล้มหมอนนอนเสื่อหรือเปล่า ซึ่งปรากฏว่าเป็นเจ้าที่ของบ้านนั้นอยากจะให้ตั้งศาลพระภูมิที่บ้าน ประกอบกับบ้านหลังดังกล่าวไม่มีการเลี้ยงหรือเล่นมม็วดมานาน จึงทำให้มรดกหรือผีบรรพบุรุษนั้นไม่พอใจ แล้วดลให้คุณยายนั้นไม่สบาย และรักษาไม่หายสักที ลูกสาวของคุณยายสะรมผู้ป่วยนั้นจึงบนบานผ่านครูมม็วดว่าถ้าหายหรืออาการดีขึ้นจะจัดให้เล่นมม็วดที่บ้านให้ หลังจากนั้นประมาณ 2 สัปดาห์ อาการของคุณยายสะรมนั้นก็ดีขึ้นเป็นลำดับ จากที่ต้องนอนหมดแรงไม่สามารถลุกขึ้นเองได้ ตอนนี้สามารถลุกนั่งเองได้แต่ยังไม่มีแรงที่จะลุกขึ้นเดินได้ตามปกติอย่างคนทั่วไป ต้องมีคนช่วยพยุงเดิน

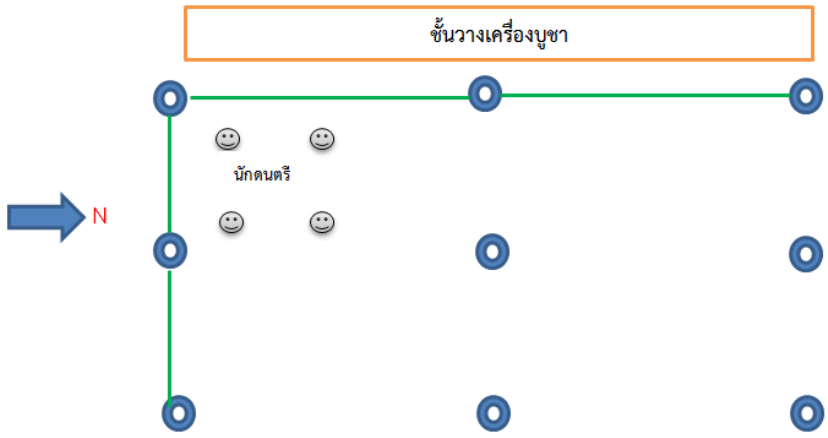
ยังมีอีกนัยยะหนึ่งคือ เพื่อเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมความเป็นมม็วด กล่าวคือ ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดทุกครั้งจะเกิดผู้สืบทอดอย่างน้อย 1 คน ซึ่งนั้นก็หมายความว่าได้เกิดการสืบทอดวัฒนธรรมมม็วด ทำให้มม็วดนั้นยังคงอยู่ต่อไปแก่คนรุ่นหลัง ๆ อีกนัยหนึ่งคือเพื่อเป็นการรวมเครือญาติของผู้ป่วยที่ไม่ได้พบปะกันมานาน ทำให้ได้เจอกัน ในการประกอบพิธีกรรมทุกครั้งจะมีญาติพี่น้องมาร่วมพิธีกรรมซึ่งนั้น ก็เปรียบเสมือนกำลังใจที่มีให้แก่ผู้ป่วยซึ่งมีอาการดีขึ้นทำให้ผู้ป่วยนั้นมีกำลังใจที่จะต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บให้มีชีวิตอยู่ต่อไป (ถาวร วงษ์ไล, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2557) และอีกนัยยะคือเพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกันระหว่างเพื่อนบ้านใกล้เรือนเคียง โดยที่เพื่อนบ้านที่อยู่ใกล้เคียงนั้นจะมาช่วยกันทำเครื่องบูชา ทำอาหาร แม้แต่การนำเงินมาช่วยในหรือเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่สิ่งของต่าง ๆ เพื่อแสดงน้ำใจที่ดีต่อกัน (กล้าณรงค์ สารสุข, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2557)

1. ขั้นตอนการเตรียมพิธีกรรม

1.1 ขั้นตอนการเตรียมโรงพิธี

โรงพิธี ประกอบด้วยเสาทั้งหมด 9 ต้น มุงหลังคาด้วยทางมะพร้าว เมื่อหันหน้าเข้าโรงพิธีนั้น มุมซ้ายด้านในมีไม้มาตีเป็นที่พิง และด้านในทำเป็นชั้นเพื่อวางเครื่องบวงสรวง

ภาพที่ 46 ด้านข้างของโรงพิธี



แผนภาพที่ 3.11 โรงพิธี

คือ ไม้ไผ่ตีระหว่างเสา

คือ เสาโรงพิธี

คือ นักดนตรี

1.2 ขั้นเตรียมเครื่องบูชา

ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดแต่ละครั้ง จะต้องมีการเตรียมสิ่งของหรือเครื่องบูชาไหว้ต่าง ๆ ให้พร้อม ตามระเบียบแบบแผนที่สืบทอดกันมาโดยจะมีเพื่อนบ้านและญาติของเจ้าภาพนั้นเป็นผู้เตรียมและมีครูมม็วดเป็นผู้กำกับและช่วยเตรียมด้วยเช่นกัน ซึ่งสิ่งของหรือเครื่องบูชาต่าง ๆ จะเป็นของที่หาได้ในท้องถิ่นของตนเอง มีดังต่อไปนี้

1. ขันครู ประกอบไปด้วย

1.1 กรวย

1.2 อันซอม (ดูภาคผนวก)

1.3 จี๊กอินซาย (ดูภาคผนวก)

1.4 กำปราช (ดูภาคผนวก)

1.5 เทียน

1.6 จวมครู (ดูภาคผนวก)

1.7 ตรุยซีม (ดูภาคผนวก)

1.8 จูมจวม (ดูภาคผนวก)

1.9 ซราเทรอ (ดูภาคผนวก)

1.10 บายศรีปากชาม ประกอบด้วย

1.10.1 ชาม

1.10.2 กล้วยสุก

1.10.3 ข้าวสวย

1.10.4 ข้าวตอกติดไม้

1.10.5 ข้าวต้ม

1.10.6 ตัวบายศรี

2. อุปกรณ์ในการเข้าทรง (ตอกหรือขัน) ประกอบด้วย

2.1 ขัน

2.2 เทียนขี้ผึ้งทำเป็นขด (ตีนกระมูน)

2.3 ตรวยกำปราช (ดูภาคผนวก)

2.4 ตรวยอันซอม (ดูภาคผนวก)

2.5 ใบพลู

2.6 หมากผ่าซีก

3. ขันนักดนตรี ประกอบด้วย

3.1 ตรวย

3.2 ข้าวสาร

3.3 เทียน

3.4 พลู หมาก บุหรี่ยาเส้น

3.5 เหล้า

3.6 เบียร์

3.7 น้ำหวาน

3.8 ธูป

3.9 ไก่ต้ม

3.10 ผ้าขาว

3.11 เงิน

ญาติพี่น้องที่เตรียมอุปกรณ์เครื่องบูชาจึงนำทั้งหมดใส่ในถังน้ำแล้วนำไปวางตรงเสากลางของโรงพิธีใต้กระเชอที่อยู่ตรงเสากลางโรงพิธีเมื่อทำพิธีไหว้ครูดนตรีเสร็จก็จะนำไปไว้ในกระเชอเสากลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. ขันหมากเบง ประกอบไปด้วย

4.1 กรวย

4.2 เทียน

4.3 ใบพลูทาปูน

4.4 ข้าวสาร

4.5 บุหรี่

4.6 เงิน

4.7 ขัน

1.2.1 การวางเครื่องบูชาประกอบพิธี

เมื่อเตรียมเครื่องบูชาหรือเครื่องประกอบพิธีที่จะนำมาใช้ในพิธีกรรมม็วดเสร็จแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการวางเครื่องประกอบพิธี โดยพิธีกรรมของครูมม็วดจังหวัดสุรินทร์ มีการวางเครื่องที่ใช้ประกอบพิธีกรรมดังต่อไปนี้

ภาพที่ 3.45 การวางเครื่องบูชา

จากภาพเมื่อหันหน้าเข้าโรงพิธีด้านในสุดของโรงพิธีจะมีชั้นวางเครื่องที่ใช้ประกอบพิธี โดยจะนับจากทางขวามือ (เมื่อหันหน้าเข้าชั้นวางเครื่องบูชา) จะวางเครื่องบูชาประกอบพิธีกรรมตามลำดับจากขวาไปซ้ายตามลำดับดังนี้

1. เครื่องบูชาของครูมม็วด
2. เครื่องบูชาครูเทวดาประจำหมู่บ้าน
3. เครื่องบูชาจวมมรดก
4. เครื่องบูชาจวมของคนที่ป่วย
5. เครื่องบูชาครูประกำ
6. ขันหมากเบงส่วย

ทั้งหมดที่กล่าวมานั้นจะวางอยู่ในชั้นวางเดียวกัน โดยจะวางในทิศตะวันออกเสมอ และในการประกอบพิธีนั้นผู้ประกอบพิธีจะหันหน้าไปทางทิศตะวันออกเสมอเช่นกัน ผู้ประกอบพิธี จะหันหน้าเข้าหาเครื่องบูชาทุกครั้งที่ทำการเข้าทรง

Chulalongkorn University

แผนภาพที่ 3.12 ลำดับการวางเครื่องบูชา

1. เครื่องบูชาของครูมม็วด
2. เครื่องบูชาครูเทวดาประจำหมูบ้าน
3. เครื่องบูชาจวมมรดก
4. เครื่องบูชาจวมของคนที่ป่วย
5. เครื่องบูชาครูประกำ
6. ขันหมากเบงส่วย

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

1. การเซ่นไหว้มรดก บรรพบุรุษ (ก่อนการประกอบพิธีกรรม)

ภาพที่ 3.46 การเซ่นมรดก

ในขณะที่เพื่อนบ้านกำลังเตรียมของต่าง ๆ ที่จะใช้ในพิธีกรรมอยู่ข้างนอกบ้าง ข้างในบ้านของผู้ป่วยนั้นก็มีการเซ่นไหว้มรดก หรือบรรพบุรุษ เพื่อเป็นการบอกกล่าวว่าคืนนี้จะทำการเล่นมม็วดให้ขอให้บรรพบุรุษลงมาเล่นด้วย พิธีดังกล่าวจะกระทำโดยการเตรียมอาหารต่าง ๆ ใส่ถาดพร้อมด้วยหมาก-พลู และน้ำหวาน แล้วเอาที่นอนออกมากางครึ่งเดียวแล้วใช้ผ้าขาวปูบนที่นอนนั้น จากนั้นนำกับข้าวที่เตรียมไว้ใส่ถาดมาวางบนที่นอนแล้วจุดเทียน 2 เล่ม มาตั้งไว้ที่ถาดอาหารแล้วทำการบอกกล่าวใจความว่า วันนี้จะเล่นมม็วดตามที่ได้บอกไว้แล้วขอให้บรรพบุรุษทั้งหลายได้ลงมาเล่นลงมาฟ้อนรำด้วย หลังจากที่บอกกล่าวเสร็จแล้วก็จะทิ้งอาหารไว้ที่กลางบ้านสักพักแล้วค่อยกลับมาเก็บ เป็นการสิ้นสุดพิธีในขั้นตอนนี้

2. การไหว้ครูนักดนตรี

ภาพที่ 3.47 การไหว้ครูดนตรี

ก่อนเริ่มพิธีกรรมม็วด นักดนตรีจะมานั่งประจำที่สำหรับนักดนตรีซึ่งอยู่มุมในทางด้านขวาของโรงพิธี หลังจากนั้นเจ้าบ้านก็จะนำอาหารมาเลี้ยงนักดนตรี เมื่อนักดนตรีรับประทานอาหารเสร็จแล้วก็จะทำพิธีไหว้ครูดนตรีโดยที่เจ้าบ้านจะนำขันไหว้ครูดนตรีที่ได้เตรียมไว้แล้วมายกให้กับตัวแทนนักดนตรี และนักดนตรีก็ทำการจุดตะเกียง จุดธูปและเทียนเพื่อทำน้ำมนต์สำหรับประพรมนักดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นในพิธีนี้ เพื่อไม่ให้เกิดเหตุร้ายกับวงดนตรีหรือนักดนตรี หลังจากประพรมน้ำมนต์ทั้งนักดนตรีและเครื่องดนตรีแล้ว จึงทำการเล่นเพลงกระทงครูและเล่นเพลงเร็วคือเพลงจะเวีย

3. การเข้าทรงม็วดเชิญผู้ปกครองสูงสุด

ครูม็วดจะเข้าทรงผู้ปกครองสูงสุดของหมู่บ้านหรือเจ้าที่ก่อนเพื่อเปิดทางและเบิกโรงพิธีให้วิญญาณญาติของผู้ป่วยลงมาเล่นในโรงพิธีม็วดสะดวก

ภาพที่ 3.48 การเข้าทรงมม๊วด

ก่อนที่จะเริ่มการเข้าทรงมม๊วดนั้น ครูมม๊วดได้จุดเทียนและธูป 18 ดอก แบ่งออกเป็นฝั่งละ 9 ดอก วางไว้ในถาดจวมครูของครูมม๊วดที่เตรียมไว้ ต่อจากนั้นครูมม๊วดก็นำน้ำหอมมาพรมตรงถาดจวมครูและพรมตัวเองเช่นกัน ผู้ช่วยครูมม๊วดนำขันครูสำหรับเข้าทรงนั้นมาให้ครูมม๊วด ครูมม๊วดก็นำน้ำหอมพรมที่ขันเช่นเดียวกัน จากนั้นครูมม๊วดได้นำแป้งหอมมาโปรยใส่ถาดจวมครูและนำมาทาหน้าตัวเอง เสร็จแล้วครูมม๊วดได้นำเอาเทียนขี้ผึ้งที่ทำเป็นขดในขั้นที่สำหรับเข้าทรงนั้นมาจุดและนำผ้าขาวที่พาดไว้กับตัวครูนั้นมาปูบนพื้นข้างหน้าตัวเองโดยชายผ้าอีกด้านหนึ่งพาดที่ไหล่ซ้ายของตนเอง แล้วทำการกราบบนผ้าขาวที่ปู 3 ครั้ง แล้วยกถาดจวมครูที่จุดเทียนและจุดธูปไว้ข้างต้นขึ้นมาระดับศีรษะตัวเองเพื่ออธิษฐาน เมื่ออธิษฐานเสร็จก็นำถาดวางลงแล้วผู้ช่วยครูยกขึ้นไปวางที่ชั้นวางที่เดิม ต่อจากนั้นครูมม๊วดก็นำขันที่จุดเทียนขี้ผึ้งไว้มาวางไว้หน้าตัวเอง ผู้ช่วยครูมม๊วดอีกคนเดินมาแล้วหยิบข้าวสารใส่ขันของครู 1 หยิบ ครูมม๊วดนำผ้าขาวมาคลุมตัวของตัวเองโดยที่มือสองข้างจับมุมชายผ้าไว้ทั้งสองข้างครูมม๊วดนำผ้าขาวมาปูพื้นเพื่อกราบ แล้วกราบ 3 ครั้ง หลังจากนั้นได้นำขันสำหรับเข้าทรงยกขึ้นเพื่ออธิษฐาน เมื่ออธิษฐานเสร็จแล้ววางขันดังกล่าวลงแล้วหันไปหานักดนตรีเพื่อไหว้นักดนตรี และหันมาไหว้ครอบครัวของผู้ป่วยรวมทั้งผู้ป่วยด้วย แล้วจึงเริ่มการเข้าทรงโดยการน้ำผ้าเข้ามาคลุมตัวแล้วมือทั้งสองข้างจับชายผ้าไว้แล้วนำมือที่จับชายผ้านั้นมาจับขันอีกทีหนึ่ง

ครูมม็วดเริ่มที่จะเพ่งสายตาไปที่ขันเข้าทรง ซึ่งจุดเทียนไว้ในนั้น สักพักครูมม็วดเริ่มตัวสั่นเป็นระยะ และก็เริ่มขยับตัวตามจังหวะฆ้องเบาๆ สักพักเริ่มสั่นแรงขึ้นๆ มือก็เขย่าขันจนของในขันกระจัดกระจายออกจากขันจนกระทั่งครูมม็วดหยุดและมีท่าทางเป็นอีกคน และจะเปลี่ยนเสื้อผ้าที่ตัวเองใส่ สอบถามกับผู้ที่เข้าพิธีนั้นได้ความว่า ผู้ที่มาสิงร่างครูมม็วดนั้นคือผู้ที่ดูแลหมู่บ้านนั้นหรือเจ้าที่ที่คอยปกปักรักษาหมู่บ้านนั้น จากนั้นเจ้าของบ้านจึงยกขันห้าขันแปดเพื่อเป็นการขอขมาเจ้าที่ท่านนั้นและบอกกล่าวกับเจ้าที่ว่าวันนี้มาเล่นมม็วด ขอท่านเปิดทางให้ผีบรรพบุรุษได้เข้ามาเล่นในที่แห่งนี้ด้วย เจ้าที่ท่านนั้นตาพร่าฟางมองอะไรไม่ค่อยเห็นจึงต้องมีคนช่วยในการกระทำทุกอย่างเช่นการต่อยาเส้นช่วยประคองในการนุ่งผ้าแม้แต่การบ้วนน้ำลาย เจ้าที่นั้นก็ไม่สามารถที่จะบ้วนน้ำลายให้ตรงกับกระโถนที่เตรียมไว้ จึงทำให้คนที่เป็นผู้ช่วยนั้นจะต้องคอยดูตามตลอดเวลา

4. การเหยียบโรง

หลังจากที่ครูมม็วดได้ทำการเข้าทรงเจ้าที่ที่คอยปกปักรักษาหมู่บ้านแล้ว จากนั้นจะเป็นการเหยียบโรง ซึ่งโรงในที่นี้หมายถึงโรงประกอบพิธีมม็วด โดยที่ครูมม็วดที่ยังคงมีเจ้าที่ของหมู่บ้านสิงร่างอยู่นั้นจะเป็นผู้ทำการเหยียบโรง เพื่อไม่ให้สิ่งที่ชั่วร้ายหรือสิ่งที่ไม่ดีนั้นเข้ามาในโรงพิธีได้ กระทำโดยครูมม็วดจะใช้ดาบที่เตรียมไว้ถือแล้วใช้เทียนที่ตนเองถือไว้อยู่นั้นติดตรงปลายดาบแล้วเดินมาที่ชั้นที่วางจวมครูและพูดเป็นภาษาเขมร จากนั้นดนตรีก็เริ่มบรรเลงอีกครั้ง ครูมม็วดจับดาบโดยใช้มือหนึ่งจับปลายด้ามและอีกข้างจับด้ามจับของดาบแล้วเดินรอบเสากลางของโรง ในขณะที่ฆ้องตีนั้น ครูมม็วดก็ได้ทำท่ายื่นดาบออกจากตัวเองประหนึ่งปัดสิ่งชั่วร้ายให้ออกไป ซึ่งจะทำตามจังหวะของฆ้องที่ตี เดินรอบเสากลางนั้น 2 รอบ พอรอบที่ 3 ครูมม็วดใช้ดาบแตะที่เสาแต่ละเสารอบโรงพิธี และเสาสุดท้ายก็เอาดาบมาแตะคือเสากลาง เมื่อครบแล้วครูมม็วดก็เอาดาบดังกล่าวนั้นปักลงตรงบริเวณเสากลางของโรงพิธีหลังจากนั้นก็กลับมานั่งที่เดิม

5. การเข้าทรงมม็วดของผู้ป่วยและญาติ

เมื่อทำพิธีเหยียบโรงของครูมม็วดแล้วก็จะเป็นการเข้าทรงของผู้ป่วยหรือญาติของผู้ป่วยในกรณีที่ผู้ป่วยนั้นไม่สามารถที่จะกระทำการเข้าทรงหรือไม่มีสิ่งใดลงมาเข้าทรงในร่างของผู้ป่วย จะให้ญาติของผู้ป่วยมาเป็นผู้เข้าทรงแทนเพื่อให้ผีบรรพบุรุษได้ลงมาเล่น มาฟ้อนในพิธีกรรมครั้งนี้ ซึ่งในตอนนั้นผู้ป่วยเป็นคนที่จะเริ่มเข้าทรงก่อนโดยทีผู้ช่วยครูมม็วดจัดแจงขันเข้าทรงให้กับผู้ป่วย และเมื่อกระทำการเข้าทรงนั้น พอเริ่มจับขัน ดนตรีเริ่มบรรเลง ผู้ป่วยจะเกิดอาการตัวสั่นเล็กน้อยตามเสียงดนตรี ชาวบ้านที่นั่งอยู่ข้างๆ ต่างปรบมือเชียร์กันให้ลงมาเข้าร่างของผู้ป่วย ดนตรีในขณะนั้นเป็นจังหวะเนิบๆ ช้า ๆ พอเห็นว่าผู้ป่วยไม่มีทีท่าว่าจะมีสิ่งใดลงมาร่างของผู้ป่วย นักดนตรีจึงเปลี่ยนจังหวะเป็นจังหวะเร็วในตอนนั้นเลย และชาวบ้านก็คงยังปรบมือเชียร์อยู่สักพักดนตรีหยุดบรรเลงผู้ป่วยนั้นก็ยังไม่มีสิ่งใดมาเข้าร่าง นักดนตรีจึงได้นำกลองสองใบมานั่งหน้าผู้ป่วยที่จะเข้าทรง โดยหันลำโพงของกลองนั้นเข้าหาผู้ป่วย แล้วบรรเลงเพลงจังหวะช้า ๆ เพื่อให้เข้าทรงอีกครั้ง ชาวบ้านปรบมือเชียร์เป็นจังหวะๆ แต่ก็ยังไม่มีสิ่งใดลงมาร่างของผู้ป่วย เมื่อไม่มีสิ่งใดมาเข้าผู้ป่วย จึงเปลี่ยนให้ญาติของผู้ป่วยนั้นมาเป็นร่างทรงมม็วดแทน และผู้เข้าทรงนั้นก็ทำตามธรรมเนียมปฏิบัติเช่นกับร่างทรงมม็วดทั่วๆ ไปคือ กราบ 3 ครั้ง และไหว้นักดนตรีแล้วจึงทำการเข้าทรง เมื่อญาติเริ่มกระทำการเข้าทรงนั้นดนตรีก็บรรเลงไปเรื่อย ๆ สักพักตัวของญาติคนนั้นมีอาการสั่นขึ้นเรื่อย ๆ จนขันในมือนั้นหลุดออกจากมือ และผู้ช่วยของครูมม็วดได้ถามร่างทรงว่าเป็นใครลงมา ในขณะนั้นจะมีชาวบ้านญาติๆ มาผู้แขนเพื่อเป็นการต้อนรับ เมื่อร่างทรงตอบว่าเป็นใคร ผู้ที่เป็นญาติของวิญญาณที่อยู่ในร่างทรงนั้น จะหาเสื้อผ้าของวิญญาณที่เคยใส่ก่อนที่จะเสียชีวิตนั้นมาให้ใส่แล้วก็จะลุกขึ้นร่ายรำตามจังหวะเพลง เมื่อร่ายรำจนพอใจแล้วก็จะออกจากร่างไป แล้วคนทรงคนเดิมจะทำการทรงให้วิญญาณอื่นมาสิ่งร่างของตนไปเรื่อยแล้วก็ร่ายรำเช่นเดิม ทำอย่างนี้ไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะไม่มีวิญญาณลูกหลานหรือญาติพี่น้องลงมาในร่าง

หลังจากที่วิญญาณอิ่มหนำสำราญกับการฟ้อนรำแล้ว ก็จะออกจากร่างเพื่อให้วิญญาณใหม่มาเข้าต่อ ในการออกจากร่างทรงทุกครั้งผู้ที่ทรงนั้นก็จะต้องจับขันวางกับพื้นตรงหน้า

ตัวเองแล้วก็จะเกิดอาการสั่นเล็กน้อยหรือบางคนก็สั่นมากและเมื่อวิญญาณจะออกก็จะทำการหมุนขัน ถ้าหมุนขันเมื่อไหร่แล้วแสดงว่าวิญญาณนั้นได้ออกจากร่างทรงแล้ว

6. กัจปะกา

หลังจากที่เข้าทรงวิญญาณบรรพบุรุษแล้ว จะเป็นการเข้าทรงวิญญาณผู้ที่ทำให้คนในบ้านเจ็บป่วย ซึ่งก็คือครูประกำ ซึ่งในแต่บ้านจะไม่เหมือนกัน บางบ้านไม่มีครูประกำจะเล่นแค่มม็วดปกติธรรมดาแต่บ้านไหนนับถือครูประกำจึงจะเข้าทรงครูประกำเป็นอย่างสุดท้าย ขั้นตอนกัจปะกาโดยครูประกำนั้นจะมาถอนคำสาปที่สิ่งที่ทำไว้กับคนในบ้านให้เจ็บไข้ได้ป่วย และบอกกล่าวกับลูกหลานญาติพี่น้องว่าได้เล่นได้ฟ้อนรำตามที่ขอไว้แล้วแล้วก็ถอนคำสาปที่มีไว้ออกไป ให้ลูกหลานอยู่อย่างเป็นสุขต่อไป

7. ซาปะดาน

เมื่อทำการกัจปะกาเสร็จแล้วครูมม็วดก็จะเข้าทรงพร้อมกับร่างทรงครูประกำ และร่างทรงที่เป็นน้องสาวของเจ้าของบ้านซึ่งมีครูกำเนิดอยู่ในร่าง การซาปะดานนี้จะให้ดวงวิญญาณทั้งหมดที่ลงมาในร่างทรงเป็นคนที่ทำลายโรงพิธีเอง กล่าวคือ เมื่อดวงวิญญาณได้กินอิ่ม เล่นเต็มที่แล้ว ก็จะต้องทำลายโรงพิธีก่อนที่จะกลับไปสู่ในที่ที่ตนมา ฉะนั้นวิญญาณที่อยู่ในร่างทรงนั้นจะเป็นคนรื้อหลังคาที่มุงด้วยทางมะพร้าวและรื้อเสื่อที่นั่ง โดยการเดินทวนเข็มนาฬิการอบเสากลางโรงพิธีและฟ้อนรำไปเรื่อย ๆ รอบที่ 1 ครูประกำจะเด็ดดอกไม้ทัดหูให้ ทุกคนในโรงพิธี รอบที่ 2 ครูประกำหรือใครก็ได้จะเบิกหรือเปิดเพดานโรง (ทางมะพร้าว) รอบที่ 3 จะเปิดเสื่อหรือรื้อออกเพื่อเป็นการบอกให้รู้ว่าพิธีนี้เสร็จสิ้นแล้วและสุดท้ายก็มานั่งเซ่นคายขันครูเพลงและเซ่นบอกเปรียะปึ ฮสะโนการ (พระวิษณุกรรม) ที่เสากลางโรงพิธีนั้นว่าประกำได้มาเล่นมารำแล้วต่อไปก็ขอจบสิ้นและขอถอนคำสาปให้ลูกหลานอยู่ดีมีสุข และสุดท้ายคือการตรวจสอบเครื่องดนตรีของนักดนตรีว่ามีการเสียหายหรือเปล่า ถ้ามีการเสียหายจะให้ญาติหรือเจ้าภาพนั้นนำน้ำหวานหรือสิ่งของมาทดแทนเพื่อเป็นการขอโทษนักดนตรี จากนั้นจะเป็นการออกจากร่างทรง

หลังจากที่เสร็จขั้นตอนของการซาปะดาแล้ว ทุกคนที่เหลือที่ยังร่วมพิธีอยู่นั้นก็ช่วยกันเก็บสิ่งของและอัญเชิญจวมครูไปไว้หิ้งที่ตนเองบูชา และแยกย้ายกันกลับบ้าน

3. วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม

ในการประกอบพิธีกรรมมม็วด โดยเฉพาะพิธีกรรมที่ชาวบ้านเรียกว่าเล่นมม็วด ซึ่งเป็นพิธีกรรมสำหรับการแก้บน จะขาดเสียงดนตรีไม่ได้ เนื่องจากเสียงดนตรีนั้นเป็นสื่อที่ทำให้ผีหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นลงมาและมาร่ายรำมาเล่น มาฟ้อนตามจังหวะของเสียงดนตรีที่บรรเลง สำหรับวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดครั้งนี้จะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1.	ฆ้องใหญ่ หรือ โหม่ง	1	ใบ
2.	กลองโทน	1	คู่
3.	ปี่อ้อ	1	เลา
4.	แคน	1	เต้า

ภาพที่ 3.49 วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

วงดนตรีดังกล่าวไม่มีการนั่งที่แน่นอนเนื่องจากในบางครั้งเครื่องดนตรี เช่น กลอง แคน หรือแม้แต่ ปี่อ้อ จะต้องเคลื่อนที่ไปหามม็วดหรือผู้ที่เข้าทรงเพื่อให้มม็วดหรือผู้เข้าทรงนั้นได้ยินเสียงกลองหรือเสียงเพลงที่ชัดเจน

4. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง มีดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.8 เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมและอัตราจังหวะของเพลง

ขั้นตอนที่ใช้	**เพลงที่ใช้**	**จังหวะ**
ไหว้ครูดนตรี	เพลงกระทงครู หรือ เพลงครู	ปานกลาง
เข้าทรงผู้ปกครองสูงสุด	เพลงเบริน	ปานกลาง
เหยียบโรง	เพลงเกร	ปานกลาง
การเข้าทรงมม็วดของผู้ป่วยและญาติร่ายรำขณะเข้าทรง	เพลงจะเวีย	เร็ว
	ลุบโดง อมตูก ซะกาแกว กันตร็อบปี่ โสรยา	ปานกลาง
กัจปะกา	กัจปะกา	ปานกลาง
ซาปะดาน	ซาปะดาน	ปานกลาง

เพลงในส่วนที่เป็นเบ็ดเตล็ดนั้น ขึ้นอยู่กับร่างทรงจะเรียกเพลง เพราะองค์หรือผีนั้นจะมีความชอบที่แตกต่างกัน บางครั้งอาจจะให้บรรเลงเพลงโดยใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ฉะนั้นก็ขึ้นอยู่กับการเรียกเพลงและความชอบของวิญญาณที่ลงมาในร่างของร่างทรง

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะปานกลาง

เพลงซะกาแกว

- - - -	- - - ด	- - ซม	- มซล	- ด̣ - ซ	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- ลมซ
- - - -	- - - ซ	- - ลม	- มซล	- ด̣ - ซ	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- ลมซ
- - - -	- - - ซ	- - มด	- ดมร	- - ด̣ล̣	- - ด̣ร	- ร̣ - ด̣	- ด̣ลด̣
- - - ร	- ม - -	- มซม	- มดร	- - ด̣ล̣	- - ดม	- - ร̣ด̣	- ร̣ล̣ด̣

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีนายถาวร วงษ์ไล)

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจังหวะเร็ว

เพลงจะเวีย

- - - ม	ล – ลม	-ม-ม	มมฟม	-ม-ม	มฟฟม	- - -ฟ	ฟฟ – ม
ฟทดม	ฟฟ – ม	ฟทดม	ฟดดม	- ม – ม	มฟดม	- - - ฟ	ฟมฟม
ฟทดม	ดมฟม	ฟทดม	ดมฟม	ฟทดม	ฟฟ – ม	มทดม	ดมฟม

(ที่มาของทำนอง: คณะดนตรีนายถาวร วงษ์ไล)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมทั้งหมดนั้น เมื่อสรุปจัดขั้นตอนที่ได้กล่าวมาทั้งหมดเข้าเป็นกลุ่มจะได้ 4 กลุ่ม ได้แก่ การไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง การลา โดยสามารถแสดงเป็นตารางสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 3.9 การจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม

กลุ่มขั้นตอน	ขั้นตอน	ผู้กระทำ	เพลงที่ใช้
การไหว้ครู	ไหว้ครูดนตรี	นักดนตรี ครูมม็วด	เพลงกระทงครู หรือ เพลงครู
การเบิกโรง	เข้าทรงผู้ปกครองสูงสุด	ครูมม็วด	เพลงเบริน
	เหยียบโรง	ครูมม็วด	เพลงเกร
การเข้าทรง	การเข้าทรงมม็วดของผู้ป่วยและญาติ ร่ายรำขณะเข้าทรง	ผู้ป่วยและญาติ	เพลงจะเวีย ลุบโดง อมตูก ซะกา แกว กันตร็อบปี่ โสรยา
การลา	กัจปะกา	ผู้ป่วยและญาติ ครูมม็วด	กัจปะกา
	ซาปะดาน	ผู้ป่วยและญาติ ครูมม็วด	ซาปะดาน

จากตารางจะเห็นว่าจะมีขั้นตอนที่จัดอยู่ในกลุ่มทั้งหมด 4 กลุ่มดังต่อไปนี้

กลุ่มการไหว้ครู ได้แก่ขั้นตอน การไหว้ครูดนตรี

กลุ่มการเบิกโรง ได้แก่ขั้นตอน การเข้าทรงผู้ปกครองสูงสุด และการเหยียบโรง

กลุ่มการเข้าทรง ได้แก่ขั้นตอน การเข้าทรงมม็วดของผู้ป่วยและญาติ และการร่ายรำขณะเข้าทรง

กลุ่มการลา ได้แก่ขั้นตอน กัจปะกา และซาปะดาน

พิธีกรรมทั้งหมด 4 จังหวัดได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสระแก้ว ซึ่งมีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้สามารถสรุปโดยการจัดกลุ่มขั้นตอนหลัก 4 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.10 สรุปการจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม

กลุ่มขั้นตอนหลัก	**จังหวัด**			
	สุรินทร์	**สระแก้ว**	**บุรีรัมย์**	**ศรีสะเกษ**
การไหว้ครู	ไหว้ครูดนตรี	ไหว้ครูดนตรีและมม็วด	ไหว้ครูดนตรี	ไหว้ครูดนตรี
การเบิกโรง	เข้าทรงผู้ปกครองสูงสุด	การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเข้าร่าง	เข้าทรงมม็วด	พิธีเปิดทางให้มม็วดลง
	เหยียบโรง	การปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย	เหยียบโรง	
การเข้าทรง	การเข้าทรงมม็วดของผู้ป่วยและญาติ	การเข้าทรงของเจ้าของพิธี	การเชิญเทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมาเล่น	พิธีกินข้าวตากแห้ง หรือออยบายเปรีย
		การเฮาปลึง (การเรียกขวัญ)	การเชิญเทวดามาลงผู้ป่วย	พิธีพายเรือ หรืออมตรูก
			เรียกขวัญ	การผูกแขนนกหรือจองไดเซจ
				ปลมปลี
				พิธีคล้องช้าง
				พิธีจะอังกรองหรือแหย่ไข่มดแดง
				พิธีนำครูขึ้นบ้าน

ตารางที่ 3.10 สรุปการจัดกลุ่มขั้นตอนพิธีกรรม (ต่อ)

กลุ่มขั้นตอนหลัก	จังหวัด			
	สุรินทร์	**สระแก้ว**	**บุรีรัมย์**	**ศรีสะเกษ**
การลาโรง	กัจปะกา	แห่เครื่องบูชาเข้าบ้าน	ซาปะดาน	พิธีกัจปะกา ซาปะดาน
	ซาปะดาน			พิธีลั้วะกวง - สะกวร หรือขายเครื่องดนตรี

จากตารางจะได้เห็นว่า เมื่อจัดกลุ่ม 4 กลุ่มตามตารางข้างต้นแล้ว ในกลุ่มการไหว้ครูมี 1 ขั้นตอนซึ่งเป็นขั้นตอนแรกของการประกอบพิธีของทุกจังหวัด กลุ่มการเบิกโรงส่วนใหญ่มีการประกอบพิธีกรรมอยู่ 2 ขั้นตอน กลุ่มของการเข้าทรงนั้นจังหวัดศรีษะเกษเป็นจังหวัดที่มีขั้นตอนที่อยู่ในกลุ่มการเข้าทรงมากที่สุดคือ 7 ขั้นตอน จังหวัดบุรีรัมย์มี 3 ขั้นตอน รองลงมาเป็นจังหวัดสระแก้ว 2 ขั้นตอน และจังหวัดสุรินทร์ 1 ขั้นตอน สุดท้ายในกลุ่มของการลาโรงมี 1 – 2 ขั้นตอน ตามตารางที่ได้แสดงข้างต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและการวิเคราะห์ผลงาน

ผลงานการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ เพลงมม็วด เป็นถ่ายทอดภาพสะท้อนจากจินตนาการที่ผู้วิจัยได้สังเกตขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมมม็วดของภาคอีสานใต้ ใน 4 จังหวัดด้วยทำนองเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งมีแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานดังต่อไปนี้

4.1 การประพันธ์ทำนอง

การประพันธ์ทำนองเพลงมม็วด โดยสร้างสรรค์จากพิธีกรรมมม็วด ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองในรูปแบบการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ประพันธ์ตามแนวคิดของดนตรีพื้นบ้าน ทั้งนี้เพื่อสื่อให้เห็นขั้นตอนของพิธีกรรมมม็วดที่สำคัญ ๆ บรรยากาศในการประกอบพิธีกรรมรวมไปถึงอาการกริยาท่าทางของผู้ร่วมพิธีและมม็วดผ่านทำนองเพลงต่าง ๆ โดยอาศัยแรงบันดาลใจและจินตนาการจากขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมมม็วดจังหวัดสุรินทร์ รวมไปถึงอาการกริยาท่าทางของผู้ร่วมพิธีดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ทั้งนี้พิธีกรรมมม็วดจังหวัดสุรินทร์นั้น เป็นพิธีกรรมที่เห็นถึงความเป็นพื้นบ้านได้ชัดเจนและยังคงความเป็นพื้นบ้านได้มากที่สุด กล่าวคือการประกอบพิธีกรรมของจังหวัดสุรินทร์มีผู้ร่วมพิธีไม่มากนัก สามารถเห็นถึงกริยาท่าทางต่าง ๆ ได้ชัดเจน ซึ่งต่างจากจังหวัดศรีสะเกษที่มีผู้ร่วมพิธีเป็นจำนวนมาก และดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมของจังหวัดสุรินทร์นั้นยังคงความเป็นพื้นบ้าน เนื่องจากการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ในพิธีกรรมจะบรรเลงเพลงที่ไม่ใช่เพลงร่วมสมัยอย่างจังหวัดบุรีรัมย์ จึงทำให้ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้การประกอบพิธีกรรมม็วดของจังหวัดสุรินทร์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงมม็วด

การประพันธ์บทเพลงจะใช้บรรยากาศการประกอบพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดสุรินทร์รวมไปถึงกริยาท่าทางต่าง ๆ ที่อยู่ในพิธีกรรมมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง รวมถึงการใช้หลักการบรรเลงของดนตรีไทยเข้ามาเสริมในทำนองเพื่อให้สอดคล้องกับบรรยากาศการประกอบพิธีกรรมมม็วดหรือบริบทโดยรอบอีกด้วย

4.2 รูปแบบวงดนตรี

ผลงานการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ เพลงมม็วด จะบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยที่ผสมวงขึ้นใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ผสมกับเครื่องดนตรีกันตรึม เช่น ซอกันตรึม กลองกันตรึม และปี่อ้อ รวมไปถึงการใช้เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ เข้ามาประสมเพื่อการสื่อความหมาย และช่วยให้เพิ่มสีสันของการสื่ออารมณ์ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งการประสมวงดนตรีนั้นสามารถแสดงเป็นแผนผังได้ดังต่อไปนี้

แผนภาพที่ 4.1 การนั่งของนักดนตรีวงเครื่องสายผสมซอกันตรึม

ผู้วิจัยจะแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มเครื่องนำ ได้แก่ จะเข้ ซอด้วง ขลุ่ยเพียงออ
2. กลุ่มเครื่องตาม ได้แก่ ซอกันตรึม ซออู้ ปี่อ้อ
3. กลุ่มเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง กลองกันตรึม โหม่งใหญ่

ในการนี้ได้การกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตต่อไปนี้

1. การบันทึกโน้ตผู้วิจัยกำหนดอักษรที่ใช้แทนเสียงโน้ต 7 ตัว ดังนี้

ด ใช้แทนเสียง โด

ร ใช้แทนเสียง เร

ม ใช้แทนเสียง มี

ฟ ใช้แทนเสียง ฟา

ซ ใช้แทนเสียง ซอล

ล ใช้แทนเสียง ลา

ท ใช้แทนเสียง ที

2. โน้ตประจุด คือ โน้ตที่มีเสียงสูงหรือเสียงต่ำ โดยจะใช้สัญลักษณ์ . และ การประจุดข้างบน เช่น ดฺ ใช้แทนเสียง โดต่ำ และ ดๆ ใช้แทนเสียง โดสูง

3. การโยงเสียง ใช้สัญลักษณ์ ⌒

4. เสียงฉิ่ง ใช้สัญลักษณ์ + แทนเสียง ฉิ่ง

\- แทนเสียง ฉับ

5. เสียงโหม่งใหญ่ ใช้สัญลักษณ์ x แทนจังหวะของการตี

6. เสียงกลองกันตรึม ใช้สัญลักษณ์ จ แทนเสียง โจ๊ะ

ค แทนเสียง ครึม

7. การบรรเลงซ้ำ ใช้สัญลักษณ์ //

8. การบรรเลงกลับต้นทั้งท่อน 2 เที่ยว ใช้คำกำกับว่า กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 กระบวนการสร้างสรรค์ดนตรี

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการใช้วิธีสังเกตแบบมีส่วนร่วมโดยผู้วิจัยอยู่ในฐานะผู้สังเกตการณ์ ร่วมกับการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการระหว่างผู้วิจัยกับ มม็วด ผู้ช่วยมม็วด เจ้าของงาน ผู้ป่วย ชาวบ้าน นักดนตรี รวมไปถึงการบันทึกภาพเคลื่อนไหว ทั้งนี้ได้สังเกตการณ์ประกอบพิธีกรรมมม็วด กิริยา ท่าทางต่าง ๆ ของผู้ร่วมพิธีหรือแม้แต่บรรยากาศ ชาวบ้านที่มาดูการประกอบพิธีกรรมและมม็วด จากนั้นนำข้อมูลเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจแห่งการสร้างสรรค์ทำนองเพลง และเมื่อได้ทำนองเพลงแล้วในส่วนของชื่อเพลง ผู้วิจัยได้ขอคำปรึกษาจากผู้รู้เกี่ยวกับภาษาเขมรได้แก่ อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม คุณสรชา งามทรัพย์

เป็นต้น ทั้งนี้การตั้งชื่อเพลงนั้นผู้วิจัยจะให้เป็นไปตามขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมและให้เป็นภาษาเขมรเพื่อให้ได้ความเป็นเขมรเพิ่มขึ้น และในการบรรเลงเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นมานั้นผู้วิจัยจะใช้วิธีการผสมวงโดยนำเครื่องดนตรีกันตรึมเขามาผสมกับดนตรีไทยเพื่อให้ได้การผสมผสานระหว่างไทยและเขมร และทำให้ได้กลิ่นไอความเป็นดนตรีอีสานใต้ผสมกับดนตรีไทย

4.4 ผลงานสร้างสรรค์ดนตรี

จากข้อมูลข้างต้นนำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางศิลป์ เพลงมม็วด โดยผู้วิจัยจะแบ่งออกเป็น 5 ช่วง ดังต่อไปนี้

1. การไหว้ครู ซึ่งเป็นการนอบน้อม ระลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้กับมม็วดและนักดนตรี ทั้งนี้ในการประกอบกิจพิธีทุกครั้งจำเป็นที่จะต้องมีการไหว้ครูทุกครั้งเสมอไป ทั้งนี้การไหว้ครูนั้นผู้กระทำจะต้องมีการสงบ สำรวมจิตใจ เพื่อประกอบพิธีในช่วงดังกล่าว ฉะนั้นชื่อเพลงในช่วงดังกล่าวผู้วิจัยใช้ชื่อว่า “เพลงเต็บกรูเปรออัญ” ซึ่งแปลความว่า “ครูให้มา” ที่มาของชื่อเพลงได้มาจากการสนทนากับผู้รู้ท่านหนึ่งชื่อว่า สรชา งามทรัพย์ (2560) ซึ่งเป็นชาวสุรินทร์โดยกำเนิด ได้กล่าวถึงชื่อ เต็บกรูเปรออัญ ว่าเป็นคำกล่าวของหมอพื้นบ้านรักษาโรคที่ทุกคนจะต้องกล่าวประโยคนี้ก่อนทำการรักษา เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ของตน ดังนั้นในช่วงที่หนึ่งซึ่งเป็นช่วงการไหว้ครู โดยมีความหมายถึงการสำรวมจิตใจ เพื่อระลึกถึงผู้ที่ประสาทวิชาให้ ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยจึงใช้ประโยคดังกล่าวเป็นชื่อเพลงในช่วงที่ 1

2. การอัญเชิญผู้ปกครองของหมู่บ้าน เป็นช่วงที่ว่าด้วยการเข้าทรงอัญเชิญผู้ปกครองสูงสุดของหมู่บ้าน ซึ่งในที่นี่หมายถึงวิญญาณของเจ้าที่ประจำหมู่บ้านที่ดูแลรักษาปกป้องหมู่บ้านให้มีความร่มเย็นเป็นสุข กล่าวคือในช่วงดังกล่าวจะมีการเข้าทรงเพื่ออัญเชิญเจ้าที่ประจำหมู่บ้านให้ลงมาเพื่อขออนุญาตเล่นมม็วด และขออนุญาตให้วิญญาณบรรพบุรุษของผู้ป่วยและญาติๆ ให้ลงมาเข้าร่างเพื่อมาเล่น มาฟ้อนตามความเชื่อของชาวสุรินทร์ และท้ายสุดเพื่อให้เจ้าที่นั้นมาปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกไปจากโรงพิธีนั้น ๆ และบริเวณรอบ ๆ นั้น ก่อนประกอบพิธีในขั้นตอนต่อไป

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งชื่อเพลงในช่วงที่ 2 นี้ว่า “ออญเจิญ” ซึ่งเป็นภาษาเขมร โดยได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม (2560) อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เป็นผู้แปลจากวลี พิธีอัญเชิญผู้ปกครอง ซึ่งได้ว่า ปิทีอ็อญเจิญมะเจ๊ะเซราะเนียะตาทม กน็อง พูม ซึ่งเป็นประโยคที่ยาว ผู้วิจัยจึงได้ตัดเหลือแค่ ออญเจิญ ซึ่งแปลว่าอัญเชิญ เพื่อให้เหมาะสมกับการตั้งชื่อเพลงซึ่งกะทัดรัดและได้ความหมาย

3. เหยียบโรง จากที่กล่าวไปแล้วในช่วงที่ 2 คือการอัญเชิญเจ้าที่มาปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกจากโรงพิธี ซึ่งการประกอบพิธีการปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายนั้นคือการเหยียบโรง โดยในขั้นตอนดังกล่าวจะให้มม็วดที่มีวิญญาณของเจ้าที่ประจำหมู่บ้านอยู่ในร่างเป็นผู้ดำเนินการทำพิธีการเหยียบโรง ในการเหยียบโรงดังกล่าวมม็วดจะเดินไปรอบ ๆ โรงพิธีตามเสาของโรงพิธีทั้ง 9 ต้นและใช้อุปกรณ์เพื่อสื่อถึงการปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกจากโรงพิธี และในส่วนของชื่อเพลง ผู้วิจัยตั้งชื่อว่า เจือนโรง เป็นภาษาเขมร ซึ่งแปลว่าเหยียบโรง โดยได้ให้อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม (2560) แปลเป็นภาษาเขมร ซึ่งมีความยาวมาก แล้วให้สรชา งามทรัพย์ ซึ่งมีความรู้เรื่องภาษาเขมรได้ตัดออกจนเหลือ คำว่า ออญเจิญ ซึ่งแปลว่า อัญเชิญ ในภาษาไทย จึงได้ชื่อดังกล่าวมาเป็นชื่อเพลงในเพลงที่ 3

4. เข้าทรงบรรพบุรุษ ในช่วงนี้เป็นช่วงของการเข้าทรงของผู้ป่วยซึ่งจะต้องให้ผู้ป่วยเข้าทรงอัญเชิญวิญาณของบรรพบุรุษมาเข้าร่างตัวเอง แต่ถ้าอัญเชิญแล้วไม่ลงมาก็สามารถให้ญาติพี่น้องของผู้ป่วยอัญเชิญแทนได้ ซึ่งในช่วงดังกล่าวจะเป็นช่วงที่วิญญาณของบรรพบุรุษลงมาฟ้อนรำและจะได้พูดคุยกันระหว่างเครือญาติที่เป็นมนุษย์และวิญญาณที่ลงมาฟ้อนรำ และชื่อเพลงในขั้นตอนนี้คือ โฏนตา ซึ่งแปลว่า บรรพบุรุษ (สรชา งามทรัพย์, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2560) โดยก่อนหน้านั้น ได้ชื่อว่า ปิทีเฮาตาเยยโมกโจล ซึ่งแปลว่า พิธีเรียกตายาย

5. ลาโรง เป็นช่วงสุดท้ายของพิธีกรรม คือเป็นช่วงของการประกอบพิธีการลาโรง กล่าวคือขั้นตอนนี้จะมีผู้ประกอบพิธี 3 คน คือ มม็วด และญาติผู้ป่วย 2 คน ร่วมกันทำพิธีโดยเดินวนเสากลางของโรงพิธีพร้อมกับการไหว้และการรื้อส่วนต่าง ๆ ของโรงพิธีโดยใช้วิธีการรื้อบางส่วนเพื่อเป็นสัญญะในการรื้อโรง และมีการสอบถามนักดนตรีเกี่ยวกับความเสียหายของเครื่องดนตรีที่นำมา

เล่นให้ในวันนี้ว่ามีอะไรเสียหายบ้างไหม ถ้ามีการเสียหายจะมีการชดใช้เป็นเครื่องดื่มต่าง ๆ ตามที่เตรียมไว้ และสุดท้ายคือการเชิญดวงวิญญาณกลับสู่ที่เดิม เมื่อวิญญาณออกจากร่างของทุกคนแล้วเป็นอันสิ้นสุดพิธีกรรมมม็วด ในส่วนของชื่อเพลงในช่วงลาโรง คือ เลียโรง (ณภัทร เชาว์นวม, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2560) ซึ่งแปลตรงตัวคือ ลาโรง

4.5 การวิเคราะห์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ เพลงมม็วด ซึ่งสร้างสรรค์จากพิธีกรรมมม็วดจังหวัดสุรินทร์ เป็นการประพันธ์ทำนองอันได้แนวคิดหรือแรงบันดาลใจบรรยากาศในการประกอบพิธี รวมไปถึงอากัปกริยาของมม็วดหรือผู้ประกอบพิธีหรือชาวบ้านที่อยู่ในงานพิธีกรรมครั้งนั้น โดยประพันธ์ในรูปแบบการสร้างสรรค์ โดยใช้ทฤษฎี แนวคิดต่าง ๆ ทางดนตรีพื้นบ้าน การประพันธ์เพลงไทย องค์ประกอบของดนตรี รวมไปถึงการใช้เครื่องดนตรี เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ เพื่อเพิ่มสีสันและอารมณ์ของทำนองให้มีความสอดคล้องกับแรงบันดาลใจและจินตนาการ เพลงที่ได้จากการประพันธ์ดังกล่าวมีจำนวน 5 เพลง ดังนี้

1. เพลงเต็บกรูเปรออัญ
2. เพลงออญเจิญ
3. เพลงเจือนโรง
4. เพลงโฏนตา
5. เพลงเลียโรง

ทั้งนี้ที่มาของชื่อเพลงทั้ง 5 เพลงข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้ขอความอนุเคราะห์ให้อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้เรื่องภาษาเขมร แปลให้จากชื่อภาษาไทยที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ในตอนแรก ดังนี้

เพลงที่ 1 เติ๊บกรูเปรออัญ

สำหรับเพลงแรกนี้ เดิมทีผู้วิจัยให้ชื่อภาษาไทยว่า ไหว้ครู ซึ่งความหมายที่ให้กับอาจารย์ณภัทร เชาว์นวม คือ การไหว้ เป็นการไหว้ก่อนเริ่มพิธีกรรม จึงได้ชื่อที่เป็นภาษาเขมรว่า ปิทีเลิงกรู ต่อมาเมื่อได้มาคุยกับ คุณสรชา งามทรัพย์ ซึ่งคนพื้นถิ่นจังหวัดสุรินทร์ คุณสรชา ได้ให้ความเห็นว่า เพลงนี้เป็นเพลงเริ่มต้น เป็นการไหว้ครู ระลึกถึงครู เลยทำให้นึกถึงประโยคที่หมอพื้นบ้านที่รักษาโรคเขาใช้กัน ซึ่งจะกล่าวคำนี้ทุกครั้งก่อนที่จะลงมือประกอบการรักษา คือ เติ๊บกรูเปรออัญ แปลว่า ครูให้มา หมายถึง ครูให้มารักษา สอดคล้องกับ วิชัย โชควิวัฒน และสันติสุข โสภณสิริ (2559: 17) ได้กล่าวไว้ว่า ในการรักษาโรคของหมอพื้นบ้านสุรินทร์จะมีคาถากำกับ โดยคาถาที่ใช้เรียกในกระบวนการรักษาการเจ็บป่วยมักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า “เติ๊บ กรู เปรออัญ” ซึ่งจะแปลตรงตัวว่า “ครูให้มา” ซึ่งหมอชอยได้ขยายความว่า ในการรักษาแต่ละครั้งเชื่อว่าผู้ที่เป็นหมอตัวแทนของอาจารย์ที่จะช่วยบำบัดโรคที่เป็น คาถา มักขึ้นต้นด้วยคำว่า “เติ๊บ กรู เปรอ อัญ” เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ก่อนทำการรักษาเสมอ (วิชัย โชควิวัฒน และสันติสุข โสภณสิริ , 2559: 17) ซึ่งสอดคล้องกับความหมายที่ผู้วิจัยให้ไว้ในตอนต้น คือการระลึกถึงครูอาจารย์ ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนชื่อจาก ปิทีเลิงกรู เป็น เติ๊บกรูเปรออัญ ตามที่ปรากฏในชื่อเพลงที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงที่ 2 ออญเจิญ

ที่มาของชื่อเพลง ออญเจิญ ได้มาจาก ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมในขั้นตอนที่ 2 คือ การอัญเชิญผู้ปกครองสูงสุดของหมู่บ้านหรือเจ้าที่ประจำหมู่บ้าน แล้วให้อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม เป็นผู้แปลให้เป็นภาษาเขมรอีกครั้ง ได้ชื่อที่เป็นภาษาเขมรว่า ปิทีออญเจิญมะจ๊ะเซราะรือเนี๊ยะตาทรมกะน็องพูม ซึ่งแปลตรงตัวกับคำที่ผู้วิจัยให้ไว้คือ การอัญเชิญผู้ปกครองสูงสุดของหมู่บ้าน ซึ่งเป็นชื่อที่ยาวมาก ไม่มีความกะทัดรัดที่จะเหมาะเป็นชื่อเพลง ผู้วิจัยได้ปรึกษากับคุณสรชา งามทรัพย์ จึงได้ตัดจากชื่อที่ยาวให้เหลือแค่ ออญเจิญ ซึ่งแปลว่าอัญเชิญในภาษาไทย ทั้งนี้ชื่อดังกล่าวนั้นมีความกะทัดรัดจำง่าย ผู้วิจัยจึงใช้ชื่อ ออญเจิญ มาเป็นชื่อเพลงในเพลงที่ 2 ตามที่ปรากฏ

เพลงที่ 3 เจือนโรง

ที่มาของเพลงนี้เกิดจากการนำขั้นตอนการเหยียบโรงมาตั้งเป็นชื่อเพลง แล้วให้อาจารย์ณภัทร เชาว์นวมแปลให้เป็นภาษาเขมร ได้ชื่อที่เป็นภาษาเขมรว่า ปิทีจ็วนโรง เมื่อเอาชื่อดังกล่าวไปปรึกษากับคุณสรชา จึงตัดคำว่า ปิที ออกแต่ให้เปลี่ยนเขียน จ็วน เป็น เจือนโรง ซึ่งแปลว่า เหยียบโรง ผู้วิจัยจึงนำชื่อดังกล่าวนั้นมากำหนดในเพลงที่ 3 ว่า เจือนโรง

เพลงที่ 4 โฏนตา

ที่มาของชื่อเพลง เกิดจากการนำเอาชื่อภาษาไทยคือ การเข้าทรงบรรพบุรุษ มาแปลเป็นภาษาเขมร ซึ่งแปลได้ความว่า ปิทีโจลโฏนตา ที่แปลว่าพิธีการเข้าทรงบรรพบุรุษ และเมื่อทำให้กะทัดรัดลงโดยคุณสรชาจึงได้ตัดคำว่า ปิทีโจล ออก ให้เหลือแต่ โฏนตา ซึ่งหมายความว่า บรรพบุรุษ สอดคล้องกับชื่อภาษาไทยในตอนต้น ผู้วิจัยจึงเลือกชื่อ โฏนตา มาเป็นชื่อเพลงในเพลงที่ 4 ทั้งนี้เพลงดังกล่าวนั้นสื่อความหมายถึงการเข้าทรงบรรพบุรุษ

เพลงที่ 5 เลียโรง

ที่มาของชื่อเพลง เกิดจากการนำชื่อที่ผู้วิจัยกำหนดไว้คือลาโรง ที่เป็นภาษาไทยแล้วให้อาจารย์ณภัทร เชาว์นวม แปลเป็นภาษาเขมรอีกครั้ง จึงได้ชื่อ ปิทีเลียโรง ทั้งนี้เมื่อขอความคิดเห็นจากคุณสรชา ก็มีความเห็นที่ตรงกันคือ ชื่อมีความเหมาะสมและตรงตัวตรงความหมายที่ผู้วิจัยต้องการ แต่ให้ตัดคำว่า ปิที ออก เหลือแค่ เลียโรง ผู้วิจัยจึงใช้ชื่อ เลียโรง เป็นชื่อเพลง ที่ 5 นี้ ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลจากผลงานการสร้างสรรค์ ตามหัวข้อต่อไปนี้

1. แรงบันดาลใจ
2. การวิเคราะห์บทประพันธ์
3. กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

1. เพลง เต๊บกรูเปรออัญ (ไหว้ครู)

1. แรงบันดาลใจ

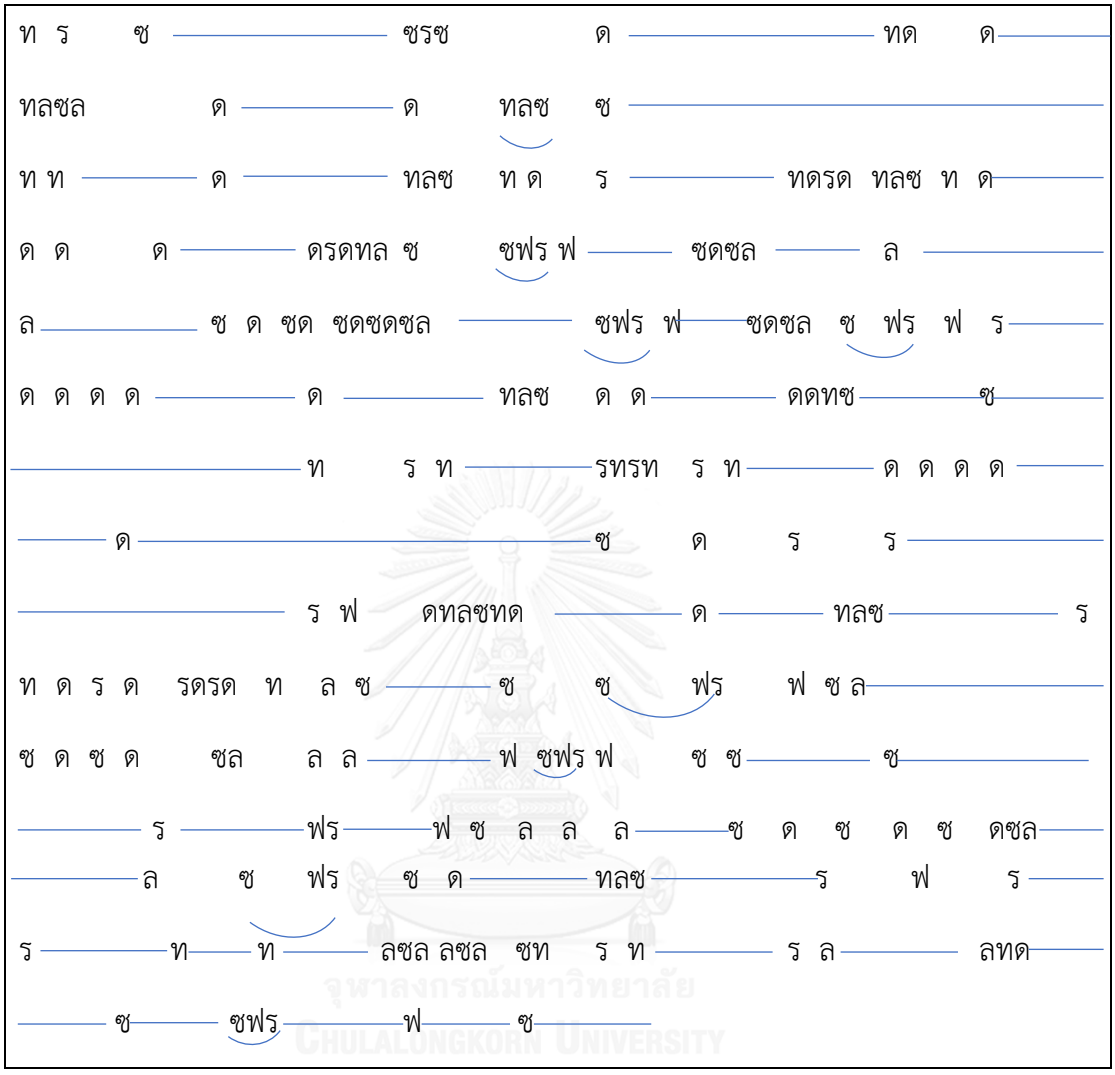
ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากบรรยากาศความเงียบของหมู่บ้านในเวลากลางคืน ความสงบการสำรวมจิตของผู้ประกอบพิธีกรรมและหัวหน้านักดนตรีเพื่อจะประกอบพิธีกรรมไหว้ครูของแต่ละบุคคล ซึ่งในการประกอบพิธีมม็วดนั้นจะต้องมีการไหว้ครูทั้งครูนักดนตรีและครูมม็วด โดยจะกระทำเป็นสิ่งแรกก่อนจะเริ่มพิธีกรรม รวมไปถึงบรรยากาศการสนทนากันในขณะนั้น ดังนั้นในทำนองท่อนนี้จึงจะเป็นทำนองเพลงแรกที่เปรียบเสมือนการไหว้ครู ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกคำสำคัญจากข้อมูลได้แก่ **ความสงบ การสนทนากัน** กล่าวคือ

ความสงบ หมายถึง อาการสงบ การสำรวมจิตของผู้ประกอบพิธีมม็วดทั้งตัวมม็วดและหัวหน้านักดนตรีที่นั่งด้วยอาการสงบ สำรวมก่อนจะทำการเริ่มขั้นตอนแรกคือ การไหว้ครู ซึ่งก่อนจะเริ่มพิธีทุกครั้งนักดนตรีย่อมจะต้องไหว้ครูเพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายไม่ให้มารบกวนในขณะบรรเลงและให้เล่นดนตรีด้วยความราบรื่น อาการในขณะเริ่มการไหว้ครูจะนั่งนิ่งสงบมม็วดก็เช่นเดียวกันจะนั่งนิ่งสงบ และสำรวมจิตในขณะที่ทำภาระกิจการไหว้ครู

การสนทนา หมายถึง บรรยากาศในระหว่างประกอบพิธีการไหว้ครู ชาวบ้านและนักดนตรีบางคนจะสนทนากันอยู่ตลอดเวลา คล้ายกับเป็นการถามไถ่กันตามประสาเพื่อนบ้านหรือการพูดคุยกันทั่วไป ซึ่งในขณะนั้นอาจจะมีเสียงดังเป็นช่วงๆ

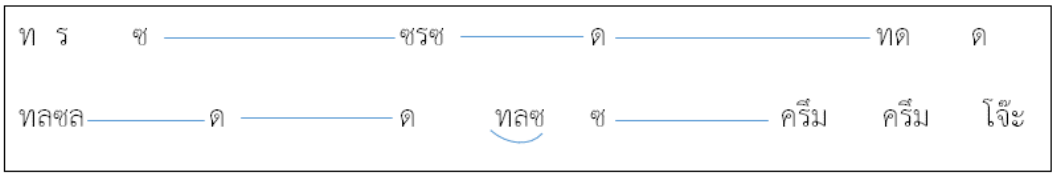
จากคำสำคัญที่กล่าวมาทั้งหมดผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองเพลงโดยสื่อความหมายจากคำสำคัญที่กล่าวไว้ข้างต้น และคำสำคัญนี้ได้มาจากขั้นตอนของการไหว้ครู ผู้วิจัยจึงให้ทำนองเพลงนี้เป็นเพลงแรกซึ่งเป็นการเริ่มเสมือนการไหว้ครู

เพลง เต็บกรูเปรออัน

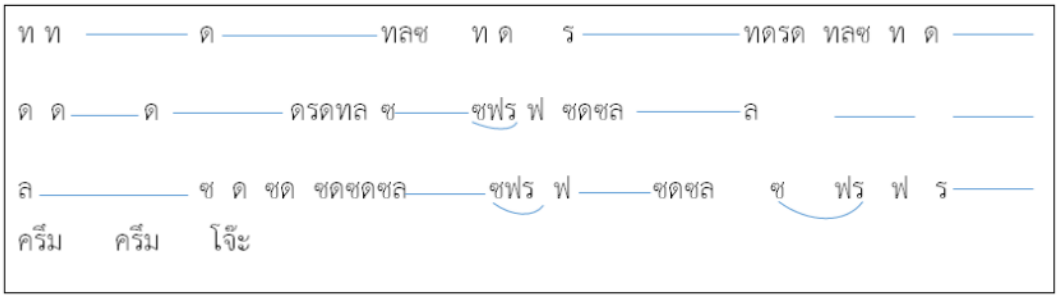


เพลงเต็บกรูเปรออัน แบ่งออกเป็น 6 กลุ่มทำนอง ตอนท้ายของกลุ่มทำนองจะมีการตีกลองกันตรึมส่งท้ายทำนอง 5 ทำนอง โดยจะตีเป็นเสียง ครึม ครึม โจ๊ะ ตั้งแต่กลุ่มทำนองที่ 1 – 5 และกลุ่มทำนองที่ 6 จะเพิ่มเสียงโหม่งใหญ่เข้ามาต่อท้ายเสียงกลองกันตรึม คือ ครึม ครึม โจ๊ะ และเสียง โหม่ง เพื่อเป็นบ่งบอกถึงการจบของเพลง ทั้งนี้เสียงกลองของเพลงนี้คือ ครึม ครึม โจ๊ะ จะบรรเลงแต่ละเสียงห่าง ๆ กัน เนื่องจากเพลงดังกล่าวจะไม่มีหน้าทับเป็นตัวกำกับจังหวะ แต่เสียงกลองจะเป็นตัวบ่งบอกถึงการจบแต่ละกลุ่มทำนอง ซึ่งผู้วิจัยสื่อถึงเสียงของชาวบ้านที่มาชุมนุมกันบริเวณพิธีโดยมีเสียงดังเป็นระยะ ๆ กลุ่มทำนองเพลงทั้ง 6 กลุ่มทำนองมีต่อไปนี้

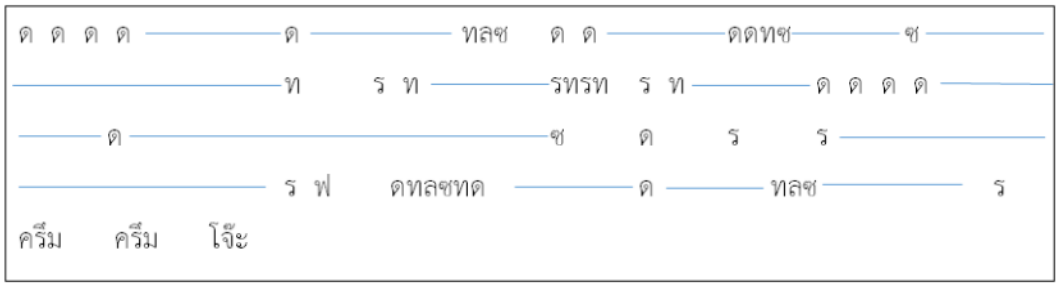
กลุ่มทำนองที่ 1



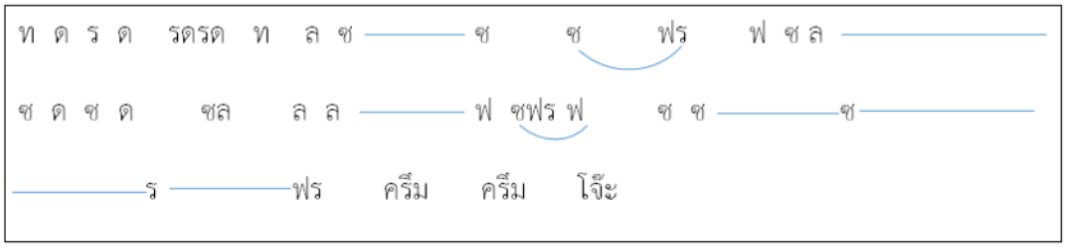
กลุ่มทำนองที่ 2



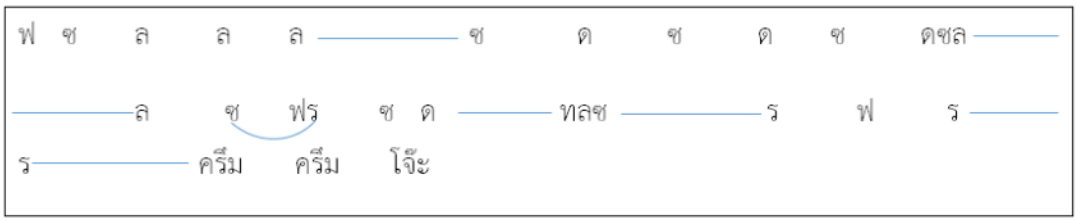
กลุ่มทำนองที่ 3



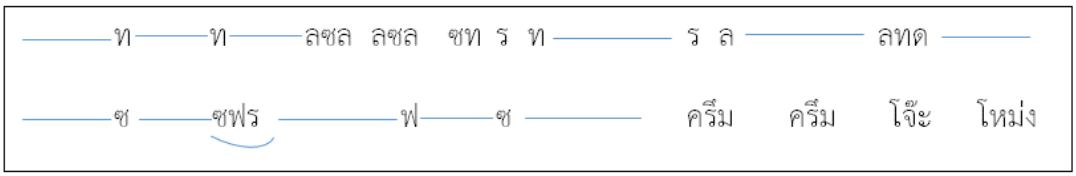
กลุ่มทำนองที่ 4



กลุ่มทำนองที่ 5



กลุ่มทำนองที่ 6



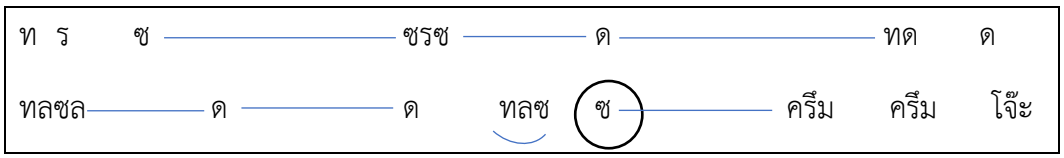
หมายเหตุ การบรรเลงเพลงเต็บกรูเปรออัญเป็นการบรรเลงโดยไม่มีการกำกับจังหวะใด ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของนักดนตรีที่จะสามารถสื่ออารมณ์ของเพลงได้มากเพียงใด

จากทำนองการประพันธ์ข้างต้นผู้วิจัยจะทำเสนอการวิเคราะห์ทำนองเพลงดังนี้

2. การวิเคราะห์ เพลงเต็บกรูเปรออัญ

ในทำนองเพลงนี้ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นกลุ่มทำนอง ได้ 6 กลุ่มทำนอง โดยจะสื่อถึงความสงบ การสำรวมจิต รวมถึงบรรยากาศการสนทนาดังนี้

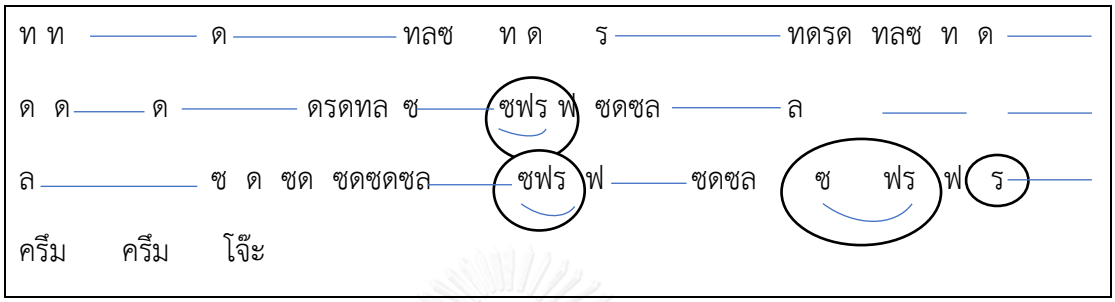
การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 1



ในกลุ่มทำนองที่ 1 ใช้เสียง ซ ล ท ด ร จากทำนองจะเห็นได้ว่าเสียงสุดท้ายของทำนองตามที่วงกลมในโน้ตข้างต้น แสดงถึง เมื่อบรรเลงถึงโน้ตดังกล่าวนั้น จะมีการตีกลองกันตรึมเสียง

ครึม ครึม โจ๊ะ หลังจากที่บรรเลงโน้ตตัวสุดท้ายจบ ผู้วิจัยสื่อถึงการสนทนาที่มีเสียงดังมาเป็นระยะๆ

การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 2



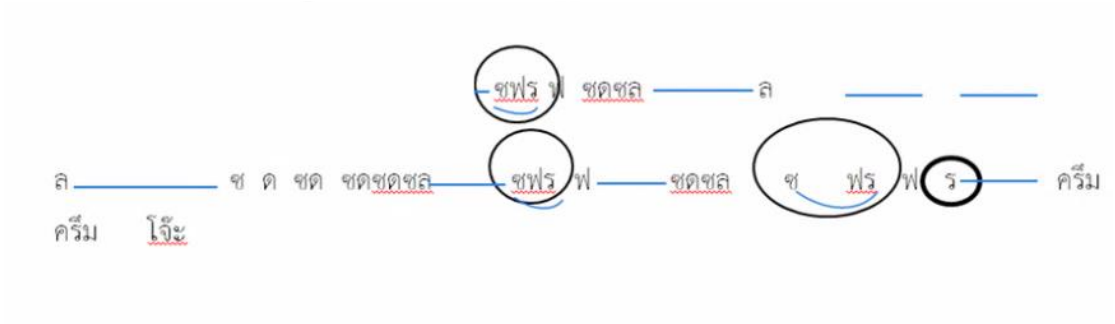
กลุ่มทำนองที่ 2 จะแบ่งการใช้เสียงออกเป็น 2 ทำนองย่อย

ทำนองย่อยที่ 1

ท ท ด ทลซ ท ด ร ทดรด ทลซ ท ด
ด ด ด ดรดทล ซ

ทำนองย่อยที่ 1 นี้จะใช้เสียง ซ ล ท ด ร ในการประพันธ์ทำนอง

ทำนองย่อยที่ 2



ทำนองย่อยที่ 2 นี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ทั้งนี้เมื่อบรรเลงถึงเสียง ร คือเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองที่ 2 ตามที่ได้วงกลมแสดงไว้ จะมีการตีกลองกันตรึม เช่นเดียวกับกลุ่มทำนองที่

ทั้งนี้มีการใช้กลวิธีบรรเลงของซอกันตรึมเพื่อเพิ่มอรรถรสและสื่อถึงสำเนียงเขมรของทำนอง คือการ กรูล โดยจะใช้เสียงโน้ตคือ ซฟร ตามที่วงกลมไว้ โดยการกรูลเสียงนี้เป็นเอกลักษณ์ของซอกันตรึม กระทำโดย ชนาวัฒน์ จอนจอหอ (สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560) การลากเสียงตัวโน้ตตัวที่สองของสายนั้น ๆ ลงไปหาตัวโน้ตตัวที่สามแล้วลากนิ้วขึ้นมาด้านบนจนถึงสายเปล่าของสายนั้น ๆ (ชนาวัฒน์ จอนจอหอ, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560) และเมื่อจบทำนองจะมีการตีกลองกันตรึม หลังจากที่ได้บรรเลงโน้ตตัวสุดท้ายดังที่ได้วงกลมไว้ในข้างต้น ครึม ครึม โจ๊ะ ซึ่งโน้ตตัวสุดท้ายในกลุ่มทำนองนี้คือ เสียง ร ฉะนั้นเมื่อบรรเลงสิ้นโน้ตสุดท้ายท้ายทำนองดังกล่าวจะมีเสียง ครึม ครึม โจ๊ะ ทั้งนี้เพื่อสื่อถึงการสนทนาที่มีเสียงดังมาเป็นระยะๆ

การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองนี้มีการใช้เสียง ฟ ซ ล x ด ร x ปรากฏเสียง ท ในทำนองดังกล่าว ทั้งนี้เสียง ท นั้น เป็นเสียงที่ 4 และเป็นหลุมเสียง ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล x ด ร x โดยพิชิต ชัยเสรี (2559: 4) กล่าวไว้ว่า

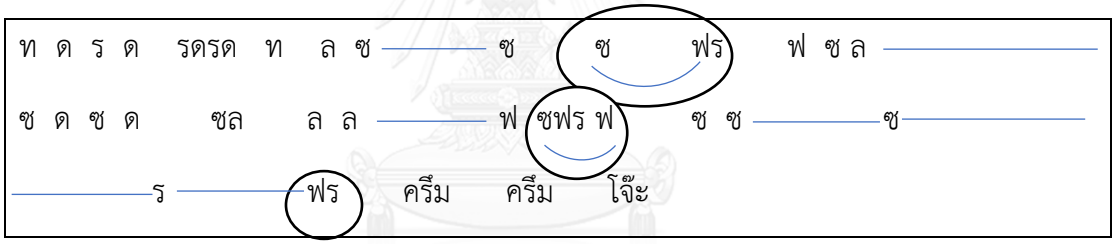
> *ระดับเสียงของดนตรีไทยนั้นมี 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างเท่าๆ กัน โดยในลักษณะการบรรเลงเพลงพบว่า มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 และในบางครั้งก็มีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเช่นกัน จนทำให้ดูประหนึ่งว่าใช้แค่เพียง 5 เสียงเท่านั้น*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 4)

พิชิต ชัยเสรี (2559: 21) ได้กล่าวเดี่ยวกับเสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 ไว้ว่า

> *เสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 นักดนตรีไทยเลือกใช้ได้อย่างกว้างขวางตามสติปัญญา และความคิดสร้างสรรค์ของตนในการแปลทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 21)

เสียง ร ดังที่วงกลมไว้ในโน้ตข้างต้นนั้นเป็นเสียงที่สิ้นสุดของทำนอง จะมีเสียงกลองกันตรึม ตึ ครึม ครึม โจ๊ะ ซึ่งหมายถึงการสนทนาที่ดังเป็นช่วงๆ

การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 4



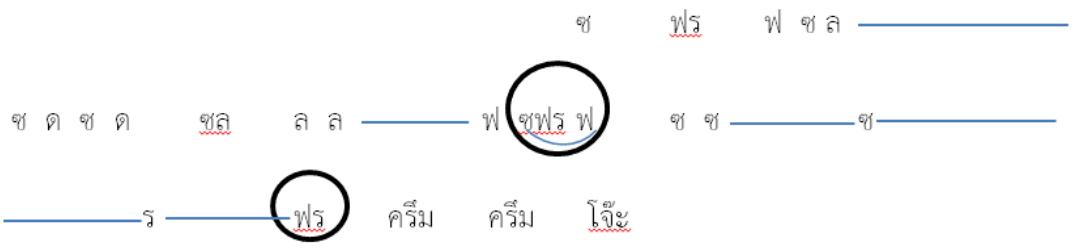
กลุ่มทำนองที่ 4 จะแบ่งออกเป็น 2 ทำนองย่อย ได้แก่

ทำนองย่อยที่ 1

ท ด ร ด รดรด ท ล ซ ซ

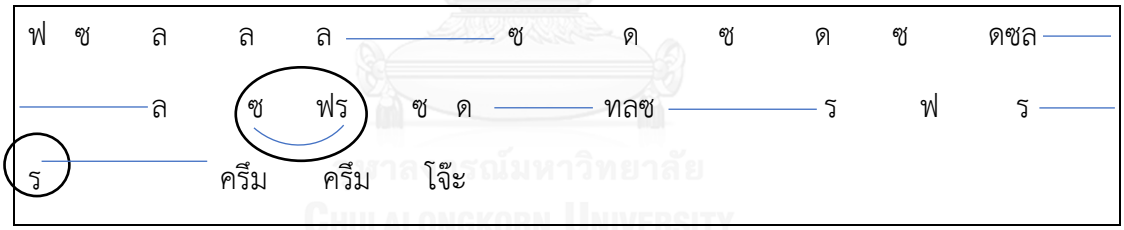
กลุ่มทำนองย่อยที่ 1 จะใช้ระบบเสียง ซ ล ท ด ร ในการประพันธ์ทำนองย่อยดังกล่าว

ทำนองย่อยที่ 2



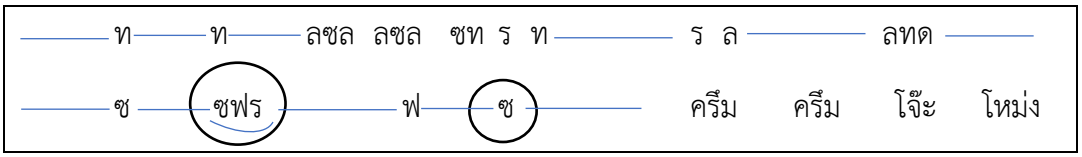
ทำนองย่อยที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x มีการใช้เทคนิคการ กรูลเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของซอกันตรึม โดยจะใช้ทำนอง ซฟร ดังที่วงกลมในโน้ตข้างต้น และท้ายทำนองดังที่วงกลมไว้ในโน้ตข้างต้นนั้น จะแสดงถึงการตีกลองกันตรึม ซึ่งจะตี ครึม ครึม โจ๊ะ ท้ายโน้ตเสียง ร เพื่อสื่อถึงเสียงดังจากการสนทนากัน

การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 5



กลุ่มทำนองที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ทั้งนี้มีการใช้กลวิธีการกรูลเสียงดังที่วงกลมในโน้ต ในเสียง ซฟร และหลังจากบรรเลงเสียงสุดท้ายในวงกลม คือเสียง ร จะตีกลองกันตรึม ครึม ครึม โจ๊ะ เพื่อแสดงถึงบรรยากาศการสนทนาเสียงดัง

การวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 6



กลุ่มทำนองที่ 6 นี้ อยู่ในกลุ่มปัญจมูลเสียงแล้วจะได้ ทดร x ฟซ x ทั้งนี้ มีการกรูลเสียง 1 ครั้ง ในเสียง ซฟร ปรากฏเสียงที่ 7 คือเสียง ล ทั้งนี้เพื่อให้ทำนองเกิดความไพเราะ โดยอ้างเหตุผลเช่นเดียวกันกับการวิเคราะห์กลุ่มทำนองที่ 2 และเสียง ซ ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองดังปรากฏในวงกลมนั้น จะมีการกลองกันตรึมหลังจากจบเสียงสุดท้าย ครึม ครึม โจ๊ะ และเมื่อสิ้นสุดเสียงกลองกันตรึม จะตีโหม่งปิดท้ายเพื่อแสดงถึงการจบเพลง

3. กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

ในทำนองเพลงนี้ใช้การบรรเลงในลักษณะเพลงทางกรอ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 21-26) และบรรเลงด้วยความช้า และห่าง ๆ บรรเลงโดยไม่มีการกำกับจังหวะ เพื่อให้รู้สึกถึงความเงียบความสงบ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547: 149) กล่าวว่า

> *อารมณ์สงบก็จะมีกิริยาท่าทางนิ่ง เคลื่อนไหวต่อเนื่องอย่างช้า ๆ เหมือนการเดินจงกรม มีสมาธิสูง มีความสง่างาม เสียงดนตรีก็ควรใช้เสียงแต่น้อยหรือเสียงเดี่ยวของเครื่องทำทำนอง ใช้ท่วงทำนองที่เรียบง่าย ช้า และกังวาน*
>
> (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 149)

ผู้วิจัยจึงประพันธ์ทำนองที่เป็นกลุ่มทำนอง และให้มีความห่างของกลุ่มทำนอง ซึ่งความห่างของทำนองนั้นเปรียบเสมือนความสงบ ความเงียบ วังเวง โดยใช้การลากเสียงยาวเพื่อจะเชื่อไปในทำนองต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องดำเนินทำนองเครื่องเดียวในการบรรเลง คือ ซอกันตรึม โดยบรรเลงแบบไม่มีการกำกับจังหวะ แต่จะมีกลองกันตรึมเป็นระยะ เปรียบเสมือนการสอดแทรกของการสนทนากัน ซึ่งจะมีเสียงกลองกันตรึมอยู่ในช่วงท้ายของทุกกลุ่มทำนองที่ 1-5 และกลุ่มทำนองที่ 6 จะเพิ่มเสียงโหม่งใหญ่เข้ามาตอนท้ายของเสียงกลองกันตรึมเพื่อบ่งบอกการจบของเพลง รูปแบบของกลุ่มทำนองในเพลงนี้ กำหนดสังคีตลักษณ์คือ A/B/C/D/E/F/ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A คือ กลุ่มทำนองที่ 1

B คือ กลุ่มทำนองที่ 2

C คือ กลุ่มทำนองที่ 3

D คือ กลุ่มทำนองที่ 4

E คือ กลุ่มทำนองที่ 5

F คือ กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x และใช้เสียง ซ ล ท ด ร ในการประพันธ์ทำนอง โดยซึ่งในทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ผู้วิจัยจะใช้เสียงที่ 4 คือเสียง ท ในกลุ่มทำนองที่ 3 เพื่อให้ทำนองดังกล่าวเกิดความไพเราะมากขึ้น

2. เพลงออญเจิญ (อัญเชิญผู้ปกครองสูงสุด)

1. แรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากขั้นตอนการเชิญผู้ปกครองของหมู่บ้านหรือเจ้าที่ประจำหมู่บ้านให้มาเข้าร่างของมม็วด โดยผู้วิจัยนำอาการโยกไปมาของมม็วดขนาดที่กำลังเข้าทรงวิญญาณผู้ปกครองของหมู่บ้านหรือเจ้าที่ของหมู่บ้านและการเฮฮาของผู้คนหรือชาวบ้านที่อยู่ในโรงพิธีซึ่งการเฮฮาดังกล่าวเกิดจากการเห็นอาการแปลกๆ ของมม็วดจึงทำให้ผู้คนหรือชาวบ้านที่อยู่ในโรงพิธีแห่งนั้นเกิดความสนุกเฮฮากัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงหยิบเอาอาการโยกศีรษะไปมาของมม็วดและความเฮฮามาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองดังกล่าว

เพลงออญเจิญ

ท่อน 1

1	- - - -	- - - -	- ดฺทดฺ	- ทลซ	- ซทซ	- ท - ดฺ	- รฺ - รฺ	- รฺ - ดฺ
2	- - - -	- - - -	- รฺ - รฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ซ	- ท - ดฺ	- รฺ - รฺ	- ดฺทซ
3	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดฺ	- รฺ - รฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ซ	- ท - ดฺ
4	- - - -	- ซ - ดฺ	- - - -	- ซ - ล	- ดฺ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ
5	- - - -	- - - -	- ล -ร฻	- ล - ล	- ดฺ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

กลับต้น

ท่อน 2

1	- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม
2	- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มฺ - มฺ
3	- - - -	- - - ล	- ลซม	- มฺ - มฺ	- ลซม	- มฺ - มฺ	- มฺรฺดฺ	- ดฺทล

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงออญเจิญ เป็นเพลงที่มีจังหวะปานกลางซึ่งเมื่อเทียบกับอัตราจังหวะของดนตรีไทยคือสองชั้น และมีหน้าทับกำกับจังหวะคือ

- - - จ	- ค - ค

หน้าทับที่แสดงข้างต้นนี้เป็นหน้าทับที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่โดยการนำเอาหน้าทับบางส่วนของเพลงเร็วที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึม นำมาตัดให้เหลือแค่จังหวะข้างต้นดังที่แสดงไว้แล้ว

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ล - ซ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

จะเข้

- - - -	- - - -	- ดำทำดำ	- ทำลซ	- ซทำซ	- ทำ - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ

จะเข้

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ซ	- ทำ - ดำ	- รำ - รำ	-ทำลซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	-ทลซ

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	-ทลซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	-ทลซ

ฉิ่ง

- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค – ค	- - - จ	- ค – ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ

ปี่อ้อ

- - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ

จะเข้

- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ทำ - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ซ	- ทำ - ดำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ซ	- ท - ดำ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ปี่อ้อ

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

จะเข้

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ซอด้วง

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- ซ - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 5

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- ล - ร	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- ล - รฺ	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

จะเข้

- - - -	- - - -	- ล - ร	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- ล - รฺ	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟรฺ	- ฟ - ซ

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- ล - ร	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- ล - รฺ	- ล - ล	- ดำ - ซ	- ล - ล	- ซฟร	- ฟ - ซ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ซ - ล	- ซ - ท	- ซ - ล	- ซ - ล	- ลซมฺ

จะเข้

- - - -	- - - ล	- ลซทำ	- ลซล	- ลซทำ	- ลซล	ซทำซล	- ลซม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม

ซอด้วง

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซมฺ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซมฺ	- - - ล	- ซ - มฺ	- ลซมฺ	- มำ - มำ

จะเข้

- - - -	- - - ล	- ลซทำ	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ

ซอด้วง

- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซมฺ	- - - ล	- ลซมฺ	- ลซมฺ	- มำ - มำ

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ล	- ลซมฺ	- มำ - มำ	- ลซมฺ	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล

จะเข้

- - - -	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - มำ	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล

ซอด้วง

- - - มำ	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - มำ	- - - ล	- ลซมฺ	- มำ - มำ	- ลซมฺ	- มำ - มำ	- มำรำดำ	- ดำทล

ฉิ่ง

- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**	- - - +	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค

2. วิเคราะห์เพลง ออญเจิญ

วิเคราะห์เพลงออญเจิญ ท่อน 1

ในท่อนที่ 1 จะเป็นเพลงที่มี 5 บรรทัด ซึ่งสื่อความหมายโดยรวมคือการโยกศีรษะขึ้นลงไปมาของมม็วดในขณะที่กำลังเชิญเจ้าที่มาเข้าร่างของตน โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ทำนองดังนี้

บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท – ดำ	- รำ – รำ	- รำ – ดำ

จากทำนองบรรทัดที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง **ซ ล ท ด ร**

ที่มาของทำนองผู้วิจัยโดยกำหนดดังนี้

กำหนดให้ ข = ขึ้น ล = ลง

กระสวนจังหวะ	**ตัวย่อ**	**ลักษณะอาการ**
xxxx	ลงขึ้นลงขึ้น (ลขลข) หรือ ขึ้นลงขึ้นลง (ขลขล)	สั่น
- xxx	- ขึ้นลงขึ้น (ขลข) หรือ - ลงขึ้นลง (ลขล)	สั่น
- x - x	- ลง - ขึ้น (- ล - ข) หรือ - ขึ้น - ลง (-ข – ล)	โยกศีรษะ

เมื่อใส่กระสวนจังหวะเข้าไปเทียบกับอาการที่กำหนดไว้ จะได้ดังต่อไปนี้

กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - -	- xxx	- xxx	- xxx	- x - x	- x - x	- x - x
อาการ	-	-	- ขลข	-	- ขลข	- ล – ข	-	- ข – ล
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ดำทดำ	- ทลซ	- ซทซ	- ท – ดำ	- รำ – รำ	- รำ – ด

การสั่น การสั่น การโยกศีรษะ การโยกศีรษะ

ทั้งนี้ห้อง 3 และ 5 สื่อความหมายถึงการสั่น ห้องที่ 6 และ 8 ผู้วิจัยสื่อความหมายถึงการโยกศีรษะขึ้นลงไปมาของมม็วด

วิเคราะห์เพลงออญเจิญ บรรทัดที่ 2

- - - -	- - - -	- รำ – รำ	- รำ – ดำ	- ท – ซ	- ท – ดำ	- รำ – รำ	- ดทซ

ทำนองในบรรทัดที่ 2 นี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลจะได้ ทดร x ฟซ x เมื่อใส่กระสวนจังหวะพร้อมกับอาการแล้วเพิ่มทำนองตามกระสวนจังหวะจึงได้ทำนองที่เป็นจังหวะตามอาการของการโยกศีรษะและการสั่น

กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	xxxx
อาการ	- - - -	- - - -	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	ลขลข
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ร – ร	- ร – ด	- ท – ซ	- ท – ด	- ร – ร	รดทซ

การโยกศีรษะ การสั่น

ซึ่งในห้องที่ 3 – 7 สื่อการโยกศีรษะของมม็วด และห้องที่ 8 จะสื่อถึงการสั่น ในที่นี้มีการสั่นเพียง 1 ครั้ง

บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - -	- ฟ – ซ	- ท – ด	- ร – ร	- ร – ด	- ท – ซ	- ท – ด

ทำนองบรรทัดที่ 3 นี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลจะได้ ทดร x ฟซ x เมื่อนำกระสวนจังหวะมาใส่ทำนองจะได้ดังนี้

เมื่อใส่กระสวนจังหวะพร้อมกับอาการแล้วเพิ่มทำนองตามกระสวนจังหวะจึงได้ทำนองที่เป็นจังหวะตามอาการของการโยกศีรษะและการสั่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
อาการ	- - - -	- - - -	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ฟ – ซ	- ท – ด	- ร – ร	- ร – ด	- ท – ซ	- ท – ด

การโยกศีรษะ

ทำนองตั้งแต่ห้องที่ 3 – 8 เป็นการสื่อถึงการโยกศีรษะของมม็วด ทั้งนี้อาการโยกศีรษะดังที่ได้แสดงนั้น เป็นเพียงการนำบางอาการบางช่วงมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง ซึ่งไม่ได้นำมาทั้งหมด ฉะนั้นอาการโยกศีรษะในห้องที่ 3 – 8 ไม่ได้แสดงถึงการโยกที่สม่ำเสมอแต่อย่างใด แต่นำการโยกศีรษะมาแค่บางช่วงเท่านั้น แล้วจึงนำทำกระสวนจังหวะเพื่อประพันธ์ทำนองให้เป็นไปตามกระสวนจังหวะ

บรรทัดที่ 4

- - - -	- ซ – ด	- - - -	- ซ – ล	- ด – ซ	- ล – ล	- ซฟร	- ฟ – ซ

ทำนองบรรทัดที่ 4 เมื่อจัดกลุ่มเสียงปัญจมูลจะได้ ฟซล x ดร x เมื่อทำนองมาใส่กระสวนจังหวะที่กำหนดตามลักษณะจะได้ดังนี้

กระสวนจังหวะ	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- xxx	- x - x
อาการ	- - - -	- ล – ข	- - - -	- ล – ข	- ล – ข	- ล – ข	- ขลข	- ล – ข
ทำนอง	- - - -	- ซ – ด	- - - -	- ซ – ล	- ด – ซ	- ล – ล	- ซฟร	- ฟ – ซ

การโยกศีรษะ การสั่น การโยกศีรษะ

ห้องที่ 2, 4, 5, 6 และ 8 คือทำนองของการโยกศีรษะลง - ขึ้นและห้องที่ 7 คือทำนองของการสั่น

บรรทัดที่ 5

- - - -	- - - -	- ล – รฺ	- ล – ล	- ด – ซ	- ล – ล	- ซฟร	- ฟ – ซ

ทำนองบรรทัดที่ 5 นี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ทั้งนี้ผู้วิจัยสื่อถึงการโยกศีรษะในขณะเข้าทรงเชิญวิญญาณเจ้าที่ประจำหมู่บ้าน ซึ่งในบางครั้งอาจจะมีการสั่นเข้ามาด้วย จึงกำหนดกระสวนจังหวะที่มีการสั่นแค่ 1 ครั้ง ดังจะแสดงต่อไปนี้

กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- xxx	- x - x	- x - x
อาการ	- - - -	- - - -	- ล - ข	- ล - ข	- ล - ข	- ล - ข	- ขลข	- ล - ข
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ล – รฺ	- ล – ล	- ด – ซ	- ล – ล	- ซฟร	- ฟ – ซ

การโยกศีรษะ การสั่น การโยกศีรษะ

ห้องที่ 3 – 6 และ 8 เป็นการสื่อความหมายการโยกศีรษะ ส่วนห้องที่ 7 จะสื่อความหมายถึงช่วงของการสั่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์เพลงออญเจิญ ท่อน 2

ในท่อนที่ 2 นี้ ทำนองดังกล่าวมีความยาว 3 บรรทัด

บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม

ทำนองบรรทัดที่ 1 จะได้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x

บรรทัดที่ 2

- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ

ทำนองบรรทัดที่ 2 จะได้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x

บรรทัดที่ 3

- - - ม	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรด	- ดทล

ทำนองบรรทัดที่ 3 จะได้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x

เมื่อนำทั้ง 3 บรรทัดมารวมกันจะได้ดังนี้

- - - -	- - - ล	- ลซท	- ลซล	- ลซท	- ลซล	ซทซล	- ลซม
- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ
- - - ม	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรด	- ดทล

ทำนองในบรรทัดนี้ ซลท x รม x ซึ่งในบรรทัดที่ 2 และ 3 ผู้วิจัยสื่อความหมายถึงความสนุกขบขันของชาวบ้านมาร่วมพิธี โดยจะสังเกตได้ว่าโน้ตในบรรทัดที่ 2 และ 3 นี้จะมีความกระเด้ง ทั้งนี้เมื่อถอดออกมาเป็นกระสวนจังหวะ ได้ดังนี้

- - - ม	- - - ล	- ลซท	- ลซม	- - - ล	- ลซม	- ลซม	- มำ - มำ
- - - ม	- - - ล	- ลซม	- มำ - มำ	- ลซม	- มำ - มำ	- มำรด	- ดทล

- - - x	- - - x	- xxx	- xxx	- - - x	- xxx	- xxx	- x - x
- - - x	- - - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- xxx

เมื่อถอดเป็นกระสวนจังหวะจะเห็นถึงความกระเด้งของกระสวนจังหวะ ดังนั้นถ้าเคาะเป็นจังหวะตามกระสวนจังหวะจะเห็นถึงความไม่มีความเรียบ ซึ่ง จตุพร สีม่วง (2560) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ความกระเด้งเท่ากับไม่เรียบ อะไรที่มีความกระเด้งก็ย่อมเกิดความตลก ขบขัน”

(จตุพร สีม่วง, สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

3. กลวิธีการประพันธ์ทำนองออญเจิญ

กลวิธีการประพันธ์ทำนองออญเจิญ ท่อน 1

ท่อนแรกจะใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร และกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดรx และ ทดร x ฟซ x ผู้วิจัยสื่ออาการโยกศีรษะลง – ขึ้นของมม็วดขณะที่กำลังเข้าทรงวิญญาณผู้ปกครองของหมู่บ้านหรือเจ้าที่ของหมู่บ้าน ซึ่งจะมีอาการโยกศีรษะลง - ขึ้น ช้า ๆ ปานกลางไม่ถึงกับช้ามาก ดังนั้นท่อนนี้ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองที่มีการบรรเลงโน้ตที่มีความห่างกันแต่ไม่ห่างกันมากเพื่อสื่อถึงการโยกศีรษะและการสั่นเป็นครั้งคราว โดยนำการโยกศีรษะลง – ขึ้น มาใส่กับกระสวนจังหวะดังกล่าวที่กำหนดไว้และนำทำนองมาใส่ตามกระสวนจังหวะ ทั้งนี้เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้น ทุกเครื่องจะต้องบรรเลงเหมือนกันในทำนองเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงออญเจิญ ท่อน 2

ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x โดยท่อนนี้สื่อความหมายถึงความสนุกเฮฮาจากการเห็นอาการต่าง ๆ ของมม็วดซึ่งมีวิญญาณเจ้าที่ของหมู่บ้านอยู่ในร่างของตน โดยผู้วิจัยสื่อความหมายความสนุก ขบขันของผู้คนหรือชาวบ้านที่มาร่วมพิธีทั้งในโรงพิธีและบริเวณรอบโรงพิธี ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้ความกระเด้งของทำนองเพื่อสื่อถึงความขบขันเฮฮาของชาวบ้านที่มาร่วมพิธีดังที่ได้แสดงไปแล้วในข้างต้น

ทั้งนี้ เพลงออญเชิญ ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร และกลุ่มเสียงปัญจมูล ทดร x ฟซ x, ฟซล x ดร x และ ซลท x ดร x โดยสังคีตลักษณ์เพลงนี้ได้แก่ A / B /

โดยกำหนด A คือท่อนที่ 1 และ B คือท่อนที่ 2

3. เพลงเจือนโรง (เหยียบโรง)

1. แรงบันดาลใจ

จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมทำให้ได้แรงบันดาลจากขั้นตอนขอกการเหยียบโรงซึ่งเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมมม็วด โดยขั้นตอนนี้มีขึ้นเพื่อทำการปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายจากโรงพิธีและบริเวณรอบให้ออกไป เพื่อทำให้การดำเนินประกอบพิธีเป็นไปอย่างราบรื่นไม่มีอุปสรรคใด ๆ ทั้งนี้ในการประกอบพิธีนั้น มม็วดจะเดินไปรอบ ๆ โรงพิธีโดยการถือดาบเพื่อทำการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย ผู้วิจัยสังเกตเห็นท่วงท่าการก้าวเดินของมม็วดที่มีวิญญาณของเจ้าที่ประจำหมู่บ้าน ซึ่งเป็นคนแก่จะมีท่าทางเดินช้า ๆ มีการก้าวสั้นบ้าง ยาวบ้าง ถือดาบไปรอบ ๆ โรงพิธี และบรรยากาศในขณะนั้นมีการสนทนา ถามตอบกันระหว่างชาวบ้านกันเอง ผู้วิจัยจึงนำอาการท่าทางดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง รวมไปถึงบรรยากาศการสนทนากันของชาวบ้านที่อยู่ในพิธีและบริเวณรอบ ๆ โรงพิธี ที่จะนำมาเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์เพลงเจือนโรง

กำหนดให้บรรเลงท่อนละ 3 เที่ยว ทั้งนี้เพื่อสื่อถึงการเดินไปทำพิธีในแต่ละเสาของโรงพิธี กล่าวคือ การบรรเลง 3 เที่ยวนั้นเปรียบเสมือนเสา 3 ต้น ฉะนั้น เพลงดังกล่าวมี 3 ท่อน จึงบรรเลงทั้งหมด 9 เที่ยว เท่ากับ เสาของโรงพิธี 9 ต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเจือนโรง

ท่อน 1

1					- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร̣ - ล
2	//- - - -	- ด̣ - ร̣	- - - -	ด̣ลด̣ร̣	- - - ม̣	- ด̣ - ร̣	- - - ร̣	-ด̣ - ล//
3	- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร̣ - ล	- - - -	- - - ล	- - ซฟ	- ซ - ล
4	- ททท	ร̣ - ล	ทลซฟ	- ซ - ล				

กลับต้น 3 เที่ยว

ท่อน 2 บรรเลง 3 เที่ยว

1	- - - -	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - -	- - - ด̣	- - ม̣ร̣	- - ด̣ล
2	- - - -	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - -	- - - ด̣	- - ม̣ร̣	- - ด̣ล̣
3	- - - -	- - - ท	- ท - ร̣	- - ทล	- ท - ร̣	- ท - ล	ทลซฟ	- ซ - ล
4	- - - -	- - - ท	- - ทร̣	- ท - ล	- ท - ร̣	- ท - ล	ทลซฟ	- ซ - ล
5	- ททท	ร̣ - ล	ทลซฟ	- ซ - ล				

กลับต้น 3 เที่ยว

ท่อน 3 บรรเลง 3 เที่ยว

1	//ซฟ- ซ	- ฟ - ซ	ลทร̣ล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทร̣ล	ซฟ - - //
2	- - - ท	- - ลร̣	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทร̣ล
3	- - - ท	- - ลร̣	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ร̣	- ท - ล
4	- ททท	ร̣ - ล	ทลซฟ	- ซ - ล				

กลับต้น 3 เที่ยว

เพลงเจือนโรง ใช้หน้าทับคือ

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

หน้าทับดังกล่าวดัดแปลงจากหน้าทับของเรือมอันรู๊ด (ระบำสุ่ม) (สยาม ดนเสมอ, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2559)

- - - -	- จ - จ	- ค - ค	- - - ค

ผู้วิจัยใช้วิธีการตีจังหวะ โจ๊ะ ในท้ายห้องที่ 2 และกระซับจังหวะในห้องที่ 3 ให้เสียงครึม บรรเลงต่อกัน ในห้องสุดท้ายให้ตีตามปกติ

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร์ - ล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

//- - - -	- ดำ - รำ	- - - -	ดำลดำรำ	- - - มำ	ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ล//

ปี่อ้อ

//- - - -	- ดำ - รำ	- - - -	ดำลดำรำ	- - - มำ	ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ล//

จะเข้

//- - - -	- ดำ - รำ	- - - -	ดำลดำรำ	- - - มำ	ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ล//
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

//- - - -	- ดำ - รำ	- - - -	ดำลดำรำ	- - - มำ	ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ล//

ซอด้วง

//- - - -	- ด - ร	- - - -	ดลดร	- - - ม	ด - ร	- - - ร	- ด - ล//

ขลุ่ยเพียงออ

//- - - -	- ดำ - รำ	- - - -	ดำลดำรำ	- - - มำ	ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ล//

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล

จะเข้

- - - -	- - - ซ	- - ลท์	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	- ซ - ม	ซ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- ททท	- รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ปี่อ้อ

- ททท	- รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

จะเข้

- ทำทำ	- รำ - ล	ทำลซม	- ซ - ล				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ซออู้

- ททท	- รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ซอด้วง

- ททท	- รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ขลุ่ยเพียงออ

- ททท	- รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -				

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x				

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ดำ	- - มำรำ	- ดำ – ล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ดำ	- - มำรำ	- ดำ – ล

จะเข้

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ดำ	- - มำรำ	- ดำ – ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ด	- - มร	- ดำ - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ด	- - มร	- ด - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ดำ	- - มำรำ	- ดำ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ท	- ท - รำ	- - ทล	- ท - รำ	- ท -ล	ทลซม	- ซ - ล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ท	- ท - รำ	- - ทล	- ท - รำ	- ท -ล	ทลซม	- ซ - ล

จะเข้

- - - -	- - - ทำ	- ทำ - รำ	- - ทำล	- ทำ - รำ	- ทำ -ล	ทำลซม	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ท	- ท - รำ	- - ทล	- ท - รำ	- ท -ล	ทลซม	- ซ - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - ท	- ท - ร	- - ทล	- ท - ร	- ท -ล	ทลซม	- ซ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ท	- ท - รำ	- - ทล	- ท - รำ	- ท -ล	ทลซม	- ซ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ท	- - ทรำ	- ท - ล	- ท - รำ	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ท	- - ทรำ	- ท - ล	- ท - รำ	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

จะเข้

- - - -	- - - ทำ	- - ทำรำ	- ทำ - ล	- ทำ - รำ	- - ทำล	ทำลซม	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ท	- - ทรำ	- ท - ล	- ท - รำ	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - ท	- - ทรำ	- ท - ล	- ท - รำ	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ท	- - ทรำ	- ท - ล	- ท - รำ	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ปี่อ้อ

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

จะเข้

- ทำทำ	รำ - ล	ทำลซม	- ซ - ล				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ซออู้

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ซอด้วง

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ขลุ่ยเพียงออ

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -				

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x				

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//

ปี่อ้อ

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//

จะเข้

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//

ซอด้วง

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//

ขลุ่ยเพียงออ

//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรัล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรัล	ซฟ - -//

ฉิ่ง

//- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -//

โหม่งใหญ่

//- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x//

กลองกันตรึม

//- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค//

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรำล

ปี่อ้อ

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรำล

จะเข้

- - - ทำ	- - ลรำ	- - - -	- ทำลซ	- - - ซ	- - ลทำ	- ล - ทำ	- ทำรำล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรำล

ซอด้วง

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรำล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรำล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - รำ	- ท - ล

ปี่อ้อ

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - รำ	- ท - ล

จะเข้

- - - ทำ	- - ลรำ	- - - -	- ทำลซ	- - - ซ	- - ลทำ	- ล - รำ	- ทำ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - รำ	- ท - ล

ซอด้วง

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - รำ	- ท - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ท	- - ลรำ	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - รำ	- ท - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค	- - - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ปี่อ้อ

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

จะเข้

- ทำทำ	รำ - ล	ทำลซม	- ซ - ล				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ซออู้

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ซอด้วง

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ขลุ่ยเพียงออ

- ททท	รำ - ล	ทลซม	- ซ - ล				

ฉิ่ง

- - - +	- - - -	- - - +	- - - -				

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x				

กลองกันตรึม

- - - -	- - - จ	- - คค	- - - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. วิเคราะห์เพลงเจือนโรง ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

				- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร̣ – ล

จากทำนองท่อนที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x ผู้วิจัยให้เป็นการเกริ่น ซึ่งทำนองดังกล่าวบอกถึงการเตรียมพร้อมที่จะดำเนินการเหยียบโรงของมม็วด ซึ่งจะมีการเดินไปรอบ ๆ โรงพิธี ดังจะปรากฏในทำนองต่อ ๆ ไป

บรรทัดที่ 2

//- - - -	- ด̣ – ร̣	- - - -	ด̣ลด̣ร̣	- - - ม̣	ด̣ - ร̣	- - - ร̣	-ด̣- ล//

จะเห็นได้ว่าทำนองในบรรทัดที่ 2 ใช้เสียงของกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ดรม x ซล x ทั้งนี้ในทำนองดังกล่าวแสดงถึงการก้าวเดินของมม็วด มีทั้งการก้าวเสมอกัน ก้าวติดๆ กัน ก้าวยาว และมีการหยุดพัก และเมื่อแสดงออกมาเป็นกระสวนจังหวะได้ดังนี้

//- - - -	- ด̣ – ร̣	- - - -	ด̣ลด̣ร̣	- - - ม̣	ด̣ - ร̣	- - - ร̣	-ด̣- ล//
- - - -	x - x	- - - -	xxxx	- - - x	x - x	- - - x	- x - x
หยุดพัก	ก้าวเสมอกัน	หยุดพัก	ก้าวติดๆ กัน	ก้าวยาว	ก้าวเสมอกัน	ก้าวยาว	ก้าวเสมอกัน

จากโน้ตเป็นการทำนองบ่งบอกถึงอาการการเดินที่ผู้วิจัยถอดออกมาแล้วทำเป็นทำนองดังกล่าวดังที่แสดงไว้ข้างต้น

บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร̣ - ล	- - - -	- - - ล	- - ซฟ	ซ - ล

ทำนองในบรรทัดที่ 3 จะแบ่งออกเป็น 2 ทำนองย่อย กล่าวคือ ทำนองย่อยที่ 1 ใน 4 ห้องแรก คือ

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร์ - ล

ทำนองนี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x ทั้งนี้ทำนองดังกล่าวมีความเหมือนกับทำนองเกริ่น และใช้ทำนองใน 4 ห้องหลังมาทำให้ทำนองในบรรทัดนี้มีความสมบูรณ์ ซึ่งทำนองดังกล่าวคือ

- - - -	- - - ล	- - ซฟ	ซ - ล

ทำนองใน 4 ห้องหลังนี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ทั้งนี้ทำนองในบรรทัดนี้สื่อความหมายการก้าวของมม้วด ผู้วิจัยนำทำนองในบรรทัดดังกล่าวมาเทียบกับลักษณะการก้าวย่างของมม้วดโดยถอดออกมาเป็นกระสวนจังหวะได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - ลท	- ร์ - ล	- - - -	- - - ล	- - ซฟ	ซ - ล
- - - -	- - - x	- - xx	- x - x	- - - -	- - - x	x - x	x - x
หยุดพัก	ก้าวยาว	ก้าวสั้น	ก้าวเสมอกัน	หยุดพัก	ก้าวยาว	ก้าวเสมอกัน	ก้าวเสมอกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

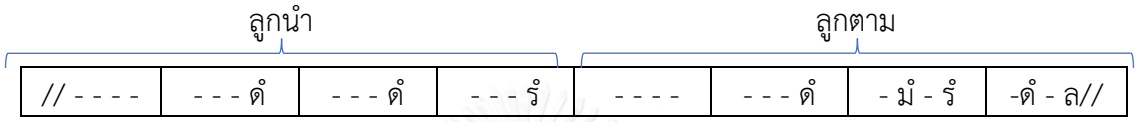
- ททท	ร์ - ล	ทลซฟ	- ซ - ล

ในบรรทัดที่ 4 ซึ่งเป็นสุดท้ายของทำนองแรกนี้จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x โดยใช้หลุมเสียงที่ 7 คือ ฟ มาร่วมตกแต่งทำนองให้เกิดความไพเราะและเป็นทำนองจบของช่วงแรก ทั้งนี้ในทำนองดังกล่าวเป็นการสื่อถึงการเดินมาตรวจดูเครื่องบูชาของมม้วดซึ่งเป็นการเดินระยะสั้นๆ ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์เป็นทำนองสั้นๆ เพื่อให้สอดคล้องกัน และเมื่อนำลักษณะการเดินแล้วถอดออกมาเป็นกระสวนจังหวะและจึงได้ทำนองดังกล่าวออกมาดังต่อไปนี้

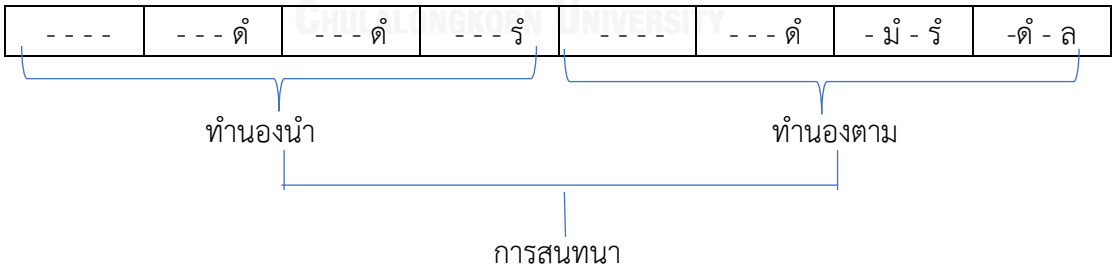
ก้าวติด ๆ กัน	ก้าวเสมอกัน	ก้าวติด ๆ กัน	ก้าวเสมอกัน
- xxx	- x - x	xxxx	- x - x
- ททท	ร์ - ล	ทลซม	- ซ - ล

วิเคราะห์เพลงเจือนโรง ท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 1



จากทำนองนี้จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x ซึ่งทำนองในบรรทัดนี้ 4 ห้องแรกเป็นทำนองแทนการถาม โดยสื่อความหมายของการถามไถ่กันระหว่างชาวบ้าน และ 4 ห้องสุดท้ายเป็นทำนองเสมือนการตอบหรือการสนทนากลับมายังผู้ที่ถาม สังเกตได้ว่า มีการซ้ำในทำนองดังกล่าว แสดงถึงบรรยากาศที่อาจจะเสียงดังแล้วคู่สนทนานั้นไม่ได้ยิน จึงมีการถามซ้ำกลับไปมาอีกครั้ง ดังจะแสดงต่อไปนี้



บรรทัดที่ 2

- - - -	- - - ท	- ท - ร์	- - ทล	- ท - ร์	- - ทล	ทลซฟ	- ซ - ล

ทำนองเพลงในบรรทัดที่ 2 เป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x โดยใช้หลุมเสียงที่ 7 คือ ฟ มาร่วมตกแต่งทำนองทั้งนี้จากทำนองในบรรทัดนี้ โดยใน 4 ห้องแรกจะเป็นทำนองแทนการถามซึ่งสื่อความหมายของการถามไถ่กันหรือการสนทนาระหว่างชาวบ้าน และ 4 ห้องสุดท้ายเป็นทำนองแทนการตอบหรือการสนทนากลับมายังผู้ที่ถาม และมีความแตกต่างจากบรรทัดแรกคือทำนองจะไม่มีความเหมือนกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยเปรียบกับชาวบ้านที่มาร่วมพิธีนั้นมีหลายคน ฉะนั้นการสนทนากันจึงมีการจับคู่สนทนากันหลายคู่ ดังจะแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - ท	- ท - ร์	- - ทล	- ท - ร์	- - ทล	ทลซม	- ซ - ล

ทำนองแทนการถาม ทำนองแทนการตอบ

การสนทนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

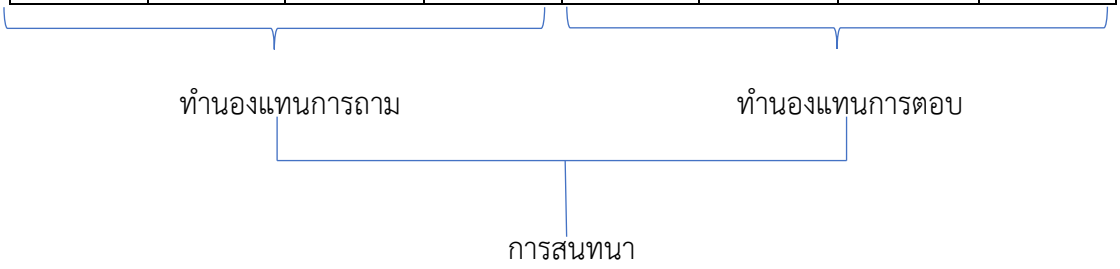
บรรทัดที่ 3

ลูกนำ **ลูกตาม**

(- - - -	- - - ท	- ท - ร์	- - ทล)	(- ท - ร์	- - ทล	ทลซฟ	- ซ – ล)

บรรทัดที่ 3 นี้ จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x โดยใช้หลุมเสียงที่ 7 คือ ฟ มาร่วมตกแต่งทำนอง ทั้งนี้ในทำนองดังกล่าวยังคงสื่อถึงการสื่อสารการหรือการสนทนากันระหว่างชาวบ้านที่อยู่ในพิธีหรือบริเวณรอบ ๆ เช่นกัน ซึ่งสามารถแสดงแผนผังโน้ตของการสนทนาได้ดังนี้

(- - - -	- - - ท	- ท - ร์	- - ทล)	(- ท - ร์	- - ทล	ทลซฟ	- ซ – ล)



บรรทัดที่ 4

- ททท	ร์ – ล	ทลซฟ	- ซ – ล

บรรทัดที่ 4 จะสังเกตได้ว่าทำนองจะคล้ายบรรทัดที่ 4 ในท่อนที่ 1 ซึ่งผู้วิจัยนำทำนองดังกล่าวมาใส่ในบรรทัดที่ 4 ของท่อนที่ 2 เพื่อจะทำให้การจบของเพลงสมบูรณ์ขึ้นโดยอาศัยรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบแผนซ้ำท้าย พิชิต ชัยเสรี (2559: 9) กล่าวว่า

> *แบบแผนนี้ประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 9)

ดังนั้นจึงนำเอาทำนองดังกล่าวมาต่อท้ายในท่อนที่ 2 เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ของเพลง

Chulalongkorn University

วิเคราะห์เจือนโรง ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

//ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรล	ซฟ - -//

ทำนองเพลงบรรทัดที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท ร ฟ โดยทำนองเพลงบรรทัดนี้จะสื่อความหมายถึง การก้าวเดินไปที่เสาของโรงพิธีแต่ละต้นของมม็วดเช่นเดียวกัน ซึ่งจะกำหนดกระสวนจังหวะดังต่อไปนี้

ก้าวเสมอกัน	ก้าวติด ๆ กัน	ก้าวสั้น	ก้าวสะดุด
- x - x	xxxx	xx - -	xx - x

เมื่อนำลักษณะการเดินและกระสวนจังหวะมาประพันธ์เป็นทำนองจะได้ดังทำนองเพลงในบรรทัดที่ 1 ดังนี้

ก้าว สะดุด	ก้าวเสมอกัน	ก้าวติดๆกัน	-	ก้าว สะดุด	ก้าวเสมอกัน	ก้าวติดๆกัน	ก้าวสั้น
xx - x	- x - x	xxxx	-	xx - x	- x - x	xxxx	xx - -
//ซฟ - ซ	- ฟ - ซ	ลทรล	- ล - -	ซฟ - ซ	- ม - ซ	ลทรล	ซฟ - -//

บรรทัดที่ 2

- - - ท	- - ลร	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล – ท	- ทรล

ทำนองเพลงบรรทัดที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียง ซ ล ท ร โดยเมื่อนำกระสวนจังหวะและการก้าวเดินของมม็วดมาใส่กับทำนองจะได้ดังต่อไปนี้

ก้าวยาว	ก้าวสั้น	หยุดพัก	ก้าวติดๆกัน	ก้าวยาว	ก้าวสั้น	ก้าวเสมอกัน	ก้าวติดๆ กัน
- - - x	- - xx	- - - -	- xxx	- - - x	- - xx	- x - x	- xxx
- - - ท	- - ลร	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ทรล

บรรทัดที่ 3

- - - ท	- - ลร	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล – ร	- ท - ล

ทำนองในบรรทัดที่ 3 นี้ ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร เช่นเดียวกันกับบรรทัดที่ 4 โดยทำนองดังกล่าวเมื่อนำไปทำเป็นกระสวนทำนองแล้วมาเปรียบเทียบกับการก้าวเดินของมม็วดจะได้ดังต่อไปนี้

ก้าวยาว	ก้าวสั้น	หยุดพัก	ก้าวติดๆกัน	ก้าวยาว	ก้าวสั้น	ก้าวเสมอกัน	ก้าวเสมอกัน
- - - x	- - xx	- - - -	- xxx	- - - x	- - xx	- x - x	- x - x
- - - ท	- - ลร	- - - -	- ทลซ	- - - ซ	- - ลท	- ล – ร	- ท - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

- ทททท	ร ำ – ล	ทลซฟ	- ซ – ล

บรรทัดที่ 4 สังเกตได้ว่าทำนองมีความคล้ายบรรทัดที่ 4 ในท่อนที่ 1 และ 2 ซึ่งผู้วิจัยนำทำนองดังกล่าวมาใส่ในบรรทัดที่ 4 ของท่อนที่ 3 เพื่อทำให้การจบของเพลงสมบูรณ์ขึ้นโดยอาศัยรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบแผนซ้ำท้าย ทั้งนี้ผู้วิจัยอ้างเหตุผลเดียวกันกับการวิเคราะห์เพลงเจือนโรงท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4 เช่นเดียวกัน

3. กลวิธีประพันธ์ทำนองเจือนโรง

กลวิธีประพันธ์ทำนองเจือนโรง ท่อนที่ 1

ท่อนที่ 1 สื่อความหมายถึงการย่างก้าวเดินของมม็วดซึ่งมีลักษณะการก้าวสั้นบ้าง ยาวบ้าง หรือแม้แต่การก้าวที่ติดกัน ในบางช่วงอาจจะมีการหยุด ดังนั้น กระสวนจังหวะการก้าว ยาว ก้าวสั้น และการก้าวติดๆ กันรวมไปถึงการก้าวเสมอๆ กัน ดังนี้

- - - x	- x - x	- - xx	xxxx
ก้าวยาว	ก้าวเสมอกัน	ก้าวสั้น	ก้าวติด ๆ กัน

กลวิธีประพันธ์ทำนองเจือนโรง ท่อน 2

ในท่อนที่ 2 แบ่งออกเป็น 5 บรรทัด โดยมีกลุ่มปัญจมูลเสียง ซลท x รม x โดยใช้เสียง ฟ มาร่วมตกแต่งทำนอง และกลุ่มปัญจมูลเสียง ดรม x ซล x โดยเป็นการสื่อความหมายบรรยากาศรอบ ๆ โรงพิธีซึ่งมีการถามตอบ หรือการสนทนากันระหว่างชาวบ้านด้วยกันซึ่งผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองออกมาเป็นทำนองเพลงแทนการถามตอบ ซึ่งอยู่ในรูปแบบ ลูกนำ ลูกตามโดยแบ่งออกเป็น 2 พวกได้แก่ พวกนำ และพวกตาม 4 ห้องแรกนั้นจะเป็นการเป็นการบรรเลงพวกนำเปรียบเสมือนถึงการถาม และ 4 ห้องหลังเป็นพวกตาม เปรียบเสมือนการตอบของคู่สนทนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลวิธีประพันธ์ทำนอง ท่อนที่ 3

ท่อนที่ 3 สื่อความหมายถึงการย่างก้าวเดินของมม็วดเช่นกัน ซึ่งมีลักษณะการก้าวสั้นบ้าง ยาวบ้าง หรือแม้แต่การก้าวที่ติดกัน ในบางช่วงอาจมีการหยุด ดังนั้น กระสวนจังหวะการก้าวยาว ก้าวสั้น และการก้าวติดๆ กันรวมไปถึงการก้าวเสมอๆ กันจะเป็นดังนี้

- - - x	- x - x	- - xx	xx - -	xxxx	- xxx	- - - -
ก้าวยาว	ก้าวเสมอกัน	ก้าวสั้น	ก้าวสั้น	ก้าวติดๆกัน	ก้าวติดๆกัน	การหยุด

ทั้งนี้ใน เพลงเจือนโรง ใช้เสียงกลุ่มปัญจมูล ได้แก่ ดรม x ซล x, ซลท x รม x และกลุ่มเสียง ซ ล ท ร ในการประพันธ์โดยมีสังคีตลักษณ์ของเพลงนี้แบบซ้ำท้าย ซึ่งกำหนดให้

A คือ ท่อนที่ 1

C คือ ท่อนที่ 2

D คือ ท่อนที่ 2

B คือ ทำนองซ้ำ

เมื่อเขียนเป็นสัญลักษณ์ จะได้ AB/CB/DB/

4. เพลงโฏนตา (เข้าทรงบรรพบุรุษ)

1. แรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากมาจากการเข้าทรงของมม็วด ซึ่งมีการเตรียมความพร้อมของผู้เข้าทรงและเครื่องบูชา การสั่นไหวหรือสะดุ้งของร่างกาย โดยเริ่มจากการนั่งนิ่งๆ แล้วมีการสั่นไปเรื่อย ๆ จนกว่าวิญญาณจะลงมาเข้าร่างจนเต็ม และการสนทนาระหว่างชาวบ้านกับวิญญาณที่อยู่ในร่างทรง เกี่ยวกับการการถามชื่อของวิญญาณที่ลงมา รวมไปถึงการถามกันเองระหว่างชาวบ้านว่าเป็นวิญญาณนั้นเป็นญาติของใครแล้วจึงนำเอาเสื้อผ้าของดวงวิญญาณนั้นมาให้ร่างทรงใส่ อีกทั้งการร่วมกันต้อนรับการลงมาของดวงวิญญาณโดยทุกคนจะนำฝ้ายมาผูกแขนร่างทรง

เพลงดังกล่าวหลังจากท่อนเกริ่นแล้ว จะใช้หน้าทับบรรเลงก่อนเข้าท่อนที่ 1 คือ

- - - ค	- - - ค	- - - ค	- ค – ค	- ค – ค	- ค – ค	คคคค	คคคค
คคคค	คคคค	คคคค	- - - ค				

ตามด้วยหน้าทับต่อไปนี้

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค
- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- จ - จ	- จ - จ	- ค - ค	- - - จ

ผู้วิจัยนำหน้าทับของเพลงซาระยัง มาเชื่อมกัน 3 จังหวะหน้าทับ และใน 4 ห้องสุดท้ายคือเสียง

- จ - จ	- จ - จ	- ค - ค	- - - จ

ผู้วิจัยจะให้ตีย้ำเสียง โจ๊ะ เพื่อเป็นการจบหน้าทับ และส่งสัญญาณให้นักดนตรีเตรียมบรรเลงในท่อนต่อไป

ท่อนที่ 1 กลองกันตรึมตีจังหวะดังนี้

- - - **ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**

กลองจะตีลงจังหวะหนักที่ท้ายห้อง บรรเลงเช่นนี้ 3 บรรทัด และเมื่อถึงบรรทัดที่ 4 ของท่อนที่ 1 กลองจะบรรเลงดังนี้

- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค

บรรทัดที่ 5 กลองกันตรึมจะใช้หน้าทับ ดังนี้

- - - ค	- - - ค	- - - ค	- ค – ค	- ค – ค	- ค – ค	คคคค	คคคค
คคคค	คคคค	คคคค	- - - ค				

หน้าทับดังกล่าวเป็นหน้าหน้าทับเดียวกับหน้าทับในท่อนเกริ่น

เพลงโฏนตา

เกริ่น

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซฟร	- - - -	- - - -	- - - ท	- ร̥ – ม̥

ท่อน 1

- - - **ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	ซมซล
ลลล**ล**	ลลล**ล**	ลลล**ล**	ลลล**ล**	ลลล**ล**	ลลล**ล**	ลลล**ล**	ด̥ลด̥ร
รรร**ร**	รรร**ร**	รรร**ร**	รรร**ร**	รรร**ร**	รรร**ร**	รรร**ร**	ม̥ร̥ด̥ล̥
- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ด̥ม̥ร̥	- ร̥ด̥ล	- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ด̥ม̥ร̥	- ด̥ - ล̥
- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	-ลลล	-ลลล	ลลลล	ลลลล
ลลลล	ลลลล	- - - -	- - - ล				

ไม่กลับต้น

ท่อน 2

//- - - -	- - - ร̥	- ร̥ด̥ล	- - ด̥ร̥	- ซ - ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร//
- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซร	- ด - ล	ซ - ฟซ	- รดล
- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ด	- ล - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ
- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร
- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ซซซด	ซซซล	ดลซฟ	- ม - ร

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกริ่น บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซฟร	- - - -	- - - -	- - - ท	- ร์ – ม์

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าทับก่อนเข้าเพลง บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - ค	- - - ค	- - - ค	- ค – ค	- ค – ค	- ค – ค	คคคค	คคคค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าทับก่อนเข้าเพลง บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

คคคค	คคคค	คคคค	- - - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- จ - จ	- จ - จ	- ค - ค	- - - จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1

ซอกันตรึม

- - - ม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	ซมซล

ปี่อ้อ

- - - ม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	ซมซล

จะเข้

- - - -	มมม -	มมม -	มมม -	มม ม-	มมม -	มมม -	ซมซล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - -

ซออู้

- - - ม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	ซมซล

ซอด้วง

- - - ม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	ซมซล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	- - มม	ซมซล

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X

กลองกันตรึม

- - - **ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**

กลองกันตรึมตีเน้นจังหวะท้ายห้อง

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	ดำลดำรำ

ปี่อ้อ

- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	ดำลดำรำ

จะเข้

ลลล -	ลลล -	ลลล -	ลลล -	ลลล -	ลลล -	ลลล -	ดำลดำรำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -

ซออู้

- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	ดำลดำรำ

ซอด้วง

- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	ดำลดำรำ

ขลุ่ยเพียงออ

- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	- - ลล	ดำลดำรำ

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

กลองกันตรึม

- - - **ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**

กลองกันตรึมตีเน้นจังหวะท้ายห้อง

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	มรดำล

ปี่อ้อ

- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	มำรำดำล

จะเข้

รำรำรำ -	รำรำรำ -	รำรำรำ -	รำรำรำ -	รำรำรำ -	รำรำรำ -	รำรำรำ -	มำรำดำล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - -

ซออู้

- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	มำรดำล

ซอด้วง

- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	- - รร	มรดล

ขลุ่ยเพียงออ

- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	- - รำรำ	มำรำดำล

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

กลองกันตรึม

- - - **ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**	คคค**ค**

กลองกันตรึมตีเน้นจังหวะท้ายห้อง

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- รรร	- รรร	- ดมร	- รดล	- รรร	- รรร	- ดมร	- ดำ - ล

ปี่อ้อ

- รรร	- รรร	- ดมร	- รดล	- รรร	- รรร	- ดมร	- ดำ - ล

จะเข้

- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ดม̥ร̥	- ร̥ดำล	- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ดม̥ร̥	- ดำ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- รรร	- รรร	- ดมร	- รดล	- รรร	- รรร	- ดมร	- ดำ - ล

ซอด้วง

- รรร	- รรร	- ดมร	- รดล	- รรร	- รรร	- ดมร	- ด - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ดม̥ร̥	- ร̥ดำล	- ร̥ร̥ร̥	- ร̥ร̥ร̥	- ดม̥ร̥	- ดำ - ล

ฉิ่ง

- - - -	- - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค	- - - -	- - - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 5

ซอกันตรึม

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

ปี่อ้อ

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

จะเข้

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

ซอด้วง

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ล	- - - ล	-ล -ล	-ล -ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

- - - ค	- - - ค	- ค - ค	- ค - ค	- คคค	- คคค	คคคค	คคคค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 6

ซอกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองกันตรึม

คคคค	คคคค	คคคค	- - -ค			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- - - รำ	- รำดำลำ	- - -ดำรำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปี่อ้อ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซำ - ซำ	- - - มำ	ซมรด	รำมำซำรำ

จะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซำ - ซำ	- - - มำ	ซมรด	รำมำซำรำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร

ซอด้วง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร

ฉิ่ง

- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซรำ	- ดำ - ล	ซฟ - ซ	รำ - ดำล

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซรำ	- ดำ - ล	ซฟ - ซ	รำ - ดำล

จะเข้

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซรำ	- ดำ - ล	ซฟ - ซ	รำ - ดำล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซรำ	- ดำ - ล	ซฟ - ซ	รำ - ดำล

ซอด้วง

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซร	- ด - ล	ซฟ - ซ	ร - ดล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- - ซล	- - ซรำ	- ดำ - ล	ซฟ - ซ	รำ - ดำล

ฉิ่ง

- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ

ปี่อ้อ

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ

จะเข้

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ

ซอด้วง

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ลซฟร	- ฟ - ซ

ฉิ่ง

- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

ปี่อ้อ

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

จะเข้

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

ซอด้วง

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

ฉิ่ง

- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

บรรทัดที่ 5

ซอกันตรึม

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซฟ	- ม - ร

ปี่อ้อ

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซฟ	- ม - ร

จะเข้

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซฟ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซฟ	- ม - ร

ซอด้วง

- - - -	- ฟรซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	- ม - ร

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	ฟร-ซ	- ฟรล	ซรฟซ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซฟ	- ม - ร

ฉิ่ง

- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

2. วิเคราะห์เพลงโฏนตา

วิเคราะห์เพลงโฏนตา ท่อนเกริ่น

บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซฟร	- - - -	- - - -	- - - ทำ	- รำ - มำ

จากกลุ่มทำนองนี้ แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง ได้แก่ 4 ห้องแรก คือ

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซฟร

กลุ่มทำนองใน 4 ห้องแรกนี้ จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x ในการประพันธ์ โดยในห้องที่ 4 นั้น เป็นเสียง ซฟร ซึ่งเป็นเสียงที่เครื่องดนตรีซอกันตรึมสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงกรูลเสียงได้และทำให้ได้สำเนียงของเขมรเพิ่มขึ้น

- - - -	- - - -	- - - ทำ	- รำ - มำ

กลุ่มทำนองใน 4 ห้องหลังนี้ จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x ในการประพันธ์ทำนอง ทั้งนี้ในทำนองของบรรทัดที่ 1 นี้ เป็นทำนองเกริ่น โดยสื่อความหมายถึงการเตรียมความพร้อมของผู้ที่จะเข้าทรง

วิเคราะห์เพลงโฏนตา ท่อนที่ 1

ท่อนที่ 1 มี 5 บรรทัด โดยในท่อนนี้จะสื่อถึงการลงของวิญญาณเพื่อมาเข้าคนทรง ในการบรรเลงในท่อนนี้ผู้วิจัยให้จะเข้บรรเลงยืนเสียง เนื่องจากจะเข้มีเสียงที่กว้างกว่าเครื่องดนตรีที่ทำทำนองชิ้นอื่น สามารถบรรเลงในโน้ตสูงได้มากกว่าเครื่องทำทำนองอื่น ๆ จึงให้จะเข้บรรเลงยืนเสียงไว้และให้เครื่องทำทำนองที่เหลือบรรเลงตามจังหวะท้ายห้องดังจะแสดงต่อไป

บรรทัดที่ 1

- - - **ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	มมม**ม**	ซมซล

จากทำนองบรรทัดที่ 1 จะเห็นว่า ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 นั้นจะเป็นใช้เสียงเดียว ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้ท้ายเน้นเสียงท้ายห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 7 เปรียบเสมือนกันสั่นไหวหรือสะดุ้งของผู้เข้าทรง โดยใช้วิธีบรรเลง หนัก – เบา กล่าวคือจะให้ผู้บรรเลงบรรเลงเสียงเบาในจังหวะย่อย 1 – 3 ใน 1 ห้องเพลง และเน้นเสียงหนัก หรือแรงที่จังหวะย่อยที่ 4 ของห้องเพลง ดังจะแสดงต่อไปนี้

- - - -
1 2 3 4

จากตารางข้างต้นแสดงจังหวะย่อยใน 1 ห้องเพลง **-** เท่ากับ 1 จังหวะย่อย ซึ่งจะมี 4 จังหวะย่อย ใน 1 ห้องเพลง ดังนั้นจากที่กล่าวมาข้างต้นที่ให้เน้นเสียงหนักในจังหวะย่อยที่ 4 ของห้องเพลง และ บรรเลงเบาในจังหวะย่อยที่ 1 – 3 ของห้องเพลง เมื่อเขียนเป็นกระสวนจังหวะจะได้ดังต่อไปนี้

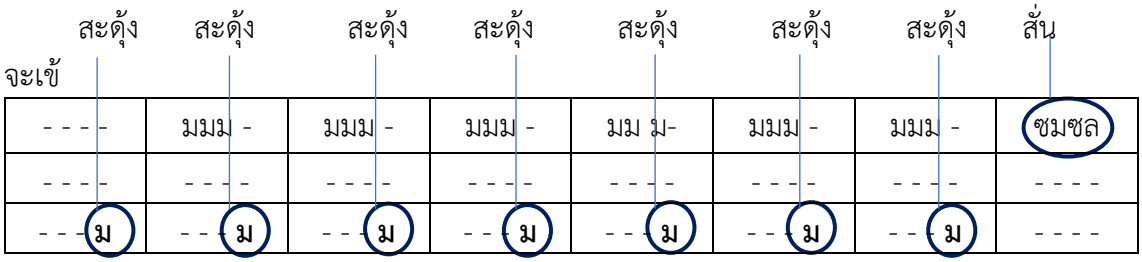
กำหนดให้ บ แทนการบรรเลง เบา

ร แทนการบรรเลง แรง หรือหนัก

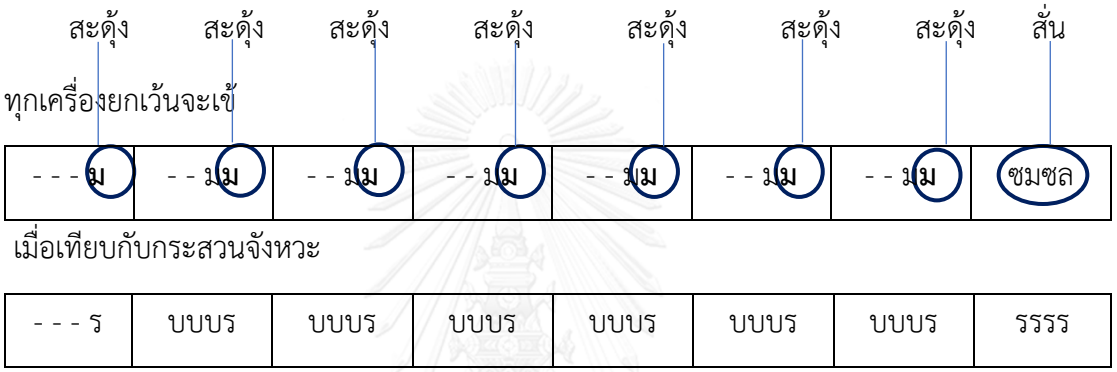
- - - ร	บบบร	บบบร	บบบร	บบบร	บบบร	บบบร	รรรร

ดังนั้นในทำนองของบรรทัดที่ 1 ซึ่งสื่อถึงการสั่นไหวของร่างกายของคนทรงนั้นจะมีการสั่นหรือการสะดุ้งในจังหวะย่อยที่ 4 ท้ายห้องเพลง ดังจะแสดงต่อไปนี้

โน้ตเครื่องดนตรีจะเข้



โน้ตเครื่องดนตรีทุกเครื่องยกเว้นจะเข้

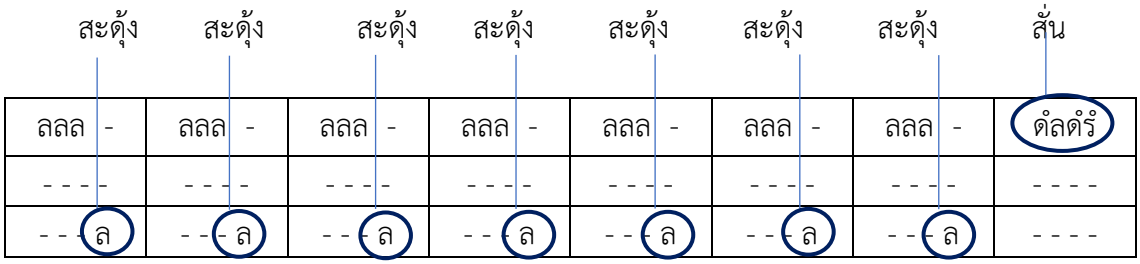


บรรทัดที่ 2

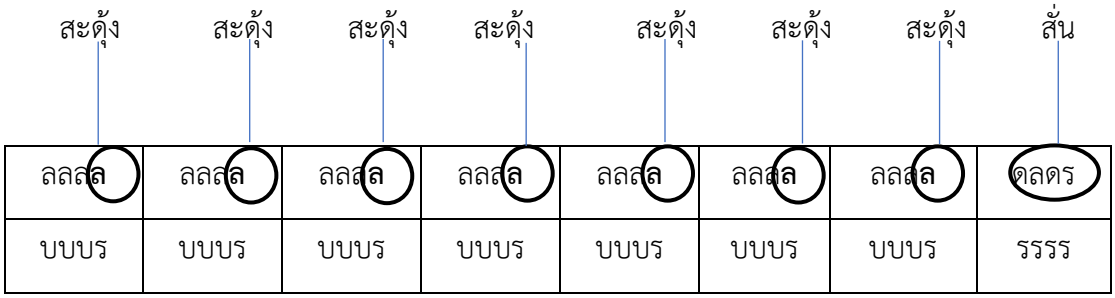
ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ดำลดำรำ

ในทำนองบรรทัดที่ 2 จะใช้สื่อความหมายเช่นเดียวกันทำนองกับบรรทัดที่ 1 ซึ่งจะสื่อความหมายถึงการสั่นไหวหรือการสะดุ้งของคนทรง โดยใช้วิธีการบรรเลง หนัก - เบา เช่นกัน ดังจะแสดงต่อไปนี้

โน้ตเครื่องดนตรีจะเข้



โน้ตเครื่องดนตรีทุกเครื่องยกเว้นจะเข้



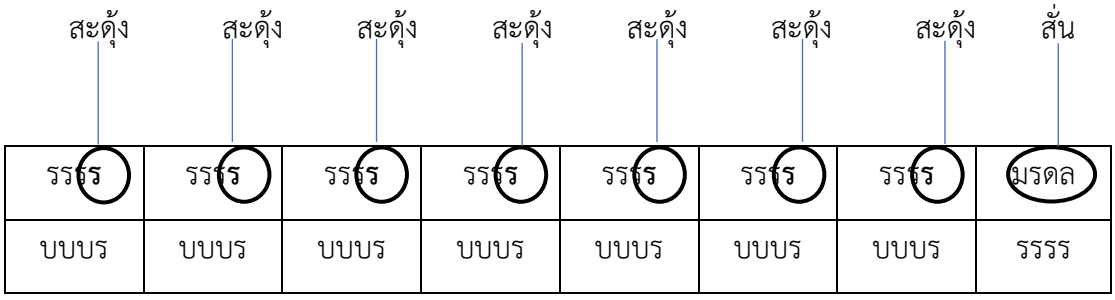
บรรทัดที่ 3

ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	ร**ร**ร**ร**	มรดล

ทำนองบรรทัดที่ 3 จะใช้สื่อความหมายเช่นเดียวกันทำนองกับบรรทัดที่ 1 และ 2 ซึ่งจะสื่อความหมายถึงการสั่นไหวหรือการสะดุ้งของคนทรง โดยใช้วิธีการบรรเลง หนัก - เบา เช่นกัน ดังจะแสดงต่อไปนี้

โน้ตเครื่องดนตรีจะเข้

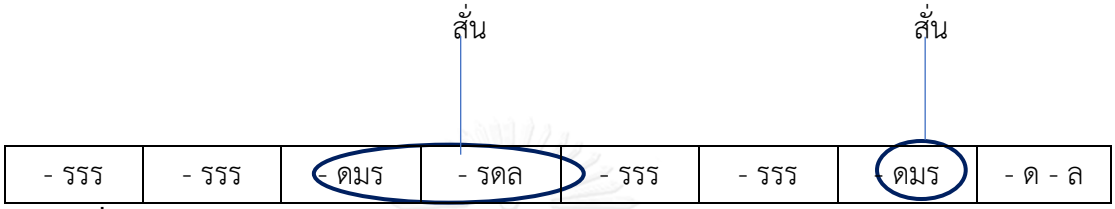
โน้ตเครื่องดนตรีทุกเครื่องยกเว้นจะเข้



บรรทัดที่ 4

- รรร	- รรร	- ดมร	- รดล	- รรร	- รรร	- ดมร	- ด - ล

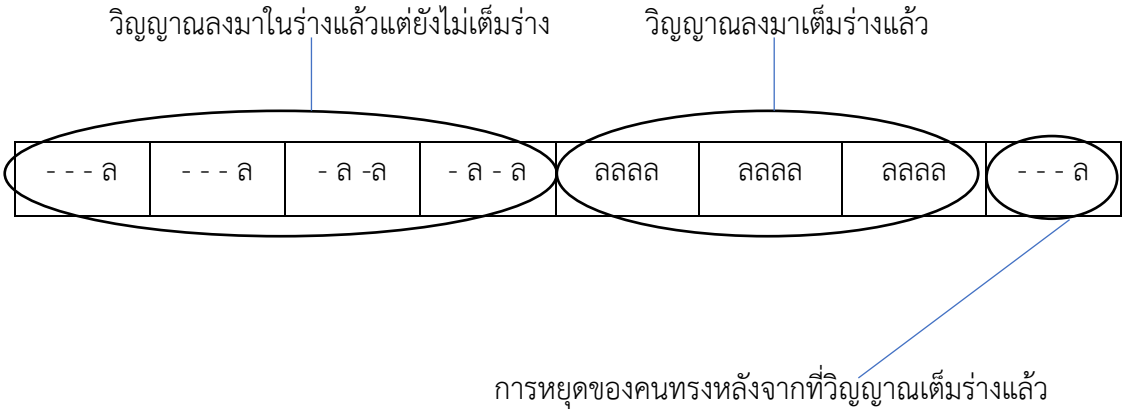
ทำนองในบรรทัดที่ 4 คงสื่อความหมายของการสั่นไหวของคนทรงในขณะที่เข้าทรงบรรพบุรุษ แต่จะเป็นการทิ้งช่วงในการสั่น ทั้งนี้ผู้วิจัยให้ทำนองของการสั่น อยู่ที่ห้องที่ 3, 4 และ 7 เพื่อสื่อถึงการลงมาของวิญญาณเพื่อมาเข้าร่างคนทรงกำลังจะลงมาเต็มแล้ว ดังจะแสดงต่อไปนี้



บรรทัดที่ 5

- - - ล	- - - ล	- ล -ล	- ล - ล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	- - - ล

ในบรรทัดนี้ผู้วิจัยใช้เสียง ลา เสียงเดียวทั้ง 8 ห้องเพลง ซึ่งสังเกตว่าจะมีความห่างของตัวโน้ต แบ่งออกเป็น 2 วรรค โดยวรรคแรกคือ 4 ห้องแรก ให้บรรเลงเป็นเสียงห่าง ๆ เพื่อเป็นการบ่งบอกว่าคนทรงได้มีวิญญาณลงมาในร่างแล้วแต่ยังไม่เต็มร่าง และวรรคหลัง 4 ห้องหลัง เป็นเสียงของโน้ต ล ย้ำเต็มห้องในห้องที่ 6 และ 7 เพื่อเป็นการสื่อว่าวิญญาณลงมาเต็มร่างแล้ว และห้องที่ 8 เป็นเสียง ล โน้ตตัวเดียวคือการหยุดของคนทรงหลังจากที่วิญญาณเต็มร่างแล้ว โดยแสดงดังนี้



วิเคราะห์เพลงโฏนตา ท่อน 2

ท่อนที่ 2 แสดงถึงการสนทนาระหว่างชาวบ้านกับวิญญาณที่อยู่ในร่างทรงและการถามหาญาติของวิญญาณ รวมถึงการร่วมกันต้อนรับการลงมาของดวงวิญญาณ

บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ร	- รดล	- ด - ร	- ซ - ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร

ในบรรทัดนี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x โดยในบรรทัดนี้แบ่งออกเป็นทำนองที่แทนการถามและทำนองที่แทนการตอบของชาวบ้านและมม็วด โดยวรรคแรกในห้องเพลงที่ 1 - 4 เป็นทำนองแทนการถาม และวรรคที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5 – 8 เป็นทำนองแทนการตอบ จะแสดงออกมาในรูปแบบลูกขัด ทั้งนี้บรรทัดดังกล่าวสื่อถึงการถามไถ่ระหว่างคนทรงและชาวบ้าน ดังจะแสดงต่อไปนี้

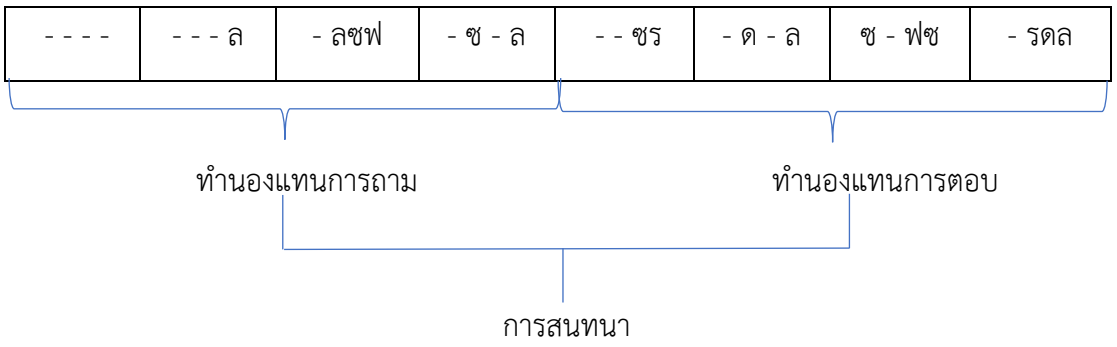
- - - -	- - - ร	- รดล	- ด – ร	- ซ – ซ	- - - ม	ซมรด	รมซร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

- - - -	- - - ล	- ลซฟ	- ซ – ล	- - ซร	- ด - ล	ซ - ฟซ	- รดล

ทำนองในบรรทัดที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x โดยจะมีทำนองแทนการถามและทำนองแทนการตอบ ซึ่งวรรคแรกในห้องเพลงที่ 1 - 4 เป็นทำนองแทนการถาม และวรรคที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5 – 8 เป็นทำนองแทนการตอบ ทั้งนี้บรรทัดดังกล่าวสื่อถึงการสนทนาสื่อสารระหว่างคนทรงและชาวบ้าน ดังจะแสดงต่อไปนี้



บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ	- ซ - ด	- ล - ซ	ลซฟร	- ฟ - ซ

ทำนองในบรรทัดที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x และอยู่ในรูปแบบเช่นเดียวกับบรรทัดที่ 2 ซึ่งทำนองบรรทัดนี้แบ่งออกเป็นทำนองแทนการถามตอบ เพื่อสื่อถึงการสนทนากันระหว่างคนทรงและชาวบ้าน โดยวรรคแรกในห้องเพลงที่ 1 - 4 เป็นทำนองแทนการถาม และวรรคที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5 – 8 เป็นทำนอนแทนการตอบ ดังจะแสดงต่อไปนี้

บรรทัดที่ 4

- - - -	- ฟรฺซ	- ฟรฺล	ซรฺฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	ซฟมร

ทำนองบรรทัดที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x มีเสียงที่ 7 คือเสียง ม ปรากฏ ในทำนอง เพื่อความไพเราะของทำนอง กล่าวคือเสียง ม สามารถใช้ได้ตามแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2556: 42)

> *ดนตรีไทยนั้นบรรเลงเป็นกลุ่ม 5 เสียง อย่างที่เรียกว่า Penta-centric หรือปัญจมูล แม้จะมีเสียงครบ 7 เสียงในคู่แปดก็ตาม กลุ่มเสียงปัญจมูลนี้จะเว้นการใช้เสียงระดับที่ 4 (fourth degree) และใช้เสียงระดับที่ 7 (seventh degree) เป็นบางโอกาสหรืออาจไม่ได้ใช้เลยก็เป็นได้*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 42)

บรรทัดนี้ในการบรรเลงนั้นทุกเครื่องจะบรรเลงพร้อมกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยสื่อถึงการพร้อมใจกันของชาวบ้านและญาติพี่น้องที่ร่วมกันต้อนรับดวงวิญญาณที่ลงมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 5

- - - -	- ฟรฺซ	- ฟรฺล	ซรฺฟซ	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	- ม - ร

สังเกตได้ว่าในทำนองนี้จะเหมือนกับบรรทัดที่ 4 เพียงแต่ในห้องที่ 8 จะลดโน้ตลงมาจาก 4 ตัวเหลือ 2 ตัว แต่ยังคงลูกตกเสียงเดิมคือเสียง ร และสื่อความหมายเช่นเดียวกันกับบรรทัดที่ 4 คือการร่วมใจกันต้อนรับดวงวิญญาณที่ลงมา

3. กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงโฏนตา

กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงโฏนตา ท่อน 1

ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้เลือกคำสำคัญได้แก่ การสั่นไหวของร่างกายมม็วดดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ฉะนั้นในทำนองเพลงนี้ผู้วิจัยจะใช้การบรรเลงยืนโน้ตเสียงเดียวเพื่อสื่อถึงการอยู่กับที่ ซึ่งจะมีอาการสั่นในขณะที่เข้าทรง โดยใช้การบรรเลงแบบย้ำโน้ตเสียงเดียวและเน้นเสียงหนักหรือดังที่ท้ายห้องเพลงเพื่อแสดงถึงการสะดุ้ง และห้องสุดท้ายจะเป็นการสื่อถึงการสั่น กล่าวคือจะใช้กลวิธีการบรรเลงแบบหนัก-เบา ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้การบรรเลงหนัก-เบาในทำนองที่สื่อถึงการสั่นไหวของร่างกายสุดท้ายเมื่อวิญญาณก็มาเข้าร่างจนเต็มจะใช้การบรรเลงยืนโน้ตเสียงเดียวซึ่งในวรรคแรกจะบรรเลงแบบห่าง และมีการเพิ่มโน้ตให้ถี่ขึ้นในวรรคหลังจนถึงห้องที่ 8 จะเหลือโน้ตตัวเดียวนั้นเป็นการหยุดของการเข้าทรง ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้การสร้างกระสวนจังหวะและกำหนดการหนักเบาในกระสวนจังหวะโดยให้จะเข้บรรเลงยืนทำนองทั้งหมด เนื่องจากจะเข้เป็นเครื่องทำทำนองที่สามารถบรรเลงเสียงสูงได้มากกว่าเครื่องอื่น ๆ ซึ่งในทำนองเพลงท่อนที่ 1 นั้นจะต้องบรรเลงทำนองในโน้ตที่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ ดังนั้นจึงใช้จะเข้เป็นเครื่องบรรเลงยืนทำนองและให้ทุกเครื่องที่เหลือนั้น บรรเลง 2 ตัวสุดท้ายของแต่ละห้องเพลง เพื่อให้เพิ่มความหนักในท้ายห้องให้มีเสียงที่ดังเพิ่มขึ้นหรือเสียงที่หนักขึ้นแรงขึ้นโดยในห้องที่ 8 ให้บรรเลงพร้อมกัน ซึ่งจะให้บรรเลงในช่วงที่เป็นเสียงของการสั่นเข้าทรงในช่วงแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงโฏนตา ท่อน 2

ท่อน 2 แสดงถึงการสนทนาระหว่างชาวบ้านกับวิญญาณที่อยู่ในร่างทรงและการถามหาญาติของวิญญาณ รวมถึงการชุลมุนร่วมกันต้อนรับการลงมาของดวงวิญญาณ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดให้เป็นลูกขัด เพื่อสื่อในการถามต่อระหว่างชาวบ้าน วิญญาณ และการถามหาญาติของวิญญาณที่ลงมา ดังนั้นในท่อนนี้ จะมีลูกขัด เพื่อแสดงถึงการถามตอบของชาวบ้านและมม็วด

จากที่กล่าวมาทั้งหมดของเพลงโฏนตา ซึ่งมีทั้งหมด 3 ท่อน จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x, ฟซล x ดร x และ ซลท x รม x โดยปรากฏหลุมเสียงที่ 7 ของกลุ่มปัญจมูล

ฟซล x ดร x คือเสียง ม ซึ่งปรากฏในทำนองบรรทัดที่ 4 ของท่อนที่ 2 ทั้งนี้เพื่อทำให้เกิดความไพเราะของทำนอง สังคีตลักษณ์ของเพลง กำหนดให้

A หมายถึง ท่อนเกริ่น

B หมายถึง ท่อน 1

C หมายถึง ท่อน 2

ดังนั้นสังคีตลักษณ์ของเพลงนี้คือ A / B / C /

5. เพลงเลียโรง (ลาโรง)

1. แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจจากทำนองเพลงนี้ได้มาจากการถามตอบเกี่ยวกับเครื่องดนตรีซึ่งก่อนในขั้นตอนของการลาโรง ซึ่งก่อนที่จะลาโรงนั้นมม็วดจะมีการถามนักดนตรีเกี่ยวความเสียหายของเครื่องดนตรีที่บรรเลงว่ามีการชำรุดหรือไม่ โดยมม็วดจะเป็นผู้ตรวจสอบเครื่องดนตรี ถ้ามีการชำรุดก็จะต้องมีการจ่ายสินน้ำใจเป็นน้ำหวานหรือสุราตามสมควร นอกจากนั้นแล้วผู้วิจัยยังได้นำการไหว้เสากลางโรงพิธี ซึ่งเป็นการไหว้ไม่ตรงจังหวะกับดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม รวมไปถึงการเชิญวิญญาณออกจากร่างตลอดจนการเสร็จสิ้นพิธีกรรม โดยนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการแต่งทำนองเพลงนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำคำสำคัญมาจากข้อมูลที่ได้มาจากการถอดความจากภาพเคลื่อนไหวได้คำสำคัญดังนี้

การไหว้เสากลาง การสนทนา เชิญวิญญาณออกจากร่าง เสร็จสิ้นพิธีกรรม

การสนทนา ในขั้นตอนนี้จะมีการสนทนาระหว่างมม็วดกับนักดนตรีเพื่อเป็นการตรวจสอบเครื่องดนตรีซึ่งมม็วดจะเป็นผู้ตรวจสอบเครื่องดนตรีดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้การสนทนาดังกล่าวมาประพันธ์เป็นส่วนหนึ่งของทำนองเพลง ซึ่งเป็นการสื่อการโต้ตอบถามตอบกันระหว่างมม็วดและนักดนตรี

การไหว้เสากลาง เป็นการไหว้ในขั้นตอนการกัจปะกาและซาปะดาน ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้าย โดยในการไหว้นั้นมม็วด จะเดินพร้อมกับคนทรงอีก 2 คน เดินวนรอบเสากลางและจะมีการไหว้เป็นระยะ ซึ่งการไหว้นั้นจะไม่ตรงกับจังหวะดนตรีที่บรรเลง ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้การไหว้ที่

ไม่ตรงกับจังหวะดนตรีนั้นมาประพันธ์เป็นทำนองที่มีการใช้จังหวะยกเป็นการสื่อความหมายของการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะดนตรีในพิธีกรรมนั้น

เชิญวิญญาณออกจากร่าง ในทำนองนี้ผู้วิจัยได้สังเกตจากจังหวะดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่มีจังหวะค่อนข้างเร็วแต่ไม่เร็วมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้จังหวะที่ค่อนข้างเร็วมาประกอบกับทำนองที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นมาและโดยเป็นทำนองสั้นๆ เนื่องจากการเชิญวิญญาณออกจากร่างนั้นจะใช้เวลาที่รวดเร็วและไม่ใช้เวลานานเหมือนกับการเชิญให้ลงมาเข้าร่างมม็วด

การเสร็จสิ้นพิธีกรรม ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองที่สื่อถึงการสิ้นสุดของพิธีกรรม ซึ่งพิธีกรรมนี้จะดำเนินไปเรื่อย ๆ จนถึงรุ่งเช้าของอีกวัน ในขณะที่ประกอบพิธีนั้น ผู้คนที่อยู่ในพิธีและบริเวณรอบ ๆ ก็เริ่มทยอยกลับไปเรื่อย ๆ ดังนั้น ทำนองเพลงนั้นท่อนนี้จึงสื่อถึงการลากลับที่เดิมหรือการทยอยกลับของผู้คนที่มาร่วมพิธี โดยจะใช้บรรเลงในลักษณะช้า ๆ เร็วบ้างในบางครั้งเพื่อสื่อถึงความแตกต่างของผู้คนบ้างกลับช้า บ้างกลับเร็ว จนสุดท้ายเหลือแค่ผู้ประกอบพิธีและเจ้าของบ้านที่ยังคงเก็บข้าวของอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเลียโรง

ท่อน 1 สองชั้น

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดมด	- ดำทล
- - - ซ	- ซลท	- ทรท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม
- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดมด	- ดำทล
- - - ซ	- ซลท	- ทรท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

กลับต้น

ท่อน 2 สองชั้น

ททมำท	มำทมำรำ	-ทรำมำ	- มำ - -	ซซรำซ	รำซรำล	- ซลท	- ท - -
รำมรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รำมรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -
- - รม	- ท - ดำ	ฟมำรำท	- ทรำมำ				

กลับต้น

ท่อน 3 สองชั้น

ลทรำมำ	- มำ - -	ฟมำรำม	- มำ - -	ลทรำมำ	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -
รำมำรำท	- ทลซ	ซลท	- ท - -	รำมำรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -
- - รำมำ	- ท - ด	ฟมรท	- ทรำมำ				

กลับต้น

ท่อน 4 ชั้นเดียว

// - - - -	- รำ – รำ	- - - -	ดำมำรำดำ	- - - ซ	- ลำ – ดำ	- - รำดำ	ทลซล //
- - - -	- รำดำล	- - ซฟ	- ซ – ล	ซดำซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดำซ
- - - -	- รำดำล	- - ซฟ	- ซ – ล	ซซซดำ	ซซซลำ	ดำลซล	ดำรำดำรำ

กลับต้น

ท่อน 5

ร ——————ฟ ——————ซ —————— - ด - ล - ซ - ฟ ซล——— ด ———ร——

————ล -ด - ล - ซ - ฟ ———ซ ——ล ——

หมายเหตุ การเว้นจังหวะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง โดยให้อิสระกับผู้บรรเลงทำจังหวะสั้นยาวได้อย่างอิสระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ปี่อ้อ

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

จะเข้

- - - ท	- - รำม	- มำฟำม	- มำรำท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ซอด้วง

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ด	- ดทด	- ดมด	- ดทล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ท	- - รำม	- มำฟำม	- มำรำท	- - - ด	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - ท	- - รำ	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ปี่อ้อ

- - - ท	- - รำ	- มำฟำ	- มำรำท	- - - ด	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

จะเข้

- - - ท	- - รำ	- มำฟำ	- มำรำท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ซอด้วง

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ด	- ดทด	- ดมำด	- ดทล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ท	- - รำ	- มำฟำ	- มำรำท	- - - ด	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ปี่อ้อ

- - - ท	- - รำมำ	- มำฟำมำ	- มำรำท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

จะเข้

- - - ท	- - รำมำ	- มำฟำมำ	- มำรำท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ซอด้วง

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ด	- ดทด	- ดมด	- ดทล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ท	- - รำมำ	- มำฟำมำ	- มำรำท	- - - ดำ	- ดำทดำ	- ดำมำดำ	- ดำทล

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 4

ซอกันตรึม

- - - ซ	- ซลท	- ทรำท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

ปี่อ้อ

- - - ซ	- ซลท	- ทรำท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

จะเข้

- - - ซ	- ซลท	- ทรำท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ซ	- ซลท	- ทรำท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

ซอด้วง

- - - ซ	- ซลท	- ทรท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- ซลท	- ทรำท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

ททมท	มทมร	- ทรมำ	- มำ - -	ซซรำซ	รำซรำล	- ซลท	- ท - -

ปี่อ้อ

- ทมำท	- ทมำรำ	- ทรำมำ	- มำ - -	- ซรำซ	- ซรำล	- ซลท	- ท - -

จะเข้

ททมำท	มำทมำรำ	- ทรำมำ	- มำ - -	ซซรซ	รำซรำล	- ซลท	- ท - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

ททมำท	มำทมำรำ	- ทรำมำ	- มำ - -	ซซรำซ	รำซรำล	- ซลท	- ท - -

ซอด้วง

ททมท	มทมร	- ทรม	- ม - -	ซฺซฺรซ	รซฺรลฺ	- ซฺลฺท	- ท - -

ขลุ่ยเพียงออ

ททมำท	มำทมำรำ	- ทรำมำ	- มำ - -	ซซรำซ	รำซรำล	- ซลท	- ท - -

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

รัมรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รัมรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ปี่อ้อ

- มรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	- มรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

จะเข้

รัมัรัท	- ทัลซ	- ซลท	- ท - -	รัมัรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ซอด้วง

รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ขลุ่ยเพียงออ

รัมัรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รัมัรัท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - รม	- - ทด	ฟมรัท	-ทรัมั				

ปี่อ้อ

- - รัมั	- - ทดั	- มัรัท	-ทรัมั				

จะเข้

- - รัมั	- - ทดั	ฟมัรัท	-ทรัมั				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ซออู้

- - รม	- - ทด	ฟมรท	-ทรัมั				

ซอด้วง

- - รม	- - ทด	ฟมรท	-ทรัมั				

ขลุ่ยเพียงออ

- - รม	- - ทด	ฟมรัท	-ทรัมั				

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**				

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x				

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

ลทรึมึ	- มึ - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรมึ	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -

ปี่อ้อ

- ทรึมึ	- มึ - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรมึ	ฟมรม	- มรท	- ท - -

จะเข้

ลทรึมึ	- มึ - -	ฟึมึรึมึ	- มึ - -	ลทรึมึ	ฟึมึรึมึ	ฟึมึรึท	- ท - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

ลทรม	- ม - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรม	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -

ซอด้วง

ลทรม	- ม - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรม	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -

ขลุ่ยเพียงออ

ลทรึมึ	- มึ - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรึมึ	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

รมรท	- ทลซ	ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ปี่อ้อ

- มรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	- มรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

จะเข้

รำมำรำท	- ทลซ	ซลท	- ท - -	รำมำรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

รำมำรำท	- ทลซ	ซลท	- ท - -	รำมำรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ซอด้วง

รมรท	- ทลซฺ	ซฺลท	- ท - -	รมรท	- ทลซฺ	- ซฺลท	- ท - -

ขลุ่ยเพียงออ

รำมำรำท	- ทลซ	ซลท	- ท - -	รำมำรำท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - รม	- - ทด	ฟมรท	-ทรัม				

ปี่อ้อ

- - รัม	- - ทดั	- มัรัท	-ทรัม				

จะเข้

- - รัม	- - ทดั	ฟัมัรัท	-ทรัม				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ซออู้

- - รัม	- - ทดั	ฟมรท	-ทรัม				

ซอด้วง

- - รม	- - ทด	ฟมรท	-ทรม				

ขลุ่ยเพียงออ

- - รัม	- - ทดั	ฟมรท	-ทรัม				

ฉิ่ง

- - - **+**	- - - **-**	- - - **+**	- - - **-**				

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x				

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	ดมรด	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	ทลซล

ปี่อ้อ

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	ดร - ด	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	- ซ - ล

จะเข้

- - - -	- - - รำ	- - - -	ดำมำรำดำ	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	ทลซล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- รำ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	ดมรด	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	ทลซล

ซอด้วง

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	ดมรด	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	ทลซล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	ดมรด	- - - ซ	- ล - ดำ	- - รำดำ	ทลซล

ฉิ่ง

- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - -	- **+** - **-**	- **+** - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 2

ซอกันตรึม

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซดำซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดำซ

ปี่อ้อ

- - - -	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ซ

จะเข้

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซดำซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดำซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซดำซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดำซ

ซอด้วง

- - - -	- รดล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซดซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซดำซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลดำซ

ฉิ่ง

- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**	- **+** - **-**

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

ซอกันตรึม

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซซซดำ	ซซซล	ดำลซล	ดำรำดำรำ

ปี่อ้อ

- - - -	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- ซ - ล	ดำลซล	- ดำ - รำ

จะเข้

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซซซดำ	ซซซล	ดำลซล	ดำรำดำรำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซซซดำ	ซซซล	ดำลซล	ดำรำดำรำ

ซอด้วง

- - - -	- รดล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซซซด	ซซซล	ดลซล	ดรดร

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- รำดำล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ซซซดำ	ซซซล	ดำลซล	ดำรำดำรำ

ฉิ่ง

- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -	- + - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x

กลองกันตรึม

- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค	- - - จ	- ค - ค	- จ - -	- ค - ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 5

บรรทัดที่ 1

ซอกันตรึม

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ดำ ——รำ							
——— ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———							

จะเข้

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ดำ ——รำ							
——— ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———							

ซออู้

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ดำ ——รำ							
——— ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———							

ซอด้วง

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ดำ ——รำ							
——— ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———							

ขลุ่ยเพียงออ

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ดำ ——รำ							
——— ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———							

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่งใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

กลองกันตรึม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

2. วิเคราะห์เพลง เลียโรง

วิเคราะห์เพลง เลียโรง ท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ด	- ดทด	- ดมด	- ดทล

ทำนองนี้ 4 ห้องแรกจัดอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม โดยมีหลุมเสียงคือเสียง ฟ และใน 4 ห้องสุดท้ายจัดอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ลทด x มฟ x

บรรทัดที่ 2

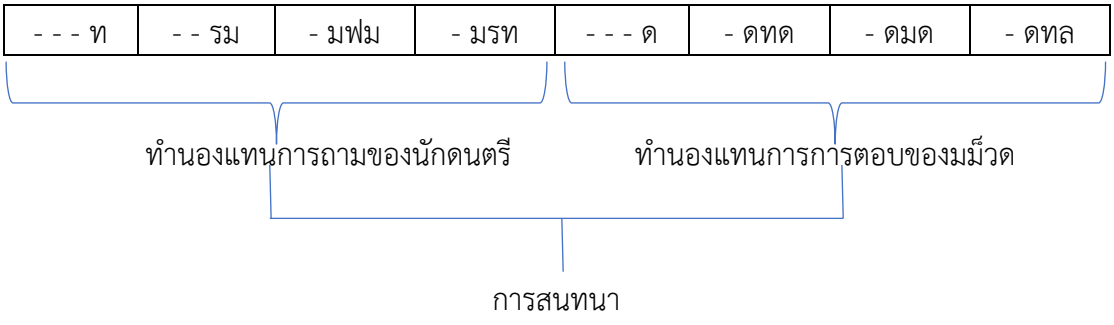
- - - ซ	- ซลท	- ทรท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

ทำนองในบรรทัดนี้อยู่ในกลุ่มปัญจมูลเสียง ซลท x รม x

บรรทัดที่ 3

- - - ท	- - รม	- มฟม	- มรท	- - - ด	- ดทด	- ดมด	- ดทล

ทำนองในบรรทัดที่ 3 สื่อถึงการสนทนากันระหว่างนักดนตรีและมม็วดตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว ดังนั้นจะมีอยู่ 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเพลง ซึ่ง 4 ห้องแรก จะเป็นทำนองแทนการถาม และ 4 ห้องหลังจะเป็นทำนองแทนการตอบ โดยสามารถแสดงได้ดังนี้



บรรทัดที่ 4

- - - ซ	- ซลท	- ทรท	- ทลซ	- - - ซ	- ซฟซ	- ซลซ	- ซฟม

จะเห็นว่าทำนองอยู่ในรูปแบบทำนองแทนการถามตอบเช่นกัน ดังนั้น ใน 4 ห้องแรกนั้นจะเป็นทำนองแทนการถาม และ 4 ห้องหลังจะเป็นทำนองแทนการตอบ โดยสามารถแสดงได้ดังต่อไปนี้

วิเคราะห์เพลงเลียโรง ท่อน 2

ในท่อนนี้ผู้วิจัยจะสื่อถึงการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในขณะนั้น ดังนั้นผู้วิจัยจะประพันธ์ทำนองเป็นจังหวะยก ซึ่งจะมีอยู่ 3 บรรทัดดังต่อไปนี้

บรรทัดที่ 1

ททมท	มทมร	ท -รม	- ม - -	ซซรซ	รซรล	- ซลท	- ท - -

จากโน้ตในบรรทัดที่ 1 จะใช้โน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x โดย 4 ห้องแรกใช้เสียง ท เป็นประธาน และ 4 ห้องหลังนั้นจะใช้เสียง ซ เป็นประธาน ทั้งนี้ใน 4 ห้องแรกนั้นจะให้สำเนียงที่แตกต่างและให้ความรู้สึกใหม่ ซึ่งในทำนองบรรทัดนี้จะสื่อความหมายถึงการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะของมม็วด ทั้งนี้ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นดังต่อไปนี้

ททมท	มทมร	ท -รม	- ม - -	ซซรซ	รซรล	- ซลท	- ท - -

ไหว้ที่ไม่ลงตามจังหวะ ไหว้ที่ไม่ลงตามจังหวะ

จากโน้ตจะมีการวงกลมในห้องเพลงที่ 4 และ 8 ซึ่งเป็นโน้ตจังหวะยก จะไม่ลงท้ายห้องตามจังหวะ แต่จะลงกลางห้องก่อนจังหวะ ซึ่งในที่นี้หมายความถึงการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะเป็นการไหว้ก่อนจังหวะของมม็วด

บรรทัดที่ 2

รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

จากโน้ตในบรรทัดที่ 2 จะใช้โน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x เหมือนกันกับบรรทัดที่ 1 แต่อยู่ในรูปแบบของการล้อ ทั้งนี้ผู้วิจัยสื่อถึงคนทรงทำตามมม็วดซึ่งไหว้เสากลางแล้วไม่ตรงกับจังหวะของดนตรี จึงสื่อออกมาในรูปแบบของลูกล้อ ซึ่ง 4 ห้องแรกนั้น ผู้วิจัยใช้แทนมม็วดที่ทำการไหว้ไม่ตรงจังหวะก่อน และ 4 ห้องหลังคนทรงอีก 2 คนทำตามในลักษณะที่ไม่ตรงจังหวะเช่นเดียวกัน ดังจะแสดงต่อไปนี้

มม็วด				**คนทรง**			
รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -
พวกนำ				**พวกตาม**			

ไหว้ที่ไม่ลงตามจังหวะ ไหว้ที่ไม่ลงตามจังหวะ

จากโน้ตจะมีการวงกลมในห้องเพลงที่ 4 และ 8 ซึ่งเป็นโน้ตจังหวะยก จะไม่ลงท้ายห้องตามจังหวะ แต่จะลงกลางห้องเพลงก่อนจังหวะ ซึ่งในที่นี้หมายความถึงการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะเป็นการไหว้ก่อนจังหวะของมม็วด

บรรทัดที่ 3

- - รม	- - ทด	ฟมรท	- ทรม

ในบรรทัดนี้เป็นวรรคสุดท้ายของท่อนที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล มฟซ x ทด x สังเกตได้จากเสียง ม และ ด เป็นเสียงในจังหวะหนัก ทั้งนี้มีขึ้นต้นในจังหวะหนังคือเสียง ม ที่เป็นประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูล มฟซ x ทด x และจบด้วยเสียงประธานคือเสียง ม เช่นเดียวกัน โดยมีเสียง ร ซึ่งเป็นหลุ่มเสียงเข้าร่วมตกแต่งทำนองให้เกิดความไพเราะ

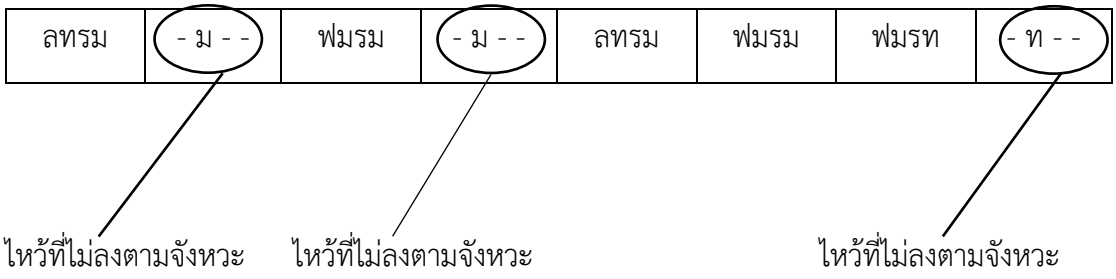
วิเคราะห์เพลงเลียโรง ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ลทรม	- ม - -	ฟมรม	- ม - -	ลทรม	ฟมรม	ฟมรท	- ท - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบรรทัดนี้จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล มฟซ x ทด x ใน 4 ห้องแรก และจบด้วยเสียงประธานคือเสียง ม แต่ใน 4 ห้องหลังนั้นจบด้วยเสียง ท เพื่อกลับมาเชื่อมในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x ในบรรทัดต่อไป ทั้งนี้ในห้องที่ 2, 4 และ 8 มีโน้ตที่เป็นจังหวะยกสื่อถึงการไหว้ไม่ตรงจังหวะของมม็วดและคนทรง



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตเพลงที่วงกลมครอบนั้นคือโน้ตที่แสดงถึงการไหว้ที่ไม่ลงตามจังหวะปกติ ซึ่งจะลงก่อนจังหวะปกติ

บรรทัดที่ 2

รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -	รมรท	- ทลซ	- ซลท	- ท - -

จากโน้ตในบรรทัดที่ 2 จะใช้โน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท x รม x อยู่ในรูปแบบการซ้ำทำนอง โดยทำนองใน 4 ห้องแรกเปรียบมม็วดทำการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะ และ 4 ห้องหลังเปรียบเสมือนคนทรงทำตามมม็วดในการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะ ทั้งนี้สังเกตว่าเป็นการใช้โน้ตในท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 2 มาบรรเลงในท่อนที่ 3 ซึ่งมีการสื่อความหมายเดียวกันคือการไหว้ที่ไม่ลงจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

- - รม	- - ทด	ฟมรท	- ทรม

บรรทัดนี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล มฟซ x ทด x สังเกตได้จากเสียง ม และ ด เป็นเสียงในจังหวะหนัก ทั้งนี้มีการขึ้นต้นในส่วนจังหวะหนักคือเสียง ม ซึ่งเป็นประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูล มฟซ x ทด x และจบด้วยเสียงประธานคือเสียง ม เช่นเดียวกัน โดยมีเสียง ร ซึ่งเป็นหลุมเสียงเข้าร่วมตกแต่งทำนองให้เกิดความไพเราะ และเป็นการนำเอาทำนองสุดท้ายในบรรทัดที่ 3 ของท่อน 2 มาใช้เป็นวรรคของการจบท่อนที่ 3

วิเคราะห์เพลงเลียโรง ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

- - - -	- ร์ – ร์	- - - -	ดมรด	- - - ซ	- ล – ด์	- - ร์ด์	ทลซล

ในทำนองบรรทัดที่ 1 นี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล และใช้เสียง ท ซึ่งเป็นหลุมเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง เพื่อให้เป็นไปตามทำนองเพลงที่จะต้องไล่เสียงลงมาจึงต้องมีเสียง ท ในทำนองเพลงดังกล่าว

บรรทัดที่ 2

- - - -	- ร์ด์ล	- ซ – ฟ	- ซ – ล	ซด์ซล	ซฟซล	ซฟซล	ซลด์ซ

ในทำนองบรรทัดที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x

บรรทัดที่ 3

- - - -	- รดล	- ซ – ฟ	- ซ – ล	ซซซด	ซซซล	ดลซล	ดรดร

บรรทัดที่ 3 นี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร ซึ่งในบรรทัดนี้จะสื่อการสั่นของร่างกายในขณะที่เชิญวิญญาณออก โดยจะมีจะมีการย้ำโน้ตเพื่อสื่อถึงการสั่น เพื่อสื่อถึงการสั่นของผู้ที่เข้าทรงขณะเชิญวิญญาณออก ซึ่งเป็นการสั่นช่วงระยะสั้นๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนองเดิม ดลซล 2 ครั้ง ในห้องที่ 4 และ 5

- - - -	- รดล	- ซ – ฟ	- ซ – ล	ดลซล	ดลซล	ดลซฟ	-ม - ร

การสั่นช่วงสั้นๆ

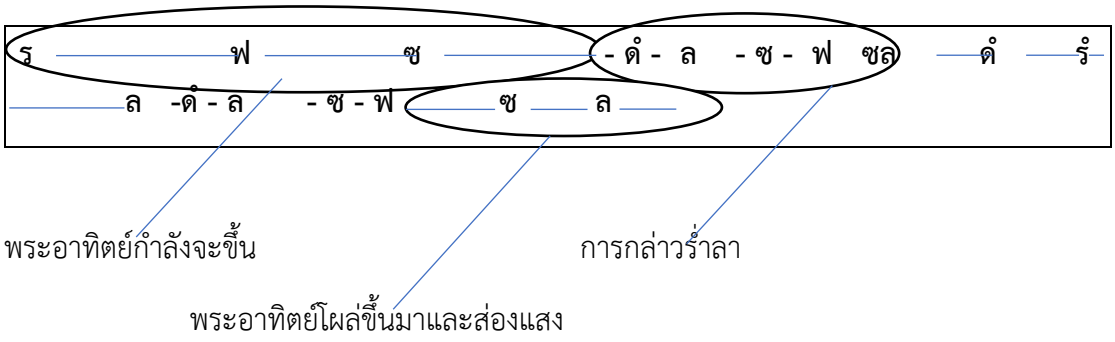
วิเคราะห์เพลงเลียโรง ท่อน 5

ร ——— ฟ ——— ซ ——— - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล ——ด ——รำ —— ———ล -ดำ - ล - ซ - ฟ ——— ซ ——— ล ———

จากกลุ่มทำนองนี้จะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x โดยจะสังเกตเห็นสัญลักษณ์ ——— ซึ่งเป็นตัวบอกถึงการลากเสียงสั้นยาวในการบรรเลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนักดนตรีสามารถใช้อิสระในการกำหนดเสียงสั้นยาวได้ และจะมีกลุ่มโน้ตบางกลุ่ม เช่น - ด - ล นั้นคือการบรรเลงอย่างปกติโดยมีขีดจังหวะย่อยกำกับไว้ ทั้งนี้เมื่อบรรเลงรวมวงแล้วจะต้องมีการซักซ้อมความสั้นยาวของเสียงเสียก่อนจึงจะทำให้การบรรเลงในกลุ่มทำนองดังกล่าวนั้นออกมาพร้อมเพรียงกัน

กลุ่มทำนองนี้จะสื่อถึงการลาของมม็วดและผู้คนที่อยู่ในโรงพิธี ซึ่งจะกระทำในตอนที่จะเสร็จสิ้นพิธี โดยในพิธีดังกล่าวนั้นจะเสร็จสิ้นเกือบรุ่งเช้า พระอาทิตย์กำลังจะขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจะสื่อถึงการขึ้นของพระอาทิตย์ คือ การไต่ระดับเสียง ร ฟ ซ คือจากเสียงต่ำไปเสียงสูง เปรียบเสมือนการกำลังขึ้นของพระอาทิตย์ในยามเช้า

ในทำนอง - ดำ - ล - ซ - ฟ ซล เปรียบเสมือนการกล่าวล่ำลาของผู้คนที่มาร่วมพิธี และในตอนท้ายของทำนอง จะมีการลากเสียง ซ และ ล ยาว แสดงถึงการขึ้นส่องแสงของดวงอาทิตย์ ซึ่งเปรียบเสมือน เสียง ซ ที่พระอาทิตย์โผล่ขึ้นมา และเสียง ล คือการส่องแสงแรกของพระอาทิตย์



3. กลวิธีการประพันธ์เพลงเลียโรง

กลวิธีประพันธ์เพลงเลียโรงท่อนที่ 1

ในการประพันธ์ทำนองท่อนที่ 1 ผู้วิจัยจะให้บรรเลงพร้อมกันในทำนองที่สื่อถึงการถามตอบ ซึ่งหมายถึงการพูดพร้อมๆ กัน แต่ในเที่ยวหลังจะให้บรรเลงเป็นลูกขัด โดย 4 ห้องแรก จะเป็นพวกนำ และ 4 ห้องหลังจะเป็นพวกตาม ซึ่งแสดงบรรยากาศการสนทนาของนักดนตรีและมม็วด

กลวิธีการประพันธ์เพลงเลียโรง ท่อน 2

เนื่องจากในท่อนนี้ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะ ดังนั้นในท่อนดังกล่าวก็จึงประพันธ์เป็นจังหวะยก เพื่อแสดงถึงการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะปกติ ซึ่งในพิธีกรรมนั้นมม็วดและคนทรงจะไหว้ไม่ตรงจังหวะเพลงที่บรรเลงในขณะนั้น และมีลูกล้อที่สื่อการเลียนแบบการไหว้ของมม็วด โดยคนทรงจะไหว้ตามมม็วดที่กระทำการไหว้ก่อน

กลวิธีการประพันธ์เพลงเลียโรง ท่อน 3

ท่อนที่ 3 ใช้สื่อความหมายเดียวกันกับท่อนแรกคือการไหว้ที่ไม่ตรงจังหวะเช่นกัน และมีการใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์ การเปลี่ยนหัวแล้วซ้ำท้าย เมื่อนำท่อน 2 และท่อน 3 มาเปรียบเทียบกัน จะได้สังคีตลักษณ์ ABC / DBC /

กลวิธีการประพันธ์เพลงเลียโรง ท่อน 4

ท่อนที่ 4 คือช่วงของการเชิญวิญญาณออกจากร่าง ประกอบด้วยโน้ต 3 บรรทัด ซึ่งผู้วิจัยใช้จังหวะค่อนข้างเร็วเพื่อมาประกอบทำนอง และมีการสื่อความหมายของวิญญาณที่ออกจากร่างคนทรงและมม็วด ซึ่งการออกจากร่างของวิญญาณนั้นใช้เวลาไม่นาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงประพันธ์ในส่วนที่สื่อความหมายไว้ช่วงสั้นๆ เช่นกันเพื่อสื่อความหมายของการออกจากร่าง ทั้งนี้การออกจากร่างของวิญญาณก็จะมีการสั่นด้วยเช่นกัน

กลวิธีการประพันธ์เพลงเลียโรง ท่อน 5

ผู้วิจัยสื่อถึงการเสร็จสิ้นพิธีกรรมในตอนเช้ามืดซึ่งพระอาทิตย์กำลังจะขึ้นจนถึงพระอาทิตย์ส่องสว่าง ในระหว่างนั้นก็จะมีการล่าลาระหว่างเพื่อนบ้านที่มาร่วมพิธี และมม็วดก็ร่ำลาจากโดยการเชิญวิญญาณที่อยู่ในร่างออก จนสุดท้ายแล้วพระอาทิตย์ส่องสว่าง หมายถึงตอนเช้าซึ่งเสร็จสิ้นพิธีกรรมในครั้งนั้น

จาก 5 ท่อนทั้งหมด ของเพลงเลียโรงจะมีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซลท x รม x, ลทด x มฟ x, มฟซ x ทด x, ดรม x ซล x และ ฟซล x ดรx โดยมีการใช้หลุมเสียงคือ เสียง ฟ ท และ ร ทั้งนี้เพื่อความไพเราะและความสมบูรณ์ของทำนองจึงใช้หลุมเสียงดังกล่าว มีสังคีตลักษณ์กำหนดให้

A คือ ท่อนที่ 1 B คือ ท่อนที่ 2

C คือ ทำนองซ้ำ D คือ ท่อนที่ 3

E คือ ท่อนที่ 4 F คือ ท่อนที่ 5

เมื่อแสดงเป็นสัญลักษณ์ จะได้ A / BC / DC / E / F /

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางค์ศิลป์ ชุด เพลงมม็วด ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูล และทำการประพันธ์เพลงโดยอาศัยแนวคิดของดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นตัวช่วยในการประพันธ์เพลงเพื่อให้ได้เพลงที่ใกล้เคียงกับเพลงพื้นบ้านอีสานมากที่สุด กล่าวคือ จะมีทำนองซ้ำ ๆ เป็นเพลงที่มีขนาดสั้น เป็นต้น ทั้งนี้ยังให้ได้ความเป็นอีสานใต้โดยการใช้เครื่องดนตรีของอีสานใต้มาบรรเลงเพื่อให้ได้กลิ่นไอความเป็นอีสานใต้ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังใช้แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์เพลงมาใช้ในการประพันธ์เช่น เรื่องกลุ่มเสียงปัญจมูล เรื่องเสียงที่ 4 และ 7 ที่สามารถใช้ได้ตามแนวความคิดของพิชิต ชัยเสรี ตลอดจนเรื่องแบบแผนการซ้ำท้ายของเพลง ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงเช่นเดียวกันตามที่ได้กล่าวไว้แล้ว อีกทั้งเรื่องดนตรีกับนาฏศิลป์ที่ผู้วิจัยนำเรื่องอารมณ์สงบมา มาใช้ในการประพันธ์เพลง เต๊บกรูเปรออัน ซึ่งเป็นเพลงเสมือนเพลงไหว้ครูที่จะต้องใช้ความสงบ ความมีสมาธิในเพลงนั้น อีกทั้งแนวคิดเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยตามแนวคิดของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่ผู้วิจัยนำเรื่องการประพันธ์เพลงจากท่าทางของสัตว์

ซึ่งผู้วิจัยนำมาปรับใช้โดยการประพันธ์เพลงจากท่าทางของคนหรือผู้ประกอบพิธีกรรมม็วด ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่สำคัญและเกี่ยวข้องกับการสื่อความหมายของเพลง นำมาสร้างสรรค์จนได้ชุดเพลงมม็วดออกมาโดยมีแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวมาสนับสนุนเพื่อให้เพลงนี้สมบูรณ์และครบถ้วนตามกระบวนการ

จากการสัมภาษณ์ครูเพลงหรือนักดนตรีที่บรรเลงในพิธีกรรมมม็วดตามที่ผู้วิจัยได้ไปเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเพลงที่ผู้วิจัยได้ทำการประพันธ์โดยการเปิดเพลงให้ครูเพลงฟังทั้ง 5 เพลง ครูเพลงในจังหวัดต่าง ๆ มีความชื่นชมกับเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์มาพร้อมกับมีข้อเสนอแนะบางประการเกี่ยวกับเพลง เช่น การกระชับจังหวะในการบางเพลงที่สื่อความหมายในการเข้าทรง เป็นต้น

ทั้งนี้หลังจากการสัมภาษณ์ ครูเพลงที่เป็นตัวแทนของจังหวัดสระแก้วคือ ครูวิชัย ชูชี ได้ขอเพลงที่ผู้วิจัยแต่งทั้ง 5 เพลง เนื่องจากจะนำไปให้ครูหรือนักเรียนประดิษฐ์นาฏศิลป์ประกอบกับเพลงของผู้วิจัยโดยให้เหตุผลว่า

> *เพลงทั้ง 5 นี้ เป็นขั้นตอนที่สื่อได้ชัด และจังหวะต่าง ๆ ก็ได้เหมาะสำหรับการรำ และอาจจะนำไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมม็วดสำหรับบ้านที่ไม่สามารถจะจ้างนักดนตรีก็จะใช้เพลงนี้ไปเปิดได้ เพราะฟังแล้วเหมือนจะลงมาจริง ๆ ในเพลงที่สื่อถึงการเชิญ...*
>
> (วิชัย ชูชี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2560)

นอกจากนั้นอาจารย์เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ นักดนตรีที่มีชื่อเสียงของจังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อได้ฟังเพลงของผู้วิจัยเพลงแรกแล้ว ได้ขอเพลงดังกล่าวของผู้วิจัย ซึ่งอาจารย์ได้กล่าวว่า

> *เพลงนี้เหมาะกับร่องเสียงของผม และเพลงนี้สามารถนำไปใช้ในงานบวงสรวงได้ ใช้ได้เกือบทุกงานเลย เนื่องจากเพลงนี้มีการยืดของทำนอง มีสั้นยาว เหมือนการเอื้อนซึ่งเวลามีงานบวงสรวงผมจะเล่าเป็นเรื่องราว แล้วก็จะมีเอื้อนตามเพลงนี่แหละ ก็จะใช้เพลงนี้เปิดคลอได้ แล้วผมก็จะเล่าเรื่องราวไป*

แต่ผมก็ขอเอาไปทำให้ยาวขึ้นมาหน่อยเพราะที่ฟังนี้เพลงสั้นไป อาจจะไปให้เขาทำวนกลับต้นหลายๆ ครั้งหน่อย...

(เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2560)

ปัญหาและอุปสรรคในการทำวิจัยในครั้งนี้

การทำวิจัยในครั้งนี้ปัญหาอุปสรรคดังต่อไปนี้

1. ภาษา ซึ่งในการเก็บข้อมูลในภูมิภาคอีสานใต้ ส่วนใหญ่แล้วในการสื่อสารของชาวบ้านนั้นจะเป็นการสื่อสารโดยใช้ภาษาเขมร จึงทำให้ในเวลาสังเกตการณ์นั้นอาจจะไม่เข้าใจในบางเวลาที่สื่อสารเป็นภาษาเขมร แต่ก็ได้รับการช่วยเหลือจากชาวบ้านที่สามารถสื่อสารในภาษาอีสานได้ จึงทำให้ผู้วิจัยเข้าใจเกี่ยวกับการสื่อสารในขณะประกอบพิธีกรรม และการเก็บข้อมูล

2. ข้อมูลเบื้องต้นจากศูนย์วัฒนธรรม โดยส่วนใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมจะมีข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับท้องถิ่นหรือจังหวัดของตนเก็บไว้ แต่ส่วนใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมยังไม่ได้สำรวจและขาดการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับมม็วด ซึ่งจะมีเพียงขั้นตอนพิธีกรรมในหนังสือบางเล่มเท่านั้น แต่ไม่ได้มีการสำรวจถึงผู้ที่เป็นมม็วด รวมไปถึงหมู่บ้านหรือถิ่นที่อยู่ของแม่ครูมม็วด จึงเป็นอุปสรรคต่อการหาข้อมูลเกี่ยวกับมม็วดในจังหวัดต่าง ๆ จึงมีความยากและต้องใช้วิธีการสำรวจจากวิจัยที่เกี่ยวข้อง แต่ข้อมูลจากเล่มวิจัยโดยส่วนใหญ่นั้นได้ผ่านการสำรวจมาหลายปีแล้ว ผู้วิจัยจึงใช้ได้แค่ข้อมูลเบื้องต้นจากวิจัยดังกล่าวเป็นหลักีและเป็นจุดเริ่มต้นในการสำรวจหาหมู่บ้านที่มีพิธีกรรมมม็วดในภาคสนาม โดยอาศัยการถามจากคนในหมู่บ้านตามข้อมูลเบื้องต้นหรือผู้ใหญ่บ้านเป็นตัวช่วยในการสำรวจ

3. เสียงเครื่องดนตรีในการประสมวง ในการประสมวงครั้งนี้เป็นกาประสมวงใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีกันตรึมมาประสมกับวงเครื่องสายไทย ซึ่งเครื่องดนตรีกันตรึมที่ทำทำนองได้แก่ ซอกันตรึม และปี่อ้อ ทั้งนี้ปัญหาในการประสมวงคือ เสียงของปี่อ้อที่ไม่คงที่ เนื่องจากกลวิธีการเป่านั้นนักดนตรีอาจจะบังคับเสียงได้ยากกว่าปี่ไทย ดังนั้นเมื่อบรรเลงอาจมีเสียงที่เพี้ยนออกมาบ้างหรือการไม่คงที่ของเสียงที่บรรเลง จึงอาจทำให้ทำนองที่บรรเลงออกมานั้นอาจจะยังไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพิธีกรรมมม็วด อีกทั้งสร้างสรรค์ผลงานดนตรีจากพิธีกรรม รวมไปถึงการจัดการแสดงผลงานการประพันธ์เพลงมม็วด ซึ่งผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

1. ศึกษาพิธีกรรมมม็วดและบทเพลงในพิธีกรรมมม็วด

ขั้นตอนพิธีกรรมของจังหวัดศรีสะเกษนั้นจะเป็นพิธีกรรมที่มีขั้นอยู่ 11 ขั้นตอน ต่างจากจังหวัดสุรินทร์และสระแก้วซึ่งมี 6 ขั้นตอน บุรีรัมย์มีขั้นตอนทั้งหมด 7 ขั้นตอน พิธีกรรมมม็วดมีวัตถุประสงค์เพื่อการรักษาโรค และเป็นการปฏิบัติตามขนบความเชื่อของผู้ที่นับถือมม็วดในภาคอีสานตอนใต้ ในส่วนของเพลงประกอบพิธีกรรมที่พบเป็นเพลงที่มีจังหวะปานกลางไปถึงค่อนข้างเร็ว บางจังหวัดพบว่ามีการนำเพลงร่วมสมัยมาบรรเลงในพิธีกรรมอีกด้วย

2. สร้างสรรค์ผลงานดนตรีบทเพลงมม็วด

การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางค์ศิลป์ เพลงมม็วด เป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำพิธีกรรมมม็วด บรรยากาศ ท่าทางกิริยาต่าง ๆ มาสร้างสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง ซึ่งมีจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเติ๊บกรูเปรออัญ เพลงออญเจิญ เพลงเจือนโรง เพลงโฏนตา เพลงเลียโรง เพลงดังกล่าวเป็นเพลงใหม่ที่มีส่วนของสำเนียงคล้ายกับเพลงในวงกันตรึม ผู้วิจัยจึงนำเสนอผลงานในรูปแบบวงดนตรีผสม คือการบรรเลงซอกันตรึม ปี่อ้อร่วมกับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทย และใช้เครื่องหนังเป็นกลองกันตรึมกำกับจังหวะร่วมกับฉิ่งและโหม่งใหญ่

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด นี้เป็นงานสร้างสรรค์เพลงจากพิธีกรรมมม็วด ซึ่งเป็นผลงานใหม่ เป็นการประพันธ์เพลงที่สามารถประสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ได้อย่างลงตัว ทำให้บทเพลงที่ออกมานั้นมีกลิ่นไอของความเป็นกันตรึมและยังมีความเป็นไทยผสมกัน ทั้งนี้คุณค่าของเพลงนั้นคือการสร้างสรรค์ที่สะท้อนความชื่นชมในพิธีกรรมของวัฒนธรรมอีสานใต้ นำความประทับใจในวัฒนธรรมนั้นมาสร้างบทเพลงเพื่อแสดงความมีส่วนร่วมในการตระหนักรู้คุณค่าของวัฒนธรรมที่ต่างกัน ผลงานประพันธ์นี้ได้สะท้อนจินตนาการจากเรื่องราวพิธีกรรมมม็วดเป็นบทเพลงที่ทำการบรรเลงโดยวงเครื่องสายไทยผสมวงกันตรึม ปี่อ้อ และกลองกันตรึมเป็นครั้งแรก ผลงานดังกล่าวยังได้รับการยอมรับจากศิลปินกันตรึมคือ อาจารย์เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมของภาคอีสาน (สิงห์ทองคำ) ปี 2560 เพื่อขอใช้ผลงานเพลงเต็บกรูเปรออัญ ในการแสดงเพื่อบูชาครูของวงกันตรึม ส. สไบทอง และงานบวงสรวง ที่เสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา นอกจากนี้ วิชัย ชูชี นักดนตรีตัวแทนข้อมูลจังหวัดสระแก้วได้ขอเพลงทั้ง 5 เพลงไว้เพื่อให้ครูนักเรียนไว้ประดิษฐ์ท่ารำให้เข้ากับเพลงทั้ง 5 และนำเพลงนี้ให้กับผู้คนที่ไม่สามารถจ้างดนตรีมาบรรเลงงานมม็วดเพื่อเปิดในงานพิธีกรรมมม็วดอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 ข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาพิธีกรรมมม็วดรวมไปถึงการศึกษาเพลงที่ใช้กับพิธีกรรมเป็นการศึกษาเฉพาะรายเพื่อให้ทราบขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรม และเข้าใจในเรื่องของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ซึ่งความเข้าใจดังกล่าวนั้นอาจจะนำไปต่อยอดในการวิจัยชิ้นต่อไป อย่างไรก็ตามยังมีการประกอบพิธีกรรมมม็วดอีกหลายแห่งในบริเวณอีสานใต้ที่ควรแก่การบันทึกข้อมูลไว้เพื่อเป็นข้อมูลอ้างอิงทางวิชาการ จึงควรทำการศึกษาให้ครอบคลุมต่อไป นอกจากนั้นแล้วยังสามารถนำเอาผลงานการประพันธ์เพลงตามแนวคิดของผู้วิจัยไปต่อยอดในการแสดงนาฏศิลป์เพื่อให้เห็นภาพในการสื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้นอีกด้วย

รายการอ้างอิง

กล้าณรงค์ สารสุข. **สัมภาษณ์**, 27 มกราคม 2557.

เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์. **สัมภาษณ์**, 17 พฤษภาคม 2560.

ไกรศักดิ์ ศรีพนม. “มะม๊วดมอญ พิธีกรรมไหว้ผีบรรพชนของคนเขมรบ้านบัว,” **เมืองโบราณ**. ปีที่ 34 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มีนาคม 2551): 178-181.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดศรีสะเกษ (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542)**. กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดศรีสะเกษ (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542)**. กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์ (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542)**. กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542.

เครือจิต ศรีบุญนาค. **ดนตรีในพิธีกรรมชนเผ่าดั้งเดิมสายตระกูลมอญ – เขมร.** คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 2550.

เครือจิต ศรีบุญนาค. “เรือมมม็วต: พิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีของกลุ่มชาวไทยเขมรสุรินทร์,” **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์** ปีที่ 3 (2540) : 44-45.

งามพิศ สัตย์สงวน. **หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธรรมสภา, 2538.

จตุพร สีม่วง. **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560.

จเร สำอาง. **สมองดี ดนตรีทำได้.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550.

จังหวัดศรีสะเกษ. **ข้อมูลทั่วไปจังหวัดศรีสะเกษ**. [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://www.sisaket.go.th/index1.php [8 กุมภาพันธ์ 2557]

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ใน **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่**, หน้า 88 – 89. กรุงเทพ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2542.

ชนาวัฒน์ จอนจอหอ. **สัมภาษณ์**, 5 เมษายน 2560.

ชาติชาย ฉายมงคล. **การปรับเปลี่ยนพิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้ อำเภอดงหลวง จังหวัดมุกดาหาร**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2543.

ชัชวาล อ่อนละมุล. **ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอ-กันทรารักษณ์ จังหวัดศรีสะเกษ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาดนตรีชาติพันธุ์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. **สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลักโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา, 2545.

ณภัทร เชาว์นวม. อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สาขาภาษาไทย. **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2560.

ณัฐชยา เพชรพลอย. เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป. **สัมภาษณ์**, 3 เมษายน 2557.

ถาวร วงษ์ไล. **สัมภาษณ์**, 27 มกราคม 2557.http://www.koksoong.go.th/index.php?mod=blog&path=blog&id_sub=139&id_type=1 [25 ธันวาคม 2559]

ธีรชัย แสงม่วงยาง. **บันไดเสียงกับสำเนียงภาษาของเพลง**. [ออนไลน์]. 2546. แหล่งที่มา: https://www.nectec.or.th/schoolnet/library/create-web/10000/arts/10000-10617.html [24 พฤษภาคม 2560]

นงลักษณ์ สุดสวาสดิ์. เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์. **สัมภาษณ์**, 18 เมษายน 2557.

โนวาบีส. **ภาคอีสาน**. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.novabizz.com/Map/42.htm [27 มกราคม 2556]

บุญธรรม ตราโมท. **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2545.

บุษกร บิณฑสันต์. **ดนตรีบำบัด.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย, 2553.

บุษกร บิณฑสันต์, ขำคม พรประสิทธิ์ และปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. **กันตรึม**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

บุษกร สำโรงทอง. **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ปิยวิทย์ เบ็ญมาศ. **สัมภาษณ์**, 1 พฤษภาคม 2557.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. “ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป,” **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร**. ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2536): 38 – 39.

ประทีป แขรัมย์. **พิธีกรรม มม็วด ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทเขมร: ศึกษากรณีบ้านตะโกราย ตำบลบ้านบัว อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2535.

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. ปัญโจลมะม็วด: ดนตรีเข้าทรงรักษาโรค. ใน **เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเรื่อง ดนตรีพิธีกรรม**. หน้า 225-229. 29 ตุลาคม 2552 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต, 2552.

แผนที่ไทยดอทคอม. **จังหวัดสระแก้ว**. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.panteethai.com/จังหวัดสะแก้ว/ [25 ธันวาคม 2559]

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. **ปฐมบทดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

พิชิต ชัยเสรี. **การประพันธ์เพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

พิชิต ชัยเสรี. **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

พัชรินทร์ ยวนพันธ์. **สัมภาษณ์**, 5 เมษายน 2557.

มานพ วิสุทธิแพทย์. **วิถีพลโลกเสียงดนตรีไทย.** [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: https://yongyutheiamsaart.blogspot.com/2012/12/blog-post.html [24 พฤษภาคม 2560]

มานพ วิสุทธิแพทย์. **เอกสารประกอบคำสอน หลักการประพันเพลงไทยเบื้องต้น.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2535. (อัดสำเนา)

มุมการจัดการเรียนรู้ศูนย์วิจัยข้าวสุรินทร์. **จังหวัดสุรินทร์**. http://srn.brrd.in.th/km/index.php?option=com_content&view=article&id=6 [22 ธันวาคม 2556]

มนตรี โครตคันทา. **ซอกันตรึม.** http://www.isangate.com/entertain/sor_kantruem.html_[9 เมษายน 2560]

ยงยุทธ สถาพงษ์. “ปันโจลมม็วด: วิถีบำบัดรักษาโรคาโดยความเชื่อกับดนตรี,” **เมืองโบราณ**. 33 (ตุลาคม – ธันวาคม 2550): 104 – 108.

รุก อารมรัมย์. **สัมภาษณ์**, 30 พฤษภาคม 2556.

ลักขนา สารศรี. พนักงานธุรการ. **สัมภาษณ์**, 21 ธันวาคม 2559.

วราวุฒิ เรืองบุตร. **ดนตรีพิธีกรรมอีสานเหนือ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

วิชัย ชูชี. **สัมภาษณ์**, 15 ธันวาคม 2559.

วิชัย ชูชี. **สัมภาษณ์**, 16 พฤษภาคม 2560.

วิชัย โชควิวัฒน และสันติสุข โสภณสิริ. **หมอไทยดีเด่นแห่งชาติ พ.ศ.2559 พ่อหมอชอย สุขพินิจ กรูหมอพื้นบ้านชุมชนไทยเขมร แห่งโคกพยูง ตำบลแนงมุด อำเภอกาบเชิง จังหวัด สุรินทร์.** กรุงเทพฯ: พีเอ็นเอสครีเอชั่น, 2559.

วิมล หนูเกื้อและคณะ. **การแพร่กระจายของดนตรีอีสานในภาคกลางกรณีแคนวงประยุกต์ในจังหวัดนครสวรรค์.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2541.

วิลาสินี ศรีนุเคราะห์. **ปันโจล: กรณีศึกษาพิธีการไหว้ครูเพื่อสืบทอดพิธีกรรมอันเนื่องจากความเชื่อของชาวไทยเขมรสุรินทร์**. รายงานวิจัย. คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์, 2543.

วีระ สุขแสวง. **มะม็วด: พิธีกรรมและความเชื่อของกลุ่มคนพูดภาษาเขมรถิ่นอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาเขมรศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

ศิริ ผาสุก. **การแพทย์ตำหรับของโบราณ (พิธีกรรม เวทมนต์ คาถา และยาสมุนไพร**. กรุงเทพฯ: ดวงแก้ว, 2540.

สยาม ดนเสมอ. **สัมภาษณ์**, 27 กุมภาพันธ์ 2559.

สะรม เอี่ยมสะอาด. **สัมภาษณ์**, 19 ธันวาคม 2556.

สรชา งามทรัพย์. นักวิชาการสาธารณสุขปฏิบัติการ. **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2560.

สุพรรณี เหลือบุญชู. **ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน.** มหาสารคาม: ม.ป.ท., 2542.

สุกิจ พลประถม. **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** อุดรธานี: ศูนย์ตำราสถาบันราชภัฏอุดรธานี, 2538.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2542.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิฒน์. **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางค์ ชุด 12 ราศี.** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิจัยและสร้างสรรค์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สมร ปรุครัมย์. **สัมภาษณ์**, 30 พฤษภาคม 2556.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์. **ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ เอกสารการสอน ชุดวิชาศิลปะการละเล่นและการแสดงดนตรีพื้นบ้านไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธา-การพิมพ์, 2547.

สุรินทร์ปัจจุบัน. **ที่ตั้ง**. [ออนไลน์]. 2556. แหล่งที่มา: https://tripsurin.wordpress.com/surin/surinnow/ [20 พฤศจิกายน 2556]

สุรัตน์ จงดา. **ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน.** ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย, 2541.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. **การประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย, 2546.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. **ดนตรีพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2528.

องค์การบริหารส่วนตำบลลุมปุ๊ก. **ข้อมูลพื้นฐานตำบล**. . แหล่งที่มา: http://www.loompook.go.th/index.php/ [20 เมษายน 2557]

องค์การบริหารส่วนตำบลศรีแก้ว. **สภาพทั่วไปและข้อมูลพื้นฐาน**.. แหล่งที่มา: http://www.srikaew.go.th/info [24 พฤษภาคม 2557]

องค์การบริหารส่วนตำบลอาโพน. **สภาพทั่วไป**.. แหล่งที่มา: http://www.arpon.go.th/index.php [22 มิถุนายน 2556]

อมรา กล่ำเจริญ. **เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2553.

อังคณา ใจเหิม. **การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหม.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

อัจฉรา ภาณุรัตน์. "พิธีโจลมะม็วด การรักษาโรคด้วยจิตวิญญาณของชาวไทยเขมร," **จอมสุรินทร์**. 1 (ตุลาคม – พฤศจิกายน 2544): 8 – 13.

อัจฉรา ภาณุรัตน์. "มม็วด," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน** 10 (2542): 3465.

อุดม หนูทอง. **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2531.

เอนก นาวิกมูล. **เพลงนอกศตวรรษ**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2550.

Seo, Maria K. **Hanyang Kut: Korean Shaman Ritual Music from Seoul.** New York: Routledge, 2002.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องบูชาบางส่วนที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

จังหวัดศรีสะเกษ

จวมใบขนุน

จวมใบเงิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตรุยแสนง

ตรุยเก๊าะ

ซาเทริลล์

เทียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หมาก – พลู

ข้าวสาร, ข้าวต้มใบมะพร้าว, กล้วยน้ำหว้า, เหล้า

โดงสะเทิร หรือมะพร้าวธรรม

ขัน 5 ขัน 8

ดาบ

ข้าวเปลือก

จังหวัดบุรีรัมย์

บายศรีถาด

ต้นดอกไม้สี

บายศรีกระดาษสี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จังหวัดสระแก้ว

บายศรีต้น

บายศรีพาน

บายศรีจาน

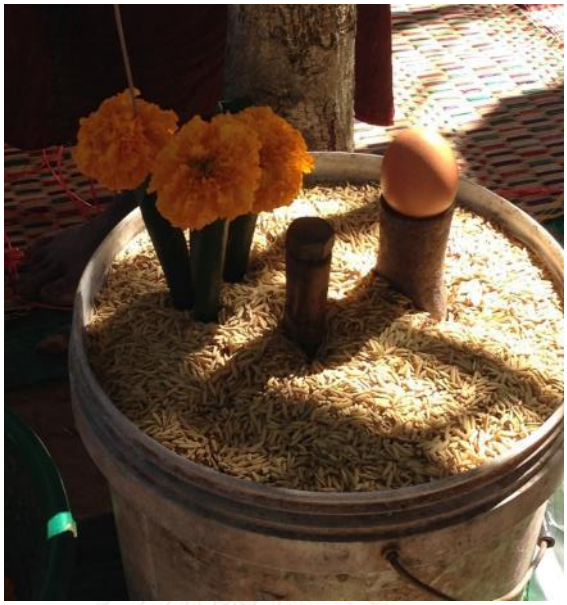
หัวหมู

กับข้าวคาวหวาน ผลไม้

ดาบ ปืนไม้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้าวเปลือก สิ่ว เสียม และไข่



จวมบูร

บายศรีถาด

ต้นไม้เงิน ทอง

ดอกไม้สด

ดอกไม้ผ้า

กุมารบูชา

น้ำเปล่า

ข้าวต้มใบมะพร้าว

ขนมนางเล็ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บายศรีจาน

เหล้าขาว

ขันครู

กรอกะแย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ซราเทรอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จังหวัดสุรินทร์

กรวย

อันซอม

จี๊กอินซาย

กำปราช

เทียน

จวมครู

ตรุยซีม

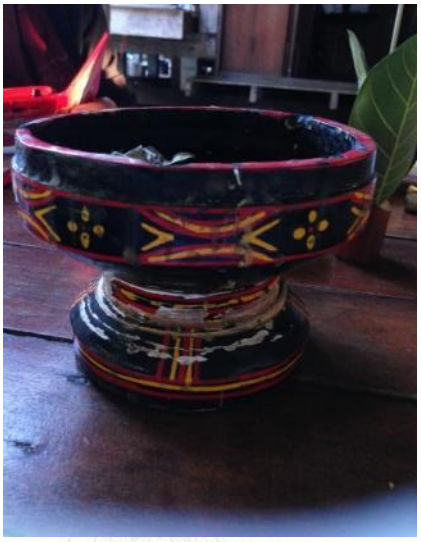
จูมจวม

ซราเทรอ

บายศรีปากชาม

อุปกรณ์ในการเข้าทรง (ตอกหรือขัน) ประกอบด้วย

ขัน หรือตอก



เทียนขี้ผึ้งทำเป็นขด (ตีนกระมูน)

ตรวยกำปราช

ตรวยอันซอม

ใบพลู หมากผ่าซีก

ขันนักดนตรี

ขันหมากเบง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ – นามสกุล	นายวราวุฒิ เรืองบุตร
วัน เดือน ปีเกิด	13 มกราคม พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	จังหวัดอุบลราชธานี ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2547 ศศ.ม. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	พ.ศ.2544 ศป.บ. ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดนตรีไทย) มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ทุนการศึกษา	ทุนการศึกษาปริญญาเอก ประจำปีการศึกษา 2554 มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
ประสบการณ์การทำงาน	อาจารย์ประจำสาขาศิลปศึกษา แขนงดนตรี (2551 - ปัจจุบัน) คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
สถานที่ทำงาน	คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University