กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

นายณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PROCESS OF MAKING SUENG LAUNG BY MASTER JIRASAK THANUMAS

Mr. Natthapong Jitareewong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Thai Music

Department of Music

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
โดย	นายณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

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

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

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์ : กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ. (PROCESS OF MAKING SUENG LAUNG BY MASTER JIRASAK THANUMAS) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

งานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ศึกษาประวัติชีวิตครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเป็นช่างในจังหวัดแพร่มีประสบการณ์สร้างซึงได้รับการสืบทอดจากบิดาและครูภูมิปัญญาท้องถิ่น ลักษณะซึงหลวงคือซึงขนาดใหญ่มีสัดส่วนหน้าตาดตั้งแต่หน้า 12-14 นิ้ว มีเสียงนุ่มดังกังวาน นิยมใช้สายโลหะและสายเอ็น ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักแบบห่างๆ และใช้วิธีการดีดดักเสียงเป็นบางช่วง สามารถตั้งระบบคู่เสียงได้ทั้งลูก 3 และลูก 4 มีขั้นตอนการสร้างทั้งหมด 7 ขั้นตอน คือ การขึ้นโครงซึง การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหม และเจาะหัวซึง การทำแผ่นหน้าตาดซึง การฉลุลายหน้าตาด การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) การขัดแต่งทาสี และการแต่งเสียง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงพบทั้งหมด 6 ปัจจัย คือ การคัดเลือกไม้ ความหนาของกล่องเสียงและแผ่นหน้าตาด การติดหย่องหน้าและหย่องหลัง การบากร่องรับสาย การติดลูกนับ และการฉลุลายหน้าตาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6186741335 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORD: SUENG LUANG, JIRASAK THANUMAS, INSTRUMENT MAKING, SOUND QUALITY, PHRAE PROVINCE

NATTHAPONG JITAREEWONG : PROCESS OF MAKING SUENG LAUNG BY MASTER JIRASAK THANUMAS. ADVISOR: ASSOC. PROF. PORNPRAPIT PHOASAVADI, PH.D.

This research examines contextual data pertaining to *sueng luang*, the biography of Master Jirasak Thanumas, and the making process of Master Jirasak's *sueng luang* making. By using qualitative methods, the research findings reveal that Master Jirasak is a highly respected instrument maker in Phrae province. He inherited his craftsmanship from his family and local instrument makers. The diameter of the *seung luang*'s resonator is between twelve to fourteen inches. The instrument has four wooden or nylon strings that produce a reverberant timbre. It plays pivotal pitches of melodic phrases and sometimes anticipates the ending pitch of each phrase. The strings are set in either three or four interval apart. There are seven steps of making *sueng luang*: 1) framing; 2) drilling the resonator; 3) drilling a peg box; and headpiece; 4) cutting resonator's front covering; 5) carving the front covering; 6) assembling fingerboard; and 7) sanding and painting; and fine-tuning the timbre. The six factors that affect the quality of sueng luang include raw wood quality, thickness of the resonator and its front covering, position of the front and rear bridge, the string notch at the peg box, fret positions, and carving the front covering.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้ได้รับการอนุเคราะห์และการสนับสนุนจากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านที่ได้กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้ ข้อมูล และให้คำปรึกษาต่าง ๆ กับผู้วิจัยเพื่อให้งานวิจัยฉบับนี้เสร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์

ขอกราบขอบพระคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้กรุณามอบความรู้ให้คำปรึกษาและเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยด้วยความเมตตามาโดยตลอดการศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ที่กรุณาให้การอนุญาตศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวง ประวัติชีวิต และอนุเคราะห์ข้อมูลอันมีความสำคัญต่องานวิจัยในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ให้คำแนะนำและแนวทางในการทำวิจัยให้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ความกรุณาทดสอบประเมินคุณภาพเครื่องดนตรี |ซึ่งทำให้ได้ผลลัพธ์ของงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่ พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณบิดามารดา ที่ให้โอกาสผู้วิจัยได้รับการศึกษาตลอดจนคอยช่วยเหลือเป็นกำลังที่ดีเสมอมาจนประสบความสำเร็จ ขอมอบประโยชน์อันเกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นกุศลและบูชาแด่ครูดนตรีไทยที่ได้ล่วงลับไปแล้ว เพราะท่านทั้งหลายคือผู้ดลบันดาลให้การดนตรีคงอยู่จนถึงทุกวันนี้

ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

สารบัญแผนภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 4

1.3 วิธีการดำเนินงานวิจัย 4

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง 7

2.1 ความหมายของซึงหลวง 7

2.2 เสียงซึงหลวงในอุดมคติ 11

2.3 ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง 12

2.4 บทบาทหน้าที่ของซึงหลวง 29

2.5 กลวิธีการดีดซึงหลวง 32

2.6 ระบบเสียงซึงหลวง 37

2.7 สรุป 40

บทที่ 3 ประวัติชีวิตครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ 42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 ประวัติการศึกษา....43
3.2 ประวัติการศึกษาดนตรีพื้นเมือง....46
3.3 ประวัติการก่อตั้งโรงงานผลิตเครื่องดนตรี....52
3.4 ประวัติการศึกษางานช่าง....58
3.5 การถ่ายทอดองค์ความรู้....63
3.6 ผลงานการสร้างซึงหลวง....65
3.7 ผลงานและรางวัล....70
บทที่ 4 กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....77
4.1 วัตถุดิบ เครื่องมือ และลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง....78
4.1.1 แหล่งที่มาของวัตถุดิบ และพันธุ์ไม้....78
4.2 กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....99
4.2.1 การขึ้นโครงซึง....99
4.2.2 การเจาะกล่องเสียง การเจาะรางไหม และการเจาะหัวซึง....106
4.2.3 การทำแผ่นหน้าตาด....114
4.2.4 การฉลุลายหน้าตาด....122
4.2.5 การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)....125
4.2.6 การขัดแต่งและทาสี....129
4.2.7 ขั้นตอนการแต่งเสียง....133
4.3 การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงและลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....149
4.3.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....149
4.3.2 ลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....151
4.4 การประเมินคุณภาพเสียงซึงหลวงจากผู้ทรงคุณวุฒิ....153
4.4.1 พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์....154

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.2 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ 155
4.4.3 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 156
4.4.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม 158
4.4.5 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม 159
4.5 สรุปผล 161
บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ 162
5.1 บทสรุป 162
5.2 ข้อเสนอแนะ 164
บรรณานุกรม 165
ประวัติผู้เขียน 168

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 ตารางการเทียบสัดส่วนขนาดซึง.....16

ตารางที่ 2.2 ตารางแบ่งประเภทสายซึงหลวง.....19

ตารางที่ 2.3 ตารางสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงซึงหลวง.....35

ตารางที่ 2.4 ตารางระบบคู่เสียงซึงลูก 4.....38

ตารางที่ 4.1 ตารางองค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....98

ตารางที่ 4.2 ตารางสรุปสัดส่วนซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ..... 148

ตารางที่ 4.3 ตารางสรุปผลการสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิจากการประเมินคุณภาพเสียง และลักษณะทางกายภาพซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ..... 160

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 ซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....15
ภาพที่ 2.2 ซึงหลวง ซึงใหญ่ ซึงกลาง และซึงเล็ก ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....16
ภาพที่ 2.3 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านหน้า แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่.....21
ภาพที่ 2.4 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านข้าง แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่.....22
ภาพที่ 2.5 หัวซึงทรงเปาบุ้นจิ้น บริเวณด้านหน้า แบบเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม.....22
ภาพที่ 2.6 หัวซึงทรงเปาบุ้นจิ้น บริเวณด้านข้าง แบบเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม.....23
ภาพที่ 2.7 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านหน้า แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่.....23
ภาพที่ 2.8 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านข้าง แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่.....24
ภาพที่ 2.9 หัวซึงกนกล้านนา บริเวณด้านหน้า.....24
ภาพที่ 2.10 หัวซึงกนกล้านนา บริเวณด้านข้าง.....25
ภาพที่ 2.11 หัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักลายตราพระนามาภิไธยย่อ ส.ธ.....25
ภาพที่ 2.12 หัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักสัญลักษณ์เลขเก้า.....26
ภาพที่ 2.13 หัวซึงแบบแกะสลักฝีมือช่างพื้นบ้าน บริเวณด้านหน้า.....27
ภาพที่ 2.14 หัวซึงแบบแกะสลักฝีมือช่างพื้นบ้าน บริเวณด้านข้าง.....27
ภาพที่ 2.15 หัวซึงปลายตัด บริเวณด้านหน้า.....28
ภาพที่ 2.16 หัวซึงปลายตัด บริเวณด้านข้าง.....28
ภาพที่ 3.1 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....42
ภาพที่ 3.2 ใบปริญญาบัตรสำเร็จการศึกษาปริญญาตรี นิติศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง .45
ภาพที่ 3.3 ใบปริญญาบัตรสำเร็จการศึกษาปริญญาโท รัฐศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัย รามคำแหง.....46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.4 พ่อครูผัด โมดนิยม....48
ภาพที่ 3.5 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศกับพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์....49
ภาพที่ 3.6 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเข้าร่วมการประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน ภาคเหนือ วันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2546 ณ โรงละครวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่....50
ภาพที่ 3.7 ตำแหน่งที่ตั้งโฮงซึงหลวง....53
ภาพที่ 3.8 บริเวณด้านหน้าโฮงซึงหลวง....54
ภาพที่ 3.9 บริเวณที่พักเกื้อกูลโฮมสเตย์....54
ภาพที่ 3.10 บริเวณทำงานกลึงส่วนประกอบเครื่องดนตรี....55
ภาพที่ 3.11 บริเวณจัดแสดงเครื่องดนตรีพื้นเมือง....55
ภาพที่ 3.12 บริเวณทำซึงในโรงเก็บไม้....56
ภาพที่ 3.13 โรงเก็บไม้....56
ภาพที่ 3.14 นายอนุชา ขยัน (ช่างเคน)....57
ภาพที่ 3.15 นายนพดล บุปผาประสิทธิ์ (ช่างสตอ)....57
ภาพที่ 3.16 นายธวัชชัย เตียมอ้าย (ช่างเค)....58
ภาพที่ 3.17 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศร่วมแสดงความยินดีกับพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เนื่องในงานรับรางวัลเชิดชูครูช่างศิลปหัตถกรรม วันที่ 8-13 สิงหาคม พ.ศ. 2558 ณ ศูนย์ศิลปาชีพบางไทร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....61
ภาพที่ 3.18 อาจารย์วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์....61
ภาพที่ 3.19 สล่าสุรพงษ์ ชื่นสมบัติ (สล่าคบ)....61
ภาพที่ 3.20 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ถ่ายทอดการดีดซึงให้กับเยาวชนที่สนใจ....64
ภาพที่ 3.21 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ถ่ายทอดการดีดซึงให้กับเยาวชนที่สนใจ....64
ภาพที่ 3.22 นายจิรภัทร ธนูมาศ บุตรชายของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ....65
ภาพที่ 3.23 เอกสารข้อมูลการสร้างซึงหลวงเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี....67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.24 รองศาสตราจารย์บุญเสริม ภู่สาลี และซึงหลวง ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี.....67

ภาพที่ 3.25 ซึงหลวง ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี.....68

ภาพที่ 3.26 หัวซึงแกะสลักลายตราพระนามาภิไธยย่อ ส.ธ. ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี.....68

ภาพที่ 3.27 ซึงหลวงที่จัดสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งการระลึกถึง พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 69

ภาพที่ 3.28 การแกะสลักหัวซึงด้วยสัญลักษณ์เลขเก้า.....70

ภาพที่ 3.29 เกียรติบัตรยกย่องให้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวงดนตรีพื้นเมืองของโรงเรียนบ้านผาคัน ตำบลบ้านปิน อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2548.....72

ภาพที่ 3.30 หนังสือรับรองผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2548.....73

ภาพที่ 3.31 ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับสามดาว ในปี พ.ศ. 2549.....73

ภาพที่ 3.32 ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว ในปี พ.ศ. 2552.....74

ภาพที่ 3.33 เกียรติบัตรยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านดนตรีพื้นบ้าน วันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2554.....74

ภาพที่ 3.34 ใบรับรองจากสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม ผลิตภัณฑ์ที่ได้รับการรับรอง ประเภทซึงกลาง วันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2558.....75

ภาพที่ 3.35 ประกาศนียบัตรรับรองคุณภาพ “สะล้อ” ผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว วันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2559.....75

ภาพที่ 4.1 ไม้สัก.....80

ภาพที่ 4.2 ไม้ขนุน.....81

ภาพที่ 4.3 เครื่องผ่าไม้.....82

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.4 เลื่อยสายพาน 82
ภาพที่ 4.5 เลื่อยวงเดือน 83
ภาพที่ 4.6 เร้าเตอร์ 83
ภาพที่ 4.7 กบไฟฟ้า 84
ภาพที่ 4.8 ลูกหมุน 84
ภาพที่ 4.9 ดอกขุด 85
ภาพที่ 4.10 สว่านไฟฟ้า 85
ภาพที่ 4.11 ไขควงไร้สาย 86
ภาพที่ 4.12 รถถังขัดไม้ 86
ภาพที่ 4.13 เครื่องเป่าลม 87
ภาพที่ 4.14 เครื่องเจีย 87
ภาพที่ 4.15 เครื่องขัดลูกหมู 88
ภาพที่ 4.16 เลื่อยฉลุหางหนู 88
ภาพที่ 4.17 Vernier Caliper 89
ภาพที่ 4.18 ไม้บรรทัดสแตนเลส และดินสอไม้ 89
ภาพที่ 4.19 วงเวียนเหล็ก 90
ภาพที่ 4.20 กาวร้อน 90
ภาพที่ 4.21 คีมตัดลวด 91
ภาพที่ 4.22 ค้อนหงอน 91
ภาพที่ 4.23 สิ่วไม้ 92
ภาพที่ 4.24 น้ำมันแชล็คขาว 92
ภาพที่ 4.25 แลคเกอร์ 93
ภาพที่ 4.26 กระดาษทราย 93
ภาพที่ 4.27 ใบเลื่อยช่างทอง 94

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.28 สัดส่วนซึงหลวง 96
ภาพที่ 4.29 องค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ 97
ภาพที่ 4.30 ช่างธวัชชัย เตียมอ้าย และผู้วิจัยช่วยกันแบกแผ่นไม้ขนุน 99
ภาพที่ 4.31 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางกล่องเสียงด้วยวงเวียนเหล็ก 100
ภาพที่ 4.32 การวัดสัดส่วนตำแหน่งกึ่งกลางเพื่อให้เชื่อมโยงระหว่างบัวด้านล่างกับกล่องเสียง 100
ภาพที่ 4.33 การวัดสัดส่วนเชื่อมโยงระหว่างบัวด้านบนกับกล่องเสียง 101
ภาพที่ 4.34 การเทียบสัดส่วนช่วงคอซึงจากซึงขนาดหน้า 13 นิ้ว 101
ภาพที่ 4.35 การวัดสัดส่วนของคอให้เชื่อมโยงกับกล่องเสียง 101
ภาพที่ 4.36 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวาดหางบัวด้านล่าง 102
ภาพที่ 4.37 การใช้เลื่อยวงเดือนผ่าไม้ให้ได้โครงตามลายเส้นที่วาดด้วยดินสอ 102
ภาพที่ 4.38 การนำโครงไม้เข้าเครื่องผ่าไม้ใหญ่ 103
ภาพที่ 4.39 การผ่าไม้บริเวณหัวและคอซึงตัด 103
ภาพที่ 4.40 การผ่าเข้ามุมบริเวณบัวด้านบนของกล่องเสียง 104
ภาพที่ 4.41 การใช้กบไสไฟฟ้าขัดหน้าไม้ให้เรียบเสมอกัน 104
ภาพที่ 4.42 การวาดเส้นบริเวณหัวซึง 105
ภาพที่ 4.43 การวาดเส้นบริเวณบัวด้านบนและล่าง 105
ภาพที่ 4.44 การใช้วงเวียนขีดเส้นวัดขอบกล่อง 106
ภาพที่ 4.45 การใช้เร้าเตอร์เซาะร่องขอบกล่องให้ลึกลงไป 5 มิลลิเมตร 107
ภาพที่ 4.46 การใช้สว่านแท่นใส่ดอกขุดเจาะกล่องเสียง 108
ภาพที่ 4.47 การใช้สิ่วขุดแต่งเก็บรายละเอียด 108
ภาพที่ 4.48 การใช้เครื่องขัดลูกหมูแต่งผิวไม้ให้เรียบเนียน 109
ภาพที่ 4.49 พื้นกล่องเสียงหลังจากขัดแต่งเสร็จ 109
ภาพที่ 4.50 การเจาะรูรางไหมด้วยสว่านแท่น 110
ภาพที่ 4.51 รางไหม 110

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.52 การใช้สว่านแท่นเจาะรูหัวซึง 111
ภาพที่ 4.53 การใช้เลื่อยสายพานผ่าเข้าโค้งหน้ารางไหม 111
ภาพที่ 4.54 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งช่องรางไหมให้เรียบ 111
ภาพที่ 4.55 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวาดเส้นหัวซึงกนกล้านนา 112
ภาพที่ 4.56 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งมุมสันกระดูกงู 112
ภาพที่ 4.57 หัวซึงและรางไหม 113
ภาพที่ 4.58 บริเวณด้านข้างรางไหมและหัวซึง 113
ภาพที่ 4.59 โครงซึงหลวงด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลัง 114
ภาพที่ 4.60 การตากแผ่นไม้สักพิงกับแผ่นสังกะสี 115
ภาพที่ 4.61 การนำแผ่นไม้สักมาประกบติดกันและทาด้วยกาวร้อน 115
ภาพที่ 4.62 การใช้ลูกหมูขัดแต่งรอยเชื่อม 116
ภาพที่ 4.63 การใช้วงเวียนขีดเส้นวาดแผ่นหน้าตาดเป็นวงกลม 116
ภาพที่ 4.64 การใช้เลื่อยสายพานผ่าเข้าโค้ง 116
ภาพที่ 4.65 แผ่นหน้าตาดไม้สัก 117
ภาพที่ 4.66 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางแผ่นหน้าตาด 117
ภาพที่ 4.67 การขัดแต่งขอบมุมโค้งบริเวณรอยเชื่อมบัวบนและบัวล่าง 118
ภาพที่ 4.68 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งขอบกล่องเสียง 118
ภาพที่ 4.69 การติดก้านไม้ชิงชันแดงรองใต้แผ่นหน้าตาด 119
ภาพที่ 4.70 การทากาวร้อนบริเวณขอบกล่องเสียง 119
ภาพที่ 4.71 การใช้สองมือกดทับแผ่นหน้าตาดระหว่างรอกาวแห้ง 119
ภาพที่ 4.72 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งรอยต่อบัวบน 120
ภาพที่ 4.73 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งรอยต่อบัวล่าง 120
ภาพที่ 4.74 การใช้เครื่องขัดรถถังขัดแต่งขอบรอยต่อแผ่นหน้าตาดและกล่องเสียง 121
ภาพที่ 4.75 การใช้เครื่องขัดรถถังขัดแต่งแผ่นหน้าตาดให้มีรอยต่อเรียบเนียนเสมอกับบัว 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.76 การใช้วงเวียนวงกลมเล็กวาดโครง 122
ภาพที่ 4.77 การใช้ไม้บรรทัดตีเส้นแบ่งครึ่งรอบวงกลม 122
ภาพที่ 4.78 การใช้สว่านแท่นเจาะรูใส่หลักซึง 123
ภาพที่ 4.79 การใช้สว่านแท่นเจาะรูรอบวงกลมตำแหน่งที่ 2 123
ภาพที่ 4.80 การใช้ใบเลื่อยฉลุลายหยดน้ำตำแหน่งที่ 1 124
ภาพที่ 4.81 การใช้ใบเลื่อยฉลุลายปาดปลายวงกลมตำแหน่งที่ 2 124
ภาพที่ 4.82 ลายฉลุใบโพธิ์ในตำแหน่งที่ 3 บริเวณรอบนอกวงกลม 124
ภาพที่ 4.83 การผ่าท่อนไม้ชิงชันแดงให้มีความบาง 126
ภาพที่ 4.84 การนำแผ่นไม้ที่ผ่ามาขัดกับกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 126
ภาพที่ 4.85 การออกแบบลายแผ่นไม้บริเวณปลายที่หันไปทางกล่องเสียง 126
ภาพที่ 4.86 การนำลายที่วาดมาผ่ากับเลื่อยสายพาน 127
ภาพที่ 4.87 การขัดแต่งด้วยกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 บริเวณขอบ 127
ภาพที่ 4.88 การทากาวร้อนลงบนคอซึง 127
ภาพที่ 4.89 การประกบแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) 128
ภาพที่ 4.90 การใช้มือทั้งสองข้างออกแรงกดทับ 128
ภาพที่ 4.91 การใช้สว่านแท่นเจาะรูลูกบิดไม้ 129
ภาพที่ 4.92 การใช้สว่านแท่นเจาะรูลูกบิดกีต้าร์ 129
ภาพที่ 4.93 การใช้ลูกหมูขัดกระดาษทรายหยาบ เบอร์ P60 130
ภาพที่ 4.94 การขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ P100 ด้วยเครื่องขัดกบไฟฟ้า 130
ภาพที่ 4.95 การทาน้ำมันแชล็คขาวที่หน้าตาด 131
ภาพที่ 4.96 การขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 0 131
ภาพที่ 4.97 บริเวณด้านหน้าและด้านหลังตัวซึง หลังจากพ่นแลคเกอร์เคลือบเงา 132
ภาพที่ 4.98 บริเวณด้านหน้าและด้านหลังตัวซึงหลังพ่นแลคเกอร์แบบด้าน 132
ภาพที่ 4.99 หย่องหน้า 133

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.100 หย่องหลัง 133
ภาพที่ 4.101 ลูกนับ 134
ภาพที่ 4.102 หลักซึงไม้สัก 135
ภาพที่ 4.103 ลูกบิดกีต้าร์ 135
ภาพที่ 4.104 ปิ๊กดีดที่ทำจากขวดพลาสติกนมเปรี้ยว 135
ภาพที่ 4.105 ลูกบิดไม้สัก 136
ภาพที่ 4.106 สายสแตนเลส 136
ภาพที่ 4.107 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวัดความสูงหย่องหน้า 137
ภาพที่ 4.108 การใช้สิ่วเซาะร่องเปิดหน้าสีที่เคลือบไว้ออก 137
ภาพที่ 4.109 การทากาวร้อนบริเวณที่เปิดหน้าสีออก 138
ภาพที่ 4.110 การใช้นิ้วกดหย่องเพื่อให้ยึดติดกับฐานล่าง 138
ภาพที่ 4.111 การสอดสายสแตนเลสเข้าที่รูหลักซึง 139
ภาพที่ 4.112 การวัดระยะความยาวของสายจากหลังซึงถึงปลายรางไหม 139
ภาพที่ 4.113 การหมุนลูกบิดกีต้าร์เพื่อปรับความตึงหย่อนของสาย 140
ภาพที่ 4.114 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศบากร่องรับสายซึงบริเวณหย่องหน้า 141
ภาพที่ 4.115 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวางหย่องหลังและบากร่องรับสายซึง 142
ภาพที่ 4.116 การหยอดกาวร้อนใต้ฐานหย่องหลังเพื่อยึดตำแหน่ง 142
ภาพที่ 4.117 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สาธิตท่าวางคอซึงให้เฉียงขึ้นไปทางหัวเข่าซ้าย 143
ภาพที่ 4.118 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สาธิตท่ายกหัวเข่าซ้ายให้สูงกว่าหัวเข่าขวา 143
ภาพที่ 4.119 การใช้ดินสอขีดตำแหน่งที่จะวางลูกนับ 144
ภาพที่ 4.120 การใช้ใบเลื่อยช่างทองขีดผิวไม้ให้เป็นร่อง 144
ภาพที่ 4.121 การใช้สิ่วเซาะร่องเปิดหน้าสีออก 144
ภาพที่ 4.122 การหยอดกาวร้อนลงบนร่องที่เซาะไว้ 145
ภาพที่ 4.123 การดีดตรวจตำแหน่งเสียงควงสายเป็นคู่แปด 145

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.124 อัตราส่วนความหนาของพื้นกล่องเสียงและแผ่นปิดหน้าตาด 149
ภาพที่ 4.125 อัตราความสูงของหย่องหน้าและหย่องหลัง 150
ภาพที่ 4.126 ลายฉลุใบโพธิ์ 151
ภาพที่ 4.127 ลายฉลุใบโพธิ์ 152
ภาพที่ 4.128 หัวซึงกนกล้านนา 152
ภาพที่ 4.129 แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) 153
ภาพที่ 4.130 พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ 154
ภาพที่ 4.131 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ 155
ภาพที่ 4.132 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 156
ภาพที่ 4.133 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม 158
ภาพที่ 4.134 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม 159

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 3.1 แผนภูมิการศึกษางานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....62

แผนภาพที่ 3.2 แผนภูมิองค์ความรู้เชิงช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ.....62

แผนภาพที่ 4.1 แผนภูมิสรุปขั้นตอนกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ 146

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เครื่องดนตรีถือเป็นภูมิปัญญาที่ได้สั่งสมและสืบทอดองค์ความรู้ในการคิดประดิษฐ์สร้างขึ้น โดยอาศัยวัตถุดิบที่หาง่ายตามแหล่งธรรมชาติ เช่น ไม้ และหนังสัตว์ นำมาสร้างให้มีรูปทรง เครื่องดนตรีไทยสามารถแบ่งประเภทเครื่องดนตรีได้ ดังที่ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึง ประเภทเครื่องดนตรีไทย ว่า *"การแบ่งประเภทเครื่องสังคีตของไทยเรานั้น ถือเอากิริยาการที่ทำให้เกิดเสียงอย่างเดียวเป็นเกณฑ์ ซึ่งจำแนกได้ 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า"* (กรมศิลปากร, 2545: 25) สำหรับเครื่องดนตรีในแต่ละภูมิภาคมีรูปแบบการบรรเลงทั้งการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงวง ดังที่ วิมล จิโรจน์พันธุ์ และคณะได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่ของการบรรเลงดนตรีล้านนา ไว้ว่า

> *ดนตรีพื้นบ้านอาจแบ่งบทบาทและหน้าที่ตามประเภทและลักษณะการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ คือ ดนตรีที่บรรเลงเดี่ยวมักเป็นเครื่องดนตรีที่ขณะนี้มีขนาดพอถือติดตัวได้และไม่ดังจนเกินไป ประเพณีแอ่วสาวสมัยก่อนหนุ่ม ๆ มักมีเครื่องดนตรีติดตัวไปด้วย เช่น พิณเพี้ยะ ซึง สะล้อ เป็นต้น* (วิมล จิโรจน์พันธุ์ และคณะ, 2551: 262)

พื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายไว้ว่า "กลุ่มแรกได้แก่กลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออก ประกอบด้วย จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา และจังหวัดน่าน กลุ่มที่สองได้แก่วัฒนธรรมล้านนาตะวันตก ประกอบด้วย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง และจังหวัดแม่ฮ่องสอน" (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: 1)

วงสะล้อซอซึงเป็นวัฒนธรรมร่วมในภาคเหนือซึ่งเรียกว่าวัฒนธรรมดนตรีล้านนา เครื่องดนตรีล้านนายังมีการถ่ายเทและเชื่อมโยงกันภายเขตพื้นที่ที่อยู่บริเวณใกล้เคียงกัน นับว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีอยู่ร่วมกัน

วัฒนธรรมดนตรีในจังหวัดแพร่ ประกอบไปด้วยการบรรเลงสะล้อซึงและการขับซอ ดังที่ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ได้อธิบายถึงเรื่องเอกลักษณ์ทางดนตรีจังหวัดแพร่ ไว้ว่า

> *เครื่องดนตรีของจังหวัดแพร่ที่มีความแตกต่างจากจังหวัดอื่น คือ สะล้อ โดยสะล้อของจังหวัดแพร่มีขนาดใหญ่และมีนมทำหน้าที่กำกับเสียงซึ่งมีทั้งหมด 9 เสียง ไม่มีรัดอกลูกบิดขึงสายเรียงขนาดกันคล้ายกับซอด้วง ซออู้ ส่วนสะล้อของจังหวัดอื่นลูกบิดไขว้กันและมีลูกนับ นอกจากนี้ยังมีวงกระดึงสังคีต (ฮอกเมืองแป้) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประยุกต์*

ประเภทตีที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยนายอรุณ ทิพยวงศ์ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 269)

การขับซอของจังหวัดแพร่ ยังมีลักษณะการขับซอที่ได้นำวัฒนธรรมดนตรีจากกลุ่มเขตพื้นที่ใกล้เคียงเข้ามาประสมวง ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายการขับซอ ไว้ว่า “เป็นลักษณะการซอแบบน่าน โดยมีการนำสะล้อแบบมีก๊อบมาประสมวงดนตรี” (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: 53) เช่นเดียวกับที่ธีรยุทธ ยวงศรี ได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับซอของจังหวัดแพร่ไว้ว่า “เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับซอเขตที่ 2 ได้แก่ สะล้อ ซึง” (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 48)

ซึง เป็นเครื่องดนตรีล้านนาประเภทดีด รูปร่างลักษณะคล้ายพิณของภาคอีสาน มีส่วนประกอบได้แก่ หย่อง รางไหม ตาดซึง ลูกบิด 2 ข้าง ข้างละ 2 ลูก มีสาย 4 เส้น แบ่งเป็น 2 คู่ เรียกว่า สายเอก และสายทุ้ม ติดนม 9 นม แบ่งขนาดซึงออกเป็น 3 ขนาด ได้แก่ เล็ก กลาง ใหญ่ ทำจากไม้เนื้อแข็งที่นิยมนำใช้ส่วนใหญ่คือไม้สัก ธีรยุทธ ยวงศรี ได้กล่าวถึง ขนาดของซึงไว้ว่า “ที่ใช้อยู่ทั่วไปขณะนี้ มี 3 ขนาด แบ่งเป็น ซึงเล็กหรือซึงน้อย ซึงกลาง ซึงใหญ่ไม่นิยมเรียก ซึงหลวง” (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 18)

ซึงหลวง เป็นซึงที่มีรูปทรงสัดส่วนขนาดใหญ่บรรเลงอยู่ในวงสะล้อซอซึง มีลักษณะเสียงดังทุ้มกังวานเทียบได้กับเครื่องดนตรีสากลที่มีลักษณะเสียงคล้ายกับกีตาร์เบส ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เจ้าของ โฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ได้กล่าวถึง ลักษณะสำคัญของซึงหลวง ไว้ว่า “ซึงหลวงจะมีขนาดใหญ่โต ใหญ่ในที่นี้คือกำหนดไว้หน้า 12 นิ้ว ซึงหลวงจะใหญ่ตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไป บทบาทหน้าที่หลักของซึงหลวงไว้เป็นเครื่องประดับและทำหน้าที่เป็นเสียงตัดเบสให้กับวง” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2563)

ซึงหลวงมีหน้าที่บรรเลงเสียงทุ้มต่ำให้กับวง คุณภาพเสียงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่นักดนตรีต้องคำนึงถึงและให้ความใส่ใจในการเลือกซื้อตามแหล่งผลิตเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพจากช่างภูมิปัญญาในท้องถิ่น ต้องอาศัยช่างฝีมือผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งด้านงานไม้ในการออกแบบสร้างชิ้นงานให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีความประณีตความชำนาญในการใช้เครื่องมือทุกขั้นตอน มีทักษะการบรรเลงมีความเข้าใจในธรรมชาติเสียงของเครื่องดนตรี และการเลือกใช้วัตถุดิบกับอุปกรณ์งานช่าง จึงจะทำให้มีรูปทรงสวยงามให้เสียงดังทุ้มกังวาน ดังนั้นช่างจึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เครื่องดนตรีมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังที่ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ได้กล่าวถึง องค์ความรู้และความชำนาญของภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรี ไว้ว่า “เครื่องดนตรีเป็นประดิษฐกรรมที่สำแดงภูมิปัญญาของมนุษย์อย่างน้อย 2 ด้าน คือ ภูมิปัญญาด้านความรู้ที่เกี่ยวกับเสียงของวัสดุธรรมชาติกับด้านความสามารถในการสร้างรูปแบบสัดส่วนเพื่อให้ได้เสียงที่พึงประสงค์” (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2548: 122) จากความข้างต้นแสดงถึงภูมิปัญญางานช่างสร้างเครื่องดนตรี ซึ่งผู้เป็นช่างต้องอาศัยองค์ความรู้และความเข้าใจใน

ศาสตร์ทางด้านเสียงของวัสดุทางธรรมชาติ และมีความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบรูปทรงให้มีสัดส่วนที่เหมาะสมพอดี เพื่อให้ได้เสียงที่ดีมีคุณภาพเป็นมาตรฐาน

ปรเมศวร์ สรรพศรี ได้กล่าวถึง ช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในผลงานและได้รับการถ่ายทอดจากครูภูมิปัญญาท้องถิ่นไว้ว่า

> *ครูช่างที่ทรงความรู้ความสามารถและมีชื่อเสียงระดับประเทศอีกหลายท่าน ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และที่เสียชีวิตไปแล้ว ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชาช่างทำเครื่องดนตรี ได้แก่ พ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ พ่อครูวิเทพ กันธิมา (ถึงแก่กรรม) พ่อครูบุญมา สะตุ่น พ่อครูอ้าย ฯลฯ ซึ่งครูช่างได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชาช่างทำเครื่องดนตรี จากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่* (ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555: 6)

นอกจากนี้ในแถบเขตพื้นที่ล้านนาทิศตะวันออก ยังมีสถานที่ผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ตั้งอยู่ที่หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับในนาม โฮงซึงหลวง เป็นแหล่งการเรียนรู้ที่มีการขับเคลื่อนการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา มีกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์ไปสู่ชุมชน โดยมีครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นผู้ก่อตั้งทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้การปฏิบัติเครื่องดนตรีและการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาให้กับเยาวชนผู้ที่ให้ความสนใจ ปัจจุบันโฮงซึงหลวงเปิดเป็นแหล่งการเรียนรู้มาเป็นระยะเวลา 13 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2551

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดเมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2519 อายุ 45 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 109/1 หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ แรงบันดาลใจในการสร้างเครื่องดนตรีมาจากความชอบและมีใจรักในเสียงดนตรีพื้นเมืองล้านนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงซึง จึงเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างซึงทั้ง 3 ขนาด ทดลองปรับปรุงและศึกษาค้นคว้าหาความรู้จากหนังสือและครูภูมิปัญญาในท้องถิ่น จนเกิดความชำนาญในทักษะการสร้าง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง ซึงหลวงในปัจจุบันไว้ว่า

> *ซึงหลวงปัจจุบันก็ไม่นิยมเล่นกันหรอก เพราะพี่เป็นคนทำเลยรู้ว่าขายไม่ค่อยได้ คนมาสั่งน้อยมาก ก็อาจจะเป็นปัญหาก็ได้หรือเป็นปัญหาในเรื่องของระบบการเดินทางขนย้ายเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยการดูแลรักษาก็ยาก นอกเสียจากคนที่เขาชอบจริง ๆ แม้ขนาดตัวหน้า 12 นิ้ว ก็ยังขายยากเลย ปัญหาการสร้างในปัจจุบันถึงมีการสั่งทำก็สามารถทำและแก้ปัญหาการสร้างได้อยู่ และก็ยังมีวัตถุดิบมาทดแทนอย่างเช่นใช้ไม้มาประกบเอาหน้า 10 มาประกบกันสองข้างเป็นหน้า 20 เราก็มีวิทยาการให้ดีขึ้น ก็สามารถตอบสนองความต้องการได้จึงไม่ใช่เรื่องยากในการสร้าง* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2563)

อย่างไรก็ตามการศึกษางานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงที่ผ่านมานั้น พบว่าภูมิปัญญาการสร้างซึงหลวงกำลังจะสูญหายไปและยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาวิจัยการสร้างซึงหลวง มีศึกษาเฉพาะซึงขนาดปกติเพียงเท่านั้น (เอกพิชัย สอนศรี 2546; ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม 2547; ขำคม พรประสิทธิ์ 2549; ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 2553; ปรเมศวร์ สรรพศรี 2555; รัชภร บุญรักษาเดชธนา 2560; บูรณพันธุ์ ใจหล้า 2561) ดังจะเห็นได้ว่างานวิจัยข้างต้นมีจุดมุ่งหมายสำคัญในการสร้างซึงขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ และศึกษากรรมวิธีการสร้างของช่างภูมิปัญญาบางพื้นที่เท่านั้น หากแต่ยังไม่มีการศึกษาที่มุ่งเน้นข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับซึงหลวงในด้านงานสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาในจังหวัดแพร่ ปัจจุบันซึงหลวงได้รับความนิยมน้อยลง และพบเห็นในการนำมาบรรเลงประสมอยู่ในวงสะล้อซอซึงไม่มากนัก ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กรรมวิธีการสร้าง และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ณ โฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ที่แฝงไปด้วยองค์ความรู้ภูมิปัญญางานช่างสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ควรแก่การศึกษาวิจัยเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของแหล่งข้อมูลในการค้นคว้าด้านศิลปวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในจังหวัดแพร่สืบต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง

1.2.2 ศึกษาประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

1.2.3 ศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง

1.3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1.3.1 เตรียมการวิจัย

1.3.1.1 ทบทวนวรรณกรรมโดยศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษา

1.3.1.2 สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ดังนี้ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ และกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

1.3.1.3 สร้างแบบสัมภาษณ์ข้อมูลและคัดเลือกกลุ่มผู้เข้าร่วมการสัมภาษณ์และออกแบบสัมภาษณ์ตามประเด็นต่าง ๆ ซึ่งกำหนดไว้ภายใต้ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1.4 คัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์ตามเกณฑ์คัดเลือกที่ได้กำหนดไว้ในประเด็นต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับหัวข้องานวิจัย

1.3.2 การเก็บข้อมูล

รวบรวมข้อมูลเอกสารต่าง ๆ จากบทความ หนังสือ และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลดังนี้

1.3.2.1 หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

1.3.2.2 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2.4 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3.2.5 หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล

1.3.2.6 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร

1.3.2.7 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

1.3.2.8 หอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษก เชียงใหม่

1.3.2.9 ห้องสมุดประชาชนจังหวัดแพร่

1.3.2.10 ห้องสมุดประชาชนเฉลิมราชกุมารี อำเภอลอง จังหวัดแพร่

1.3.3 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มช่างทำเครื่องดนตรีในโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมือง กลุ่มศิลปินดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ

1.3.3.1 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา เจ้าของโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่

1.3.3.2 นายอนุชา ขยัน ตำแหน่งงานช่างทำสะล้อประจำของโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่

1.3.3.3 นายธวัชชัย เตียมอ้าย ตำแหน่งงานช่างทำซึงประจำของโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่

1.3.3.4 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

1.3.3.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง

1.3.3.6 อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

1.3.3.7 พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 3

1.3.3.8 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ เจ้าของโรงงานเชียงใหม่การดนตรี

1.3.3.9 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงใหม่

1.3.4 วิธีการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบลงบันทึกข้อมูลภาคสนามพื้นที่จริง โดยการฝากตัวเป็นศิษย์สังเกตการณ์การสร้างเครื่องดนตรีในระยะเวลา 4-6 เดือน ในพื้นที่ของโฮงซึงหลวง ตั้งอยู่ที่หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ และวิเคราะห์ข้อมูลในด้านปัจจัยการสร้าง การเลือกใช้วัตถุดิบ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงเครื่องดนตรี และจัดทำรายงานผลการวิจัย สรุปข้อเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง

1.4.2 ทราบประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

1.4.3 ทราบกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง

ในการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยได้ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวงจากหนังสือเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสัมภาษณ์ข้อมูลใน 6 ประเด็น ดังนี้

2.1 ความหมายของซึงหลวง

2.2 เสียงซึงหลวงในอุดมคติ

2.3 ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง

2.4 บทบาทหน้าที่ของซึงหลวง

2.5 กลวิธีการดีดซึงหลวง

2.6 ระบบเสียงของซึงหลวง

2.7 สรุป

2.1 ความหมายของซึงหลวง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ โดยมีข้อมูลการนิยามความหมายของ ซึงหลวง ดังนี้

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ได้อธิบายความหมายคำว่า ซึง ดังนี้

ซึง นับเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีลักษณะเรียบง่าย ชาวบ้านสามารถทำขึ้นไว้เล่นเองได้ และในปัจจุบันก็ยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีขายอย่างแพร่หลายอีกด้วย มีรูปร่างลักษณะคล้ายกันกับพิณ หรือซุงของภาคอีสาน ในบางท้องที่เรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า พิณ (อ่าน “ปิน”) แต่ในวรรณกรรมบางเรื่องและโคลงนิราศหริภุญชัยเรียก ติ่ง (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542: 2068)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายความหมายคำว่า ซึง ในทำนองเดียวกันดังนี้ “เครื่องดนตรีประเภทดีดของไทยภาคเหนือ ตัวเป็นโพรง รูปกลมแบน เจาะรูตรงกลางเพื่อให้เกิดเสียงก้อง มีคันต่อจากตัวซึงขึ้นไปยาวประมาณ 60 เซนติเมตร มีสายดีด 2 คู่” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 402)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ซึง เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคเหนือ จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด มีสาย 2 คู่ มีกล่องเสียงเจาะรูเป็นลำโพงและมีคอซึงที่ยื่นต่อจากกล่องเสียง จากลักษณะที่กล่าวมานั้นเป็นเพียงลักษณะสำคัญโดยภาพรวมที่ยังไม่ได้ระบุถึงความหมายของซึงหลวงแต่อย่างใด ผู้วิจัยจึงค้นคว้าความหมายของคำว่า หลวง เพิ่มเติมดังที่ ราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายความหมายคำว่า หลวง ดังนี้ “หลวง ว. เป็นใหญ่ เช่น ภรรยาหลวง, ใหญ่ เช่น เขาหลวง, ผึ้งหลวง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1311)

นอกจากนั้นคำว่า หลวง ยังให้ความหมายในทำนองเดียวกันในภาษาถิ่นล้านนา ดังที่ พจนานุกรมคำเมือง ได้อธิบายความหมายคำว่า หลวง ดังนี้ “หลวง ว. ยิ่งใหญ่, ทรงอำนาจ, ใหญ่” (มาลา คำจันทร์และคณะ, 2551: 159)

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า หลวง ดังนี้

> *แต่ละที่เขาก็เรียกไม่เหมือนกัน อย่างบางคนก็เรียกคำว่า “หลวง” ที่ใช้กับคนว่า “พ่อหลวง” บางที่เขาก็เรียกว่าผู้ใหญ่ ทางกลุ่มคนชาวไทใหญ่เขาจะออกสำเนียงพูดคำว่า “หลวง เป็น โหลง” เป็นภาษาถิ่นที่มีความหมายเดียวกัน* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า หลวง ดังนี้ “คำว่า หลวง ในภาษาเหนือแปลว่าใหญ่มีความหมายเดียวกับคำว่า “โหลง” ของชาวไทใหญ่” (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า คำว่า หลวง ในหลักภาษาไทยและภาษาถิ่นล้านนาให้ความหมายถึงการเป็นใหญ่หรือความยิ่งใหญ่ คำว่า หลวง เป็นคำคุณศัพท์ที่ใช้ขยายคำนามเพื่อให้ได้ใจความและมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามคำว่า หลวง ยังเป็นภาษาถิ่นที่ใช้เรียกร่วมกับชื่อเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ดังที่ จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า หลวง ที่ใช้เรียกกับซึงหลวงให้ความหมาย ดังนี้

> *คำว่า หลวง เมื่อใช้เรียกรวมกับเครื่องดนตรีล้านนาโดยเฉพาะซึง จะให้ความหมายว่ามีขนาดใหญ่และมีเสียงใหญ่ เพราะคำว่า หลวง เป็นภาษาถิ่นที่ใช้สื่อสารทางล้านนา ไม่ได้หมายความว่าซึงหลวงเป็นของหลวงหรือระบบหน่วยงานราชการแต่เป็นดนตรีประจำถิ่น* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

อรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า หลวง ที่ใช้เรียกกับซึงหลวง ดังนี้ “คำว่า หลวง ก็แปลได้ว่ายิ่งใหญ่ เมื่อใช้กับซึงก็ให้ความหมายว่าเป็นซึงขนาดใหญ่ที่มีเสียงใหญ่ ” (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ความหมายของคำว่า หลวง เมื่อใช้ในทางดนตรีจึงบ่งบอกถึงความสำคัญที่สะท้อนผ่านทางภาษาสื่อสารได้ในสองแง่มุมคือความยิ่งใหญ่ในลักษณะทางกายภาพและความยิ่งใหญ่ของลักษณะเสียงที่ดังกังวานออกมาให้ได้ยิน แม้กระนั้นซึงหลวงในงานเชิงช่างมีความหมายดังที่ จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงคำว่า ซึงหลวง ดังนี้

> *ซึงหลวง คือซึงที่มีขนาดใหญ่โดยไม่จำกัดขนาด แต่ว่าจะมีขนาดที่โตกว่าขนาดซึงใหญ่อีกเท่า ซึงใหญ่ระบุไว้ที่หน้า 12 นิ้ว ซึ่งไม่ได้ทำไว้ให้เป็นมาตรฐานแต่ทำไว้ให้เป็นที่ยอมรับ ถ้าใหญ่กว่าหน้า 12 นับเป็นซึงหลวงทั้งหมด ตั้งแต่หน้า 14 ไปจนถึงหน้า 20 เพราะฉะนั้นที่มาของคำว่า ซึงหลวง เราก็นิยามเท่าที่เรารู้จักว่าถ้าใหญ่กว่าหน้า 12 ก็เป็นซึงหลวง คือบางทีมีไม้เหลือช่างเลยทำให้มีขนาดใหญ่ไปเลย นิยามของคำว่า ซึงหลวง ก็คือมีขนาดที่ใหญ่กว่าซึงใหญ่ เมื่อสมัยก่อนประมาณ 20 กว่าปีที่แล้ว ซึงก็จะมี 3 ขนาด ซึงเล็กจะใช้อยู่หน้า 10 คือซึงกลางในปัจจุบัน แล้วซึงกลางใช้หน้า 12 ส่วนซึงหลวงใช้ใหญ่กว่าหน้า 12 ขึ้นไปถือว่าเป็นซึงหลวง แต่พอยุคหลังอาจารย์วิเทพ กันธิมา ท่านเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ท่านก็เลยเอาซึงหน้า 8 เป็นซึงตัดเสริมตัวหนึ่ง ทำให้ซึงหลวงหน้า 14 หมดหน้าที่ไป* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

กำจร เทโวขัติ์ ช่างทำซึง จังหวัดเชียงใหม่ ได้กล่าวถึง ความหมายของซึงหลวง ในทำนองเดียวกันว่า “ถ้าเรียกตามชื่อนี้ตามที่เข้าใจซึงหลวงก็คือซึงที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในวง มีขนาดหน้า 12 นิ้วขึ้นไป” (กำจร เทโวขัติ์, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

อนุชา ขยัน ช่างทำสะล้อประจำโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ได้กล่าวถึง ความหมายของซึงหลวง ที่สอดคล้องกับความข้างต้น ไว้ว่า

> *ซึงหลวงโดยทั่วไป ถ้าไม่นับจากซึงขนาดหน้า 12 ที่เป็นซึงใหญ่ เราจะมักเรียกซึงที่มีขนาดใหญ่กว่าหน้า 12 นิ้วขึ้นไปว่าเป็นซึงหลวง หรือจนกว่าไม่มีไม้ที่จะหามาทำซึงขนาดใหญ่ที่สุดได้ คือซึงหลวงจะมีความใหญ่กว่าซึงใหญ่อยู่แล้ว* (อนุชา ขยัน, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

นอกจากนั้น รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง วิวัฒนาการของซึงหลวง ดังนี้

วิวัฒนาการของการนำมาสู่ระบบการแบ่งขนาดซึงเล็ก ซึงกลางและมาซึงหลวง ก็มาจากวิธีคิดและการออกแบบของเจ้าลุงสุนทร ณ เชียงใหม่ ท่านเป็นผู้ที่มาจัดหมวดหมู่เป็นกลุ่มให้เป็นระบบ ในอดีตซึงหลวงจริง ๆ เราดูเราก็รู้แต่จะให้บอกขนาดอาจจะลำบากหน่อย แต่ก่อนที่เจ้าลุงจะมาจัดระบบขนาดของซึงก็มีอยู่แล้วในทางกายภาพ แต่ว่าซึงหลวงแต่ละที่ก็อาจจะมีขนาดตามคนสร้างเพราะต่างคนต่างก็สร้างมามองดูก็รู้ได้ บางทีซึงหลวงตัวใหญ่ ๆ ยาวมาก ๆ ก็มี (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่า ซึงหลวง เป็นซึงที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้วในลักษณะทางกายภาพแต่ไม่ได้กำหนดสัดส่วนที่แน่ชัด เมื่อเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนามีการพัฒนาจัดระเบียบแบ่งประเภทเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้มีความรู้เชิงช่างและดนตรี จึงเกิดมาตรฐานของการวางรากฐานสัดส่วนเครื่องดนตรีตามลักษณะทางกายภาพให้เหมาะสมกับนักดนตรี ดังที่เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวถึง ความเป็นมาของซึงหลวงจากอดีตถึงปัจจุบัน ดังนี้

ซึงหลวงหน้า 14 นิ้ว เป็นสัดส่วนที่สมัยเจ้าสุนทรทำไว้ ถ้าเรียงลำดับซึงขนาดซึงเล็กจะเริ่ม 10 นิ้ว เดี๋ยวนี้ตัดลงมาเหลือ 8 นิ้ว ซึงกลาง 12 และซึงหลวงจะอยู่ที่ 14 นิ้ว ปัจจุบันลดสัดส่วนลงมาเพราะว่าเวลาเอาไปสอนเด็ก เขามักจะเล่นไม่ได้เพราะส่วนใหญ่สอนพื้นฐานจะเป็นเด็ก ๆ ที่มาเรียน นี่คือเหตุผลที่ต้องย่อขนาดซึงหลวงลงมาจาก 14 เป็น 12 นิ้วที่ใช้กันในปัจจุบันเรียกว่าซึงใหญ่ อย่างตอนที่มีงานสายใจไทยเล่นในวงมหาดุริยางค์ก็ใช้ซึงหลวงหน้า 14 นิ้วเล่น เพราะเด็กโตแล้วเป็นนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่เขาถึงเล่นกันได้ ทีนี้พอขยับขยายดนตรีพื้นเมืองเผยแพร่สู่โรงเรียนทั่วไป เด็ก ๆ เขาก็อยากจะเล่นบ้าง ก็เลยมีการเพิ่มขนาดซึงขึ้นมาอีกตัวหนึ่ง กลายเป็นซึงหน้า 8 นิ้ว เรียงขึ้นไป 10 นิ้ว สิ้นสุดที่ซึงใหญ่หน้า 12 นิ้ว ก็ใช้รูปแบบนี้มายาวนานแล้ว แต่ซึงหลวง 14 นิ้วก็ยังมีใช้กันอยู่นะ (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่าความหมายคำว่า ซึงหลวง ในเชิงช่างหมายถึง ซึงขนาดใหญ่ตั้งแต่หน้า 12 นิ้วขึ้นไปจึงเรียกว่าเป็นซึงหลวง จากคำสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญนั้นมีความสอดคล้องกับอัตราส่วนที่กำหนดไว้เป็นมาตรฐานของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ที่ได้กำหนดสัดส่วน

ให้มีโครงสร้างเป็นมาตรฐานโดยมีขนาดเริ่มต้นที่เส้นผ่านศูนย์กลางของกล่องเสียงขนาด 14 นิ้ว และปรับลดขนาดลงมาตามลักษณะทางกายภาพของนักดนตรีอาจลดลงเหลือ 12 นิ้ว ซึ่งเป็นขนาดที่นิยมใช้ในปัจจุบันและถูกจำแนกเป็นซึงขนาดทั่วไปที่เรียกว่า ซึงใหญ่ ไม่นิยมเรียกว่าซึงหลวง ภายหลังอาจารย์วิเทพ กันธิมา ได้คิดประดิษฐ์เพิ่มซึงตัดหน้า 8 นิ้วขึ้นทำให้ซึงหลวงขนาด 14 นิ้วค่อย ๆ เสื่อมความนิยมหมดหน้าที่ไป และถูกแทนที่ด้วยซึงหน้า 12 นิ้ว ในอีกแง่มุมหนึ่งพิจารณาได้ว่าเป็นการเพิ่มทางเลือกที่เหมาะสมกับนักดนตรีมากกว่าเป็นการตัดขนาดเดิมทิ้งไป

2.2 เสียงซึงหลวงในอุดมคติ

เสียงในอุดมคติเป็นเสียงที่ศิลปินนักดนตรีใฝ่หาความงามในความไพเราะเสนาะหูและกลมกลืนอย่างพอดี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสุนทรีย์ด้านการฟังและรสนิยมของแต่ละบุคคล ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของผู้เชี่ยวชาญที่กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ดังนี้

เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “เสียงจะอุ้ม ๆ ทุ้มใหญ่กังวานคุมวงเลย คล้าย ๆ กับเสียงเบส” (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “เสียงต้องทุ้ม ให้เสียงกว้างกระหึ่ม ไม่มีเสียงแหลม” (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “เสียงทุ้มนุ่มนวล ดังกังวานยาว เพราะว่ามีกล่องเสียงที่ใหญ่ ซึ่งจะต้องมีหางเสียงที่ยาวออกไป” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “ต้องมีเสียงทุ้มหน่อย พูดแบบทางเหนือต้องมี “เสียงโขง” หมายความว่ามีลักษณะเสียงที่กว้างใหญ่” (วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “คำเมืองจะเรียกว่า เสียงใหญ่ เหมือนเสียงแก้ว เสียงค่อนข้างจะทุ้มใหญ่ใสกังวาน” (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้กล่าวถึง เสียงซึงหลวงในอุดมคติ ว่า “เป็นเสียงทุ้มดิ่มใหญ่หน่อย หรือทุ้มดิ่มลึก ให้เสียงอุ้ม ๆ มีความกังวานพอสมควร และเสียงต้องไม่คมแก๊ปแก๊ว ๆ เหมือนซึงเล็ก” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน เสียงซึงหลวงในอุดมคติเป็นเสียงใหญ่หรือเสียงกว้างไม่เล็กแหลมเหมือนซึงเล็ก โดยมีลักษณะเสียงที่สำคัญคือทุ้มนุ่มนวลและให้ความดังกังวานใส อย่างไรก็ตามเสียงที่ไพเราะจะเกิดขึ้นไม่ได้หากขาดช่างผู้มีประสบการณ์ และวัตถุดิบที่มีคุณภาพเพื่อนำไปสู่กรรมวิธีการสร้างให้เกิดรูปร่างลักษณะที่สมบูรณ์ส่งผลให้เกิดเสียงที่ไพเราะเป็นไปตามอุดมคติ

2.3 ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง

การศึกษาลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง พบว่าผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวถึงความหมายและลักษณะของซึงหลวงไว้บ้างแล้วในอัตราส่วนขนาดหน้าตาดซึง ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับซึงขนาดทั่วไป ดังที่หนังสือสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบที่สำคัญของซึง ดังนี้

1. โรงเสียง อ่าน “โฮงเสียง” คือต้นกำเนิดเสียงซึ่งมีลักษณะเป็นไม้กลวงข้างในนิยมใช้ไม้เนื้ออ่อนหรือไม้สักทั้งท่อนทำเพราะอาจขูดเนื้อไม้ทำเป็นกล่องเสียงได้ง่าย โดยคว้านข้างในให้กลวงเป็นรูวงรี เหลือขอบโดยรอบกับพื้นกล่องเสียง ซึ่งไม่หนามากนัก ความหนาของกล่องเสียงขึ้นอยู่กับชนิดของไม้ที่จะทำและขนาดของซึงที่ต้องการ เท่าที่พบโดยทั่วไปหนาประมาณ 2-3 นิ้ว

2. ตาดซึง คือแผ่นไม้บางปิดหน้าโรงเสียง เจาะรูกว้างพอประมาณบริเวณใกล้ศูนย์กลางค่อนไปทางคอเล็กน้อยเพื่อเป็นทางออกของเสียง

3. คอซึง มีลักษณะเป็นคันยาวยื่นต่อจากตัวกล่องเสียง อาจเป็นไม้ท่อนเดียวกันกับที่ใช้ทำกล่องเสียงหรือทำแยกส่วนเป็นคนละชิ้นก็ได้ ถ้าไม่ได้ใช้ชิ้นเดียวกันกับที่ทำตัวกล่องเสียงแล้ว ส่วนนี้จะนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็งเพื่อให้ทนทานและเสียงที่ดังออกมาไพเราะ ตอนปลายของคอจะมีลูกบิดเสียบไว้บนคอ ซึ่งติดท่อนไม้เล็ก ๆ เรียกว่า ลูกซึง หรือนมเป็นระยะ ๆ เรียงตามความยาวของคอจนใกล้ถึงตัวกล่องเสียง จำนวนลูกซึงไม่แน่นอน แต่มาตรฐานทั่วไปนิยมติด 9 อัน โดยจัดเว้นระยะตามขอบเขตของเสียงที่เกิดขึ้น

4. ค๊อบซึง (อ่าน “ก๊อบซึง”) คือหย่องที่เป็นไม้หมอนซึ่งเป็นไม้ท่อนเล็ก อยู่ระหว่างช่องระบายเสียงกับตรงเกือบล่างสุดของขอบตัวกล่องเสียง

5. สายซึง เป็นเส้นทองเหลือง ซึ่งแต่เดิมนั้นนิยมใช้สายห้ามล้อจักรยานมาทำ ปัจจุบันอาจพบว่ามีการนำสายกีต้าร์มาใช้แทน ซึงมี 4 สาย ซึ่งแยกกันเป็น 2 คู่ (เวลาดีดจะดีดทีละคู่) ขึงจากค๊อบ (อ่าน "ก๊อบ") รองสายโดยขึงผ่านกลางกล่องเสียงไปยังลูกบิด การดีดมักใช้เขาสัตว์หรือพลาสติกทำเป็นชิ้นบางขนาดไม่ใหญ่นักเป็นที่ดีด โดยดีดตรงบริเวณที่มีสายขึงอยู่ใกล้กับรูที่เจาะไว้ มืออีกข้างหนึ่งจับคอซึงและใช้นิ้วกดสายลงให้แนบกับลูกซึงเพื่อให้เกิดเสียงตามที่ต้องการ

6. หลักซึง คือลูกที่ขันสายซึงให้ตึงหรือหย่อนตามความต้องการ

(สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542: 2068-2069)

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่าองค์ประกอบสำคัญของซึงโดยทั่วไปมี 6 ส่วน ผู้วิจัยพบว่าองค์ประกอบดังกล่าวนั้นสามารถจำแนกและอธิบายเพิ่มเติมได้อีกหลายส่วนจากซึงหลวงที่สร้างโดยครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ จำแนกได้ 14 องค์ประกอบ ดังนี้

1. หัวซึง คือส่วนยอดบนสุดของตัวซึง และทำจากไม้ท่อนเดียวกับตัวซึง มีลักษณะเป็นรูปทรงเรขาคณิตห้าเหลี่ยมเมื่อสังเกตจากด้านหลัง หรือคล้ายกับโขนของระนาดเอก ทำหน้าที่ให้ความสวยงามและรองรับน้ำหนักคอซึง

2. รางไหม คือส่วนที่อยู่ติดหัวซึงทำจากไม้ท่อนเดียวกับตัวซึง มีลักษณะเป็นช่องที่เจาะเนื้อไม้ออกรูปทรงเรียวยาวจำนวน 2 ช่อง ทำหน้าที่เป็นช่องรับสายระหว่างหย่องหน้ากับลูกบิดกีต้าร์

3. ลูกบิดกีต้าร์ คือส่วนที่ติดอยู่ด้านข้างของรางไหม ทำจากเหล็กและพลาสติกมีจำนวน 4 ลูก ติดฝั่งละคู่ ทำหน้าที่ยึดสายปรับระดับความตึงหย่อนเพื่อให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ

4. ลูกบิดไม้ คือส่วนประกอบที่เสียบอยู่ด้านข้างรางไหมทำจากไม้สัก มีจำนวน 4 ลูก เสียบข้างละคู่ ทำหน้าที่ให้ความสวยงามและรองรับน้ำหนักคอซึง

5. ลูกนับ คือชิ้นไม้ขนาดเล็กที่วางเรียงกันมีระยะห่างตามระดับเสียง ติดอยู่บนแผ่นไม้คันทวนซึง (Fingerboard) ทำจากไม้และพลาสติก มีจำนวน 9 ลูก ทำหน้าที่เป็นตำแหน่งรองรับการกดสายเพื่อทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ

6. หย่องหน้า คือส่วนที่ติดกับรางไหม ทำจากไม้ประดู่และพลาสติก จำนวน 1 อัน ทำหน้าที่รองรับสายที่พาดขึ้นมาจากรางไหม

7. คอซึง คือส่วนที่ยื่นออกมาจากกล่องเสียงเป็นท่อนไม้เดียวกัน มีลักษณะเป็นท่อนยาว พื้นผิวด้านบนแบนเรียบ ด้านล่างโค้งมน ทำหน้าที่เป็นฐานติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) และวางลูกนับ

8. สายซึง มีจำนวน 4 สาย แบ่งเป็น 2 คู่ ทำจากโลหะ สายคู่บนเรียกว่า สายทุ้ม และสายคู่ล่างเรียกว่า สายเอก

9. แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) คือส่วนที่ติดบนคันทวนหรือคอซึงทำจากไม้ชิงชันแดง มีลักษณะเป็นแผ่นบางผิวเรียบขอบนม ทำหน้าที่ประกบคอซึงเสริมความแข็งแรงป้องกันการบิดงอ

10. ลำโพง คือส่วนที่เป็นรูเจาะอยู่บนแผ่นตาดซึง มีลักษณะพื้นฐานเป็นรูปวงกลมฉลุลวดลายตามลักษณะการออกแบบของสกุลช่างแต่ละพื้นที่ โดยครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เรียกลายนี้ว่า “ใบโพธิ์” ทำหน้าที่เป็นช่องกระจายเสียงที่สะท้อนจากด้านในกล่องเสียง

11. กล่องเสียง คือส่วนที่เป็นตัวซึงทำจากไม้ขนุน มีลักษณะเป็นวงกลมภายในขุดเป็นโพรงเว้นขอบกล่องและพื้นล่างให้หนาพอดี ทำหน้าที่ช่วยสะท้อนเสียงที่ได้รับแรงสั่นสะเทือนของสายและหย่องหลัง

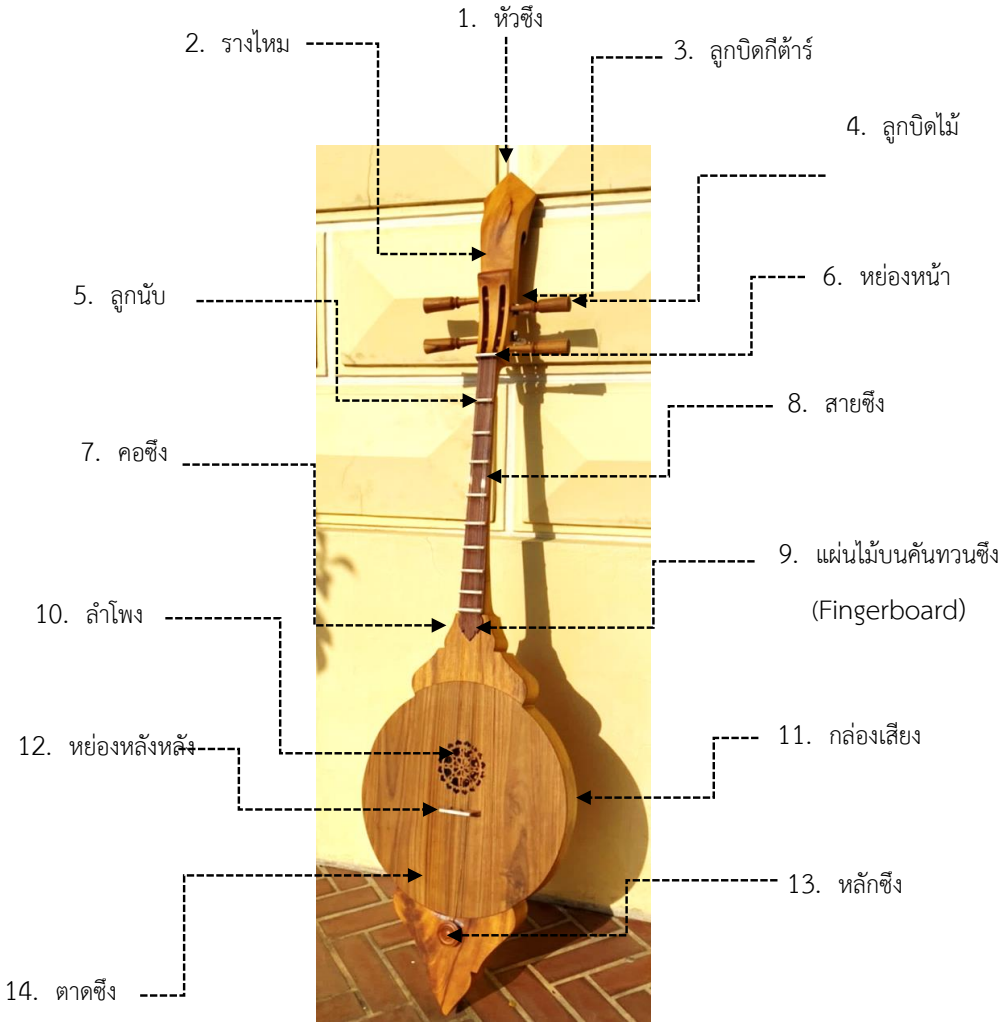
12. หย่องหลัง คือส่วนที่วางอยู่บนแผ่นตาดซึง มีตำแหน่งใกล้กับลำโพง ทำจากไม้ประดู่และพลาสติก ทำหน้าที่รองรับแรงกดสายที่พาดมาจากหย่องหน้าไปยังหลักซึง

13. หลักซึง คือส่วนที่อยู่ด้านล่างของกล่องเสียง ทำจากไม้สัก มีลักษณะเป็นแป้นวงกลมมีเดือยยื่นใต้แป้น ทำหน้าที่ยึดตำแหน่งให้คงที่จากแรงขึงตึงของสายซึงทั้ง 4 สาย

14. ตาดซึง คือส่วนที่อยู่บนกล่องเสียง ทำจากไม้สักแผ่นบาง ๆ จำนวน 2 แผ่น ประกบติดกัน มีลักษณะเป็นแผ่นวงกลม ฉลุลายที่ช่องลำโพง ทำหน้าที่เป็นแผ่นปิดหน้ากล่องเสียงเพื่อเป็นฐานในการวางหย่องหลังและเป็นช่องลำโพงที่ช่วยกระจายเสียงสะท้อนมาจากด้านใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง



ภาพที่ 2.1 ซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 24 ธันวาคม 2563

ซึงหลวง ซึงใหญ่ ซึงกลาง ซึงเล็ก

ภาพที่ 2.2 ซึงหลวง ซึงใหญ่ ซึงกลาง และซึงเล็ก ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ตารางที่ 2.1 ตารางการเทียบสัดส่วนขนาดซึง

ตารางเทียบสัดส่วนขนาดซึง	
ซึง 4 ขนาด	**ขนาดหน้าตาดซึง**
ซึงหลวง	14 นิ้ว
ซึงใหญ่	12 นิ้ว
ซึงกลาง	10 นิ้ว
ซึงเล็ก	8 นิ้ว

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นส่วนสำคัญที่มีอยู่ในตัวซึง และส่วนสำคัญในการปรับสายคือลูกบิด ในอดีตนิยมทำจากไม้มีจำนวน 2 คู่ 4 ลูก ทำหน้าที่เป็นตัวขึงสายเพื่อปรับเลื่อนระดับเสียง ต่อมาได้เกิดการคิดค้นนำวัสดุที่ช่วยเสริมความคงทนมาเป็นส่วนประกอบประยุกต์ใช้ร่วมกับซึงในปัจจุบัน ซึ่งเป็นแนวคิดของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ดังที่หนังสือเล่าเรื่องเครื่องดนตรีชิ้นเอก ได้กล่าวถึงนวัตกรรมลูกบิดกีต้าร์ที่ใช้ร่วมกับซึง ดังนี้

ด้วยความเป็นนักดนตรีที่ตระหนักในจุดอ่อนของซึงแบบพื้นบ้านที่ต้องคอยปรับลูกบิดแต่งเสียงอยู่ตลอดเวลาแม้ในขณะบรรเลง ซึ่งทำให้เสียอรรถรสสำหรับทั้งผู้ฟังและผู้เล่นเป็นอย่างมาก เจ้าสุนทรจึงคิดประดิษฐ์นวัตกรรมนำเอาลูกบิดกีต้าร์เข้าประยุกต์กับซึงของท่าน โดยซ่อนลูกบิดดังกล่าวไว้ด้านหลังโดยยังคงลูกบิดไม้แบบดั้งเดิมไว้ไม่ให้เสียรูปลักษณ์ (อนุชา ทีรคานนท์, 2552: 31)

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง อุปสรรคของการใช้ลูกบิดไม้ ดังนี้

ถ้าจะใช้ลูกบิดไม้ขึงสายก็สามารถทำได้ แต่ว่าการนำไปใช้งานบรรเลงก็จะลำบากนิดนึง เพราะสายอาจเคลื่อนได้ตลอดเวลาที่กำลังเล่น เปรียบกับล้อรถใหญ่กับรถเล็กก็ใช้ความเร็วไม่เหมือนกันนะ รอบวงต่างกันขยับหน่อยก็ไปหมดแล้วอันนี้คืออุปสรรคจริง ๆ ให้อารมณ์เดียวกับลูกบิดกระจับปี่เลย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

นอกจากนั้น วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้กล่าวถึง อุปสรรคของลูกบิดไม้ในทำนองเดียวกัน ดังนี้

สมัยผมเด็กยังเป็นลูกบิดไม้ปกติอยู่เลย ต้องเอาน้ำมาแช่ไว้ 5-10 นาที ซึ่งยากครับเป็นอุปสรรคเพราะใช้ตั้งสี่สายไม่ธรรมดาเลยนะ เวลาจะเล่นทีต้องใช้เวลาในการตั้งพอสมควร ซึ่งผมเองก็เห็นว่าอันไหนที่ดีก็ยังคงมีไว้ อันไหนที่สามารถปรับเปลี่ยนประยุกต์ได้ก็ทำให้ดีขึ้นไป (วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

อรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง ลูกบิดที่นิยมใช้ในซึงปัจจุบัน ดังนี้

ลูกบิดปัจจุบันจะใช้ลูกบิดกีต้าร์แทนการหมุนเดิมของลูกบิดไม้ เพราะว่าสายคลายออกต้องตอกบ่อย ๆ ทำให้เสียงเพี้ยน ผมมองว่าพอมีที่ปรับลูกกีต้าร์เข้ามาทำให้ได้เสียงที่เป็นมาตรฐานมากขึ้นซึ่งก็เป็นข้อดี สายก็ไม่หย่อนไม่เพี้ยนขณะที่กำลังเล่นปัจจุบันนี้เราก็ใช้ลูกบิดแบบนี้ทั้งนั้นเลย และเป็นที่ยอมรับกลายเป็นส่วนประกอบหนึ่งของซึงทุกขนาด (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง ลูกบิดกีต้าร์ในความคิดเห็นที่สอดคล้องกันว่า “ปัจจุบันมีลูกบิดกีต้าร์มาใช้แทน ก็เป็นที่ยอมรับว่าเป็นส่วนประกอบในตัวซึงแล้วซึ่งทุกอย่างก็มีข้อดี” (ศรชัย-เต็งรัตน์ล้อม , สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่าผู้เชี่ยวชาญให้ความเห็นในทำนองเดียวกันถึงเหตุปัจจัยที่นำลูกบิดกีต้าร์มาเป็นส่วนประกอบ ซึ่งสามารถทำให้สายอยู่คงที่ไม่คลาดเคลื่อนและเสียงเพี้ยนสะดวกต่อการบรรเลงเป็นที่ยอมรับของกลุ่มนักดนตรีและศิลปิน วิวัฒนาการส่วนประกอบที่ได้เติมแต่งเข้ามานั้น ถือเป็นแนวคิดที่พัฒนาผ่านประสบการณ์และกระบวนการทดลองของครูช่างผู้เชี่ยวชาญในอดีต ซึ่งประโยชน์ในทางที่ดีต่อนักดนตรีคือการใช้งานและทำให้เสียงซึงมีคุณภาพได้มาตรฐานมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงรักษารูปลักษณ์ของลูกบิดไม้ให้คงความเป็นเครื่องดีดล้านนาไว้อีกเช่นกัน

เมื่อปรับเปลี่ยนลูกบิดทำให้เสียงซึงเป็นมาตรฐานแล้ว การเลือกใช้สายให้เหมาะสมกับซึงแต่ละขนาดก็มีความสำคัญอีกเช่นกัน ดังที่ ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง สายที่ใช้กับซึงหลวง ดังนี้

> *สมัยก่อนจะใช้สายเบรกรถ แต่ปัจจุบันใช้เป็นสายสแตนเลสคล้าย ๆ สายลวดประมาณเบอร์ 2 ใช้ได้ทั้งสองคู่หรือเบอร์ 3 สลับกันสายเอกอาจจะเบอร์ 2 สายทุ้มอาจจะเบอร์ 3 หรือสามารถใช้เป็นเบอร์เดียวกันได้อันนี้แล้วแต่ขนาดของซึง เพราะซึงหลวงล้านนามีขนาดไม่เท่ากัน ถ้าซึงขนาดใหญ่หน้า 14 แบบที่ทำมาให้ทดลองสามารถใส่เบอร์ 3 ได้ แต่ถ้าขนาดทั่วไปต้องใส่สายเบอร์เล็กลงอีกเบอร์หนึ่ง คือภาคเหนือช่างแต่ละที่เขาก็ทำไม่เท่ากันขึ้นกับสกุลช่างของแต่ละที่ ซึ่งอาจจะคลาดเคลื่อนกันเล็ก ๆ น้อย ๆ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ไม่ได้คลาดเคลื่อนต่างกันมาก* (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

ความสำคัญของขนาดสายซึงส่งผลต่อคุณภาพเสียงด้วย ดังที่ จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงประเภทสายที่ใช้กับซึงหลวง ดังนี้

> *ปกติซึงไซส์ใหญ่ ๆ จะใช้สายอยู่สองสามแบบด้วยกัน คือแบบที่หนึ่งใช้สายเอ็นตกปลาเบอร์ 120 กับ 140 สายเอ็นสีขาวหรือสีฟ้าก็ได้ ส่วนแบบที่สองจะใช้สายขิม สายโลหะ หรือสายทองเหลืองก็แล้วแต่ ใช้ได้เหมือนกันแต่ถ้าใช้สายกีต้าร์กับซึงหลวงสายอาจจะไม่ถึงเลยต้องใช้สายขิมแทน ขนาดสายก็จะใช้เบอร์เป็นเบอร์เดียวกันทั้งคู่ล่างคู่บน บางทีเขาก็ไม่ได้ใส่สายแบบสองเส้นคู่นะใส่แค่เส้นเดียว บนเส้นหนึ่งล่างเส้นหนึ่งเพื่อไม่ให้หางเสียงยาวและแกว่งเพราะทำหน้าที่เป็นเพียงเสียงเบสนั่นแหละ สำหรับวงบางวงก็ขึ้นอยู่กับโทน เสียงของวงที่เราต้องการให้มีเสียงประมาณไหน ถ้าต้องการแค่คุม*

เสียงก็ใช้สายที่อ่อนลงมานิดนึงใช้สายเอ็นที่ใช้ตกปลา ถ้าอยากได้เสียงแข็งกร้าวก็ใช้สายลวดสายโลหะ ขึ้นอยู่กับประเภทวงว่าเป็นวงใหญ่วงเล็กด้วย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

นอกจากนั้นธวัชชัย เตียมอ้าย ช่างทำซึงประจำโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ได้กล่าวถึงความสำคัญของขนาดสายซึงที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงทำนองเดียวกัน ดังนี้

ถ้าซึงขนาดปกติ จะใช้สายกีต้าร์โปร่งไฟฟ้าเพราะให้เสียงดีที่สุด ส่วนมากซึงจะประยุกต์มาใช้สายกีต้าร์กันหมด สายเอ็นไม่ค่อยพบ สายที่ใช้ใส่กับซึงหลวงจะใช้สายเอกเป็นเบอร์ 2 สายทุ้มเป็นเบอร์ 3 แต่ถ้ามีช่วงคอที่ยาวมาก ๆ อาจจะต้องใช้สายขิมแทนเพราะสายกีต้าร์มีความยาวไม่พอ (ธวัชชัย เตียมอ้าย, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

จากความข้างต้นสรุปได้ว่าสายที่นำมาใช้กับซึงหลวง แบ่งลักษณะสายได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

ตารางที่ 2.2 ตารางแบ่งประเภทสายซึงหลวง

ประเภทของวัสดุที่ใช้ทำสาย	เบอร์สายทุ้ม	เบอร์สายเอก	หมายเหตุ
สายโลหะ	3	2	สายกีต้าร์ สายขิม
สายเอ็น	140	120	สายเอ็นตกปลา

การเลือกใช้สายให้เหมาะกับซึงหลวงก็ต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมทั้งวัสดุให้มีระยะความยาวพอดีกับช่วงคอซึงและการนำไปใช้บรรเลงในวงแต่ละประเภท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะเสียงที่ผู้บรรเลงแต่ละคนต้องการ ซึ่งไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัวในการเลือกใช้สายกับซึงหลวง แต่ในปัจจุบันพบว่าสายโลหะเป็นที่นิยมแพร่หลายและส่งผลต่อคุณภาพเสียง ทำให้เสียงในอุดมคติเปลี่ยนแปลงไปด้วยเนื่องจากการเลือกใช้วัสดุในการประกอบสายซึงในแต่ละยุคสมัยต่างกัน

องค์ประกอบสำคัญของซึงที่แสดงถึงจินตนาการและความประณีตในเชิงช่างอีกส่วนหนึ่งคือ หัวซึง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสกุลช่างแต่ละพื้นที่ ดังที่ ปกรณ์ รอดช้างเผือน ได้กล่าวถึงลักษณะหัวซึงที่แสดงถึงจินตนาการ ดังนี้

ในการทำซึงมีจิตนาการเป็นหัวกนกหกด้านที่บางคนก็อาจจะมองเป็นพญานาคหรือเหมือนปลายหอยสังข์ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องเสียงมงคล ดนตรีไทยเราสร้างงานจะเห็นว่า

คนล้านนาคิดเรื่องอัตลักษณ์ของเขาทั้งช่างและนักดนตรี คนอีสานอินกับพญานาคของเขาทุกอย่างก็มาเป็นพญานาคหมดเลยไม่ต้องก้ำกึ่ง แต่พอล้านนาแม้ว่าหัวกระไดเป็นพญานาค เป็นตัวมังคละ พอเป็นเครื่องดนตรีคงอยากทำพญานาคเหมือนกันอันนี้ความคิดผมนะ แต่ก็คงอัตตาความเป็นล้านนาจะทำยังไงให้สวยไม่แพ้กัน สื่อเป็นจินตนาการอะไรได้แล้วก็คิดขึ้นมาเป็นหอยสังข์เลยมองด้านข้างเหมือนพญานาค เพราะฉะนั้นในแง่มุมจินตนาการของศิลปินก็สำคัญ แต่คนที่สื่อแล้วรับจินตนาการเหล่านี้ได้ต้องเป็นศิลปินเป็นช่างที่มีไอเดียประณีตบรรเจิดเห็นแล้วรู้เลยว่าเป็นซึงล้านนา (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2563)

นอกจากนั้น ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้แสดงทรรศนะถึงความกังวลกับลักษณะซึงหัวม้วน ดังนี้ “ช่างรุ่นเก่าทำงานด้วยจิตวิญญาณในการคิดสร้างสรรค์งานศิลปะ ทำยากเขาก็ทำ ถ้าบ่นว่าทำยากก็ไม่เกิดงานที่มีจินตนาการได้สวยงาม หัวซึงแบบกนกล้านนาที่ม้วนแบบนี้เป็นอัตลักษณ์ของซึงล้านนา และใกล้หายไปหมดแล้ว” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ซึงหัวม้วนเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของทางล้านนา และกำลังจะหายไป ซึ่งเป็นรูปแบบที่สร้างขึ้นโดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ดังที่หนังสือเล่าเรื่องเครื่องดนตรีชิ้นเอก ได้กล่าวถึง ซึงหัวม้วนของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ไว้ดังนี้ “หัวซึงแกะเซาะให้เป็นม้วนกลมเดินลายเส้นด้วยงาช้างเจียให้เป็นเส้นบางด้วยรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวนี้ ซึงของเจ้าสุนทรจึงเป็นที่รู้จักและเรียกขานกันทั่วไปว่า ซึงหัวม้วน” (อนุชา ทีรคานนท์, 2552: 31)

เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวถึง ลักษณะซึงหัวม้วนของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ดังนี้

ตอนนี้ทางเราก็ยังทำแบบหัวม้วนอยู่ มีเราที่เดียวที่ยังทำอยู่ไม่มีใครทำแบบของเราเลยเพราะต้องใช้เวลาทำนาน ซึ่งมีขั้นตอนการทำที่ค่อนข้างยากหน่อย ส่วนตัวผมก็มองหัวม้วนเป็นหัวช้างนะ เพราะดูเหมือนลักษณะงวงช้างถ้ามองจากด้านข้าง ทรงหัวม้วนถือว่าทำมาได้นานแล้วตั้งแต่ปี พ.ศ. 2517 ที่เจ้าลุงเริ่มทำซึงหัวม้วน ซึ่งเป็นจินตนาการของเจ้าลุงเอง เจ้าลุงเคยพูดถึงการทำหัวซึงว่าเราต้องทำให้งานละเอียดหน่อย (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

นอกจากนั้น เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวถึง ผลงานการจินตนาการหัวซึงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่อีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากการชมละครโทรทัศน์เรื่อง เปาบุ้นจิ้น ดังนี้

ส่วนหัวอีกแบบทำออกมาหลังหัวม้วนไม่นานมาก ตามที่คุยกันในระดับช่างด้วยกันเขาเรียกว่าหัว “เปาบุ้นจิ้น” เพราะคล้าย ๆ ทรงหมวกมหาดเล็กของเปาบุ้นจิ้น ช่างเขา

ก็เกิดจินตนาการแล้วเอามาทำหัวซึง จำได้ว่าตอนนั้นนั่งคุยกับครูบอย วิศาลทัศน์ เรื่องหัวซึงแล้วช่วยกันคิดรูปทรงออกมา (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้บันทึกภาพลักษณะหัวซึง ของโรงงานเชียงใหม่การดนตรี แบ่งลักษณะหัวซึงออกเป็น 2 ลักษณะคือ ซึงหัวม้วนเริ่มทำขึ้นในปี พ.ศ. 2517 และซึงหัวเปาบุ้น-จิ้นทำต่อภายหลัง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับซึงหัวม้วน แต่ลดทอนรูปทรงขนาดหางที่ม้วนเป็นเรขาคณิตทรงกลม และเพิ่มเหลี่ยมมุมทั้งด้านบน โดยมีภาพตัวอย่างดังนี้

ภาพที่ 2.3 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านหน้า แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.4 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านข้าง แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.5 หัวซึงทรงเปาบุ้นจิ้น บริเวณด้านหน้า
แบบเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.6 หัวซึงทรงเปาบุ้นจิ้น บริเวณด้านข้าง
แบบเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

นอกจากนั้นผู้วิจัยได้บันทึกภาพลักษณะซึงหัวม้วนรูปแบบของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จากซึงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ซึ่งเป็นซึงงานเก่าที่ได้เก็บรักษาไว้เป็นเครื่องดนตรีส่วนตัว มีภาพประกอบ ดังนี้

ภาพที่ 2.7 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านหน้า แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 14 มกราคม 2564

ภาพที่ 2.8 ซึงหัวม้วนบริเวณด้านข้าง แบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 14 มกราคม 2564

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง ลักษณะหัวซึงในรูปทรงต่าง ๆ ดังนี้ “มีทั้งแบบหัวกนกล้านนา แบบหัวปลายตัด แบบหัวโค้ง แบบหัวกลีบบัว” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้บันทึกภาพลักษณะหัวซึงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เจ้าของโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ โดยมีลักษณะหัวซึงที่นิยมทำเป็นรูปแบบประจำคือ กนกล้านนา ซึ่งรูปทรงแตกต่างจากซึงหัวม้วน เป็นลักษณะห้าเหลี่ยมมีแกนสันยกสูงกลางหัวซึงเรียกว่า กระดูกงู พื้นผิวโดยรอบขัดแต่งเรียบเนียน หรือแกะสลักลวดลายเพิ่มความประณีตมีภาพประกอบดังนี้

ภาพที่ 2.9 หัวซึงกนกล้านนา บริเวณด้านหน้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 25 มกราคม 2564

ภาพที่ 2.10 หัวซึงกนกล้านนา บริเวณด้านข้าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 25 มกราคม 2564

นอกจากหัวซึงกนกล้านนาจากภาพข้างต้น ยังมีรูปแบบหัวซึงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ คือหัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักเป็นลวดลายตามโอกาสงานสำคัญต่าง ๆ มีภาพดังนี้

ภาพที่ 2.11 หัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักลายตราพระนามาภิไธยย่อ ส.ธ.
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 4 กันยายน 2563

หัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักลายตราพระนามาภิไธยย่อ ส.ธ. มีลักษณะคล้ายกับโขนระนาด แกะสลักโดยนางจันทร์สม อินตา ชาวอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ โดยรองศาสตราจารย์บุญเสริม ภู่สาลี ได้จัดสร้างขึ้นเนื่องในโอกาสวันคล้ายวันพระราชสมภพ 2 เมษายน 2561 เพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ภาพที่ 2.12 หัวซึงกนกล้านนาแบบแกะสลักสัญลักษณ์เลขเก้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 4 กันยายน 2563

ลักษณะลายที่สองเป็นอัตลักษณ์ที่สื่อถึงสัญลักษณ์หมายเลขเก้าของในหลวงรัชกาลที่ 9 แกะสลักลายโดยช่างบุญสม เนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระ-บรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ณ ศาลากลางจังหวัดแพร่

นอกจากนั้นอรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง ลักษณะหัวซึงที่ได้เก็บสะสม ไว้ว่า “มีที่แกะสลักหัวซึงโบราณแบบหัวตัดเป็นฝีมืองานช่างพื้นบ้านทั่วไป เราจะมองเป็นรูปทรงอะไรแล้วแต่จะจินตนาการเลย” (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

ผู้วิจัยได้บันทึกภาพลักษณะหัวซึงของพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามมี 2 ลักษณะคือ หัวซึงม้วนปลาย และหัวซึงปลายตัด ซึ่งเป็นการแกะสลักของช่างฝีมือในจังหวัดแพร่

ภาพที่ 2.13 หัวซึงแบบแกะสลักฝีมือช่างพื้นบ้าน บริเวณด้านหน้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.14 หัวซึงแบบแกะสลักฝีมือช่างพื้นบ้าน บริเวณด้านข้าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.15 หัวซึงปลายตัด บริเวณด้านหน้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 2.16 หัวซึงปลายตัด บริเวณด้านข้าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2563

จากลักษณะหัวซึงต่าง ๆ ข้างต้นเห็นได้ว่าการสร้างหัวซึงของช่างภูมิปัญญาพื้นบ้านแต่ละพื้นที่มีลักษณะรูปทรงที่แตกต่างกันออกไปด้วยรายละเอียดและความประณีตของเนื้องานไม่เพียงแต่สร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาเพื่อทำให้ได้เสียงที่ไพเราะเพียงอย่างเดียว หากแต่ในชิ้นงานนั้นแฝงไปด้วยภูมิปัญญาเชิงช่างและจินตนาการที่หลากหลายของช่างผู้สร้างสรรค์ ซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์และความเอาใจใส่ปรากฏผ่านบนเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้อย่างชัดเจน

2.4 บทบาทหน้าที่ของซึงหลวง

บทบาทหน้าที่การบรรเลงซึงหลวง ด้วยลักษณะทางกายภาพและเสียงที่ใหญ่ทุ้ม ทำให้มีคุณสมบัติเสียงและหน้าที่ความสำคัญแตกต่างจากซึงขนาดปกติทั่วไป ดังที่ จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ซึงหลวง ดังนี้

> *บทบาทหน้าที่ของซึงหลวงก็มีความแตกต่างกันอยู่กับซึงอีก 3 ขนาด นอกจากที่ให้เสียงแล้วยังเป็นเครื่องดนตรีประดับยศให้กับวงที่ต้องการความอลังการมากขึ้นและลูกเล่นต่าง ๆ หรือจะอธิบายได้ว่าซึงใหญ่จัดอยู่ในจุ่มซึง หรือพูดง่าย ๆ คือจัดอยู่ในกลุ่มขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ไม่ได้บอกว่ากำหนดขึ้นมาให้เป็นมาตรฐาน แต่สร้างให้เป็นที่ยอมรับโดยกว้างในการที่จะมาเล่นหรือศึกษาร่วมกันเพราะว่าก็มีอยู่หลายมิติ เช่น การรับใช้สังคม ด้านการศึกษา ด้านการแสดง ทีนี้เมื่ออยู่ในมิติด้านการศึกษาด้วยแล้วจึงต้องจัดให้อยู่ในแบบแผนก่อน เพราะฉะนั้นเล็ก กลาง ใหญ่ พอมีการเสริมเข้ามาก็กลายเป็นหลวง โดยทั่วไปดนตรีพื้นเมืองเขาจะเล่นอยู่สามเสียง คือเสียงเล็ก เสียงกลาง เสียงใหญ่ เมื่อมีเสียงตามขนาด ขนาดของซึงก็มีอยู่ 3 ขนาด แต่พอเพิ่มเข้ามาเป็นซึงหลวง บทบาทหน้าที่หลักคือการเสริมฟอร์มของวง หน้าที่หลักจริง ๆ ซึงใหญ่หน้า 12 เขาทำหน้าที่อยู่แล้ว ซึงหลวงจากเดิมที่นำมาบรรเลงประคองทำนองหลักไว้ได้ ก็กลายไปเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประดับยศ ใช้เล่นจริง ๆ ช่วงแขนก็เล่นไม่ได้แต่ก็ไม่ใช่ว่าถ้าไม่มีจะทำให้เสียอรรถรสไป คือจะมีก็ได้ไม่มีก็ได้เพราะไม่ใช่ Melody หลัก ซึ่งในอดีตหน้าที่ของซึงหลวงมีหน้าที่ทำเสียงใหญ่แค่นั้น แท้จริงแล้วซึงก็ไม่ได้นำมาประกอบกันจริง ๆ แบบเป็นวงเมื่อก่อนก็จะมีซึง สะล้อ และคนซอแค่เท่านั้น ก็ไม่ได้เอามาเล่นทุกขนาดแล้วแต่ใครจะนำมาเล่น แล้วซึงตัวเล็กหน้า 8 ก็ไม่มีใครทำไว้มากหรอก ส่วนใหญ่เขาจะทำซึงกลางกับใหญ่ไปเลย ก็เลยเป็นวิถีชุมชนที่มีการเขียนเพลงว่า “บ่อ้ายซึงหลวง” ที่เป็นเพลงเกี่ยวกับการบรรยายเรื่องของวิถีชุมชนที่มีการเล่นซึง เล่นดนตรีพื้นบ้านที่แสดงถึง*

สถานะถ้าใครมีซึงใหญ่ แสดงว่ามีฝีมือในเชิงช่างดี (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

จากข้อความข้างต้น ทำให้ทราบว่าบทบาทหน้าที่หลักของซึงหลวงในอดีตทำหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองหลักและเพิ่มรูปแบบเสียงให้มีระดับเสียงครบถ้วนสมบูรณ์คือ เสียงเล็ก เสียงกลาง และเสียงใหญ่ โดยซึงหลวงจะทำหน้าที่อุ้มเสียงและเพิ่มเสียงทุ้มใหญ่ให้กับวง มีลักษณะรูปทรงขนาดใหญ่บ่งบอกถึงสถานะความพรั่งพร้อมเชิงช่าง เมื่อนำไปบรรเลงรวมในวงจึงเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ อย่างไรก็ตามซึงหลวงไม่ปรากฏในวงดนตรีพื้นเมืองล้านนามากนัก ด้วยสัดส่วนที่มีขนาดใหญ่จึงเป็นอุปสรรคต่อค่านิยมการนำไปบรรเลง นอกจากนั้นจีรศักดิ์ ธนูมาศ ยังได้กล่าวถึงซึงหลวงในเขตพื้นที่ล้านนาตะวันตกกับล้านนาตะวันออก ดังนี้

ซึงหลวงไม่ได้มีการเผยแพร่ในกลุ่มคนทางล้านนาตะวันออกมากนัก แต่จะไปทางล้านนาตะวันตกทางฝั่งเชียงใหม่ลำปางเสียมากกว่า เพราะว่าเชียงใหม่ถือว่าเป็นมหานครในยุคนั้น ซึ่งเป็นแหล่งรวบรวมทุกวิทยาการทั้งหมด มีการค้นพบเรียนรู้ในสิ่งต่าง ๆ ที่นั่น จึงทำให้เกิดการคิดสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมาที่ไม่เหมือนกัน แล้วพอมาเจอกันซึงหลวงก็เลยมีความโดดเด่น พอถึงยุคหนึ่งก็นำซึงหลวงมาเล่นรวมกับปี่จุมได้ จากนั้นปี่แม่ก็ถูกตัดออกเพราะซึงหลวงเข้าไปแทนที่ ทำหน้าที่เป็นเสียงเบสให้กับวง ประกอบไปด้วยปี่ 3 ตัว ซึงหลวง 1 ตัว แต่พอตอนหลังมาซึงหลวงขนย้ายลำบาก ค่านิยมเริ่มเปลี่ยนไปเพราะเมื่อก่อนจะเล่นอยู่กับที่แต่เดี๋ยวนี้ต้องเดินทางไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ คนก็เริ่มคิดปรับขนาดลงมาให้เหมาะสมกับสรีระร่างกายนักดนตรี และสะดวกต่อการเดินทางไปแสดง (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

อรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่การบรรเลงซึงหลวงในวงขับซอ ดังนี้

มีลักษณะหน้าที่ทำเป็นคอร์ดให้เสียงต่ำ ทำให้เกิดความสมดุลของเสียงในวงเพื่อไม่ให้มีช่องว่าง ส่วนมากจะไม่ดีดรัวจะเล่นโน้ตตัวจังหวะตก เหมือนกับการเล่นขับซอก็จะไม่ดีดรัวเพราะว่ามีปี่ที่เป็นตัวลากเสียงให้ยาวอยู่แล้ว ซึงหลวงคล้ายกับว่าเป็นตัวยืนจังหวะ (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า บทบาทหน้าที่สำคัญของซึงหลวงในวงขับซอ ทำหน้าที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองทางพื้นเน้นตัวโน้ตจังหวะตก ซึ่งไม่นิยมวิธีการดีดรัว

รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่การบรรเลงซึงหลวงที่แตกต่างจากซึงขนาดทั่วไป ดังนี้

ซึงหลวงมีกระบวนการปรุงแต่งให้ท่วงทำนองอารมณ์เกิดอรรถรสในความกังวานทุ้มนุ่มนวลที่ดำเนินทำนองไปห่าง ๆ ไม่ใช่การคุมเสียง แต่เหมือนตัวประกอบที่เดินไปห่าง ๆ คล้าย ๆ กับฆ้องหุ่ยแต่ว่ามีรายละเอียดกว่านิดนึงที่จะต้องเดินทำนอง วิธีการเล่นก็ไม่มีอะไรที่ซับซ้อนเลย ที่ซับซ้อนน่าจะเป็นหน้าที่ของซึงเล็กกับซึงกลางมากกว่า เพราะว่าซึงหลวงจะให้ไปดีดสะบัดก็คงจะไม่ดีดบ่อยเพราะเสียงเขาอุ้ยอ้าย แล้วก็จะเป็นเสียงที่ให้ความทุ้มนุ่มนวล คล้าย ๆ ว่าเสียงของซึงเล็กก็จะเล็ก ๆ ซึงกลางเขาก็ให้เสียงกลาง ๆ พอเป็นซึงหลวงเสียงเขาเหมือนเข้าไปผสมผสานเติมช่องว่างระหว่างซึงกลางและซึงเล็กให้เกิดความอ่อนหวานนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น การดำเนินทำนองและวิธีการเล่นของซึงทั่วไป คนดีดจะต้องเข้าใจก่อนว่าเวลาจะดีดทำนองหลักคืออะไร พอได้ทำนองหลักอย่างในเพลงล่องแม่ปิงจนแม่นแล้วค่อยไปดีดซึงหลวง ซึ่งจะจัดระบบวิธีการดักเสียงได้ (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

ในขณะที่ วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่ซึงหลวงอีกแนวทางหนึ่งดังนี้ “บทบาทหน้าที่ของซึงหลวงก็เหมือนกับคนเฒ่า คือเดินจังหวะไว้แต่ก็ไม่ใช่เดินจังหวะไว้อย่างเดียว อาจจะมีสะดุดหรือการเดินตามเข้ามาเล่นกับซึงตัวอื่นด้วย สลับกับการเดินจังหวะซึ่งไม่ใช่เล่นตรง ๆ ที่อ ๆ แต่เพียงอย่างเดียว” (วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ซึงหลวงมีบทบาทหน้าที่การบรรเลงหลักคือการบรรเลงเดินทำนองหลักห่าง ๆ ให้กับวง หากเปรียบเป็นคนก็เหมือนผู้สูงวัยที่มีลักษณะการเดินอย่างช้าไปเรื่อย ๆ ไม่ก้าวเท้าเร็ว นอกจากนั้นพบว่ายังสามารถบรรเลงนอกเหนือจากเดินทำนองหลักห่าง ๆ ประดิษฐ์ปรุงแต่งทำนองบรรเลงสลับได้เป็นช่วง ๆ ซึ่งการบรรเลงที่มีลีลาเพิ่มเติมเข้ามานั้นก็ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของประเภทวงที่บรรเลงดังที่เรียกวิธีการดีดดักเสียง

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่การบรรเลงซึงหลวงที่แบ่งตามลักษณะการบรรเลง ดังนี้

ซึงหลวง มีลักษณะการดีดถ้าเล่นเป็นวงไม่ต้องเก็บมากให้เล่นเป็นทางพื้น ไม่นับการเดี่ยวซึ่งจะต้องเล่นเก็บมาก การบรรเลงแบบวงต้องบรรเลงอุ้มเสียง เล่นห่าง ๆ ไม่ใช่เล่นเก็บไปตลอด จะเล่นเป็นทางพื้นผสมโน้ตระหว่างทางเก็บถี่นิดนึงหรือห่างบ้างเป็นบางช่วงสามารถทำได้ จะไม่ดีดเก็บแบบซึงเล็กซึงกลาง ซึงหลวงจะดีดอุ้มวงให้มีเสียงกระหึ่ม ถ้าเล่นทั่วไปก็จะมีทั้งดีดห่าง ดีดเก็บถี่ ๆ แต่พอมาดีดแบบเดี่ยวจะเล่นเป็นอีกแบบหนึ่งเป็นการโชว์ฝีมือซึ่งจะมีลูกเล่นลีลาเยอะกว่า ก็มีอยู่สามระดับในบทบาทหน้าที่

การบรรเลงของซึงหลวง คือ บรรเลงวงดีดอุ้มเสียง บรรเลงทั่วไปดีดห่างกับดีดถี่สลับกัน บรรเลงเดี่ยวดีดแบบทางสร้างสรรค์ที่หลุดออกจากสองบทบาทแรก (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม , สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า บทบาทหน้าที่การบรรเลงของซึงหลวงมีระเบียบวิธีการบรรเลงแบ่งลักษณะการบรรเลงได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1. การบรรเลงวง ทำหน้าที่อุ้มเสียงดำเนินทำนองทางพื้นแบบห่าง ๆ โดยการดีดดักเสียงบ้าง
2. การบรรเลงทั่วไป ทำหน้าที่ดีดดำเนินทำนองห่าง ๆ สลับกับการดีดเก็บในบางช่วง
3. การบรรเลงเดี่ยว ดีดใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง

2.5 กลวิธีการดีดซึงหลวง

การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงพื้นฐานให้เหมาะสมนั้น ก็มีความสำคัญอีกเช่นกัน ดังที่ ขรรค์เพชร คำสัตย์ ได้กล่าว ถึงเทคนิคปฏิบัติการดีดซึงพื้นฐาน ดังนี้

1. ไม้ดีดเดี่ยว หมายถึง การดีดขึ้นลงของไม้ดีดตามค่าของตัวโน้ตในหนึ่งห้องเพลง มีโน้ตสี่ตัว ตัวที่หนึ่งจะเริ่มด้วยขึ้น ตัวที่สองจะลง ตัวที่สามจะขึ้น และตัวที่สี่จะดีดลง

2. ไม้ดีดคู่ หมายถึง การเล่นโน้ตดีดขึ้นและลงในตัวโน้ตเดียวกัน แต่เริ่มด้วยการดีดขึ้นเพื่อบังคับให้โน้ตต่อไปเป็นการดีดลง ครูบางท่านเรียกว่า (โน้ตตัวติด) หลักการใช้งานไม่ได้ใช้ตลอดทั้งเพลง จะใช้เป็นบางช่วงของบทเพลงที่มีความเหมาะสม

3. รัว หมายถึง การดีดขึ้นลงของไม้ดีดสลับกันไปมาให้เร็วที่สุดแต่เริ่มด้วยการดีดลงเสมอ

4. หนอนไต่เต้า หมายถึง การฝึกซึงขั้นพื้นฐานในรูปแบบคล้ายการไล่สเกลแต่เป็นรูปแบบเฉพาะของการไล่เสียงเพื่อให้เกิดความชำนาญของการกดนิ้วและการดีด และเป็นการฝึกเพื่อให้รู้จักโน้ตของซึงในระดับที่สูงกว่าเสียงโดสูง

5. ลูกกระทบ หมายถึง การดีดเสียงเดียวกันแต่เป็นเสียงต่ำและเสียงสูง ในภาษาของท้องถิ่นจะเรียกว่า โต๊ะ ตะ ตีด ตึง เทียบเป็นตัวโน้ตได้ ซ ซ ท ด การดีดลูกกระทบสามารถบรรเลงได้คู่แปด คู่ห้า คู่สี่ หรือคู่สามก็ได้เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม

และความสามารถของผู้ดีดซึง ครูบางท่านเรียกลูกกระทบว่า (ย้ำโน้ต) (เม็ดซึง) (โน้ตตัวเสริม)

6. สะบัด หมายถึง การดีดโน้ตสามตัวต่อกันอย่างรวดเร็ว โน้ตของบทเพลงอาจจะเป็นสองตัวหรือมากกว่าสามตัวก็ได้ แต่โน้ตตัวสุดท้ายในกลุ่มของการดีดสะบัดส่วนมากจะเป็นการดีดลง

7. การรูดสายซึง หมายถึง เป็นการดีดซึงโดยการใช้นิ้วรูดสาย โดยที่ไม่ยกนิ้วออกจากสายซึงจากเสียงโน้ตที่หนึ่งไปหาเสียงโน้ตที่สอง จะข้ามโน้ตกี่ตัวก็ได้ตามความเหมาะสม การดีดรูดสายซึงจะแทรกอยู่ในระหว่างการบรรเลงของบทเพลงต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับผู้ดีดซึงว่าจะให้แทรกอยู่ในช่วงไหนของบทเพลงตามความเหมาะสม (ขรรค์เพชร คำสัตย์, 2562: 167)

จากความข้างต้นจะเห็นได้ว่ากลวิธีการดีดซึงขั้นพื้นฐานนั้นจำแนกได้เป็น 7 กลวิธี เมื่อกลวิธีการดีดมีลักษณะการปฏิบัติที่หลากหลาย ผู้บรรเลงจึงต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทของซึงแต่ละขนาดที่บรรเลง ดังที่ อรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง กลวิธีการดีดซึงหลวง “การเล่นของแต่ละคนก็ไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับนักดนตรีแต่ละคนว่าเขาจะเล่นแบบไหนมากกว่า มีทั้งสะบัดเสียง ดีดรัว ดีดรูดสาย หรือจะดีดเล่นคอร์ดก็ได้เทคนิคมีเยอะแยะ” (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง กลวิธีการดีดซึงหลวงขั้นพื้นฐาน ดังนี้

ที่จริงวิธีการเล่นก็ไม่ได้เป็นแบบของพี่อะไรนะ ก็คือพื้นฐานล้านนาเป็นแบบฟอร์มในตัวเลยก็คือการดีดขึ้นกับลง คือจะดีดขึ้นก่อนตามด้วยดีดลง หรือเรียกว่าไม้ดีดเดี่ยวขึ้นทีลงที ส่วนเทคนิคพิเศษจะมีการดีดเบิ้ลสายเหมือนการดีดสะบัด แต่ก็จะมีศัพท์ที่ใช้เรียกวิธีการดีดแบบนี้คือ ดีดกระตุกหางตุ่น การดีดเรียงเสียงจะเรียกว่า ดีดหนอนไต่เต้า ซึ่งเป็นภาษาพื้นถิ่น การดีดสายกระทบ เป็นการดีดกระทบสาย ส่วนระบบนิ้วถ้าเป็นลูกสามจะใช้แค่สามนิ้ว ถ้าเป็นลูกสี่จะใช้ครบทั้ง 4 นิ้ว แล้วจะเล่นไม่เกินนมที่สี่ การเดินนิ้วก็ใช้วิธีการเดินเรียงนิ้วเมื่อสุดที่นิ้วสุดท้ายค่อยตั้งนิ้วใหม่

การรัวมีหลายรูปแบบ การรัวหลัก ๆ จะขึ้นกับอารมณ์และโครงสร้างของเพลง ถ้าอารมณ์เพลงไม่ให้รัวก็รัวไม่ได้ โดยเฉพาะซึงหลวงเวลาไปเล่นกับปี่เขาไม่ให้ดีดรัวเลยนะให้ดีดไม้ดีดเดี่ยวขึ้นลงอย่างเดียว คือเดินทำนองเหมือนกับเป็น Melody ให้ และก็เป็นจังหวะไปในตัวคุมจังหวะประคองเสียงลูกตกให้ แต่ทีนี้ถ้าจะประสมวงอื่นก็จะรัวใน

ลักษณะเน้นตัวตกอย่างเดียว ที่จริงไม่ได้เน้นแต่เป็นธรรมชาติเลยว่ารัวต้องเป็นตัวที่ตก แต่โดยทั่วไปซึงหลวงจะไม่นิยมการดีดรัวกัน ถ้าไปบรรเลงกับทางเพลงที่ต้องรัวก็จำเป็นต้องใช้เทคนิคนี้ได้ ลักษณะการรัวก็มีวิธีอยู่สองลักษณะ เช่น รัวสั้น รัวยาวหรือรัวลากไม่ให้เสียงขาด ถ้าเปรียบเสมือนคนซึงเล็กก็เหมือนเด็กที่มีความซุกซนพูดเยอะต้องดีดรัวดีดเก็บเยอะหน่อย ถ้าเป็นซึงกลางก็คือผู้ใหญ่ขึ้นมาหน่อยในวัยกลางคนก็ประคองตัวดำเนินทำนองหลักให้สามารถเชื่อมโยงระหว่างเด็กกับผู้ใหญ่ได้ ถ้าเป็นซึงหลวงก็คือผู้ใหญ่คนเฒ่าคนแก่หน่อยทำอะไรค่อย ๆ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง กลวิธีการดีดซึงหลวงเพิ่มเติม ดังนี้ “เทคนิคที่มีเพิ่มเติมคือดีดแบบรูดนิ้ว ทั้งรูดขึ้นและรูดลง ซึ่งเทคนิคส่วนใหญ่จะนำไปเล่นแบบการบรรเลงเดี่ยว” (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า กลวิธีการดีดซึงหลวงจะขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลง ความเหมาะสมของทำนอง ลักษณะการบรรเลงและประสบการณ์ของผู้บรรเลงแต่ละบุคคล ซึ่งไม่มีข้อกำหนดตายตัว และโดยปกติหน้าที่การบรรเลงซึงหลวงจะไม่นิยมการดีดรัว ทั้งนี้การดีดรัวสามารถบรรเลงได้หากทำนองเพลงและประเภทของวงนั้นมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ต้องลากเสียงยาวจึงจะใช้กลวิธีการดีดรัวเข้ามาร่วมบรรเลงได้ จากคำสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญผู้วิจัยจำแนกกลวิธีการดีดซึงหลวงได้ 6 วิธี และแสดงตัวอย่างกลวิธีดังนี้

1. ดีดไม้ขึ้น-ลง เรียกอีกอย่างว่า “ไม้ดีดเดี่ยว”
2. ดีดสะบัด เรียกอีกอย่างว่า “ดีดกระตุกหางตุ่น”
3. ดีดเรียงเสียง เรียกอีกอย่างว่า “ดีดหนอนไต่เต้า”
4. ดีดกระทบสาย
5. ดีดรัว มี 2 ลักษณะคือ ดีดรัวสั้น และดีดรัวยาวหรือรัวลาก
6. ดีดรูดสาย

ตัวอย่างกลวิธีการบรรเลงเป็นกระสวนทำนองซึ่งประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

ตารางที่ 2.3 ตารางสัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงซึงหลวง

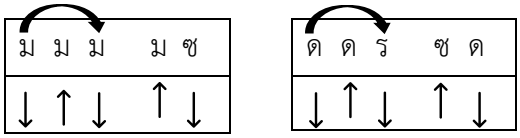
กลวิธีการบรรเลง	สัญลักษณ์
ไม้ดีดขึ้น	↑
ไม้ดีดลง	↓
ดีดสะบัด	
ดีดรัวยาว	WWWW
ดีดรัวสั้น	ww
ดีดรูดสาย	

1. การดีดไม้ดีดเดี่ยว

ด ด ด ด	ร ร ร ร	ม ม ม ม	ฟ ฟ ฟ ฟ
↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓

การดีดไม้ดีดเดี่ยว เป็นลักษณะการปัดไม้ดีดขึ้นและลงตามจำนวนตัวโน้ตในหนึ่งห้องมี 4 ตัว สังเกตได้ว่าจะเริ่มต้นที่ไม้ขึ้นและจบที่ไม้ลงในตัวโน้ตสุดท้ายของห้อง

2. การดีดสะบัด หรือ กระตุกหางตุ่น



ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายความหมายคำว่า กระตุกหางตุ่น ว่า “เป็นการดีดสะบัดในลักษณะกระตุกไม้ดีดเป็นสามไม้ ในเสียงเดียวหรือสองเสียงก็ได้ เป็นศัพท์ภาษาพื้นถิ่นที่นักดนตรีเขาใช้กัน” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

3. การดีดเรียงเสียง หรือ ดีดหนอนไต่เต้า

นิ้ว →

ซ	ล	ท	ดำ	ซ	ท	ดำ	รำ
↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓
-	ชี้	กลาง	นาง	-	ชี้	กลาง	นาง

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายคำว่าหนอนไต่เต้า ว่า “เป็นการดีดเรียงนิ้ว คล้ายกับตัวหนอนกำลังกระดื๊บ ๆ โกงหลังไปเรื่อย ๆ” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

4. ดีดกระทบสาย

สายบน	- - - ซ	- - - ซ
สายล่าง	ม ฟ ซำ -	ด ท ซำ -

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายคำว่ากระทบสาย ว่า “คือการดีดกระทบคู่เสียง ภาษาที่เรียกกันคือ (โต๊ะ ต๊ะ ตีด ตึง) สามารถดีดกระทบคู่ 4 คู่ 5 คู่ 8 ได้ทั้งหมด” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

5. ดีดรัว

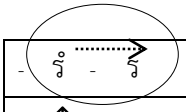
5.1 รัวสั้น

- - - ด	- ด - ด	- - - ร	- ร - ร
- - - ↓	- ↑ - ww	- - - ↓	- ↑ - ww

5.2 รัวยาว

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ
wwww ↓	wwww ↓	wwww ↓	wwww ↓

6. ดีดรูดสาย



- รำ - ริ	- ด - ล	ด ม ร ด	- ล - ซ
- ↑ - www	- ↑ - ↓	↑ ↓ ↑ ↓	- ↑ - ww

2.6 ระบบเสียงซึงหลวง

การเทียบเสียงของซึงโดยทั่วไปแบ่งตามลักษณะพื้นฐานเสียงของซึงแต่ละขนาดและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง ดังที่ สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ได้อธิบายถึง ระบบการตั้งเสียง ดังนี้

แบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ ซึงลูกสาม ตั้งเสียง โด-ซอล โดยตั้งสายทุ้มเป็นเสียงโด ตั้งสายเอกเป็นเสียงซอล ซึงลูกสามมักจะเป็นซึงใหญ่และซึงเล็ก ซึงลูกสี่ ตั้งเสียง ซอล-โด โดยตั้งเสียงสายทุ้มเป็นเสียง ซอล ตั้งสายเอกเป็นเสียงโด ซึงลูกสี่มักจะเป็นซึงกลาง (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542: 2069)

ผู้วิจัยพิจารณาว่าการอธิบายคำศัพท์เฉพาะที่เกี่ยวกับการเทียบเสียงเครื่องดีดล้านนามีความจำเป็น เพื่อความเข้าใจที่ถูกต้องศัพท์เฉพาะที่จะทำการอธิบาย ได้แก่ ลูก ลูกนับ คำว่า “ลูก” ภาษาที่ใช้เรียกของนักดนตรีพื้นเมืองล้านนา ธีรยุทธ ยวงศรี ได้กล่าวไว้ในหนังสือการดนตรี การขับการฟ้อนล้านนา ดังนี้ “คำว่า “ลูก” หมายถึง คู่เสียง ระหว่าง สายเอกกับสายทุ้ม” (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 18)

รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า ลูก ที่ใช้ในทางดนตรีพื้นเมืองล้านนาเพิ่มเติม ดังนี้

คำว่า “ลูก” คือการเรียกสิ่งที่ประจักษ์ออกมาทางกายภาพแล้วมีเสียงให้ได้ยินเช่น เมื่อกดนมที่ 3 ของสายเอกแล้วไปตรงกับสายทุ้ม เขาจะเรียกว่า ลูก 3 ถ้าจะเทียบเคียงกับคำว่าบันไดเสียงก็คงจะได้อยู่ ถ้าเป็นลูก 4 กดนมที่ 4 เท่ากับสายทุ้มข้างบน ก็จะเรียกว่าลูก 4 ถ้าเทียบเป็นเสียงลูก 3 คือคู่ 5 ลูก 4 คือ คู่ 4 มีอยู่สองอย่างเท่านั้น แล้วซึงก็มักเรียกว่าลูก 3 ลูก 4 อยู่ประมาณนี้ (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

นอกจากนั้น กำจร เทโวขัตติ์ ได้กล่าวถึง ความหมายคำว่า ลูก ดังนี้ “คำว่า ลูก คำนี้ที่เรียกกันคือระบบตั้งเสียง จะนับช่องคั่น ๆ ระหว่างลูกนับ คือจะมีคู่เสียงที่เท่ากัน ความหมายคงจะเรียกให้

รู้ ๆ กันในกลุ่มนักดนตรี ถ้านักดนตรีไทยภาคกลางจะเรียกบันไดเสียง” (กำจร เทโวขัติ์, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่า คำว่า ลูก หมายถึงคำที่ใช้เรียกระบบคู่เสียงของสายเอกและสายทุ้ม ซึ่งคู่เสียงที่ว่านั้นหมายถึงการตั้งเสียงสายเปล่าให้ได้เสียงที่ตรงกับตำแหน่งลูกนับของอีกสายหนึ่ง คำว่า ลูกนับ เป็นที่มาของคำว่า ลูก ที่ใช้นับคู่เสียงจากตำแหน่งลูกนับนิยมเรียกกันเป็นศัพท์เฉพาะที่เข้าใจง่ายในหมู่นักดนตรีพื้นเมืองล้านนา จากการศึกษาคำว่าลูกข้างต้น ผู้วิจัยสามารถแบ่งระบบคู่เสียงลูก 3 และลูก 4 ตามแผนผังได้ดังนี้

ลูก 3	สายเปล่า	ลูกนับที่ 1	ลูกนับที่ 2	ลูกนับที่ 3
สายเอก	ซอล	ลา	ที	**โด**
สายทุ้ม	**โด**	เร	มี	ฟา

ตารางที่ 4 ตารางระบบคู่เสียงซึงลูก 3

ลูก 4	สายเปล่า	ลูกนับที่ 1	ลูกนับที่ 2	ลูกนับที่ 3	ลูกนับที่ 4
สายเอก	โด	เร	มี	ฟา	**ซอล**
สายทุ้ม	**ซอล**	ลา	ที	โด	เร

ตารางที่ 2.4 ตารางระบบคู่เสียงซึงลูก 4

จีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง การตั้งระบบคู่เสียงของซึงหลวง ดังนี้

สำหรับตัวพี่ตั้งได้ทั้งสองลูกเลยทั้งแบบลูก 3 และลูก 4 เพราะว่าขึ้นอยู่กับลูกตั้งพี่จะยึดตามลูกตั้งเป็นหลัก แต่ถ้าเอาเป็นที่นิยมก็คือซึงหลวงเขาไม่ได้เล่นตามขลุ่ยเมืองเขาจะไปเล่นตามลูกตั้ง สมมติว่าจะเอาขลุ่ยเมืองบางทีจะเล่นก็อาจจะปรับเป็นลูก 3 หรือ 4 ก็ได้ เพราะว่าเสียงขลุ่ยก็ยังไม่ตายตัวเลย เพราะฉะนั้นบอกไม่ได้ว่าซึงหลวงจะตั้งเป็นลูก

อะไรที่ตายตัว ขึ้นกับว่าลูกตั้งอีกทีนึง คือซึงหลวงสามารถตั้งระบบเสียงได้ทั้งสองแบบ อยู่ที่เราจะใช้ แต่จะให้เล่นได้สะดวกก็ใช้ลูก 4 เพราะไม่ได้ดีดลงมาเสียงลึก แต่จะเล่นวนอยู่ 2-3 นิ้วข้างบนไม่เกินลูกนับตัวที่ 4 (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

อรุณ ทิพยวงศ์ ได้กล่าวถึง ระบบคู่เสียงของซึงหลวง ดังนี้ “การตั้งสายซึงหลวงระบบเสียงที่ปกติแล้วจะตั้งเป็นลูก 4 ซอลกับโด เพราะคำว่าซอลโดจะไปตรงคู่เสียงของซึงเล็ก คือจะใช้เป็นลูก 3 ลูก 4 ก็ได้แล้วแต่คนที่เราจะเล่นกับเขา เช่นเดียวกับอย่างที่ช่างบอมบอกไว้ว่าเล่นได้ทั้งสองลูกเลย” (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ได้กล่าวถึง การเทียบระบบคู่เสียงซึงหลวง ดังนี้“การเทียบเสียงก็เป็นซอลกับโด ลูก 4 สายทุ้มเป็นซอล สายเอกเป็นโด” (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

กำจร เทโวขัติ์ ได้กล่าวถึง ระบบคู่เสียงซึงหลวงที่นิยมใช้บรรเลง ดังนี้ “ซึงหลวงนิยมใช้บรรเลงลูก 4 ซึ่งบรรเลงได้สะดวกที่สุด แต่ถ้าใช้ลูก 3 เสียงจะต่ำมากสายหย่อนเกินไป” (กำจร เทโวขัติ์, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้กล่าวถึง ระบบคู่เสียงซึงหลวงในทิศทางเดียวกัน ดังนี้ “ถ้าในวงสะล้อซอซึง ซึงหลวงจะต้องเป็นซึงลูก 4 เพราะส่วนใหญ่ซึงหลวงเขามักจะเล่นเป็นซึงลูก 4 กันครับ” (วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2563)

เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวถึง ระบบเสียงซึงหลวง ดังนี้ “ซึงหลวงตั้งเป็นลูก 4 พูดในนามที่เห็นเจ้าลุงเขาเล่นมา การตั้งเสียงจะเป็นแบบนี้อันเดิมจริง ๆ เลยของซึงหน้า 14 นิ้ว ซึ่งถ้าอยากจะตั้งทั้ง 2 ลูกก็ได้ไม่ผิด” (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

ในขณะที่ รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวถึง ระบบคู่เสียงที่ใช้กับซึงหลวงในอีกมุมมองหนึ่ง ดังนี้ “ซึงหลวงจะเทียบเสียงเป็นลูก 3 หรือ คู่ 5 คือเสียงโด และซอล เพราะสะดวกในการเล่นที่สุด” (รักเกียรติ ปัญญายศ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

นอกจากนั้นพบว่าการตั้งระบบคู่เสียงซึงหลวงในวงขับซอ มีวิธีการตั้งระบบคู่เสียงที่สำคัญดังที่ อรุณ ทิพยวงศ์ ได้อธิบายระบบคู่เสียงซึงหลวงที่ใช้ในวงขับซอ ดังนี้ “การตั้งเสียงในวงขับซอ ซึงจะต้องปรับเสียงให้เข้ากับช่างซอตามคีย์ที่เขาถนัด” (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 9 มีนาคม 2564)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่า การตั้งระบบเสียงของซึงหลวงนิยมตั้งเป็นลูก 4 เพราะเป็นคู่เสียงที่สะดวกในการบรรเลง การตั้งเป็นลูก 3 ก็สามารถตั้งได้เช่นกันหากผู้บรรเลงมีความถนัด

ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้บรรเลงและลักษณะทางกายภาพขนาดของซึงที่ต้องปรับระบบคู่เสียงให้เหมาะสม เพื่อทำให้ระบบเสียงภายในวงเกิดความสมบูรณ์ลงตัวมากที่สุด ส่วนการตั้งระบบคู่เสียงในวงขับซอของทางจังหวัดแพร่ ใช้วิธีการตั้งเสียงโดยการยึดเสียงของช่างซอเป็นหลัก

2.7 สรุป

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวงผู้วิจัยพบว่า คำว่า ซึงหลวง หมายถึงซึงที่มีขนาดใหญ่กว่าซึงใหญ่ ในเชิงช่างจะระบุขนาดหน้าตาดซึงไว้ตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไปจึงเรียกว่าเป็นซึงหลวง จากคำสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความเห็นถึงเสียงซึงหลวงในอุดมคติไปในทิศทางเดียวกันว่า เป็นเสียงใหญ่ เสียงกว้าง มีลักษณะที่สำคัญคือเสียงทุ้มนุ่มนวลและดังกังวานใส

ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวงที่สร้างโดยครูจีรศักดิ์ ธนูมาศพบว่ามีองค์ประกอบสำคัญทั้งหมด 14 ส่วน คือ หัวซึง รางไหม ลูกบิดกีต้าร์ ลูกบิดไม้ ลูกนับ หย่องหน้า คอซึง สายซึง แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) ลำโพง กล่องเสียง หย่องหลัง หลักซึง และตาดซึง ลักษณะทางกายภาพที่เป็นอัตลักษณ์ของสกุลช่างแต่ละบุคคลคือ หัวซึง พบว่าที่มีรูปทรงแตกต่างกันและเรียกชื่อตามจินตนาการการสร้าง เช่น ซึงหัวม้วนของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และซึงหัวเป่าบุ้นจิ้น รูปแบบของเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม หัวซึงกนกล้านนาของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ หัวซึงตัดกับหัวซึงแกะสลักฝีมือช่างพื้นบ้านของพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ และส่วนประกอบที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงคือ สายซึง มี 2 ประเภทที่นิยมเลือกใช้คือ สายโลหะ และสายเอ็น

บทบาทหน้าที่ของซึงหลวง พบว่าซึงหลวงมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญคือการบรรเลงดำเนินทำนองหลักแบบห่าง ๆ ให้กับวงเป็นหลัก และสามารถบรรเลงแบบมีกลวิธีพิเศษเพิ่มเติมให้เหมาะสมได้ตามลักษณะการบรรเลงซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ การบรรเลงแบบวงซึงหลวงจะมีหน้าที่อุ้มเสียงดำเนินทำนองทางพื้นแบบห่าง ๆ สลับกับการดีดดักเสียงบ้าง การบรรเลงแบบทั่วไปซึงหลวงจะมีหน้าที่ดำเนินทำนองห่าง ๆ สลับกับการดีดเก็บในบางช่วงของทำนอง และการบรรเลงแบบเดี่ยว ซึงหลวงจะใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพิ่มเข้ามาในทำนองเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง

กลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในซึงหลวง พบว่าไม่มีข้อกำหนดการใช้กลวิธีที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลง ความเหมาะสมของทำนอง ลักษณะการบรรเลง และประสบการณ์ของนักดนตรีที่เลือกใช้ให้เหมาะสมกับทำนองเพลง หน้าที่การบรรเลงโดยปกติของซึงหลวงไม่นิยมการดีดรัว แต่สามารถดีดรัวได้หากทำนองเพลงมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ต้องลากเสียงยาวจึงใช้การดีดรัวร่วมได้

จากคำสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยจำแนกกลวิธีที่ใช้บรรเลงซึงหลวงได้ 6 วิธี คือ ไม้ดีดเดี่ยว ดีดกระตุกหางตุ่น ดีดหนอนไต่เต้า ดีดกระทบสาย ดีดรัว ดีดรูดสาย

ระบบเสียงของซึงหลวง พบว่าซึงหลวงนิยมตั้งเป็นลูก 4 เสียงซอล-โด ซึ่งเป็นระบบคู่เสียงที่สะดวกในการบรรเลง ส่วนลูก 3 เสียงโด-ซอล เป็นคู่เสียงที่สามารถตั้งได้เช่นกันขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลง และการตั้งระบบคู่เสียงซึงหลวงในวงขับซอของทางจังหวัดแพร่ ซึงจะตั้งระบบคู่เสียงที่ยึดตามพื้นเสียงช่างซอเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
ประวัติชีวิตครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.1 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดเมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2519 ปัจจุบันอายุ 45 ปี เป็นบุตรของนายสมศักดิ์ ธนูมาศและนางต้อย ธนูมาศ ประกอบอาชีพทำนา โดยมีพี่น้องร่วมบิดามารดาด้วยกันทั้งหมด 3 คน ได้แก่

1. ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดปี พ.ศ. 2519 อาชีพช่างทำเครื่องดนตรี
2. นายอนุพงษ์ ธนูมาศ เกิดปี พ.ศ. 2522 (ถึงแก่กรรม)
3. นางภรณี ธนูมาศ เกิดปี พ.ศ. 2526 อาชีพธุรกิจส่วนตัว

ปัจจุบันครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 109/1 หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ ได้ร่วมสมรสกับนางราตรี ธนูมาศ มีบุตร 2 คน คือนางสาวขวัญจิรา ธนูมาศ อายุ 21 ปี และนายจิรภัทร ธนูมาศ อายุ 19 ปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 ประวัติการศึกษา

ประถมศึกษาปีที่ 1-6 โรงเรียนบ้านห้วยอ้อ จังหวัดแพร่

มัธยมศึกษาศึกษาปีที่ 1-6 โรงเรียนลองวิทยา จังหวัดแพร่

ปริญญาตรี คณะนิติศาสตร์ สาขาวิชานิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ปริญญาโท คณะรัฐศาสตร์ สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาและชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนประจำอำเภอเมืองลอง จังหวัดแพร่ เมื่อเข้าสู่การศึกษาระดับปริญญาตรีจึงศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง จังหวัดกรุงเทพมหานคร ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงประวัติการศึกษา ว่า

ตอนเรียนชั้นประถมเรียนที่โรงเรียนบ้านห้วยอ้อ สมัยนั้นถือว่าเป็นโรงเรียนในชุมชน อยู่ใกล้บ้านโดยไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายอะไรเยอะ ทางรัฐก็ดูแลนอกจากเสียค่าใช้จ่ายที่จำเป็นบ้าง หลังจากที่เรียนจบประถมก็ไปเรียนต่อที่โรงเรียนมัธยมในพื้นถิ่น ชื่อโรงเรียนลองวิทยาเป็นโรงเรียนใหญ่ประจำอำเภอ ตอนนั้นเรียนก็เลือกเรียนแผนศิลป์ภาษาไม่ได้เรียนเคมีฟิสิกส์อะไร ส่วนใหญ่พี่จะเน้นไปในทางกีฬามากกว่าเป็นความชอบส่วนตัวนะ ดนตรีก็ชอบแต่ไม่มีโอกาสได้เข้าถึง เพราะว่าต้องมีเวลาซ้อมมีเครื่องดนตรีมีกลุ่มเพื่อน พอเห็นเพื่อนเล่นกีต้าร์ก็รู้สึกชอบ เคยเอามาเล่นนะช่วงนั้นเพลงของปู พงษ์สิทธิ์ คำภีร์ ตอนนั้นกำลังดังพี่เลยไปยืมกีต้าร์เพื่อนมาเล่น แต่ว่าเล่นได้แค่ 10 นาที แม่เพื่อนก็มาตามเอาคืน คือพี่ไม่มีโอกาสได้สัมผัสดนตรีเท่าไหร่เพราะว่าเมื่อก่อนบ้านนอกมาก ๆ เลยเน้นไปทางกีฬามากกว่าเพราะโรงเรียนส่งเสริมเรื่องกีฬาพี่เลยหันไปเล่นฟุตบอลกับวอลเลย์บอล (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

จากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้เดินทางไปทำงานที่จังหวัดปทุมธานี ซึ่งในระหว่างนั้นได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีด้วย ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เล่าว่า

หลังจากเรียนจบมัธยมก็ยังไม่ได้ใกล้ชิดดนตรีเลย พี่ไปสมัครงานต่อที่จังหวัดปทุมธานีช่วงนั้นเป็นการขยายตัวของอุตสาหกรรม คือเมื่อก่อนเรียนจบ ม.6 ต้องไปหางานทำด้วยเพราะที่บ้านยากจน ในขณะเดียวกันก็ต้องไปเรียนที่รามคำแหง ช่วงที่ไปทำงานพี่ก็ทำอยู่ฝ่ายผลิตเป็นโรงงานผลิตสายเคเบิ้ลทีวี บ้านเมืองเราตอนนั้นกำลังขยายทำเคเบิ้ลทีวีอะไรต่าง ๆ โครงสร้างทางโทรศัพท์ พี่เข้าไปทำงานก็เป็นคนงานทั่วไปที่ใช้วุฒิ ม. 6 สมัครเข้า ตอนนั้นถือว่ารายได้สูงมาก ค่าแรงงานขั้นต่ำตกวันละ 102 บาท และถ้าทำโอทีเพิ่มอีกหน่อยก็ได้ตกเดือนละ 9,000-10,000 บาท รวม ๆ แล้วถ้าขยัน

หน่อยในหนึ่งเดือนจะมีรายได้เกือบสองหมื่นบาทเลยนะ ทีนี้จากที่ทำงานจังหวัดปทุมธานีเดินทางเข้าไปเรียนที่ ม.ราม ในกรุงเทพฯ ก็เริ่มไม่สะดวกเพราะว่าไกล ตอนนั้นทางบ้านก็มีปัญหาเรื่องรายได้ ปัญหาน้องชายมาเกิดอุบัติเหตุอีกพี่เลยตัดสินใจกลับมาอยู่กับพ่อแม่ งานก็เลยไม่ได้ทำต่อแต่ก็ยังเรียนไปด้วยในระหว่างนั้น แล้วก็เดินทางลงไปสอบบ้างในช่วงแรก ๆ พอหลังจากที่สถานการณ์ในบ้านเริ่มเรียบร้อยดีขึ้นพี่ก็ไปทำงานอยู่ที่นิคมอุตสาหกรรมจังหวัดลำพูน ชื่อว่าบริษัท ลำพูน ซิงเดนเก็น จำกัด ก็ทำอยู่ฝ่ายผลิตเช่นเดิมที่เกี่ยวกับขาพับอะไหล่อิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ของ Samsung ได้รับค่าจ้างเป็นรายวันเหมือนกันตกวันละ 110 บาท ถ้าขยันทำก็ได้เยอะหน่อยตกเดือนหมื่นต้น ๆ ซึ่งช่วงที่ทำงานอยู่ที่นี่พี่ก็ยังเรียนไปด้วย อาศัยอยู่ที่หอพักของโรงงานก็เลยไม่ได้เดินทางไปกลับจากบ้าน หลังจากนั้นไม่นาน ม.ราม มาเปิดสาขาเป็นวิทยาเขตที่จังหวัดแพร่พี่เลยทำเรื่องโอนย้ายหน่วยกิตมาเรียนใกล้บ้าน (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

จากข้อมูลสัมภาษณ์จะเห็นได้ว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีความถนัดทางด้านกีฬามาตั้งแต่วัยเยาว์ อีกทั้งด้านดนตรีที่ให้ความสนใจไม่น้อยไปกว่ากัน แต่ด้วยสภาวะสิ่งแวดล้อมที่ไม่เอื้อต่อการเรียนรู้จึงไม่มีโอกาสได้ศึกษาด้านดนตรีอย่างจริงจัง ในขณะที่ศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีครูจีรศักดิ์มีความขยันหมั่นเพียรต่อการเรียนและในเวลาเดียวกันสามารถแบ่งเวลาไปประกอบอาชีพเสริมเพื่อแบ่งเบาภาระการเงินให้กับครอบครัว ในที่สุดครูจีรศักดิ์ ธนูมาศก็ได้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรี โดยได้รับอนุมัติปริญญาบัตร ในสาขานิติศาสตรบัณฑิต เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ. 2551 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงเหตุผลในการเลือกเรียนด้านนิติศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิชากฎหมายที่เรียนมาก็ไม่ได้ใช้ในทางตรงกับอาชีพในปัจจุบัน เพราะพี่ไม่ได้ทำอาชีพตำรวจ หรือทนายที่ต้องเปิดมาตราในการทำงาน แต่ที่เรียนก็เพื่อรู้ว่าอันไหนถูกผิด ถ้าเอามาใช้ในสายงานตรงเลยแทบจะไม่มีเลย เพราะว่าชีวิตเมื่อก่อนเรียนตามกระแสเป็นการหักเหเปลี่ยนมุม บวกกับช่วงวัยรุ่นที่เป็นค่านิยมพ่อของพี่ก็อยากให้เรียนด้วย แล้วตอนนั้นก็ยังไม่รู้จักคำว่าการสอบเอ็นทรานซ์เพราะคนบ้านนอกก็ไม่ได้มีการแนะแนวการเรียนอะไรมาก พี่เลยไปเรียนมหาวิทยาลัยเปิด เพราะส่วนหนึ่งก็ต้องหางานทำเงินไปด้วยขณะเรียน อันนี้เป็นเหตุให้พี่มาเรียนที่ม.ราม (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 28 พฤษภาคม 2564)

จากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้ศึกษาต่อระดับปริญญาโท สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้เล่าถึงการศึกษาด้านรัฐศาสตร์และประโยชน์ที่นำมาใช้ประกอบอาชีพธุรกิจส่วนตัว ดังนี้

> *ความรู้ที่เรียนมาจากรัฐศาสตร์ ยังจะได้ใช้มากกว่าในเรื่องหลักการจัดการบริหารองค์กรและชุมชน กับการทำงานช่างถือว่าไม่ได้ใช้โดยตรงนะ แต่ถ้าตีความกับคำว่าโฮงซึงหลวงเป็นองค์กรหนึ่งก็ถือว่าได้ใช้ความรู้ทางรัฐศาสตร์มาใช้ประกอบอาชีพโดยตรงเลย เพราะว่าได้ใช้ในเรื่องของการจัดการองค์กร มีการจ้างงานบริหารงานต่าง ๆ และวางนโยบายในการทำงาน เช่น ปีนี้ฉันจะต้องเป็นเบอร์หนึ่งของจังหวัดให้ได้ ในการทำเครื่องดนตรีให้ครบวงจรทั้งด้านการผลิต การเรียนการสอน และการจัดทำการแสดงต่าง ๆ เป็นการตั้งเป้าหมายเป็นความรู้และประโยชน์ที่ได้เรียนมาจากป.โท* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 28 พฤษภาคม 2564)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีความตั้งใจขยันในการเรียนและทำงานเป็นอย่างมาก มีพื้นฐานความรู้ทางด้านนิติศาสตร์และรัฐศาสตร์ ในความรู้ด้านรัฐศาสตร์นั้นครูจีรศักดิ์ ได้นำมาปรับใช้ประกอบอาชีพในฐานะผู้จัดการโฮงซึงหลวง ที่ดูแลการบริหารจัดการ การว่าจ้างงาน และควบคุมแผนงานนโยบายการทำงานต่าง ๆ ภายในองค์กร ซึ่งเป็นประโยชน์ที่รับได้จากการศึกษาด้านรัฐศาสตร์มาโดยตรง

มหาวิทยาลัยรามคำแหง
โดยอนุมัติสภามหาวิทยาลัย ให้ปริญญาบัตรฉบับนี้ไว้แก่
นายจีรศักดิ์ ธนูมาศ
เพื่อแสดงว่า สอบไล่ได้ตามหลักสูตร
นิติศาสตรบัณฑิต
มีศักดิ์ และสิทธิ แห่งปริญญานี้ทุกประการ
ตั้งแต่วันที่ ๑๒ เดือน พฤษภาคม พุทธศักราช ๒๕๔๑
นายกสภามหาวิทยาลัย
อธิการบดี
คณบดี

ภาพที่ 3.2 ใบปริญญาบัตรสำเร็จการศึกษาปริญญาตรี
นิติศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

มหาวิทยาลัยรามคำแหง
โดยอนุมัติสภามหาวิทยาลัย ให้ปริญญาบัตรฉบับนี้ไว้แก่
นายจีรศักดิ์ ธนูมาศ
เพื่อแสดงว่า สอบไล่ได้ตามหลักสูตร
รัฐศาสตรมหาบัณฑิต
มีศักดิ์ และสิทธิ แห่งปริญญานี้ทุกประการ
ตั้งแต่วันที่ ๑๔ เดือน มิถุนายน พุทธศักราช ๒๕๕๔

ภาพที่ 3.3 ใบปริญญาบัตรสำเร็จการศึกษาปริญญาโท
รัฐศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

3.2 ประวัติการศึกษาดนตรีพื้นเมือง

เมื่อครูจีรศักดิ์ ธนูมาศสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้เดินทางกลับมาประกอบอาชีพเป็นเจ้าหน้าที่ฝ่ายบริการของธนาคารกรุงไทย ณ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ ในระหว่างนั้นจึงได้มีโอกาสเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองล้านนาจากครูภูมิปัญญาในท้องถิ่น และด้วยความชื่นชอบเสียงดนตรีจึงเป็นจุดเริ่มต้นของการเรียนดนตรีพื้นเมือง ตั้งแต่นั้นมา ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงประวัติการศึกษาดนตรีพื้นเมืองของตนเอง ดังนี้

> *พอเรียนจบ ม.ราม พี่ไปสมัครงานที่ธนาคารกรุงไทย เป็นพนักงานฝ่ายบริการอยู่สักพักหนึ่ง ช่วงที่ได้ทำงานธนาคารถือว่ารู้จักคนในท้องถิ่นเยอะเป็นผู้ใหญ่มากขึ้น ได้มีสังคมเริ่มซึมซับเรื่องวัฒนธรรมท้องถิ่น ตอนนั้นน่าจะอายุ 22-23 ปี ในช่วงเรียนจบใหม่ ๆ ก็เริ่มสนใจดนตรีพื้นเมือง เพราะคนผู้เฒ่าผู้แก่ในชุมชนเขาเล่นดนตรีกันเยอะ ถือว่าเป็นทักษะของคนในชุมชนเลยก็ว่าได้ พอเวลามีงานการประเพณีแห่ต่าง ๆ ก็ไปร่วมเล่นกับเขา พี่ก็ติดสอยห้อยตามไปทั้งที่ไม่ได้เรียนโน้ตเรียนอะไรหรอก ด้วยความชอบไปเล่นร่วมกับเขา แล้วได้ฟังบ่อยขึ้นเลยทำให้มีทักษะการจำที่ดีขึ้น จากนั้นพี่ลองซื้อเครื่องดนตรีตัวแรกมาหัดเล่นเป็นงานของพ่อผัด โมดนิยม เป็นซึงตัวแรกที่ซื้อมาในราคา 400 บาท ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่แพงเลยนะในสมัยนั้น* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

ความสนใจในเสียงดนตรีทำให้มีโอกาสได้เริ่มศึกษาดนตรีกับพ่อครูผัด โมดนิยม ซึ่งมีพิธีไหว้ครูตามประเพณีท้องถิ่นดังที่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงพิธีการดำหัวไหว้ครูกับพ่อครูผัด โมดนิยม ดังนี้

เรียกได้ว่าพ่อผัดก็เป็นครูคนแรกของพี่ที่ช่วยสอนให้เล่นดนตรี แต่เป็นก็ไม่ได้สอนอะไรมากหรอก แค่ต่อโน้ตเพลงแล้วก็ท่องนอย ๆ ให้ฟัง พอพี่เดินเข้าไปซื้อซึงเป็นก็เล่นสะล้อให้ฟัง พี่ฟังแล้วก็รู้สึกเพราะจับใจจากนั้นพี่ก็คิดเลยว่าอยากจะเล่นสะล้อให้ได้ด้วย แต่ก่อนที่พี่จะมาซื้อซึงของพ่อผัดพี่ได้ไปดำหัวเป็นก่อน ดำหัวในที่นี้หมายถึงการเข้าไปกราบไหว้ขอบคุณซึ่งเป็นประเพณีพื้นบ้าน เพราะพ่อผัดถือเป็นครูที่ช่วยปัดเป่าเรียกว่าเป็นครู ภูมิปัญญา ตอนไปครั้งแรกก็เข้าไปที่บ้านพ่อผัดเลย ซึ่งอยู่ในอำเภอลองใกล้ ๆ กับบ้านพี่ การเข้าไปดำหัวก็ไม่ได้มีพิธีที่จริงจังอะไรมาก เป็นการไหว้ครูดำหัวตามประเพณีทั่วไป แต่ก็ต้องเตรียมพานใส่สิ่งของต่าง ๆ มีน้ำมะกรูด ส้มป่อย ดอกไม้ธูปเทียน ซึ่งดอกไม้ก็ต้องใช้ดอกสีขาวอะไรก็ได้ และใส่ปัจจัยเท่าที่เรามี หรือใส่ผ้าขาวม้า ความรู้สึกที่ได้ทำคือสบายใจ แต่ถ้าไม่ได้ทำเลยก็รู้สึกไม่สบายใจเหมือนมีอะไรคาใจเราสักอย่างหนึ่ง ในส่วนตัวพี่กับพ่อผัดเป็นในแง่ของการนับถือ เรานับถือเขาเราก็เตรียมของไปไหว้ทุกปี ถึงพ่อผัดตอนสอนจะไม่ได้บอกว่าเสียงโดเสียงเรอยู่ตรงไหน แต่เขาก็ถือว่าเป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจและแรงผลักดันให้พี่ได้เห็นเป็นต้นแบบที่ดีทั้งในเรื่องของการเล่นดนตรีแล้วก็การสร้างเครื่องดนตรี ปัจจุบันพ่อผัดยังมีชีวิตอยู่อายุ 86 ปีแล้ว (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

นอกจากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีโอกาสได้ศึกษาเครื่องดนตรีไทยภาคกลางกับพ่อครูผัด โมดนิยมเพิ่มเติมอีกหนึ่งเครื่องคือซอด้วง ดังที่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงการเรียนซอด้วง ดังนี้

ครั้งแรกที่เริ่มเล่นดนตรีพี่หัดเล่นซอด้วง ต้องบอกที่มาก่อนว่าการได้สีซอด้วงคือเมื่อก่อนพ่อผัดเขาได้ไปอยู่ชมรมดนตรีไทยของอำเภอลอง เขาก็เอาซอด้วงมาหัดเล่นและสร้างขึ้นเอง กลายเป็นว่ามีซอด้วงห้อยตามผนังบ้านกับของคนอื่นที่มาซ่อมหลายคัน พี่เลยหยิบมาสีเล่น ๆ จับแบบผ่าน ๆ แล้วพ่อผัดก็สีให้ฟังไม่มีโน้ตให้ดูเลยใช้ระบบต่อนอยเสียงให้ พี่ก็เล่นตามเสียงที่พ่อผัดนอยให้ฟัง เพลงที่หัดสีคือเพลงเขมรปากท่อ สองชั้น เมื่อก่อนก็ยังใส่สายเบรกรถจักรยานนะ พี่ก็เล่นไปแบบให้มีเสียงแต่ว่าเสียงจะเพราะอะไรยังไงพี่ก็ฟังไม่รู้เรื่อง เพราะว่าตอนนั้นเรื่องทักษะประสบการณ์การฟังก็มีไม่เยอะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทปซีดีในยุคนั้นก็ไม่ค่อยมีให้ฟังเท่าไหร่ เพราะส่วนใหญ่จะฟังจากที่คนเฒ่าคนแก่ที่เล่นให้ฟัง พี่ก็นำทักษะที่ได้มาเล่นประสมวง พอได้เล่นดนตรีแล้วมีความสุขแต่ความสุขที่ได้มากกว่าเล่นดนตรีคือการได้มานั่งพูดคุยสนทนาด้วยกันเลยกลายเป็นวิถี อย่างคนที่ดื่มเหล้าแท้จริงแล้วรสชาติไม่อร่อยหรอก แต่บรรยากาศในวงเหล้าดีก็ไม่ต่างกับในวงดนตรีที่มีการเล่นดนตรีไปพูดคุยแซวเล่นกัน แล้วทำให้เกิดความสนุกสนานแบบเสพสุนทรียะกัน หลังจากนั้นก็เริ่มพัฒนาตัวเองมาเรื่อย ๆ ด้วยการเล่นประสมวง พอเริ่มเล่นเป็นก็เกิดความชอบอย่างเต็มที่ ถือว่าพี่เป็นวัยรุ่นคนเดียวก็ว่าได้ที่อยู่ชุมชนดนตรีที่เหลือก็เป็นผู้เฒ่าผู้แก่หมดเลย เวลามีงานสังคมของชุมชนพี่ก็ไปร่วมเล่นดนตรีกับพวกเขาอย่างเช่นงานบวช งานศพ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

ภาพที่ 3.4 พ่อครูผัด โมดนิยม
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

หลังจากที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้รับการถ่ายทอดกับพ่อครูผัด โมดนิยมแล้วก็ได้นำความรู้ต่าง ๆ ไปพัฒนาต่อยอด จากนั้นได้มีโอกาสร่วมงานกับพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ ในการเข้าร่วมการประกวดแข่งขันวงดนตรีพื้นบ้าน ภาคเหนือ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงการประกวดวงดนตรีพื้นบ้านดังนี้

เริ่มเข้าสู่การประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน เพราะทางจังหวัดจัดการประกวด ซึ่งในช่วงสองปีแรก ๆ ก็ยังไม่ได้รับรางวัลอะไรหรอกเพราะว่ายังไม่รู้แนวทางอะไรมากนัก แต่หลังจากกลับมาจึงเริ่มปรับวงก็ทำให้ชนะการประกวดและมีแรงผลักดันมากขึ้น พอเริ่มมีผลงานการประกวดที่ได้รับรางวัลชนะเลิศจึงทำให้เป็นที่รู้จักของกลุ่มคนมาก คนก็เริ่มเข้ามารู้จักเข้ามาศึกษา ตัวพี่เองก็ยังถ่ายทอดไม่ได้ซึ่งพี่เองต้องไปเรียนอ่านโน้ตก็ได้รับคำแนะนำวิธีการอ่านโน้ตจากอาจารย์บุญยืน เหล่ารอด ซึ่งตอนนี้ท่านเสียชีวิตไปแล้ว และอีกท่านอาจารย์สงวน วังซ้าย ท่านก็แนะนำถ่ายทอดวิธีการอ่านโน้ตแต่ใช้เป็นโน้ตดนตรีไทยเข้ามาสอน จากนั้นพี่ก็เริ่มซื้อเทปมาฟังเทปม้วนแรกที่ฟังคือของอาจารย์วิเทพ กันธิมา เป็นเทปที่บรรเลงการเดี่ยวซึง พอฟังแล้วก็เริ่มมีทางเพลงของเชียงใหม่ ลำปางเยอะขึ้น ทำให้มีคนทยอยเข้ามาฟังเยอะขึ้นด้วย เลยเริ่มที่จะศึกษาเป็นจริงเป็นจังกับอาจารย์บุญยืน และอาจารย์สงวน พอปี 2546 มีการประกวดดนตรีพื้นบ้านล้านนาชิงถ้วยพระราชทานของสมเด็จพระเทพฯ เลยคิดว่าเราจะทำยังไงให้ตัวเราเข้าไปอยู่ตรงนั้นได้เพราะเราชอบโดยไม่ได้หวังว่าจะได้รับรางวัล พี่ก็ได้ร่วมมือกับอาจารย์อรุณ ทิพยวงศ์ตั้งวงดนตรีเมืองแพร่ขึ้นมาวงหนึ่ง และเริ่มฝึกซ้อมกันรับทางเพลงแลกเปลี่ยนกันจนพัฒนาฝีมือขึ้นเรื่อย ๆ ในปีนั้นได้ไปประกวดที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้รับรางวัลชนะเลิศพร้อมถ้วยพระราชทานกลับมา (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

ภาพที่ 3.5 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศกับพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.6 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเข้าร่วมการประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน ภาคเหนือ
วันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2546 ณ โรงละครวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นผู้มีอัธยาศัยดีสามารถเรียนรู้กับนักดนตรีในวงที่มีช่วงวัยที่ต่างกันได้เป็นอย่างดี ด้วยประสบการณ์ที่มากขึ้นและมีโอกาสได้สัมผัสดนตรีอย่างเต็มเปี่ยม ทำให้มีพัฒนาการทางดนตรีที่ดีขึ้น ด้วยความรักและความตั้งใจจึงกลายเป็นแรงบันดาลใจไปสู่การสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมือง อีกทั้งมีความรู้ความสามารถและผลงานการบรรเลงต่าง ๆ ทำให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

จากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรถ่ายทอดความรู้ทักษะการบรรเลงดนตรีพื้นเมือง และเป็นโอกาสที่ทำให้ครูจีรศักดิ์ได้เริ่มผลิตเครื่องดนตรีเพื่อนำไปถ่ายทอดให้กับนักเรียนและจัดจำหน่ายเป็นเครื่องมือการเรียนการสอนในระบบการศึกษาตามโรงเรียนต่าง ๆ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงจุดเริ่มต้นการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมือง ดังนี้

เมื่อก่อนมีการรวมตัวกันหลังจากยุคที่จางหายกันไปก็ถือว่าได้กลับมารวมตัวกันใหม่อีกครั้ง พอพี่เริ่มไปออกงานสังคมประกวดต่าง ๆ แล้วได้รับรางวัลกลับมาก็พอทำให้มีแรงบันดาลใจรู้สึกต่อเนื่องในการที่จะไปถ่ายทอดดนตรี ทีนี้พอเราเล่นกันเป็นกลุ่มใหญ่ขึ้นทางโรงเรียนต่าง ๆ เขาก็สนใจอยากจะเอาไปเผยแพร่ในโรงเรียน พี่ก็ได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรในโรงเรียน ทางโรงเรียนเขาก็สนใจสั่งซื้อเครื่องดนตรี พี่ก็ไปซื้อจากที่อื่นเพราะช่วงนั้นพี่ยังไม่ได้ทำเป็นจริงเป็นจัง พอไปซื้อที่อื่นมาในเรื่องของราคาก็ค่อนข้างสูง

เพราะเราก็มีกำลังซื้อไม่มากนัก พี่เลยกลับมาคิดว่าถ้างั้นเราลองมาทำกันเล่น ๆ ดู พอทำขึ้นเองก็สามารถตอบโจทย์ที่เราต้องการได้ โดยใช้ฝีมือในเชิงช่างที่เราพอมีอยู่บ้างแล้วก็มาช่วยกันแก้ปัญหา โดยเฉพาะพ่อล่าผัดเป็นช่างทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอยู่แล้วซึ่งเป็นคนอยู่ที่ใกล้ ๆ บ้านพี่ สล่าคบ ชื่นสมบัติ เป็นช่างไม้ แล้วก็มีพ่อสมศักดิ์ ธนูมาศ พ่อของพี่เองมาช่วยงานขัดอะไรต่าง ๆ บ้าง จากนั้นก็เริ่มขยายตัวเข้าไปในโรงเรียน ทางโรงเรียนก็ได้สั่งซื้อเครื่องดนตรีมาเรื่อย ๆ โดยพี่เริ่มทำซึงมาก่อนหนึ่งตัวก็ทำออกมาได้เสียงดังดี เลยทำเพิ่มขึ้นเป็นชุด 1 ครบทั้งสามขนาด เล็ก กลาง ใหญ่ พี่ก็หัดเล่นจากเสียงตัวเล็กก่อนจากนั้นไปกลางและใหญ่ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

ต่อมาครูจีรศักดิ์ได้การสนับสนุนจากท่านอาจารย์สานิตย์ โลหะ ซึ่งท่านเป็นอาจารย์ศึกษานิเทศก์ สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาจังหวัดแพร่ เขต 2 ดังที่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงการได้รับสนับสนุนจากอาจารย์สานิตย์ โลหะ และประสบการณ์ที่ได้ร่วมงานด้านการศึกษาดังนี้

หลังจากนั้นก็เริ่มออกไปเผยแพร่ข้างนอกได้ เพราะช่วงนั้นไม่ค่อยมีใครเล่นแล้วก็จางหายไปหมดเลย โดยพี่ได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์สานิตย์ โลหะ ซึ่งท่านเป็นอาจารย์ศึกษานิเทศก์อยู่ อาจารย์ท่านชื่นชอบดนตรีพื้นเมืองมากเลยนำมาบรรจุเป็นหลักสูตรท้องถิ่นของโรงเรียน ประกอบกับช่วงนั้นทางกระทรวงศึกษาให้ทำหลักสูตรท้องถิ่นเรื่องของศิลปวัฒนธรรมการแสดงต่าง ๆ เลยเข้าทางอาจารย์พอดีที่กำลังทำอาจารย์ 3 ระดับ 8 ก็เลยเป็นเครื่องมือในการทดสอบแล้วก็ประสบผลสำเร็จกลายเป็นหลักสูตรที่เผยแพร่ในโรงเรียนต่าง ๆ ซึ่งตัวพี่ได้ทำงานร่วมกับอาจารย์โดยทำหน้าที่ด้านการเรียนการสอนถ่ายทอดวิธีการเล่น (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

เมื่อครูจีรศักดิ์ ธนูมาศสามารถผลิตเครื่องดนตรีขึ้นเองได้และจัดจำหน่ายสู่โรงเรียนต่าง ๆ ในชุมชน จึงเป็นจุดเริ่มของการผลิตเพื่อเข้าร่วมการคัดสรรผลิตภัณฑ์สินค้า ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้เล่าถึงที่มาของการผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองพัฒนาสู่การเป็นผลิตภัณฑ์สินค้า OTOP ดังนี้

ในครั้งแรกพี่เริ่มผลิตตรงใต้ถุนบ้านที่ปัจจุบันเป็นเกื้อกูลโฮมสเตย์ พี่ก็เริ่มผลิตขายให้กับโรงเรียนจรูญลองรัตนาคาร โรงเรียนบ้านไผ่ล้อมในราคาที่ไม่แพง ซึ่งช่วงนั้นพี่ยังทำงานประจำอยู่ที่ธนาคารกรุงไทย หลังจากนั้นพอปี 2547-2548 มีการคัดสรรสินค้า OTOP ของชุมชน พี่ก็ส่งตัวสินค้าที่ผลิตเข้าไปร่วมงาน ก็ได้รับเป็นผลิตภัณฑ์ดีเด่นของ

ชุมชนในระดับ 4-5 ดาว สะล้อได้ระดับ 5 ดาว แต่ว่าซึงได้ระดับ 3 ดาว พี่จึงได้มีโอกาสไปจำหน่ายสินค้าที่เมืองทองธานีในปี 2549 พอมาถึงปี 2550 เริ่มได้ไปขายสินค้าเรื่อย ๆ จนถึงปลายปีก็เริ่มก่อตั้งโรงเรือนผลิตแบบจริงจัง มีผู้คนเข้ามาเรียนรู้มาศึกษาต่าง ๆ หลังจากนั้นก็ผลิตมาเรื่อย ๆ ผลิตแล้วก็จำหน่ายจนมีสื่อเข้ามาหาข้อมูล (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2563)

3.3 ประวัติการก่อตั้งโรงงานผลิตเครื่องดนตรี

ในปี พ.ศ. 2546 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้ก่อตั้งโรงงานผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาขึ้นมาเนื่องจากผลงานการสร้างเครื่องดนตรีของครูจีรศักดิ์เป็นที่รู้จักได้รับการยอมรับ จึงมีแนวคิดพัฒนาสถานที่ตั้งการทำงานใช้เป็นแหล่งรวมศิลปินชุมชนในการสร้างสรรค์ผลงาน และเป็นแหล่งการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ใช้ชื่อว่า โฮงซึงหลวง ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงการก่อตั้งโฮงซึงหลวง ดังนี้

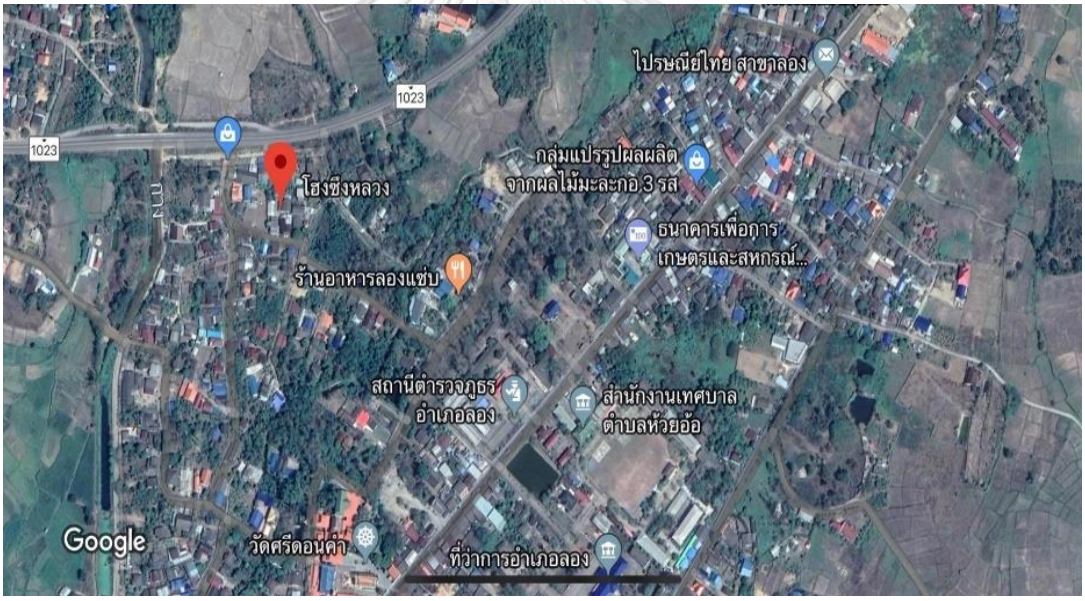
เริ่มก่อตั้งจริง ๆ เมื่อปี พ.ศ. 2546 เป็นการรวมตัวของผู้รู้ปราชญ์ในท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นพ่อผัด พ่อเลิศ โลหะ พ่อศรี ชื่นสมบัติ รวมตัวกันในชุมชน โดยเริ่มเล่นดนตรีกันก่อน พอเล่นได้คนก็เริ่มมาสนใจเพราะก่อนหน้านั้นดนตรีได้จางหายไป จากนั้นเริ่มออกไปเล่นบริการสังคม งานประเพณีต่าง ๆ เช่น งานศพ งานบวช ก็ไปร่วมกับเขา ทีนี้เริ่มเป็นวงใหญ่ขึ้นคนก็ให้ความสนใจ และอย่างว่าได้มีโอกาสไปออกงานนำสินค้าเข้าไปสู่กระบวนการคัดสรรสินค้าในงาน OTOP และช่วงนั้นก็ใช้สื่อออนไลน์สร้างเป็นเพจเพื่อช่วยเผยแพร่สินค้า คนก็ยิ่งเริ่มเข้ามารู้จักมากขึ้น พี่เลยเอาสิ่งที่เรามีมาใช้ คือการผลิต การเรียนการสอนอบรมดนตรีพื้นเมือง และกิจกรรมท่องเที่ยวในชุมชน ก็ไม่ได้ทำเป็นเหมือนกับพิพิธภัณฑ์ที่แข็งทื่อ แต่ทำเป็นวิถีชีวิตจริง ๆ ที่มาสัมผัสได้ ทั้งสามด้านที่ว่ามาก็เป็นไปตามจุดประสงค์ที่ตั้งใจไว้ซึ่งเกินคาดมาก อย่างการผลิตก็ไม่ใช่แค่ผลิตเล่น ๆ แต่สามารถทำขายได้จริง ถึงจะไม่ร่ำรวยอะไรแต่ขายได้ในราคาที่เหมาะสมทำให้คนเข้าถึงเครื่องดนตรีที่ไม่แพงเกิน อันที่สองก็คือมาเรียนรู้ทั้งเรื่องดนตรีบ้างหรือเรื่องของการทำเครื่องดนตรีบ้างก็เข้ามาศึกษาได้จริง แล้วก็เรื่องท่องเที่ยวในชุมชนคนก็เริ่มเข้ามาเที่ยวพักผ่อนซึ่งเราก็ใช้วัฒนธรรมเดิมที่มีมาพัฒนาในการท่องเที่ยวด้วย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อการก่อตั้งสถานที่โรงผลิตเครื่องดนตรีให้เป็นแหล่งการเรียนรู้ได้ตามความตั้งใจ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศยังเล่าถึงการบริหารดูแลงานภายในโฮงซึงหลวงที่นอกเหนือจากการทำงานช่าง ดังนี้

> *การบริหารงานที่นี่ดูตั้งแต่เรื่องวัตถุดิบ ซึ่งเราจะเลือกใช้วัตถุดิบในพื้นที่ของจังหวัดแพร่เกือบ 90 เปอร์เซ็นต์เลย ใช้ฝีมือแรงงานจากช่างในพื้นที่ทั้งหมด ส่วนการแบ่งหน้าที่งาน จะแบ่งเป็นฝ่ายประชาสัมพันธ์การขายติดต่อลูกค้า ซึ่งหน้าที่นี้ให้น้องสาวกับน้องเขยช่วยกันผู้ดูแล ส่วนตัวพี่เองดูในส่วนของการตลาด เรียกง่าย ๆ ก็บริหารงานกันเป็นธุรกิจครัวเรือน* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่า โฮงซึงหลวง เป็นแหล่งผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาของจังหวัดแพร่ โดยมีจุดเด่นที่ชัดเจนอยู่ 3 ด้านได้แก่ ด้านการผลิตเครื่องดนตรี ด้านการถ่ายทอดดนตรี และส่งเสริมด้านการท่องเที่ยววิถีแบบชุมชน



ภาพที่ 3.7 ตำแหน่งที่ตั้งโฮงซึงหลวง
ที่มาภาพ: Google Maps

ภาพที่ 3.8 บริเวณด้านหน้าโฮงซึงหลวง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 3.9 บริเวณที่พักเกื้อกูลโฮมสเตย์

ที่มาภาพ: Faceook เกื้อกูลโฮมสเตย์

ภาพที่ 3.10 บริเวณทำงานกลึงส่วนประกอบเครื่องดนตรี

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 3.11 บริเวณจัดแสดงเครื่องดนตรีพื้นเมือง

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.12 บริเวณทำซึงในโรงเก็บไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 3.13 โรงเก็บไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ปัจจุบันโฮงซึงหลวงมีช่างทำงานประจำอยู่ทั้งหมด 3 ท่าน ได้แก่ นายอนุชา ขยัน นายนพดล บุปผาประสิทธิ์ และนายธวัชชัย เตียมอ้าย

ภาพที่ 3.14 นายอนุชา ขยัน (ช่างเคน)

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 3.15 นายนพดล บุปผาประสิทธิ์ (ช่างสตอ)

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.16 นายธวัชชัย เตียมอ้าย (ช่างเค)

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

3.4 ประวัติการศึกษางานช่าง

เมื่อครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้ศึกษาดนตรีอย่างที่ตั้งใจไว้จึงทำให้เกิดความชำนาญด้านทักษะการบรรเลงรวมถึงงานช่างที่พัฒนาฝีมืออยู่ตลอดเวลา และยังแสวงหาความรู้เพิ่มเติมกับครูภูมิปัญญาในท้องถิ่นเพื่อให้เข้าใจลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เล่าถึงประวัติการศึกษางานช่าง ดังนี้

> *แรกเริ่มของงานช่างก็จากที่พี่ได้ไปเรียนดนตรีกับพ่อผัด โมดนิยม ช่วงที่เพิ่งจบม.6 ตอนอายุ 18 ปี ก็ได้คลุกคลีงานผลิตของพ่อผัดซึ่งมีโรงผลิตเล็ก ๆ อยู่ใต้ถุนบ้านมีเครื่องไม้เครื่องมือเก่า ๆ คลาสสิกมาก พี่ก็ไปนั่งดูเขาเหลาไม้ผ่าไม้ขุดลิ่วก็ซึมซับมา แต่ก็ยังไม่ได้ทำอะไรเป็นจริงเป็นจังมาก หลังจากนั้นเริ่มอยากเรียนจริงจังก็ไปดูขั้นตอนการทำที่บ้านอาจารย์วรเชษฐ์ที่จังหวัดลำปาง ไปดูว่าเขาเจียซึงยังไงเขาขัดเครื่องไม้เครื่องมือกันแบบไหน พอกลับมาที่บ้านเมืองลองก็เริ่มทำอย่างจริงจัง อันนี้ก็หมายความว่าได้ทำร่วมกับสล่าคบเลยนะในช่วงแรก ๆ จริง ๆ แล้วสล่าคบเขาทำมาก่อนแต่พี่ไม่ได้ไปศึกษากับเขาแค่ดูเขาไปทำ ถือว่าในช่วงปี 2547-2548 พี่เรียนกับทั้งสองท่านนี้ก่อน พอทำได้ระดับหนึ่งแล้วก็เริ่มเอาของที่ผลิตส่งไปที่เชียงใหม่* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

หลังจากที่ได้ศึกษางานช่างกับพ่อครูผัด โมดนิยม อาจารย์วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์และสล่าสุรพงษ์ ชื่นสมบัติ นับว่าเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้เริ่มเรียนรู้การทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองอย่างจริงจัง จนไปสู่การศึกษางานช่างกับครูภูมิปัญญาคนสำคัญอีกท่านหนึ่งคือพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผู้มีความรู้เชิงช่างและมีผลงานเป็นที่ยอมรับ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงการศึกษางานช่างกับพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ดังนี้

เบื้องต้นที่พี่ไปขอคำแนะนำจากอาจารย์วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ช่วงปี 2547-2548 ที่จังหวัดลำปาง ก็ได้เรียนรู้ศึกษารูปแบบวิธีการต่าง ๆ มาสักระยะหนึ่ง จากนั้นก็มีรุ่นน้องจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่มาแอ่วหา ก็ได้พาพี่ไปแนะนำรู้จักกับพ่อบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ พ่อบุญรัตน์ก็มีความหลากหลายมากขึ้นเพราะว่าเป็นช่างซ่อมเครื่องดนตรีสายในวังเมื่อก่อนท่านไปอยู่กับอาจารย์ภาวาส บุนนาค ที่เป็นรองเลขาอธิการของสำนักราชวังไปซ่อมไปทำเครื่องดนตรีอยู่ที่นั่นอยู่หลายปี หลังจากที่อาจารย์ภาวาสท่านสิ้น พ่อบุญรัตน์ก็กลับมาอยู่ที่เชียงใหม่และได้นำความรู้วิทยาการมาเยอะแยะมากมาย พอปี 2550 พี่ก็ไปขอเป็นลูกศิษย์พ่อครู ถือได้ว่าเป็นพ่อครูที่พี่ได้รับขันก็ว่าได้และรับการถ่ายทอดมาจากท่านในระดับหนึ่งนะ แต่ก่อนที่จะรับเป็นลูกศิษย์เราก็รู้จักมีการช่วยเหลือกันมาในระดับหนึ่งก่อนหน้านั้น เพราะว่าตอนนั้นเริ่มเอาวัตถุดิบไปส่งที่เชียงใหม่ ซึ่งตอนนั้นที่เชียงใหม่ไม่มีกำลังผลิตไม่มีวัตถุดิบที่เพียงพอ จากนั้นได้มีโอกาสเรียนกับพ่อครูบุญรัตน์แล้วทำพิธียกขันไหว้ครู ซึ่งทุกปีเขาจะจัดพิธีไหว้ครูพี่ก็ไปร่วมและยกขันไหว้ครู (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ในการฝากตัวเป็นศิษย์กับพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้เล่าถึงการจัดเตรียมขันไหว้ครู และพิธีกรรมตามประเพณี ดังนี้

ในขันไหว้ครูก็ไม่มีเป็นเงินกำนลอะไร ใส่ไปมีเพียงดอกไม้ธูปเทียนจัดข้าวปลาอาหารเล็ก ๆ น้อย ๆ ตามสมควรที่ลูกศิษย์จะมีให้ต่อครูบาอาจารย์ได้ ถือเป็นจารีตของทางภาคเหนือด้วยที่ผสมผสานกับทางภาคกลาง พิธีกรรมต่าง ๆ ก็เป็นการอันเชิญเทพทุกองค์มาร้องขอระลึกถึงคำนึงถึงครู ในภาษาถิ่นเขาจะเรียกว่าครูเก๊าคือพระพุทธเจ้า ครูต๋ายคือครูที่ทิ้งอะไรไว้ให้แล้วก็ตายจากกันไป ครูป๋ายคือครูที่ได้รับสืบทอดมาหรือลักจำมาส่วนหนึ่ง ครูยังก็คือครูที่ยังมีชีวิตอยู่ พอได้มาเรียนก็เหมือนเป็นการปรับทักษะและวิธีการใช้เครื่องไม้เครื่องมือต่าง ๆ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ต่อมาครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้ศึกษางานช่างที่แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ งานกลึง งานไม้ และงานหัตถศิลป์ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงวิธีการเรียน ดังนี้

เรียนงานกลึงวิธีแบบการกลึงการใช้มีด พ่อครูท่านกรุณาแนะนำให้ ช่วงที่ได้ไปเรียนกับพ่อครูถือว่าไม่ได้ใช้ระยะเวลานานอะไรเท่าไหร่ เพราะว่าไม่ได้ไปเรียนแบบอยู่กินที่นั่นตลอดเวลา แต่เป็นการเดินทางแบบเทียวไปเทียวกลับมาเป็นปี ๆ แล้วก็ไปแบบมีของไปส่งด้วย ในขณะที่เรียนกับพ่อครูพี่ก็ได้เรียนรู้งานเพิ่มเติมกับสล่ากำจร เทโวขัตติ์ กับ สล่าโอ ชื่อจริงอักษรศาสตร์ มาเอี้ยง ทั้งสองท่านเป็นศิษย์ที่ทำงานอยู่กับพ่อครูบุญรัตน์ ซึ่งเขาก็ได้แนะนำถ่ายทอดเทคนิคบ้างอย่างให้พี่ สล่าโอเขาจะคอยแนะนำในเรื่องเทคนิคงานกลึง ส่วนสล่ากำจรจะแนะนำงานไม้ งานซึง หลังจากที่ได้เรียนเป็นจริงเป็นจังพี่ก็ได้นำเอาวิทยาการมาใช้ร่วมกับทางบ้านของพี่ที่มีปู่และพ่อของพี่ซึ่งพอมีทักษะในเชิงช่างอยู่บ้าง ทั้งงานไม้การทำบ้านทำล้อรถเข็นอะไรต่าง ๆ ก็นำมารวบรวมเป็นเชิงช่างของเราส่วนหนึ่งด้วย รวมไปถึงได้ศึกษาดูงานช่างเพิ่มเติมของฝรั่งและญี่ปุ่นทางสื่อออนไลน์อย่างใน Youtube (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงความผูกพันที่มีต่อพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ดังนี้

หลังจากนั้นพี่ก็พยายามส่งเสริมงานพ่อครูขอยื่นครูภูมิปัญญาก็ได้รับการสดุดีมาได้เป็นพ่อครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 8 และขอเป็นศิลปินครูช่างกับ ส.ส.ก ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ และก้าวต่อไปที่จะทำคือจะขอเป็นศิลปินแห่งชาติ พี่ก็ไม่ได้หวังผลว่าจะได้หรือไม่ได้แต่ก็คือหน้าที่ของศิษย์ที่อยากทำให้ครู เพราะท่านก็ได้สืบสายช่างมาจากอาจารย์ภาวาส บุนนาค แต่ทั้งนี้พี่ก็ต้องปรึกษาคุยกับพ่อครูและลูกศิษย์ท่านอื่น ๆ ก่อนว่าเขาเต็มใจไหม (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

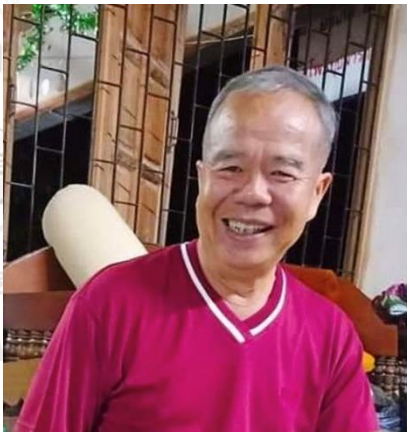
ผู้วิจัยพบว่าการศึกษางานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดจากการแสวงหาความรู้ด้วยตนเองและได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงช่างกับครูภูมิปัญญาหลายท่าน ซึ่งครูแต่ละท่านได้ถ่ายทอดวิชาช่างที่แตกต่างกันออกไป ด้วยองค์ความรู้เชิงช่างที่ได้รับการถ่ายทอดหลากหลายประสบการณ์และคำแนะนำต่าง ๆ ทำให้ครูจีรศักดิ์ สามารถสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้อย่างดีเลิศจนเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน

ภาพที่ 3.17 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศร่วมแสดงความยินดีกับพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
เนื่องในงานรับรางวัลเชิดชูครูช่างศิลปหัตถกรรม วันที่ 8-13 สิงหาคม พ.ศ. 2558
ณ ศูนย์ศิลปาชีพบางไทร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.18 อาจารย์วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์

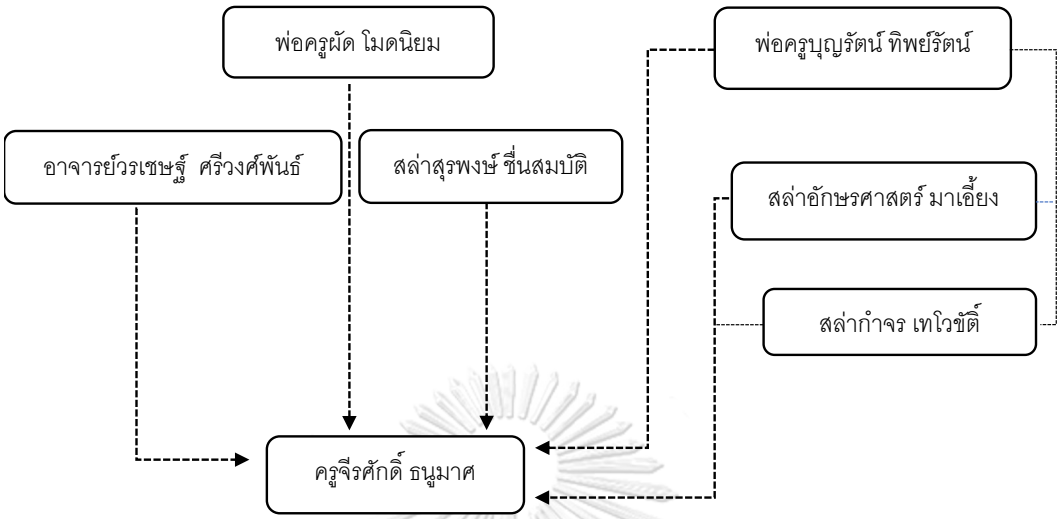
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศที่มา:



ภาพที่ 3.19 สล่าสุรพงษ์ ชื่นสมบัติ (สล่าคบ)

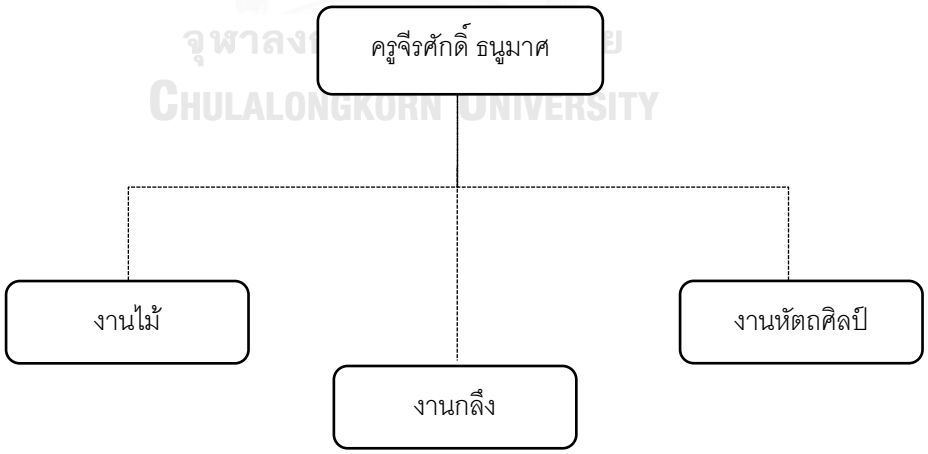
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

แผนผังการศึกษางานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ



แผนภาพที่ 3.1 แผนภูมิการศึกษางานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

แผนผังองค์ความรู้เชิงช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ



แผนภาพที่ 3.2 แผนภูมิองค์ความรู้เชิงช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

3.5 การถ่ายทอดองค์ความรู้

ประสบการณ์ความรู้ทางดนตรีและงานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ทำให้องค์ความรู้ทั้งสองด้าน รวบรวมพัฒนาและก้าวสู่การถ่ายทอดความรู้จนเกิดเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในนามโฮงซึงหลวง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้แสดงทัศนคติส่วนตัวในการถ่ายทอดองค์ความรู้ ดังนี้

> *ความจริงแล้วพี่ไม่เคยรับลูกศิษย์เลย เหตุที่ไม่รับลูกศิษย์เพราะส่วนตัวพี่อยากให้อิสระกับเขาไม่อยากใช้คำว่าลูกศิษย์อะไร ทั้งเรียนดนตรีหรืองานช่างก็ไม่อยากจะต่อตรงนี้ เป็นความเชื่อของพี่ส่วนตัวเลย คือเป็นเรื่องของอิสรภาพเพราะสายครูบาอาจารย์ที่บ้านเราแสดงความเป็นเจ้าข้าวเจ้าของแล้วเด็กเขาจะไม่มีความเป็นอิสระ และไปต่อยอดไม่ได้ ถ้าเขานับถือว่าเป็นครูบาอาจารย์เขาก็จะเคารพเราเอง ครูดีก็ไม่จำเป็นต้องวิ่งไปหาศิษย์ ไม่ใช่พี่ต้องมาตั้งสำนักเองอะไรเอง เพราะเป็นเรื่องอำนาจกดทับอยู่พี่ก็ไม่อยากเป็นแบบนั้น ซึ่งนั่นก็คือความรู้สึกของพี่จริง ๆ อย่างคนที่เขาสนใจมาเรียนดนตรีถ้าจะนับเป็นลูกศิษย์ก็ได้ คือใครสนใจอยากเรียนพี่ก็ถ่ายทอดให้อย่างเต็มที่* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

การถ่ายทอดความรู้ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นรูปแบบการเรียนรู้แบบอิสระเปิดกว้างโดยไม่ปิดกั้นความคิด เพื่อให้ลูกศิษย์สามารถพัฒนาความรู้ที่ได้รับไปต่อยอดได้ นับว่าเป็นระบบการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นอิสระทางความคิดของผู้เรียนไว้เป็นสำคัญ การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านงานช่างนั้นได้ถ่ายทอดองค์ความรู้สำคัญต่าง ๆ ให้กับช่างที่ทำงานประจำของโฮงซึงหลวง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงนายอนุชา ขยัน และนายนพดล บุปผาประสิทธิ ดังนี้

> *ช่างเคนไม่ใช่ญาติกันแต่เขามาเป็นเขยที่นี่ จากนั้นเขาก็มาขอพี่ทำงานด้วยเพราะไม่มีงานทำ ซึ่งเขามาทำโดยที่ไม่เป็นอะไรสักอย่างเลยพี่ก็ถ่ายทอดวิชาให้จนตอนนี้เขาทำเป็นทุกอย่างเลย แต่จะว่าไม่เป็นงานเลยก็ไม่ใช่คือเขาพอมีพื้นฐานทักษะการผ่าไม้มาอยู่บ้างคือเขาเคยทำอยู่โรงเลื่อยมา แต่ทักษะการเจียการขัดแบ่งสัดส่วนที่จะนำใช้ในการทำเครื่องดนตรีคือเขาไม่มีมาเลย รวมไปถึงการตั้งระบบเสียงขั้นตอนนี้ก็ต้องมาจบที่พี่คนเดียว ส่วนอีกคนก็คือนพดล บุบผาประสิทธิ์ คนนี้พี่ก็มีการเสริมเข้ามาจากที่เขาไม่เป็นงานช่างอะไรเลยแต่เขามีความรู้เรียนดนตรีมาจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งเขาจบแค่ ม.6 แล้วไปเรียนต่อที่ราชภัฏลำปาง ในช่วงแรก ๆ เขามาขอฝึกงานกับพี่จนเรียนจบเขาก็มาทำงานอยู่กับพี่เลย* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึง บุตรชาย ว่า “ส่วนลูกของพี่ พี่ก็ไม่ได้สืบทอดงานช่างให้ แต่ในทางดนตรีก็มีบ้างกับลูกชายเขาสามารถเล่นพิณเปี๊ยะได้ ซึ่งพี่เป็นคนสอนเขาเอง เขาก็พอเล่นเพลงปราสาทไหวเพลงกล่อมนางนอนได้ แต่ก็ไม่ได้เล่นเป็นจริงเป็นจังอะไรมาก ” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ภาพที่ 3.20 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ถ่ายทอดการดีดซึงให้กับเยาวชนที่สนใจ

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.21 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ถ่ายทอดการดีดซึงให้กับเยาวชนที่สนใจ

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.22 นายจิรภัทร ธนูมาศ บุตรชายของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

3.6 ผลงานการสร้างซึงหลวง

ผลงานด้านงานช่างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ นอกจากการสร้างซึงโดยทั่วไปแล้ว การสร้างซึงหลวงยังเป็นที่ปรากฏให้เห็นถึงผลงานการสร้างเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ จนได้รับการยอมรับและโอกาสจากรองศาสตราจารย์บุญเสริม ภู่สาลี ให้จัดสร้างซึงหลวงถวายแด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันพระราชสมภพ 2 เมษายน 2561 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้เล่าถึงผลงานการสร้างซึงหลวงครั้งนั้น ว่า

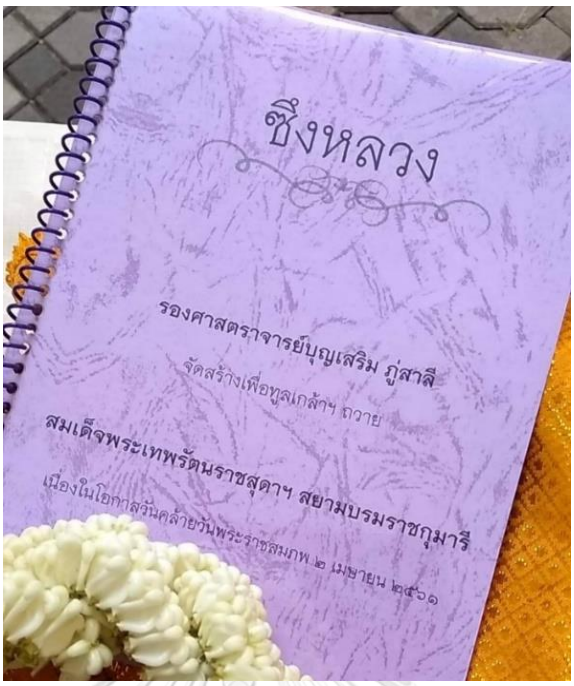
การสร้างซึงหลวงนอกจากจะให้เสียงที่ทุ้มแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์หรือทำเป็นของที่ระลึกด้วย บางคนก็อาจนำไปใช้ประกอบยศประกอบความอลังการของตัวเอง พี่ก็เคยทำมาถึงขนาดหน้า 20 นิ้ว เป็นขนาดใหญ่มาก พอทำขนาดใหญ่ไปเรื่อย ๆ มีหลายสิบตัวทีเดียวนะที่ทำไว้ก็ขายไปหมดแล้ว แล้วมีอยู่ช่วงหนึ่งที่มีกระแสเรื่องของซึงตัวใหญ่มาแรง เพราะซึงตัวเล็ก ๆ ก็มีเห็นโดยทั่วไป ก็บังเอิญมีงานอยู่งานหนึ่งที่สมเด็จพระเทพฯ ณ เวลานั้น ท่านได้เสด็จพระราชดำเนินไปไหนสักที่ แล้วมีนักดนตรีทางภาคกลางเขาให้ความสนใจอยากเอาซึงไปถวายให้กับสมเด็จพระเทพฯ ด้วยเป็นกรณีพิเศษเพราะปีนั้นนักดนตรีท่านนั้นเขาได้รับเกียรติอะไรสักอย่างในงานวิศิษฏศิลปินที่มหาวิทยาลัยสักแห่งนะพี่ไม่แน่ใจ พี่ก็เลยทำจำหน่ายให้เขาไป

แต่ตัวนั้นก็มีความพิเศษนิดนึงตรงลูกบิดอะไรต่าง ๆ ประกอบขาวทั้งหมดไม่ใช่งาช้างแต่เป็นเรซินเพราะว่างาจริง ๆ ไม่ค่อยมีแล้ว แล้วก็มีงานแกะสลักด้วยตรงบริเวณหัวแกะเป็นรูปพระนามย่อ “ส.ธ.” หรือ “สิรินธร” ขนาดหน้ากว้างประมาณ 15 นิ้ว ซึงตัวนี้คัดไม้อย่างดีใช้เวลาทำหลายเดือนทีเดียว คือค่อย ๆ ทำไปเพราะว่าต้องดูงานแกะควบคุมงานขุด งานแต่งเสียงอะไรต่าง ๆ ทั้งหมด พี่ก็ตั้งใจทำถวายงานเพราะถือว่าเป็นเกียรติประวัติเราด้วย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากเอกสารของนายศิวัชญ์ สลิลรัตน์ ได้จัดทำข้อมูลการสร้างซึงหลวงให้รองศาสตราจารย์บุญเสริม ภู่สาลี เพื่อทูลเกล้าฯ ถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีข้อมูลการอธิบายรายละเอียดลักษณะรูปทรงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ดังนี้

ตัวซึงเป็นไม้สักท่อนเดียว มีความยาวรวมตลอดคัน 155 เซนติเมตร ขุดกล่องเสียงมีหน้ากว้าง 38 เซนติเมตร หรือ 15 นิ้ว มีความหนา 6.35 เซนติเมตร ปิดหน้าด้วยแผ่นไม้สักทองแกะสลักตราสัญลักษณ์ ส.ธ. และลวดลายพุ่มข้าวบิณฑ์บนตัวซึงทำสีธรรมชาติแสดงลายเนื้อไม้สักทองผิวด้าน ซุ้มหย่องและนมเป็นไม้ชิงชันประกอบเมลามีนสีขาวอมเหลือง รั้งยึดสายกลึงด้วยเรซิ่นหล่อสีขาวอมเหลือง สายซึงจำนวน 2 คู่ เป็นสายขิมสแตนเลส ลูกบิดเป็นไม้ชิงชันประกอบเรซิ่นหล่อขาวอมเหลือง จำนวน 4 ลูก และใช้ลูกบิดกีต้าร์ในการหมุนตั้งเสียง แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) เป็นไม้ชิงชันแดง (ศิวัชญ์ สลิลรัตน์, 2561: 3)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 3.23 เอกสารข้อมูลการสร้างซึงหลวงเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ที่มาภาพ: ศิวัชญ์ สลิลรัตน์

ภาพที่ 3.24 รองศาสตราจารย์บุญเสริม ภู่สาลี และซึงหลวง ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ที่มาภาพ: ศิวัชญ์ สลิลรัตน์

ภาพที่ 3.25 ซึงหลวง ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ที่มาภาพ: ศิวัชญ์ สลิลรัตน์

ภาพที่ 3.26 หัวซึงแกะสลักลายตราพระนามาภิไธยย่อ ส.ธ. ที่จัดสร้างเพื่อทูลเกล้าฯ ถวาย
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ที่มาภาพ: ศิวัชญ์ สลิลรัตน์

ผลงานการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ที่มีลักษณะการแกะสลักบนหัวซึงอีกชิ้นงานหนึ่ง สร้างขึ้นเนื่องในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระ-บรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่จัดขึ้น ณ ศาลากลางจังหวัดแพร่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เล่าถึงที่มาของการสร้างซึงหลวงตัวนี้ ว่า

ซึงตัวนี้ทำเพื่อเป็นสัญลักษณ์หรือที่ระลึกเนื่องในงานของสมัยพระบาทสมเด็จพระ-เจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เมื่อครั้งที่พระองค์ท่านสวรรคต ซึ่งช่วงนั้นเป็นช่วงที่ทุกคนไว้ทุกข์ พี่เลยคิดว่าเราน่าจะทำอะไรไว้เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์สำคัญแบบนี้ โดยผ่านเครื่องดนตรีของเรา ซึงตัวนี้ใช้ไม้สักทองคัดอย่างดี แล้วแกะลายพุ่มข้าวบิณฑ์ มีสัญลักษณ์เลขเก้าอยู่ด้านบนหัวซึ่งแกะโดยช่างบุญสม มีขนาดความกว้างหน้า 14 นิ้ว ก็ถือว่าเป็นซึงหลวงที่ให้เสียงทุ้มเหมือนกัน นอกจากทำไว้เป็นที่ระลึกก็ยังนำไปเล่นได้จริง ซึ่งได้นำไปเล่นในวันงานพระราชเพลิง นำไปเล่นที่ในศาลากลางจังหวัดแพร่ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 3.27 ซึงหลวงที่จัดสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งการระลึกถึง
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.28 การแกะสลักหัวซึงด้วยสัญลักษณ์เลขเก้า

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

3.7 ผลงานและรางวัล

จากจุดเริ่มต้นของการศึกษาทั้งด้านดนตรีพื้นเมืองและความรู้เชิงช่าง ทำให้ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับเป็นที่ประจักษ์ในผลงานรางวัลต่าง ๆ จนประสบความสำเร็จในปัจจุบัน มีผลงานรางวัลดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. รางวัลเกียรติบัตรยกย่องให้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวงดนตรีพื้นเมืองของโรงเรียนบ้านผาคัน ตำบลบ้านปิน อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2548
2. หนังสือรับรองผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2548
3. ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับสามดาว ในปี พ.ศ. 2549
4. ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว ในปี พ.ศ. 2552

5. เกียรติบัตรยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านดนตรีพื้นบ้าน วันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2554

6. ใบรับรองจากสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์ที่ได้รับการรับรองประเภทซึงกลาง วันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2558

7. ประกาศนียบัตรรับรองคุณภาพ “สะล้อ” ผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว วันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

8. เกียรติบัตรการเข้าร่วมโครงการพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรี พื้นบ้านล้านนา การขับร้องเพลงโฟลค์ซองคำเมืองที่สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีสากล วันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงความรู้สึกที่ได้รับรางวัลผลงานต่าง ๆ ดังนี้

ต้องบอกก่อนเลยพี่เป็นคนที่ไม่ได้ยึดติดกับผลงานอะไรมาก สังเกตได้เลยถ้าเดินเข้ามาที่บ้านพี่ จะไม่เห็นติดใบประกาศอะไรเลยแม้แต่ใบปริญญาด้วย ส่วนตัวพี่คือไม่ได้ต้องการให้ดูที่เปลือก แต่ต้องเห็นแก่นของผลงานที่ออกมามากกว่า อันนี้คือพูดจากความรู้สึกของพี่จริง ๆ ส่วนรางวัลต่าง ๆ ก็เป็นส่วนหนึ่งในความภูมิใจของพี่ อย่างเช่นผลงานการผลิตเครื่องดนตรีของพี่ที่ได้รับเลือกให้เป็นสินค้า OTOP ระดับ 3 ถึง 5 ดาว พี่ก็รู้สึกดีนะเพราะถือว่าเป็นเกณฑ์มาตรฐานที่จะวัดผลงานของเราให้มีการพัฒนาต่อยอดขึ้นไปเรื่อย ๆ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ยังได้กล่าวถึงความภาคภูมิใจ โฮงซึงหลวง ว่า

ผลงานที่รู้สึกว่าภูมิใจคือ โฮงซึงหลวง เพราะเป็นสิ่งที่เราสร้างมาเหมือนโรงเรียนเล็ก ๆ ที่ไม่ได้มาจากแรงบันดาลใจ เพียงแต่พี่ไม่ได้สัมผัสกับเครื่องดนตรียืมใครก็ไม่ได้เพราะเขาหวง เลยกลายเป็นแรงผลักดันที่คิดสร้างเครื่องดนตรีขึ้นเอง แล้วก็เกิดสิ่งที่เรียกว่าส่งต่อคุณค่าศิลปะให้กับคนที่สนใจ ตรงนี้มากกว่าที่รู้สึกว่าภูมิใจ เพราะคือสิ่งที่เราสร้างมาและสามารถส่งต่อได้ สิ่งสำคัญพี่จะให้ความสำคัญอีกเรื่องคือการที่ได้พูดคุยกันแลกเปลี่ยนประสบการณ์ของกันและกันโดยมีดนตรีเป็นสื่อกลาง (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

นอกจากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงผลงานการเข้าร่วมงานประกวดวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือว่า

เหตุผลที่ได้ไปประกวดวงดนตรีพื้นเมืองที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ คือตอนไปคิดแค่ว่าจะไปเล่นแบบไม่คิดอะไรมาก เพราะตัวพี่ตั้งใจไปร่วมกิจกรรมบรรเลงในงานเพื่อความสนุกเท่านั้นเอง เพราะทำแล้วมีความสุขไม่ได้คิดไปถึงรางวัลที่จะได้รับที่เป็นความภาคภูมิใจอะไรใหญ่โต แต่สิ่งที่พี่ภาคภูมิใจเลยคือได้สอนและเห็นเด็ก ๆ วัยรุ่นหยิบจับเครื่องดนตรีแล้วเล่นเป็น นั่นคือความสุขที่ได้เห็นมากกว่าการได้รับถ้วยรางวัล แต่ก็ใช่ว่าผลงานที่ได้รับต่าง ๆ จะไม่สำคัญเลยนะ เปรียบเหมือนกับต้นไม้ที่จะโตได้ต้องประกอบไปด้วยทั้งกระพี้ทั้งเปลือกก่อนที่จะผ่านไปถึงแก่นต้น แต่ถ้าจะเลือกใช้งานได้จริง ๆ ก็ต้องเลือกแก่นของไม้ กระพี้และเปลือกก็ทิ้งไป (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ให้ความสำคัญกับผลงานที่เกิดจากการกระทำด้วยความตั้งใจและสามารถนำองค์ความรู้นั้นไปถ่ายทอดให้กับผู้อื่นได้เกิดประโยชน์นอกจากรางวัลเกียรติบัตรต่าง ๆ ที่ได้รับเชิดชู ถือเป็นหนึ่งในความภาคภูมิใจและเป็นรางวัลที่มีคุณค่าต่อความรู้สึกของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 3.29 เกียรติบัตรยกย่องให้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวงดนตรีพื้นเมืองของโรงเรียนบ้านผาคัน ตำบลบ้านปิน อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2548

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

เลขที่ 3 / 2548 ที่ว่าการอำเภอลอง
ถนนจรูญลองรัฐ พร 54150

หนังสือฉบับนี้ให้ไว้เพื่อรับรองว่า กลุ่มผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง (สะล้อ – ซึง) หัวฮ้อ
โดยนายศรี ชื่นสมบัติ ประธานกลุ่ม มีสมาชิก ก่อตั้ง จำนวน 22 คน และมีที่ทำการ กลุ่ม ณ
บ้านเลขที่ 195 หมู่ที่ 7 ตำบล หัวฮ้อ อำเภอ ลอง จังหวัด แพร่ จริง โดยปฏิบัติถูกต้องตาม
ระเบียบ และแนวทางในการบริหารจัดการกลุ่ม ของกรมการพัฒนาชุมชน กระทรวงมหาดไทย
ทุกประการ

ให้ไว้ ณ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2548

(นายสุพรชัย กัมปนานนท์)
นายอำเภอลอง
ประทับตราประจำตำแหน่งเป็นสำคัญ

ภาพที่ 3.30 หนังสือรับรองผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง อำเภอลอง จังหวัดแพร่ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2548

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

OTOP
One Tambon One Product

ประกาศนียบัตรนี้ให้ไว้เพื่อแสดงว่า

ประเภทของใช้/ของตกแต่ง/ของที่ระลึก ผลิตภัณฑ์ซึง

กลุ่มผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง

เลขที่ 195 หมู่ที่ 7 ตำบลหัวฮ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่

ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ ระดับสามดาว
ปี พ.ศ. ๒๕๔๙

ตามโครงการคัดสรรสุดยอดหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ไทย ปี พ.ศ. ๒๕๔๙

(OTOP Product Champion)

(นายพงศ์โพยม วาศภูติ)
ปลัดกระทรวงมหาดไทย
ประธานอนุกรรมการหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ ระดับภูมิภาค

ภาพที่ 3.31 ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับสามดาว ในปี พ.ศ. 2549

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

ภาพที่ 3.32 ประกาศนียบัตรการคัดสรรคุณภาพผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว ในปี พ.ศ. 2552

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

ภาพที่ 3.33 เกียรติบัตรยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านดนตรีพื้นบ้าน วันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2554

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม
ให้ใบรับรองฉบับนี้ไว้เพื่อแสดงว่า
นายสิริศักดิ์ อนุมาส
ได้รับอนุญาตให้แสดงเครื่องหมายมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนกับ
ซึง มาตรฐานเลขที่ มผช๒๐๘/๒๕๕๗
ผลิตภัณฑ์ที่ได้รับการรับรอง ประเภทซึงกลาง
สถานที่ทำซึ่อ
เลขที่ ๑๐๙/๑ ตรอก/ซอย ถนน หมู่ที่ ๗
ตำบล ห้วยอ้อ อำเภอ ลอง จังหวัด แพร่
ออกให้ ณ วันที่ ๒๑ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๘
(นายหทัย อู่ไทย)
เลขาธิการสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม
สิ้นอายุวันที่ ๒๐ กันยายน พ.ศ. ๒๕๖๑

ภาพที่ 3.34 ใบรับรองจากสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม ผลิตภัณฑ์ที่ได้รับการรับรอง ประเภทซึงกลาง วันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2558

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

OTOP
One Tambon One Product
ประกาศนียบัตรนี้ให้ไว้เพื่อแสดงว่า
สะล้อ
กลุ่มผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ - ซึง
๑๙๕ หมู่ที่ ๗ ต.ห้วยอ้อ อ.ลอง จ.แพร่
ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ ระดับห้าดาว
ประเภท ของใช้ ของตกแต่ง ของที่ระลึก
ตามโครงการคัดสรรสุดยอดหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ไทย ปี พ.ศ. ๒๕๕๙
(OTOP Product Champion)
ให้ไว้ ณ วันที่ ๑๕ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๙
(นายสมคิด จาตุศรีพิทักษ์)
รองนายกรัฐมนตรี
ประธานกรรมการอำนวยการ
หนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์แห่งชาติ (กอ.นคผ)
(นายกฤษฎา บุญราช)
ปลัดกระทรวงมหาดไทย
ประธานกรรมการดำเนินงานการคัดสรร
สุดยอดหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ไทย ปี พ.ศ. ๒๕๕๙

ภาพที่ 3.35 ประกาศนียบัตรรับรองคุณภาพ “สะล้อ” ผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง ได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ระดับห้าดาว วันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

ภาพที่ 3.36 เกียรติบัตรการเข้าร่วมโครงการพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนา การขับร้องเพลงโฟล์คซองคำเมืองที่สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีสากล วันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4
กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

งานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศในครั้งนี้ ผู้วิจัยบันทึกข้อมูลเรียงลำดับตามขั้นตอนการสร้างของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการสังเกตโดยนำเสนอในประเด็นการศึกษา 4 หัวข้อดังนี้

4.1 วัตถุดิบ เครื่องมือ และลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง

4.1.1 แหล่งที่มาของวัตถุดิบ และพันธุ์ไม้

4.1.2 เครื่องมืออุปกรณ์งานช่าง

4.1.3 สัดส่วนและองค์ประกอบของซึงหลวง

4.2 กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

4.2.1 การขึ้นโครงซึง

4.2.2 การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหม และเจาะหัวซึง

4.2.3 การทำแผ่นหน้าตาด

4.2.4 การฉลุลายหน้าตาด

4.2.5 การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)

4.2.6 การขัดแต่งและทาสี

4.2.7 การแต่งเสียง

4.3 การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงและลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

4.3.2 ลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

4.4 การประเมินคุณภาพเสียงซึงหลวงจากผู้ทรงคุณวุฒิ

4.5 สรุปผล

4.1 วัตถุดิบ เครื่องมือ และลักษณะทางกายภาพของซึงหลวง

4.1.1 แหล่งที่มาของวัตถุดิบ และพันธุ์ไม้

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้อธิบายถึงแหล่งที่มาของวัตถุดิบและพันธุ์ไม้ที่ใช้ในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวง ดังนี้

ไม้คือส่วนประกอบหลักที่ทำโครงสร้างเครื่องดนตรีโดยเฉพาะซึง 90 เปอร์เซ็นต์ การเลือกวัตถุดิบของที่โรงงานก็มาจากจังหวัดแพร่ เพราะว่าจังหวัดแพร่ก็มีเรื่องของอุตสาหกรรมป่าไม้ หรือจะเรียกว่าองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ ซึ่งก็เป็นไม้ที่ถูกต้องตามกฎหมาย ส่วนถ้าเป็นไม้ขนุนก็จะได้มาตามบ้านเรือนของคนในชุมชนทั่วไป ถ้าโอกาสดีหน่อยก็จะได้เจอไม้ต้นใหญ่ เวลาซื้อก็ต้องซื้อเหมามาทั้งต้นเลยนะครับ ต้องไปตัดเองทำไรเองทั้งหมด เมื่อตัดมาแล้วต้องมาผึ่งแดดทิ้งไว้สักปีสองปีกว่าไม้จะแห้งสนิทแล้วค่อยเอามาขึ้นโครงทำเครื่องดนตรี ส่วนอุปกรณ์อื่น ๆ อีก 10 เปอร์เซ็นต์ไม่ว่าจะเป็น สีทาไม้ สายลูกบิดกีต้าร์ พี่ก็ต้องสั่งมาจากแหล่งต่าง ๆ แต่ด้วยความที่พี่เองอยู่แพร่ก็เลยได้เปรียบ เพราะว่าจังหวัดแพร่มีไม้เยอะและก็มีหลายที่เป็น Supplier ให้กับเรา ซึ่งเขาก็มีความรู้เชิงช่าง เพราะถ้าพี่มีไม้ที่ยังแห้งไม่สนิทเขาก็จะมีเตาอบไม้ให้พร้อม ไม่จำเป็นต้องตากรอในกรณีที่รีบนำไปใช้งาน ซึ่งใช้เวลาประมาณ 20 วัน อบในความร้อนประมาณ 60 องศา แต่ถ้าไม่ได้รีบก็เก็บไว้ก่อนไปตากแดดตามปกติ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นพบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศใช้ไม้สองชนิดในการสร้างซึงคือไม้สักและไม้ขนุน แหล่งที่มาของวัตถุดิบของครูจีรศักดิ์ได้มาจากองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้จังหวัดแพร่ โดยเฉพาะไม้สัก ส่วนไม้ขนุนได้มาจากการติดต่อซื้อขายของกลุ่มคนในชุมชนทั่วไปในจังหวัดแพร่ และมีการติดต่อแหล่งผลิตที่มีความเชี่ยวชาญงานไม้ เพื่อนำไม้เข้าสู่กระบวนการอบเป็นการย่นระยะเวลาของการสร้างเครื่องดนตรี ถือได้ว่าแหล่งที่มาวัตถุดิบของครูจีรศักดิ์ส่วนใหญ่มาจากเขตพื้นที่ของจังหวัดแพร่เป็นหลัก ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงขั้นตอนการคัดเลือกพันธุ์ไม้ ไว้ดังนี้

เบื้องต้นต้องดูว่าไม้มีแก่นไหม เพราะส่วนที่จะนำไปใช้เครื่องดนตรีนอกจากเราจะดูลักษณะความสวยงามแล้วเสียงก็ต้องดีด้วย เพราะฉะนั้นไม้จะต้องไม่เป็นปมเป็นตา ต้องเลือกไม้ที่มีร่องเสี้ยนแล้วไม้ไม่แตก ไม่ปริรานจนเกินไป และไม่เป็นรอยมอดแมลงเจาะ ซึ่งจะไม่เลือกใช้ไม้แบบนั้นมาทำเครื่องดนตรี ที่สำคัญไม้จะต้องได้อายุ อย่างเช่น ไม้สักจะต้องได้วงปีด้วย วงปีก็คือวงที่ตัวไม้ 1 วงก็คือ 1 ปี ถ้าเป็นไม้ขนุนจะชัดเจนเลยเพราะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีแก่น ถ้าไม่ได้อายุก็ไม่มีแก่นหรือแกนแน่นอน แต่ไม้สักบางทีมีแก่นซึ่งเป็นแก่นก็จริงแต่ว่าจะไม่สมบูรณ์ถ้าเป็นวงปีน้อยที่อ่อน ๆ แล้วก็มีไส้หรือเรียกว่าใจไม้ ฉะนั้นไม้ขนุนถ้าออกสีเหลืองแล้วแสดงว่าเป็นแก่นเพราะเป็นไม้เนื้อกึ่งอ่อนกึ่งแข็ง ไม้ขนุนจะแตกยากเพราะว่ามีน้ำหนักเบาและเนื้อของไม้ประสานกันดี จึงเหมาะที่จะนำมาทำเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มี Sound box แต่เรื่องคุณภาพของไม้สักก็เป็นที่ยอมรับกันว่าอายุการใช้งานสูง อาการโค้งงอมีน้อยและทนกว่า แต่ไม้ขนุนทำให้โค้งแอ่นได้ง่ายกว่า ถ้านำมาทำซึงที่มีขนาดใหญ่อย่างซึงหลวง ถ้าเป็นไม้ที่แห้งสนิทจริง ๆ ผลกระทบเรื่องโค้งงอจะน้อยมากเพราะว่าไม้แห้งเข้าที่ พอไม้ได้รับอากาศแล้วเมื่อลงมือทำสีโอกาสที่จะบิดโค้งงอคงไม่มีปัญหา (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นพบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีวิธีการคัดเลือกไม้สักและไม้ขนุนคือ ไม้สักต้องมีอายุของวงปีและไม้ขนุนต้องมีแก่น ซึ่งเป็นปัจจัยหลักของไม้ทั้งสองชนิด และปัจจัยร่วมที่ต้องคัดเลือกให้ได้คุณภาพไม้คือ ไม่มีตาและปม ไม่แตกไม่เป็นรอยเจาะจากแมลงต่าง ๆ เช่น มอด ทั้งนี้พันธุ์ไม้ที่นิยมนำมาทำซึงทั้ง 2 ชนิด ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทั่วไปของไม้สัก และไม้ขนุน ในหนังสือไม้มงคล 9 ชนิด ไว้ดังนี้

ไม้สัก ชื่อวิทยาศาสตร์ Tectong grandis L.f. วงศ์ Lamiaceae ชื่อสามัญ Take ชื่ออื่น เคาะเยียโอ ปายี้ ปีฮี เป้อยี เส่บายี้ ลักษณะทั่วไป ไม้ต้นผลัดใบ สูง 20-35 เมตร... เปลือกสีเทาเรียบหรือแตกเป็นร่องตื้นตามยาว ใบเดี่ยวเรียงตรงข้ามสลับตั้งฉากรูปรีกว้างหรือรูปไข่กลับ กว้าง 20-35 เซนติเมตร ยาว 25-40 เซนติเมตร ขึ้นหนาแน่นในป่าเบญจพรรณทางภาคเหนือ บางส่วนของภาคกลางและภาคตะวันตก พบน้อยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่ความสูงจากระดับน้ำทะเล 200-1000 เมตร ออกดอกและผลเดือนมิถุนายน-ตุลาคม (กรมป่าไม้, 2539: 169)

นอกจากนั้นไม้สักยังมีประโยชน์ที่สามารถนำไปใช้งานได้หลากหลาย ดังที่หนังสือองค์ความรู้ไม้สักไทย ได้กล่าวถึงประโยชน์ของไม้สัก ไว้ดังนี้ “เนื่องจากเป็นไม้ที่มีความสวยงาม ไสกบตกแต่งได้ง่าย จึงนิยมนำมาทำเครื่องเรือน ตลอดจนการแกะสลักต่าง ๆ พานท้ายปืน หีบใส่ของ หีบศพ เครื่องดนตรีไทยหลายอย่าง ตลอดจนของเด็กเล่น” (กรมป่าไม้, 2556: 274)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.1 ไม้สัก

ที่มาภาพ: จีรศักดิ์ ธนูมาศ

สำหรับไม้ขนุนเป็นไม้ยืนต้นให้ผลขนาดใหญ่สามารถบริโภคได้และหาได้ง่ายตามชุมชนทั่วทุกภาคในประเทศไทย ซึ่งไม้ขนุนมีต้นกำเนิดมาจากประเทศอินเดีย ดังที่หนังสือไม้มงคล 9 ชนิด กล่าวถึงลักษณะทั่วไปของไม้ขนุนและคุณประโยชน์ ไว้ดังนี้

ไม้ขนุน ชื่อวิทยาศาสตร์ Artocarpus heterophyllus Lamk วงศ์ MORACEAE ชื่อสามัญ Jackfruit tree ชื่ออื่น มะหนุน หมักหมี้ หมากลาง ไม้ต้นสูง 15-30 เมตร ส่วนต่าง ๆ มียางสีขาวข้น ใบเดี่ยว เรียงสลับแผ่นใบเป็นมันสีเขียวเข้มใบหนา ด้านล่าง จะ สากมือ รูปรีกว้าง 5-8 เซนติเมตร ยาว 10-15 เซนติเมตร ปลายใบมนหรือแหลม โคน ใบมน ดอกเป็นช่อแบบช่อเชิงลดดอกแยกเพศร่วมต้น ดอกเพศผู้เรียกว่า “สา” ออกตามปลายกิ่ง ดอกเพศเมียออกตามกิ่งหรือตามลำต้นผลแบบผลรวมขนาดใหญ่ มีถิ่นกำเนิดอยู่ในประเทศอินเดีย ปลูกทั่วทุกภาคของประเทศไทย ออกดอกปีละ 2 ครั้ง คือ ช่วงเดือนธันวาคม-มกราคม และเดือนเมษายน-พฤษภาคม ประโยชน์ผลอ่อนใช้ปรุงอาหาร ผลสุกเยื่อหุ้มเมล็ดมีรสหวาน เนื้อไม้ใช้ทำพื้นเรือนและสิ่งก่อสร้าง ครก สาก กระเดื่อง หวี โทน-รำมะนา ระนาด รากและแก่นให้สีเหลืองถึงสีเหลืองอมน้ำตาล ใช้ย้อมผ้าและแพรไหม รากนำมาปรุงเป็นยาแก้ท้องร่วง แก้ไข้ ใบเผาไฟกับซังข้าวโพดให้ดำเป็นถ่านแล้วใส่รวมกับก้นกะลามะพร้าวขูดโรยรักษาบาดแผล (กรมป่าไม้, 2539: 159)

ภาพที่ 4.2 ไม้ขนุน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่าไม้ทั้งสองชนิดมีคุณสมบัติและประโยชน์การใช้งานเช่นเดียวกันในการนำมาใช้เป็นสิ่งปลูกสร้าง เครื่องเรือนต่าง ๆ และการนำไปแปรรูปเป็นเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นที่นิยมนำมาสร้างและผลิตเครื่องดนตรีไทยหลายประเภทโดยเฉพาะซึง

4.1.2 เครื่องมืออุปกรณ์งานช่าง

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงเครื่องมือที่ใช้ในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวง ดังนี้

เครื่องมือส่วนใหญ่จะเลือกใช้เครื่องมือไฟฟ้าทั้งหมด แต่ก็ควบคุมงานด้วยมือเพราะยังเป็นระบบ Manual เช่น กบไสไม้ เครื่องผ่าไม้ เลื่อยสายพาน ลูกหมู เครื่องขัดกระดาษ-ทราย เครื่องเจาะ สว่านแท่น หลัก ๆ ก็จะใช้ประมาณนี้ ในส่วนของเลื่อยสายพานก็สำคัญคือ ต้องใช้ขึ้นรูปให้ได้โค้งตามแบบ ซึ่งเครื่องมือไฟฟ้าสามารถทุ่นแรงได้เยอะถ้าเทียบสมัยก่อนการทำงานช่างต้องทำด้วยมือทั้งหมด อย่างกรณีสว่านแท่นสามารถใช้หัวขุดเจาะและขัดได้เยอะเลยนะ แต่เราต้องมาออกแบบหัวให้หมุนเข้ามุมเหลี่ยมได้ แต่สมัยก่อนงานขุดต้องใช้สิ่วอย่างเดียว ยิ่งขุดซึงหน้าใหญ่ ๆ วันเดียวก็ยังทำไม่เสร็จ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นพบว่าเครื่องมืออุปกรณ์ที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศใช้ในการสร้างโดยใช้เครื่องมือไฟฟ้าเป็นส่วนใหญ่เพราะสามารถทุ่นแรงในการทำงานได้ดี ซึ่งเป็นลักษณะการทำงานที่อาศัยการควบคุมด้วยมือเพื่อให้งานนั้นมีความละเอียดมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้รวบรวมเครื่องมืออุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างซึงหลวงมีดังต่อไปนี้

เครื่องมือไฟฟ้า

1. เครื่องผ่าไม้ ใช้สำหรับผ่าท่อนไม้ที่มีขนาดใหญ่ ใช้ในขั้นตอนการผ่าขึ้นโครงซึง โดยผ่าตามโครงที่กำหนดและผ่าชิ้นส่วนที่ไม่ใช้ออก เพื่อได้โครงซึงที่มีน้ำหนักเบา

ภาพที่ 4.3 เครื่องผ่าไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

2. เลื่อยสายพาน ใช้สำหรับการผ่าไม้แต่งโครงซึงหลังจากผ่าได้รูปทรงที่กำหนด เพื่อให้มีมุมโค้งที่ชัดเจนขึ้น

ภาพที่ 4.4 เลื่อยสายพาน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

3. เลื่อยวงเดือน ใช้สำหรับการผ่าไม้บริเวณที่เป็นส่วนมุมโค้งต่าง ๆ

ภาพที่ 4.5 เลื่อยวงเดือน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

4. เร้าเตอร์ เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการเจาะหรือเซาะร่องไม้ในบริเวณขอบกล่องเสียง

ภาพที่ 4.6 เร้าเตอร์

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

5. กบไฟฟ้า เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการเปิดผิวไม้ให้มีระดับผิวที่เรียบเสมอกัน

ภาพที่ 4.7 กบไฟฟ้า

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

6. ลูกหมุน เป็นอะไหล่ที่ใช้ร่วมกับสว่านแท่น ในขั้นตอนการขัดผิวไม้บริเวณขอบมุมต่าง ๆ ให้เรียบเสมอกัน

ภาพที่ 4.8 ลูกหมุน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

7. ดอกขุด เป็นอะไหล่ที่ใช้กับร่วมสว่านแท่น ในขั้นตอนการเจาะเนื้อไม้บริเวณกล่องเสียง

ภาพที่ 4.9 ดอกขุด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

8. สว่านไฟฟ้า เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการเจาะรู บริเวณรูที่ใส่แป้นลูกบิดกีต้าร์

ภาพที่ 4.10 สว่านไฟฟ้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

9. ไขควงไร้สาย เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับขันน็อตบริเวณแป้นลูกบิดกีต้าร์

ภาพที่ 4.11 ไขควงไร้สาย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

10. รถถังขัดไม้ เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการขัดผิวไม้ให้ได้ระดับผิวที่เรียบเสมอกัน

ภาพที่ 4.12 รถถังขัดไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

11. เครื่องเป่าลม เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการเป่าทำความสะอาดไล่ฝุ่น ผงไม้ และคราบน้ำบนผิวไม้

ภาพที่ 4.13 เครื่องเป่าลม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

12. เครื่องเจียแบบกระดาษทราย เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการขัดไม้ ซึ่งใช้ในขั้นตอนการขัดแต่งลูกนับและหย่องเพื่อให้มีพื้นผิวที่เรียบเสมอกัน

ภาพที่ 4.14 เครื่องเจีย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

13. เครื่องขัดลูกหมู เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการขัดเก็บรายละเอียดขอบมุมต่าง ๆ ให้ได้ระดับผิวที่เสมอกันและมีความคมชัดมากขึ้น

ภาพที่ 4.15 เครื่องขัดลูกหมู
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

14. เลื่อยฉลุหางหนู เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการฉลุแต่งลายบริเวณช่องลำโพงบนแผ่นหน้าตาด

ภาพที่ 4.16 เลื่อยฉลุหางหนู
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

15. Vernier Caliper มีลักษณะคล้ายไม้บรรทัดเป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวัดขนาด ความกว้าง ความหนา ความบาง และความลึก แสดงค่าแบบละเอียดเป็นมิลลิเมตร

ภาพที่ 4.17 Vernier Caliper
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

16. ไม้บรรทัดสแตนเลส และดินสอไม้ เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับวัดและเขียนตำแหน่งของโครงซึ่งเพื่อได้ระยะสัดส่วนที่กำหนด

ภาพที่ 4.18 ไม้บรรทัดสแตนเลส และดินสอไม้
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

17. วงเวียนเหล็ก เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการขีดเส้นวาดเป็นวงกลม และกำหนดจุดเส้นผ่านศูนย์กลางบริเวณกล่องเสียง

ภาพที่ 4.19 วงเวียนเหล็ก

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

18. กาวร้อน เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการติดวัสดุให้เชื่อมติดกัน

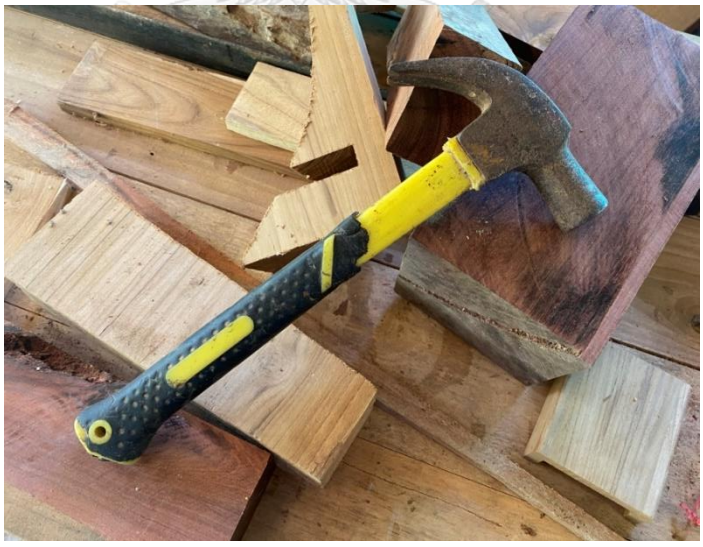
ภาพที่ 4.20 กาวร้อน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

19. คีมตัดลวด เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการตัดสายสแตนแลส

ภาพที่ 4.21 คีมตัดลวด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

20. ค้อนหงอน เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการตอกสิ่วขณะขุดเนื้อไม้บริเวณพื้นกล่องเสียง



ภาพที่ 4.22 ค้อนหงอน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

21. สิ่วไม้ เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการขุดเนื้อไม้บริเวณพื้นกล่องเสียง

ภาพที่ 4.23 สิ่วไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

22. น้ำมันแชล็คขาว เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการทารองพื้นผิวไม้บริเวณหน้าตาดซึง

ภาพที่ 4.24 น้ำมันแชล็คขาว

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

23. แลคเกอร์ เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการพ่นเคลือบผิวไม้รอบตัวซึง

ภาพที่ 4.25 แลคเกอร์

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

24. กระดาษทราย เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการขัดแต่งผิวไม้ให้มีระดับผิวที่เสมอกัน ซึ่งมีคุณสมบัติแตกต่างกันทั้ง 3 เบอร์ คือ เบอร์ 0 สำหรับขัดละเอียด เบอร์ 60 สำหรับขัดเรียบ และเบอร์ 100 สำหรับขัดหยาบ

ภาพที่ 4.26 กระดาษทราย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

25. ใบเลื่อยช่างทอง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการเลื่อยบากร่องรับสายซึงบริเวณหย่องหน้าและหย่องหลัง

ภาพที่ 4.27 ใบเลื่อยช่างทอง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

4.1.4 สัดส่วนซึงหลวง

กรรมวิธีการสร้างซึงต้องคำนึงถึงสัดส่วนทั้งความหนาบางและระยะความสั้นยาวของตัวซึง เพื่อให้มีลักษณะทางกายภาพที่สมส่วน ส่งผลไปถึงคุณภาพเสียงดีเป็นมาตรฐาน ดังที่ สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ได้อธิบายถึงสูตรการทำซึง ดังนี้

การทำซึง เมื่อได้ไม้ที่มีความหนาเหมาะสมกับตัวซึงที่ต้องการแล้ว จะวัดขนาดความกว้างของกล่องเสียงให้มีความสัมพันธ์กับความยาวของคันซึง วัดถึงคอซึงตามสูตรเพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการ สูตรดังกล่าวมีอยู่ 3 สูตร คือ

1. สูตรโล่งเกิ่ง คือวัดเอาเส้นผ่านศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 1 ½ ส่วน ไปเป็นความยาวของคันซึง วัดจากขอบกล่องเสียงถึงคอซึง สูตรนี้เสียงซึงจะดังกังวานเมื่อเล่นในวงเสียงจะชัดเจน สูตรนี้นิยมทำซึงกลาง

2. สูตรสองโล่ง คือวัดเอาเส้นผ่านศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 2 ส่วน ไปเป็นความยาวของคันซึง สูตรนี้เสียงซึงจะไพเราะมาก แต่ความดังจะอ่อนกว่าสูตรโล่งเกิ่ง สูตรสองโล่งจึงเหมาะสำหรับที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเท่านั้น

3. สูตรโล่งเกิ่งปลายฝ่ามือ คือวัดเอาเส้นผ่านศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 1 ½ ส่วน แล้ววัดต่อจากนั้นยาวอีกประมาณ 2 ฝ่ามือไปเป็นความยาวของคันซึง สูตรนี้เสียงซึงจะดังพอดีและมีเสียงใสไพเราะพร้อมกันไปด้วย จึงเหมาะทั้งสำหรับบรรเลงผสมวงและบรรเลงเดี่ยว

(สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542: 2069)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

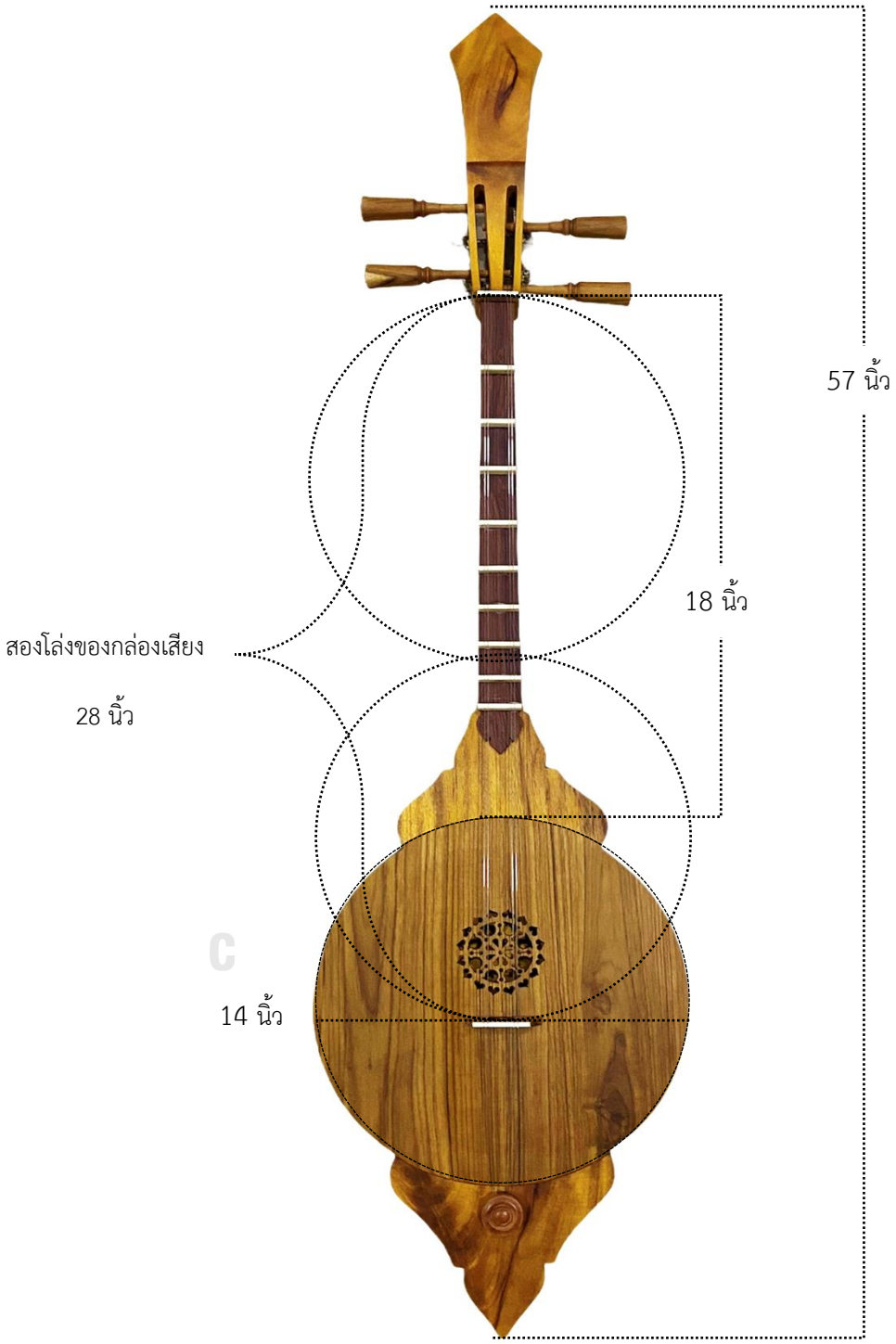
ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายสัดส่วนการสร้างซึงหลวง ดังนี้

สัดส่วนหน้ากล่องเสียงประมาณ 14 นิ้ว สัดส่วนคอยาว 18 นิ้ว จากขอบกล่องเสียงไปถึงหย่องหน้า ความยาวทั้งตัวประมาณ 145 เซนติเมตร แต่ทีนี้ช่วงความยาวไม่ได้ยึดว่าจะต้องยาวเท่าไหร่ขึ้นอยู่กับความสวยงามระหว่างหัวซึงกับบริเวณบัวและไม้ที่เรามี แต่สัดส่วนตรงคอต้องได้ตามสัดส่วนหมายถึงจากเส้นผ่านศูนย์กลางไปถึงหย่องพาดสาย ซึ่งมีผลต่อเสียง คือ สองโล่ง หรือสองช่วงเท่าของกล่องเสียงหรือโล่งครึ่งก็คือ หนึ่งเท่าครึ่งของกล่องเสียง ซึงหลวงตัวนี้ก็จะได้คอที่มีสัดส่วนสองโล่ง ความหมายคือมีสองเท่าของกล่องเสียงเป็นวิธีวัดของช่างเมื่อก่อน (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า สูตรการทำซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีหน้าตาดขนาด 14 นิ้ว กำหนดการสร้างใช้สูตรสองโล่งเป็นลักษณะการวัดสัดส่วนของคอซึงต่อเพิ่มขึ้นไปให้มีความยาวเพิ่มขึ้นเป็น 2 ช่วงจากขนาดกล่องเสียง ผู้วิจัยได้แสดงเป็นแผนผังภาพไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สัดส่วนซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ



ภาพที่ 4.28 สัดส่วนซึงหลวง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

องค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 4.29 องค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ตารางที่ 4.1 ตารางองค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

องค์ประกอบซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ			
ส่วนที่	**องค์ประกอบ**	**วัสดุที่ใช้**	**หน้าที่**
1.	หัวซึง	ไม้ขนุน	ให้ความสวยงามและทำหน้าที่ประคองคอซึงซึงขณะที่นั่งบรรเลงกับพื้น
2.	รางไหม	ไม้ขนุน	ทำหน้าที่เป็นช่องใส่สายไปยังลูกบิดกีต้าร์
3.	ลูกบิดกีต้าร์	ทำจากเหล็กกับพลาสติก	ทำหน้าที่ยึดและปรับความตึงหย่อนของสายให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ
4.	ลูกบิดไม้	ไม้สัก	ให้ความสวยงามและทำหน้าที่ตั้งรับน้ำหนักตัวซึงขณะที่นั่งบรรเลงกับพื้น
5.	หย่องหน้า	ไม้โมก ด้านบนติดด้วยเมลามีน	ทำหน้าที่รองรับสายซึง ที่พาดขึ้นมาจากลูกบิดกีต้าร์
6.	ลูกนับ	ไม้โมก ด้านบนติดด้วยเมลามีน	ทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดระดับเสียงเพื่อใช้นิ้วกดเปลี่ยนเสียง
7.	แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)	ไม้ชิงชันแดง	ทำหน้าที่เป็นฐานรองรับน้ำหนักให้คอซึง และช่วยเสริมฐานคอซึงให้ได้ระดับความสูงที่พอดีกับหย่องหน้าและหย่องหลัง
8.	คอซึง	ไม้ขนุน	เป็นท่อนไม้ที่ยื่นต่อจากกล่องเสียง ทำหน้าที่เป็นฐานวางลูกนับเพื่อเรียงลำดับเสียง
9.	ตาดซึง	ไม้สัก	ทำหน้าที่เป็นแผ่นปิดหน้ากล่องเสียง
10.	สายซึง	สายสแตนเลส	ทำหน้าที่ขึงเข้ากับหลักซึงและลูกบิดกีต้าร์
11.	หย่องหลัง	ไม้โมก ด้านบนติดด้วยเมลามีน	ทำหน้าที่รองรับสายซึง บริเวณบนตาดซึง
12.	ลำโพง	ไม้สัก เป็นแผ่นไม้เดียวกับตาดซึง	ทำหน้าที่เป็นช่องกระจายเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของสายลงพื้นกล่องเสียง
13.	กล่องเสียง	ไม้ขนุน	ทำหน้าที่เป็นจุดกำเนิดเสียงที่ได้รับแรงสั่นสะเทือนจากสายและกระจายออกลำโพง
14.	หลักซึง	ไม้สัก	ทำหน้าที่ยึดสายซึงทั้ง 4 สาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมขั้นตอนการสร้างโดยการสัมภาษณ์ และการสังเกต ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหากรรมวิธีการสร้างทั้งหมด 7 ขั้นตอนดังนี้

4.2.1 การขึ้นโครงซึง

การขึ้นโครงซึงเป็นขั้นตอนที่สำคัญด้วยปัจจัยหลักของการสร้างเครื่องดนตรีคือรูปร่างลักษณะที่สวยงามและคุณภาพเสียงที่ดี โดยขั้นตอนแรกครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้แนะนำไม้ที่นิยมนำมาทำซึงอยู่ 2 ชนิด คือไม้สัก และไม้ขนุน ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้แนะนำไม้ขนุน ขั้นตอนการขึ้นโครงซึงหลวงครั้งนี้จึงเลือกใช้ไม้ขนุนเป็นโครงสร้างหลักตามภาพ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.30 ช่างธวัชชัย เตียมอ้าย และผู้วิจัยช่วยกันแบกแผ่นไม้ขนุน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยและช่างธวัชชัย เตียมอ้าย ช่างลูกมือของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ช่วยกันแบกไม้ขนุนจากโรงเก็บไม้ เมื่อเลือกไม้ได้ตามขนาดที่ต้องการแล้ว จึงนำมาวางดูลักษณะผิวไม้เพื่อหาตำแหน่งที่เป็นส่วนของกล่องเสียงหรือ Sound Box โดยช่างใช้วงเวียนขีดเหล็กวัดเพื่อหาจุดกึ่งกลางของกล่องเสียง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายว่า

> *จะใช้วงเวียนเหล็กที่มีความกว้างหน่อยเพราะเราจะทำซึงหลวง จากนั้นก็กะระยะก่อนว่าไม้ส่วนมุมไหนใช้ได้จริง บางทีไม้ปีกซ้ายปีกขวาอาจติดกระพี้ก็ได้ เพราะกระพี้ก็ผุจะต้องตัดทิ้งไปไม่ใช้ส่วนนั้น ซึ่งไม้แผ่นนี้สามารถทำซึงหลวงได้ในหน้าขนาด 14 นิ้วเลย*
> (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.31 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางกล่องเสียงด้วยวงเวียนเหล็ก

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.32 การวัดสัดส่วนตำแหน่งกึ่งกลางเพื่อให้เชื่อมโยงระหว่างบัวด้านล่างกับกล่องเสียง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.33 การวัดสัดส่วนเชื่อมโยงระหว่างบัวด้านบนกับกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.34 การเทียบสัดส่วนช่วงคอซึงจากซึงขนาดหน้า 13 นิ้ว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.35 การวัดสัดส่วนของคอให้เชื่อมโยงกับกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.36 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวาดหางบัวด้านล่าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ขั้นตอนต่อไปครูจีรศักดิ์วาดลายบัว ซึ่งมีลักษณะรูปทรงคล้ายกับดอกบัว เป็นส่วนที่อยู่ทางด้านหัวและด้านล่างขอบกล่องเสียง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้กล่าวถึงการวาดลายบัว ดังนี้ “วาดหางบัวเพื่อให้ได้สัดส่วนระหว่างตัวกล่องเสียง จากนั้นก็วาดลวดลายเข้าไปจะเอาโค้งงอนแค่ไหนตามความชอบเพราะตรงนี้ไม่ได้เกี่ยวกับเสียงเป็นเพียงความสวยงามเท่านั้น” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากนั้นเริ่มตัดไม้ที่เป็นส่วนเกินออกให้ได้รูปทรง ขั้นตอนนี้ใช้เลื่อยวงเดือนตัด เมื่อตัดได้ตามสัดส่วนที่ต้องการแล้ว นำไม้ไปเข้าเครื่องผ่าไม้ใหญ่ เป็นการผ่าให้ไม้เข้ารูปเป็นโครงคร่าว ๆ ก่อนในเบื้องต้น จากนั้นตัดบางส่วนที่เกินออกไปเพื่อให้โครงไม้มีน้ำเบาไม่หนักเกินไปในขณะที่ทำงาน

ภาพที่ 4.37 การใช้เลื่อยวงเดือนผ่าไม้ให้ได้โครงตามลายเส้นที่วาดด้วยดินสอ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

เมื่อใช้เลื่อยวงเดือนผ่าไม้ได้โครงตามรูปทรงที่วาดไว้เรียบร้อยแล้ว จากนั้นนำไม้มาที่เครื่องผ่าไม้อีกครั้งเพื่อตัดไม้ที่เป็นส่วนเกินทิ้ง

ภาพที่ 4.38 การนำโครงไม้เข้าเครื่องผ่าไม้ใหญ่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

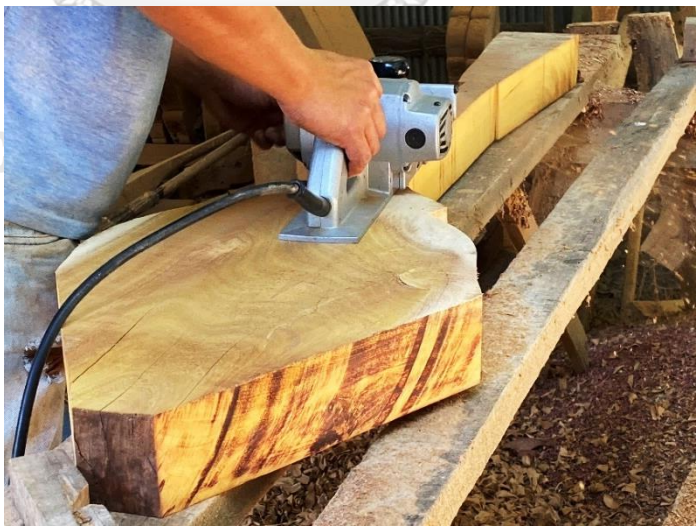
จากนั้นนำไม้ที่ผ่าส่วนเกินทิ้ง ไปผ่าขึ้นโครงด้วยเลื่อยสายพานอีกครั้งเพื่อผ่าไม้ให้ได้มุมโค้งในช่วงกล่องเสียงและบัว โดยขั้นตอนนี้ครูจีรศักดิ์และช่างธวัชชัยจะช่วยกันพยุงท่อนไม้ขณะที่กำลังเข้าเครื่องผ่าเพื่อช่วยรองรับน้ำหนักไม้ที่มีขนาดใหญ่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้ให้เหตุผลว่าหากทำเพียงคนเดียวอาจทำให้การผ่าไม้ไม่ตรงตามรอยที่ได้วาดไว้ เนื่องจากไม้มีน้ำหนักมากและเป็นไม้ท่อนใหญ่ทำให้ช่างบังคับทิศทางท่อนไม้ไม่ไหว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.39 การผ่าไม้บริเวณหัวและคอซึงตัด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.40 การผ่าเข้ามุมบริเวณบัวด้านบนของกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

เมื่อได้โครงไม้ตามสัดส่วนที่กำหนดไว้ ขั้นตอนต่อไปเป็นการขัดผิวไม้โดยใช้กบไสไม้ไฟฟ้า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ อธิบายขั้นตอนการขัดผิวไม้ ดังนี้ “เราจะใช้กบไสไม้เพื่อปรับแต่งหน้าไม้ ให้ได้ผิวในระดับเดียวกันก่อน ซึ่งเป็นขั้นตอนการเปิดหน้าไม้” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)



ภาพที่ 4.41 การใช้กบไสไฟฟ้าขัดหน้าไม้ให้เรียบเสมอกัน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นนำโครงที่ขัดแล้วมาวาดเส้นย้ำอีกรอบ เพื่อร่างโครงเส้นบริเวณบัว คอซึง รางไหม และหัวซึงให้มีโครงเส้นชัดเจนขึ้น ก่อนเริ่มขั้นตอนการขุดเจาะรูต่าง ๆ เป็นลำดับต่อไป

ภาพที่ 4.42 การวาดเส้นบริเวณหัวซึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.43 การวาดเส้นบริเวณบัวด้านบนและล่าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยพบว่าขั้นตอนการขึ้นโครง มีการเตรียมวัตถุดิบที่พร้อมใช้งานซึ่งผ่านกระบวนการตากไม้ด้วยวิธีธรรมชาติเป็นที่เรียบร้อย โดยเลือกใช้ไม้ขนุนขึ้นเป็นโครงหลัก เพราะให้น้ำหนักเบากว่า

เมื่อเทียบกับไม้สัก ซึ่งเหมาะกับการทำซึงที่มีขนาดใหญ่ ส่วนวิธีการขึ้นโครงพบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กำหนดขนาดหน้าตาดอยู่ที่ 14 นิ้ว และวาดโครงด้วยดินสอลากเส้นตามความชอบตั้งแต่การวาดบัวล่าง บัวบนและลายกนกล้านนาบนหัวซึง โดยไม่อาศัยแบบกระสวนใด ๆ มาร่างโครง เว้นแต่นำตัวซึงขนาดหน้า 13 นิ้ว มาวางเทียบสัดส่วนระยะความยาวช่วงคอซึงเพียงเท่านั้น

4.2.2 การเจาะกล่องเสียง การเจาะรางไหม และการเจาะหัวซึง

ขั้นตอนการขุดต่าง ๆ เริ่มขุดกล่องเสียงและวัดขอบกล่องเสียงเพื่อให้ได้ตำแหน่งขอบที่จะนำแผ่นหน้าตาดมาปิด ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศอธิบายขั้นตอนการเจาะกล่องเสียง ดังนี้

การขุดเจาะจะใช้วงเวียนจับเส้นอีกครั้งเพื่อให้เป็นวงกลม จากนั้นจะใช้เร้าเตอร์เซาะร่องวางขอบลึก สำหรับที่วางแผ่นหน้าตาดต้องใช้เร้าเตอร์เจาะแล้วหมุนให้เป็นรูปวงกลมตามที่วาดไว้ คือถ้าใช้ตัวเร้าเตอร์เจาะก็จะทำให้เส้นขอบกล่องชัดขึ้น ซึ่งความลึกของขอบก็จะขึ้นอยู่กับความหนาของแผ่นปิดโดยประมาณ 5-6 มิลลิเมตร สำหรับซึงตัวนี้จะเจาะลึกอยู่ที่ 5 มิลลิเมตร (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.44 การใช้วงเวียนขีดเส้นวัดขอบกล่อง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.45 การใช้เร้าเตอร์เซาะร่องขอบกล่องให้ลึกลงไป 5 มิลลิเมตร
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

เมื่อเซาะร่องขอบกล่องเสียงได้ตามที่กำหนดแล้ว จากนั้นเป็นขั้นตอนการขุดเนื้อไม้ออก โดยจะเริ่มขุดหน้าไม้ด้วยเครื่องขุดสว่านแท่น ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ อธิบายขั้นตอนการขุดกล่องเสียง ดังนี้

> *เริ่มขุดโดยใช้สว่านแท่นใส่ดอกขุดที่ออกแบบมาไว้สำหรับขุดกับไม้ที่มีความเหนียวแน่น วิธีการขุดก็ขึ้นอยู่ตามความสะดวกเลยว่าจะเริ่มจากจุดไหนที่เหมาะสมแล้วก็ขึ้นกับเครื่องมือขุดที่มีอยู่ ซึ่งจะใช้สว่านแท่นขุดไปรอบ ๆ ทั้งหมดโดยมีความลึกจากผิวลงไปถึงพื้นกล่องให้เหลือพื้นประมาณ 6 มิลลิเมตร และความหนาขอบกล่อง 1 เซนติเมตร แต่การขุดบางทีตัวสว่านแท่นอาจจะเจาะเข้าไม่ถึงความลึก ซึ่งต้องใช้สิ่วเข้ามาขุดช่วยเสริม* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.46 การใช้สว่านแท่นใส่ดอกขุดเจาะกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.47 การใช้สิ่วขุดแต่งเก็บรายละเอียด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเจาะและขุดเนื้อไม้ออกทั้งหมดแล้ว ขั้นตอนต่อไปเป็นการขัดแต่งผิวไม้ให้เรียบเนียน โดยใช้เครื่องขัดลูกหมูใส่กระดาษเบอร์หยาบ P60 ขัดเก็บรายละเอียดตรงบริเวณพื้นกล่องและขอบที่วางแผ่นหน้าตาดอีกครั้ง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศอธิบายขั้นตอนการขัด ดังนี้ “เมื่อขุดเสร็จแล้วก็จะใช้ลูกหมูขัดให้เรียบเพื่อไม่ให้เห็นรอยหัวเจาะสว่านซึ่งต้องขัดให้เรียบเลย ทั้งขัดตรงพื้นล่างและขอบปิดแผ่นกล่องเสียง ส่วนบางจุดที่ขัดแล้วก็อาจจะมีรอยเหลือทิ้งไว้อยู่บ้างแต่ก็ไม่ได้เป็นผลอะไรต่อเสียง” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.48 การใช้เครื่องขัดลูกหมูแต่งผิวไม้ให้เรียบเนียน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.49 พื้นกล่องเสียงหลังจากขัดแต่งเสร็จ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ขั้นตอนต่อไปเป็นการเจาะรูทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ รางไหม และหัวซึงด้วยเครื่องสว่านแทน ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ อธิบายวิธีการเจาะรู ดังนี้

การขุดเจาะรูบริเวณโค้งงอตรงหัวซึงหรือเรียกว่า “กนก” ใช้สว่านแท่นหัวเจาะขนาด 5 หุน เจาะลงไปหนึ่งรู ส่วนการเจาะรูรางไหมจะใช้สว่านแท่นหัวเจาะขนาด 3.5 หุน มีความกว้าง 5 นิ้ว และมีระยะห่างของขอบระหว่างทั้งสองรูประมาณ 1 เซนติเมตร จากนั้นจะนำมาขึ้นเลื่อยสายพานผ่าหน้ารางไหมให้ได้สัดส่วนที่สวยงามโดยผ่าโค้งเฉลียงออกไป เมื่อผ่าเสร็จแล้วก็นำมาขัดกับลูกหมูแต่งผิวให้เรียบอีกครั้ง ขั้นตอนพวกนี้จะสำคัญเพราะว่าจะต้องประคองใบเลื่อยให้ได้สัดส่วน ถ้าทำพลาดก็คือเบี้ยวไปเลย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.50 การเจาะรูรางไหมด้วยสว่านแท่น
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.51 รางไหม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.52 การใช้สว่านแท่นเจาะรูหัวซึง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.53 การใช้เลื่อยสายพานผ่าเข้าโค้งหน้ารางไหม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.54 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งช่องรางไหมให้เรียบ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้วาดเส้นบริเวณหัวซึงย้ำอีกครั้งให้ได้สัดส่วนที่สวยงามก่อนจะนำมาขัดแต่งกับเครื่องขัดลูกหมู เพื่อให้ได้มุมเส้นที่คมชัดขึ้น ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงการทำหัวซึง ดังนี้

ส่วนหัวที่ทำอยู่เป็นหัวกนกและก็มีสันกระดูกงูอยู่ข้างบนด้วย ซึ่งต้องใช้ลูกหมูขัดแต่งให้ได้ตามสัดส่วนที่ได้คำนวณไว้ ส่วนชื่อของหัวที่เรียก ๆ กันก็จะเรียกว่าหัวกนกล้านนา ซึ่งพี่ก็ยึดแบบนี้เป็นหลักครับ เพราะพ่อครูบุญรัตน์ท่านได้แนะนำมาจากของเดิมพี่ก็พัฒนาให้ดีขึ้น (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.55 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวาดเส้นหัวซึงกนกล้านนา
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.56 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งมุมสันกระดูกงู
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.57 หัวซึงและรางไหม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.58 บริเวณด้านข้างรางไหมและหัวซึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.59 โครงซึงหลวงด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลัง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยพบว่าขั้นตอนการเจาะบริเวณกล่องเสียง รางไหม และหัวซึง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศใช้เครื่องมือไฟฟ้าเป็นหลักและเก็บรายละเอียดงานด้วยมืออีกครั้ง โดยเฉพาะขั้นตอนการเจาะกล่องเสียงมีวิธีการเจาะแบบพิถีพิถันคำนึงถึงความหนาบางของพื้นกล่องเสียง เพราะส่งผลต่อคุณภาพเสียง ซึ่งมีอัตราส่วนความหนาของพื้นกล่องเสียงกำหนดไว้อยู่ที่ 6 มิลลิเมตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3 การทำแผ่นหน้าตาด

ขั้นตอนการทำแผ่นหน้าตาด ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเลือกใช้ไม้สักเป็นแผ่นปิด ซึ่งต้องใช้แผ่นไม้ที่ผ่านกรรมวิธีการตากแดดจนแห้งสนิท ดังที่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กล่าวถึงแผ่นไม้ปิดหน้าตาด ดังนี้ “ไม้ที่นำมาทำแผ่นหน้าตาด ต้องนำไปตากแดดไว้ไม่ใช่ว่าตากแดดจัด ๆ นะ แค่เอาไปวางพิงใกล้กับแผ่นสังกะสีเพราะสังกะสีจะค่อย ๆ ถ่ายโอนความร้อนออกมา ซึ่งการตากแบบนี้เป็นวิธีธรรมชาติและใช้เวลานานเป็นเดือน ๆ” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.60 การตากแผ่นไม้สักพิงกับแผ่นสังกะสี
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

เมื่อได้แผ่นไม้สักที่แห้งสนิทเข้าที่แล้ว จากนั้นนำแผ่นไม้จำนวน 2 แผ่นมาวางเทียบกันเพื่อดูทิศทางของลายไม้ให้ไปในทางเดียวกัน และประกบแผ่นโดยใช้กาวร้อนทาเป็นตัวเชื่อมให้ไม้ติดกันและใช้แรงกดทับจากน้ำหนักมือ

ภาพที่ 4.61 การนำแผ่นไม้สักมาประกบติดกันและทาด้วยกาวร้อน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

เมื่อกาวร้อนแห้งเข้าที่แล้ว ใช้เครื่องขัดลูกหมูกระดาษทรายเบอร์หยาบ P60 แต่งผิวหน้าไม้อีกครั้ง หลังจากนั้นใช้วงเวียนขีดเส้นวาดวงกลมตามขนาดที่กำหนดคือ 14 นิ้ว แล้วนำแผ่นไม้ไปผ่าแต่งโครงด้วยเลื่อยสายพาน เพื่อให้ได้มุมโค้งเป็นรูปวงกลม

ภาพที่ 4.62 การใช้ลูกหมูขัดแต่งรอยเชื่อม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.63 การใช้วงเวียนขีดเส้นวาดแผ่นหน้าตาดเป็นวงกลม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.64 การใช้เลื่อยสายพานผ่าเข้าโค้ง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.65 แผ่นหน้าตาดไม้สัก
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

เมื่อได้แผ่นหน้าตาดเรียบร้อยแล้ว นำมาวัดวางประกบกับกล่องเสียงเพื่อตรวจสอบตำแหน่งกึ่งกลางให้มีระยะที่พอดี ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กล่าวถึงการวางแผ่นหน้าตาดกับกล่องเสียง ดังนี้

ขอบแผ่นหน้าตาดต้องมีระยะขอบที่เลยออกไปจากขอบกล่องเสียงเล็กน้อย เพราะสามารถมานำมาขัดแต่งเก็บรายละเอียดขอบได้ทีหลัง แต่ถ้าผ่าแผ่นหน้าตาดมาแล้วมีขนาดรอบวงที่เล็กกว่าตัวกล่องเสียงจะทำให้แผ่นปิดไม่พอดีกัน และต้องกลับไปเริ่มต้นที่ขั้นตอนประกบแผ่นไม้ใหม่ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากนั้นเริ่มขัดแต่งขอบแผ่นหน้าตาดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 ซึ่งจะขัดเน้นบริเวณมุมรอยต่อบัวบนและบัวล่าง และขัดแต่งขอบกล่องเสียงรอบสุดท้ายก่อนปิดแผ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.66 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางแผ่นหน้าตาด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.67 การขัดแต่งขอบมุมโค้งบริเวณรอยเชื่อมบัวบนและบัวล่าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.68 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งขอบกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ขั้นตอนต่อไปเตรียมไม้ชิงชันแดง นำไปผ่าด้วยเลื่อยสายพานให้มีขนาดก้านความยาว 12 นิ้ว และขัดแต่งด้วยเครื่องขัดลูกหมูก่อนนำมาทากาวร้อนและติดลงบนแผ่นหน้าตาดตำแหน่งช่วงล่างที่ตรงกับบัวล่างของกล่องเสียง เพื่อรองรับน้ำหนักการกดทับของหย่องหลังที่ทำหน้าเป็นหย่องพาดสายไปยังหลักซึง

จากนั้นทากาวร้อนบริเวณรอบ ๆ ขอบกล่องเสียงแล้วนำแผ่นหน้าตาดประกบลงบนกล่องเสียงและใช้แรงกดทับจากน้ำหนักมือทั้งสองข้าง กดลงไปบริเวณขอบแผ่นหน้าตาด เมื่อแผ่นหน้าตาดเชื่อมติดกับกล่องเสียงแล้ว ใช้เครื่องขัดลูกหมูกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 แต่งผิวไม้บริเวณรอยต่อระหว่างบัวบน บัวล่างและรอยต่อด้านข้างกล่องเสียงให้มีระดับพื้นผิวไม้ที่เสมอกัน

ภาพที่ 4.69 การติดก้านไม้ชิงชันแดงรองใต้แผ่นหน้าตาด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.70 การทากาวร้อนบริเวณขอบกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.71 การใช้สองมือกดทับแผ่นหน้าตาดระหว่างรอกาวแห้ง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

เมื่อแผ่นหน้าตาดแห้งสนิทแล้ว ให้ขัดเก็บรายละเอียดงานอีกครั้ง โดยใช้เครื่องขัดลูกหมูกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 ขัดบริเวณด้านหน้ากล่องเสียงระหว่างรอยต่อบัว และด้านข้างระหว่างรอยต่อแผ่นหน้าตาดกับกล่องเสียง เพื่อเก็บขอบมุมให้มีความคมชัดมากขึ้น ปิดท้ายด้วยการขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ P100 โดยจะใช้เครื่องขัดรถถังขัดแต่งเก็บความเรียบร้อยบริเวณกล่องเสียงทั้งหมด

ภาพที่ 4.72 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งรอยต่อบัวบน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.73 การใช้เครื่องขัดลูกหมูขัดแต่งรอยต่อบัวล่าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

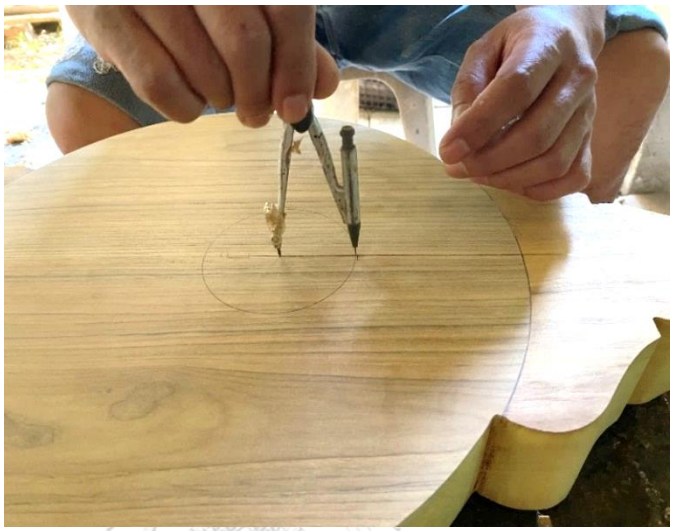
ภาพที่ 4.74 การใช้เครื่องขัดรถถังขัดแต่งขอบรอยต่อแผ่นหน้าตาดและกล่องเสียง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.75 การใช้เครื่องขัดรถถังขัดแต่งแผ่นหน้าตาดให้มีรอยต่อเรียบเนียนเสมอกับบัว
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยพบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศมีความใส่ใจในการคัดเลือกวัตถุดิบที่นำมาเป็นแผ่นหน้าตาด มีกระบวนการตากไม้แบบวิธีธรรมชาติ และมีการคัดเลือกลายไม้ทั้งสองแผ่นให้ไปในทางเดียวกันได้อย่างสวยงาม และพบว่าขั้นตอนการขัดแผ่นหน้าตาดเป็นปัจจัยที่สำคัญเพราะความหนาความบางมีผลต่อคุณภาพเสียง ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายไว้ “หากกล่องเสียงข้างหลังมีความบางกว่าข้างหน้า เสียงที่ได้จะกระจายออกไปทางด้านหลังกล่อง ซึ่งอัตราส่วนความหนาข้างหลังต้องเหลือพื้นผิวไม้ไว้ที่ 6 มิลลิเมตร และความบางข้างหน้าของแผ่นหน้าตาดอยู่ที่ประมาณ 4 มิลลิเมตร” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

4.2.4 การฉลุลายหน้าตาด

ขั้นตอนการฉลุลายหน้าตาดเริ่มจากการวัดระยะจุดกึ่งกลาง โดยใช้ไม้บรรทัดวัดจากบริเวณหลักซึงขึ้นไปถึงตำแหน่งจุดศูนย์กลางหน้าตาดให้มีระยะห่างกันที่ประมาณ 2.5 เซนติเมตร และนับจากจุดศูนย์กลางขึ้นไปทางบัวด้านบนอีกประมาณ 3.5 นิ้ว จึงจะได้ตำแหน่งที่จะวาดเส้นวงกลม จากนั้นวาดโครงเส้นเป็นวงกลมโดยใช้วงเวียนขีดลงบนหน้าตาด



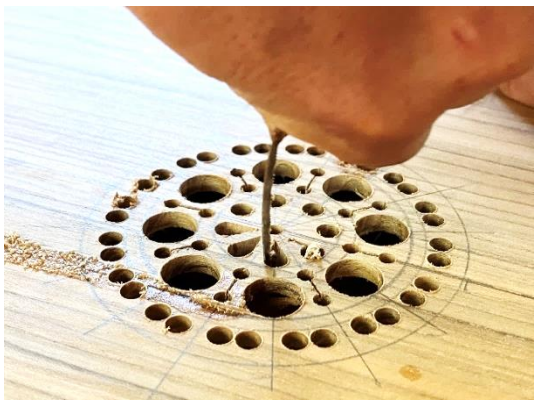
ภาพที่ 4.76 การใช้วงเวียนวงกลมเล็กวาดโครง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.77 การใช้ไม้บรรทัดตีเส้นแบ่งครึ่งรอบวงกลม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นตีเส้นรอบวงโดยใช้ไม้บรรทัดและดินสอขีดเส้นแบ่งช่องไฟจำนวน 16 ช่อง ให้เท่ากันแล้วใช้เครื่องเจาะสว่านแท่นเจาะรูเป็นวงกลมหลัก ๆ ในรอบวงตำแหน่งที่ 2 ให้ได้จำนวน 8 วง รอบวงด้านในตำแหน่งที่ 1 จำนวน 8 วง และเจาะรูวงกลมขนาดเล็กบริเวณจุดกึ่งกลาง และขั้นกลาง รอบวงกลมตำแหน่งที่ 2 รอบวงด้านนอกตำแหน่งที่ 3 เจาะรูวงกลมคู่ติดกัน จำนวน 16 คู่ จากนั้นใช้ใบเลื่อยฉลุแต่งลวดลายวงกลมรอบวงตำแหน่งที่ 1 ให้มีลักษณะเป็นรูปทรงหยดน้ำ รอบวงตำแหน่งที่ 2 ฉลุปาดลายออกเป็นสองมุมของวงกลมจากด้านนอกแล้วเดินเส้นกลับเข้าหากัน ส่วนรอบวงตำแหน่งที่ 3 ฉลุลายเดินเส้นจากปลายวงกลมจากด้านนอกเข้าหากันชนเป็นมุมสามเหลี่ยม มีลักษณะเป็นรูปหัวใจหรือใบโพธิ์จำนวน 16 ใบ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กล่าวถึงการฉลุลาย ดังนี้ “ที่โรงงานจะฉลุลายไม่เหมือนใครและเป็นการทำมือ ถ้าใช้เลเซอร์ก็จะไม่สวยซึ่งเราจะทำเป็นตัวต่อตัวโดยเฉพาะเลย” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2563)

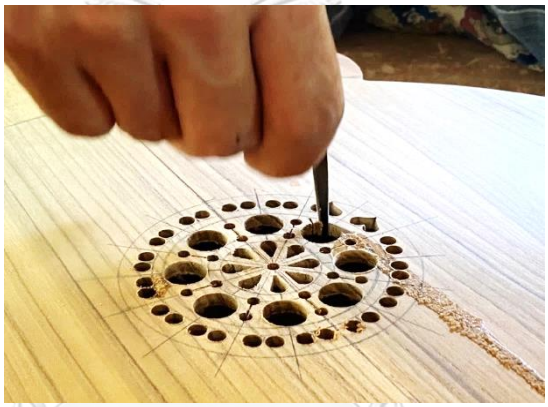
ภาพที่ 4.78 การใช้สว่านแท่นเจาะรูใส่หลักซึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.79 การใช้สว่านแท่นเจาะรูรอบวงกลมตำแหน่งที่ 2
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563



ภาพที่ 4.80 การใช้ใบเลื่อยฉลุลายหยดน้ำตำแหน่งที่ 1

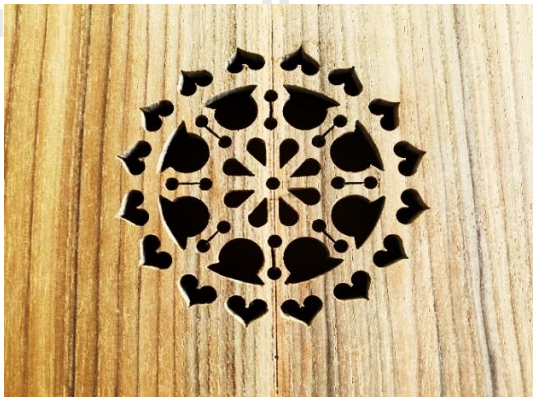
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563



ภาพที่ 4.81 การใช้ใบเลื่อยฉลุลายปาดปลายวงกลมตำแหน่งที่ 2

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4.82 ลายฉลุใบโพธิ์ในตำแหน่งที่ 3 บริเวณรอบนอกวงกลม

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยพบว่า การฉลุลายหน้าตาดของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ประกอบไปด้วย 5 รูปทรง คือ

1. รูปทรงวงกลมขนาดเล็ก
2. รูปทรงหยดน้ำ
3. รูปทรงวงกลมขนาดเล็กมี 2 วง เชื่อมต่อกันด้วยเส้นตรง 1 เส้น
4. รูปทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ ฉลุปาดปลายวงออกเป็น 2 มุม
5. รูปทรงหัวใจ หรือใบโพธิ์

ขั้นตอนการฉลุลายเริ่มต้นจากเจาะรูเป็นวงกลมเพื่อสร้างตำแหน่งหลักในการออกแบบฉลุลายส่วนต่าง ๆ ขั้นตอนการทำเน้นควบคุมงานด้วยมือเป็นหลัก ลักษณะลายฉลุพบว่า ตำแหน่งที่ 3 มีลักษณะลายคล้ายกับรูปหัวใจขนาดเล็ก หรือที่ครูจีรศักดิ์ได้กล่าวไว้ว่าเป็นลายใบโพธิ์ โดยฉลุเรียงล้อมรอบเป็นวงกลมรอบนอกตำแหน่งที่ 3 จำนวน 16 ใบ ซึ่งเป็นลักษณะลายเฉพาะที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศนิยมใช้ฉลุลายหน้าตาดซึง

4.2.5 การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)

แผ่นไม้บนคันทวนซึง เป็นแผ่นไม้สำหรับการกดนิ้วด้านหน้า โดยปกติซึงทั่วไปไม่ติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง แต่ครูจีรศักดิ์ได้เพิ่มองค์ประกอบส่วนนี้เพื่อประคองคอซึงให้แข็งแรงมากขึ้น เพื่อไม่ให้ไม้บิดเบี้ยวและเพิ่มมูลค่าของชิ้นงาน ซึ่งครูจีรศักดิ์เรียกแผ่นไม้บนคันทวนซึงว่า “Fingerboard” ขั้นตอนต่อไปจะเริ่มติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงการติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> *การที่ใส่ก็เพื่อจะช่วยประคองตัวคอซึงไม่ให้บิดรูป ให้ความสวยงามมีมูลค่าเพิ่ม และสามารถที่จะเพิ่มเฟรตทองเหลืองแบบกีต้าร์มาใส่แทนได้ เหตุผลที่ใส่ก็เพราะว่าทำสะล้อแล้วมีเศษไม้เหลือเลยนำมาแปรรูปเพิ่มมูลค่าของชิ้นงาน ซึ่งก็ทำให้แตกต่างจากที่อื่นไม่งั้นก็เหมือน ๆ กันหมด* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2563)

เริ่มต้นจากการนำท่อนไม้ชิงชันแดงไปเข้าเครื่องผ่าไม้ ซึ่งต้องผ่าให้แผ่นไม้มีขนาดความหนาเหลืออยู่ที่ประมาณ 4 มิลลิเมตร เมื่อผ่าได้ความหนาตามที่กำหนดช่างจะนำมาขัดแต่งด้วยกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 จากนั้นวาดลายเดินเส้นด้วยดินสอโดยมีลักษณะเป็นใบไม้สามกลีบและนำไปผ่าเข้าโค้งที่เลื่อยสายพาน

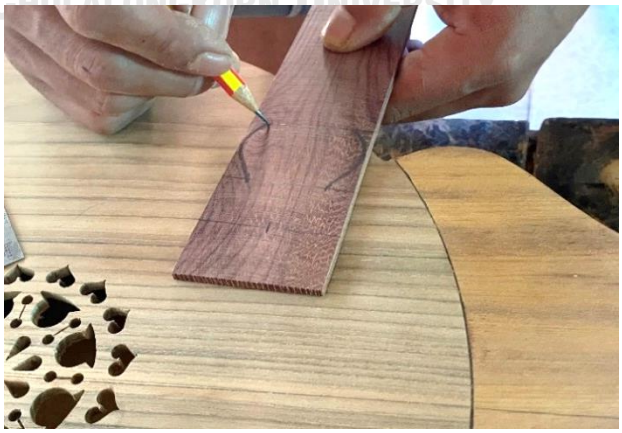
ภาพที่ 4.83 การผ่าท่อนไม้ชิงชันแดงให้มีความบาง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.84 การนำแผ่นไม้ที่ผ่ามาขัดกับกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60

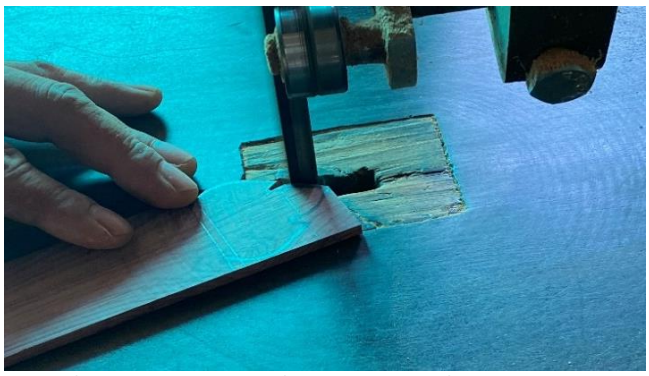
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.85 การออกแบบลายแผ่นไม้บริเวณปลายที่หันไปทางกล่องเสียง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563



ภาพที่ 4.86 การนำลายที่วาดมาผ่ากับเลื่อยสายพาน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นนำมาขัดกระดาษทรายแต่งขอบและนำมาประกอบใส่ที่คอซึงโดยทากาวร้อนทั่วคอซึงแล้วติดลงไปใช้แรงกดทับด้วยน้ำหนักมือทั้งสองข้าง

ภาพที่ 4.87 การขัดแต่งด้วยกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 บริเวณขอบ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.88 การทากาวร้อนลงบนคอซึง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.89 การประกบแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.90 การใช้มือทั้งสองข้างออกแรงกดทับ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยพบว่าขั้นตอนการติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นการพัฒนาองค์ประกอบของซึงที่สร้างสรรค์แสดงถึงความทันสมัย และเลือกใช้วัตถุดิบที่เหลือใช้มาให้ทำเกิดประโยชน์ โดยใช้ไม้ชิงชันแดงที่มีคุณสมบัติเป็นไม้เนื้อแข็งมาประกบเข้ากับคอซึงเพื่อไม่ให้ไม้เกิดการบิดผิดรูปไปจากโครงเดิม ถือเป็นข้อดีที่ช่วยเสริมความคงทนให้กับบริเวณคอซึง ทั้งยังสามารถปรับเปลี่ยนระบบเสียงเดิมโดยการเพิ่มขั้นเสียง (Fret) กีต้าร์ หากนักดนตรีมีความต้องการที่จะใช้ระบบเสียงดนตรีสากล

4.2.6 การขัดแต่งและทาสี

ก่อนขัดแต่งและทาสี จะเริ่มเจาะรูบริเวณลูกบิดก่อน โดยใช้เครื่องขุดสว่านแท่น ครูจีรศักดิ์ ได้อธิบายถึงอัตราส่วนขนาดรูลูกบิด ดังนี้ “ขนาดรูลูกบิด 3 หุน มีระยะห่างกันที่ประมาณ 7 เซนติเมตร ส่วนรูลูกบิดกีต้าร์มีขนาดรูอยู่ที่ 2 หุน มีระยะห่างกันประมาณ 4-5 เซนติเมตร” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.91 การใช้สว่านแท่นเจาะรูลูกบิดไม้

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.92 การใช้สว่านแท่นเจาะรูลูกบิดกีต้าร์

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นใช้เครื่องขัดลูกหมูติดกระดาษทรายหยาบเบอร์ P60 และขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ P100 รอบตัวเพื่อขัดเก็บรายละเอียดสัดส่วนมุมโค้งต่าง ๆ และผิวไม้ให้เรียบเนียนไม่ให้มีร่องเสี้ยน

ภาพที่ 4.93 การใช้ลูกหมูขัดกระดาษทรายหยาบ เบอร์ P60

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.94 การขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ P100 ด้วยเครื่องขัดกบไฟฟ้า

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

เมื่อขัดกระดาษทรายละเอียดเสร็จแล้ว โดยปกติจะนำโครงซึ่งที่ขัดแล้วมาทาแป้งฝุ่นจีนเพื่อปิดร่องเสี้ยนไม้ก่อน แต่ด้วยเนื้อไม้ขนุนแผ่นนี้มีร่องเสี้ยนไม่มากเมื่อเทียบกับไม้สัก จึงไม่ต้องลงแป้งฝุ่นจีน จากนั้นนำซึงมาทาน้ำมันแชล็คขาวรองพื้นที่บริเวณหน้าตาด 1 รอบ และขัดด้วยกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 0 แล้วทาน้ำมันแชล็คขาวซ้ำอีกหนึ่งครั้งทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงค่อย ๆ ขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 0 อีกหนึ่งรอบ

ภาพที่ 4.95 การทาน้ำมันแชล็คขาวที่หน้าตาด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.96 การขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 0
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

เมื่อขัดหน้าตาดสลับกับการทาน้ำมันแชล็คขาวเสร็จสิ้นแล้ว จึงพ่นแลคเกอร์เคลือบเงา จำนวน 3 รอบ สลับด้วยการขัดกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 0 เพื่อปิดรอยเสี้ยนทั้งหมด เมื่อพ่นครบทั้ง 3 รอบแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการพ่นแลคเกอร์แบบสีด้านลงทับอีก 1 รอบ เป็นขั้นตอนการลงสีครั้งสุดท้าย

ภาพที่ 4.97 บริเวณด้านหน้าและด้านหลังตัวซึง หลังจากพ่นแลคเกอร์เคลือบเงา

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.98 บริเวณด้านหน้าและด้านหลังตัวซึงหลังพ่นแลคเกอร์แบบด้าน

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ผู้วิจัยพบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีการใช้เครื่องมือไฟฟ้าและขัดแต่งกระดาษทรายด้วยมือสลับกันทุกขั้นตอน โดยจะพ่นสีด้านทั้งตัวไม่นิยมพ่นสีขึ้นเงา เพราะสีที่มีความเงามากเกินไปอาจทำให้การสัมผัสมือนักดนตรีลื่นได้ไม่สามารถควบคุมเครื่องดนตรีได้ในที่ขณะบรรเลง

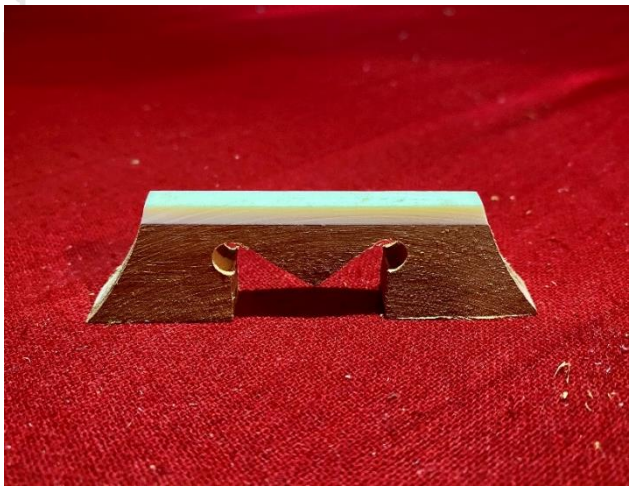
4.2.7 ขั้นตอนการแต่งเสียง

เมื่อสีที่พ่นแห้งสนิทขั้นตอนต่อไปเป็นการใส่อุปกรณ์อะไหล่ เพื่อเตรียมขึ้นสายโดยจะใส่หลักซึง ลูกบิดไม้ ลูกบิดกีต้าร์ วางตำแหน่งหย่องหน้า-หย่องหลัง และติดลูกนับ

ภาพที่ 4.99 หย่องหน้า

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4.100 หย่องหลัง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.101 ลูกนับ
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ส่วนประกอบสำคัญที่เป็นตัวกำหนดเสียงคือลูกนับจำนวน 9 ลูก ทำจากไม้ที่เป็นวัสดุส่วนฐานล่าง และด้านบนติดด้วยพลาสติกสีขาวขุ่น ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงส่วนประกอบที่ใช้ทำลูกนับ ดังนี้

> *ลูกนับทำจากไม้โมกพื้นด้านบนแปะทาบด้วยวัสดุที่ทำจากพลาสติกเรียกว่าเมลามีน เป็นส่วนที่เข้ามาเสริมบนผิวไม้เพื่อเป็นฐานรองรับสายให้คงทนต่อการใช้งานและเพิ่มความสวยงามเหมือนเป็นการเพิ่มคุณค่า เมื่อเพิ่มคุณค่าได้ก็เพิ่มมูลค่า ซึ่งก็ใช้ติดที่หย่องทั้งสองด้วย แล้วอีกเหตุผลหนึ่งคือเมลามีนไม่ค่อยสึกหรอสามารถควบคุมเสียงได้ระดับหนึ่ง ในความหมายคือเหล็กเมื่อฟาดกับเหล็กเสียงที่ได้จะแกว่งจะแข็งเกินไป นอกจากเมลามีนแล้วก็ยังใช้ไม้ไผ่เสียงที่ได้ก็ดีออกแนวทุ้ม ๆ แต่จะไม่สวยเท่าไหร่ ราคาของเมลามีนถ้าถามว่าแพงหรือถูกพี่ก็บอกไม่ได้ เพราะสั่งซื้อมาทีก็สั่งเป็นกิโลเลย* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า ปัจจัยสำคัญที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเลือกใช้เมลามีนมาเป็นส่วนประกอบในการทำลูกนับ คือความสวยงามที่สามารถช่วยเพิ่มมูลค่าให้กับชิ้นงานได้มากขึ้น และเพิ่มความแข็งแรงที่ช่วยชะลอการสึกหรอของผิวไม้ซึ่งสามารถควบคุมระดับเสียงได้ นอกจากนั้นพบว่าหย่องหน้าและหย่องหลังก็ติดด้วยเมลามีนอีกเช่นกันเพราะเป็นส่วนที่รองรับสายซึง

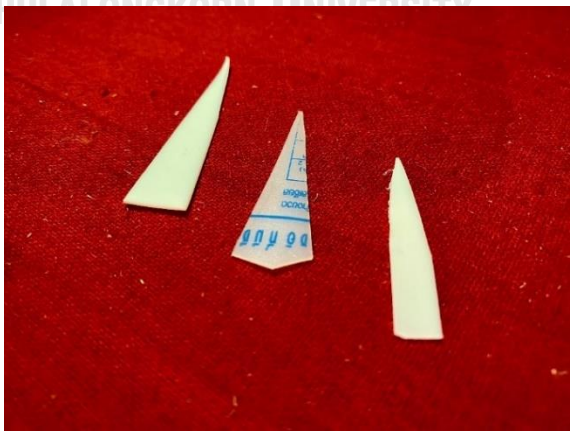
ภาพที่ 4.102 หลักซึงไม้สัก

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.103 ลูกบิดกีต้าร์

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.104 ปิ๊กดีดที่ทำจากขวดพลาสติกนมเปรี้ยว

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.105 ลูกบิดไม้สัก

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.106 สายสแตนเลส

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ขั้นตอนต่อไปเป็นการติดหย่องหน้า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงการติดหย่องหน้าดังนี้

การทำหมอนหรือหย่องหน้าจะใช้ไม้เนื้อแข็งไม้ประดู่ นำมาเจียให้ได้สัดส่วนก่อนและใช้เมลามีนทาบลงไปกับเนื้อไม้แล้วอัดด้วยกาวร้อนกดทิ้งไว้แล้วตัดส่วนที่เหลือออก เสร็จแล้วก็เอามาแต่งตามที่เราชอบ สำหรับความสูงของหย่องหน้าประมาณ 5 หุน เมื่อ

ได้หย่องตามที่กำหนดแล้ว ก็ใช้สิ่วเซาะหน้าออกเป็นการเปิดหน้าสีออกให้เนื้อไม้ตัวโครงกับเนื้อหย่องเชื่อมติดกัน ถ้าไม่เปิดหน้าสีออกกาวที่เทลงไปก็ไม่สามารถประสานให้ติดได้ พอเปิดหน้าสีแล้วก็เทกาวร้อนบริเวณที่จะวางหย่องลงไปแล้วก็ใช้นิ้วมือกดให้แน่นสัก 2 นาที ต่อไปก็นำไปใส่สายได้เลย (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.107 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวัดความสูงหย่องหน้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.108 การใช้สิ่วเซาะร่องเปิดหน้าสีที่เคลือบไว้ออก
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.109 การทากาวร้อนบริเวณที่เปิดหน้าสีออก
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.110 การใช้นิ้วกดหย่องเพื่อให้ยึดติดกับฐานล่าง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

เมื่อได้ตำแหน่งที่พาดสายของหย่องหน้าแล้ว จากนั้นเริ่มใส่สายทั้ง 4 เส้น ครูจีรศักดิ์ ได้อธิบายถึงการเลือกใช้สายสำหรับซึงหลวง ดังนี้ “ซึงหลวงตัวขนาดนี้ต้องใช้สายขิมอย่างเดียวเลยนะครับ ถ้าใส่สายกีต้าร์คงจะยาวไม่พอ” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

จากคำกล่าวข้างต้นพบว่า ขนาดความยาวของคอซึงมีผลต่อการเลือกใช้สาย ซึ่งโดยปกติแล้วซึงขนาดทั่วไปนิยมใส่สายกีต้าร์ เมื่อคอซึงมีขนาดความยาวกว่าปกติ จึงเปลี่ยนเป็นสายขิมแบบสแตนเลสแทน เพราะให้ความยาวที่เพียงพอต่อระยะคอซึง

ภาพที่ 4.111 การสอดสายสแตนเลสเข้าที่รูหลักซึง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.112 การวัดระยะความยาวของสายจากหลังซึงถึงปลายรางไหม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.113 การหมุนลูกบิดกีต้าร์เพื่อปรับความตึงหย่อนของสาย

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

เมื่อใส่สายครบทั้ง 4 สาย จากนั้นเริ่มทำร่องรับสาย ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงวิธีการบากร่องรับสาย ดังนี้

ขั้นตอนการบากเพื่อทำร่องรับสายซึง อุปกรณ์ที่ใช้คือ ใบเลื่อยช่างทอง มีขนาดใบเล็ก การทำร่องก็ต้องให้เอียงตามองศาทาบลงไป คำนวณกะระยะให้ดีเวลาดีดจะได้ไม่เจ็บ นิ้วมือ ช่องก็ไม่ควรกว้างหรือแคบเกินไป ถ้ากว้างมากก็จะเจ็บมือถ้าแคบเกินไปก็จะทำให้สายฟาดชนกัน ซึ่งขั้นตอนบากร่องสายนี้จะเกี่ยวเนื่องส่งผลถึงคุณภาพเสียงระดับหนึ่งเลย เพราะว่าการบากร่องรับสายถ้าบากไม่ดีมีตำแหน่งไม่พอดี จะส่งให้สายฟาดใส่กันหรือสายไปฟาดกับตัวลูกนับทำให้มีเสียงไม่ใส (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.114 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศบากร่องรับสายซึงบริเวณหย่องหน้า
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ขั้นตอนการบากร่องรับสายเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง จากคำกล่าวข้างต้น พบว่า ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศคำนึงถึงระยะร่องรับสายเป็นสำคัญ เพราะการวัดระยะไม่พอดี กว้างหรือแคบจนเกินไป จะส่งผลให้สายทั้งคู่เบียดชนกันได้ขณะใช้นิ้วมือกด เมื่อบรรเลงจะทำให้เสียงไม่ใสและผู้บรรเลงอาจมีอาการปวดนิ้วมือเมื่อได้สัมผัสอย่างต่อเนื่อง

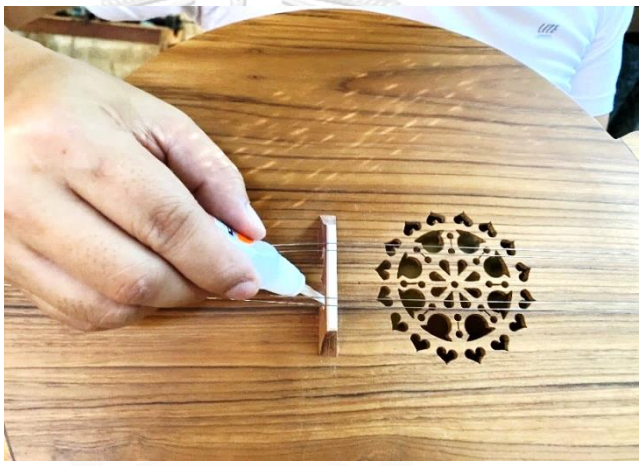
จากนั้นเป็นขั้นตอนการวางตำแหน่งของหย่องหลัง ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้อธิบายถึงการวางหย่องหลัง ดังนี้

> *หย่องหลังต้องเจียฐานให้เหลือความสูงของหย่องไว้ที่ประมาณ 6 หุน และนำมาวางกะระยะให้พอดีกับลำโพง เพราะการสั่นสะเทือนของกล่องเสียงเวลาเราดีดเสียงจะวิ่งลงไป พอวิ่งลงไปเสียงก็จะสะท้อนกลับขึ้นมา เพราะฉะนั้นพื้นกล่องเสียงด้านหลังจะต้องไม่บางเกิน ถ้าบางเกินเสียงจะวิ่งออกไปด้านหลัง* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

สถาบันวิทยบริการ
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.115 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศวางหย่องหลังและบากร่องรับสายซึง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563



ภาพที่ 4.116 การหยอดกาวร้อนใต้ฐานหย่องหลังเพื่อยึดตำแหน่ง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จากนั้นเริ่มติดลูกนับบริเวณแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายถึงวิธีการติดลูกนับ ดังนี้

การติดลูกนับต้องคำนวณให้ได้ระยะเสียงคร่าว ๆ ก่อนเพราะจะต้องเจียหัวของก๊อบหรือลูกนับให้ขนานพอดีกับคอซึง ถ้าไม่กะระยะให้พอดีหัวลูกนับก็จะเกินทำให้เจ็บมือเวลาดีด ขั้นตอนพวกนี้ก็จะเริ่มละเอียดขึ้นในเรื่องของการแต่งเสียง จัดระบบเสียงและสายต่าง ๆ ส่วนตัวพี่เวลาตั้งเสียงซึงจะใช้หูฟังเทียบเลยไม่ได้ใช้จูนเนอร์ เพราะใช้ความคุ้นชิน ใช้สังเกตการสั่นของกล่องเสียง คือถ้าลองดีดกดเสียงซอลแล้วสะเทือนมาที่สายเปล่าสายบนแสดงว่าได้ระยะที่พอดี ซึ่งต้องใช้ความสามารถพิเศษในการฟังนิดนึง

โดยจะเริ่มฟังจากเสียงคู่แปดก่อน เริ่มที่เสียงไหนก็ได้หา Resonances ที่เท่ากัน แต่ทีนี้เวลาติดลูกนับ คอซึงจะต้องเฉียงขึ้นไปทางหัวเข่าซ้ายต้องตั้งหัวเข่าข้างซ้ายให้สูงกว่าข้างขวา เพราะการโน้มถ่วงตอนติดลูกนับกับตอนเอาไปดีดจริง คอซึงจะสูงกว่าถ้าไม่งั้นเดี๋ยวเสียงจะเพี้ยน น้ำหนักจริง ๆ จะถ่วงลงมา แต่ถ้าไม่แน่ใจก็สามารถใช้กาวลาเทคทาลงไปก่อนเป็นการล็อคตำแหน่งคร่าวๆ แล้วดีดควงเสียงดู จากนั้นก็ใช้ใบเลื่อยช่างทองขีดร่องไม้ก่อนแล้วใช้สิ่วเซาะร่องเปิดหน้าสี ถ้าไม่งั้นตอนทากาวตัวกาวจะไหลออกมาได้ (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.117 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สาธิตท่าวางคอซึงให้เฉียงขึ้นไปทางหัวเข่าซ้าย
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.118 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สาธิตท่ายกหัวเข่าซ้ายให้สูงกว่าหัวเข่าขวา
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.119 การใช้ดินสอขีดตำแหน่งที่จะวางลูกนับ

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.120 การใช้ใบเลื่อยช่างทองขีดผิวไม้ให้เป็นร่อง

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.121 การใช้สิ่วเซาะร่องเปิดหน้าสีออก

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.122 การหยอดกาวร้อนลงบนร่องที่เซาะไว้
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

ภาพที่ 4.123 การดีดตรวจตำแหน่งเสียงควงสายเป็นคู่แปด
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2563

จากขั้นตอนการแต่งเสียงซึงข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีวิธีการติดลูกนับโดยตั้งหัวเข่าซ้ายให้สูงกว่าหัวเข่าขวาในขณะที่กำลังติดลูกนับ เพื่อทำให้เกิดความสมดุลของน้ำหนักกดเมื่อใช้ดีดจริง และมีวิธีการฟังเทียบระยะห่างของเสียงโดยให้ความสำคัญในการแต่งเสียงให้มีระดับที่ตรงกันเป็นคู่แปด ซึ่งอาศัยทักษะการฟังส่วนตัวเป็นหลัก โดยไม่ใช้เครื่องเทียบเสียง (Tuner) เป็นเครื่องมือช่วยวัดระดับเสียง แสดงให้เห็นว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศใช้ประสบการณ์ที่สั่งสมจากการฟังและบรรเลงดนตรีมาปฏิบัติใช้จนเกิดเป็นทักษะที่มีความชำนาญ

สรุปขั้นตอนกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
7 ขั้นตอนตามลำดับการสร้างได้ดังนี้

1. การขึ้นโครงซึง

เตรียมไม้ขนุน > วัดจุดกึ่งกลางกล่องเสียง และคอซึง

ผ่าไม้ > ขัดแต่งผิวไม้ > วาดโครงบริเวณกล่องเสียงและหัวซึง

2. การเจาะกล่องเสียง การเจาะรางไหม และการเจาะหัวซึง

ใช้วงเวียนขีดเส้นขอบกล่องเสียง > เจาะขอบกล่องเสียง > ใช้สิ่วขุดเก็บรายละเอียด

ขัดพื้นด้านล่างกล่องเสียง > เจาะช่องรางไหม > ผ่าหน้ารางไหม > เจาะรูหัวซึง

3. การทำแผ่นหน้าตาด

เตรียมแผ่นไม้สัก > ประกบแผ่นไม้ > ขัดแต่งผิวไม้ > วาดโครง

ผ่าไม้ > วัดกึ่งกลางกล่องเสียง > ขัดแต่งขอบแผ่นไม้ > ทากาวร้อน

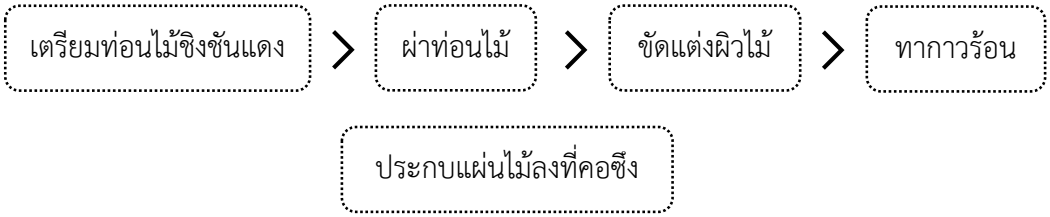
ติดแผ่นไม้ลงใต้แผ่นหน้าตาด > ประกบแผ่นไม้ลงกล่องเสียง

4. การฉลุลายหน้าตาด

วาดโครงแบ่งช่อง > เจาะรูด้วยสว่านแท่น > ฉลุลายด้วยใบเลื่อยฉลุหางหนู

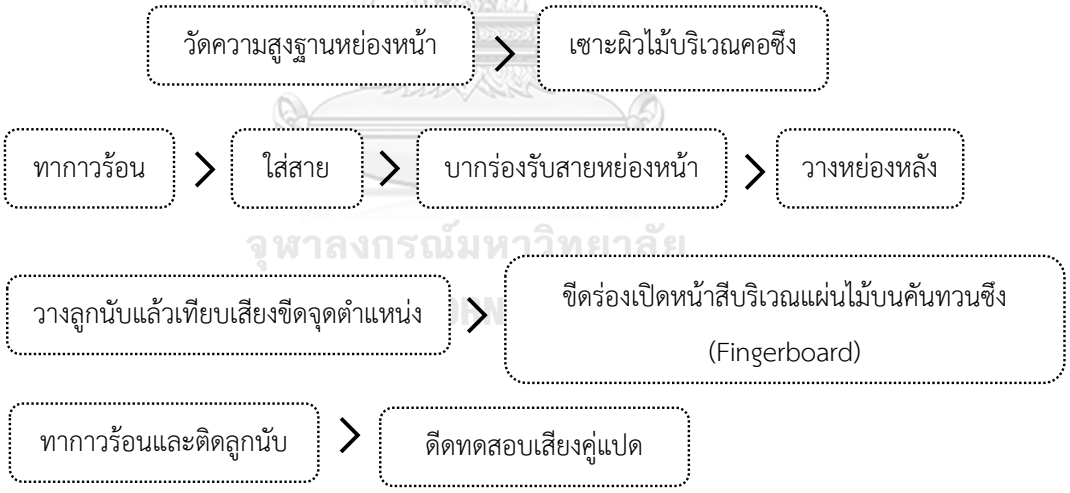
แผนภาพที่ 4.1 แผนภูมิสรุปขั้นตอนกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

5. การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)



6. การขัดแต่งและทาสี

7. การแต่งเสียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภาพที่ 4.1 แผนภูมิสรุปขั้นตอนกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ (ต่อ)

ตารางที่ 4.2 ตารางสรุปสัดส่วนซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

สรุปสัดส่วนซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ		
1.	ความยาวจากปลายกล่องเสียงถึงหัวซึง	145 เซนติเมตร
2.	ความยาวคอซึง	45 เซนติเมตร
3.	ความยาวรางไหม	12 เซนติเมตร
4.	ความยาวแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)	45 เซนติเมตร
5.	ความกว้างกล่องเสียง	37 เซนติเมตร
6.	ความกว้างรางไหม	1 เซนติเมตร
7.	ความกว้างรูลูกบิดไม้	3 หุน
8.	ความกว้างรูลูกบิดกีต้าร์	2 หุน
9.	ความกว้างปลายหัวซึง	10 เซนติเมตร
10.	ความหนาคอซึงตรงกล่องเสียง	6 เซนติเมตร
11.	ความหนาคอซึงตรงหย่องหน้า	4 เซนติเมตร
12.	ความหนาพื้นกล่องเสียง	6 มิลลิเมตร
13.	ความหนาหน้าตาดซึง	4 มิลลิเมตร
14.	ความหนาแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)	4 มิลลิเมตร
15.	ระยะห่างรูลูกบิดไม้	7 เซนติเมตร
16.	ระยะห่างรูลูกบิดกีต้าร์	5 เซนติเมตร
17.	ระยะห่างหย่องหน้าถึงหย่องหลัง	77 เซนติเมตร
18.	ระยะห่างปลายกล่องเสียงถึงหลักซึง	2 เซนติเมตร
19.	ระยะห่างหย่องหลังถึงลายฉลุ	2 เซนติเมตร
20.	ระยะห่างหย่องหน้าถึงปลายหัวซึง	38 เซนติเมตร
21	ความสูงหย่องหน้า	5 หุน
22.	ความสูงหย่องหลัง	6 หุน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงและลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

4.3.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยพบว่ามีปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการสร้าง พบหมดทั้ง 6 ปัจจัย ดังนี้

1. การคัดเลือกพันธุ์ไม้ ในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงครั้งนี้ ได้เลือกใช้ไม้ขนุนในการทำตัวโครงซึง ผู้วิจัยพบว่าตัวซึงมีน้ำหนักเบาไม่หนักจนเกินไปทำให้สะดวกต่อการนำไปบรรเลง ด้วยคุณสมบัติไม้ขนุนที่มีมวลไม้ไม่หนามาก ส่งผลให้ซึงหลวงตัวนี้มีลักษณะเสียงดังโปร่ง ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงการเลือกไม้ทำซึง ดังนี้

เนื้อไม้ที่เลือกมาทำซึงจะมีทั้งไม้สัก ไม้ขนุน เสียงก็จะแตกต่างกันหน่อย ถ้าไม้สักจะเป็นเสียงกังวานโทนปกติครับ แต่ว่าไม้ขนุนจะมีเสียงโปร่งกว่า มวลไม้ที่ต่างกันน้ำหนักก็ต่างกัน ถ้าเทียบไม้ทั้งสองชนิดตัวไม้ขนุนจะให้น้ำหนักเบากว่า ลองลงมาเป็นไม้สัก

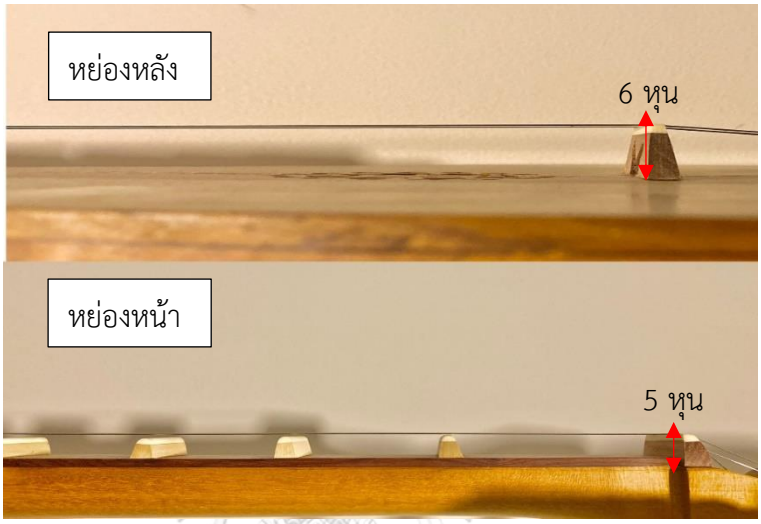
(จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

2. ความหนาบางของกล่องเสียงและแผ่นหน้าตาด พบว่าขั้นตอนการขุดกล่องเสียงกำหนดให้บริเวณพื้นกล่องด้านหลังมีความหนาไว้ที่ประมาณ 6 มิลลิเมตร แผ่นหน้าตาดที่มีความหนาประมาณ 4 มิลลิเมตร ซึ่งมีความบางกว่าพื้นกล่องด้านหลังเพียง 2 มิลลิเมตรเท่านั้น ส่งผลให้มีลักษณะเสียงดังกังวานไม่อับทึบ โดยสังเกตได้จากการใช้มือเคาะบริเวณกล่องเสียงด้านหน้า เมื่อเคาะแล้วเกิดการสั่นสะเทือนกระทบลงบนกล่องเสียงด้านในแล้วสะเทือนขึ้นมาผ่านสายซึงออกมาเป็นเสียงให้ได้ยินอย่างชัดเจน เสียงนี้เบามากผู้ฟังต้องอาศัยทักษะการฟังอย่างละเอียดจึงจะสามารถจับเสียงได้ และทำให้ทราบว่าอัตราส่วนทั้งสองส่วนประกอบมีความสมดุลกัน ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงปัจจัยความหนาบางของกล่องเสียง ดังนี้ “ความหนาของกล่องเสียงข้างหน้าและข้างหลังมีผลต่อเสียง ถ้าข้างหลังบางกว่าข้างหน้าเสียงก็จะออกไปข้างหลังจะไม่ออกมาทางข้างหน้า” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

ภาพที่ 4.124 อัตราส่วนความหนาของพื้นกล่องเสียงและแผ่นปิดหน้าตาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. การติดเสียงหย่องหน้า และหย่องหลัง พบว่าสัดส่วนความสูงต่ำของหย่องทั้งสองมีระยะห่างกันเพียง 1 หุน โดยหย่องหน้าสูง 5 หุน หย่องหลังสูง 6 หุน สังเกตได้จากหย่องหลังมีความสูงกว่า เพราะฝั่งหย่องหน้ามีแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) เสริมประกบที่พื้นคอซึงซ้อนอีกชั้น หากหย่องหลังมีระดับความสูงที่เทียบเท่ากับหย่องหน้าหรือต่ำกว่า ผลกระทบที่ตามมาอาจทำให้แรงกดระหว่างสายกับลูกนับไม่ได้ระดับที่พอดีและทำให้คุณภาพเสียงไม่ใสและดังกังวาน



ภาพที่ 4.125 อัตราความสูงของหย่องหน้าและหย่องหลัง
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2563

4. การบากร่องรับสาย เป็นขั้นตอนก่อนที่จะติดลูกนับ ครูจีรศักดิ์คำนึงเป็นประการสำคัญคือการกำหนดตำแหน่งร่องรับสายทั้งสองคู่จะต้องมีวิธีการบากร่องให้เท่ากัน หากบากร่องรับสายมีตำแหน่งไม่เสมอกันจะส่งผลให้สายที่เป็นคู่สามารถกระทบกันหรือสายอาจจะติดกับลูกนับทำให้เกิดเสียงบอด จากการทดลองของผู้วิจัยพบว่าร่องรับสายมีตำแหน่งที่ขนานคู่กันพอดี เมื่อบรรเลงจึงไม่พบปัญหาของสายเบียดชนกันหรือมีสายไปติดกับลูกนับ เสียงที่ได้จึงดังกังวานออกมาอย่างชัดเจน

5. การติดลูกนับ ผู้วิจัยพบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศมีขั้นตอนการติดโดยอาศัยความชำนาญคำนวนระยะความห่างลูกนับด้วยสายตา และขัดแต่งผิวฐานลูกนับเรียงลำดับทีละลูกเริ่มจากทางเสียงต่ำ โดยใช้นิ้วมือกดสัมผัสแตะระดับการกระทบระหว่างสายกับลูกนับให้มีน้ำหนักกดที่พอดีกัน จากการทดลองดีดไล่เสียงของผู้วิจัย พบว่าลูกนับมีระดับไล่เรียงที่สัมพันธ์กับสายกำลังดี มีน้ำหนักการกดเรียงสม่ำเสมอกันจนถึงลูกนับสุดท้าย ทำให้เสียงใสดังกังวานครบทุกเสียงไม่มีเสียงที่อับทึบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6. การฉลุลายหน้าตาดซึง เป็นขั้นตอนที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงที่ทำให้เกิดการกระจายของเสียง จากการสังเกตขั้นตอนการฉลุของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้เป็นสองประเด็น ส่วนแรกคือการวัดตำแหน่งระยะห่างจากกล่องเสียงด้านล่างไปถึงจุดศูนย์กลางอยู่ที่ประมาณ 2 เซนติเมตร และห่างจากกล่องเสียงด้านบนประมาณ 3.5 นิ้ว พบว่าเป็นตำแหน่งการฉลุลายมีจุดกึ่งกลางที่พอดีไม่ห่างกับตำแหน่งหย่องหลังมากเกินไป ทำให้มีการสั่นสะเทือนจากหย่องหลังผ่านกล่องเสียงกระทบขึ้นมาถึงสายได้เป็นอย่างดี ส่วนที่สองคือลายฉลุ ลายมีขนาดไม่ใหญ่มากแต่มีจำนวนช่องลายหลายช่องเป็นรูปวงกลม จากการทดลองของผู้วิจัยพบว่า มีเสียงดังกังวานกระจายออกมาได้กำลังดีไม่ดังจนเกินไป

4.3.2 ลักษณะเฉพาะซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่ามีลักษณะเฉพาะอยู่ 3 ลักษณะ ดังนี้

1. ลายฉลุ เป็นลักษณะลายใบโพธิ์เรียงล้อมเป็นวงกลม จำนวน 16 ใบ จากคำสัมภาษณ์ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงที่มาของลายนี้ว่า “ได้รับการแนะนำจากพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์มาอีกที” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563) จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าการออกแบบลายฉลุนี้มีขั้นตอนการทำงานที่เน้นควบคุมงานด้วยมือ ไม่ใช้เครื่องมือไฟฟ้าในการฉลุลาย จึงทำให้เป็นลายฉลุงานฝีมือที่มีความประณีตงดงามและเป็นลักษณะเฉพาะที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศนิยมใช้เป็นลายประจำของซึงทุกตัวที่สร้างขึ้น

ภาพที่ 4.126 ลายฉลุใบโพธิ์
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2563

ภาพที่ 4.127 ลายฉลุใบโพธิ์

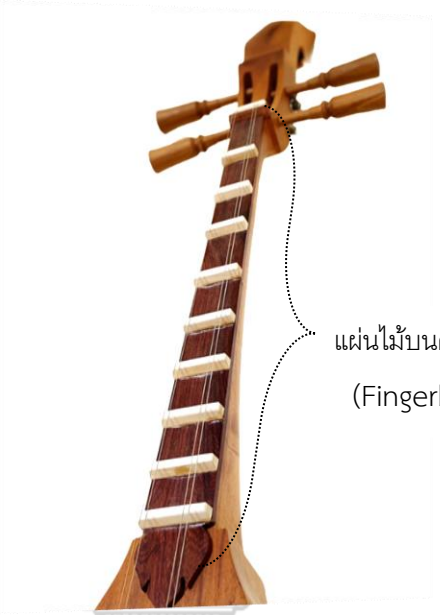
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2563

2. การออกแบบหัวซึง เป็นลักษณะเฉพาะส่วนหนึ่งที่ปรากฏใช้เป็นรูปแบบการทำหัวซึงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยมีชื่อเรียกว่า “หัวซึงกนกล้านนา” ประกอบไปด้วยส่วนสำคัญคือ กระดูกงู ซึ่งเป็นแกนสันยกสูงกลางหัวซึง

ภาพที่ 4.128 หัวซึงกนกล้านนา

ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2563

3. การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) เป็นลักษณะเฉพาะที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เพิ่มขึ้นในองค์ประกอบของซึงโดยนำไม้เนื้อแข็งมาผ่าให้เป็นแผ่นมีสัดส่วนพอดีกับคอซึง มีจุดประสงค์ในการใช้งานเพื่อประคองคอซึงให้ตัวโครงไม้มีความแข็งแรงไม่เกิดการบิดเบี้ยว และช่วยเสริมความงามให้กับตัวซึงเพิ่มมากขึ้น ถือเป็นการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีพื้นเมืองให้มีความทันสมัยเป็นลักษณะเฉพาะ

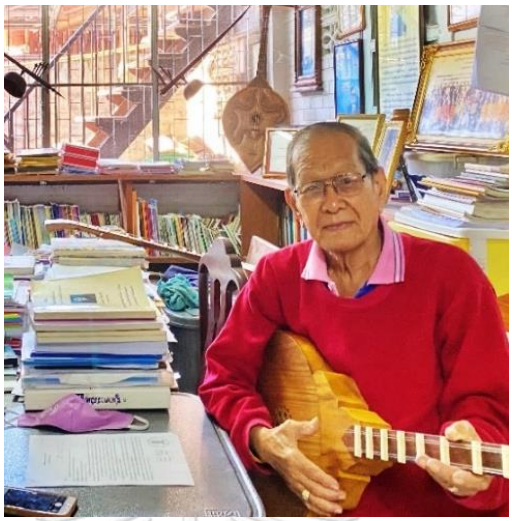


ภาพที่ 4.129 แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2563

4.4 การประเมินคุณภาพเสียงซึงหลวงจากผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลการประเมินคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิให้ผลการประเมินการวิจัยในครั้งนี้จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม และนาย วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม เป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา โดยมีข้อมูลการประเมินคุณภาพเสียงและข้อเสนอแนะของแต่ละบุคคล ดังนี้

4.4.1 พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์



ภาพที่ 4.130 พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2563

พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ เกิดวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2483 อายุ 81 ปี ครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 3 ศิลปินดนตรีพื้นบ้านจังหวัดแพร่ ได้ให้ความเห็นดังนี้

ซึงหลวงของน้องบอมวัสดุที่ใช้ถือว่าลงตัวดีครับ ดูจากตัวที่ทำจากไม้ขนุนทำออกมาได้สวยงามตามมาตรฐานของเขาเลย รูปร่างสวย ไม้ขนุนก็เป็นไม้ที่หายาก กว่าจะได้แผ่นใหญ่ขนาดนี้ก็ต้องให้ไม้มีอายุ ส่วนหน้าตาดใช้ไม้สักโดยรวมโอเค เพราะสามารถทำให้เสียงก้องได้ ถ้าไม้อย่างอื่นเสียงไม่ค่อยดี ภาษาเหนือจะเรียกว่าเสียงไม่กระหึ่ม ๆ ว๊าว ๆ ถ้าเป็นไม้สักจะโอเคอยู่ ซึ่งถูกต้องตามวิธีการทำ สำหรับคุณภาพทางกายภาพทำได้ถูกต้องตามสัดส่วนของเขานะ ปกติในช่วงของการทำซึง ถ้าตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไปจะนับจากช่วงกล่องเสียงไปเป็นโล่ง ๆ ไปถึงช่วงคอกับกล่องเสียงมีความสมส่วนกันไม่สั้นไปหรือยาวไป เพราะตรงคอกับกล่องเสียงจะต้องพอดีกัน ซึ่งจะมีผลต่อเสียงที่กำธรออกมา ซึงหลวงตัวนี้ก็ตรงไปตามสูตรของช่างไม่มีปัญหา คุณภาพเสียงดีใช้ได้มีความกังวาน ไม่เพี้ยนตั้งเสียงมาได้ดีพอดีดก็รู้สึกว่าสมดุลดีไม่ติดขัดอะไรโดยรวมโอเคทั้งรูปร่างและคุณภาพเสียง ขอชมเรื่องรูปแบบทำได้ดีทุกอย่างมีความทันสมัย เช่นการใช้เมลามีนประกบกับไม้มาทำลูกนับดูแล้วสวยงามมีมาตรฐาน และการใช้ Fingerboard ดูแล้วสวยงามตัดกับสีของไม้ แต่ฐานแผ่น Fingerboard อาจจะสูงไปนิดหน่อยก็ไม่เป็นไร

เพราะได้คุณภาพเสียงที่ดีขึ้นก็ขอชื่นชมผลงานนะครับ (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2563)

จากคำสัมภาษณ์ของพ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ พบว่าซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศมีรูปทรงสวยงามโดยเฉพาะการเลือกใช้ไม้ขนุนมาทำตัวโครงและใช้ไม้สักเป็นแผ่นปิดกล่องเสียง มีสัดส่วนช่วงคอที่สมส่วนกับกล่องเสียงทำให้มีคุณภาพเสียงดีได้มาตรฐาน และชื่นชมในแนวคิดการนำเมลามีนใช้ร่วมกับลูบนับที่ทำจากไม้เสริมสร้างให้ส่วนประกอบมีมาตรฐาน และการใส่ (Fingerboard) ที่ช่วยเพิ่มความงามของงานไม้ให้มีสีสันสวยงาม

4.4.2 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่

ภาพที่ 4.131 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ 22 เมษายน พ.ศ. 2495 อายุ 69 ปี เป็นเจ้าของโรงงานเชียงใหม่การดนตรี แหล่งผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ ได้ให้ความเห็นดังนี้

สัดส่วนดีมาก ถ้าดูตามเนื้องานเสียงดี แต่ถ้าจะให้เสียงอุ้มกว่านี้ความหนาของตัวกล่องเสียงต้องหนาเพิ่มกว่านี้ประมาณ 3 นิ้วครึ่ง โดยภาพรวมของซึงก็ได้เสียงซึงหลวงในอุดมคตินะ ถือว่าคุณภาพเสียงดีเยี่ยมเลย ลวดลายฉลุเขาออกแบบมาได้สวยดี แต่ถ้าจะให้เสียงดังอีกหน่อยจะต้องเป็นรูกลมวงเดียวหรือลายใบโพธิ์เสียงจะได้กว้างขึ้นอีก แต่ลายแบบนี้ก็สวยจริง ส่วนน้ำหนักกดลูกนับตอนเล่นไม่มีปัญหากำลังดีไม่หนักเกินไป ตรงหลักยึดสายเวลาขึ้นเสียงอาจขยับได้อยู่ ถ้าจะยึดต้องทำที่ยึดให้แน่นอีกหน่อยเพราะถ้า

หลักยึดสายไม่แน่นตำแหน่งการเคลื่อนสายจะไม่แน่นอน สายขยับนิดหน่อยเสียงก็มีโอกาสเพี้ยนตลอด ควรจะล็อคตำแหน่งยึดไม่ให้ขยับเลยจะดีที่สุด แต่หลักซึงรูปทรงกลม ๆ แบบนี้ก็สวยดีซึ่งสมัยเจ้าสุนทรก็ทำทรงแบบนี้แหละ (เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

จากคำสัมภาษณ์ของเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ พบว่าซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีสัดส่วนดีมากและมีคุณภาพเสียงดีเป็นไปตามอุดมคติ การติดลูกนับทำน้ำหนักระดับการกดนิ้วกำลังดีไม่หนักเกินไป โดยให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ส่วนแรกคือเพิ่มความหนาของกล่องเสียงให้มีความหนาเพิ่มอีก 3.5 นิ้ว ส่วนที่สองปรับขยายลายฉลุให้มีความกว้างเพื่อทำให้ได้เสียงดังกังวานมากขึ้น และส่วนที่สามปรับหลักซึงให้มีความมั่นคงเพิ่มขึ้น เพราะหลักซึงที่ยึดไม่แน่นพออาจทำให้เสียงซึงเพี้ยนได้ง่าย

4.4.3 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ภาพที่ 4.132 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 14 มกราคม 2564

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เกิดเมื่อวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2494 อายุ 70 ปี ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี อดีตหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ให้ความเห็นดังนี้

วัสดุที่ใช้ตัวซึงเป็นไม้ขนุน หน้าไม้สัก เนื่องจากเป็นไม้ขนุนไปเจอกระพี้เจอตาก็เห็นใจว่าขนุนสะอาด ๆ ทั้งตัวคงหาไม่ง่ายนัก ในเมื่อตัวนี้เจอกระพี้ที่เริ่มกินตัวไปแล้วกลัวว่า

เดี๋ยวตัวมอดจะกินบริเวณนั้นก่อน ถ้าไม่ดีดทิ้งไว้เป็นปีเนื้อไม้ตรงนั้นหายไปแน่ รูปทรงสวยความประณีตของช่างระบุได้ว่าเครื่องไม้เครื่องมือช่างทันสมัย ความคมของเครื่องมือที่ใช้อยู่ในขั้นค่อนข้างดีเลย เนื้อผิวไม้งานขัดเรียบร้อยดีแต่จะมีบางที่นิด ๆ หน่อย ๆ ที่เป็นรอยขน สำหรับซึงตัวนี้ผมว่าโอเคนะในรูปทรงสัดส่วน ถ้าพูดถึงคุณภาพเสียงถือว่าดีใช้ได้ แต่ก็อยากให้ได้เสียงที่ดี่มกระเทือนลงลึกกว่านี้ โดยรวมสำหรับรูปทรงวัสดุที่ใช้และคุณภาพเสียงซึงถือว่าดี ลองพิจารณาที่ผมเห็นว่าการใช้กล่องเสียงที่ใหญ่กับคันทวนที่มีขนาดน่าจะนำไปบรรเลงได้จริง คือโบราณเขาคิดไว้แล้วก็ทำแบบนั้นไปแล้วด้วยแต่มานาทีนี้ใช้สัดส่วนเข้าว่าตรงนี้เท่านี้ตรงนั้นต้องเท่านี้ แล้วถ้าเกิดมีไม้ใหญ่กว่านั้นต้องการทำกล่องเสียงใหญ่กว่า คันทวนก็ต้องยาวออกไปอีกกี่เท่าก็เกินที่จะดีดได้ พอยาวเกินก็เป็นเหตุให้คนไม่นิยมดีด หรือนาน ๆ จะมีหน้าที่ดีดเวลาไปงานก็เลยขี้เกียจติดไปเพราะทั้งหนักเกะกะแล้วประโยชน์การใช้สอยก็น้อยเพราะดีดลำบาก แต่ถ้าย้อนกลับไปดูภาพซึงโบราณที่มีกล่องเสียงใหญ่แต่ว่าคันทวนยาวไม่มากคนดีดได้ปกติ ส่วนวิธีการดีดดักก็แล้วแต่นักดนตรี น่าจะทำให้คนอยากเอาไปใช้งานกันมากขึ้นเพราะสะดวกสบาย ซึ่งจริง ๆ เป็นการทวนกลับไปหาสิ่งที่โบราณคิดแล้วทำไปแล้วด้วย (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

จากคำสัมภาษณ์ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบว่าซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีสัดส่วนสวยงาม มีความประณีตในงานช่างค่อนข้างดี คุณภาพเสียงดี แต่น่าจะมีระดับเสียงที่ดังทุ้มนุ่มลึกได้มากกว่านี้ ข้อสังเกตเกี่ยวกับซึงในอดีตที่มีขนาดกล่องเสียงใหญ่กับคอซึงที่มีขนาดไม่ยาวเกินไป นั่นสะท้อนแนวคิดที่ว่าโบราณได้ออกแบบเครื่องดนตรีขนาดใหญ่มาก่อนแล้ว ซึ่งให้ข้อเสนอแนะถึงการปรับลดขนาดคอซึงให้มีความยาวที่พอดีสะดวกต่อผู้นำบรรเลงมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม

ภาพที่ 4.133 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 11 ธันวาคม 2563

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม เกิดเมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2509 อายุ 55 ปี ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัย-ราชภัฏลำปาง ได้ให้ความเห็นดังนี้

พูดถึงคุณภาพลักษณะทางกายภาพผ่านครับ คุณภาพดีเยี่ยมถูกต้องตามหลักวิชาการการสร้างของช่างที่นับเป็นสูตร 2 โล่ง ส่วนคุณภาพเสียงตั้งเสียงโด เร มีช่วงเสียงสูงอาจจะต่ำไปนิดนึง ต้องขยับลูกนับขึ้นอีกนิดในสามเสียงนี้ ถ้าขยับเสียงจะดีมาก แต่โดยรวมเสียงดีมากได้เสียงทุ้มตามเสียงอุดมคติ พอมาใช้เป็นไม้ขนุนเสียงจะนุ่มนวล ไม้สักเสียงจะนุ่มและก้องด้วย แต่ซึงตัวนี้เสียงจะนุ่มนวลไปเลยต่างจากไม้สักที่มีเสียงนุ่มเหมือนกันแต่จะออกเสียงแกร่ง ๆ ขึ้นมานิดนึง ส่วนน้ำหนักการติดลูกนับตอนดีดเท่ากันในระดับหนึ่งแต่ถ้าปรับขยับลูกนับลงมานิดหนึ่งจะดีกว่านี้ (ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม , สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2563)

จากคำสัมภาษณ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม พบว่าซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีลักษณะทางกายภาพถูกต้องตามสูตรการสร้างซึงเป็นสองโล่ง มีคุณภาพเสียงอยู่ในระดับดีมากได้เสียงทุ้มนุ่มนวลตามอุดมคติ

4.4.5 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม

ภาพที่ 4.134 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม
ที่มาภาพ: ผู้วิจัยบันทึกภาพเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2563

นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม เกิดเมื่อวันที่ 27 ธันวาคม 2516 อายุ 47 ปี ปัจจุบันประกอบอาชีพช่างพุทธศิลป์และครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนา ได้ให้ความเห็นดังนี้

สัดส่วนความหนาของตัวซึงผมว่าเหมาะกับหน้า 12 นิ้วครึ่ง แต่ตัวนี้เป็น 14 นิ้ว หนา 3 นิ้ว ควรจะหนาอยู่ที่ 3 นิ้วครึ่ง ซึงตัวนี้เป็นแผ่นไม้หน้า 12 พอนำมาทำเป็นซึงขนาดหน้า 14 คุณภาพเสียงถือว่าดี เสียงใหญ่ แต่เนื้อเสียงที่ได้ยังบางกังวานน้อยไปหน่อย คิดว่าเสียงน่าจะกังวานได้อีกหน่อย ส่วนไม้ตาดมีความหนาที่โอเคพอดีแล้วครับ วัสดุหลักที่นำมาใช้ถือว่าใช้ได้ครับเพราะไม้แห้งเข้าที่ (วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563)

จากคำสัมภาษณ์ของนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม พบว่าซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เลือกใช้ไม้ที่แห้งสนิทดี ความหนาของหน้าตาดอยู่ในระดับที่พอดี มีคุณภาพเสียงดี แต่ยังกังวานไม่เหมาะกับขนาดความหนาตัวซึง ข้อเสนอแนะถึงสัดส่วนความหนาของกล่องเสียง จาก 3 นิ้ว เป็น 3.5 นิ้ว ซึ่งจะได้ขนาดกล่องเสียงที่หนาและใหญ่ขึ้น ส่งผลให้มีลักษณะเสียงที่ดังกังวานเพิ่มมากขึ้น

ตารางที่ 4.3 ตารางสรุปผลการสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิจากการประเมินคุณภาพเสียง และลักษณะทางกายภาพซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

สรุปผลการสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิจากการประเมินคุณภาพเสียงและ ลักษณะทางกายภาพซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ		
ชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ	**คุณภาพเสียง**	**ลักษณะทางกายภาพ**
พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์	-คุณภาพเสียงดี มีความดังกังวาน ไม่เพี้ยนตั้งระบบเสียงมาได้ดี	-ใช้วัสดุดีได้มาตรฐาน -มีสัดส่วนช่วงคอและกล่องเสียงที่ถูกต้องตามวิธีการสร้างซึง
เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่	-คุณภาพเสียงดีเป็นไปตามอุดมคติ -ติดลูกนับได้ระดับการกดนิ้วที่พอดีไม่หนักเกินไป	-สัดส่วนดี แต่ต้องเพิ่มความหนาของกล่องเสียงประมาณ 3.5 นิ้ว -แผ่นหน้าตาดหนาไปนิดต้องบางลงอีกหน่อย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	-คุณภาพเสียงถือว่าดีใช้ได้แต่ก็อยากให้ได้เสียงที่ “ดื่มกระเทือน” ลงลึกกว่านี้	-รูปทรงสวยงามมีความประณีตในงานช่าง สัดส่วนมีความลงตัวพอดี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม	-คุณภาพเสียงอยู่ในระดับดีมากได้เสียงทุ้มนุ่มนวลตามอุดมคติ	-มีลักษณะทางกายภาพดีเยี่ยมถูกต้องตามสูตรการสร้างซึงเป็นสองโล่ง
นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม	-คุณภาพเสียงถือว่าดีแต่เหมาะสมกับซึงหน้า 12 นิ้วมากกว่า	-เลือกใช้ไม้ที่แห้งสนิทดี -ความหนาของหน้าตาดอยู่ในระดับที่พอดี -ต้องเพิ่มความหนาของกล่องเสียงจาก 3 นิ้ว เพิ่มเป็น 3.5 นิ้ว จะได้ขนาดกล่องเสียงที่หนาและใหญ่ขึ้น ส่งให้มีลักษณะเสียงที่ดังกังวานเพิ่มมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.5 สรุปผล

จากการวิเคราะห์กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยพบว่า กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีความตั้งใจและใส่ใจในทุกขั้นตอนอย่างมาก ตั้งแต่การคัดเลือกวัตถุดิบที่เป็นโครงหลักของซึงหลวง ครูจีรศักดิ์ได้เลือกใช้ไม้ขนุนเนื่องจากคุณสมบัติของไม้มีน้ำหนักเบาทำให้สะดวกต่อผู้บรรเลง และให้คุณภาพเสียงดังโปร่ง โดยกำหนดสัดส่วนของกล่องเสียงเป็นหน้า 14 นิ้ว ซึ่งแบ่งขั้นตอนการสร้างเป็น 7 ขั้นตอน คือ การขึ้นโครงซึง การเจาะกล่องเสียง การเจาะรางไหมและการเจาะหัวซึง การทำแผ่นหน้าตาด การฉลุลายหน้าตาด การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) การขัดแต่งทาสี และการแต่งเสียง

ลักษณะเฉพาะปรากฏในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบ 3 ลักษณะ คือ ลายฉลุที่ออกแบบลวดลายมีชื่อเรียกว่า ลายใบโพธิ์ หัวซึงมีลักษณะคล้ายกับโขนของระนาดมีชื่อเรียกว่า หัวซึงกนกล้านนา และการติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) มีลักษณะเป็นแผ่นไม้ชิงชันแดงประกบติดที่คอซึงเพื่อเพิ่มความแข็งแรงให้กับโครงหลักและเพิ่มความสวยงาม

ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงพบ 6 ปัจจัย คือ การคัดเลือกพันธุ์ไม้ ความหนาบางของกล่องเสียงและแผ่นปิดหน้าตาด การติดหย่องหน้าและหย่องหลัง การบากร่องรับสาย การติดลูกนับและการฉลุลาย โดยมีจุดสำคัญในการสร้างซึงหลวงที่โครงหลักเป็นไม้ขนุน ครูจีรศักดิ์เลือกใช้วิธีการติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) เสริมที่คอซึงเพื่อประคองไม้ขนุนไม่ให้เกิดการบิดงอ และเลือกใส่สายสแตนเลสที่มีระยะความยาวกับขนาดสายเหมาะสมทำให้ได้เสียงดังกังวานของซึงที่มีขนาดใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ พ่อครูอรุณ ทิพยวงศ์ เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ผลของการประเมินคุณภาพเสียง พบว่าได้คุณภาพเสียงดีให้ความดังกังวานเหมาะสมกับขนาดซึง การติดลูกนับมีการติดเรียงระดับได้น้ำหนักกดที่พอดีกับนิ้วมือและเสียงไม่เพี้ยน ผลการประเมินลักษณะทางกายภาพ พบว่ามีรูปร่างสวยงามได้ขนาดสัดส่วนที่ถูกต้องตามสูตรการสร้างซึง ซึ่งเป็นความใส่ใจรายละเอียดของเนื้องานที่บ่งบอกถึงความประณีตในเชิงช่างได้อย่างชัดเจน และมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมในการเพิ่มความหนาของกล่องเสียงให้ได้อัตราส่วนความหนาจาก 3 นิ้ว เป็น 3.5 นิ้ว เพื่อเพิ่มความดังกังวานมากขึ้น

บทที่ 5
สรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง พบว่าความหมายคำว่า ซึงหลวง คือซึงที่มีขนาดใหญ่กว่าซึงใหญ่ ในเชิงช่างระบุขนาดหน้าตาดไว้ตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไป ลักษณะเสียงในอุดมคติมีเสียงใหญ่ เสียงกว้าง และทุ้มนุ่มนวล ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวงที่สร้างโดยครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่ามีองค์ประกอบสำคัญทั้งหมด 14 ส่วน คือ หัวซึง รางไหม ลูกบิดกีต้าร์ ลูกบิดไม้ ลูกนับ หย่องหน้า คอซึง สายซึง แผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) ลำโพง กล่องเสียง หย่องหลัง หลักซึง และตาดซึง บทบาทหน้าที่ที่สำคัญของซึงหลวงคือการดีดทำนองหลักแบบห่าง ๆ โดยมีกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงซึงหลวงจำแนกได้ 6 วิธี คือ ไม้ดีดเดี่ยว ดีดกระตุกหางตุ่น ดีดหนอนไต่เต้า ดีดกระทบสาย ดีดรัว และดีดรูดสาย อีกทั้งมีวิธีการบรรเลงซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะตามประเภทของการรวมวง คือ การบรรเลงแบบวง การบรรเลงแบบทั่วไป และการบรรเลงแบบเดี่ยว กลวิธีการบรรเลงซึงหลวงนั้นไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลง ความเหมาะสมของทำนอง ลักษณะการบรรเลงและประสบการณ์ของนักดนตรี ซึงหลวงนิยมตั้งระบบคู่เสียงเป็นลูก 4 เสียงซอล-โด มากกว่าลูก 3 เสียงโด-ซอล และการตั้งระบบคู่เสียงซึงหลวงในวงขับซอมีวิธีการตั้งที่ยึดตามพื้นเสียงของช่างซอเป็นหลัก

จากการศึกษาประวัติชีวิตครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดเมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2519 ปัจจุบันอายุ 45 ปี เป็นบุตรของนายสมศักดิ์ ธนูมาศ และนางต้อย ธนูมาศ มีพี่น้องร่วมกันทั้งหมด 3 คนได้แก่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ นายอนุพงษ์ ธนูมาศ (ถึงแก่กรรม) และนางภรณี ธนูมาศ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะนิติศาสตร์ สาขาวิชานิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง และปริญญาโท คณะรัฐศาสตร์ สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านงานช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาโดยเฉพาะการทำซึงจากพ่อครูผัด โมดนิยม อาจารย์วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ สล่าสุรพงษ์ ชื่นสมบัติ พ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ สล่าอักษรศาสตร์ มาเอี้ยง และสล่ากำจร เทโวขัติ์ จากองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมานั้นทำให้มีการพัฒนาต่อยอดและจัดตั้งเป็นแหล่งการเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนาในปี พ.ศ. 2546 ในนาม โฮงซึงหลวง โดยมีจุดมุ่งเน้นเพื่อส่งเสริมงานด้านดนตรี ด้านงานช่าง และด้านการท่องเที่ยวในชุมชน

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่า มีกรรมวิธีการสร้าง โดยแบ่งเป็น 7 ขั้นตอน คือ การขึ้นโครงซึง การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหมและเจาะหัวซึง การทำแผ่นหน้าตาด การฉลุลายหน้าตาด การติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard) การขัดแต่งและทาสีและการแต่งเสียง

จากการวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่ามีปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการสร้าง หมดทั้ง 6 ปัจจัย คือ การคัดเลือกพันธุ์ไม้ ความหนาบางของกล่องเสียงและแผ่นหน้าตาด การติดหย่องหน้าและหย่องหลัง การบากร่องรับสาย การติดลูกนับ การฉลุลายหน้าตาด และพบว่าลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีลักษณะเฉพาะอยู่ 3 ลักษณะ คือ ลายฉลุใบโพธิ์ การออกแบบหัวซึงกนกล้านนา และการติดแผ่นไม้บนคันทวนซึง (Fingerboard)

จากผลการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่าสัดส่วนหรือการสร้างกำหนดเป็นสูตรซึงสองโล่ง ซึ่งเป็นข้อมูลที่สอดคล้องกับหนังสือสารานุกรมวัฒนธรรม ภาคเหนือ อธิบายสูตรการสร้างซึง (2542) โดยแบ่งสูตรการสร้างเป็นมาตรฐานคือ สูตรโล่งเกิ่ง สูตรสองโล่ง และสูตรโล่งเกิ่งปลายฝ่ามือ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้ใช้สูตรสองโล่งกับในการกำหนดระยะคอซึง ซึ่งใช้วิธีการนับกล่องเสียงเพิ่มขึ้นเป็นสองช่วง เพื่อได้ความยาวของคอซึงตามมาตรฐาน ส่งผลให้ขั้นตอนการติดลูกนับมีระยะการติดที่พอดี ด้วยความประณีตในงานช่างจึงทำให้กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นมาตรฐานทั้งคุณภาพเสียงและรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์ และยังสอดคล้องกับงานวิจัยภูมิปัญญาเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม บูรณพันธุ์ ใจหล้า (2561) อธิบายถึงสัดส่วนการสร้างซึงขนาดปกติกำหนดหน้าซึงไว้คือ ซึงเล็ก 8 นิ้ว ซึงกลาง 10 นิ้ว ซึงใหญ่ 12 นิ้ว ชี้ให้เห็นถึงสัดส่วนซึงขนาดปกติและวิธีการนับขนาดซึงเพิ่มเป็นเลขคู่ทีละ 2 นิ้ว เรียงตามลำดับจนถึงซึงหลวงขนาดหน้า 14 นิ้ว และการใช้ไม้ขนุนสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีข้อมูลที่สอดคล้องกับงานวิจัยการสร้างและคุณภาพของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ โดย ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2553) ได้อธิบายถึงไม้ที่นิยมนำมาสร้างซึงส่วนใหญ่เป็นไม้ขนุน สามารถหาได้ตามแหล่งชุนชนเป็นไม้ที่มีน้ำหนักเบา เนื้อไม้มีความสวยงามเมื่อนำมาสร้างซึงจึงทำให้มีเสียงดังโปร่ง ชี้ให้เห็นว่าไม้ขนุนมีคุณสมบัติที่เหมาะสมนำมาสร้างซึง โดยเฉพาะซึงหลวงที่มีลักษณะทางกายภาพขนาดใหญ่เพราะเป็นไม้ที่มีน้ำหนักเบาสะดวกต่อการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีประสบการณ์การสร้างเครื่องดนตรีโบราณประเภทเครื่องดีดคือ กระจับปี่ และยังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลการวิจัยในกรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ซึ่งเป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาเชิงช่างที่ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าให้อยู่สืบต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมป่าไม้. (2539). *ไม้มงคล 9 ชนิด*. กรุงเทพฯ: กรมป่าไม้

กรมป่าไม้. (2556). *องค์ความรู้ไม้สักไทย*. กรุงเทพฯ: กรมป่าไม้

กำจร เทโวขัติ์. สัมภาษณ์. 23 ตุลาคม 2563**.**

ขำคม พรประสิทธิ์. (2549). *วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ*. รายงานทุนวิจัย กองทุนวิจัย รัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โครงการล้านนาคดีศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2557). *ล้านนาคดีศึกษา*. เชียงใหม่: สุเทพการพิมพ์.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงาน เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแพร่*. กรุงเทพฯ: กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 19 มกราคม 2563.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 5 กันยายน 2563.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 6 กันยายน 2563.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 16 พฤศจิกายน 2563.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 18 พฤศจิกายน 2563.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ. สัมภาษณ์. 28 พฤษภาคม 2564.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา*. เชียงใหม่: สุริยวงศ์บุ๊คเซนเตอร์.

ธวัชชัย เตียมอ้าย. สัมภาษณ์. 18 พฤศจิกายน 2563.

บูรณพันธุ์ ใจหล้า. (2561). *ภูมิปัญญาเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม*. รายงานทุนวิจัย. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2548). *เพลง ดนตรี ปริศนา ผ้าทอ: ภูมิปัญญาทางด้านการละเล่นและการช่าง*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2553). *การสร้างและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย ภาคเหนือ ซึงกลางและกลองปู่เจ่*. รายงานทุนวิจัยกองทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรเมศวร์ สรรพศรี. (2555). *เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ การสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างสะล้อ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วัฒนธรรมและการพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย). นครปฐม:

มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์. 17 กันยายน 2563.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์. 19 ธันวาคม 2563.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์. 14 มกราคม 2564.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). *เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่*. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์.

มาลา คำจันทร์ และทีมศูนย์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมล้านนา. (2551). *พจนานุกรมคำเมือง ฉบับนักเรียนเยาวชน และผู้ที่สนใจทั่วไป.* เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ ริช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รัชภร บุญรักษาเดชธนา. (2560). *การศึกษาชีวประวัติและวิธีการสอนซึงของครูพรหเมศวร์ สรรพศรี*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนค- ริ นทรวิโรฒ.

รักเกียรติ ปัญญายศ. สัมภาษณ์. 24 ตุลาคม 2563.

วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม. สัมภาษณ์. 23 ตุลาคม 2563.

วิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม. สัมภาษณ์. 28 ธันวาคม 2563.

วิมล จิโรจน์พันธุ์ และคณะ. (2551). *หนังสือมรดกทางวัฒนธรรมภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว จำกัด.

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม. (2547). *ซึง 6 สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม. สัมภาษณ์. 11 ธันวาคม 2563.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ*. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่. สัมภาษณ์. 28 ธันวาคม 2563.

เอกพิชัย สอนศรี. (2546). *ซึงในวัฒนธรรมดนตรี จังหวัดเชียงใหม่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร-มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนุชา ทีรคานนท์. (2552). *เล่าเรื่องเครื่องดนตรีชิ้นเอก นิทรรศการเนื่องในโอกาสการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 37.* กรุงเทพฯ: ธนาคารแห่งประเทศไทย.

อนุชา ขยัน. สัมภาษณ์. 6 กันยายน 2563.

อรุณ ทิพยวงศ์. สัมภาษณ์. 12 ธันวาคม 2563.

อรุณ ทิพยวงศ์. สัมภาษณ์. 9 มีนาคม 2564.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์
วัน เดือน ปี เกิด	31 กรกฎาคม 2535
สถานที่เกิด	จังหวัดราชบุรี
วุฒิการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2557 สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิตวิชาชีพครู คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยสวนดุสิต ปีการศึกษา 2562
ที่อยู่ปัจจุบัน	90/37 ม.8 ตำบลจอมบึง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี 70150

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University