



ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9
สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

UNIQUE VOCAL CHARACTERISTICS OF THAI CLASSICAL SINGING
DURING THE REIGN OF KING RAMA V - KING RAMA IX
TO THE COMPOSITION, *KHITA PHAK-KHA-WAN THAO*

อานนท์ กาญจนโพธิ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร

ศิลปดุष्ฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9
สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร
ศิลปดุष्ฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

UNIQUE VOCAL CHARACTERISTICS OF THAI CLASSICAL SINGING
DURING THE REIGN OF KING RAMA V - KING RAMA IX
TO THE COMPOSITION, *KHITA PHAK-KHA-WAN THAO*



ARNON KANJANAPHO

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

YEAR 2023

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

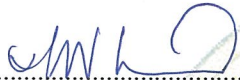
โดย อานนท์ กาญจนโพธิ์

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปดุชนฎิบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 6 กรกฎาคม 2566

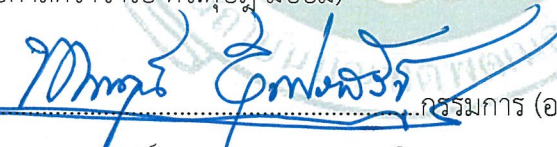
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

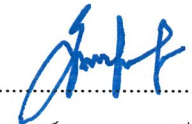

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร เฒ่าสวัสดิ์)

 
.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)


.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนฎิ มีป้อม)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู)


.....

คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

Unique Vocal Characteristics of Thai Classical Singing during the Reign of
King Rama V - King Rama IX to the Composition, *Khita Phak-Kha-Wan Thao*

By Arnon Kanjanapho

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of
the requirements for The Degree of Doctor of Fine Arts Program in Music
at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

July 6, 2023

Thesis Committee

.....*Pornprapit Phoasavadi*.....Chairman (External Expert)
(Assoc. Prof. Dr. Pornprapit Phoasavadi)

.....*B. Phattayakul*.....Committee
(Dr. Bamrung Phattayakul)

.....*Dussadee Meepom*.....Committee
(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)

.....*N. Sam*.....Committee (Thesis Advisor)
(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

.....*Supunee Leaboonschoo*.....Committee (Thesis Co-advisor)
(Assoc. Prof. Dr. Supunee Leaboonschoo)

.....*Jintana Saitongkum*.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9
 63213203 ผู้การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา
 ปริญญา นายอานนท์ กาญจนโพธิ์
 พ.ศ. ศิลปดุขฎิบัณทิต สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์
 2566
 อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุตประเสริฐ
 อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 2) เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 3) สร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก การสังเกต และแบบสอบถามการวิจัย นำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ สังเคราะห์ผลข้อมูลจากสารัตถะของผลงานตัวแทนคีตศิลป์จำนวน 10 ท่าน โดยวิเคราะห์ตัวอย่างเพลงที่สำคัญ จากการเลือกกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง รวมทั้งหมด 28 บทเพลง

ผลของการวิจัยพบว่า 1) ด้านองค์ความรู้ แบบแผน และลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 กำหนดเป็น 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา ผลข้อมูลปรากฏแบบแผนการขับร้องอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม สังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของตัวแทนศิลปิน ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องยุคดั้งเดิม ปรากฏพบ 12 ลักษณะ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องยุคเปลี่ยนผ่าน ปรากฏพบ 19 ลักษณะ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องยุคพัฒนาปรากฏพบ 31 ลักษณะ 2) การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นเพลงแห่งการเคารพบูชาพระพุทธเจ้า ความยาว 4 จังหวะหน้าทับ ประพันธ์บทร้องด้วยวสันตดิถีฉันท 14 บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิจัยในวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และ 2 ประพันธ์เป็นทางขับร้องและบรรเลง มีหัวเพลง สร้อย และหางเพลง ที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับบทเพลง

คำสำคัญ: ลักษณะเฉพาะ, ทางขับร้องเพลงไทย, คีตะภควันต์ เถา

345 หน้า

Thesis Title	Unique Vocal Characteristics of Thai Classical Singing during the Reign of King Rama V - King Rama IX to the Composition, <i>Khita Phak-Kha-Wan Thao</i>
63213203	Mr. Arnon Kanjanapho
Degree	Doctor of Arts Program in Music
Year	2023
Advisor	Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert
Co- Advisor	Assoc. prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo

Abstract

The purposes of this thesis were 1) to study the body of knowledge and patterns of Thai classical singing during the reign of King Rama V to the reign of King Rama IX and 2) to analyze and synthesize, specific characteristics of singing Thai classical songs during the reign of King Rama V to the reign of King Rama IX, and 3) to create the composition titled *Khita Phak-Kha-Wan Thao* using qualitative research methods, including interviews, observations, and research questionnaires for presenting the research result as a descriptive analysis. Then, taking the result of the early stage be synthesized from the essence of 10 representative composers' works by analyzing important music samples from the selection of informants, a total of 28 songs.

The results showed that 1) the knowledge patterns and characteristics of singing Thai songs in the reign of King Rama V to King Rama IX could be divided into three eras, namely the traditional era, the transition era, and the development era. It appeared that the singing pattern was clear and concrete. In terms of synthesizing the common characteristics of singing from representative artists, there were found as follows: 12 characteristics in the transition era, 19 characteristics in the transition era, and 31 characteristics in the development era. 2) The composition, *Khita Phak-kha-wan* was intended to be a song of worship to the Lord Buddha; the song were four rhythmic units throughout the song based on Thai classical music theory, and the lyrics were written based on *Vasattadilok Chan Sip-si* (Vasantatilakachan), a brand-new composition were performed by the *piphat mai khaeng* band; finally, the body of knowledge found were later used to compose the vocal and instrumental parts with the addition of opening tune, theme, and ending tune cohesively.

Keywords: unique characteristics, Thai classical singing style, *Khita Phak-Kha-Wan Thao*
345 pages

กิตติกรรมประกาศ

กราบขอบพระคุณนายสมพงษ์ และนางสาวราย กาญจนโพธิ์ บิดามารดาผู้ให้ชีวิต ความรัก เป็นแรงผลักดันอันยิ่งใหญ่ ตลอดจนเป็นแบบอย่างอันประเสริฐแก่ผู้วิจัยได้เจริญตามรอยความดี

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงอย่างสมบูรณ์ด้วยความกรุณาและกำลังใจจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งใจเป็นอย่างยิ่ง ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูอาจารย์ผู้ประสาทวิชาความรู้ มอบโอกาสอันมีค่ายิ่ง ให้ผู้วิจัยได้รับการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันอันทรงเกียรติทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ของไทย อนึ่ง ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้มีจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณเป็นความเรียง ดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สดประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้คอยตรวจสอบระเบียบวิธีวิจัย ให้คำปรึกษารอบด้านอย่างใกล้ชิดด้วยความเมตตาและกำลังใจ ชี้ทางสว่างทางปัญญารอบด้านแก่ลูกเสมอมา อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขี มีป้อม อาจารย์ประจำหลักสูตร ศึกษามอบองค์ความรู้ทางการศึกษา ตลอดจนคุณครูทุกท่าน ผู้ที่วางรากฐานด้านการขับร้องและดนตรีตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงปัจจุบัน

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ผู้ให้คำปรึกษาด้านประวัติศาสตร์ การขับร้องเพลงไทย ศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรหมทา ผู้มอบองค์ความรู้ด้านพุทธปรัชญา และ ปรัชญาตะวันตก ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้ให้แนวคิดด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย และผู้ตรวจสอบคำประพันธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ศึกษามอบองค์ความรู้ ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ด้านอรรถกถาธรรมบท ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ และครูสมชาย ทับพร กรุณาให้ข้อมูลด้านการขับร้อง ครูจำลอง ม่วงท้วม และครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต กรุณาตรวจสอบการสร้างสรรค์ดนตรี รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ ผู้ชี้แนะ แนวทางการวิจัยรอบด้าน พี่น้องบ้านบัวหลวง และกำลังใจในบ้านที่สำคัญที่สุดคือ ดร.หทัยรัตน์ บุญมา ด.ญ.สร้อยสกุล ด.ช.ดุริยสกุล ผู้เป็นภรรยา และลูก ๆ ที่น่ารัก

ผู้วิจัยขอยกความดีความชอบทั้งหลายของสรรพวิชาความรู้อันเกิดแก่วิทยานิพนธ์เล่มนี้ แต่คุณบิดามารดา องค์กรพ่อแม่ครูอาจารย์ทุกท่าน บัดนี้องค์ความรู้ที่ผู้วิจัยได้รับ ได้เกิดก่อเป็นจำนวนมาก พร้อมสืบทอดส่งมอบยังคนรุ่นต่อไปให้ได้เรียนรู้และพัฒนาตนเอง ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อสังคมวัฒนธรรม และประเทศไทย สุดท้ายนี้คุณงามความดีจากการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขออุทิศแด่บรรพบุรุษทุกท่าน นายชัยยุทธ โตสง่า คุณครูสุพัชรินทร์ วัฒนพันธ์ ตลอดจนถึงศักดิ์สิทธิ์ และสรรพสัตว์ทั่วอเนกจักรวาล

อานนท์ กาญจนโพธิ์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ฎ)
สารบัญตาราง.....	(ต)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย.....	1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย.....	5
3. คำถามการวิจัย.....	6
4. ขอบเขตของการวิจัย.....	6
5. ข้อตกลงเบื้องต้น.....	8
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	10
7. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	11
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....	13
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	13
1.1 ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาลา.....	13
1.2 ทฤษฎีบ้านวัดวัง.....	16
1.3 ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์.....	18
1.4 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.....	23
1.5 ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์.....	28
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	31
2.1 ประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย.....	31
2.2 สารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่การประพันธ์ทางขับร้อง.....	82
2.3 แนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์.....	106
2.4 ความหมายเฉพาะที่ปรากฏในงานวิจัย.....	121
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	123
3.1 งานวิจัยในประเทศ.....	123
3.2 งานวิจัยต่างประเทศ.....	124
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	126

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	128
1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย.....	128
1.1 กลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูล.....	128
1.2 กลุ่มเป้าหมายในศาสตร์ด้านศิลปะ.....	129
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	131
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล.....	132
4. การตรวจสอบข้อมูล.....	135
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล.....	136
6. การนำเสนอข้อมูล.....	137
บทที่ 4 องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	138
1. องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	138
1.1 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม.....	140
1.2 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน.....	163
1.3 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนา.....	178
1.4 สรุปองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	196
2. แบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	208
2.1 สมัยรัชกาลที่ 5 การบันทึกโน้ตเพลงไทยของพันโทพระอภัยพลรบ.....	209
2.2 สมัยรัชกาลที่ 6 ตีพิมพ์หนังสือดนตรีวิทยาสู่ประชาชน.....	209
2.3 สมัยรัชกาลที่ 7 การบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา.....	209
2.4 สมัยรัชกาลที่ 8 การบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากร.....	210
2.5 สมัยรัชกาลที่ 9.....	212
2.6 สรุปแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	215
บทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	218
1. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม.....	219
1.1 สะบัดเสียงสั้น.....	221
1.2 เอื้อนเสียงตรง.....	222
1.3 การแยกคำร้อง.....	223
1.4 สะบัดเสียงสองชั้น.....	225
1.5 การเอื้อนซ้ำทำนอง.....	225
1.6 การเอื้อนในคำ.....	227
1.7 เอื้อนหลายเสียง.....	227
1.8 เสียงกระทบ.....	229
1.9 การโปรยเสียง.....	229

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
1.10 เสียงเครือ.....	230
1.11 การใช้เสียงเสียงกรวด.....	231
1.12 การเอื้อนฉีกทำนอง.....	231
2. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน.....	232
2.1 การม้วนเสียงกระทบ.....	233
2.2 การครั่นทำนอง.....	234
2.3 เสียงปรีบ.....	236
2.4 กล่อมเสียง.....	236
2.5 เสียงครวญ.....	236
2.6 ซ้อนเสียง.....	237
2.7 ลักจังหวะ.....	237
2.8 หยุดจังหวะ.....	238
2.9 เสียงเอย.....	238
2.10 เลื่อนเสียง.....	239
2.11 ทางเปลี่ยน.....	239
2.12 เอื้อนเสียงตรง.....	241
2.13 เสียงเคลือ.....	241
2.14 แบ่งลมหายใจ.....	242
2.15 เท้า.....	243
2.16 ประคบเสียง.....	243
2.17 ประคบคำ.....	244
2.18 เอื้อนหางเสียง.....	244
2.19 ร่อนผิวลม.....	245
3. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา.....	246
3.1 เสียงอาศัย.....	247
3.2 เยื้องจังหวะ.....	248
3.3 ครั่นทำนอง.....	249
3.4 การแบ่งลมหายใจ.....	250
3.5 เสียงเอย.....	251
3.6 เสียงประดับ.....	252
3.7 โปรยเสียง.....	253
3.8 เท้าสกด.....	254
3.9 เลื่อนไหล.....	254

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.10 เสียงหลบ.....	255
3.11 โหนเสียง.....	255
3.12 กัดเสียง.....	256
3.13 กลืนเสียง.....	256
3.14 ประดิษฐ์คำ.....	257
3.15 ซ่อนลมหายใจ.....	258
3.16 คำเอื้อน.....	258
3.17 เน้นเสียง-เน้นคำ.....	259
3.18 เหนินเสียง.....	259
3.19 ซ้อนเสียง.....	260
3.20 ปั่นเสียง-ปั่นคำ.....	260
3.21 กระทบเสียง.....	261
3.22 เสียงกรวด.....	261
3.23 กล่อมเสียง.....	263
3.24 เสียงเครือ.....	263
3.25 ทางเปลี่ยน.....	264
3.26 ทิ้งเสียง.....	264
3.27 เสียงปรับ.....	265
3.28 เชื่อมเท่า.....	265
3.29 ควรดูเสียง.....	266
2.30 เอื้อนเรียบ.....	266
3.31 การบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ.....	267
4. สรุปลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	268
4.1 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม.....	268
4.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน.....	270
4.3 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา.....	271
4.4 ลักษณะคีติวิจารณ์.....	275
บทที่ 6 การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา.....	279
1. อรรถาธิบายการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา.....	279
1.1 จุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง.....	279
1.2 ลักษณะบทเพลง.....	281
1.3 แนวคิดในการสร้างสรรคการประพันธ์บท.....	284
1.4 การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บท.....	288

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
1.5 ลักษณะบทประพันธ์.....	290
1.6 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสู่การประพันธ์.....	294
2. การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์เพลงคีตะภาควันต์ เถา.....	296
2.1 หัวเพลง.....	297
2.2 ทางขับร้อง สามชั้น.....	301
2.3 ทางดนตรี สามชั้น.....	302
2.4 ทางขับร้อง สามชั้น (เที่ยวกลับ).....	302
2.5 ทางดนตรี สามชั้น (เที่ยวกลับ).....	304
2.6 ทางขับร้อง สองชั้น.....	304
2.7 ทางดนตรี สองชั้น.....	305
2.8 ทางขับร้อง สองชั้น (เที่ยวกลับ).....	305
2.9 ทางดนตรี สองชั้น (เที่ยวกลับ).....	305
2.10 ทางขับร้อง ชั้นเดียว.....	306
2.11 ทางดนตรี ชั้นเดียว.....	306
2.12 ทางขับร้อง ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ).....	306
2.13 ทางดนตรี ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ).....	306
2.14 ลูกหมด.....	307
2.15 หางเพลง ออกลูกหมด.....	307
3. องค์ความรู้ที่รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์.....	311
3.1 องค์ความรู้ที่รับจากการประพันธ์เพลงคีตะภาควันต์ เถา.....	311
3.2 คีตะภาควันต์วิจารณ์.....	312
บทที่ 7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ.....	314
1. สรุปผลการวิจัย.....	314
2. อภิปรายผลการวิจัย.....	316
3. ข้อเสนอแนะ.....	326
บรรณานุกรม.....	327
บุคลากร.....	332
ภาคผนวก.....	333
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....	334
ภาคผนวก ข รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิตรวจเครื่องมือ.....	338
ภาคผนวก ค การเก็บข้อมูลภาคสนาม.....	341
ประวัติผู้วิจัย.....	345

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 แผนภูมิทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา แสดงกระบวนการความเชื่อมโยงการขับร้อง.....	15
2 แผนภูมิโครงสร้างสังคมไทยในอดีต.....	16
3 แผนภูมิทฤษฎีบ้านวัดวัง ที่แสดงกระบวนการความเชื่อมโยงการขับร้อง.....	18
4 แผนภูมิทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน แสดงความเชื่อมโยงการเปลี่ยนแปลงการขับร้อง.....	22
5 แผนภูมิทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์ทางขับร้องเพลงคีตะภควินต์ เกา.....	28
6 แผนภูมิทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เกา.....	30
7 ภาพสำเนาจารึกถ้านารายณ์.....	34
8 ภาพสำเนาจารึกแผ่นทองแดง.....	34
9 ภาพสำเนาศิลาจารึกศาลเจ้า.....	36
10 รูปปูนปั้นนักดนตรีสตรี สมัยทวารวดี.....	37
11 วงพิณพาทย์ มโหรี มีผู้ขับร้อง จากภาพสลักตู้เท้าสิงห์ สมัยอยุธยา.....	46
12 วงดนตรี ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาล 1 ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.....	68
13 แผนผังประวัติการขับร้องเพลงไทย.....	77
14 การจำแนกกลอนสุภาพ.....	84
15 แผนภูมิสารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่การประพันธ์ทางขับร้อง แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เกา.....	105
16 ดนตรีกับศาสนาพุทธนิกายวัชรยาน.....	110
17 แผนภูมิแนวคิดด้านศาสนสุนทรีศาสตร์วิจารณ์ แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เกา.....	121
18 เรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5-9.....	126
19 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค เรื่องการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เกา.....	127
20 แผ่นเสียงหม่อมสัมจิน พินพาทย์ขุนประธาน ดุริยศัพท์.....	142
21 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หม่อมสัมจิน ราชานุประพันธ์.....	149
22 หม่อมเจริญ พาทย์โกศล.....	149
23 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หม่อมเจริญ พาทย์โกศล.....	156
24 หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอ น สุนทรเทศ).....	157
25 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอ น สุนทรเทศ).....	160

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
26 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หลวงพระาสำเนียง (สุข สุขวาที).....	163
27 คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล.....	163
28 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล.....	173
29 คุณหญิงไพฑูรย์ (พาทยโกศล) กิตติวรรณ.....	174
30 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ.....	178
31 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน.....	178
32 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน.....	183
33 ครูเหนียว ดุริยพันธ์.....	184
34 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครูเหนียว ดุริยพันธ์.....	187
35 ครูแจ้ง คล้ายสีทอง.....	188
36 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง.....	192
37 ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง.....	193
38 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครูทัศนีย์ ขุนทอง.....	196
39 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม สมัยรัชกาลที่ 5.....	201
40 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน.....	203
41 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนา.....	205
42 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงแบบแผนการขับร้อง สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	217
43 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงลักษณะเฉพาะทางขับร้อง สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9.....	278
44 QR Code การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควันท์ เภา.....	310
45 การนำเสนอการสร้างสรรค์เพลงคีตภควันท์ เภา ด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง วันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2566 เวลา 14.00 น. ณ ห้อง 203 ชั้น 2 อาคารศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ศาลายา).....	310
46 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ กับผู้วิจัย.....	342
47 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) กับผู้วิจัย.....	342
48 ศาสตราจารย์ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กับผู้วิจัย ดร.สมภาร พรหมทา ผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์.....	342

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
49	ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กับผู้วิจัย.....	343
50	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ถาวร สิกขโกศล ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ไทย และวรรณคดี กับผู้วิจัย.....	343
51	ครูสมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญศิลปะไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กับผู้วิจัย.....	344
52	ครูจำลอง ม่วงท้วม ศิลปินอาวุโสสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กับผู้วิจัย.....	344



สารบัญตาราง

ตารางที่

หน้า

1 การนำเสนอการวิจัยจากคำถามการวิจัย

137



บทที่ 1

บทนำ

การวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา มีความเป็นมาของแนวคิดที่นำมาสู่การกำหนดขั้นตอนกระบวนการวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย ขอบเขตการวิจัย ตลอดจนระเบียบวิธีการวิจัย เชิงคุณภาพ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทางด้านบุคคล เอกสาร วิธีการขับร้องเพลงไทย เพื่อใช้ในการพิจารณาข้อมูล วิเคราะห์ความหมาย เนื้อความตามขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ความเป็นมา และความสำคัญของการวิจัย

วิธีการปฏิบัติขับร้องเพลงไทยนั้น เป็นการบันทึกลักษณะภายในร่างกายให้สร้างเสียงตามสิ่งที่จิตกำหนด มีความเป็นนามธรรมสูง ธรรมชาติได้รังสรรค์และทราบได้เฉพาะปัจเจกบุคคล ด้วยเป็นศาสตร์ที่ยังรู้ได้ด้วยใจพร้อมแห่งจิตศิลป์ การขับร้องนั้นคืออาณาเขตที่การอธิบายไม่สามารถตามถึงได้ละเอียด ด้วยเป็นสิ่งที่ซ่อนเร้นอยู่ในร่างกาย เป็นเรื่องยากในการควบคุมสำหรับบางคนผู้ขับร้องจำเป็นต้องมีระดับสติปัญญาที่ถึงพร้อม มีเครื่องมือทางเสียงที่ดี คือ การมีอวัยวะสำหรับการขับร้อง มีวิธีคิดในเชิงดนตรี และมีกลวิธีในการสื่อสารของระบบประสาทที่สัมพันธ์กับอวัยวะภายในที่หลากหลายในขณะการขับร้อง

ท้าว ประสิทธิ์กุล (2535, น. 194) กล่าวว่า วิชาขับร้องเพลงไทย แต่เดิมยังไม่มีโน้ต มีหลักและวิธีเป็นหัวใจสำคัญ การเรียนก็เรียนแบบวิธีท่องจำ ดังนั้นผู้ที่เรียนขับร้องเพลงไทยต้องเป็นผู้ตั้งใจจริง รักจริง ต้องมีความอดทน ต้องใช้สติปัญญา ใช้สมอง จิตแน่วแน่ ต้องมีปฏิภาณว่องไวไหวพริบดี มีความสังเกต มีความรอบคอบ เพราะการขับร้องเพลงไทย ต้องมีหลักคัมภีร์ทุกกิริยาบถ เพราะเพลงไทย มีกลวิธีซับซ้อน และลึกลับมากมาย ผู้รักจะเรียนให้ดีต้องจริงจังตั้งใจ ไม่ทอดทิ้ง และจะต้องมีเครื่องมือสามอย่างคือ ความสุขุมรอบคอบ ความเลื่อมใส ความศรัทธาในการเรียนรู้เพราะศิลปะการขับร้องเพลงไทย จะเรียนเพียงผิวเผิน ไม่ตั้งใจให้เข้าใจอย่างจริงจัง ก็ยากที่จะปฏิบัติให้ได้

การขับร้องนั้นไม่มีเฟรต (Fret) ลิ้มนิ้ว เพื่อกำหนดระดับเสียงเหมือนเครื่องดนตรีโดยทั่วไป จึงทำให้กระบวนการทฤษฎีแห่งจิตศิลป์ไทยนั้น มีการผันแปรเลื่อนไหลไปตามกาลเวลา สภาพสังคม วัฒนธรรมและตามตัวแปรต่าง ๆ ด้วยธรรมชาติของวิชาการขับร้องนั้น ถือว่าเป็นศิลปะมุขปาฐะ (Oral Literature) ที่สืบทอดด้วยปากต่อปาก แม้ในปัจจุบันนี้ยังพบว่า มีการจดบันทึกวิทยากรที่เป็นลายลักษณ์อักษรน้อยมาก ซึ่งแตกต่างจากศาสตร์แขนงดนตรี ที่มีการบันทึกโน้ตในลักษณะที่หลากหลายเพื่อป้องกันความคลาดเคลื่อนในการเข้าถึงซึ่งกลวิธีการบรรเลงอย่างเป็นรูปธรรมมากกว่า ขนบแห่งจิตศิลป์ไทยโดยเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยจากอดีตถึงปัจจุบันจึงพบร่องรอยความคลาดเคลื่อนไปสู่ชุดความรู้ใหม่ที่น่าสนใจ

เมื่อความนิยมของวัฒนธรรมราชภัฏขยายเป็นวงกว้างเพิ่มมากขึ้น นำมาสู่การเคลื่อนที่ของวัฒนธรรมการขับร้องที่มีบทบาทต่อระบบวัฒนธรรมหลวง มีการประดิษฐ์ทางขับร้องให้มีความวิจิตรประณีตเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ จนก่อเกิดเป็นวิทยากรในชนบทวัฒนธรรมหลวงในที่สุด โดยมีการร่ำเรียนเป็นระบบในยุคสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งถือว่ากระบวนการองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทย ณ ขณะนั้น เริ่มมีความชัดเจนและมีหลักฐานที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น ในมิติแห่งการเรียนรู้ที่เป็นระบบ ถือว่าวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้น มีความบริบูรณ์จนสามารถสร้างให้คนในวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทยยุคหลังสามารถยึดถือเป็นต้นแบบด้วยปัจจัยต่าง ๆ อย่างมีนัย โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 5

ยุคสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปฏิรูประบบสังคมวัฒนธรรมของสยาม พัฒนารอบด้านสู่ความเจริญ กระบวนคิดและพัฒนาการทางสังคมได้รับอิทธิพลจากสากล ความเจริญและสรรพวิชาจึงเกิดขึ้นอย่างหลากหลายรอบด้าน รวมทั้งทางด้านเทคโนโลยีใหม่จากต่างชาติ นำมาสู่การเข้าถึงการฟังเพลงด้วยระบบเครื่องเล่นแผ่นเสียงยุคแรกที่สามารถปรากฏพบในสังคมชนชั้นสูง ซึ่งเริ่มมีแพร่หลายมากขึ้นในเวลาต่อมา โดยวัฒนธรรมการฟังเพลงจากเครื่องเล่นแผ่นเสียง ทำให้ปรากฏผลงานของคีตศิลปินรุ่นเก่าหลากหลายท่านที่ได้บันทึกแผ่นเสียงจำหน่ายเป็นหลักฐาน จึงทำให้ทราบถึงข้อมูลหลักฐานทางด้านเสียงที่เป็นทางขับร้องเพลงไทยในลักษณะโบราณที่เก่าแก่ยุคแรก มีคุณค่าด้านการพิสูจน์ทราบทางโสตพยานที่น่าเชื่อถือ ภายใต้มิติความจริงเชิงประจักษ์

ด้วยลักษณะธรรมชาติแห่งสภาพการผ่องถ่ายองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากศิลปินสู่ศิลปิน หรือจากผู้สอนสู่ผู้เรียนในสมัยดังกล่าวนั้น โดยมากยังเป็นวิธีการถ่ายทอดในแบบมุขปาฐะอันมีข้อจำกัดรอบด้าน ทางด้านผู้เรียนรู้การขับร้องในสมัยดังกล่าว ปรากฏมีหลากหลายสำนักด้วยสภาพข้อจำกัดทางวัฒนธรรม อาจมีลักษณะการเรียนรู้ที่ไม่สามารถเข้าถึงซึ่งตำราวิชาคีตศิลป์ในแบบวัฒนธรรมหลวงได้หมด มีเพียงการจดเนื้อหาอ้ออิงบันทึกเนื้อร้องและลักษณะเสียงเอื้อนพื้นฐานเพียงเท่านั้น ส่วนทางขับร้อง กลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อน ตลอดจนวิธีการขับร้องเพลงไทยในลักษณะต่าง ๆ นั้น เป็นหน้าที่ของผู้เรียนที่จะต้องใช้ภูมิปัญญาของตนเองในการจดจำและนำไปใช้ ซึ่งถ้าผู้รับการถ่ายทอดมีภูมิปราณีศิลป์ ตลอดจนประสบการณ์ทางสุนทรียะอยู่ในระดับสูง องค์ความรู้ที่ได้รับมาสามารถกล่อมเกลาให้ผู้เรียนนั้น ๆ พัฒนาสู่ความเป็นศิลปิน นำมาสู่แนวความคิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางขับร้องเพลงไทยตามอุดมคติของศิลปินได้

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุครัชกาลที่ 5 หลากหลายท่านนำพิจารณาว่า นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จวบจนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 พบลักษณะเฉพาะร่องรอยการปรุงแต่งทางขับร้องเพลงไทย ที่มีพัฒนาการสู่ความประณีตบรรจงมากขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ ด้วยธรรมชาติของวิชาขับร้องเพลงไทยนั้น เป็นศาสตร์ที่มีลักษณะปฏิบัติที่มีความลื่นไหลเป็นปฏิสสาร ซึ่งกลวิธีการขับร้องในลักษณะต่าง ๆ อาจมีความคล้ายคลึงกันในเชิงมิติการฟัง แต่เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดอย่างลึกซึ้ง ในทัศนคติของผู้เรียนการขับร้องเพลงไทยขั้นสูงจะพบว่า การขับร้องในแต่ละลักษณะที่เกิดขึ้นดังกล่าวกลับมีความแตกต่างกัน ทั้งในเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติขับร้อง อาทิ เช่น การขับร้องในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น มีกลวิธีการขับร้องที่มีเอกลักษณ์ คือ เป็นการออกเสียงพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงเล็กน้อย ขับร้องแบบไม่ปั้นเสียง ไม่ปั้นคำ การแบ่งฉันทลักษณ์

คำร้องและการใช้ลมหายใจก่อนไปในทางอิสระ เป็นต้น โดยอนุมานเบื้องต้นได้ว่า ลักษณะการขับร้องดังกล่าวนั้น ถือว่าเป็นต้นแบบการขับร้องในสมัยต่อมา

ในสมัยรัชกาลที่ 9 ลักษณะวิธีการเรียนแบบวัฒนธรรมหลวง ถูกกลม่อเกลามาเป็นแบบแผนพัฒนาสู่ชุดการเรียนรู้ที่น่าเชื่อถือ มีองค์ประกอบรอบด้านหลากหลายและแข็งแกร่ง การปรุงแต่งทางขับร้องเพลงไทย มีลักษณะกระบวนการขับร้องที่เป็นลักษณะเฉพาะ เป็นปัจจัยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ควรพิจารณา นำมาสู่หลักการปฏิบัติเลียนแบบภายใต้โครงสร้างการขับร้องแบบจารีตเดิม พร้อมทั้งถูกแต่งเติมจากปราชญ์ศิลปิน ซึ่งยุคดังกล่าวนี้ ปราชญ์ศิลปินเริ่มมีการศึกษาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ศิลปวิทยาข้ามศาสตร์หลากหลายแขนง ส่งผลให้เหล่าปราชญ์ศิลปิน ต่างมีความริเริ่มสร้างสรรค์ศิลป์ให้เกิดตามรสนิยมของตนเองหรือตามรสนิยมสำนัก ท่ามกลางสภาวะวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงด้วยโครงสร้างการขับร้องลักษณะใหม่ที่มีความน่าเชื่อถือทางหลักวิชาและสถานะทางสังคม ระบบการเรียนรู้แห่งคีตศิลป์ไทยจึงถูกถ่ายโอนชุดความรู้สู่เหล่าคีตศิลปินชั้นหลัง นำมาสู่การพัฒนาวัฒนธรรมการขับร้องแบบใหม่ในที่สุด กลวิธีการขับร้องในแบบโบราณยุคสมัยรัชกาลที่ 5 จึงถูกจำกัดด้วยค่านิยมในทางขับร้องเพลงลักษณะใหม่ ที่มีความอ่อนหวานประณีตมากขึ้น ทำให้ผู้ขับร้องเพลงไทยในปัจจุบัน อาจไม่ทราบถึงเค้าแห่งต้นแบบลักษณะกลวิธีการขับร้องในสมัยรัชกาลที่ 5 ตลอดจนเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดลักษณะการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนทางคีตศิลป์ไทย สู่การปรุงแต่งทางขับร้องเพลงไทยที่มีลักษณะพัฒนาการขับร้องเพลงไทยบนพื้นฐานจารีตเดิม ดังเป็นที่นิยมยอมรับในวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทยในยุคต่อมา

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตตะกวันต์ เถา” เป็นงานที่ต้องศึกษา ค้นคว้า วิจัย ภูมิหลังประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยในอดีต ตั้งแต่ พ.ศ. 2449 - พ.ศ. 2559 เป็นระยะเวลารวม 110 ปี มีสารัตถะที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางด้านการขับร้องเพลงไทยที่น่าเชื่อถือ ทั้งด้านบุคคลข้อมูล เอกสาร ตำรา เสียงขับร้อง ตลอดจนความน่าเชื่อถือของกลุ่มผู้ให้สัมภาษณ์ข้อมูล สามารถพัฒนาไปสู่ชุดความรู้ที่เคยตกหล่นในอดีต ให้กลับมาเป็นฐานข้อมูลสำคัญของวงศวิชาการด้านคีตศิลป์ไทย ผู้วิจัยมีความสนใจและมุ่งมั่นศึกษา แบ่งการวิเคราะห์ สังเคราะห์ออกเป็นสองส่วน คือ ด้านงานวิจัยและด้านงานสร้างสรรค์ โดยด้านงานวิจัย เป็นการทำการวิจัยในประเด็น ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ส่วนด้านงานสร้างสรรค์ คือ การประพันธ์เพลงคีตตะกวันต์ เถา โดยวิธีดำเนินการทั้งสองประเด็นนั้น ได้ทำการรวบรวมองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย วิเคราะห์ สังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะจากตัวแปรต่าง ๆ จำแนกเป็นหมวดหมู่ นำผลมาสังเคราะห์ จัดสร้างนวัตกรรมประพันธ์เพลง พร้อมอธิบายเพิ่มเติมในกระบวนการวิธีการประพันธ์ เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการสร้างอย่างมีพื้นฐานแนวคิดที่เป็นระบบเพื่อผลแห่งสุนทรียะคีตศิลป์ สู่การเป็นฐานเพื่อใช้ในการพัฒนาวิชาการคีตศิลป์ที่บริบูรณ์

การพัฒนาวิชาการขับร้องเพลงไทยในปัจจุบัน จำเป็นต้องมีรากฐานทางวิชาการที่มั่นคง เพื่ออำนวยความสะดวกในชั้นหลังใช้เป็นฐานในการทำความเข้าใจที่ถูกต้อง ตามระเบียบจารีตเดิม พร้อมมุ่งสู่การต่อยอดด้วยองค์ความรู้ใหม่เพื่อความวัฒนาของงานด้านวิชาการคีตศิลป์ไทยบนพื้นฐานศาสตร์ที่มีทฤษฎีเดิมคุ้มครอง ในส่วนของการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตตะกวันต์ เถา ผู้วิจัยมีความตั้งใจ มุ่งนำเสนอในรูปของการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงประเภทเพลงเถา จากเนื้อเรื่อนาคราชชื่อเอรภักต ในพุทธวรรค วรรณนา ที่ปรากฏในอรรถกถาธรรมบท ซึ่งเป็นหนังสืออธิบาย

พระไตรปิฎกที่มีความเก่าแก่ก่อน พ.ศ. 900 โดยเรื่องข้างต้นนั้นได้กล่าวถึงต้นเค้าในทัศนะหนึ่งของพระภิกษุผู้ใหญ่ในศาสนาพุทธของลังกา ที่ได้กล่าวถึงคุณแห่งการเรียนเพลงขับร้อง โดยอ้างถึงพระพุทธเจ้าที่ทรงพิจารณาสาวกบางรูปว่า สามารถบรรลุธรรมขั้นโสดาบันได้จากการเรียนการขับร้อง ซึ่งงานค้นคว้าดังกล่าวของผู้วิจัย ได้สะท้อนให้เห็นว่ากระบวนการกล่อมเกลามนุษย์ให้กลายเป็นผู้มีจิตใจสูงตามหลักพุทธธรรมนั้น เคยมีปรากฏใช้การขับร้องเพลงเพื่อยกระดับจิตใจมนุษย์ให้สูงจนสามารถบรรลุธรรมขั้นสูงได้ ระบบการกล่อมเกลาศิลปะของวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บวรพระพุทธศาสนา แต่ด้วยธรรมชาติของศิลปะนั้นทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จึงทำให้ความปรารถนาของทั้งศาสนาพุทธนิกายเถรวาทและวัฒนธรรมดนตรีต่างมีความคลาดเคลื่อนจากกัน โดยเฉพาะบัญญัติในศีลข้อที่ 7 ผู้วิจัยจึงนำเสนอแง่มุมหนึ่งของคุณแห่งการขับร้องซึ่งเคยปรากฏในอรรถกถา นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของเพลงเถา

บทประพันธ์ที่นำเสนอในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แปลความจากอรรถกถาธรรมบทดังกล่าว เลือกและเรียบเรียงคำประพันธ์ร้อยกรองประเภทสันตติกลฉันท์ 14 ซึ่งมีความหมายว่า “ฉันท์ที่มีสืลาดังจอมเมฆในฤดูใบไม้ผลิ (ฤดูฝน)” เป็นหนึ่งในฉันท์ที่อ่านแล้วฟังได้รื่นหู รู้สึกซาบซึ้งจับใจ มักใช้ประพันธ์สวดของสูง ทั้งปรากฏใช้ประพันธ์ในบทสวดพระพุทธชัยมงคลคาถา ผู้วิจัยได้บรรจุเป็นคำร้องครบเถา สร้างทำนองเพลงทั้งยึดถือตามกรอบขนบจารีตเป็นโครงสร้างและรังสรรค์บทสร้อยด้วยกาพย์แบบโบราณ ใช้ผลที่ได้จากการสังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มานำเสนอ อธิบายประกอบเข้าใจในทางขับร้อง พร้อมลักษณะการขับร้องที่เป็นปัจจุบันให้ทราบถึงการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทศการขับร้องที่เกิดขึ้น ภายใต้รากฐานวัฒนธรรมการขับร้องเดิม

ลักษณะบทเพลงเป็นเพลงประเภทเพลงปรบไก่ ท่อนเดียวมีเที่ยวเปลี่ยน นำเสนอด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง สร้างสรรค์หัวเพลงและหางเพลงให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับบทเพลง มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นเพลงเพื่อการเคารพบูชาพระพุทธเจ้า มีลักษณะของเพลงมีท่วงทำนองที่โน้มเอียงไปสู่เพลงแห่งพทธนิยามณ์ สะท้อนถึงความศักดิ์สิทธิ์ และกระชับคมคาย มีแนวความคิดประพันธ์ทางดนตรีลักษณะใหม่ โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงในลักษณะเชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงดุลยภาพของทำนองเพลง ระหว่างความเคารพบูชา ความศักดิ์สิทธิ์ ที่มีลักษณะจังหวะเข้มข้น สุขุม เข้าร่วมกับคุณสมบัติ อุปนิสัยแห่งวงปี่พาทย์ไม้แข็งที่มีความรุ่มร่า กระชับ คมคาย การบูรณาการทั้งสองหลักการสู่ภาวะสมดุล พร้อมอธิบายเพิ่มเติมในกระบวนการวิคิด เหตุและผล ตลอดจนปัจจัยต่าง ๆ เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีพื้นฐานแนวคิดที่เป็นระบบ โดยบูรณาการองค์ความรู้จากทางขับร้องของเก่าที่เคยปรากฏ ผสมกับวัฒนธรรมการขับร้องปัจจุบัน ประพันธ์ทางขับร้องโดยยึดหลักดุริยางค์ไทย คีตศิลป์ไทย การสร้างสรรค์ศิลป์ อธิบายลักษณะสุนทรียศาสตร์ สร้างศักยภาพผลงานเพื่อสื่อสารสะท้อนสู่ผู้ฟังตลอดจนผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเอง ผลผลิตที่ได้นั้น สามารถนำไปใช้งานได้จริงในวัฒนธรรมการขับร้องบรรเลงทั่วไป นับเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เป็นจริงภายใต้กรอบจารีตเดิม

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา ทฤษฎีบ้านวัดวัง การเปลี่ยนผ่านกระบวนการทศ ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย และทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ ประยุกต์ใช้ระเบียบวิธีวิจัยดังกล่าวในขั้นตอนการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ด้วยประสิทธิภาพ ด้วยตัวงานนั้นเป็นงานวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ ซึ่งองค์ความรู้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ตลอดจน

ประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยนั้น ยังขาดผู้รวบรวมวิเคราะห์ กระบวนหลักฐานที่มั่นคง ในเชิงวิชาการ และต้องการความชัดเจนของคำตอบอย่างเป็นเหตุเป็นผลและมีทิศทาง งานวิจัย ดังกล่าวถือว่าเป็นงานวิจัยอันเกี่ยวข้องกับการประพันธ์ทางขับร้องโดยผู้วิจัยซึ่งเป็นคีตศิลปินโดยตรง ที่มีวิธีคิด อธิบาย สร้างสรรค์แตกต่างจากนักดนตรีผู้อยู่นอกวัฒนธรรมการขับร้อง จึงมีมุมมองความ ลึกซึ้งในกลวิธีประพันธ์ทางขับร้องที่ต่างกัน ซึ่งองค์ความรู้ที่วิจัยและสังเคราะห์הלั่นกรองแล้ว จะนำไปสู่ตำราที่พร้อมเผยแพร่ในวงวิชาการ ซึ่งวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นว่า ผลที่ได้รับ จากการวิจัยในครั้งนี้ จะปรากฏให้สัมผัสทราบถึงเหตุผลและคำตอบที่สมบูรณ์ด้วยกระบวนการของ งานวิจัย ส่งผลอันเป็นรูปธรรมสู่ประเทศชาติ ในด้านการสร้างฐานความรู้ทางด้านวัฒนธรรมให้ วัฒนามั่นคง อันเป็นประโยชน์โดยตรงต่อระบบการศึกษาด้านการขับร้องของชาติไทย

จากความเป็นมาและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยเล็งเห็นประโยชน์ในการวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะ ทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” ผลการวิจัยจะทำให้เข้าใจบริบทของประวัติศาสตร์การขับร้องไทยในยุคเปลี่ยนผ่านที่สำคัญ แนวทาง การขับร้องแบบจารีตโบราณ สู่การปรุงประดิษฐ์ทางขับร้องเพลงไทย ตลอดจนงานสร้างสรรค์การประพันธ์ เพลงคีตะภควันต์ เถา พร้อมสร้างการตีความหมายด้วยการมองผ่านมิติการสังเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็น ระบบ สามารถอธิบายถึงความสอดคล้อง มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นเครื่องมือ ตรวจสอบ อธิบายผล สามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปใช้ในการเข้าใจถึงทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ตลอดจนนำไปใช้อธิบายในเชิงวิชาการได้ ซึ่งปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้วิทยานิพนธ์ที่มีจารีตควบคุม นั้น มีความสามารถในการสร้างนวัตกรรมขึ้นมาได้ นั่นคือผู้คนที่ในวัฒนธรรมวิทยานิพนธ์นั้น ๆ ส่งเสริมให้วิทยา การสามารถถ่ายทอดเชื่อมโยงงอกงามจนสามารถสร้างความเข้าใจร่วมกันในวงค์วัฒนธรรม การขับร้องเพลงไทย

การสังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย และการประพันธ์ทางขับร้องนั้น เป็นงาน อันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางทฤษฎี ซึ่งช่วยให้มีความเข้าใจในแง่มุมที่แตกต่างออกไปอย่างมีนัยสำคัญ ทั้งนี้จะช่วยเผยให้เห็นภาพกระบวนการกลวิธีขับร้องที่เกิดขึ้นในแง่มุมต่าง ๆ ได้กว้างขวาง มีลักษณะที่ไม่ใช่ กฎเกณฑ์ที่แข็งทื่อตายตัว แต่เป็นกฎเกณฑ์ที่มีระเบียบจารีตคอยบังคับด้วยความกลมเกลียวและกลมกลืน เป็นศาสตร์แห่งความรื่นรมย์ที่มีคุณค่าในทางสุนทรีศาสตร์ ด้วยมีการเสนอมุมมองใหม่และปรับเปลี่ยน ความเข้าใจทั่วไป ที่มองว่าการขับร้องเพลงไทยมีลักษณะเป็นจารีตนิยม อนุรักษ์นิยมน่าเบื่อหรือคร่ำครึ ให้กลายเป็นกระบวนการขับร้องแห่งความรื่นรมย์ที่มีมิติความงามและอารมณ์เป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยมีได้มุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เชิงปทัสฐานที่ตายตัว หากแต่แสวงหาการเปลี่ยนแปลงที่มีความกลมเกลียว สมดุลเข้าถึงศาสตร์คีตศิลป์ซึ่งกันและกันด้วยมิติแห่งสุนทรีธรรม์ที่สมบูรณ์

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

2.2 เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

2.3 เพื่อสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

3. คำถามการวิจัย

3.1 การขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีองค์ความรู้ และแบบแผนเป็นอย่างไร

3.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีลักษณะใดบ้าง

3.3 ผลจากการวิจัยสามารถนำไปเป็นรากฐานการสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทยได้อย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ กำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ 3 ด้าน คือ ด้านเนื้อหา ด้านพื้นที่ และด้านระยะเวลา ดังนี้

4.1 ด้านเนื้อหา

4.1.1 เนื้อหาด้านองค์ความรู้และแบบแผนทางขับร้องเพลงไทย

ดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 แต่เนื่องจากธรรมชาติของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยไม่สามารถแบ่งยุคของการขับร้องออกมาตามรัชสมัยต่าง ๆ ดังวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา

ทั้งนี้ ผู้ขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏผู้มีความสามารถสูงทางการขับร้องหลายท่านหลายสำนัก เมื่อมาประมวลผลจากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ท และสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยปรึกษาและได้รับคำชี้แนะจากท่านผู้เชี่ยวชาญ คือ ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร ลิกขโกศล ทำให้เห็นพร้อมกันในการคัดเลือกตัวแทนผู้ขับร้องที่ใช้ทำการวิจัยโดยได้คัดเลือกตัวแทนคีตศิลปินจำนวน 10 ท่าน ที่จะนำมาทำการวิจัย

4.1.2 เนื้อหาด้านข้อมูล

1) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

(1) หม่อมส่มจิ้น ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแสนสนาะจากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450 เพลงบุหลัน จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงหน้าเดียว ตราเทวดามีปีก (GRAMOPHONE CONCERT RECORD) ปี พ.ศ. 2450 เพลงเขมรใหญ่ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450

(2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงพญาไศกสามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงสปีซ 78 ราวปี พ.ศ. 2450 เพลงเขมรกล่อมลูก จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงตราช้างสีทอง ห้างศิเชียงแอนชั่นซ์ซัปปะเอนต์ กรุงเทพ

(3) หลวงเพระสำเนียง (ศุข สุขวาที) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงทยอยใน สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก ระหว่างปี พ.ศ. 2447 – 2452 เพลงแสนสนาะ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450 เพลงพญาไศก สามชั้น สำเนาเสียง แผ่นเสียง speed 78 ราวปี พ.ศ. 2450

(4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงเทพนิมิต สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก เพลงสารถิ สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA เพลงพญาไศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจาก เป็นข้อมูลเสียงขับร้องที่มีความเก่าแก่มากที่สุด อีกทั้งศิลปินดังกล่าวมีช่วงอายุที่เกิดช่วงปลายรัชกาลที่ 4 และเกิดสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีประวัติการเกิดและเสียชีวิตที่ระบุชัดเจนน่าเชื่อถือ ตลอดจนบางท่านมีอายุยืนถึงรัชกาลที่ 9 เช่น หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) หม่อมเจริญ พาทย์โกศล เป็นต้น โดยผู้วิจัยได้นำรายชื่อศิลปินทั้ง 4 ท่าน ให้ผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ร่วมตรวจสอบความถูกต้อง วิเคราะห์ อนุমানรอบด้านอีกชั้นหนึ่ง คือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล

2) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้

(1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงล่องลม เถาเพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

(2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแป๊ะ เถา เพลงแขกมอญ บางขุนพรหม เถา และเพลงทยอยใน เถา จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจากเป็น คีตศิลปินทั้งสองท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องสูง เป็นที่ยอมรับในหมู่มาก ตลอดจนเป็นตัวแทนของนักร้องสำนักบ้านพาทย์โกศล และวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งมีกลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกันอย่างน่าพิจารณา

3) คัดเลือกตัวแทนนักร้องยุคพัฒนา ดังนี้

(1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เลือกศึกษาเฉพาะเพลงบุหลัน 3 ชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลงเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง เพลงสุดสงวน เถา สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง เพลงสุรินทราหู 3 ชั้น จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลงเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด คณะวัชรบรรเลง

(2) ครูเหนียว ดุริยพันธ์ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญ เถา เพลงแขกมอญ บางขุนพรหม เถา และเพลงแขกลพบุรี สามชั้น จากสำเนาเสียงซีดี งานครูเหนียว ดุริยพันธ์ เสียงสวรรค์แห่งกรุงสยาม ธนากรกรุงเทพฯ

(3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลง แขกมอญบางช้าง เถา จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1000 ปี เพลงพญาโศก สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube

(4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลงราตรีประดับดาว เถาจากวีดิทัศน์ YouTube เพลงต่อรูป สามชั้น จากเทปคาสเซ็ทกรมศิลปากร

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจาก คีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน เป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่ศิลปินในวัฒนธรรมขับร้องต่างให้การยอมรับทางด้านองค์ความรู้ การปฏิบัติขับร้อง ทั้งลักษณะสายการขับร้องที่เป็นลูกและลูกศิษย์ สายเสภา สายประกอบการแสดง ตลอดจนทุกท่านล้วนเสียงที่มีลักษณะเฉพาะอย่างมีนัย

4.1.3 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย

มุ่งศึกษาด้านสังคีตลักษณะเฉพาะที่มีเอกลักษณ์เด่นชัด ตลอดจนวิเคราะห์ความเหมือนและแตกต่างระหว่างการขับร้องที่เกิดขึ้น ทั้ง 3 ยุค (ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา) เฉพาะที่ปรากฏภายในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ในขั้นตอนดังกล่าว มีการสนทนากลุ่ม (Focus group) ตรวจสอบอย่างใกล้ชิดจากท่านผู้เชี่ยวชาญในการแสดงทัศนคติ ความเห็น

4.1.4 เนื้อหาด้านการสร้างสรรค์

มุ่งสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา ซึ่งใช้ผลที่ได้จากการสังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 นำมาเรียงร้อยประพันธ์เป็นทางขับร้อง พร้อมทั้งลักษณะการขับร้องที่เป็นปัจจุบัน ให้ทราบถึงการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนการขับร้องที่เกิดขึ้น ประพันธ์เพลงจากเนื้อเรื่องนาคราชชื่อเอรภักต์ ในพุทธวรรค วรรณนา ที่ปรากฏในอรรถกถาธรรมบท ซึ่งเป็นหนังสืออธิบายพระไตรปิฎก บทประพันธ์ที่น่าเสนอในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แปลความจากอรรถกถาธรรมบท เลือกและเรียบเรียงคำประพันธ์ร้อยกรองประเภท วสันตดิถีฉันท 14 และประพันธ์กาพย์เพื่อนำมาบรรจุในท่อนสร้อย พร้อมบรรจุเป็นคำร้องทำนองครบเถา ภายใต้รากฐานวัฒนธรรมการขับร้องเดิม โดยอธิบายรายละเอียดโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ ประกอบการบันทึกโน้ตระบบไทย พร้อมอธิบายเพิ่มเติมในกระบวนการวิธีคิด เหตุและผล ตลอดจนปัจจัยต่าง ๆ เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีพื้นฐานแนวคิดที่เป็นระบบ

4.2 ด้านพื้นที่

การลงพื้นที่วิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดใช้วิธีศึกษาเอกสาร ตำรา สำเนาฉบับที่เสี่ยงของเก่า ณ มูลนิธิราชสุตา ด้วยปรากฏพบร่องรอยหลักฐานทางวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยที่มีความเข้มข้นสูงที่สุดในส่วนประเด็นการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา กำหนดพื้นที่วิจัย ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาหลักในการขับร้องเพลงไทย ที่มีผลงานการสร้างสรรค์ดนตรีไทยจำนวนมาก มีผู้เชี่ยวชาญจำนวนมากในการให้คำปรึกษาตรวจทาน

4.3 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยใช้ระยะเวลาในการค้นคว้าทั้งสิ้นประมาณ 3 ปี ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2563 ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2566 โดยแบ่งออก 3 ตอน ดังนี้

1) ขั้นเตรียมการ ได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิที่เกี่ยวข้องจากเอกสารหนังสือและตำราสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เพื่อค้นหาประเด็นวิจัย ใช้ระยะเวลาประมาณ 1 ปี 9 เดือน ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2563 ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2564

2) ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูล จัดหมวดหมู่ข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล และทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนที่ขาดหายไป ใช้เวลาประมาณ 3 เดือน ตั้งแต่เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2564 ถึงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2564

3) ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด นำเสนอข้อมูลที่วิเคราะห์แล้ว มาเรียบเรียงไปตามลำดับหัวข้อ นำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ จากนั้นผู้วิจัยจึงเขียนเรียบเรียงเนื้อหางานวิจัยนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อตรวจสอบและปรับปรุงแก้ไขจนสมบูรณ์ ใช้เวลาประมาณ 1 ปี ตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2565 ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2566

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิจัยมีบริบทแห่งชนบทปฏิบัติในวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย เพื่อนำไปสู่ความชัดเจนในการศึกษาวิจัยนั้น ผู้วิจัยมีข้อตกลงเบื้องต้น ดังนี้

5.1 ด้านการแบ่งยุควัฒนธรรม การคัดเลือกคีตศิลป์และบทเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัย เนื่องจากในวัฒนธรรมการขับร้องไม่สามารถแบ่งยุคเป็นรัชสมัยเหมือนดังวัฒนธรรมดนตรีไทย ผู้วิจัยจึงกำหนดการแบ่งยุควัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย เพื่อสะดวกต่อความเข้าใจเป็นรูปธรรม โดยกำหนดแบ่งออกเป็น 3 ยุค คือ

1) ยุคดั้งเดิม กำหนดเริ่มศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2449 ที่ปรากฏหลักฐานการบันทึกเสียงของนักร้องเพลงไทยเก่าแก่ที่สุดคือ หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เป็นต้นไป

2) ยุคเปลี่ยนผ่าน จากการวิจัยปรากฏพบความหลากหลายทางกระบวนการขับร้อง ปรากฏพบการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้องที่มีนัยสำคัญ ทั้งรูปแบบ กลวิธีการขับร้อง ลักษณะบุคคลข้อมูลมีความหลากหลายซับซ้อน จึงไม่สามารถกำหนดเป็นปี พ.ศ. ได้ จึงกำหนดเป็นตัวแทนนักร้องของสำนักที่สำคัญ มีประวัติสืบทอดจากยุคดั้งเดิมที่ชัดเจน

3) ยุคพัฒนา โดยกำหนดการสิ้นสุด พ.ศ. 2559

เกณฑ์ในการคัดเลือกคีตศิลป์จากการศึกษา ค้นคว้า สัมภาษณ์ วิจัย และสังเคราะห์ จากตำรา ประวัติศาสตร์ ประวัติผลงานในเชิงประจักษ์ จากคีตศิลป์ผู้มีความสามารถสูงในยุคสมัยนั้น ๆ พิจารณารายละเอียดที่เกิดขึ้นเพื่อหาข้อเท็จจริง และวินิจฉัยบนพื้นฐานหลักฐานที่น่าเชื่อถือ กอปรกับการปรึกษาท่านผู้เชี่ยวชาญในการคัดเลือกตัวแทนคีตศิลป์ มีความคิดเห็นพร้อมกันในการคัดเลือกตัวแทนคีตศิลป์จากยุคต่าง ๆ จำนวน 10 ท่าน

ทำการคัดเลือกบทเพลงสำคัญของตัวแทนคีตศิลป์ทั้ง 28 บทเพลง จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย สังเคราะห์ และสัมภาษณ์ถึงความคิดเห็นจากท่านผู้เชี่ยวชาญ เพื่อทำการวิจัยสังเคราะห์ ดังนี้

1) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ยุคดั้งเดิม

(1) หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (บุณนาค) เพลงแสนเสนาะ สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น

(2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงเขมรกล่อมลูก

(3) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาทิ) เพลงทยอยโน สามชั้น เพลงแสนเสนาะ สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น

(4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น และ เพลงพญาโศก สามชั้น

2) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ยุคเปลี่ยนผ่าน

(1) ครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม เภา เพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น

(2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา เพลงเขมรใหญ่ เภา และเพลงปลาทอง สามชั้น

3) คัดเลือกตัวแทนคีตศิลป์ยุคพัฒนา

(1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสุดสงวน เภา และ เพลงสุรินทร์ราหู 3 ชั้น

(2) ครูเหนียว ดุริยพันธ์ เพลงแขกมอญ เภา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา และ เพลงแขกลพบุรี สามชั้น

(3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงแขกมอญบางช้าง เภา และ เพลงพญาโศก สามชั้น

(4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เภา เพลงต่อรูป สามชั้น เพลงเทพบรรทมสามชั้น

ผู้วิจัยวิเคราะห์ สังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยจากเสียงขับร้องของตัวแทนคีตศิลป์ในบทเพลงสำคัญทั้ง 28 บทเพลง โดยพิจารณาเอกลักษณ์เฉพาะ ทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของตัวแทนศิลปินนำมาอธิบายปรากฏการณ์

สำหรับข้อมูลการขับร้องของคีตศิลป์ท่านอื่น หากพบว่ามีส่วนเป็นบริบทที่เกี่ยวข้อง อาจนำมากล่าวบ้างตามความจำเป็นและความเหมาะสม

5.2 ด้านการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา

5.2.1 อรรถาธิบายการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา ประกอบด้วย จุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง ลักษณะบทเพลง แนวคิดในการสร้างสรรคการประพันธ์บทร้อง การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บท ลักษณะบทประพันธ์ และลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสู่การประพันธ์

5.2.2 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เพลงคีตะภควันต์ เภา ประกอบด้วย หัวเพลง ทางขับร้องสามชั้น ทางดนตรีสามชั้น ทางขับร้องสามชั้น (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีสามชั้น (เที่ยวกลับ) ทางขับร้องสองชั้น ทางดนตรีสองชั้น ทางขับร้องสองชั้น (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีสองชั้น (เที่ยวกลับ) ทางขับร้องชั้นเดียว ทางดนตรีชั้นเดียว ทางขับร้องชั้นเดียว (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีชั้นเดียว (เที่ยวกลับ) ลูกหมัด และหางเพลง ออกลูกหมัด โดยนำเสนอด้วยโน้ตเพลงไทย

5.2.3 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์ ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา และคีตะภควันต์วิจารณ์

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ประโยชน์ต่อหลักฐานข้อมูลด้านประวัติศาสตร์คีตศิลป์ไทย

ข้อมูลการวิจัยต่าง ๆ อันเกิดจากกระบวนการวิจัย เช่น ข้อมูลภาพถ่าย เอกสาร ตำรา ข้อมูลบุคคล ข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลเสียง ล้วนเป็นหลักฐานสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์คีตศิลป์ไทย ที่สามารถนำไปสู่ความเข้าใจ และเป็นข้อมูลความรู้ในประวัติศาสตร์คีตศิลป์ไทย ทั้งการนำไปสร้างฐานความรู้ทาง

ด้านวิชาการด้านคีตศิลป์ไทยซึ่งยังมีจำกัดมากในวงศัวิชาการ เพื่อเป็นข้อมูลความรู้สู่การศึกษา ประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยสำหรับนักศึกษา ตลอดจนบุคคลที่สนใจทั่วไป

6.2 ประโยชน์ต่อการรักษาสมบัติของชาติ

การขับร้องเพลงไทยเป็นสมบัติชาติไทยแขนงหนึ่ง เป็นงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมอันเป็น โครงสร้างทางสังคมลักษณะหนึ่ง ซึ่งมีความจำเป็นในทางปิตี ตลอดจนสร้างความกลมเกลียวของคน ในชาติอันเป็นศูนย์รวมของความภาคภูมิใจ ที่มีเอกลักษณ์ปรากฏทางด้านวัฒนธรรม แสดงถึงความ เชื่อมโยงในมิติสัมพันธ์ที่หลากหลาย อันมีความหมายและมีคุณค่าต่อความแข็งแรงของวัฒนธรรมชาติ งานวิจัยที่เกิดจากผลการสังเคราะห์ที่เป็นองค์ความรู้ นั้น เป็นเครื่องระบุชี้ซึ่งคำตอบเชิงวิชาการ สามารถรักษาวัฒนธรรมกระบวนการขับร้องโบราณให้คงอยู่ ซึ่งส่งผลต่อการศึกษา อนุรักษ์ พัฒนา วัฒนธรรมคีตศิลป์ไทย ต่อไป

6.3 ประโยชน์ต่อการเข้าถึงทฤษฎีการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย

ในกระบวนการวิธีการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย อันเป็นฐานในการสร้างสรรค์พัฒนา ทางด้านทฤษฎี โดยใช้กรอบจารีตเดิม พร้อมทั้งสร้างองค์ความรู้ใหม่อธิบายด้วยหลักสุนทรียศาสตร์ และเหตุผลจารีต โดยรวบรวมองค์ความรู้ แยกแยะ วิจัย สังเคราะห์และอธิบายอย่างเป็นระบบ เพื่อเอื้อต่อการเข้าถึงซึ่งวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยสำหรับคนภายนอก ส่งเสริมให้วิทยา การทางด้านการขับร้องเพลงไทยสามารถถ่ายทอดเชื่อมโยงจนสามารถสร้างความเข้าใจร่วมกัน ในวงศัวัฒนธรรมคีตศิลป์ ช่วยให้รับรู้ถึงกระบวนการทัศนคีตศิลป์ไทยในแง่มุมที่แตกต่าง มีความเข้าใจที่ลึกซึ้ง และกว้างขวาง บนพื้นระเบียบแห่งจารีตการขับร้องเพลงไทย

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้องตรงกันสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดคำจำกัดความ สำหรับคำศัพท์เฉพาะ ในการวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

ลักษณะเฉพาะ หมายถึง คุณสมบัติเฉพาะ, ลักษณะเด่น, ลักษณะที่ทำให้เป็นที่ประจักษ์เป็น การคัดกรองเอกลักษณ์ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาภาวะวิธีการได้มาของข้อมูล

องค์ความรู้ หมายถึง ความรู้ที่ปรากฏในศาสตร์ ได้แก่ ความคิดรวบยอด หลักการ วิธีการ ที่ปรากฏในเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งอยู่ภายนอกตัวบุคคล มีกระบวนการสั่งสมความรู้เป็นระยะเวลา ยาวนาน เพื่อให้สังคมรุ่นหลังได้เกิดการรับทราบเรียนรู้

แบบแผน หมายถึง คำรับ, คำราที่สังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้อยู่เป็นกรอบแนวทางเดียวกันใช้ ในโอกาสอย่างเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบ การจัดการองค์ความรู้ เกิดขึ้นจากการ วางกฎเกณฑ์ในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

ทางขับร้อง หมายถึง การดำเนินงานของการขับร้องเพลงไทย ซึ่งรวมถึงลักษณะทำนองเอื้อน และทำนองคำร้อง

การขับร้องเพลงไทย หมายถึง ศิลปะการขับร้องเพลงไทยเดิมที่มีความประณีตในการออก เสียงที่มีลักษณะเฉพาะของไทย, คีตศิลป์ไทย ซึ่งในวิทยานิพนธ์เล่มนี้มุ่งเน้นเฉพาะการขับร้อง ประกอบเพลงไทยเดิม มิได้รวมถึงการพากย์-เจรจา การขับ การเห่กล่อม

เพลงคีตะภควินต์ เภา หมายถึง เพลงขับร้องแห่งพระพุทธเจ้า โดยนำหลักคิดคำร้องมาจาก อรรถกถาธรรมบท และนำหลักคิดทำนองมาจากส่วนหนึ่งของทำนองเพลงสาธูการ (วรรณคดีเจ้าเปิดโลก) มาประพันธ์ทำนองดนตรีขยายตัดครบเป็นเพลงเภา

สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 หมายถึง การเลือกวิจัยกลุ่มเป้าหมายเป็นยุคสมัย แต่เนื่องจากในวัฒนธรรมการขับร้อง ไม่สามารถแบ่งยุคเป็นรัชสมัยเหมือนดังวัฒนธรรมดนตรีไทย ผู้วิจัยจึงกำหนดการแบ่งยุควัฒนธรรมออกเป็น 3 ยุค ได้แก่

- 1) ยุคดั้งเดิม โดยเริ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2449 เป็นต้นไป
- 2) ยุคเปลี่ยนผ่าน กำหนดเป็นตัวแทนนี้ร้องจากสำนักดนตรีที่สำคัญ มีประวัติสืบทอดองค์ความรู้จากยุคดั้งเดิม และการถ่ายทอดสู่ยุคพัฒนาที่ชัดเจน
- 3) ยุคพัฒนา กำหนดการสิ้นสุดที่สมัยรัชกาลที่ 9 พ.ศ. 2559



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการทำวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในด้านต่าง ๆ กำหนดเป็น 4 ประเภท คือ แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และกรอบแนวคิดในการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยกำหนดใช้แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย ดังนี้ (1) ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา (2) ทฤษฎีบ้านวัดวัง (3) ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์ (4) ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย (5) ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ โดยนำทฤษฎีดังกล่าวมาเป็นสมมติฐานในการตรวจสอบ อธิบายข้อเท็จจริง ปราบกฎการณ์ นำไปสู่เหตุผลอันเป็นที่ยอมรับ ดังนี้

1.1 ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา

ผู้วิจัยได้รับความเมตตาจากศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล กรุณาอธิบายเรื่องทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ สมมติฐานการฝึกหัดของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย โดยผู้วิจัยสรุปองค์ความรู้ที่ได้รับจากทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ดังนี้

การปล่อยมนุษย์ให้พัฒนาเป็นไปตามธรรมชาตินั้น มนุษย์สามารถจะพัฒนาตนเองได้แต่การพัฒนาข้างต้นยังไม่พอกับความสามารถที่พึงปรารถนาของมนุษย์โดยพื้นฐาน ซึ่งพัฒนาการของสัตว์นั้นแตกต่างจากพัฒนาการของมนุษย์ โดยพัฒนาการของมนุษย์นั้น มีการพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ และมากกว่าเดิม ถึงกระนั้นเราก็ต้องเห็นคุณค่าของธรรมชาติที่ให้อะไรต่อมิอะไรที่ประดับไว้ในมนุษย์มากมายจนประเมินค่ามิได้ ซึ่งสุดท้ายแล้ว มนุษย์จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการพัฒนาต่อด้วยการฝึกหัดขัดเกลาอย่างเข้มข้น ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าถ้ามนุษย์ไม่มีการฝึกหัดขัดเกลา ไม่มีการพัฒนา ปล่อยให้มนุษย์นั้นดำเนินชีวิตเป็นไปตามธรรมชาติเหมือนกับเหล่าสรรพสัตว์ คุณวิเศษในความเป็นมนุษย์นั้นก็จะมีไม่ต่างกับสัตว์ชั้นสูงทั่วไป ซึ่งการสมบูรณ์ตามธรรมชาติของมนุษย์นั้นอาจเกิดขึ้นได้ โดยเป็นการเกิดขึ้นเฉพาะตน และต้องใช้เวลา ประสบการณ์ที่ยาวนานสั่งสม ตลอดจนต้องมีตัวแปรร่วมต่าง ๆ มากมายเป็นองค์ประกอบ เช่น สถานภาพทางสังคมอำนาจ เป็นต้น ถึงจะส่งผลให้มนุษย์นั้น ๆ มีความสมบูรณ์พร้อมด้วยศักยภาพเฉพาะด้านอย่างบริบูรณ์

การฝึกหัดขัดเกลา คือการใช้วิธีพิเศษในการดำเนินชีวิต ที่ไม่ได้เป็นไปตามกลไกธรรมชาติ เป็นการฝึนความสุขตามธรรมชาตินิยมของมนุษย์ ปฏิบัติข้ามบนพื้นฐานวิชาการ เพื่อให้ได้สิ่งที่มีค่ามาทดแทน ผ่านระบบการศึกษาที่ดี ทำให้กระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์นั้นสั้นลง การฝึกหัดขัดเกลาสามารถยังผลความสำเร็จมาสู่กิจกรรมของมนุษย์ด้วยความรวดเร็วกว่าการปล่อยให้มนุษย์นั้นพัฒนาเป็นไปตามธรรมชาติ

เมื่อยกตัวอย่างเรื่องในพระพุทธประวัติ จะทำให้ทราบได้ว่า แม้กระทั่งพระพุทธเจ้าท่านก็ทรงใช้ชีวิตด้วยวิธีพิเศษคือการฝึกหัดขัดเกลา ผลคือทำให้พระองค์ท่านตรัสรู้ นำความรู้นั้นมาเทศนาสั่งสอน ทำให้ผู้อื่นได้สำเร็จมรรคผลตาม ซึ่งผลผลิตของระบบฝึกหัดเกลาตนเองแบบพุทธ คือพระอรหันต์ ซึ่งถ้าปล่อยให้มนุษย์เจริญเติบโตเองตามธรรมชาติ โดยไม่ผ่านการฝึกหัดขัดเกลา มนุษย์นั้นจะเจริญเติบโตสำเร็จเป็นอรหันต์เหมือนกับพระพุทธองค์นั้นเป็นไปได้ยาก

มนุษย์นั้นยังเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์นอกสังคมไม่ได้ ยกตัวอย่างให้เข้าใจ เช่น มีเด็กเล็กคู่ฝาแฝดที่เหมือนกันทุกอย่างในทาง DNA เมื่อนำเด็กทั้งสองคนอยู่ในสภาพสังคมที่แตกต่างกันคือคนแรกให้เจริญเติบโตตามธรรมชาติในสังคมชนบทป่าเขาไม่รู้จักโลกภายนอก ส่วนคนที่ 2 ให้เจริญเติบโตในสังคมที่มีกระบวนการฝึกหัดขัดเกลาทางสังคมและมีการศึกษาที่ถึงพร้อม ซึ่งเด็กคนแรกที่เติบโตตามธรรมชาติในป่าที่ไม่มีระบบการฝึกหัดขัดเกลาทางสังคม อาจจะเป็นไปได้ที่ สามารถเรียนรู้เอาชีวิตรอดได้ไปตามกระบวนการธรรมชาติ แต่เมื่อนำเด็กทั้งสองมาตรวจสอบทางความฉลาดย่อมมีความแตกต่างกัน เพราะฉะนั้นการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์นอกสังคมนั้น ย่อมเป็นไปได้ยาก ซึ่งระบบฝึกหัดขัดเกลานั้นจะนำมนุษย์ไปสู่ความมีวินัย ซึ่งเป็นหนทางที่ทำให้กระบวนการรู้ของมนุษย์นั้นสั้นลง ซึ่งกระบวนการฝึกหัดขัดเกลานั้น ทำให้ผู้ฝึกหัดสามารถใช้เสรีภาพทางปัญญาในทางที่ถูกต้องได้

ทางด้านการเรียนรู้ดนตรี นอกจากปัจจัยที่สำคัญที่เป็นแรงโอบอุ้มให้มนุษย์ธรรมดากลายเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ คือ ร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม DNA และ IQ ซึ่งสิ่งดังกล่าวนี้ ได้จากธรรมชาติ เรียกว่าพรสวรรค์ ซึ่งปัจจุบันถือว่าพรสวรรค์นั้นมีจริง แต่อยู่ในรูปของ ร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม DNA และ IQ ซึ่งถ้าผู้ใดขาดเครื่องมือดังกล่าว การนำไปสู่ความเป็นศิลปินนั้นมีความลำบาก ถ้าปล่อยให้ตามธรรมชาติ มนุษย์เรามีวิธีเดียวเพียงเท่านั้นที่จะพัฒนาฝีมือจากคนไม่มีพรสวรรค์ให้กลายเป็นผู้ที่มีความสามารถทางศิลปะ คือ การฝึกหัดขัดเกลา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ที่ได้จัดทำเอกสารประกอบคำบรรยายเรื่อง “สมองมนุษย์กับดนตรีและศิลปะการแสดง” ประกอบการสอน คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปี 2554 โดยปรับปรุงแก้ไขจากเรื่อง “ศิลปินสู่ความเป็นเลิศด้านศิลปะการแสดง” ซึ่งเป็นเอกสารการประชุมสัมมนาวิชาการเพื่อการวิจัยปี 2548 เอกสารดังกล่าวมีเนื้อหาหลักซึ่งเกี่ยวกับทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาที่เกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรี สามารถนำมาอธิบายความลุ่มลึกของกระบวนการฝึกหัดการขับร้องเพลงไทยได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม โดยผู้วิจัยได้ทำการย่อข้อมูลจัดการเรียบเรียงข้อมูล ดังนี้

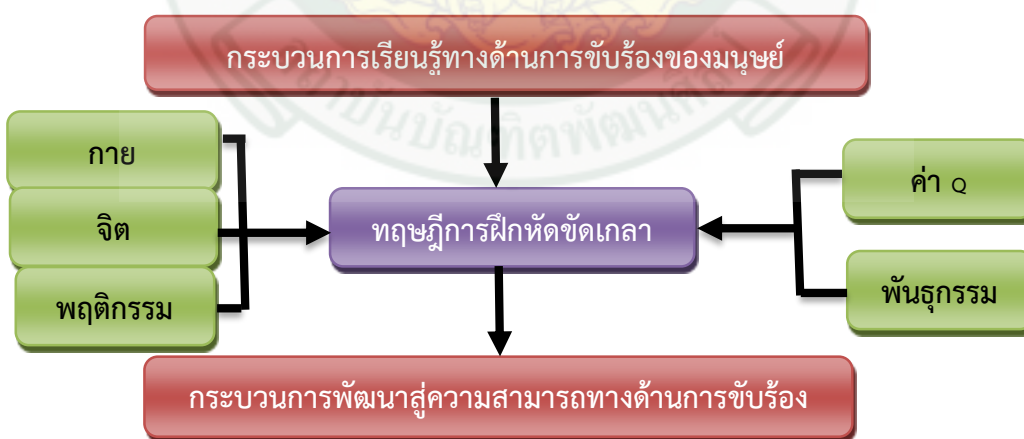
องค์ประกอบที่สำคัญของมนุษย์ทุกคนที่เกิดมานั้น มีอยู่ 2 ปัจจัย คือ ร่างกาย และจิตใจถ้าไม่ครบองค์ประกอบทั้งสองประการข้างต้น หรืออาจจะมีเพียงอย่างเดียว จะนับว่าเป็นมนุษย์ที่ไม่สมบูรณ์ โดยทั่วไปเรามักจะนิยมใช้คำสั้น ๆ เรียกว่า “กายและใจ” มนุษย์เราต่างได้รับการอุปการะเลี้ยงดูจาก

บิดามารดา มีพัฒนาการ พฤติกรรม กิริยา มารยาทที่แสดงออก เมื่อเจริญเติบโตขึ้นจึงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมและอื่น ๆ

อาหารที่มนุษย์ได้รับจากการเลี้ยงดูนั้น แบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ อาหารทางกายที่มีส่วนทำให้ร่างกายเจริญเติบโต และอาหารทางใจ ที่มีบทบาททำให้มนุษย์นั้นมีพัฒนาการทางจิต ส่งผลให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ตามอุดมคติ เมื่อร่างกายและจิตใจได้ผสมรวมกันแล้ว จะเป็นเหตุปัจจัยให้เกิด “พฤติกรรม” ตามมา ซึ่งมนุษย์ทุกคนมีพฤติกรรม มีกายและมีจิตอยู่ร่วมกันเสมอ

พบว่ามีความสำคัญที่แอบแฝงอยู่ในกายและจิตเราเสมอมา ซึ่งสิ่งที่แอบแฝงจะเผยตนเองออกมาในรูปแบบเชิงพฤติกรรม นั่นคือ สิ่งถ่ายทอดทางพันธุกรรม (Genetic) ซึ่งสืบทอดมาจากสารโปรตีน (DNA) ที่อยู่ในสารพันธุกรรมภายในนิวเคลียสของทุกเซลล์ในร่างกาย (Chromosome) จากบรรพบุรุษ โดยจะแสดงลักษณะพฤติกรรมทั้งที่เด่นและไม่เด่น ซึ่งส่งผลเกี่ยวเนื่องกับระบบการฝึกหัดขัดเกลานำไปสู่ประสิทธิภาพการเรียนรู้ปลายทาง ดังนั้นการฝึกหัดขัดเกล่าที่มีประสิทธิภาพจะสามารถเกิดขึ้นได้ ต้องมาจากศักยภาพของมนุษย์นั้น ๆ มีความบริบูรณ์พร้อม เช่น เรื่องของพันธุกรรม ร่างกาย การทำงานของสมอง IQ ตลอดจนสิ่งประกอบอื่น ๆ ที่เข้ามาเสริมสร้างกาย จิต และพฤติกรรมดี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554, น.15)

ในงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางซับซ้อนเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” สามารถใช้ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกล่า ของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ได้ โดยอธิบายความ ดังนี้ กระบวนการเรียนรู้ทางการซับซ้อนนั้นเริ่มต้นจากการลอกเลียนแบบพฤติกรรมเสียงของมนุษย์ ซึ่งอธิบายโดยการเลียนแบบ เรียน รับ และปรับใช้เกิดกระบวนการรับรู้ที่สร้างให้ผู้เฝ้ศึกษาสามารถพัฒนาองค์ความรู้ให้ก้าวหน้าในระดับสูงได้ ประกอบด้วย กาย จิต พฤติกรรม พันธุกรรม และค่า IQ ซึ่งเป็นกระบวนการ ตลอดทั้งเป็นเครื่องมือสำคัญในการเปลี่ยนสถานะจากผู้ฝึกหัดมาสู่ผู้ที่มีความชำนาญ (ศิลปิน) โดยสามารถเขียนเป็นแผนภูมิทฤษฎีได้ ดังนี้

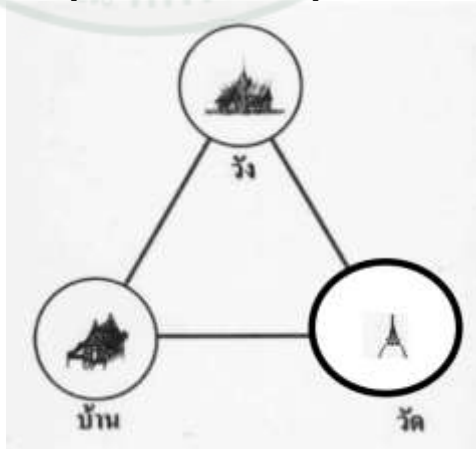


ภาพที่ 1 แผนภูมิทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกล่า แสดงกระบวนการเชื่อมโยงการซับซ้อน
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 ทฤษฎีบ้านวัดวัง

หน่วยสถาบันที่สำคัญของสังคมวัฒนธรรมชาวไทยโบราณนั้นมี บ้าน วัดและวัง เป็นจุดแหล่งให้กำเนิดการเกิดวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทยและขับร้องเพลงไทย อันเป็นหน่วยสถาบันที่เป็นตัวแปรสำคัญ เปรียบเสมือนแหล่งกำเนิด แหล่งต้นคิด การเรียนรู้ ถ่ายทอดทางวัฒนธรรม ตลอดจนระบบขัดเกลาทางนาฏดุริยางคศิลป์ ให้กับบรรดาศิลปินจำนวนมากมาแต่ครั้งโบราณ ซึ่งเมื่อพิจารณาการศึกษาเชิงลึกจะทำให้ทราบว่า ไม่เพียงสังคมวัฒนธรรมของไทยเพียงเท่านั้นที่มีร่องรอยอันเป็นจุดกำเนิดวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติ อันมีสถาบัน บ้าน วัดและวัง แต่เรื่องดังกล่าวนี้มีปรากฏให้พบเห็นในประวัติศาสตร์ทั่วโลก สำหรับวัฒนธรรมไทย มีระบบผูกพันที่จะต้องปฏิบัติตามระหว่าง บ้าน วัดและวัง โดยสายใยที่สอดคล้องสัมพันธ์ใน 3 สถาบันนั้น เป็นกำลังที่คอยโอบอุ้มวิชาการดนตรี ขับร้อง นาฏกรรม มีคุณูปการตลอดจนคุณค่าต่อพัฒนาการดนตรีของไทยอย่างอนเอนอนันต์ ซึ่งรวมทั้งพัฒนาการทางวัฒนธรรมของการดนตรีในฝั่งยุโรปโบราณ รวมถึงประเทศใหญ่ ๆ ที่มีวัฒนธรรมที่เข้มข้น อันได้แก่ อินเดีย ญี่ปุ่น จีน ชาว บาหลี และกลุ่มประเทศมุสลิม ล้วนมีความคล้ายคลึงในความอุปการะของ 3 สถาบันหลัก คือ บ้าน วัดและวัง

เนื่องจากในงานวิจัยครั้งนี้ มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องอ้างอิงถึงบุคคลสำคัญบ่อยครั้ง คือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล (2563,15 ตุลาคม, สัมภาษณ์) จึงขออนุญาตใช้คำแทนว่า “คุณหมอพูนพิศ” แทนตำแหน่ง ชื่อและนามสกุล ซึ่งคุณหมอพูนพิศได้เขียนบทความดนตรี โดยได้ศึกษาสืบค้นประวัติของดนตรีในวัง นักดนตรีจากวังต่าง ๆ ตลอดจนนักดนตรีผู้ที่มีฝีมือทั้งหลาย ที่ได้ผ่านงานจาก 3 สถาบันหลัก คือ บ้าน วัดและวัง พบหลักฐานข้อมูลจำนวนมากที่นักดนตรีไทยมักต้องผ่านกระบวนการขัดเกลาจาก 3 สถาบันหลักสู่ความเป็นเลิศเป็นจำนวนมาก โดยคุณหมอพูนพิศนั้น นำปัจจัยดังกล่าวมาบรรยายขยายให้เห็นเป็นข้อมูลประวัติศาสตร์สัมพันธ์ระหว่าง 3 สถาบันกับงานทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล ซึ่งจากข้อมูลการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2563 ถึงระบบทฤษฎีบ้านวัดวัง ท่านได้กรุณาอธิบายถึงสาระสำคัญของทฤษฎีบ้านวัดวัง โดยองค์ความรู้ดังกล่าวมีเนื้อหาที่ลึกซึ้ง มีความสัมพันธ์ในเชิงสังคมวัฒนธรรมดุริยางคศิลป์ไทย สามารถนำทฤษฎีบ้านวัดวังมาเป็นเครื่องมือ เพื่ออธิบายความลุ่มลึกของกระบวนการขับร้องเพลงไทยได้อย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยได้ทำการย่อข้อมูล จัดการเรียบเรียงข้อมูล ดังนี้

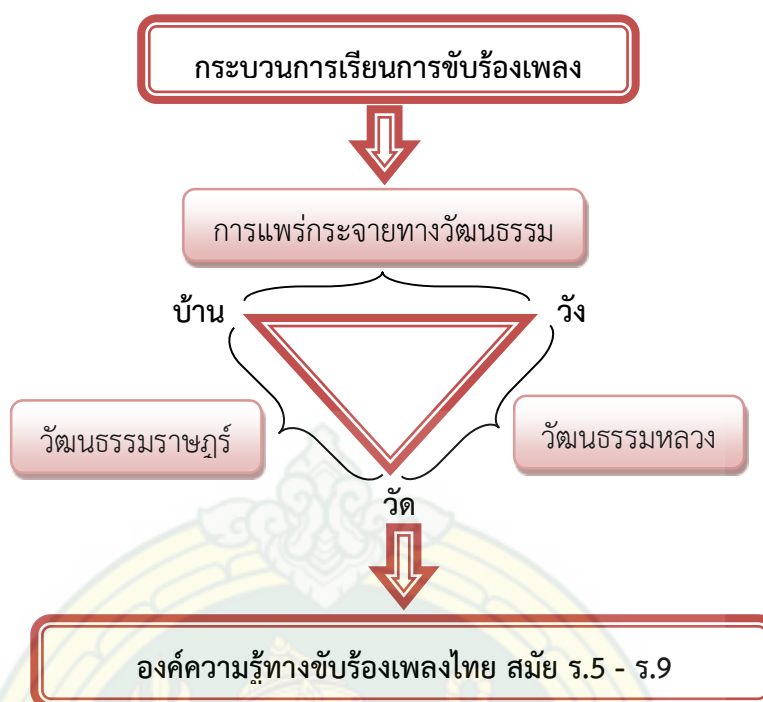


ภาพที่ 2 แผนภูมิโครงสร้างสังคมไทยในอดีต
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, (2563,15 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

สามเหลี่ยมแห่ง “บ้าน วัด วัง” นั้น เป็นรากฐานที่มั่นคงยิ่ง มีความสำคัญทางวัฒนธรรม ดุริยางคศิลป์ไทย ทั้งส่วนของวิวัฒนาการ ความเป็นวิชาการ ค่านิยม ประเพณี งานธุรกิจ และงาน บริหารการดนตรี ซึ่งก่อให้เกิดความมั่นคงแข็งแรงให้กับวงศัวัฒนธรรมดุริยางคศิลป์ไทยมาแต่ครั้งอดีต สู่ปัจจุบัน นับเนื่องเวลายาวนานกว่า 500 ปี ซึ่งเรื่องสามเหลี่ยมแห่งบ้านวัดวังนั้น เมื่อกล่าวถึงฐานะ ทางสังคมของดุริยางคศิลป์ไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน พบว่า บ้านและวัดนั้น เป็นสถาบันที่คอยเสริมส่ง ให้แก่เหล่านักดนตรี เพื่อการฝึกฝนเพิ่มพูนทักษะ ผ่านการคัดกรองมาสู่วังในที่สุด ซึ่ง ตัวอย่างประวัติ ครุดนตรีคนสำคัญที่มีความผูกพันกับสถาบัน บ้าน วัดและวังในสมัยรัตนโกสินทร์ มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

นอกจากเรื่องสามเหลี่ยม บ้าน วัดและวัง ที่พบเห็นคุ้นชินในวัฒนธรรมไทยแล้ว ยังพบว่าใน ประเทศเพื่อนบ้าน เช่น จีน ลาว เขมร พม่า ชาว และมาเลเซีย การดนตรีก็ับนาฏกรรม ต่างเคยอยู่ใน ระบบอุปถัมภ์ของบ้าน วัดและวัง ทั้งสิ้น เช่นเดียวกับวัฒนธรรมไทย ซึ่งเมื่อพิจารณาในเรื่องของดนตรี ในยุโรป นับเนื่องตั้งแต่ยุโรปสมัยกลาง (ค.ศ. 450-1450) ยุคเรเนซองส์ (ค.ศ. 1450-1600) ยุคบาโรก (ค.ศ. 1600-1750) ยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750- 1820) จนถึงสมัยยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1820-1900) วัฒนธรรมยุโรปต่างมีระบบ บ้าน วัดและวังอย่างชัดเจน ซึ่งจะยกตัวอย่างที่ปรากฏพบในแถบยุโรป อาทิเช่น ประวัติดนตรีของ Wolfgang Amadeus Mozart (ตรงกับสมัยปลายกรุงศรีอยุธยาของสยาม) Richard Wagner และ Felix Mendelssohn (สองท่านนี้มีชีวิตตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ของสยาม) หากดนตรีทั้งของยุโรปและไทยขาดสามเหลี่ยมดังกล่าวแล้ว และไม่มีคุณภาพดีมาก่อนจากบ้านวัดและวัง คือเป็นของไม่ดีจริงแล้ว เหตุใดวัฒนธรรมดนตรีจึงสืบทอดมาได้นับพันปีเช่นนี้ ซึ่งงานทางศิลปะนั้นต้องมีความดีและความงามอยู่ในเนื้อหาสาระเป็นสำคัญ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2563, 15 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ในงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา” สามารถนำทฤษฎีบ้านวัดวังของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล มาเป็นเครื่องมืออธิบายความเกี่ยวกับวัฒนธรรมการขับร้องได้ด้วยเพราะ ทฤษฎีดังกล่าวมีความสัมพันธ์เชิงดุริยางคศิลป์ไทย โดยอธิบายสรุป ดังนี้ วัฒนธรรมการขับร้องได้มีการบ่มเพาะองค์ความรู้ แบบค่อยเป็นค่อยไป มีพัฒนาการในลักษณะที่เกื้อกูลบูรณาการร่วมกัน มีการถ่ายทอดองค์ความรู้สู่กัน ทั้งวัฒนธรรมราชสำนัก วัฒนธรรมหลวง การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมีการหยิบยืมศาสตร์ศิลปะร่วมกัน เมื่อเกิดกระบวนการทางทฤษฎี สังคมจะคัดเลือกวัฒนธรรมที่เด่นอันเป็นที่ยอมรับเพื่อนำไปใช้ จากปัจจัยดังกล่าวนำมาสู่การเกิดเป็นองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย ด้วยธรรมชาติของทฤษฎีที่เป็นสามเหลี่ยมแห่งความมั่นคง จึงสามารถมีผลทำให้สามารถขับเคลื่อนกระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยจากทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นได้ โดยสามารถเขียนเป็นแผนภูมิทฤษฎี ดังนี้



ภาพที่ 3 แผนภูมิทฤษฎีบ้านวัดวัง ที่แสดงกระบวนการเชื่อมโยงการขับร้อง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3 ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์

วิธีแห่งคีตศิลป์ไทยนั้นเป็นการบันดลอวัยวะภายในร่างกายให้สร้างเสียงตามสิ่งที่จิตกำหนด มีความเป็นนามธรรมสูง ซึ่งธรรมชาติได้รังสรรค์และทราบได้เฉพาะตัวบุคคล ด้วยเป็นศาสตร์ที่ยังรู้ด้วยความถึงพร้อมแห่งคีตศิลป์ ทั้งนี้การขับร้องนั้นคืออาณาเขตที่การอธิบายไม่สามารถตามถึงได้ ผู้ขับร้องจำเป็นต้องมีสติปัญญาที่ถึงพร้อมในลักษณะเฉพาะ มีเครื่องมือทางเสียงที่ดี คือ การมีอวัยวะสำหรับการขับร้องที่ดี มีหูที่ดี (Ear Training) มีวิธีคิดในแบบนักดนตรี และมีกลวิธีในการสื่อสารที่สัมพันธ์กันหลากหลายระหว่างกาขับร้องและทำนองดนตรี การขับร้องนั้นไม่มีเฟรต (Fret) ลิ้มนี้วเพื่อกำหนดระดับเสียงเหมือนเครื่องดนตรีโดยทั่วไป จึงทำให้กระบวนการของทฤษฎีแห่งคีตศิลป์ไทยนั้นมีการผันแปรเลื่อนไหลไปตามสภาพร่างกาย กาลเวลา สภาพสังคม ตลอดจนมีการผันแปรจากตัวแปรต่าง ๆ ด้วยธรรมชาติของวิชาการขับร้องนั้นถือว่าเป็นศิลปะมุขปาฐะ เป็นงานที่สืบทอดด้วยปากต่อปาก ซึ่งในอดีตนั้นส่วนมากมิได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์ ซึ่งแตกต่างจากศาสตร์แขนงดนตรีที่มีการบันทึกโน้ตเพื่อกันคลาดเคลื่อนในการปฏิบัติ ขนบแห่งคีตศิลป์ไทยจึงมีร่องรอยความคลาดเคลื่อนที่ไปสู่ชุดความรู้ใหม่อย่างมีนัยสำคัญ

ทฤษฎีกระบวนการทัศน์ (Paradigm) ที่นำมาเป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูลทางวิชาการ การศึกษาวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เกา” นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลถึงวิถีวิทยาของแนวคิดดังกล่าว ปรากฏพบประเด็นที่สามารถนำมาเป็นเครื่องมือตรวจสอบวินิจฉัย ในเรื่องของการเปลี่ยนแปลง ลักษณะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ซึ่งปลายทางแห่ง

ทฤษฎีกระบวนทัศน์นั้น คือการนำมาสู่แนวคิดการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์ (Paradigm Shift) คือ การเปลี่ยนผ่านจากกระบวนทัศน์เก่า มาสู่กระบวนทัศน์ลักษณะใหม่ ซึ่งทฤษฎีกระบวนทัศน์นั้น ได้รับความนิยมนับถือในระดับสากล โดยผู้วิจัยได้สรุปประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังนี้

กระบวนทัศน์ คำว่า กระบวนทัศน์ (Paradigm) มีต้นเค้ามาจากกลุ่มภาษากรีก โดยสามารถ แยกประโยคที่มาของคำได้ คือ คำว่า Para แปลว่า Beside ส่วนคำว่า Digm แปลว่า ทฤษฎี ซึ่งเมื่อทำการประกอบความหมายโดยรวม แปลว่า ชุดแนวความคิดซึ่งเป็นภาพที่เกิดขึ้นในใจอันเป็นตัวแทนของ สิ่งหลายสิ่งต่าง ๆ หรือ มโนทัศน์ (Concepts) ค่านิยม (Values) ความเข้าใจรับรู้ (Perceptions) และการปฏิบัติ (Practice) ที่ต่างมีร่วมกันของคนกลุ่มหนึ่ง ชุมชนหนึ่ง กลุ่มวัฒนธรรมหนึ่ง โดยได้ก่อตัวเป็นแบบแผนวัฒนธรรมอันเป็นธรรมชาติเฉพาะอย่าง มีปรากฏการณ์อันเกี่ยวกับความจริง (Reality) อันเป็นฐานของวิถี โดยเข้ามาทำงานร่วมกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ร่วมกันของชุมชนเพื่อการจัดการตนเอง โดยทำหน้าที่หลักสองประการ คือ 1) ทำหน้าที่วางกรอบหรือกำหนดกรอบ 2) ทำหน้าที่ ค้นหาคำตอบ ทางออก ตลอดจนวิธีประพฤติปฏิบัติที่อยู่ภายใต้กรอบ เพื่อให้เกิดความสำเร็จ รวมทั้งการวัดความสำเร็จนั้นเป็นอย่างไร

กระบวนทัศน์ (Paradigm) เป็นมุมมองที่มีต่อปรากฏการณ์ที่แสดงความสัมพันธ์นำไปสู่ กระบวนการวิจัยและวิธีการปฏิบัติ เป็นเครื่องมือทางการวิจัยที่ช่วยให้ ผู้ที่สนใจเข้าใจปรากฏการณ์ สภาพของประเด็นปัญหา ไม่มีมุมมองต่อเกณฑ์ในการตรวจค้นพิสูจน์ถึงข้อสันนิษฐาน ซึ่งประกอบด้วย รูปของทฤษฎีและวิธีการปฏิบัติ

มุมมองทางด้านวิทยาศาสตร์ที่มีต่อ Paradigm หรือ กระบวนทัศน์ ได้นิยามว่า Paradigm คือ ตัวอย่างต่าง ๆ ที่เป็นที่ยอมรับของวงวิชาการด้านวิทยาศาสตร์ ตัวอย่างที่รวมถึงกฎทางทฤษฎีระเบียบการนำไปใช้และเครื่องมือรวมกัน ซึ่งจากที่กล่าวข้างต้นทั้งหมดนี้ได้ก่อให้เกิดกระบวนรูปแบบ ซึ่งนำไปสู่แนวปฏิบัติที่เชื่อมโยงกันอย่างเฉพาะพิเศษ ซึ่งงานวิจัยทางวิทยาศาสตร์ ได้อธิบายต่อว่า “คนที่มีงานวิจัยอยู่ในกระบวนทัศน์เดียวกัน จะมีกฎและมาตรฐานการปฏิบัติทาง วิทยาศาสตร์ที่ คล้ายคลึงกัน และได้ผลออกมาเหมือนกัน”

กระบวนทัศน์จึงเป็นกระบวนคิดวิเคราะห์ วิธีคิด วิธีปฏิบัติ แนวการดำเนินชีวิตที่เกิด กระบวนการทบทวนใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพปัจจุบันและสอดคล้องกับสถานการณ์ใหม่ที่กำลัง เกิดขึ้น และที่จะเกิดขึ้นในอนาคต โดยส่งผ่านมุมมองความเชื่อพื้นฐานที่มีในจิตใจของมนุษย์ทุกคน ซึ่งมีทั้งแตกต่างกันตามเพศ อายุ สิ่งแวดล้อม การศึกษาเลี้ยงดู การอบรม ตลอดจนการตัดสินใจเลือก ของแต่ละบุคคล ความเชื่อพื้นฐานเหล่านี้ เป็นฐานกำหนด ให้แต่ละคนชอบสิ่งใด และไม่ชอบสิ่งใด มีความพึงพอใจต่อสภาพวัฒนธรรมนั้น ๆ เพียงไหน อย่างไร เป็นตัวนำร่องการตัดสินใจ ด้วยความเข้าใจ รู้ลึกนึกคิด และเหตุผลในตัวบุคคล ซึ่งอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงได้ หากรู้สึกรู้ว่ามีเหตุผลเพียงพอ ซึ่งอาจจะเกิดเหตุปัจจัยอื่นเกิดขึ้นร่วม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนั้น จะไม่ได้ถูกปรับเปลี่ยนเพียงแค่อารมณ์ผิวเผิน ซึ่งก่อนเกิดการเปลี่ยนแปลง จะต้องมีความเข้าใจในกระบวนทัศน์เก่าที่มีอยู่ก่อนแล้ว กระบวนทัศน์ที่จะรับเข้ามาแทนที่นั้น มีสาระตลามากมายที่จะพอทำให้สังคมมีการขังใจปรับปรุงเปลี่ยนแปลงจน เป็นที่พอใจ โดยสภาพสังคมนั้น ๆ ต้องการสิ่งใหม่ ซึ่งสังคมนั้น ๆ อาจจะต้องมีการอยู่ลึก ๆ แล้ว จึงค่อยกลายสภาพปรับเปลี่ยนเรียกว่า “สมรรถนะตัดสินใจ (Faculty Of Decision)” คือ เจตจำนง

(The Will) กระบวนทัศน์เป็นสมรรถนะแห่งความเข้าใจ (Understanding) และเชิญชวนให้ให้เจตจำนงเป็นผู้ตัดสินใจ

Paradigm คือ กลุ่มทฤษฎีที่มีการพัฒนาทางแนวคิดด้านการบริหารและการจัดการในศาสตร์วิชานั้น ๆ โดยมีการรวบรวมแนวคิดทฤษฎีของบรรดากลุ่มนักทฤษฎีเข้าไว้ด้วยกัน โดยอยู่ในช่วงระยะเวลาศึกษาวิจัยเดียวกัน อาจจะอยู่ในทศวรรษเดียวกันหรืออาจจะมีความต่อเนื่องกัน ซึ่งนักทฤษฎีในกระบวนทัศน์นั้น ๆ จะไม่มีความขัดแย้งกันทางด้านภาพรวมทางสังคม มีเนื้อหาทฤษฎีที่มีการเกี่ยวพันกันในด้านกระบวนการบริหารและการจัดการในศาสตร์นั้น ๆ และเมื่อมีกลุ่มนักทฤษฎีที่มีข้อเสนอแนะที่เป็นข้อขัดแย้ง มีมูลเหตุปัจจัยและความหลากหลายในประเด็น เมื่อนั้นกระบวนทัศน์จะถูกกลืนล้างกลายเป็นกระบวนทัศน์เก่า เกิดการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ โดยจะเริ่มก้าวเข้าสู่กระบวนทัศน์ใหม่ในที่สุด

การเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์ (Paradigm Shift) คือ ผลปลายทางที่เกิดจากทฤษฎีกระบวนทัศน์ตัวอย่าง เช่น ศาสตร์ทางการชั่งชั่ง มีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์หลายชั้น กระบวนการในช่วงที่กระบวนทัศน์เดิมได้มีการเริ่มที่จะไร้เสถียรภาพ ขาดดุลยภาพ เสื่อมและค่อย ๆ ลดบทบาทลงนั้น เป็นช่วงเวลาที่กระบวนทัศน์ใหม่ ยังอาจจะไม่ก่อตัว ซึ่งอาจจะอยู่ในช่วงจัดระเบียบตนเองขึ้นอย่างมีนัย จากนั้นจะเป็นช่วงวิกฤติ ที่อาจจะเต็มไปด้วยความสับสนทางกระบวนทัศน์ อันเป็นการเดินทางจากจุดสามแพร่งของวัฒนธรรม ที่อาจมีทางเลือกที่หลากหลาย ซึ่งระบบแห่งกระบวนทัศน์ จะพัฒนาไปตามทางสายใด จะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่เคยผ่าน ตลอดจนความนิยมจากสภาพรอบ ๆ สังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งกระบวนทัศน์ดังกล่าวยังอยู่ภายใต้ขอบเขตของกระบวนทัศน์เดิม รวมทั้งมีกระบวนการแสวงหาดึงวิถี (attractors) ที่จะสามารถเปลี่ยนแปลงทิศทางของระบบแห่งกระบวนทัศน์เดิม ให้เป็นไปในทิศทางแห่งกระบวนทัศน์ใหม่ที่ต้องการได้เร็วยิ่งขึ้น สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ การแสวงหาดึงวิถีนั้นจะส่งผลให้เกิดความเสียหายจากการล่มสลายของกระบวนทัศน์เดิมให้น้อยลงที่สุด

ติน ปรัชญพทุทธ์ (2551, น. 8) ได้ให้ความหมายว่า “แผนที่ เชื่อมทิศ ลายแทงหรือเครื่องมือที่ชุมชนนักวิชาการนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการบรรยาย อธิบาย และพยากรณ์ปรากฏการณ์และพฤติกรรม ในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่ง ครอบคลุมที่ยังมีความแกร่ง หรือ พลัง (Vigor Or Force) ในการบรรยาย อธิบาย และพยากรณ์ แต่ถ้าความแกร่ง หรือพลัง ดังกล่าวหมดลง และมีกระบวนทัศน์ใหม่เข้ามาแข่งขัน ชุมชนนักวิชาการก็จะหันไปใช้กระบวนทัศน์ใหม่เช่นกัน

โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์ และคณะ (2545, น. 41) ได้อ้างถึง ประเวศ วะสี โดยอธิบายในหนังสือมิติสุขภาพ: กระบวนทัศน์ใหม่เพื่อสร้างสังคมแห่งสุขภาวะ โดยอธิบายเรื่องกระบวนทัศน์ด้วยแนวคิดเชิงพุทธปรัชญา ในประเด็นของทิวี่ว่า กระบวนทัศน์หรือทัศนะหรือทิวี่นั้น จะนำไปสู่การปฏิบัติ กล่าวคือ สัมมาทิวี่จะนำไปสู่ สัมมาปฏิบัติ และมีจิตติวี่ จะนำไปสู่ มิจฉาปฏิบัติ

โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์ และคณะ อธิบายไว้ใน มิติสุขภาพ: กระบวนทัศน์ใหม่เพื่อสร้างสังคมแห่งสุขภาวะ ใน ปี พ.ศ. 2545 ว่า กระบวนทัศน์นั้น หมายถึง ทัศนะแม่บท หรือ รากฐานของวิธีคิดทั้งหมดเป็นทัศนะพื้นฐานหรือรากฐาน ซึ่งสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิธีคิดต่าง ๆ และ กำหนดวิธีคิดของมนุษย์ในลักษณะที่ต่างกัน

โกศล ช่อผกา (2542, น. 17) อธิบายในรายงานการวิจัย เรื่อง พุทธกระบวนทัศน์เชิงนิเวศวิทยาแนวลึก โดยนิยามคำว่ากระบวนทัศน์นั้น หมายถึง แบบแผนการคิดหรือทัศนะพื้นฐานในการมองโลก และชีวิต ซึ่งมีเนื้อหาว่าด้วยความจริงหรือสัจยะของสรรพสิ่งหรือ ความสัมพันธ์ของสรรพสิ่ง ซึ่งเป็นมิติด้านอภิปราย รวมทั้งมิติด้านญาณวิทยา ที่ว่าด้วยวิถีทางหรือวิธีการรู้ความจริงหรือสัจยะ ตลอดจนธรรมชาติหรือความสัมพันธ์ของสรรพสิ่ง โดยแบบแผนการคิดหรือทัศนะดังกล่าว เป็นตัวกำหนดระบบคุณค่าและแบบแผนของระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ สังคมและธรรมชาติของประชาคมหนึ่ง ในระยะเวลาหนึ่ง”

ประสาน ต่างใจ (2545, น. 34) นิยาม กระบวนทัศน์ (Paradigm ใน บุพนิมิตแห่งกระบวนทัศน์ใหม่ (พ.ศ. 2545) ว่า หมายถึง กระบวนทางความคิด ทางการรับรู้ ทางวิธีคิด และการสะท้อนความคิด ให้เป็นความหมายหรือให้มีคุณค่าของมนุษยชาติ สำหรับดำรงอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง ทั้งนี้ ประสาน ต่างใจ ได้พัฒนานิยามดังกล่าว จากนิยามของ วิลลิส ฮาร์แมน (Willis Harman) (ค.ศ. 1976) ที่ว่า “กระบวนทัศน์ คือ แนวทางพื้นฐานว่าด้วยความคิดการรับรู้คุณค่า และการปฏิบัติที่สัมพันธ์เป็นการเฉพาะกับวิสัยทัศน์แห่งความจริง”

เมื่อเกิดกระบวนการณ์เปลี่ยนแปลง ย้ายกระบวนทัศน์จากแบบเก่าเป็นแบบใหม่ จะเห็นว่ากระบวนทัศน์ในลักษณะใหม่นั้น ดูราวว่าจะวนกลับมาเหมือนกับกระบวนทัศน์เดิมบางกระบวนทัศน์ในอดีต ซึ่งเคยมีแล้วก็หายไป ซึ่งอย่างไรก็ตาม ในความเป็นจริง จะมีได้เป็นเช่นนั้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวสามารถอธิบายด้วยแนวคิดทฤษฎี กระบวนการเคลื่อนไหวของทั้งหมด (Holomovement) คือ กระบวนทัศน์ใหม่ จะเริ่มก่อกำเนิดและคลี่ขยายเผยออกมาในสังคมให้รับทราบ โดยเลือกรวมเอาคุณสมบัติของกระบวนทัศน์เดิมที่มันซ่อนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของทั้งหมดก่อนหน้านี้ ในกระบวนการเลื่อนไหลที่เป็นเอกภาพอันมีความอิสระ ในรูปของน้ำวนหรือเกลียวกันหอย เมื่อพิจารณาอย่างเผิน ๆ เหมือนราวกับจะย้อนรอยวัฒนธรรมเดิม แต่แท้จริงแล้ว มีความแตกต่างที่ขึ้นตรงกับกระแสวัฒนธรรม ณ ขณะนั้น

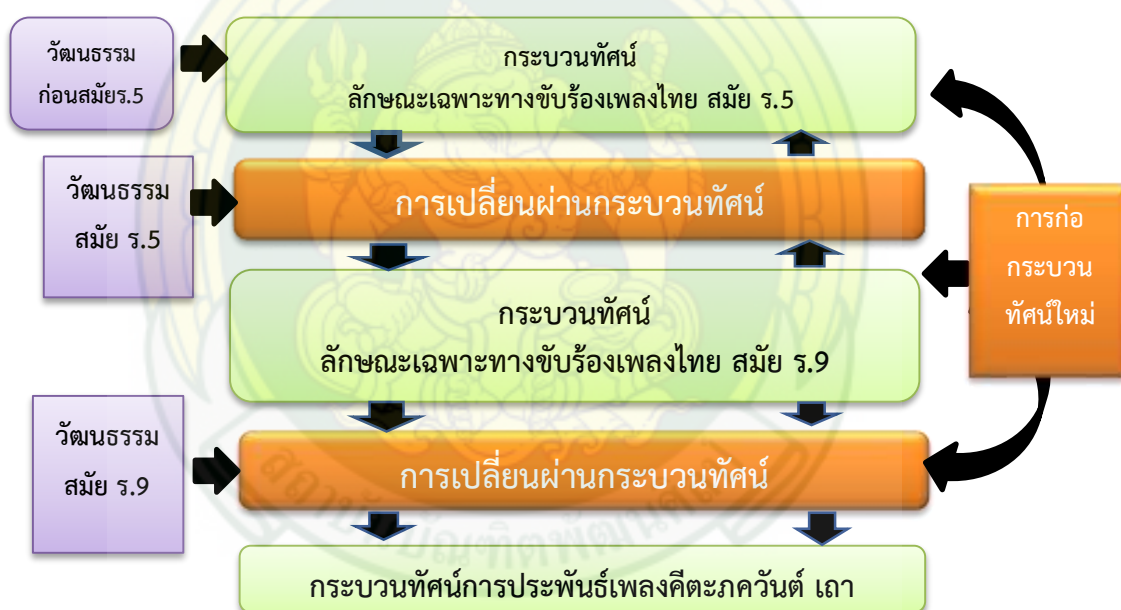
วีระ สมบูรณ์ อธิบายไว้ใน มิติสุขภาพ : กระบวนทัศน์ใหม่เพื่อสร้างสังคมแห่งสุขภาวะในปี พ.ศ. 2545 ของโกมาตร จึงเสถียรทรัพย์ และคณะ ดังนี้

การที่กระบวนทัศน์จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปเองโดยธรรมชาติดังกล่าว ทำให้ต้องตระหนักและยอมรับว่า ไม่อาจตัดสินได้ว่า กระบวนทัศน์หนึ่งกระบวนทัศน์ใด มีความถูกต้องหรือผิดพลาดในเชิงระบบคุณค่า เนื่องจากกระบวนทัศน์แต่ละกระบวนทัศน์ จะสถาปนาตนเองขึ้นมาได้ ก็เมื่อสามารถแก้ไขปัญหาหรือตอบโจทย์ของยุคสมัยและบริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปได้มากกว่า

กระบวนทัศน์ จึงเป็นมิติมุมมองของความเชื่อ ความเข้าใจ ที่สามารถใช้เป็นฐานคิดในการมองวัฒนธรรม มองความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ที่กระบวนทัศน์เปลี่ยนแปลงได้ตามมิติของเวลา พื้นที่ และสังคม การก้าวข้ามข้อจำกัดเพื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์นั้น เป็นกระบวนที่สรรพสิ่งในโลกล้วนต้องเปลี่ยนแปลง เมื่อการเปลี่ยนแปลงนั้นสัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพเป็นหนึ่งเดียวมีวิถีการเคลื่อนไหวในตัวในทิศทางเดียวกันทั้งวัฒนธรรม ผ่านมุมมอง ข้อยอมรับ จากวัฒนธรรมที่ต่างเข้ามาผูกสัมพันธ์สู่กันและกันเป็นตาข่ายชีวิต ให้รอดดำรงอยู่โดยใช้สอยส่วนของประโยชน์จากวัฒนธรรมของกันและกัน มีเส้นความสัมพันธ์ร้อยรัดเชื่อมโยงอยู่โดยรอบ เป็นหนึ่งเดียวกัน เรียนรู้กระบวนทัศน์ทั้งเก่าและใหม่ ให้ผู้คนผ่านพ้นภายใต้ความไม่รู้ และความดูแล ซึ่งไม่มีประโยชน์ในวงวัฒนธรรมที่มี

แต่การเปลี่ยนผ่านพัฒนา สิ่งนี้ทำให้เรายอมรับในการเปลี่ยนแปลงของกระบวนการทัศน์ใหม่ ทำให้เราเติบโต ซึ่งการขัดแย้งก่อให้เกิดสิ่งใหม่และความอยู่รอดเสมอ

ในงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา” สามารถนำทฤษฎีกระบวนการทัศน์ มาเป็นเครื่องมือตรวจสอบวิจัยได้ โดยอธิบายความ ดังนี้ เมื่อกระบวนการวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ถ่ายทอดมา สู่การขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีองค์ความรู้เก่า เป็นเสาหลักอันเป็นที่ยอมรับของวัฒนธรรม การขับร้องเพลงไทย เมื่อสยาม ณ เวลานั้นมีการพัฒนาอย่างรอบด้าน วัฒนธรรมต่าง ๆ จึงมีการไหล บ่าอย่างน้อยสุด ก็เกิดการหยิบยืมทางวัฒนธรรม จนถึงที่สุดแล้ว ได้ก่อให้เกิดกระบวนการทัศน์ใหม่ทาง การขับร้องเพลงไทย โดยเริ่มก่อกำเนิดและคลี่ขยายเผยออกมาในสังคมให้รับทราบทีละชนิดแบบค่อย เป็นค่อยไป โดยเลือกรวมเอาคุณสมบัติของกระบวนการทัศน์ความรู้เดิม ตลอดจนนำกระบวนการทัศน์เก่า ซึ่งเคยมีปรากฏที่ม้วนซ้อนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมก่อนหน้านี้ ในกระบวนการเลื่อนไหล ที่เป็นเอกภาพอันมีความอิสระนั้น จะเผยให้เกิดการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์ในที่สุด โดยสามารถเขียน เป็นแผนภูมิทฤษฎีกระบวนการทัศน์ได้ ดังนี้



ภาพที่ 4 แผนภูมิทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์ แสดงความเชื่อมโยงการเปลี่ยนแปลงการขับร้อง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย

ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ที่นำมาเป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูลทางวิชาการ การศึกษาวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” นั้น ประกอบด้วยเนื้อหา 2 ส่วน ดังนี้

1.4.1 หลักคีตศิลป์

ผู้วิจัยได้นำงานเขียนของครูท้วม ประสิทธิกุล ซึ่งในสังคมวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ต่างยกย่องให้ท่านเป็นต้นแบบการขับร้องในแบบวังหลวง ผู้ซึ่งมีความสามารถในการขับร้อง และเชิงทฤษฎี จึงทำให้องค์ความรู้ทางด้านทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยของครูท้วม ประสิทธิกุลนั้น เป็นที่เชื่อถือทั้งคน ในวัฒนธรรมการขับร้องและดนตรีไทย ผลงานทางด้านตำราการสอนขับร้องเพลงไทยของครูท้วม ประสิทธิกุล ในหนังสือชื่อ “หลักคีตศิลป์” นั้น เป็นลักษณะงานพรรณนาโวหารแบบสำนวนเก่า ท่านได้นำองค์ความรู้ การขับร้องเพลงไทยดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 5 ถ่ายทอดมุมมองความคิดเห็น จากคนในวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยโดยตรง ที่ส่งสะท้อนองค์ความรู้สู่ลูกศิษย์ ในเรื่องของ ความรู้ทั่วไป แม่เสียงของการขับร้อง กระบวนการสร้างเสียงลักษณะต่าง ๆ บันไดเสียงวิธีทำให้ เสียงแจ่มใส หลักการถอนหายใจที่ถูกต้อง หลักการวิธีเน้น หลักเท่า จังหวะหน้าทับโยนหลักเสียงพิสดาร และประเภทการขับร้อง

ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 191) หลักคีตศิลป์ให้ทรรศนะเกี่ยวกับธรรมชาติของการขับร้องเพลง ดังนี้ “ศิลป์แห่งการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่มีอุปกรณ์ที่เป็นชิ้นส่วน เหมือนศิลปะประเภทอื่น ซึ่งเขาสามารถหยิบยืมกันมาใช้ได้ ส่วนอุปกรณ์สำคัญ ๆ ที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่สามารถขอยืมใครได้ ซึ่งล้วนแต่เป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้าง ไม่มีตัวตนทั้งสิ้น ฉะนั้นศิลปะการขับร้องเพลงไทย จึงต้องมีหลักคุ้มครองทุกกิริยาบถ ไม่มีตัวตน เราไม่สามารถที่จะสัมผัส หรือแก้ไขอุปกรณ์แห่ง การขับร้องเพลงไทยได้ เพราะเป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้างมาอย่างละเอียดอ่อนเหลือเกิน และปราศจากรูปร่างตัวตนแต่นักศิลปะสามารถบังคับอุปกรณ์เหล่านี้ตามใจปรารถนาได้ ด้วยอำนาจพิเศษ แห่งจิตของเขานั่นเอง”

ผู้ที่มีความสามารถทางด้านการขับร้องจะสามารถบังคับเสียงได้ด้วยอำนาจจิต ซึ่งอำนาจจิตนั้นมีกระแสและมีพลังงานมหาศาล สามารถบังคับให้สูงต่ำดังค่อยไพเราะอ่อนหวานไปตามจิตเจตนา ซึ่งในประเด็นข้างต้นนั้น เป็นเรื่องลักษณะเฉพาะของบุคคล อันเป็นสมบัติติดตัวมาแต่กำเนิด ไม่สามารถหยิบยืมซึ่งกันและกันได้ จะสามารถมอบให้ผู้อื่น แต่เพียงการแนะนำแนวทางเพื่อปฏิบัติฝึกฝนเพียงเท่านั้น

1.4.2 ลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อน

ลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อน ดังกล่าวนี้นี้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้กระบวนการขับร้อง จากคุณครูสุจิตต์ ตรียะประณีต คุณครูสุรางค์ ตรีพันธ์ คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง คุณครูสุพัชรินทร์ วัฒนพันธ์ คุณครูวัฒนา โกศินานนท์ คุณครูประคอง ชลาณภาพ คุณครูกัญญา โลหิตาจร คุณครูณรงค์ รวมบรรเลง คุณครูมันทนา อยู่ยั้งยืน และคุณครูทางด้านคีตศิลป์ไทยอีกหลายท่าน รวบรวมลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อน โดยผู้วิจัยมีกระบวนการวิเคราะห์เสียงที่อ้างอิงจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2543 และเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2553 โดยทบวงมหาวิทยาลัย ได้จัดทำกรรณการรวบรวม แยกประเภท วิเคราะห์ สังเคราะห์เป็นองค์ความรู้จากทัศนคติของผู้วิจัย โดยจำแนกรายละเอียดลักษณะ กลวิธีการประดิษฐ์เสียงได้ 12 กลุ่มคำ 50 วิธี ดังนี้

กลุ่มที่ 1 รวบเสียง สะบัดเสียง

กลุ่มที่ 2 ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ คร่อมจังหวะ

กลุ่มที่ 3 ม้วนเสียง ม้วนคำ หางเสียง

กลุ่มที่ 4 ครั้น กระทบ สะดุด ปรับ โปรย

กลุ่มที่ 5 เน้นเสียงและเน้นคำ ปั่นเสียงและปั่นคำ ประคบเสียง ประคบคำ ประดิษฐ์คำ แผดเสียง

กลุ่มที่ 6 กล่อมเสียง กลิ้งเสียง กลิ้งเสียง กลืนเสียง (เสียงลงทรวง) อมเสียง ช้อนเสียง

กลุ่มที่ 7 ครวญ โหน พลั่ว กนกคอ โยกเสียง โยนเสียง ขยักขย่อน

กลุ่มที่ 8 ผ่อนเสียง ผ่านเสียง เหนินเสียง เลื่อนเสียง

กลุ่มที่ 9 ควางเสียง ผันเสียง ร่อนไปไม่ร่วง

กลุ่มที่ 10 เกลือกเสียง กรอกเสียง กตเสียง

กลุ่มที่ 11 ลอยเสียง เสียงอาศัย (เสียงผี) เสียงลงทรวง ทิ้งเสียง ปีบเสียง ร่อนผิวลม

กลุ่มที่ 12 เท่า เท่าเต็ม เท่าครึ่ง เท่าสกด เท่าใหญ่

โดยกลวิธีการขับร้องเพลงไทยทั้ง 12 กลุ่มคำ 50 วิธี สามารถอธิบายเพื่อความเข้าใจในการประดิษฐ์เสียง ดังนี้

กลุ่มที่ 1 รวบเสียง สะบัดเสียง

1) รวบเสียง หมายถึง วิธีการร้องเนื้อร้องและการเอื้อนที่กระชับ ตรงจังหวะ เหมาะสมกับอารมณ์เพลงนั้นๆ แตกต่างจากการรวบคำ พบได้ในเพลงลึงโลด ลิงลาน

2) สะบัดเสียง หมายถึง การสร้างเสียง 3 เสียง เปล่งออกมาให้ต่อเนื่องด้วยความเร็ว ให้เสียงพลิก โดยหลักแห่งการคุมครองของการสะบัดเสียงมี 2 ประเภทคือ สะบัดเสียงออกเอย และสะบัดเสียงเอออออกเอย ทั้งนี้การสะบัดเสียงมี 2 ลักษณะคือ สะบัดไม่เรียงเสียง และสะบัดเรียงเสียง วิธีการเลือกใช้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์สุนทรีย์ของแต่ละบุคคลในการเลือกใช้ให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงนั้นๆเป็นใหญ่

กลุ่มที่ 2 ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ คร่อมจังหวะ

1) ลักจังหวะ ล่วงหน้า หมายถึง การขับร้องที่เจตนาให้คำร้องหรือเอื้อนตกลงก่อนจังหวะ ไม่เกิน 1 ฉิ่ง หรือ 1 ฉับ

2) ย้อยจังหวะ หมายถึง การขับร้องที่เจตนาให้คำร้องหรือเอื้อนตกลงหลังท้ายจังหวะ ไม่เกินงาม นิยมปฏิบัติตอนท้ายคำร้องหรือท้ายเอื้อนตอนจบท่อน

3) คร่อมจังหวะ หมายถึง การขับร้องที่เจตนาให้คำร้องหรือเอื้อนไม่ตรงจังหวะ แต่ไม่ควรเกิน 1 หน้าทับ นิยมปฏิบัติเฉพาะเพลงประเภทสองไม้

กลุ่มที่ 3 ม้วนเสียง ม้วนคำ หางเสียง

1) ม้วนเสียงและม้วนคำ หมายถึง การบรรจงสร้างเสียงหนักเบา เน้นเอื้อนที่มีหลายเสียง รวบเสียงด้วยลมหายใจเดียวกัน ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและนุ่มนวล

2) หางเสียง หมายถึง การสร้างเสียงสุดท้ายของคำร้องหรือเอื้อน เป็นจริตของคีตศิลป์ไทยที่นิยมทำ บางคำช่วยให้คำร้องผันถูกความหมายและทำนอง เสียงที่เปล่งออกมามีส่วนมากคือเสียง “อี” หรือขึ้นอยู่กับกาผันเสียงนั้น ๆ หางเสียงมี 2 รูปแบบคือ หางเสียงธรรมดา และหางเสียงกระทบ

กลุ่มที่ 4 ครั้น กระทบ สะดุด ปรับ โปรย

- 1) ครั้น หมายถึง หางเสียงทั้งต่ำสูงที่เน้นให้มีความพลิ้วสะท้อน ไม่ยาวมาก เป็นการเน้นอารมณ์เพลงนั้นๆเพื่ออรรถรส แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ครั้นทำนองและครั้นคำร้อง
- 2) กระทบ หมายถึง การย่นเสียงหลักและเพิ่มเสียงที่สูงกว่าเสียงหลัก 1 เสียงแล้วย้อนกลับมาที่เสียงหลักไม่เร็วมาก ดังลักษณะกิริยาการกระทบกัน
- 3) เสียงสะดุด หมายถึง การย่นเสียงหลักแล้วหยุดเสียงสั้นๆเบาๆเพียงเล็กน้อยแล้วกลับเข้ามาที่เสียงหลักที่ราบเรียบดังเดิม
- 4) ปรับ หมายถึง เน้นคำร้องและทำนองเอื้อนให้เสียงกระทบกันด้วยความเร็วสั้นและเบา
- 5) โปรย หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำหรือทำนองเอื้อนโดยการโรยเสียงจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

กลุ่มที่ 5 เน้นเสียงและเน้นคำ ปั่นเสียงและปั่นคำ ประคบเสียง ประคบคำ ประดิษฐ์คำ แผดเสียง

- 1) เน้นเสียงและเน้นคำ หมายถึง วิธีการให้ความสำคัญกับคำร้องเป็นพิเศษโดยมีโน้ตระดับเข้าไปเกี่ยวข้องจำนวน 2 ตัวโน้ตและมีโน้ตหลัก 1 ตัวโน้ต คล้ายการสับแต่ช้าและประณีตกว่า
- 2) ปั่นเสียงและปั่นคำ หมายถึง การบังคับคำร้องที่เสียงหลัก แล้วเลื่อนเสียงไปตามทางร้องในลมหายใจเดียวกัน เพื่อใส่อารมณ์ให้กับเนื้อร้อง
- 3) ประคบเสียง หมายถึง การประดิษฐ์เสียงคำร้องให้ถูกกับความหมายโดยที่ไม่เสียรูปของคำ ตรงตามอักขรวิธีและไม่เสียทำนอง ด้วยความนุ่มนวล สามารถสื่ออารมณ์ได้ชัดเจน
- 4) ประคบคำ หมายถึง การทำเสียงและคำร้องให้ชัดเจน ตรงตามประสงค์ของทำนองโดยไม่ดังหรือเบาจนเกินไป
- 5) ประดิษฐ์คำ หมายถึง วิธีการออกเสียงคำร้องโดยการตกแต่งถ้อยคำให้ประณีตไพเราะ เน้นเสียงหนักเบา

- 6) แผดเสียง หมายถึง การเน้นคำร้องให้เสียงดังมากกว่าปกติ ให้เหมาะสมกับอารมณ์โกรธ

กลุ่มที่ 6 กล่อมเสียง กลิ้งเสียง กลิ้งเสียง กลิ่นเสียง (เสียงลงทรวง) อมเสียง ซ้อนเสียง

- 1) กล่อมเสียง หมายถึง การทำเสียงให้วนเวียน ราบรื่น ขึ้นอยู่กับเทคนิคลีลาของผู้ขับร้อง
- 2) กลิ้งเสียง หมายถึง ลักษณะคล้ายกับการครั้น แต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้ามาผสมเล็กน้อย โดยใช้ลมหายใจเดียวกัน
- 3) กลิ้งเสียง หมายถึง การนำคำร้องกล่อมเข้าหาทำนองดนตรี ยึดถือเครื่องดนตรีเป็นใหญ่ เพื่อเป็นการฉายสำเนียงภาษาในทำนองนั้นๆ
- 4) กลิ่นเสียง (เสียงลงทรวง) หมายถึง ทำนองเอื้อนใช้เสียงอ้อ หรือเออ มักพบในเพลงสำเนียงมอญ อยู่ที่ระดับทำนองเสียงต่ำ
- 5) อมเสียง หมายถึง การใช้เสียงในช่วงการร้องลูกเท่า โดยการออกเสียง อ้อ หรือเสียงอ้อทั้งนี้วิธีการเลือกออกเสียงนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์สุนทรีย์ของแต่ละบุคคล
- 6) ซ้อนเสียง หมายถึง การบังคับท้ายเสียงเอื้อนให้มีระดับหย่อนลงมาจากเดิมแล้วย้อนเสียงขึ้นไป เพื่อให้อยู่ในระดับเสียงที่ชัดเจนและถูกทำนอง

กลุ่มที่ 7 ครวญ โหน พลั่ว กนกคอ โยกเสียง โยนเสียง ขยักขย่อน

- 1) ครวญ หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองทางขับร้องที่ให้อารมณ์โศกเศร้า นิยมปฏิบัติในเพลงประเภทสองไม้ เฉพาะในทำนองโยน
- 2) โหนเสียง หมายถึง การสร้างเสียงเอื้อนที่เลื่อนไหลจากเสียงต่ำค่อยๆเลื่อนไปหาเสียงที่สูงกว่า จนถึงระดับทำนองที่ต้องการด้วยความต่อเนื่อง ลมเดียวกัน
- 3) เสียงพลั่ว หมายถึง ขับร้องให้ทางเสียงมีความสั่นไหว ที่นำการม้วนเสียงกับการครั้นเสียงมารวมกันร้องด้วยความนิ่มนวล
- 4) กนกคอ หมายถึง คำเรียกลูกเอื้อนที่มีความซับซ้อนและไพเราะ มีหลายแบบ
- 5) โยกเสียง หมายถึง การทำเสียงสูงๆต่ำๆในระดับเสียงเดิมกลับไปมาหลาย ๆ ครั้ง จากช้ามาเร็วจนกว่าจะหมดทำนองและลมหายใจ
- 6) โยนเสียง หมายถึง การขับร้องในระดับเสียงหนึ่งเลื่อนไหลไปอีกเสียงหนึ่ง และกลับมาด้วยระดับเสียงเดิม อยู่ในเพลงประเภทสองไม้ มีลักษณะคล้ายเท่า แต่มีความเลื่อนไหลของทำนองมากกว่าการเอื้อนเท่า
- 7) ขยักขย่อน หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อน ที่ยืนอยู่เสียงเดียว แทรกด้วยเสียงระดับ แล้วกลับมาหาเสียงหลัก จากช้ามาเร็วโดยการปรุงแต่งเสียงให้สละสลวยตรงตามทำนองหลัก

กลุ่มที่ 8 ผ่อนเสียง ผ่านเสียง เหนเสียง เลื่อนเสียง

- 1) ผ่อนเสียง หมายถึง วิธีการร้องหรือเสียงยาวพิเศษในลมหายใจเดียวกัน ผู้ขับร้องต้องสุดลมหายใจเก็บกำลังแล้วค่อยๆปล่อยเสียงออกมาทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอจนจบสำนวนเพลง
- 2) ผ่านเสียง หมายถึง การเอื้อนเสียงจากโน้ตหนึ่งเลื่อนไปอีกโน้ตหนึ่งที่เรียงกัน สัมพันธ์กันในลมหายใจเดียวกัน ไม่ขาดช่วง
- 3) เหนเสียง หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงร้องเลื่อนขึ้นจากโน้ตหนึ่งไปโน้ตที่มีระดับสูงกว่าเพียงเล็กน้อยด้วยความอ่อนหวาน คล้ายกับการโหนเสียง แต่วิธีเหนเสียงนั้นใช้กำลังน้อยกว่าโหนเสียง
- 4) เลื่อนไหล หมายถึง เสียงเอื้อนที่อยู่ท้ายทำนองเอื้อนหลัก เป็นเอื้อนประดับที่ใช้เสียงตกของทำนองหลังมาใส่ ส่วนมากใช้ในสำนวนเพลงมอญ

กลุ่มที่ 9 ควงเสียง ผั่นเสียง ร่อนใบไม้ร่วง

- 1) ควงเสียง หมายถึง การขับร้องที่ระดับเสียงสูงแล้วกลับมาที่เสียงต่ำในระดับเสียงเดียวกัน ห่างกัน1ช่วงเสียง
- 2) ผั่นเสียง หมายถึง ท้ายเสียงของถ้อยคำ ที่ทำให้เกิดความชัดเจนในอักขระทำนองเพลง
- 3) ร่อนใบไม้ร่วง หมายถึง เสียงที่ค่อยๆเลื่อนไหลจากเสียงสูงมาเสียงต่ำไปสู่ทำนองหลัก โดยให้เสียงมีความต่อเนื่องกัน

กลุ่มที่ 10 เกลือกเสียง กรอกเสียง กดเสียง

- 1) เกลือกเสียง หมายถึง วิธีการหย่อนเสียงแล้วกลับมาสู่เสียงหลักดังเดิม
- 2) กรอกเสียง หมายถึง การทำเสียงให้คล้ายละลอกคลื่นซัดกลับไปมาด้วยความเร็ว
- 3) กดเสียง หมายถึง การบังคับเสียงให้มีระดับต่ำกว่าความน่าจะเป็น หรือบังคับเสียงให้มีระดับต่ำเพื่อให้เสียงตรงในระดับทำนอง

กลุ่มที่ 11 ลอยเสียง เสียงอาศัย (เสียงผี) เสียงลงทรวง ทิ้งเสียง ปิบเสียง ร่อนผิวลม

1) ลอยเสียง หมายถึง การร้องที่มีการลากเสียงยาวหรือโหนเสียงขึ้นไปแล้วหยุดรอจังหวะหน้าทับ ขยับสัดส่วนของเพลงไม่ให้คร่อมจังหวะจึงร้องต่อไปให้เข้า จังหวะและไม่ควรเกินสองหน้าทับ ใช้เฉพาะประเภทเพลงสองไม้

2) เสียงอาศัย (เสียงผี) หมายถึง การใช้เสียงสูงที่สูงมากกว่าปกติ โดยบังคับเสียงนั้นให้ผ่านปากและจมูก จะใช้ในเวลาจำเป็นจริงๆเท่านั้น และต้องทำให้คล้ายกับเสียงจริงที่สุด

3) ทิ้งเสียง หมายถึง วิธีการจบด้วยคำร้องแล้วหยุดเสียงเอื้อน แล้วกลับเข้าจังหวะเดิมต่อ

4) ปิบเสียง หมายถึง การใช้เสียงสูงมากๆ แต่ยังไม่ถึงระดับของเสียงผี

5) ร่อนผิวลม หมายถึง เสียงเอื้อนที่มาจากเสียงสูงแล้วค่อยๆโปรยลงแล้วเป็นขั้นไปสู่ทำนองหลัก

กลุ่มที่ 12 เท้า เท้าเต็ม เท้าครึ่ง เท้าสกด เท้าใหญ่

1) เท้า หมายถึง ทำนองที่มีแต่เสียงเปล่า ไม่มีคำร้องสอดแทรกในทำนองเพลง ใช้สำหรับตัดหรือเติมทำนอง ให้เพลงมีทำนองที่สมบูรณ์ไม่ขาดไม่เกิน มีประเภทคือ เท้าเต็ม เท้าครึ่ง เท้าสกด และเท้าใหญ่

2) เท้าเต็ม หมายถึง วิธีการใช้ขึ้นต้นของเพลง เรียกอีกอย่างว่าเท้าหัว หรือเท้าปาก เพื่อความสมบูรณ์ของทำนอง

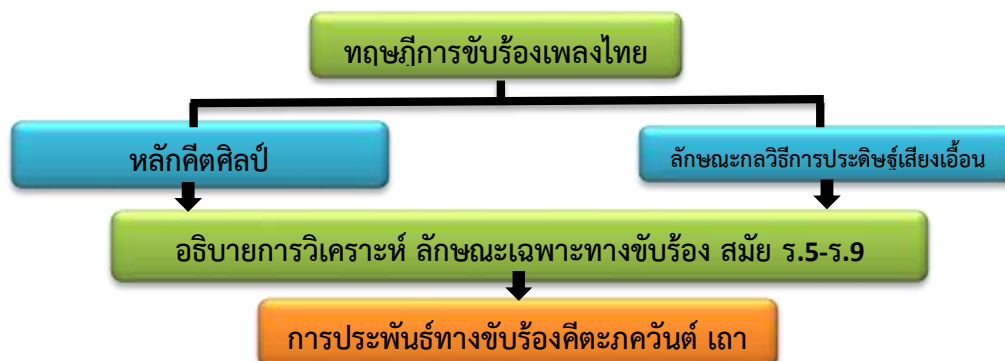
3) เท้าครึ่ง หมายถึง วิธีการใช้เอื้อนขึ้นต้นของเพลง หรือกลางเพลง แต่มีลักษณะที่สั้นกว่าเท้าเต็ม ครึ่งจังหวะ แม้ว่าการปฏิบัติและคำพูดอาจจะดูแย้งกัน แต่คงเรียกว่าเท้าครึ่งเป็นจารีต

4) เท้าสกด หมายถึง วิธีการใช้สอดแทรกท้ายเอื้อน มีลักษณะที่สั้นว่าเท้าครึ่งหนึ่งหน่วย ให้คงความสมบูรณ์ของทำนอง

5) เท้าใหญ่ หมายถึง เท้าที่มีความยาวกว่าเท้าเต็มหนึ่งเท้า ทั้งนี้อาจจะรวมถึงคำร้องซึ่งปรากฏภายในที่เป็นโน้ตระดับในเท้าใหญ่นั้นด้วย

ในงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” สามารถใช้ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล และลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อนของคณาจารย์ทางด้านคีตศิลป์ไทย โดยนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาบูรณาการกระบวนการอธิบายปรากฏการณ์ในการวิเคราะห์ทางขับร้อง โดยอธิบายความ ดังนี้ เมื่อกระบวนการวิจัยได้มาซึ่งลักษณะเฉพาะทางขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 และสมัยรัชกาลที่ 9 จะทำการแยกแยะ วิเคราะห์สังเคราะห์ เพื่อนำลักษณะเด่นของกระบวนการขับร้องในสมัยดังกล่าว นำไปสร้างสรรค์ประพันธ์เป็นเพลงคีตะภควันต์ เถา โดยใช้ทฤษฎีขับร้องเพลงไทยเป็นเครื่องมือตรวจสอบข้อมูลวิจัย ทฤษฎีขับร้องเพลงไทยจึงสามารถมีผลต่อการขับเคลื่อนกระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องได้

องค์ความรู้ข้างต้นนั้น จะสามารถศึกษาและอธิบายการเคลื่อนไหวของศาสตร์ทางคีตศิลป์ไทยได้อย่างเป็นระบบ ด้วยพื้นฐานการกล่อมเกลามาจากจารีตเดิม พร้อมสร้างการตีความหมายด้วยการมองผ่านมิติกลวิธีปฏิบัติที่เป็นระบบ โดยสามารถอธิบายได้อย่างสอดคล้องกับหลักจารีตเดิม ที่มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ตรวจสอบ ซึ่งปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้วิทยากรที่มีจารีตควมคมนั้น มีความสามารถในการสร้างนวัตกรรมขึ้นมาได้ นั่นคือผู้คนในวัฒนธรรมวิทยากรนั้น ๆ ส่งเสริม สามารถถ่ายทอดเชื่อมโยงองกวม จนสามารถสร้างความเข้าใจร่วมกันในวัฒนธรรมโดยกรรมวิธีทางธรรมชาติ จากทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้น สามารถเขียนเป็นแผนภูมิทฤษฎีได้ ดังนี้



ภาพที่ 5 แผนภูมิกฎหมายการข้บร้องเพลงไทย แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์
ทางข้บร้องเพลงคีตะภควันต์ เถา
ที่มา: ผู้วิจัย

1.5 กฎหมายการสร้างสรรคศิลป์

ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ (2563, น. 75) ได้อธิบายถึงแนวทางการสร้างสรรคศิลป์ไว้ในหนังสือกฎหมายเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี เรื่อง กฎหมายการสร้างสรรคศิลป์ อันเป็นกฎหมายที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสำหร้าบนำไปสร้างสรรคงานศิลปะทั้งดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ ซึ่งการสร้างสรรคศิลป์ เกิดจากความคิดของศิลปินซึ่งมีฐานข้อมูลและบริบทสังคมวัฒนธรรม มีหลักคิด 2 ประการ คือ หลักนิติการสร้างสรรคและหลักวิถีลักษณะการสร้างสรรค หลักคิดทั้งสองมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงต่อกันระหว่างมุมมองที่มีทิศทางมุ่งไปให้เกิดมีขึ้นกับคุณลักษณะเฉพาะที่มีความหลากหลาย ซึ่งหมายรวมถึงคำที่มีความหมายใกล้เคียงกันด้วย เช่น การรังสรรค์ ประดิษฐ์ ทัศนนิมิต การคิดทำร้ายรำ แต่งเพลงประพันธ์เพลง ได้หลอมรวมความเป็นเหตุผลของปัจจัยตามทฤษฎี ดังนี้

1.5.1 หลักนิติการสร้างสรรค

เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ เกิดขึ้นจากการต่อยอดบุพภูมิ เมื่อเกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วจึงสืบทอดไปสู่มรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ มุมมองการสร้างสรรคนี้เกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัย 5 ประการ

1) การสร้างสรรคศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ การเกิดขึ้นของงานศิลป์เป็นความมดงามจากการกระทำให้เกิดงานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์นั้นต้องสำเร็จขึ้นด้วยการสร้างสรรคของมนุษย์เท่านั้น สรรพสัตว์ทั้งหลายหรือความสวยงามจากปรากฏการณ์ของธรรมชาติของธรรมชาตินั้นไม่ใช่ศิลปะ เพราะธรรมชาติไม่สามารถสร้างเสริมงานศิลป์ด้วยจินตนาการของตนเองได้ แต่เมื่อศิลปินได้พินิจปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเหล่านั้นจนเกิดจินตนาการแล้ว จึงนำมาร้อยเรียงแสดงให้เห้น ผูกสาระเป็นเรื่องราว การกระทำในลักษณะดังกล่าวของศิลปินจัดเป็นงานสร้างสรรคศิลป์

2) การสร้างสรรคศิลป์เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ การสั่งสมความรู้เป็นคุณสมบัติสำคัญที่มนุษย์มี เมื่อมนุษย์มีการติดต่อสื่อสารตามมิติของโลกาภิวัดน์ เกิดการผ่องถ่ายความรู้จนนำไปสู่ความเป็นสมบัติร่วมของมวลมนุษยชาติ สรรพสิ่งของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จึงห้อมล้อมไปด้วยบริบทที่ฉายภาพให้เห็นโครงสร้างและเอกลักษณ์วัฒนธรรม ซึ่งวัฒนธรรมมักติดตัวมนุษย์ไปทุกแห่งสถาน การฝังลึกในวัฒนธรรมของมนุษย์ตั้งแต่แรกเกิดจนเติบโตใหญ่ขึ้นนับเป็นบุพภูมิของแต่ละคน ความเชื่อ ศาสนา

ความศรัทธา ความมั่นใจ ความรัก และอีกหลากหลายเป็นปัจจัยของบุญภูมิ สิ่งนี้มีอิทธิพลในการสร้างความคิดของมวลจินตนาการให้การขับเคลื่อนงานสร้างความเชื่อมสมผสานกับความศรัทธา เป็นจุดเริ่มต้นของมหัศจรรย์งานศิลป์ที่ยิ่งใหญ่ ศาสนสถานของทุกศาสนามีความยิ่งใหญ่โอฬารของศิลปะที่วิจิตรบรรจงที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมการแสดงเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จัดเป็นบุญภูมิให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้น

3) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการต่อยอดบุญภูมิด้วยกระบวนการวิจัยแสวงผลการให้ความหมายในเนื้อหาทุกขั้นตอน ยังผลให้เกิดการค้นพ่องค์ความรู้ต่าง ๆ เมื่อนักสร้างสรรค์ที่ดำเนินการด้วยวิธีใช้ผลที่ได้จากการวิจัยเพื่อเป็นฐานรองรับการสร้างสรรคงานศิลป์ จึงนับเป็นการแสดงที่ให้เห็นภูมิพลังของร่องรอยองค์ประกอบ นำไปสู่คำถามของงานนั้น ๆ ว่า “ทำไม” (Why) เป็นประเด็นผลสานกับจินตนาการ จากนั้นนำไปสู่คำถามว่าทำได้ “อย่างไร” (How) ด้วยใจหทัยที่ว่าทำไมและอย่างไรนี้ คือบุญภูมิของมวลจินตนาการ การศึกษาค้นคว้าจึงได้เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบตามขั้นตอนเมื่อเทียบด้วยระเบียบวิธีวิทยา (Methodology) เมื่อผ่านกระบวนการจำแนกข้อมูล การวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้วจึงได้การสร้างสรรค์ศิลป์ เช่น ระเบียบวาทะคติ ที่ได้จากการวิจัยในหลากหลายมิติ ต่อมาได้ใช้เป็นแนวคิดแนวทางในการจินตนาการสร้างสรรค์ทั้งในในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้านที่มีวัฒนธรรมร่วมคล้ายกัน

4) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มในมุมมองที่ดี ก่อเกิดสมบัติศิลป์ของมนุษยชาติ การสร้างสรรค์ศิลป์เริ่มต้นจากความเป็นปัจเจกเสมอ ส่วนกลุ่มบุคคลที่ร่วมกระทำนั้นเป็นส่วนขยายของการเริ่ม ในเนื้อหาศิลป์หรือผลผลิตภาวะที่เกิดขึ้นนั้น หากเป็นความคิดริเริ่ม ย่อมเกิดขึ้นจากบุคคลแรกคิดให้เป็นไปตามความคิดนั้น ความคิดริเริ่มมีทิศทางที่ดำเนินไปในทางดีเสมอ เมื่อผู้สร้างสรรค์ริเริ่มงานศิลป์บนฐานคิดของตนด้วยจินตนาการจากบุญภูมิหรือจากการต่อยอดบุญภูมิก็ตาม ผลงานศิลป์ที่เกิดขึ้นนั้นย่อมเป็นสมบัติศิลป์ที่ปรากฏและคงอยู่ของผู้สร้างสรรค์ในขณะเดียวกันสมบัติศิลป์นี้ก็ย่อมเป็นตัวแทนของสถาบัน ชุมชน ของประเทศชาติ ไปจนถึงมนุษยชาติ

5) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) สมบัติศิลป์ คือ ปัจจุบันกาลของงานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้น โดยดำรงอยู่ในความเป็นเจ้าของแห่งปัจเจกบุคคล กลุ่มบุคคล หรือสังคมซึ่งเป็นที่ก่อเกิดงานศิลป์ เมื่อกาลเวลาผ่านไปแล้วสมบัติศิลป์ย่อมปรับสภาพหลังมรณกาลไปเป็นมรดกศิลป์ ความเป็น “มรดกศิลป์” จึงเป็นความตามนิยามการตกทอดสมบัติศิลป์ของผู้สร้างสรรค์ไว้หลังมรณกรรมให้เปลี่ยนสถานภาพจากสมบัติศิลป์เป็นมรดกศิลป์ทันที ความหลากหลายของมรดกงานศิลป์เมื่อเป็นมรดกของสังคมก็ยิ่งการสืบทอดต่อไป ด้วยวิธีเรียนรู้จากระบบการศึกษา ด้วยการขับเคลื่อนตามพลวัตของสังคมและวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น จากอดีตกาลสู่ปัจจุบันกาล ไปยังอนาคตกาล สืบทอดต่อ ๆ กันไป ยกตัวอย่าง มรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) เช่น “โขนไทย” เป็นงานศิลป์ที่องค์การสหประชาชาติ (UNESCO) ได้ขึ้นทะเบียนให้ โขนไทย” เป็นมรดกวัฒนธรรมของมนุษยชาติ (Khon: Cultural Heritage of Humanity) เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 เป็นต้น

1.5.2 หลักวิพิธลักษณะการสร้างสรรค์

ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ (2563, น. 75) อธิบายถึงลักษณะการพิจารณาคุณสมบัติผลงานการสร้างสรรค์ศิลป์ 5 ลักษณะ คือ

- 1) วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์
- 2) ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์
- 3) ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์
- 4) งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่ และพัฒนาต่อยอดได้
- 5) คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของผู้รับสรศิลป์ ใช้เป็นทิศทางในการวิพากษ์และประเมินคุณค่าทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์

องค์ความรู้ของทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ นับเป็นคุณูปการอันสูงส่งของกระบวนการเรียนรู้สร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง ที่สามารถให้ผู้เรียนพิจารณาเรียนรู้เค้ามูลแห่งจุดเริ่มต้นพื้นฐานสู่การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงด้วยเหตุผลที่มีวิชาการรองรับ สามารถนำไปสู่การศึกษาและอธิบายการเคลื่อนไหวของศาสตร์ทางการสร้างสรรค์ ได้อย่างเป็นระบบ พร้อมสร้างการตีความหมายด้วยการมองผ่านมิตกวิธีปฏิบัติที่กรอบโครงสร้างทางวิชาการที่ชัดเจน ทำให้งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถมีกำลังที่จะสามารถอธิบายมูลเหตุการณ์ของการมีขึ้นแห่งผลงานศิลป์ได้อย่างสอดคล้อง ความเชื่อมโยงกับแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ตรวจสอบ จากทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้น สามารถเขียนเป็นแผนภูมิทฤษฎีได้ ดังนี้



ภาพที่ 6 แผนภูมิทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เภา
ที่มา: ผู้วิจัย

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” ผู้วิจัยนำสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์ อันเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ตรวจสอบทำความเข้าใจเกี่ยวกับสารัตถะของการขับร้องในสมัยต่าง ๆ ตลอดจนใช้อธิบายถึงลักษณะการขับร้องสมัยต่าง ๆ และเพลงคีตะภควันต์ เถา เพื่อที่จะให้ผลวิจัยสามารถอธิบายความ อย่างมีหลักการ โดยจำแนกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย สามารถค้นพบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ จำแนกอธิบายองค์ความรู้ประกอบด้วยเนื้อหา 6 ส่วน ดังนี้

2.1.1 การเกิดเสียงของมนุษย์

อวัยวะของมนุษย์ที่ใช้ในระบบการหายใจ นับตั้งแต่ปาก ปอดและกระบังลมนั้น เป็นอวัยวะภายในที่ต้องใช้จิตได้สำนึกในการควบคุม ซึ่งมนุษย์มีได้เพียงแต่ใช้อวัยวะดังกล่าวเพื่อการหายใจเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่มนุษย์นั้น ใช้อวัยวะดังกล่าวเพื่อการเปล่งเสียงออกมาเพื่อสื่อสารสื่อความหมาย คือการพูด ตลอดจนการร้องให้ สิ่งที่เกิดขึ้นจากการพูด การอธิบายสื่อสารของมนุษย์แล้ว มนุษย์ได้พัฒนาระบบการหายใจ ระบบการออกเสียง เพื่อให้สามารถเปล่งเสียงที่มีความพิเศษมากกว่าการพูด ออกมาได้เสมอเหมือนกับว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง โดยมนุษย์มีการเปลี่ยนบทบาทของอวัยวะทั้งหมดให้เป็นการขับร้องในลำดับต่อมา

การขับร้องนั้นเปรียบเสมือนว่า ธรรมชาติเป็นผู้ได้ติดตั้งเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่วิเศษไว้ในตัวมนุษย์ ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ สามารถทำให้เกิดเป็นระดับเสียงที่เป็นรูปลักษณะต่าง ๆ สื่อสะท้อนออกมาในรูปแบบของเสียงเพลงได้ ด้วยระบบกลไกในร่างกายมนุษย์ ซึ่งกระบวนการขับร้องของมนุษย์นั้น เทียบได้กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม (Aerophone)

ขณะเดียวกันมนุษย์นั้นยังมีประสาทหู ที่สามารถไว้รับฟังเสียงที่อยู่รอบตัวตั้งแต่เกิดมาได้ สามารถจดจำเสียงที่อยู่รอบตัว เพื่อนำมาเปล่งเสียงลอกเลียนแบบ หรือได้รับการสอนให้เลียนแบบ จนกระทั่งในที่สุดมีพัฒนาการในการออกเสียง โดยเริ่มพัฒนาการพูดมาตั้งแต่แรกเกิด จนกระทั่งเมื่อมีอายุราว 18 เดือน จึงสามารถพัฒนาคำพูดที่เป็นคำได้ ต่อมาเมื่ออายุราว 2 ขวบ จึงสามารถพัฒนาคำพูดเป็นคำที่มีความหมายสั้น ๆ ประโยคสั้น ๆ โดยมนุษย์จะพูดและสื่อความหมายได้ชัดเจนเมื่ออายุราว 5 ขวบ ซึ่งเป็นระยะแรกที่มนุษย์เริ่มมีความสมบูรณ์ในการสื่อสาร รับสารและพร้อมเข้าสู่กระบวนการเรียนรู้ จึงมีการส่งเข้าสู่ระบบการศึกษาระดับขั้นต้นในเวลาต่อมา ซึ่งเด็กจะมีความพร้อมในกระบวนการเรียนรู้ทั้งด้านการพูด ตลอดจนการขับร้องเพลงแบบเด็กได้

สิ่งแวดล้อมเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งสำหรับกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ โดยเฉพาะบรรยากาศของบ้านที่มีลักษณะระคนไปด้วยเสียงเพลง เสียงการขับร้องในครอบครัว เด็กซึ่งเป็นนักฟังนักลอกเลียนเสียง อาจจะสามารถร้องเพลงได้ เช่น เด็กที่เกิดในบ้านซึ่งมีแม่หรือคนเลี้ยงที่สามารถร้องเพลงกล่อมเด็กได้นำฟัง เด็กอาจจะสามารถร้องเพลงลอกเลียนเสียงดังกล่าวได้ ซึ่งเด็กที่เกิดมาจากร้านที่มีการกล่อมกลาด้วยเสียงเพลงเพลง จะมีแนวโน้มที่เด็กคนนั้นจะมีแนวความคิดที่กระจ่างในเรื่องของความเข้าใจในท่วงทำนองของบทเพลง นำไปสู่ความสามารถทางด้านบทเพลง อันมากกว่าเด็กที่ไม่มีประสบการณ์สุนทรีย์ในลักษณะดังกล่าว ทั้งนี้เด็กจะขับร้องได้หรือไม่ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบที่หลากหลาย เช่น

ความพร้อมของอวัยวะ ความสามารถส่วนตัวในการเข้าถึงของเด็ก การรับรู้สิ่งที่ตนจดจำมาปลูกฝังตนเอง ในลักษณะของทฤษฎีฝึกหัดขัดเกลา จนกระทั่งจะสามารถขับร้องเพลงได้

การขับร้องยุคแรกในวงศัวัฒนธรรมไทย เป็นการอนุমানบนพื้นฐานแห่งธรรมเนียมด้วย การขับร้องนั้นเป็นการเปล่งเสียงของมนุษย์ในวัฒนธรรมนั้น ๆ เพื่อใช้สื่อสาร ติดต่อกัน ปลอดภัย สันติภาพความสุข ฯ กระบวนการก่อรูปการขับร้องในวงศัวัฒนธรรมไทยเบื้องต้น สามารถจำแนกเป็น 2 ประการ คือ การขับร้องในพิธีกรรม และการขับร้องเพื่อสันติภาพ

ประการแรก การขับร้องในพิธีกรรม เป็นการขับร้องที่มีปัจจัยและผลสัมพัทธ์กับการประกอบพิธีกรรม โดยลักษณะของพิธีกรรมนั้นมีลักษณะที่กว้าง หลากหลาย แตกต่างไปตามบริบทของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ลักษณะของพิธีกรรมปรากฏอยู่ในกระบวนการความเชื่อ ศาสนา รวมถึงหลักจริยศาสตร์มีความแตกต่างตามพื้นที่วัฒนธรรม อย่างน้อยพบในก่อนยุคประวัติศาสตร์คือ ศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์และคติความเชื่อดั้งเดิม เช่น การอ่านโคลง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่ายลักษณะต่าง ๆ การขับเข้าเจ้าแห่งสรวงพราหมณ์ การเหล่ตลอดจนการใช้เสียงพิเศษพิสดารในพิธีกรรม เป็นต้น

ประการที่สอง การขับร้องเพื่อสันติภาพ เป็นเพลงที่มาจากผู้คนในสังคม ที่มีส่วนร่วม มีจุดประสงค์ร่วมกันหรือเหมือนกัน สร้างให้เกิดลักษณะการพักผ่อนหย่อนใจ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง เริ่มตั้งแต่เพลงกล่อมลูก เพลงเล่านิทาน เพลงพื้นบ้าน เพลงปกาบัก การขับร้องประกอบดนตรี การขับร้องประกอบการแสดง ฯ โดยมากในชั้นแรก เป็นเพลงที่มีลักษณะสั้น ๆ ง่าย ๆ ทำนองเดียว กลับไปกลับมาโดยใช้กลวิธีการเปลี่ยนคำร้อง เรียกว่า เพลงประเภทร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง จากนั้นพัฒนาเป็นเพลงที่มีลักษณะความยาวเพิ่มมากขึ้น มีการคิดปรุงประดิษฐ์ให้ประณีตวิจิตรตามทัศนคติของสังคมนั้น ๆ นำมาสู่รูปแบบที่เป็นที่ยอมรับในกลุ่มสังคมส่วนใหญ่

เมื่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการขับร้องได้ย่นยู่กัน ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมการขับร้องในพิธีกรรมกับการขับร้องเพื่อสันติภาพ เป็นการขับร้องพิธีกรรมเพื่อสันติภาพ การ เช่น การบวงสรวงด้วยการขับร้อง ฟ้อนรำ การบรรเลง การขับร้องอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น ซึ่งการผสมผสานของวัฒนธรรมการขับร้องดังกล่าว ปรากฏพบในยุคหลัง จากการพัฒนาการขับร้องให้เหมาะสมกับสภาพความต้องการของสังคม เพื่อรับใช้พิธีกรรมและความสนุกสนาน ตลอดจนรับใช้ซึ่งการดนตรี การแสดงที่หลากหลาย จากวัฒนธรรมชาวบ้านสู่วัฒนธรรมหลวง โดยมีการตกแต่งลักษณะการขับร้อง ให้มีความงามตามทัศนคติสังคม นำมาสู่แบบแผนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงในที่สุด

การขับร้องเพลงไทยนั้น มาจากรากฐานอันประกอบด้วยปัจจัยหลายสิ่ง แต่ที่น่าพิจารณา มากที่สุด คือ มีฐานที่มาจากเค้าโครงการขับร้องทำนองเสนาะเป็นพื้น ซึ่งในชั้นแรกปรากฏในรูปแบบของ เพลงกล่อมเด็ก อันเป็นกลอนที่มีลักษณะฉันทลักษณ์ที่สัมผัสสั้น ๆ ง่าย ๆ เพลงกล่อมเด็กจึงเป็นเพลงที่เด็ก เริ่มมีการลอกเลียนแบบการขับร้อง โดยเริ่มจากการฟัง และเก็บงำในสิ่งที่ตนได้ฟังมา พยายามที่จะเลียนแบบหรือร้องตาม ในที่สุดเด็กสามารถร้องตามแม่หรือผู้สอนได้ เมื่อพัฒนาการของการขับร้องเพลงไทยได้เข้าสู่ระบบความเข้าใจของมนุษย์ในชั้นแรก เมื่อมนุษย์ใช้ชีวิตอยู่ในแวดล้อม จะมีสิ่งต่าง ๆ ไหลผ่านเข้ามาสู่การรับรู้ของมนุษย์ เรียกว่าประสบการณ์สุนทรีย์ เค้าโครงการขับร้องทำนองเสนาะจะมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความละเอียด ซึ่งในการศึกษาเสียงร้องระดับพื้นฐานโดยระบบการรับรู้ด้วยตนเองนั้น ธรรมชาติได้ติดตั้งให้มนุษย์ทุกคนสามารถเข้าถึงการขับร้องทั้งในด้านความเข้าใจและปฏิบัติระดับพื้นฐาน ได้ทุกคน ต่อเมื่อเสียงขับร้องนั้นมีความละเอียดมากขึ้น เช่น เสียงสวดมนต์ที่มีการประดับด้วยเอื้อน

เฉพาะที่ประณีต การเข้าใจของมนุษย์ยังคงสามารถเข้าถึงได้ในบางส่วน แต่อาจจะปฏิบัติด้วยความละเอียด ประณีตจากที่ได้ยินไม่ได้ถ้าขาดการขัดเกลาด้วยกระบวนการศึกษา

จากเสียงสวดที่มีการเรียงร้อยคำด้วยเสียงสูงต่ำ หนักเบา สั้นยาว ในพิธีกรรม นำมาสู่เพลง กล่อมเด็กที่มีจังหวะจากฉันทลักษณ์สัมผัสต่าง ๆ เมื่อเสียงและจังหวะมีผลต่อมนุษย์จึงทำให้พัฒนายก เสียงต่าง ๆ ขึ้นมารับใช้มนุษย์ในแง่ความบันเทิง สู่เพลงสั้น ๆ ง่าย ๆ เพื่อกล่อมจิตใจ สนุกสนาน ตลอดจนพัฒนามาสู่การขับร้องที่สูงสุดคือสามารถจูงใจให้สูงได้ภายหลัง

มนุษย์บางคนสามารถที่จะขับร้องเพลงเองได้ ด้วยวิธีการฟัง การจดจำ และการร้องตามผู้ที่มี ภูมิปัญญาสูงมีความสามารถส่วนตัวสูง ตลอดจนมีประสบการณ์สุนทรีย์สูง อาจเป็นไปได้ที่จะสามารถ ขับร้องเพลงได้โดยที่ไม่ต้องมีครูเป็นผู้สอน แต่ถ้าจะให้การขับร้องเป็นในแนวทางที่ดี และถูกต้องตาม แบบแผนจารีต ทราบที่มาที่ไปของกระบวนการร้องที่ดี จำเป็นที่จะต้องมีการสอน บอก ชี้แนะ ตลอดจน มีผู้สอบอารมณ์ เพราะฉะนั้นจึงนำมาสู่ทฤษฎีบ้านวัดวัง คือ มีการสอนขับร้องกันในระดับภายในบ้าน สำนักของชาวบ้าน ซึ่งอาจจะสามารถขับร้องได้เป็นในลักษณะแบบเพลงชาวบ้าน ซึ่งถ้ามีระบบ การอบรมสั่งสอนของสำนักนั้น ๆ ที่อยู่ในวัง การขับร้องดังกล่าวจึงมีลักษณะชาววัง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ สิ่งแวดล้อม สถานที่ และโอกาส เป็นตัวแปรที่จะทำให้เกิดวงจรวัดวังที่ชัดเจน

2.1.2 หลักฐานด้านการขับร้องสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทย

พบหลักฐานสำคัญด้านการขับร้องสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทย เป็นจารึกจำนวน 4 หลักฐาน คือ จารึกถ้ำนารายณ์ จังหวัดสระบุรี จารึกแผ่นทองแดง จังหวัดสุพรรณบุรี ศิลาจารึกศาลเจ้า จังหวัดลพบุรี และจารึกสติกโกกัธม จังหวัดสระแก้ว พบหลักฐานด้านประติมากรรม 1 หลักฐาน คือ รูปประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรี 5 คน เมืองโบราณคูบัว จ.ราชบุรี โดยผู้วิจัยได้รวบรวมสารัตถะข้อมูล เบื้องต้นประกอบกัน สามารถสะท้อนให้ทราบถึงลักษณะโดยรวมของการขับร้องสมัยก่อน ประวัติศาสตร์ไทยอย่างน่าพิจารณา ดังนี้

1) จารึกถ้ำนารายณ์ หนังสือจารึกในประเทศไทย เล่ม 1 หน้า 42 กล่าวถึงจารึกถ้ำ นารายณ์ที่จารึกด้วยอักษรปัลลวะ ภาษามอญโบราณ มีความเก่าแก่ถึงพุทธศตวรรษที่ 12 ราว พ.ศ. 1101 - 1200 พบบริเวณพื้นผนังปากถ้ำด้านเหนือของปากถ้ำนารายณ์ (ถ้ำเขาวง) ตำบลเขาวง อำเภอบางแพ จังหวัดสุพรรณบุรี (หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2529 น. 42)

เรื่องราวที่จารึก พอสรุปได้ว่า เป็นการเฉลิมฉลองปูชนียวัตถุ โดยการนำของ พ่อหลวงสินายะพร้อมกับชาวเมืองอนุราชปุระ โดยแปลได้ ดังนี้ กุณทรินผู้ตั้งอาณาจักรอนุราชปุระ (อดีตเมืองหลวงของอาณาจักรสิงหล ปัจจุบันอยู่ในประเทศศรีลังกา) ได้มอบให้พ่อหลวงสินายะ เป็นตัวแทนพร้อมกับชาวเมือง (อนุราชปุระ) ร่วมกันจัดพิธีขับร้อง ฟ้อนรำ (เพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง ปูชนียวัตถุ) ที่ประดิษฐานไว้แล้วในสถานที่นี้

จากหลักฐานลายลักษณ์ดังกล่าวสามารถสะท้อนให้ทราบว่า การขับร้องฟ้อนรำซึ่งเป็นเครื่อง ปฏิบัติบูชา เฉลิมฉลองสำหรับถวายแด่สิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลความเชื่อมาจากประเทศ ศรีลังกา ที่สำคัญคือเราสามารถทราบว่าร่องรอยแห่งการขับร้องฟ้อนรำในประเทศไทยนั้น เรามีมา ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์และถูกพัฒนามาสู่การขับร้องฟ้อนรำเพื่อความบันเทิงภายหลัง



ภาพที่ 7 ภาพสำเนาจารึกถ้ำนารายณ์

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาการสิรินธร (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2565)

2) จารึกแผ่นทองแดง จ.สุพรรณบุรี หนังสือจารึกในประเทศไทย เล่ม 1 อักษรปัลลวะ หน้า 227 กล่าวถึงจารึกแผ่นทองแดง เมืองอุททอง พบบริเวณตรงข้ามกับโรงเรียนอุททองศึกษา จังหวัดสุพรรณบุรี มีความเก่าแก่ถึงพุทธศตวรรษที่ 13 - 14 มีอายุระหว่าง พ.ศ.1300 -1400 จารึกด้วยอักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต (หอสมุดแห่งชาติ, 2529, น. 227) เรื่องราวที่จารึกสรุปได้ว่า “พระเจ้าศรีธรรมพรหม เป็นพระราชนัดดา ของพระเจ้าศรีอโศกธรรม ผู้ทรงพระเกียรติอันแผ่ไปทั่ว ได้รับสิงหสนะ (อาสนะ) มาโดยลำดับ พระองค์ได้ส่งสีวิกา (เสลียง คานหาม) อันประดับด้วยรัตนะ เป็นต้น พร้อมด้วยพ่อนรำและดนตรีเป็นอาทิ เป็นทักษิณาวายแต่พระศรีมัต อัมราตเกษตร และภายหลัง ทำวเธอได้ถวายของควรแก่การอุปการณ อันประเสริฐ และหมู่คนมีความสามารถในพ่อนรำ และขับร้องเป็นต้น แต่พระศิวลึงค์ ซึ่งแทนองค์ศรีธรรมาศวร (พระอิศวร)”

คำแปลดังกล่าว สามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า การพ่อนรำ ดนตรีและขับร้องนั้น ถือว่าเป็นของดีไว้สำหรับเป็นเครื่องบูชาถวายพระผู้เป็นเจ้าในการทำบุญเพื่อผลอันเจริญ



ภาพที่ 8 ภาพสำเนาจารึกแผ่นทองแดง

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาการสิรินธร (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 มกราคม 2565)

3) ศิลาจารึกศาลเจ้า จังหวัดลพบุรี ยอร์ช เซเดส์ ได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหลักศิลาจารึกเก่าเป็นหนังสือเรื่อง ประชุมศิลาจารึกสยาม ภาค 2 จารึก ทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้ กล่าวถึงเรื่องจารึกที่ 21 ศิลาจารึกศาลเจ้า เมืองลพบุรี หน้า 19 มีการกล่าวถึงการดนตรีนาฏศิลป์เมื่อครั้งพุทธศตวรรษที่ 15 ราว พ.ศ. 1401 - 1500 จารึกด้วยอักษรขอมโบราณ (บางแห่งเป็นภาษามอญ) ไว้อย่างน่าสนใจว่า “บรรดาเทพเจ้าในเมืองละโว้ ซึ่งมีนางระบำกับนักร้อง ข้าพเจ้าก็ลพนา นางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักตืด 1 คน นักสี 1 คน ทำการรับใช้ของพระกัมรเตงอัญศรีบรมวาสเทพ ทุกวัน”

เมื่อถอดความอีกชั้นหนึ่งพบว่า คำว่า “กัมรเตง อัญ” (กัมรเตง อญ อ่านว่า กัม - ระ - เเตง - อัญ) เป็นภาษาเขมรโบราณ รูปศัพท์ประกอบด้วยคำ 2 คำ คือ “กัมรเตง” มีความหมายว่า “เจ้า ผู้เป็นใหญ่” กับคำว่า “อญ” มีความหมายว่า “กู” เมื่อนำคำมารวมกันมีความหมายว่า “เจ้ากู” หรือ “เจ้าชีวิตของข้า” ฉะนั้นนอกจากคำว่า “กัมรเตง อญ” ซึ่งเป็นคำยกย่องมีความหมายว่า เจ้าของกู เพื่อให้เกิดความแตกต่างและดูสูงส่งกว่าขุนนาง หรือเชื้อวงศ์อื่น ๆ พระนามของพระองค์จึงต้องมีคำประกอบที่แสดงถึงอำนาจและความสูงส่งด้วย (สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร, 2472, น. 19)

ทั้งนี้ จากการศึกษานักโบราณคดีวิเคราะห์ว่า ชื่อพระกัมรเตงอัญศรีบรมวาสเทพนั้น น่าจะเป็นนามแห่งเทพเจ้าฮินดูหรือพระกฤษณะ (Vasudeva) ซึ่งไม่ใช่เพียงแค่ชื่อพระวงศ์ชั้นสูงในราชสำนักละโว้ ดังนั้นการลพนา (อุทิศ ถวายให้) โดยถวายการฟ้อนรำ การขับร้อง และการตืดสี จึงมีไว้สำหรับพระผู้เป็นเจ้าหรือเทพเจ้า โดยสาเหตุต้น ๆ ที่ศาสนาฮินดูให้ความสำคัญกับการขับร้อง ฟ้อนรำดนตรีนั้น ส่วนหนึ่งมาจากที่ศาสนาฮินดูมาพร้อมกับการเกิดของชาวฮินดู เรื่องของดนตรีจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมในศาสนาฮินดู

เมื่อวิเคราะห์ลายลักษณ์ข้างต้นพบว่า ใช้คำว่า “นางระบำ 1 คน” สะท้อนให้ทราบว่า คำว่า ระบำในสมัยดังกล่าวคือการรำรำที่ไม่จำเป็นต้องมากกว่า 2 คนขึ้นไปเหมือนคำว่าระบำในปัจจุบันนี้

อนึ่ง ในสมัยดังกล่าว นางรำมีหน้าที่รำเพียงอย่างเดียว มิได้รำพร้อมขับร้องไปด้วยเหมือนกับที่นิยมในสมัยอยุธยา เนื่องจากหลักฐานระบุว่ามือนักร้องประกอบด้วยนักตืดและนักสีนั้น หากอนุมานตามยุคสมัยทวารวดี เครื่องตืด มีหลากหลาย เช่น พิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะ พิณห้าสาย รวมถึงจะเข้ (มอญ) ส่วนเครื่องสีนั้น คือ ซอสามสาย (พม่า) ของพราหมณ์

ส่วนบทเพลงนั้นอาจเป็นการบรรเลงบูชาในแบบศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ เคยปรากฏมีพราหมณ์สีซอสามสาย ร่ายโคลง เพื่อบูชาพระผู้เป็นเจ้า ไม่มีเครื่องมือที่กำกับจังหวะ ท่วงทำนองจึงอาจไม่มีจังหวะคอยบังคับ



ภาพที่ 9 ภาพสำเนาศิลาจารึกศาลเจ้า

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาการสิรินธร (ออนไลน์, สืบวันที่ 26 มกราคม 2565)

4) จารึกสตักกือกอม จังหวัดสระแก้ว จารึกสตักกือกอม บ้านโคกสูง จังหวัดสระแก้ว เป็นหลักฐานสำคัญที่สร้างด้วยอักษรขอม ภาษาเขมรและสันสกฤต ที่สร้างขึ้นในพุทธศักราช 1595 เผยแพร่โดยพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ว่าด้วยการกล่าวสรรเสริญพระเจ้าอติยวรมันที่ 2 จารึกดังกล่าวถึงมิได้ระบุเกี่ยวกับการขับร้องโดยตรง แต่สามารถสัมผัสทราบได้ด้วยธรรมชาติวิทยา เป็นไปได้ที่ผู้จารึกอาจกล่าวรวมถึงการขับร้องด้วย โดยในข้อความที่ระบุ มีการกล่าวถึงเรื่องดนตรีที่น่าพิจารณา ดังนี้

“บรรทัดที่ 30 ที่กล่าวว่า กงสตาลมฤทงคาคาทิตุรยยางคานำ ศตารุทกม ทาสาทาสี สหเสรณ ตริโยครามะปรบุรีตาส แปลว่า เครื่องดนตรี 50 อย่าง อันมีฉิ่งและกลองเป็นต้น ข้าทาสชายหญิง หมูบ้านอันอุดมสมบูรณ์ 3 แห่งพร้อมด้วยประชาชน”

“บรรทัดที่ 29 ที่กล่าวว่า สกุโขตมณารินำ ตนตรีทาสียุชาศตม วิณานาสนาเวนุ นาคตัสวรมโนหรม แปลว่า สตรีผู้เลิศด้วยเครื่องประดับ 100 คนพร้อมทั้งช่างสตรีและนางทาสี พิณ 100 พร้อมทั้งขลุ่ยทั้งดงามและมีเสียง”

เมื่อพิจารณาทางด้านภาษาและวัฒนธรรมนั้น จารึกและปราสาทเป็นสถาปัตยกรรมเขมรแต่ด้วยลักษณะของสถานที่ตั้งที่ปัจจุบันนี้อยู่ในราชอาณาจักรไทย การศึกษาประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์นั้น ย่อมให้คุณค่าความสำคัญในแง่ของวัฒนธรรมและผู้คนเป็นหลัก มากกว่าพรมแดนภูมิศาสตร์ การลบเส้นพรมแดนออก แล้วมองในฐานะวัฒนธรรมมนุษย์ จึงทำให้การศึกษาประวัติศาสตร์มีความประเสริฐ โดยเริ่มพิจารณาจารึกได้ ดังนี้

ในบรรทัดที่ 30 ที่กล่าวว่า กงสตาล คือ กังสตาล ที่มีไฉฉิ่ง, มฤทง คือกลองซึ่งมีหลากหลายชนิด อย่างภาพในปราสาทนครวัดข้างต้น ส่วนคำว่า “เครื่องดนตรี 50 อย่าง” ซึ่งคำว่า “อย่าง” นั้น เป็นลักษณะนามบอกจำนวน ชื่น ชนิด อย่างน้อยนั้นมีฉิ่ง (กังสตาล) และกลอง เป็นอริความ หลากหลายของเครื่องดนตรีนั้นอยู่เหนือการพิสูจน์ทราบ แต่อย่างน้อยจารึกได้สะท้อนให้ทราบว่า ดนตรีในพิธีกรรม เคยมีความยิ่งใหญ่และสำคัญมาก่อน

บรรทัดที่ 29 สฤโซตตมณาริณำ ตุนตรีทาสียุชาศตม วิณาทินาสเวณูนาศตสุวรมโนหรม แปลว่า สตรีผู้เลิศด้วยเครื่องประดับ 100 คนพร้อมทั้งช่างสตรีและนางทาสีนั้น เป็นไปได้ที่ผู้บรรเลง ดนตรีคือช่างสตรีและนางทาสีที่เป็นผู้บรรเลงพิณทั้ง 100 คันและขลุ่ย (เป็) ดังกล่าว

อนึ่ง คำว่า ทาสี หมายถึง สตรีที่ถูกถวายเพื่อบูชาและรับใช้เทพเจ้าหรือเทวสถานตลอดชีวิต โดยหน้าที่ของเทวทาสีนอกจากการดูแลเทวสถานและการประกอบพิธีกรรมแล้ว ยังต้องเรียนรู้และสามารถ ประกอบกรรมนิยมทางศิลปะ เช่น การดนตรีบรรเลงขับกล่อมและการนาฏศิลป์ในศาสนพิธี ส่วนเรื่องของการขับร้องนั้น ขอยกยอไปเขียนหลังจากมีเวลาพิจารณาที่มากกว่านี้ในภายหลัง ซึ่งการขับ ร้องในพิธีกรรมเป็นเรื่องละเอียดอ่อนในการแปลและตีความที่มากกว่าการดนตรีอย่างมีนัยสำคัญ

เมื่อเทียบความเก่าแก่ อาณาจักรสตึกก็อภิมันใหม่กว่าอาณาจักรทวารวดี ไม่ต่ำกว่า 300 ปี แม้ศิลปวัตถุเครื่องดนตรีสมัยทวารวดีจะพบความหลากหลายที่มากกว่า แต่จารึกปราสาทสตึกก็อภิม สามารถยืนยันความเจริญทางด้านดนตรีด้วยหลักฐานลายลักษณ์ที่ยิ่งใหญ่นำพิจารณาพิสูจน์ทราบในเชิงลึกต่อไป (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี, 2564)

5) รูปประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรีสตรี จ.ราชบุรี หลักฐานรูปประติมากรรมปูนปั้น นักดนตรีสตรี 5 ท่าน สูง 63 เซนติเมตร พบที่พุทธสถานในนิคมหินยาน เมืองโบราณคูบัว อำเภอเมือง ราชบุรี จังหวัดราชบุรี มีความเก่าแก่ราวพุทธศตวรรษที่ 13 - 14 หรือ พ.ศ. 1200 - 1300 โดยรูปปั้นแรก นับจากซ้ายไปขวา คนแรกเป็นผู้ตีกรับ คนที่สองเป็นผู้ขับร้อง คนกลางเป็นผู้ตีพิณห้าสาย (กัจฉปิ) คนที่สี่ เป็นผู้ตีฉิ่ง และคนที่ห้าเป็นผู้ตีพิณน้ำเต้า

บุญตา เขียนทองกุล (ม.ป.ท.) ให้ทรรศนะคติทางด้านกายภาพของนักดนตรีดังกล่าวอย่าง น่าสนใจในเว็บไซต์ของกรมศิลปากร โดยกล่าวว่า “จากภาพเริ่มจากด้านซ้ายประกอบด้วยนักร้องสองคน”



ภาพที่ 10 รูปปูนปั้นนักดนตรีสตรี สมัยทวารวดี
ที่มา: กลุ่มเผยแพร่ ฯ กรมศิลปากร (ออนไลน์, สืบวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2565)

ผู้วิจัยได้นำเอกสารต่าง ๆ จากสารัตถะข้อมูลเบื้องต้นประกอบกัน มาถอดความ วิเคราะห์ ลายลักษณ์อักษรขึ้นหนึ่ง สามารถสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะโดยรวมของการขับร้องเพลงสมัยก่อน ประวัติศาสตร์ไทยที่มีหลักฐานประกอบชัดเจน โดยสามารถอธิบายเป็นประเด็นได้ ดังนี้

1) ลักษณะการขับร้องและเครื่องดนตรี ลักษณะโดยรวมของการขับร้องเพลงสมัยก่อน ประวัติศาสตร์ไทย มีการขับร้องประกอบดนตรี หรือประกอบการเล่นรำในพุทธสถานและพราหมณ์สถาน ส่วนลักษณะของบทเพลง อาจเป็นการบรรเลงเพื่อบูชาในแบบศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ที่เคยปรากฏในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่มีพราหมณ์สี่หอสามสาย ร่ายโคลงเพื่อบูชาพระผู้เป็นเจ้า โดยมีเครื่องดนตรี ดังนี้ ฉิ่ง กลอง (ประเภทต่าง ๆ) พิณ ชลุ่ม (หรือปี่) กรับ พิณ (ไม่ทราบประเภทของพิณ) พิณน้ำเต้า พิณห้าสาย กระจับปี่ (กัจฉป)

ทั้งนี้ บางจารึกส่วนใหญ่ไม่ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับจังหวะในพิธีกรรม สามารถสะท้อนถึงท่วงทำนองรำดังกล่าวว่า อาจจะไม่มีการบังคับควบคุมทำรำ ตลอดจนผู้รำมีหน้าที่รำเพียงอย่างเดียว โดยไม่ต้องขับร้องไปด้วยพร้อมรำไปด้วยเหมือนกับที่มีบันทึกการขับร้องของ ชีมัง เดอ ลาลูแบร์ ในสมัยอยุธยา เนื่องจากหลักฐานในจารึกโดยมากระบุว่ามีการประกอบการรำรำด้วย ปกติของลักษณะการขับร้องประกอบดนตรีหรือประกอบการรำรำโดยทั่วไปนั้น มักจะมีเรื่องของ การปรุงประติษฐ์เพลงให้มีความวิจิตร ตลอดจนการประพันธ์ทั้งเนื้อร้องและทำนองเข้าไปให้สอดคล้องสัมพันธ์กันเป็นหลักใหญ่ แต่เนื่องจากหลักฐานทางเอกสาร วัตถุ มิได้ระบุชัดเจน จึงทำให้ยังไม่ทราบถึงลักษณะการประพันธ์ ตลอดจนท่วงทำนองในสมัยดังกล่าว

สำหรับรูปปูนปั้นนักดนตรีตรี เมืองคูบัว นักดนตรีในรูปปั้นอาจจะมีได้มีผู้ขับร้องเพียงคนเดียวอาจจะมีการขับร้องคู่ หรือขับร้องหมู่ เนื่องจากการบรรเลงเครื่องดนตรีไปด้วยและพร้อมกับการขับร้องไปด้วยนั้น เป็นวัฒนธรรมที่พบมากในผู้คนยุคเก่า เนื่องจากทำนองเพลงที่ยังไม่ได้ถูกปรุงประติษฐ์เป็นทางที่ประณีตบรรจงดังทำนองเพลงยุคหลัง ย่อมสามารถบรรเลงในลักษณะธรรมชาติด้วยความถนัดคล่องแคล่ว เมื่อมีความคล่องตัวทางด้านการเล่น มักปรากฏการขับร้องพร้อมการบรรเลงซึ่งเป็นเรื่องที่สามารถพบเห็นได้ในหลากหลายเครื่องมือ เช่น การตีพิณพร้อมกับการขับร้องไปด้วยของนักดนตรีสมัยสุโขทัย เป็นอริ การวิเคราะห์การขับร้องจึงควรพิจารณาถึงความน่าจะเป็นที่รอบด้าน มากกว่าการตีกรอบเพียงแค่ประเด็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏเพียงด้านเดียว

2) บทบาททางเพศกับวัฒนธรรมการขับร้อง จากการวิจัยเอกสารและหลักฐานวัตถุของรูปปูนปั้นคูบัว สามารถกล่าวถึงลักษณะของผู้ขับร้อง สะท้อนมาในแบบรูปปูนปั้น ซึ่งสามารถอนุมานได้ว่าเป็นนักดนตรีชั้นสูง ทุกคนเป็น “เพศหญิง” ขณะที่วัฒนธรรมอินเดียในสมัยเดียวกันจะนิยมนักดนตรี “เพศชาย” แสดงให้เห็นถึงลัทธิชายเป็นใหญ่ของอินเดีย ได้ถูกผสมผสานด้วยวัฒนธรรมพื้นเมืองนิยม โดยลัทธิสตรีเพศของชาวสุวรรณภูมินั้นมิได้ต่ำไปกว่าเพศชาย แต่กลับสะท้อนถึงลักษณะอันบอบบางดังสตรีชาววัง กอปรกับอากัปกิริยาการขับร้องบรรเลงที่ดูอ่อนนุ่ม เรียบร้อยเป็นกุลสตรี อันเป็นการหลอมวัฒนธรรมให้เป็นลักษณะเฉพาะขึ้นในแบบของทวารวดี เมื่อพิจารณาลักษณะรูปปั้นดังกล่าวอย่างละเอียด พบว่า รูปปูนปั้นนักดนตรีสตรีทุกนางล้วนเกล้าผมมวยผมสูง ห่มสบีเสื้อแขนยาว เทพธิดาหรือท่าเทพธิดา ส่วนคนที่สองมีท่อน้ำท่วมแขนข้างขวา ส่วนแขนข้างซ้ายนำมาจับข้อศอกแขนข้างขวา และทุกท่านนั่งพับเพียบเรียบร้อย เกือบเขามิดชิด ซึ่งเป็นลักษณะการแสดง ความอ่อนน้อมถ่อมตนแบบเอเชียอาคเนย์ ซึ่งจารีตดังกล่าว ในอินเดียไม่มีปรากฏ มีการสวมตุ้มหูทรงกลมขนาดใหญ่

ซึ่งลักษณะของตุ้มหูที่ห้อยยานลงมาถึงปานั้น เป็นการสวมตุ้มหูของสตรีและบุรุษชาวทวารวดีอันเป็นสมัยนิยม กล่าวคือ ในสังคมสมัยดังกล่าวนี้ หากสตรีหรือบุรุษที่เป็นชนชั้นผู้นำ มีฐานะร่ำรวยหรืออยู่ในราชสำนัก จะนิยมสวมใส่ต่างหูทั้งสองข้างที่ใหญ่และหนัก จนสามารถถ่วงหูลงมาเพื่อแสดงออกถึงความอยู่ดีกินดี และมีอำนาจ แต่สำหรับการสวมใส่เครื่องประดับของภาพปูนปั้นนักดนตรีสตรีทั้ง 5 ท่าน ไม่ปรากฏการสวมใส่กำไลข้อมือและสร้อยคอ ซึ่งมีความย้อนแย้งกับรูปปูนปั้นอื่นในสมัยเดียวกันที่นิยมสวมใส่กำไลข้อมือและสร้อยคอ ซึ่งอาจจะเป็นอุปสรรคต่อการบรรเลง ถึงแม้ว่านักดนตรีผู้บรรเลงเพลงถวายพระโคตมพุทธเจ้า ล้วนเป็นเพศหญิง ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้ ควรพิจารณาถึงเรื่องสรีระของเพศหญิงที่มีความสวยงามกว่าเพศชายในเชิงความอ่อนหวาน อ่อนช้อย ทั้งกิริยาท่าทางซึ่งเลือกสร้างสรรค์โดยพรศนะของช่างศิลป์ประดิษฐ์นั้น ๆ หรืออาจมีเรื่องของขนบจารีตเป็นสำคัญ ด้วยเรื่องเพศกับระบบสังคมวัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งที่มีความซับซ้อนละเอียดอ่อน

อนึ่ง ปรากฏชื่อนักดนตรีเป็นผู้หญิง มี “ทาสี” ปรากฏในสังคมพราหมณ์-ฮินดู ทาสีหมายถึง สตรีที่ถูกถวายเพื่อบูชาและรับใช้เทพเจ้าหรือเทวสถานตลอดชีวิต โดยหน้าที่ของเทวทาสีนอกจากการดูแลเทวสถานและการประกอบพิธีกรรมแล้ว ยังต้องเรียนรู้และสามารถประกอบกรรมนิยมทางศิลปะ เช่น การดนตรีบรรเลงขับกล่อมและการนาฏศิลป์ในศาสนพิธี

3) ความคลาดเคลื่อนของการแปลความ เมื่อพิจารณาทางด้านภาษาและวัฒนธรรมจารีตต่าง ๆ ที่นำมาศึกษาวิจัย พบว่า เป็นอักษรขอมโบราณ อักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤตและภาษามอญโบราณ แต่ด้วยลักษณะของสถานที่ตั้งที่จารึกปัจจุบันนี้อยู่ในราชอาณาจักรไทย การศึกษาประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์นั้น ย่อมให้คุณค่าความสำคัญในแง่ของวัฒนธรรมและผู้คนเป็นหลัก มากกว่าพรมแดนภูมิศาสตร์ การลบเส้นพรมแดนออก แล้วมองในฐานะวัฒนธรรมร่วมของมนุษย์ สามารถส่งให้การศึกษาประวัติศาสตร์มีความประเสริฐ

จากการตรวจสอบเบื้องต้นพบว่า มีบางข้อความในจารึกที่ผู้แปลเข้าใจคลาดเคลื่อน เช่น กงสตาล แปลว่าฉิ่ง ซึ่งที่ถูกต้องคือกังสดาร, มฤทง คือกลอง ซึ่งมีหลากหลายชนิด มิใช่เจาะจงเฉพาะกลองเพียงประเภทเดียว หากพิจารณาร่วมกับภาพสลักขบวนแห่ในปราสาทนครวัดจะทำให้เกิดความกระจ่างในเรื่องของจำนวนชนิดเครื่องดนตรี ที่ไม่ใช่เพียงจำนวนของเครื่องดนตรี เป็นอธิบายความหลากหลายของเครื่องดนตรีนั้นอยู่เหนือการพิสูจน์ทราบ แต่อย่างน้อยจารึกได้สะท้อนให้ทราบว่าดนตรีในพิธีกรรม เคยมีความยิ่งใหญ่และความสำคัญในพิธีกรรมมาก่อน

4) การขับร้องและนาฏดุริยางคศิลป์ : เครื่องอันควรบูชาของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู งานของการขับร้องและนาฏดุริยางคศิลป์นั้น ถูกยกให้เป็นของทิพย์ เป็นของดีที่ทั้งมนุษย์และเทวดาต่างพากันใช้สรรเสริญ การขับร้องประโคมพ็อนรำนั้น ก่อนที่จะมีบทบาทในเชิงการมอบความสนุกสนานแก่สังคม ก่อนนั้นมีไว้สำหรับการสักการะ เคารพ บูชาสิ่งที่มีค่าอย่างสูง ทั้งมีไว้สำหรับบูชาถวายพระผู้เป็นเจ้าหรือเทพเจ้า ตรงกับการให้สัมภาษณ์ของศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรมทา ที่กล่าวว่า “ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นศาสนาที่ปรากฏอยู่ในเชิงวัฒนธรรมและสังคม สาเหตุต้น ๆ ที่ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ให้ความสำคัญกับการขับร้องพ็อนรำนัคนั้น ส่วนหนึ่งมาจากที่ศาสนาพราหมณ์ -ฮินดู มาพร้อมกับการเกิดของชาวฮินดู เรื่องของดนตรีจึงผูกอยู่ในวัฒนธรรมชีวิตและกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู”

2.1.3 หลักฐานด้านการขับร้องสมัยสุโขทัย

การศึกษาประวัติศาสตร์ไทยมักจะเรียนรู้ด้วยมุมมองประวัติศาสตร์ในแนวดิ่ง คือ สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และสมัยรัตนโกสินทร์ โดยขาดการพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ ของบ้านเมืองรอบ ๆ ถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาเชิงกว้าง ว่ามีปัจจัยใดบ้างเป็นองค์ประกอบ ทั้งยังให้ความสำคัญต่อผู้นำเป็นหลัก ซึ่งสมัยสุโขทัย นับว่ามีการกำเนิดอาณาจักรที่มีหลักฐานเชิงลายลักษณ์อักษรชัดเจน เนื่องจากอาณาจักรมีความเป็นเอกภาพทางด้านการสืบทอดอำนาจของสถาบันกษัตริย์ที่มีความสืบเนื่อง ระบุชัด ตลอดจนมีการสืบทอดอำนาจเชิงสังคมเป็นลายลักษณ์ จึงถูกยกให้เป็นยุคแรกแห่งราชอาณาจักรไทย แต่ทั้งนี้อาจมองข้ามวัฒนธรรมรอบข้างที่มีปัจจัยร่วมที่ทำให้เกิดกระบวนการพลวัตของความเปลี่ยนแปลงสู่วัฒนธรรมของสังคมสุโขทัย โดยเฉพาะวัฒนธรรมจากเมืองพระนครและเมืองละโว้ที่มีความสัมพันธ์อย่างมีนัย ด้วยพบอิทธิพลของศิลปะของทั้งสองอาณาจักรดังกล่าว ได้ขยายขึ้นมาสู่อาณาจักรสุโขทัย ทั้งคติความเชื่อทางศาสนา ค่านิยม ประเพณี ศิลปวัฒนธรรม

แม้ว่าอาณาจักรสุโขทัยจะมีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรชัดเจน แต่หลักฐานดังกล่าวล้วนให้คำนำหน้าไปทางสถาบันกษัตริย์โดยมาก ทำให้ความรู้ของหลักฐานทางศิลปะการดนตรีและนาฏศิลป์ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์การขับร้องสมัยสุโขทัยมีอย่างจำกัด การขับร้องในฐานะของการเป็นประวัติศาสตร์ ที่ผู้วิจัยได้เริ่มมองว่าเริ่มร้อยรัดการปฏิบัติในปัจจุบัน มีเค้าเงื่อนที่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์อย่างน้อยที่สุดคือสมัยสุโขทัย ด้วยเริ่มเกิดหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษร เกิดความสนใจในการถอดความ การแปลจารึก ซึ่งมีความสำคัญกับวงศัวิชาการการขับร้องเพลงไทยเป็นอย่างมาก ด้วยยังขาดผู้ที่มีความสนใจในการค้นหาประวัติศาสตร์การขับร้องสมัยสุโขทัย เอกสาร ตำราทางวิชาการ ทั้งนี้ อาจมีผู้มีความสามารถทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทยเข้ามาค้นหาบ้างแล้วเป็นบางส่วนแต่ทั้งนี้ก็ได้มีความสนใจค้นหาอย่างลึกซึ้งทางด้านกระบวนการขับร้องโดยเฉพาะ ฉะนั้นโลกทัศน์ ความรู้ ความสนใจ จึงมีความผิดแผกออกไปจากผู้ที่มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่มาวิเคราะห์โดยตรง จึงมีการประมวลรวบรวมการรับรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยออกไปอย่างจำกัด ซึ่งประโยชน์ของประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยสมัยต่าง ๆ นั้น เพื่อให้ทราบว่าเรามีกระบวนการขับร้องมาอย่างยาวนาน มีความเจริญในระบบคิด ซึ่งสัญลักษณ์ที่บ่งชี้ว่าเรามีความเจริญนั้นคือ ความสามารถในการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านการขับร้องในแบบเฉพาะของวงศ์วัฒนธรรมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบัน เพราะว่ามีใช้ทุกชาติที่สามารถค้นพบ เอกสาร ตำรา การคิดประดิษฐ์การขับร้องได้ ชาติที่มีศิลปะ ประเพณี วัฒนธรรมที่เข้มแข็ง จำเป็นต้องมีพื้นฐานความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรมมาก่อน ซึ่งประวัติศาสตร์การขับร้องในสมัยสุโขทัย นับว่าเป็นเครื่องยืนยันถึงความเจริญเป็นลำดับขั้นแต่เก่าก่อนของบรรพชนไทยได้เป็นอย่างดี

จากการรวบรวมสำเนาเอกสาร สำเนาวัตถุ ตลอดจนสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องในสมัยสุโขทัย ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ในหลักฐานที่ปรากฏ นำมาสู่การอธิบายปรากฏการณ์การขับร้องสมัยสุโขทัย ดังนี้

จากการสืบค้นเรื่องการดนตรีสมัยสุโขทัย พบว่า มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงสารัตถะดนตรีสมัยสุโขทัยเป็นจำนวนมาก อธิ ดุริยดนตรี เครื่องดีดสีตีเป่า พิณพาทย์ กลองชนิดต่าง ๆ เช่น กลองใหญ่ กลองราม (กลาง) กลองเล็ก กลองหน้าเดียว กลองสองหน้า กลองสะพาย แตร สังข์ มโหระทึก ข้อง ฉิ่ง ฉาบ บัณเฑาะว์ พิณ ซอ พุงตอ ปี่ฉม กระจับปี่ กังสดาล กรับ เป็นต้น

อุณใจท้าวส์ (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 14 กรกฎาคม 2564) ได้กล่าวถึงงานด้านสถาปัตยกรรม วัดพระพายหลวง โดยเฉพาะหลักฐานทางด้านรูปประติมากรรมปูนปั้นที่มีความเกี่ยวข้องกับงานทางด้านดนตรียุคสมัยสุโขทัย คือ รูปปูนปั้นหน้าบันทางทิศเหนือของปราสาทวัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย โดยกรอบหน้าบันด้านทิศเหนือและทิศตะวันตก แสดงรูปแบบที่รับมาจากหน้าบันศิลปะเขมร คือเป็นกรอบโค้งเข้าสลับโค้งออกต่อเนื่องกันเป็นรูปสามเหลี่ยม ประกอบด้วยวงโค้งห้าส่วนเหมือนกับหน้าบันในศิลปะเขมร แต่ต่างกันที่ส่วนล่างของยอดหน้าบันปราสาทแห่งนี้ไม่ได้ทำโค้งแหลมขึ้นที่รอยต่อโค้งมีลายประจำยอมปิดทับ ภายในกรอบหน้าบันประกอบด้วยแถวลายห้าแถว คือแถวลายใบไม้ขนาดเล็ก แถวลายลูกประคำขนาบลายตรงกลางซึ่งเป็นใบไม้เรียงต่อกันโดยหันหัวลงจากส่วนยอดหน้าบัน ระหว่างใบไม้ตรงกลางกับแถวลายเม็ดปะคำมีช่องว่างแทรก ซึ่งเป็นสิ่งที่เคยปรากฏขึ้นบางครั้งในศิลปะนครวัด และศิลปะบาเยน ส่วนลายใบไม้หันหัวลงตรงกลางกรอบหน้าบัน เป็นรูปแบบที่นิยมในศิลปะเขมรก่อนพุทธศตวรรษที่ 17 ก่อนจะเปลี่ยนเป็นหันหัวขึ้นแล้วนิยมสืบมาในสมัย

กิตติ วัฒนมะหัทธม (2533, น. 53) ให้พรรณนาในสารนิพนธ์ เรื่อง ดนตรีสุโขทัย: ศึกษาและวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี ที่ปรากฏในประเทศไทย โดยศึกษาภาพปูนปั้นกรอบหน้าบันทางทิศเหนือของปราสาทวัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย พบว่า “มีลักษณะชำรุดไปมาก ไม่สมบูรณ์ อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวว่า ได้เห็นครั้งหนึ่งเมื่อคราวไปราชการที่สุโขทัย และได้ชำรุดเสียแล้ว”

ในพรรณนาของ กิตติ วัฒนมะหัทธม มีความคิดเห็นว่า รูปปูนปั้นดังกล่าว นั้น เป็นลักษณะคล้ายคนยืนติดพินน้ำเต้าสายเดียว โดยมีลักษณะเดียวกันกับเทวสถานในนครธม อาจารย์มนตรี ตราโมท มีความคิดเห็นโดยสรุปว่า รูปปูนปั้นดังกล่าว เป็นรูปคนยืนติดกระจำปี ซึ่งภาพนี้เป็นภาพปูนปั้นเพียงชิ้นเดียวที่สะท้อนเรื่องการดนตรีสมัยสุโขทัย

ถึงแม้งานด้านประติมากรรมจะยังมีข้อมูลหลักฐานเกี่ยวกับการดนตรีสมัยสุโขทัยที่ยังเบาบางเพียงพอ แต่มีปรากฏพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดนตรีของไทยซึ่งอยู่ในรูปของงานอักษร โดยในสมัยสุโขทัยนั้นเริ่มมีการบันทึกข้อมูลที่กล่าวถึงการดนตรีในสมัยสุโขทัยอย่างน้อย 2 แหล่ง คือ หลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงและหนังสือไตรภูมิพระร่วง โดยมีรายละเอียดที่ปรากฏเกี่ยวกับการขับร้อง ดังนี้

1) หลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ข้อความในด้านที่ 2 ของหลักศิลาจารึก หลักที่ 1 หรือหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงนี้ กล่าวว่า “ดั่งบังคักลอง ๑ ด้วยเสียงพาด เสียงพิน เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน” โดยคำว่า “ดั่งบังคักลอง ๑ ด้วยเสียงพาด เสียงพิน” มีหมายความว่า ระดมประโคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิน ซึ่งเสียงพาทย์ได้แก่ เครื่องตีและเป่า ส่วนเสียงพินได้แก่ เครื่องสายทั้งดีดและสี แสดงว่าการดนตรีในสมัยสุโขทัยนั้น มีเล่นบรรเลงกันอย่างอุดม ซึ่งสามารถสะท้อนให้ทราบว่าไม่ใช่มีแต่เพียงฝั่งของผู้ฟังอย่างสมัยหลัง ๆ นอกจากนั้นยังมีปรากฏการดนตรีจำนวนมากจากหลักฐานจากแหล่งอื่น (กองหอสมุดแห่งชาติ, 2533, น. 29)

2) หนังสือไตรภูมิพระร่วง

พระญาณไทย (2455, น. 220) ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือไตรภูมิพระร่วง เป็นหลักฐานจารึกเกิดในสมัยพระธรรมราชาลิไท มีการกล่าวถึงการดนตรี การฟ้อนรำปรากฏมากมาย อนึ่งผู้วิจัยได้สืบค้น พบว่า เป็นครั้งแรกของการดนตรีไทยที่มีการเอ่ยนามนักดนตรีและชื่อของเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุด โดยกล่าวถึงขบวนช้างไอยราของพระอินทร์ ซึ่งเป็นข้อมูลที่น่าวิเคราะห์พิจารณาโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“เทพยดาชื่อคียวาคิตพิณชื่อมหาวิณา เทพยาดาคือสุภัทราตีกลองคูนางฟ้า ชื่อหสจนาเรียดพิณชื่อมธุรุตระ เทพยิดาชื่อมณีเมขลาเป่าสังข์ใหญ่ชื่อพิชัยสังขะ เทพยิดาชื่อมหาตมูทิงคสังขะเป่าสังข์ชื่อว่าปฤพิมพณะและเป่าสังข์ชื่อมูทิงคสังข์ เทพยิดาชื่อตปติกลองหน้าเดียวชื่อนันทเกริ เทพยิดาชื่อปนตีกลองหน้าเดียว ชื่อวารณมุขเกริ เทพยิดาชื่อนันทาตีกลองใหญ่ชื่อว่าโกหมธูรสสุเกริ เทพยิดาชื่อ ยามาแลตบับเฑาะว์ชื่อว่าโบกขรบันเฑาะว์ เทพยิดาชื่อสรโฆสสุรเป่าปี่โชนชื่อนันทโณ เทพยิดาชื่อสัพพางคณาตีกลองใหญ่ชื่อทสสโฆส คนธพชื่อสมธัมมาตีกลองใหญ่ ชื่อสุรันธะโดยสะพายเหนือบ่าซ้ายแล้วตี, คนธพชื่อพิมพสุตีกลองใหญ่หน้าเดียว โดยสะพายแล้วตีด้วยเพลงคนธพ, คนธพเทพยาดาคือที่मुखะสะพายกลองใหญ่แล้ว ตีบนกำแพงจักรวาล คนธพชื่อปัญจสิขรเทวบุตรสะพายกลองใหญ่ชื่อสัสสุระ โดยมีฝูงคนธพเป็นพลรบ่า ตลอดจนเทพเทวดาต่างระบ่าร่าพื่อน”

ในหนังสือไตรภูมิพระร่วง (พระญาณลิไทย, 2455, น. 220) กล่าวถึงเทพเทวดานางฟ้าบรรเลงดนตรีในขบวนช้างไอยราของพระอินทร์ จากข้อความข้างต้นนั้น มีกล่าวต่อเนื่อง ดังนี้ “อันว่ากลองทั้งหลายได้ ๖๘,๐๐๐ อัน ๆ เป็นเพื่อนกลองนั้น ด้วยฉันทอันดีในทศวรรแห่ง ๑”

กรมศิลปากร (2544, น. 265) ได้อธิบายถึงฉันท ในเรื่อง ธรรมจักรกลองร้อยกรองไทย กล่าวถึงฉันท ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของการประพันธ์ประเภทร้อยกรองในวรรณคดีไทยที่บังคับเสียงหนัก – เบา ของพยางค์ (ครุ - ลหุ) รับแบบมาจากอินเดีย มีทั้งสิ้น 108 ชนิด ทั้งมีกวีประดิษฐ์ฉันทโดยดัดแปลงจากฉันทเดิม จากแรงบันดาลใจ และจากการเลียนเสียงเครื่องดนตรี ซึ่งการอ่านฉันทนั้น ประกอบด้วยเสียงหนักเสียงเบาสูงต่ำของทำนองและจังหวะเป็นส่วนสำคัญ ซึ่งเสียงหนักเบายาวสั้นสูงต่ำเบาดังและจังหวะนั้นเป็นเรื่องของดนตรี

จากการตรวจสอบเอกสารโบราณในยุคสุโขทัยขึ้นต้น พบว่า มีการกล่าวถึงคำว่า “ฉันท” ในหลากหลายตำแหน่ง ซึ่งจากการวิเคราะห์ลักษณะของเนื้อหาที่ประกอบอยู่ในกลุ่มคำที่ใช้ขึ้น พบว่า ฉันทในที่นี้ได้แปลว่า ชื่อคำประพันธ์ประเภทหนึ่งที่กำหนด ครุ ลหุ เพียงเท่านั้น โดยเฉพาะคำว่าฉันท ที่ปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วง โดยคำว่าฉันทนั้นมีความหมายที่กว้างออกไปซึ่งน่าจะหมายรวมถึง จังหวะเพลงหรือทำนองเพลงนั้น ๆ ด้วย ซึ่งมักปรากฏพบอยู่กับความหมายที่ไปในแนวทางของจังหวะ หลายแห่ง เช่น “ครั้นว่าตีกลองไบนันอันว่ากลองทั้งหลายอันได้ ๖๘,๐๐๐ อัน ๆ เป็นเพื่อนกลองนั้น หากดังเองโดยฉันทตามกันแลตามกลองนั้นเป็นเพลงเดียว” (พระญาณลิไทย, 2455, น. 219)

ดนตรีได้รับการยกย่องให้เป็นของทิพย์ เมื่อพิจารณาเทพยิดาที่ชื่อสัพพางคณาซึ่งเป็น ผู้ตีกลองใหญ่ชื่อทสสโฆส ซึ่งทั้งลักษณะกลองและชื่อกลองที่ปรากฏนั้น นำพิจารณาอนุมานต่อไปว่า กลองดังกล่าวจะสามารถผันมาจนเป็นคำว่ากลองทัดได้หรือไม่ ทั้งนี้ คำว่า ดงเคียด ยังสามารถพบอยู่ในหลายแห่ง ซึ่งแต่ละแห่งก็เขียนว่า “ดงเคียด” ซึ่งสามารถทำให้หลักการวิเคราะห์ที่ได้แคลง อีกประเด็นหนึ่งคือ เมื่อสังเกตคนธรรพทุกตนที่ปรากฏข้างต้นนั้นต่างตีกลองที่สะพายบ่าทั้งสิ้น

จากสารัตถะการดนตรีสมัยสุโขทัยข้างต้น ผู้วิจัยได้เลือกนำข้อมูลเฉพาะทางด้านการขับร้องนำมารวบรวมนำเสนอ ดังนี้

“ในอุตรกฐทวีป ตอนหนึ่ง กล่าวว่า “บ้างเต็น บ้างรำ บ้างพอน ระเบ้า บรรลือ เพลงดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสัพพะสำเนียง เสียงหมู่ นักคุณจุน กันไปเดียรดาซ พั่นฆ้องกลอง แตรสังข์ ระฆังกังสดาล มโหรีทีกก็กก้อง ทำนุกติ”

(พระญาติไทย, 2455, น. 87)

ท้าวจตุโลกบาลทั้ง ๔ เอาบริวารไปเฝ้าไปคล้ทั้ง ๔ ทิศ แห่งสุธรรมาเทวสภา ศาลานั้น แลคนธัพพบุตรทั้งหลายก็เอาสัพพดุริยดนตรีทั้งหลายไปบำเรอ บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับ บ้างรำ

(พระญาติไทย, 2455, น. 226)

หลักฐานตอนชื่นชมพระบารมีของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิราช “แล้วแลร้อง ก้องขับเสียงพาทย์ เสียงพิณ แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่ แกลกลองราม กลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์วังเวง ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ฆ้องตีกรับรับสัพพทุกสิ่งลาง จำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอ แลกันฉิ่งริงรำจ้บระบำเต้นเล่นสารพันคุณทั้งหลาย สัพพดุริยดนตรีอยู่ครั้น เกรง อลวน ลเวงดังแผ่นดินจะกล่ม”

(พระญาติไทย, 2455, น. 226)

คนทั้งหลายเห็นเป็นอัศจรรย์ยิ่งนักหนาจึงให้ร้องส้อง สาธุการ ถวาย ด้วย เสียงมี ก้อง เสียงร้อง เสียงขลุ้ม ในวันนั้นดังตลาดเบื่องพื้นได้ยินทั่วสถานแล

(พระญาติไทย, 2455, น. 163)

จากการวิเคราะห์หลักฐานเบื้องต้น พบว่า มีการกล่าวถึงเสียงขับร้องในสมัยสุโขทัย ดังนี้

1) เสียงขับ แปลว่า การบังคับเสียงให้ออกมาดังประสงค์ ซึ่งเสียงนั้นอาจเป็นเสียงขับร้องที่เป็นทำนอง เช่น ขับข่อยยอศอ้าง ขับกล่อม ขับร้อง เป็นต้น

2) เสียงเลื้อน คือ เสียงอ่านหรือเสียงสวดทำนองเสนาะ

3) สัพพะสำเนียง เสียงหมู่ แปลว่า การขับร้องหมู่

4) เสียงร้อง คือ การเปล่งเสียง ในที่นี้หมายถึงการขับร้อง

5) จารึกพ่อขุนรามคำแหง สร้างไว้ในหลักที่ 4 ความว่า “เมื่อก่อนลายสือไทนี้มี ๑๒๐๕ ศกปีมะแม พ่อขุนรามคำแหง หาใครใจในใจแลใส่ ลายสือไทนี้จึงมีเพื่อขุนผู้นี้ใส่ไว้” คำว่าลายสือไทคือ ตัวหนังสือไทย ปี 1205 ศกปีมะแม เทียบพุทธศักราชตรงกับ พ.ศ. 1826 ฉะนั้นจากหลักฐานดังกล่าว ทำให้ทราบเบื้องต้นว่าระบบการเขียนตัวหนังสือไทยในลักษณะของพ่อขุนรามคำแหง (การเขียนสระและพยัญชนะในบรรทัดเดียวกัน) เกิดขึ้นใน พ.ศ. 1826 ซึ่งในสมัยต่อมาการเขียนตัวหนังสือไทยมีการเปลี่ยนรูปแบบออกไปหลากหลาย สามารถสะท้อนถึงการขับร้องในสมัยสุโขทัยด้านการจดบันทึกที่น่าพิจารณา โดยสะท้อนให้ทราบว่าผู้ขับร้องจะให้ความสำคัญ ไม่มีการบันทึกบทเพลงหรือเนื้อร้อง เนื่องจากผู้ที่จะเรียนรู้เรื่องอักษรนั้น ควรเป็นนักบวชและข้าราชการสำนัก ซึ่งจากการตรวจสอบจารึกต่าง ๆ เบื้องต้น ยังไม่ปรากฏพบบทขับร้องใด ๆ

อีกทฤษฎีหนึ่ง หากมีการจดบันทึกปรากฏ บันทึกลับยุคแรกควรมีได้รับอิทธิพลของตัวหนังสือ ขอมหวัด ซึ่งเคยมีปรากฏใช้ในสมัยต้นสุโขทัย ทั้งนี้ด้วยบทสวด โสลกต่าง ๆ ล้วนมาจากอิทธิพลของ ภาษาเขมร เป็นไปได้ที่มีการพัฒนาบทสวด โสลกต่าง ๆ มาสู่การขับร้องพิธีกรรม การขับกล่อมต่าง ๆ ในที่สุด ทั้งนี้ได้รวมถึงหนังสือไตรภูมิพระร่วงซึ่งเกิดหลังจากพุทธศักราชดังกล่าว

ถึงแม้จะปรากฏหลักฐานการขับร้อง ทั้ง 5 ข้อข้างต้น แต่ด้วยวิสัยปกติของมนุษย์ ย่อมจะมีการขับร้องที่ปรากฏอยู่ในการดำรงชีวิตในรูปแบบต่าง ๆ มากมายเสมอ จึงสามารถอนุมานในเบื้องต้น ได้ว่า จากหลักฐานข้างต้นทำให้ทราบว่า อย่างน้อยที่สุด การขับร้องสมัยสุโขทัยนั้น มีรูปแบบ การขับร้องที่หลากหลาย ทั้งเสียงขับกล่อม การขับร้องเดี่ยว การขับร้องหมู่ เสียงสวด ทำนองเสนาะ และลำนำที่ได้จากการจดจำ เป็นต้น ซึ่งทั้งนี้ยังมิได้รวมถึงการขับร้องที่อยู่ในพิธีกรรม การระบำฟ้อนรำ การละเล่นต่าง ๆ ของสุโขทัย หลักฐานที่กล่าวถึงการขับร้องในสมัยสุโขทัยนั้นมีพอประมาณ ดังกล่าว แต่ไม่มีหลักฐานใดที่จะบันทึกกลวิธีการละเอียดจนสามารถนำมาเป็นข้อมูลสรุปให้ชัดเจนได้ว่า การขับร้องในสมัยสุโขทัยมีลักษณะรายละเอียดเป็นอย่างไร

2.1.4 หลักฐานด้านการขับร้องสมัยอยุธยา

ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1893 เป็นต้นไป ภาพที่เราเห็นบ้านเมืองที่มีความเจริญ มีความพัฒนาและมีศูนย์อำนาจแต่เพียงแห่งเดียวคือกรุงศรีอยุธยานั้น เป็นภาพที่เกิดขึ้นทีหลัง ซึ่งก่อนหน้านั้น ดินแดนที่เป็นผืนแผ่นดินไทยในปัจจุบันนี้ มีศูนย์อำนาจกระจายจากหลากหลาย แห่งด้วยกัน เช่น กลุ่มอำนาจลุ่มแม่น้ำท่าจีน ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ลุ่มแม่น้ำยม ลุ่มแม่น้ำน่าน ลุ่มแม่น้ำปิง ลุ่มแม่น้ำกก ฯ ซึ่งก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา มิได้มีเพียงกรุงสุโขทัยเพียงอาณาจักรเดียวที่เป็นของคนไทยเท่านั้น แต่ยังมีแว่นแคว้นอื่น ๆ รอบด้านที่มีศิลปวัฒนธรรม ร่วมก่อร่างสร้างกรุงศรีอยุธยา กอปรกับในสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา มีการกระจายตัวทางวัฒนธรรมที่เข้มข้น ทั้งขนบธรรมเนียม ประเพณี ภาษา ศิลปวัฒนธรรม จึงทำให้กรุงศรีอยุธยามีการส่งสมงานด้านศิลปะ ที่กว้างขวางกว่าสมัยสุโขทัย ทั้งนี้สุโขทัยถูกผนวกเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรอยุธยาโดยสมบูรณ์ในที่สุด เมื่อเสร็จสิ้นศึกพม่า พ.ศ. 2112 มีการเทครัวหัวเมืองเหนือ (ภาคเหนือตอนล่าง) โดยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช นั่นคือมีติกรอบเวลาที่ถือว่าหมดสิ้นสมัยสุโขทัยในทางทฤษฎีกระแสหลัก ด้วยเหตุข้างต้นจึงทำให้มีความคิดที่ยึดโยงกับทฤษฎีการแพร่กระจายวัฒนธรรมจากอาณาจักรสุโขทัย มาสู่อาณาจักรอยุธยาโดยสมบูรณ์ ผนวกกับถนนวัฒนธรรมทุกสายย่อมวิ่งหาอาณาจักรอยุธยา ประกอบกับการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศที่มั่นคง จึงเป็นปัจจัยเสริมที่มีแรงส่งให้อยุธยามีความ ร่ำรวยทางด้านศิลปวัฒนธรรม ซึ่งองค์ประกอบทั้งหมดนั้น ชี้ให้เห็นว่า บริบทของผู้คนที่หลากหลายของอาณาจักรอยุธยาคือสัญลักษณ์หรือตัวตนเริ่มแรกของอยุธยา

จากการรวบรวมสำเนาเอกสาร ตลอดจนสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องในสมัยอยุธยา ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ในหลักฐานที่มีประกอบ นำมาสู่การอธิบายปรากฏการณ์ การขับร้องสมัยอยุธยา ทั้งนี้ด้วยการตรวจสอบรวบรวมสารัตถะการขับร้องในสมัยอยุธยา พบว่า มีขอบเขต การวิจัยข้อมูลที่กว้างมาก แม้ว่าจะกำหนดขอบเขตแล้วก็ตาม เนื่องจากอาณาจักรอยุธยาเป็นอาณาจักรที่ เจริญรุ่งเรืองรอบด้าน ทำให้มีการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะค้นคว้า เฉพาะข้อมูลใหม่ที่ปรากฏพบเพิ่มเติม โดยนำประเด็นต่าง ๆ มาอธิบายเพื่อความสมบูรณ์ของหลักวิชา

การขับร้อง เสริมความเข้าใจในมิติการขับร้องเพลงไทยที่เป็นระบบ โดยกำหนดออกมาเป็นประเด็น คือ สมัยอยุธยาตอนต้น สมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย บทขับร้องสมัยอยุธยา ดังนี้

1) สมัยอยุธยาตอนต้น (พ.ศ. 1893 - 1991) ปรากฏวรรณคดีสำคัญในสมัยอยุธยาตอนต้น จำนวน 7 เรื่องสำคัญ คือ ลิลิตโองการแช่งน้ำ มหาชาติคำหลวง ลิลิตพระลอ ไกรคำสรวลสมุทร โคลงทวาทศมาส ไกรศรีภูษาย และโคลงโลกนิติ (สำนวนเก่า) ซึ่งหลักฐานที่ปรากฏสะท้อนถึงเรื่องการขับร้องเพลงในสมัยอยุธยาตอนต้น มีจำนวน 2 เรื่อง คือ โคลงทวาทศมาส และโคลงโลกนิติ (สำนวนเก่า) ดังนี้

โคลงทวาทศมาส (ไม่ทราบปีที่แต่ง)

กรรตักเดือนตั้งแต่	โคมถวาย
ทุกท่วงหญิงชายแสวง	ล่องเหล่าน
ขับขอปีแคนหลาย	เพลงพาทย์
ตั้งตั้งนิ้วนิ้วเต็น	ร่อนรำ ฯ

(ห้องสมุดวัชรญาณ,ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 กรกฎาคม 2564)

เมื่อพิจารณาคำว่า “ล่องเหล่าน” เป็นการเปลี่ยนเสียง ซึ่งรูปของฉันทลักษณ์ในบทนิพนธ์ มีลักษณะบังคับใช้ไม้เอก ในคำว่า “ร้อง” เป็น “ร้อง” ให้เป็นคำเอกโทษจากที่เคยใช้ไม้โทปกติ แล้วเล่นพยัญชนะเป็นตัว “ล” ส่วนคำว่า “เหล่าน” เป็นคำโทโทษของ “เล่น” โดยเปลี่ยนมาใช้ไม้โทซึ่งอ่านออกเสียงเดียวกัน เนื่องจากบทร้อยกรองประเภทโคลงนั้น มีการบังคับใช้ไม้เอกไม้โท ดังนั้นคำว่า ล่องเหล่าน จึงมาจากคำว่า ร้องเล่น

ส่วนคำว่า “ขับ” ที่ปรากฏในรูปประโยคข้างต้นหมายถึง การขับร้อง อีกทรรคนะหนึ่ง อาจจะรวมถึงการขับขอ ซึ่งแปลว่า การร้องเพลงโดยมีดนตรีประกอบ

โคลงโลกนิติ สำนวนเก่า (ไม่ทราบปีที่แต่ง)

หนึ่งใจไปไม่ร้อง	รำเพลง
ยามไกรธสวามิเกรง	อดสู้
นาเรศร่วมดีเอง	ปราชญ์ขึ้น ชมแม่
วางชีพชอบช่วยกู้	อาตม์ขึ้นยังสรวง

(ห้องสมุดวัชรญาณ,ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 กรกฎาคม 2564)

จากการวิเคราะห์วรรณกรรมสมัยอยุธยาตอนต้นที่ปรากฏในเรื่องของการขับร้อง สรุปได้ว่าการขับร้องเพลงสมัยอยุธยาตอนต้น มีลักษณะผูกอยู่ในพิธีกรรมและความสนุกสนานของสังคม มีทั้งขับร้องเพื่อสรรเสริญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระมหากษัตริย์ มีการขับร้องเล่นในแบบชาวบ้าน ตลอดจนทรรคนะคดีที่มีต่อวัฒนธรรมการขับร้องของสังคมสมัยอยุธยาตอนต้น โนม์เอียงเป็นไปในเชิงบวก ทั้งนี้ การขับร้องในสมัยดังกล่าวยังมีบทบาทที่สอดคล้องสัมพันธ์กับการขับร้องในสมัยสุโขทัย ด้วยเป็นรากวัฒนธรรมเดียวกันมาก่อน



ภาพที่ 11 วังพิณพาทย์ มโหรี มีผู้ขับร้อง จากภาพสลักตู้เท้าสิงห์ สมัยอยุธยา
ที่มา: สุจิตต์ วงษ์เทศ (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 มกราคม 2565)

2) สมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย (พ.ศ. 1991-2310) ปรากฏวรรณคดีสำคัญในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายเป็นจำนวนมาก ซึ่งหลักฐานที่ปรากฏสะท้อนถึงเรื่องการขับร้องเพลงในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย มีจำนวนทั้งหมด 11 เรื่อง คือ คัมภีร์พระธรรมศาสตร์ มหาชาติคำหลวง มังคลัตถที่ปณี ลิลิตยวนพ่าย คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติ - สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ปราสาททอง จินตามณี อนิรุทธคำฉันท์ พระราชพิธีเบ้าพอก บทเห่กล่อมลูกหลวง บุณโณวาทคำฉันท์ และประชุมบทมโหรี ดังนี้

(1) คัมภีร์พระธรรมศาสตร์ ราวปี พ.ศ. 1991 พระราชจริยาวัตรของพระเจ้าแผ่นดินในสมัยอยุธยา ปรากฏข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานดนตรีหลากหลายพระราชกรณียกิจ โดยเฉพาะเมื่อยามทรงพระบรรทม ซึ่งราชานุกิจใน 1 วัน ขององค์กษัตริย์ตามคัมภีร์อรรถศาสตร์ซึ่งได้รับมาจากอินเดีย และมีอิทธิพลกับวัฒนธรรมไทย มีปรากฏถึงการแบ่งช่วงเวลาในพระราชานุกิจที่ละเอียด โดยมีการกล่าวถึงทางด้านการดนตรี ดังนี้ “ชั่วโมงก่อนเที่ยงคืนและช่วงแรก ชั่วโมงครึ่ง เข้าห้องพระบรรทมโดยมีเสียงดนตรีบรรเลง บรรทมหลังเที่ยงคืน ช่วงที่สอง ชั่วโมงครึ่งหลังเที่ยงคืน หลังจากตื่นบรรทมด้วยเสียงประโคมดนตรี”

ส่วนในคัมภีร์พระธรรมศาสตร์มีความใกล้เคียงกับอรรถศาสตร์ เพียงแต่จะมีข้อความค่อนข้างกระชับกว่า ไม่มีการแจกแจงเวลาละเอียดเท่าในคัมภีร์อรรถศาสตร์ ตัดมาสั้น ๆ ดังนี้ “พระราชานุกิจช่วงเย็น หลังจากสวดภาวนาแล้ว กษัตริย์จะเสด็จไปที่พระราชฐานชั้นใน เพื่อรับฟังรายงานละข้อมูลลับต่าง ๆ จากบรรดาจารย์บุรุษ เมื่อเสร็จภารกิจนี้แล้วก็เสด็จไปที่ประทับส่วนพระองค์เพื่อเสวยพระกระยาหารกับเหล่าพระสนมนางใน จากนั้นสำราญพระอริยาบถด้วยการฟังดนตรีและเสด็จเข้าที่บรรทมในเวลาที่เหมาะสมเพื่อจะได้ตื่นพระบรรทมด้วยความสดชื่น”

ส่วนคัมภีร์พระธรรมศาสตร์ที่ตราขึ้นในแผ่นดินสมัยพระบรมไตรโลกนาถ ซึ่งเป็นกฎหมายเทียรบาลที่นับถือ ได้แนวทางจากคัมภีร์มनुธรรมศาสตร์ของเดิมจากอินเดีย ซึ่งคัมภีร์พระธรรมศาสตร์นี้น่าสนใจ โดยกล่าวไว้ ดังนี้

“๖ ทูม เบิกเสภาดนตรี ๗ ทูมเบิกนินาย ๘ ทูม ๙ ทูมเข้าพระบันทม “หาประณตินมาน”

(วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2548, น. 143 - 145)

HI_Hu.RU (2561) โดยมหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้อธิบายถึงคำว่าประณตินมานไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้ ศัพท์คำว่า “ประณตินมาน” มีปรากฏในมาตราที่ 146 ของกฎหมายเตียร ซึ่งเป็นกฎหมายที่ตราขึ้นในแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เนื้อความตอนหนึ่งของมาตราที่ 146 กล่าวว่า “ 9 ทุ่ม เข้าพระบรรทมหาประณตินมาน ” ท่านคณะกรรมการผู้ชำระกฎหมายเตียรบาลฉบับเฉลิมพระเกียรติ ท่านได้ให้อธิบายศัพท์คำว่านี้ว่า ให้หาพนักงานมานมั่งผลัดแรก

เรื่องข้อวินิจฉัยของคณะกรรมการชำระ มีข้อวินิจฉัยศัพท์คำนี้ของ อาจารย์ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ ซึ่งเป็นบทความของท่านที่ได้รวบรวมตีพิมพ์ในหนังสือ กวีโวหาร – โบราณคดี” เมื่อปี พ.ศ. 2503 ความว่า คำว่า “เข้าพระบรรทมมหาประณตินมาน” นี้ ข้าพเจ้าเคยทราบจากบิดาของข้าพเจ้าท่านอธิบายให้ฟัง แต่สมัยนั้นข้าพเจ้าอายุยังน้อยมิได้เอาใจใส่เท่าใดนักครั้นต่อมาได้คบหาสมาคมกับเพื่อนฝูงที่เป็นกวีนิพนธ์และนักเขียน นักภาษา มากเข้า ก็ได้ถามสหายเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้กันถึงคำ “มหาประณตินมาน” แต่บรรดาสหายทั้งหลายก็ให้อรรถาธิบายไม่ตรงกับที่บิดาข้าพเจ้าอธิบาย แม้ข้าพเจ้าเคยนำคำนี้ไปถามท่านที่เป็นนักปราชญ์ราชบัณฑิตยสถานทางภาษาที่เป็นคณาจารย์อยู่ในบัดนี้ ก็มิได้รับคำตอบที่พอใจว่าจะเป็นตามนั้น เพราะท่านนักปราชญ์ราชบัณฑิตยได้กรุณาตอบว่า “เป็นพิธีพราหมณ์อย่างหนึ่ง ที่กระทำเวลาเข้าที่บรรทมของกษัตริย์”

บิดาของข้าพเจ้าได้อธิบายว่า “พระมหากษัตริย์แต่ก่อนนั้น เวลาเข้าที่บรรทมต้องมีนางพระกำนัลพระไสยาศน์ที่ใกล้ชิดไว้วางพระทัย มาคอยขับร้องบำเรอถวายเสียง เป็นการกล่อมพระบรรทมพระมหากษัตริย์ ภายหลังที่ทรงพระราชราชกิจมาอย่างตรากตรำและเป็นโบราณประเพณีที่พระมหากษัตริย์จะต้องบรรทมเพียงยามเดียว (คือ 3 ชั่วโมง) เท่านั้น อย่างที่กล่าวไว้ในสุภาษิตโลกนี้ว่า “บรรทมยามหนึ่งไซ้ ทรงฤทธิ์” คือ เข้าบรรทมเวลา 8 ทุ่ม ตื่นบรรทมเวลาใกล้รุ่ง แล้วประกาศราชกิจต่อไปอีกเพราะพระมหากษัตริย์ทรงตรากตรำพระราชราชกิจเช่นนี้ ยามเข้าสู่พระบรรทมจึงต้องมีนางพระกำนัลไสยาศน์และนางบำเรอมานั่งขับร้องอยู่ที่ตึนมาน ที่ซึ่งไว้ข้างพระแท่นบรรทมนางที่มาขับบำเรอนี้เรียกอย่างโบราณว่า “นางบำเรอตินมาน”

ตามที่บิดาข้าพเจ้าได้อธิบายให้ฟังดังนี้ เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับคำอธิบายของคณาจารย์ทางภาษาลานท่านดูแล้ว เห็นว่าผิดกันไกลนัก และตั้งแต่ข้าพเจ้าได้รับฟังอธิบายจากบิดาข้าพเจ้าแล้ว ก็มิได้รับคำอธิบายเช่นนั้นจากท่านผู้รู้คนใดอีก ทำให้เกิดสงสัยใจ ไม่กล้านำไปบอกกล่าวแก่ใครๆ เพราะกลัวจะผิดและเป็นเรื่องก่อนเกิดหลายร้อยปี ต่อมาเมื่อได้ศึกษาค้นคว้าภาษาไทยและอ่านหนังสือมากเข้า ก็ได้พบคำ “มหาประณตินมาน” อย่างที่กล่าวไว้ในกฎหมายเตียรบาลในหนังสือเก่ากลางเรื่อง พรรณนาความตรงตามที่บิดาของข้าพเจ้าได้อธิบายให้ฟังไม่มีผิด ข้าพเจ้าขอยกมาให้ฟังต่อไปนี้

ในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ตอนทศกัณฐ์ทราบข่าวว่า พระรามพระลักษณณ์ คุมพลวานรนครขีดขิน และชมพูมาถึง ภูเขาเหมติริน ยักษ์คงคาสมุทรฝ่ายตะวันตกของเจ้าพระนครลงมากมาพบเข้า จึงนำความไปทูลทศกัณฐ์ แต่ทศกัณฐ์ไม่สนใจเพราะเห็นว่าพระลักษณณ์ พระราม ไม่รู้จักเหาะเหินเดินอากาศ ไฉนจะข้ามมหาสมุทรมายังเกาะลงกาได้

ตรัสประภาษพูดจาจนราตรี	เข้าสู่ที่แท่นแก้วแพรวพรรณ
บัดนั้น	ฝ่ายผู้สูงราชนางสาวสวรรค์
พวกเจ้าจอมหม่อมอยู่งานโปรดปรานครั้น	เข้านวดพื้นบันพระองค์อสุรี
บ้างยกพานพวงบุปผามาลัย	ขึ้นไปตั้งวางข้างที่
บ้างหมอบกราบกรานอยู่งานพณี	ทำท่วงที่แยบคายขม้ายเมียง
นางบำเรอสำหรับขับตีม่าน	ก็สืซอขับขานประสานเสียง
โอดพันไพละเพราะพร้อมเพรียง	นางจำเรียงบำเรอสุรา

สรุปจากที่ อาจารย์ฉันทิพย์ กระแสสินธุ์ ได้เสนอมานั้น ประถมตีม่าน คือ นางพระกำนัลขับกล่อมพระบรรทม ซึ่งนอกจากจะปรากฏศัพท์ในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์แล้ว ผู้เขียนยังพบศัพท์คำดังกล่าวในบทที่ 25 ของโคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี ผลงานของนายสวนมหาดเล็ก ดังนี้

มโหรีเชิงม่านแม่น	พินอินทร์
เป็นทีนฤบดินทรียิน	ยั่วล้า

ดังนั้นประถมตีม่านในกฎมณเฑียรบาล ผู้เขียนจึงเห็นด้วยกับอาจารย์ฉันทิพย์ กระแสสินธุ์ และจากข้อความในโคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรีจึงทำให้ทราบต่อไปอีกว่า ประถมตีม่านนั้น เขาเล่นเครื่องมโหรีหรือเครื่องสายนั้น

สำหรับคำว่า “ประถมตีม่าน” นั้น คำว่า “ประถม” อาจจะมาจกคำว่า “บรรทม” แต่ก็มีปัญหาอยู่ตรงที่ว่าแล้ว “ตีม่าน” มาจากคำว่าอะไร ส่วนในความรับรู้ของคนครั้งกรุงเก่าต้นกรุงรัตนโกสินทร์อย่างนายสวนมหาดเล็ก “ตีม่าน” ก็เท่ากับ “เชิงม่าน” แล้ว แต่เราก็ไม่อาจที่จะรู้ว่าแล้วครั้งสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ “ตีม่าน” จะมีความหมายว่า “เชิงม่าน” หรือไม่ (HI_Hu.RU, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 13 พฤศจิกายน 2565)

ฉะนั้นคำว่ามหาประถมตีม่าน คือ นางกำนัลตีม่านผู้คอยขับร้องบำเรอถวายเสียงกล่อมพระบรรทมพระมหากษัตริย์ นางกำนัลเหล่านี้จะมานั่งขับร้องบรรเลงอยู่ที่ตีม่านข้างพระแท่นบรรทมนางที่มาขับบำเรอนี้เรียกอย่างโบราณว่า นางบำเรอตีม่าน ทั้งนี้แม้จะมีข้อมูลหลากหลายที่เกี่ยวกับการขับร้อง แต่ยังไม่ปรากฏการกล่าวถึงลักษณะการขับร้องว่ามีลักษณะรูปแบบใดอย่างไร

(2) มหาชาติคำหลวง กัณฐกนิพนธ์ (พ.ศ. 2025)

“อนึ่ง คือสาวสนมเทพะบำ นางบำนันรรรูก พลัหกคำอวจ แกล้งประกวดกลถวาย คิเตหิ จ อนึ่งคือสายสงคีตจำเรียง สยงวงคีตจำรู้ สูงสงคีตจำเรอญ สรรเสริญศกคัจจอมราช ดยดาชด้วยจตุรพรรค สรรพกาพยศฤงฆาร สรรพการทำนุก สุขเอาใจราษฎร์ระม สำนางยทนที่ ดิงดนตรีตีเป่า แสนสรนุกนิ บมิรู้ก็ ร้อยเท่าพนทวิ อนนมในนรโลกย”

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 29 กรกฎาคม 2564)

เมื่อพิจารณา คำว่า “สายสงคีตจำเรียง” มาจากคำว่า สายสังคีตจำเรียง คำว่าสังคีตนั้นกินความไปถึงการขับร้องรับดนตรี ตลอดจนหมายถึงการรำด้วย อีกทั้งคำว่า “จำเรียง” แผลงมาจากคำว่า เจริญ ซึ่งแปลว่า ขับลำ ขับกล่อม ร้องเพลง

(3) มังคลัตถทีปนี (พ.ศ. 2067) ปรมัตถธรรมในมังคลัตถทีปนี กล่าวถึง “เพลงขับที่เป็นสุภาชิตอาจให้บรรลुकุณพิเศษ” ดังนี้ มีภิกษุนักวิปัสสนาประมาณ 60 รูป กำลังเดินทาง ได้สดับเด็กหญิงชาวสีหลผู้เฝ้าข้าวกล้าที่ข้างทางในเกาะสีหล ผู้ขับเพลงขับอันประกอบด้วยชาติ ชรา พยาธิ มรณะ ด้วยภาษาสีหลนั้นแล แล้วบรรลुพระอรหัตเป็นอุทาหรณ์

อีกอุทาหรณ์หนึ่ง ภิกษุชื่อว่า ติสสะ ผู้ปรารภวิปัสสนา กำลังเดินไปโดยทางใกล้สระปทุม สดับเด็กหญิงผู้หักปทุมในสระปทุม ขับเพลงขับอยู่ดังนี้ว่า

“ดอกปทุมชื่อโกกนท” บานแล้วในเวลาเช้า ถูกแสงพระอาทิตย์แผดเผา (ให้เหี่ยวแห้งไป) ฉันทิดสัตว์ทั้งหลายผู้ถึงความ เป็นมนุษย์ ย่อมเหี่ยวแห้งไปด้วยกำลังชราฉันนั้น” ดังนี้แล้ว บรรลुพระอรหัต

อนึ่ง บุรุษผู้หนึ่งในพุทธันดร (เวลาวางพระพุทธรเจ้า) 1 กลับจากป่าพร้อมกับบุตร 7 คน ฟังเพลงขับของสตรีผู้หนึ่งซึ่งกำลังเอาซากตำข้าวสารดังนี้ว่า

“สรีระนี้อาศัยหนังมีผิวเหี่ยวแห้ง ถูกชราย่ำยแล้ว สรีระนี้ถึงความเป็นอามิส

คือเหยื่อของมฤตย ย่อมตกไปเพราะมรณะ สรีระนี้เป็นที่อยู่ของหมู่หนอน เต็มไปด้วย

ซากศพต่าง ๆ สรีระนี้เป็นภาชนะของไม่สะอาด สรีระนี้เสมอด้วยท่อนไม้”

แล้วพิจารณาอยู่ ก็บรรลुปัจเจกโพธิญาณพร้อมกับบุตรทั้งหลาย แม้เทพดาและมนุษย์เหล่าอื่น บรรลุริยภูมิด้วยอุบายเช่นนี้ เป็นอุทาหรณ์ ก็ข้อที่ภิกษุ 60 รูป สดับคาถาอันพระผู้มีพระภาคผู้ฉลาด ในอาสยานุสยญาณ” ตรัสโดยนัยว่า “สังขารทั้งหลายทั้งปวงไม่เที่ยง” เป็นต้นแล้ว บรรลुพระอรหัต และเทพดาและมนุษย์เป็นอนnek สดับคาถาอันประกอบด้วยขันธอายตนะเป็นอาทิในพระสูตรแล้วบรรลुพระอรหัต ไม่น่าอัศจรรย์”

จากข้างต้นดังกล่าว คือรจนาของพระสิริมังคลาจารย์ เมื่อ พ.ศ. 2067 สะท้อนให้เห็นถึง ทัศนคติของพระศาสนาที่มีต่องานสังคีต คุณงามความดีของดนตรีโดยเฉพาะเพลงขับร้องที่มีเนื้อหา ลึกซึ้ง เป็นไปได้ที่จะสามารถยกใจมนุษย์ให้สูงจนถึงขั้นบรรลุธรรมได้ เรื่องราวปรมัตถสังคีตสามารถพบ เจอในพระสูตรต่าง ๆ ได้หลากหลายแห่ง ซึ่งดนตรีมิได้มีแต่เพียงพณในเรื่องของกิเลส ทัศนคติจึง เป็นเรื่องสำคัญในการพิจารณาเรียนรู้ (พระสิริมังคลาจารย์, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 18 สิงหาคม 2564)

(4) ลิลิตยวนพ่าย (ประมาณ พ.ศ. 2034 – 2072)

สยงสโพนพิณพาทยก้อง	กาหล
สยงสู่ศรีสารจยณ	จันแจ้ว
สยงคนคนคณม	คฤโฆษ
สยงพวกลกกล้าแกลัว	โห่หรรั

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 สิงหาคม 2564)

เมื่อพิจารณาคำว่า “สยงคนคนคณม” ซึ่งแปลว่า เสียงของหมู่คนที่ตั้งสนั่นกึกก้อง เมื่อนำคำ ดังกล่าวมาร้อยเรียงกับประโยคถัดมาทำให้ทราบได้ว่า เสียงดังกล่าวนี้เป็นเสียงขับร้องของกลุ่มคนที่ กำลังแห่แหน โห่ร้องด้วยความปราบปลื้มรื่นเริง

สราญศรพิทศุโฆษฆ้อง	กลองไชย
หุ่มพ่างแตรสังขวา	ปี่ห่อ
มฤทังค์ทรโนทรอ	ทรุพราช
ดั่งเตอดม้าพ้อก้อ	โกรศกรยง ฯ
สยงพิณสยงพาทยพ้อง	सारสม คู่แฮ
สยงคีตสยงแพคงจยร	จันแจ้ว
เกรีระงมเกรี	สยงลั่น ภาแฮ
สยงเกือบสยงก้องเกล้า	โห้หรรษ ฯ

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 สิงหาคม 2564)

คำว่า “สยงคีต” คือ เสียงคีต แปลว่า เสียงเพลงขับ การขับร้อง

(5) คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติ - สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราชาททอง (ระหว่าง พ.ศ. 2173 - 2199)

โรจนโรจราชัยขวา	โมงครุ่มผาสา
ระเบ็งระบำรำขยัน	
ลอดบ่วงหน่วงตวยยืนยัน	ปลายไม้ผัดผั้น
ธนุคหาเกรียงไกร	
ฯลฯ	

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 27 สิงหาคม 2564)

การประพันธ์ข้าง มิได้กล่าวถึงการขับร้อง แต่สามารถอนุมานโดยสุจริตได้ว่า ธรรมชาติแห่งการแสดงในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นยุครุ่งเรืองเฟื่องฟูทางด้านศิลปวัฒนธรรม งานโขน รำ โมงครุ่ม ระเบ็งและระบำ อย่างน้อยต้องมีสักการแสดงหนึ่งที่มีกระบวนการขับร้อง การพากย์ตลอดจนเจรจา เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงนั้น ๆ แต่ด้วยข้อจำกัดการบันทึกในสมัยดังกล่าว จึงทำให้หลักฐานการขับร้องที่เบาบาง

ในคำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติ-สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราชาททอง ยังได้ออกชื่อการเล่นต่าง ๆ จำนวนมาก ดังนี้

“เมื่อแรกเสด็จออก พ้อช้าง รันแหะวัวชน กระบือชน ชุมพาชน ช้างชน คนชน พรบไก่ คลีซงโคน ปล้ามวย ตีตั้งฟันแย่งชิง แวงเล่นกลคลีม้า...เรียกม้าพ้อช้าง ระเบงซ้ายขวา รำดาบซ้ายขวาระบำออก หม่งครุ่ม พันพานนำหม่งครุ่มหน้ากลองตีไม้พุงหอก เล่นแพนยิงธนูปลายไม้ลอดบ่วงไต่เชือกหนั่ง ตีหรรทีกเกล้า ยกช้างเลี้ยงหม่งครุ่ม ชแม่แล้วคลีซงโคน ถ้ามีแขกเมืองเฝ้าแลเสด็จทรงคลีม้าใช้”

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 27 สิงหาคม 2564)

จากหลักฐานข้างต้นปรากฏมีการออกชื่อการเล่นเพลงพรบไก่ ซึ่งเป็นเพลงปฏิพากย์ที่เก่าแก่ เพลงหนึ่งของวัฒนธรรมไทย โดยการเล่นเพลงพรบไคนั้น มีทั้งการขับร้องแก้กันระหว่างชายกับหญิง และมีการร้องเพลงคั่น อีกทั้งโมงครุ่ม ระเบง กุลาคติไม้ ล้วนเป็นการเล่นที่มีการขับร้องเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงนั้น

(6) จินตามณี เล่ม 1 (ระหว่าง พ.ศ. 2199 - 2231)

<u>นางข้าบ้านเสียงแจ้ว</u>	พึงใจ
ตามเพลงกลอนกลใน	ภาพพริ้ง
มโหรีบันเลงไฉน	ซอพาทย
ทับกระจับปีก้อง	เร่งเร้าร่ายจวน ฯ

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 27 สิงหาคม 2564)

ลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ดังกล่าว ทำให้ทราบว่ามีการขับร้อง ซึ่งเนื้อที่ใช้ขับร้องนั้นนำมาจากบทกลอน ขับร้องโดยเพศหญิงในวงมโหรีซึ่งมีเครื่องดนตรีปรากฏรวม 5 ชนิด

(7) อนิรุทธคำฉันท์ (พ.ศ. 2246 — พ.ศ. 2251)

ควรรนางบำเรอดุริย	<u>จำเรียง</u> บันดัดผม
ควรเสด็จพิมานสม	สุขจันรับบำวาย
ควรรนางสพราศพร้อม	ลลอบล้อมบวงวาย
หรือพ้อมมาอยู่ตาย	ในฐานะทองระรองรด

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 สิงหาคม 2564)

ลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ดังกล่าว พบว่า ผู้ขับร้องและผู้ระบำนั้นเป็นเพศหญิง

มองสังัดเสียงดุริยคำแคง	ไปเชียบชูแผง
ในพรหมพักตรประเอียง	
มองสังัด <u>สาวสวรรค์</u> จำเรียง	ไปเชียบชูเคียง
มณีนมกุฎพิมาน	
มองสังัดเสียงฆ้อง <u>แข่งขาน</u>	เกรียพริงพราน
เสียงสรสนั่นครื้นเครง	
มองสังัดพิณพาทยบรรเลง	แน่นนางโง่งง
แลจันระบำรำถวย	
มองสังัด <u>เสียงพล</u> เรียบราย	ไปเชียบเลียบชาย
รว้งรไวบริรักษ์	
มองสังัดเสียงพลเพรียกพริก	รู้พลตายทัก
แลดุริยนางร่อนรำ	

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 สิงหาคม 2564)

จากหลักฐานข้างต้นปรากฏมีการกล่าวถึงการขับร้องหลากหลายแหล่ง แต่มิได้กล่าวถึงการขับร้องอย่างละเอียดหรือเจาะจง ด้วยการขับร้องในสมัยดังกล่าวนั้นมักจะผูกอยู่ทั้งการบรรเลง การละเล่น และพิธีกรรม

3) พระราชพิธีเบาะพก (ปลายกรุงศรีอยุธยา)

“ครั้นเวียรจรดสมิทธแล้วทั้งห้าพระองค์ เสด็จด้วยรองพระบาทเข้าไปใน
โรงกฐน นั่งเตียงทองทั้ง ๕ พระองค์แล้ว ว่างแบกพานสนานเย็น พลเทพนำโรหิต
พิรามให้น้ำสังข มเหธรพิเชตให้น้ำกลด ฝ่ายพระภรรยาเจ้าแม่หยั่วเจ้าเมือง
ขุนอินทร ขุนจันทร ตามซ้ายตามขวาแบกพานสนาน พระเทพราช พระจักรพานี
ให้น้ำสังข พระธรรมสาตร พระอาทยาให้น้ำกลด ครั้นเสด็จการเสด็จขึ้นพระที่นั่ง
เลี้ยงลูกขุน มีหม่อมครุ่มซ้ายขวา คุลาดีไม้ ไต่เชือกหนัง เล่นแพน พุงหอก ยิงธนู
พระราชกุมาร สมเด็จพระอรรคมเหสีเจ้าขวา พระราชบุตรซ้าย ลูกเธอหลานเธอ
แม่เจ้าพระสนม ออกเจ้ากำนัลซ้าย นักเทศขวา ขันที่ซ้าย”

(พินิจนันทนาศ (เจิม), 2542, น. 168)

พระราชพิธีเบาะพกนั้น เป็นพระราชพิธีที่กล่าวถึงเฉพาะในกฎหมายเถียรบาล โดยปัจจุบันยังไม่
สามารถอธิบายได้ว่าคือพิธีอะไร จัดขึ้นเพื่อจุดประสงค์ใด อีกทฤษฎีหนึ่งกล่าวว่า หมายถึงพระราช
พิธีที่พระเจ้าแผ่นดินเสด็จไปปราสาท แล้วเสพสังวาสกับแม่หยั่ว (แม่อยู่หัว) ซึ่งแม่หย่วนั้น นัยหนึ่งคือ
นางนาค อันเป็นต้นเค้ามาจากเรื่องพระทอง นางนาค พระราชพิธีดังกล่าวจัดขึ้นเพื่อความมั่นคง และ
มั่งคั่งของไพร่ฟ้าประชากรและราชอาณาจักร ซึ่งในกฎหมายเถียรบาลได้ออกชื่อนักเทศนไว้เป็นครั้งแรก
จากการวิเคราะห์พระราชพิธีดังกล่าวนี้ อนุมานได้ว่านักเทศนในที่นี้มีใช้พระสงฆ์ เนื่องจากมีใช้พิธีใน
ศาสนาพุทธ อาจจะเป็นผู้ที่มีความคล่องแคล่วชำนาญในการใช้เสียง

4) บทเห่กล่อมลูกหลวง (สมัยอยุธยาตอนปลาย)

“ได้เพลาฤกษ์ดีแล้วให้ชีพอพรหมณโหราพฤตมาจารย์อ่านพระเวทมนต์บูชา
เทวดา แล้วจึงเชิญเสด็จพระราชกุมารพระราชกุมารขึ้นพระอุทองแล้วให้พระพี่เลี้ยง
พระนมข้าข้างละ ๗ ท้า ข้างล่อมข้างละ ๗ คำ บทต้นว่า คนละคำ ว่า

๑ กลับไม้กลับไล่ กลับพระไพร่ไบเขียวเอ๋ย ฯ

กลับพระเนตรผู้บุญเรือง กลับเขาพระเมรุราชเอ๋ย

๑ กลับไม้กลับไล่ กลับพระไพร่ไบเขียวเอ๋ย

กลับพระเนตรแต่พระองค์ผู้เดียว กลับเขาพระเมรุราชเอ๋ย ฯ”

(กรมศิลปากร, 2548, น. 9)

ลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ดังกล่าว พบว่า มีการบันทึกเนื้อร้องบทเห่กล่อม
พระบรรทม อันมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาและใช้สืบทอดมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ปรากฏบทเห่กล่อมลูกหลวง
2 บท ในหนังสือตำราพระราชพิธีเก่า ซึ่งเป็นบทเห่กล่อมที่ใช้ประกอบในพระราชพิธีสมโภชเจ้าฟ้าขึ้นพระอุ

(1) บุนนาคคำฉันท์ (ระหว่าง พ.ศ. 2275 – 2310)

๑ เสด็จสัตรีธรรมเทศน์
คีตประณังดัง

ดุริยางคจำเรียงสังข์
ประโคมถวาย

(ห้องสมุดวชิรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 สิงหาคม 2564)

ลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ดังกล่าว พบว่า มีการนำดนตรีและการขับร้อง เข้าไปใช้ในการพิธีกรรมในศาสนาพุทธ ซึ่งคำว่า คีตประณัง แปลว่าการขับร้องที่พร้อมเพรียง หรือการขับร้องหมู่

๑ บัดการมโหรีศพ
กลองโชนตระโพนดัง

พักให้ขึ้นประณัง
ก็ตั้งตระดำนีครู

๑ ฤๅษีเสมอลา
เสวตรานิลาตุ

กรบิลพาสองสุ
สัประยทุธกัณทนา

๑ ตระบัดก็เบิกไฟ
ถวายดวงธิดาพางา

จิตรสุรอรสุรา
อมเรศเฉลิมงาน

๑ ลครก็พ่อนร้อง
ฉับฉ่ำที่ดำนาน

สุรศัพทกลับขาน
อนิรุทธกินรี

๑ ฝ่ายพ่อนลครใน
โรงริมครีมี

บริรักษ์จักรี
กลลับแลชาย

๑ ล้วนสรรสกรรจนาจ
ไครยลบอयाกวาย

อรอ่อนลอออาย
จิตรจกมเมอฝัน

๑ ร้องเรื่องระเด่นโดย
พักพาคุหาบรร

บุษบาตุนาหงัน
พตร่วมฤดีโลม

ในลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ในบุนนาคคำฉันท์ พบว่า กล่าวถึงการให้ร้องเสียงอีกทั้งการขับร้องของเหล่าละคร โดยออกชื่อการแสดง คือ ละครในเรื่องอิเหนา

๑ เทริดใส่ใบไครยล
กุมแสงทวารำ

ก็ละลนละลาวท่า
ศัพทร้องดำนีรวง

๑ บัดเปื้องรเบิ่งแต่ง
ครุ่มเทริดบสมทรง

กลกายประดุมง
กรกุ่มธนูเมียง

๑ ย่องยิงมยุรมรณ์
ลูกคู่ก็แตกเสียง

ก็สออ่อนสอเออเอียง
โอระพ้อตระหลบเวียน

(ห้องสมุดวชิรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 สิงหาคม 2564)

เมื่อพิจารณาวรรณกรรมเรื่องบุนนาคคำฉันท์ บทข้างต้น พบว่า มีการออกชื่อศัพทร้อง ซึ่งแปลว่าคำร้องเกิดขึ้นในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา อีกทั้งกล่าวถึงลูกคู่ ซึ่งลูกคู่ คือ ผู้ร้องรับพ้อเพลงแม่เพลง หรือผู้ร้องรับต้นเสียงในละคร

๑ เทพทองคนองเฮ
โต้ตอบก็ไปควร

ชนเปรสดับสรวล
ประด้อยแฉ่งงัน

ในบทวรรณกรรมเรื่องบุณโณวาทคำฉันท์ข้างต้น มีการออกชื่อการเล่นพื้นเมือง คือ การเล่นเพลงเทพทอง ซึ่งเป็นลักษณะของการขับร้องเพลงปฏิพากย์ ระหว่างชายหญิง มีความสนุก ในการโต้ตอบกันไปมา

๑ เทียนติตปลายศรศรสอง พากย์เพี้ยเสียงกลอง
ก็ห่มตระโพนทำท่าย

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 สิงหาคม 2564)

ลักษณะของความหมายจากงานประพันธ์ดังกล่าว พบว่า มีการกล่าวถึงการพากย์โขน โดยมีการตีทำตะโพนและกลองทัด

ลักษณะบทขับร้องในสมัยอยุธยา

จากการพิจารณาบทร้องมโหรีกรุงเก่า มีลักษณะการประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์แบบกลอนเพลง แต่เป็นลักษณะของกลอนยุคต้นพัฒนาการ จึงมีความคลาดเคลื่อนไม่สอดคล้องกับรูปแบบฉันทลักษณ์ กลอนสุภาพที่คุ้นเคยเช่นสำนวนกลอนของสุนทรภู่ ซึ่งถือว่ากลอนเพลงในสมัยอยุธยานั้นเป็นต้นแบบของ กลอนสุภาพ ด้วยกลอนเพลงในลักษณะของสมัยอยุธยานั้น มีอายุห่างกับกลอนยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ราว 300 ปี จึงเป็นธรรมชาติที่วัฒนธรรมการใช้ฉันทลักษณ์ภาษาจะมีความคลาดเคลื่อนจากกัน

ด้วยสารัตถะการขับร้องสมัยอยุธยาข้างต้น ทำให้ทราบว่า การขับร้องเพลงในสมัยอยุธยา มีอย่างน้อย 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะการขับร้องแบบชาววัง และการขับร้องแบบชาวบ้าน ซึ่งการขับร้องแบบชาววังนั้น มีถ้อยคำที่ประณีต บรรจง มีดนตรีเคล้าคลอ เช่น ร้องพระทอง ร้องนางนาค เป็นต้น ส่วนลักษณะการขับร้องแบบชาวบ้าน หมายถึง การขับร้องด้วยเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง มีลักษณะแห่งวิถี ชาวบ้านประกอบอยู่ เช่น การเล่นเพลงแม่ศรี เพลงนางแมว เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เป็นต้น อาจมีเครื่องดนตรีอย่างง่ายเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง โทน เป็นต้น

จารีตวรรณกรรมของไทยที่ผูกโยงกับวิถีชีวิตสังคมนั้น มีการกำหนดคณะของประเภทวรรณกรรมไว้สองลักษณะ คือ ร้อยแก้ว (วรรณกรรมที่ไม่กำหนดบังคับคำฉันท์ลักษณะ) และร้อยกรอง (วรรณกรรมที่มีการผูกร้อยคำให้สัมผัสกัน) ในอดีตใช้เรียกร้อยกรองนั้นหลายลักษณะ เช่น ในบทละครเรียกว่า “กลอน” ในลิลิตพระลอ เรียกว่า “กาพย์” ในกาพย์มหาชาติ เรียกว่า “ฉันท” ในลิลิตยวนพ่ายของท้าวทศมาส เรียกว่า “กานท์” อีกทั้งยังสามารถเรียกร้อยกรองอีกหลายลักษณะ ซึ่งรูปแบบของคำประพันธ์ไทย แบ่งเป็น 5 ประเภทหลัก ได้แก่ กลอน โคลง ร่าย กาพย์และฉันท

ปฐมบทแห่งเรื่องราวต่าง ๆ ที่ต้องการบอกเล่า ซึ่งสังคมนิยมเรื่องที่เกิดจากเรื่องจริง ซึ่งจากเรื่องจริงนำมาสู่เรื่องเล่า จากเรื่องเล่านำมาสู่ตำนาน จากตำนานมาสู่นิทาน จากนิทานนำมาสู่ลำนำ จากลำนำมาสู่บทกวี จากบทกวีนำมาสู่บทละคร เป็นลำดับ ซึ่งทุก ๆ เรื่องนั้น มักจะมีเรื่องจริงคอยรองรับอยู่ไม่มากนักน้อยตามประเภทวรรณกรรมนั้น ๆ ซึ่งลักษณะคำประพันธ์หลัก ที่ปรากฏในวรรณกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย มีดังนี้

- โคลงสี่สุภาพ (เรื่องโคลงชะลอพระพุทไธยาสน์)
- ร่ายยาว โคลงกระทู้ (เรื่องนันทโพนันทสูตรคำหลวง)
- ร่ายสุภาพ บางตอนคล้ายกาพย์ยานี โคลงสี่สุภาพ (เรื่องพระมาลัยคำหลวง)
- กาพย์ห่อโคลง โคลงสี่สุภาพ เกริ่นเห่ กาพย์ยานี 11 (เรื่องกาพย์เห่เรือ)
- ฉันท์ ต่าง ๆ เช่น อินทรวีเชียรฉันท์ ไตรภูกฉันท์ วสันตติลกฉันท์ มาลินีฉันท์ สัททูลวิกิพิตฉันท์ และสัทราฉันท์ กาพย์ฉบัง กาพย์สุรางคนางค์ ร่าย โคลงกระทู้ และ โคลงสี่สุภาพ (ปुณโณวาทคำฉันท์)

- โคลง ฉันท์ กาพย์ ร่าย กลอน (โคลงนิราศพระบาท)
- กลอนกลบท รวม 86 ชนิด (กลบทสิริวิบูลกิตติ)
- กลอนเพลง คือขึ้นต้นด้วยวรรคที่ 2 ของคำกลอน (เรื่องเพลงยาวเจ้าฟ้ากุ้ง)
- กลอนบทละคร (ดาหลัง หรืออิเหนาใหญ่ อิเหนา)

โดยเฉพาะบทกลอนนั้น เป็นลักษณะวรรณกรรมที่นิยมในการนำมาบรรจุเลือกใช้เพื่ออธิบายเรื่องราวของเพลงขับร้อง การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และการแสดงต่าง ๆ เนื่องด้วยระบบฉันทลักษณ์ของบทกลอนนั้น มีความพอดี จำนวนคำไม่มากไม่น้อยไปในแต่ละวรรค เมื่อนำมาบรรจุเพลงจะสามารถถ่ายทอดภาษาได้ชัดกว่าลักษณะคำประพันธ์ประเภทอื่น โดยกลอนเพลงนั้น เข้าใจว่าพัฒนามาจากรากของโวหารคำคล้องจองสั้น ๆ ง่าย ๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวันของวิถีชาวบ้าน นำมาสู่การบรรจุในบทขับร้องในลักษณะสั้น ๆ เรียกว่า กลอนเพลงยาว และบทขับร้องในลักษณะยาวเรียกว่ากลอนบทละคร

กลอนเพลงยาว ลักษณะของกลอนเพลงยาวทั่วไป มีลักษณะที่บังคับบทขึ้นต้นให้มีเพียง 3 วรรค คือ มีการขึ้นต้นด้วยวรรครับ ส่วนบทต่อไปคงมี 4 วรรคตลอด มีสัมผัสเป็นแบบกลอนสุภาพ ไม่จำกัดความยาวในการแต่ง นิยมจบด้วยบาทคู่ ลงท้ายบทกลอนด้วยคำว่า “เอ๋ย” จำนวนคำของวรรคอยู่ระหว่าง 7 - 9 คำ แต่ลักษณะของกลอนเพลงยาวในยุคแรก ๆ นั้น มีทั้งขึ้นในวรรคสลับแบบกลอนสุภาพทั่วไป และขึ้นวรรครับ ซึ่งกลอนเพลงยาวนั้น เป็นการปฏิสัมพันธ์ทางภาษาระหว่างชายและหญิง มักมีความถึงจดหมายรัก ที่มีเนื้อหาในเชิงเกี้ยวพาราสี ฝากรัก และตัดพ้อรำพัน ทั้งนี้ในที่สุดแล้ว เพลงยาวในความเข้าใจของผู้คนทั่วไปนั้น เนื้อหาของเพลงยาวมิได้จำกัดเพียงแค่มุ่งถึงความรักเท่านั้น แต่ความเป็นจริงแล้ว เนื้อหาของกลอนเพลงยาวนั้น มิได้ถูกจำกัดว่าจะต้องเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักเพียงอย่างเดียว แต่จะประพันธ์เกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่งย่อมทำได้

นอกจากนั้น ยังพบว่า กลอนเพลงยาวถูกนำไปใช้ในการประพันธ์บทของพราหมณ์ เพื่อสร้างโคลงตำราต่าง ๆ เช่น กลอนเพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา ที่เชื่อกันในวงศัวัณธรรมวรรณคดีว่าเป็นผลงานของพระโหราธิบดี โหรผู้มีความสามารถในการทำนาย ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และสังเกตได้ว่ากลอนเพลงยาวในสมัยอยุธยา นั้น ไม่เคร่งครัดในระบบฉันทลักษณ์ที่เป็นแบบแผนตายตัว จำนวนคำในแต่ละวรรคมิได้ตั้งแต่ 6 -15 คำ และจากการที่จำนวนคำในแต่ละวรรคไม่คงที่ เช่นนี้ การรับส่งสัมผัสในบทกลอนจึงมีลักษณะไม่คงที่ตามไปด้วย กลอนเพลงยาวสมัยอยุธยานั้นไม่มีใครมีระเบียบฉันทลักษณ์บังคับ

แบบกลอนแปดสุนทรภู่ แต่มีจังหวะจะโคน โดยอาศัยทำนองของอักษร หรืออาศัยการอ่านที่ดีเพียงนั้น ที่ทำให้เราทราบวาทะของกวีนั้น ๆ เป็นอย่างไร เช่น “เงยหน้าขึ้นเถิดเจ้าพิมเพื่อนแก้วเพื่อนมาจะเซ็ดน้ำตาให้” ซึ่งเป็นกลอนที่ไม่มีสัมผัสใดมากมายเลย แต่ลักษณะคำกลอนมีความสัมผัสใจ ซึ่งมีลักษณะที่เป็นคำพูดที่เข้าไปถึงใจ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ยุคสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งเป็นยุคที่นิยมแต่งกลอนเพลงยาวกันอย่างแพร่หลาย เช่น เพลงยาวพระราชนิพนธ์ เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ เป็นต้น อย่างไรก็ตามมีข้อที่น่าสังเกตว่า คำประพันธ์ประเภทกลอนนั้น อาจมีกำเนิดมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นแล้ว ในรูปแบบลักษณะของวรรณคดีมุขปาฐะเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ซึ่งเมื่อวัฒนธรรมชาวบ้านส่งถึงชาววัง จึงเกิดการเปลี่ยนผ่านกระบวนการที่มีการหยิบยืมวัฒนธรรมกลอน ที่มีลักษณะเดินเป็นเส้นคู่ขนาน สู่กลอนบทละครเพื่อสำหรับบรรจุเป็นทำนองขับร้อง

กลอนบทละคร เป็นคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นเพื่อใช้ในการเล่นโขน ละคร การแสดงที่ต้องอาศัยทำนองขับร้องและเครื่องดนตรีประกอบ ซึ่งลักษณะกลอนบทละครนั้น เมื่อประพันธ์เสร็จต้องนำไปปรับปรุงซัดซ้อมให้เข้ากับท่วงทำนองและจังหวะหน้าทับ อันเป็นลักษณะบังคับบทขับร้องให้อยู่ในกรอบของเพลง จำนวนคำของแต่ละวรรคที่เคยมีไม่เท่ากัน ให้กลับมีการปรับลดเพิ่มให้ใกล้เคียงเหมาะสมกับทำนองมากขึ้น โดยมีจังหวะการขับร้องเพลงเป็นสำคัญ ซึ่งโดยหลักมีตั้งแต่ 6 คำ จนถึง 9 คำ แต่ที่ปรากฏว่าพบมากที่สุด คือ 6 คำ เช่น บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น

สิ่งที่เป็เอกลักษณ์ของกลอนบทละครที่ชัดเจนนอกเหนือจากการปรับลดจำนวนคำให้เหมาะสมกับท่วงทำนองนั้น คือ วรรคแรกที่ขึ้นต้น ใช้คำประพันธ์จำนวน 2 คำ ถึง 4-5 คำ บางลักษณะยังส่งสัมผัสไปสู่วรรคที่ 2 บางลักษณะนั้นมิได้ส่งสัมผัส ส่วนถ้อยคำที่นิยมใช้ขึ้นต้น เช่น เมื่อนั้น (ใช้สำหรับตัวเอกหรือผู้นำของเรื่อง) บัดนี้ (ใช้สำหรับเสนาหรือตัวรอง) นื่องเอ๋ยนื่องรัก แสนเอ๋ยแสนสวาท ซึ่งแม้กลอนวรรคสดับนี้ จะใช้คำพูดเพียง 2 คำ 4 คำ หรือ 5 คำ ล้วนถือว่าเต็มวรรคบริบูรณ์ โดยลักษณะสัมผัสในวรรคและนอกวรรค นิยมใช้แบบกลอนสุภาพ ประพันธ์เป็นตอน ๆ พอจบตอนหนึ่ง จึงขึ้นตอนใหม่ โดยอาจจะไม่ต้องรับสัมผัสไปถึงตอนที่ก่อนหน้านี้ เนื่องจากบทละครอาจเปลี่ยนทำนองตามบทบาทตัวละคร อีกคุณลักษณะที่สำคัญของกลอนบทละครในยุคแรก คือ เป็นลักษณะกลอนผสม คือ มีทั้งกลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 หรือ กลอน 9 ผสมกัน ลักษณะกลอนบทละครสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น มิได้ยึดติดกับหลักการประพันธ์มากเกินไปเหมือนกับสมัยปัจจุบัน มิได้อ่านด้วยตาแต่ฟังด้วยหู เพราะฉะนั้นนักร้องในสมัยดังกล่าวจึงต้องใช้การจำเป็นหลักเนื่องจากมีผู้รู้หนังสือน้อย จึงเป็นเหตุปัจจัยให้เกิดมีผู้บอกบทก่อนวรรคร้อง ดังปรากฏในการแสดงโขน ณ ปัจจุบันเป็นจารีตสืบทอด

จากการสัมภาษณ์คุณหมอปูนพิศ ได้ให้ทรรศนะคติอันเกี่ยวกับลักษณะบทขับร้องเพลงไทยสมัยอยุธยา ดังนี้ พบว่า ผู้สอนมักจะให้ผู้เรียนท่องจำความรู้ โดยสอดแทรกด้วยการอ่านที่เป็นลักษณะจังหวะง่าย ๆ จากบทอาขยานที่ประพันธ์ไว้โดยกวี ซึ่งส่วนมากจะประพันธ์เป็นกาพย์ยานี 11 (ลักษณะ 5 คำแรก 6 คำหลัง) ซึ่งมีระบบฉันทลักษณ์ที่สามารถท่องเป็นจังหวะได้ง่าย ตลอดจนกาพย์ยานี 11 มีความสะดวกในการท่องมากกว่าการท่องโคลงสี่สุภาพหรือกลอนสุภาพ เพราะฉะนั้นกระบวนการขับร้องในยุคแรก ๆ มักจะเริ่มด้วยกาพย์ยานี 11 เป็นพื้น อันเป็นที่นิยมมาตั้งแต่โบราณสืบมา จากการตรวจสอบเอกสารบทขับร้องเพลงไทยที่รวบรวมจากครุมนตรี ตราโมท และครูวิเชียรกุลตันท์ พบว่าบทขับร้องเพลงสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น นิยมแต่งด้วยคำสัมผัสที่ห่าง ๆ กัน เรียกว่า

“กลอนเพลง” มีลักษณะวรรคตอน 2 บรรทัดจบ 3 บรรทัดจบ 4 บรรทัดจบ โดยมีลักษณะการจบในตอนของตัวเอง ยกตัวอย่าง เพลงถอยหลังเข้าคลอง ในบทมโหรีสมัยอยุธยา ดังนี้

๑ เจ้าเอยน้ำไหล	น้ำไหลเข้าคลองบ้านขวาง
ตัวพีกับนาง	จะมาลงเรือสืบทาย
เจ้าพายกระซงสอง	พี่พายรองคอย้าย
พี่ให้น้ำปลายพาย	สบายน้ำใจเจ้าเอย
๑ เจ้าเอยน้ำไหล	น้ำไหลเข้าคลองบ้านรี
ตัวเจ้ากับพี่	จะมาลงเรือด้วยกัน
พร้อมหน้าข้าไท	จะไปไหว้พระเกษมสันต์
ภาคหน้าได้พบกัน	ทุกชาติทุกชั้นเจ้าเอย

(ศูนย์สังคีตศิลป์, 2542, น 25)

เอกสารสำคัญที่อธิบายเนื้อร้อง ชื่อเพลง และลักษณะคำประพันธ์ที่พร้อมมูลอันสืบเนื่องมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา คือ หนังสือประชุมบทมโหรี ซึ่งจากการวิเคราะห์เอกสารดังกล่าว พบว่า บทขับร้องมโหรีมี 2 ลักษณะ ดังนี้

1) เพลงตับ คือการนำเพลงมาบรรจุให้เหมาะสมตามอารมณ์ของบทขับร้อง มีความต่อเนื่องกันคล้ายบทละคร ซึ่งมีให้มโหรีต้องบรรเลงเพลงเดียวกันมีความจำเริญซ้ำซากหลายเที่ยว จึงนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงต่อกันตามกฎจารีต เพลงตบนั้นเป็นเรื่องราวที่มีความยาวของบทขับร้องบทมโหรีจึงเรียกว่าเพลงยาว เนื่องจากคำประพันธ์มีความยาว ซึ่งก่อนนั้นในสมัยอยุธยาตอนต้นนิยมแต่งลักษณะคำประพันธ์ประเภทกาพย์ ในภายหลังสมัยอยุธยาตอนปลาย นิยมแต่งเป็นกลอนบทละครแทน ทั้งนี้ก็ยังพบการแต่งบทขับร้องในลักษณะของกาพย์บ้าง แต่พบโดยประปราย

2) เพลงเกร็ด หรือเพลงเกร็ดนอกเรื่อง คือการแต่งบทร้องให้สอดคล้องกับชื่อเพลง โดยยึดเพลงเป็นหลัก ลักษณะของฉันทลักษณ์ มีทั้งเป็นกาพย์สั้น ๆ เป็นต้น โดยเพลงเกร็ดนอกเรื่องนั้นเป็นเพลงที่อยู่นอกตบ สำหรับใช้บรรเลงในเวลาอันสั้น เมื่อจะรับฟังแต่เฉพาะเพลงหรือเฉพาะบทร้องเป็นที่น่าสังเกตว่ารายชื่อเพลงเก่าครั้งสมัยอยุธยาอันปรากฏในหนังสือตำรามโหรี เป็นคำไทยแทบทั้งหมด เช่น เพลงกระเรียนร่อน เพลงดอกไม้ไพร เพลงดอกไม้ไพร เพลงกระต่ายกินน้ำค้าง เพลงคำหวาน พิสน้ำทอง พระรามเป่าสังข์ เป็นต้น มีน้อยเพลงที่จะออกชื่อต่างชาติ เช่น ปะตังโอด สระบุโหร่ง ยงหิริด เป็นต้น อีกทั้งเป็นที่น่าสังเกตว่าแต่ละเพลงนั้น ล้วนแต่เป็นเพลงร้องแบบไม่มีเอื้อนมาก เรียกว่าเพลงเนื้อเต็ม

สืบเนื่องจากสมัยอยุธยา นิยมเล่นละครนอกเป็นสำคัญ โดยเรื่องที่นิยมเล่น คือ สังข์ทอง คาวี มณีพิชัย ปลายุทอง โสนน้อยเรือนงาม เป็นต้น ซึ่งบทละครในสมัยนั้นมีความแตกต่างกันออกไป เนื่องจากมีการขัดเกลาตามแต่ละคณะของตนเอง เพราะฉะนั้นบทละครแต่ละเรื่องจึงมีปรากฏไม่ตรงกันเนื่องจากถูกดัดแปลงจากความคิดของศิลปินอยู่ตลอดเวลา คณะใดมีสำนวนดี จึงเป็นที่ยอมรับและถูกว่าจ้างได้มากกว่า ทั้งด้านงานวรรณกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ในภายหลังรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเป็นต้นมา ปรากฏแนวโน้มแห่งวรรณคดีที่เคยเจริญรุ่งเรือง กลับซบเซาเจี๊ยบจางลงไปอีกวาระหนึ่ง และหลังจากที่ต้องเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าในปี พ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาพินาศย่อยยับ เมืองถูกเผาทำลาย

เมื่อ พ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาเสียกรุงให้กับข้าศึกบ้านเมืองบางส่วนถูกเผาทำลาย ซึ่งอาจเป็นไปได้ที่หนังสือ ตำราการขับร้องเก่า ๆ อาจถูกทำลายเสียหายได้ในคราวนั้น ในเหตุการณ์ดังกล่าว ข้าศึกได้กวาดต้อนเอาศิลปินไทย ทั้งละคร รำ ดนตรีและนักร้อง นำไปสู่เมืองพม่า โดยศิลปินเชลยศึก ทั้งโขนละครดนตรีหลายคณะที่ได้ถูกกวาดต้อนมานั้น ภายหลังได้อาศัยอยู่ตามหัวเมืองหลักมากมาย แต่ไม่ได้มีการย้ายถิ่นที่อยู่ อาทิเช่น ย่านมินตาซู เมืองมณฑลพะลีย์ หมู่บ้านโยเดีย (อโยธยา) หมู่บ้านซูกา (บ้านสุขะ) เป็นต้น ทั้งยังมีปจิวัง คือข้าราชการที่เป็นคนอยุธยาเป็นผู้ที่ดูแลทั้งศิลปะและศิลปินของอยุธยา ซึ่งต่อมาการนาฏศิลป์ดนตรีไทยได้รับการเอาใจใส่จากพระมหากษัตริย์กษัตริย์พม่าเป็นอย่างมาก บ้างได้ไปถวายงานให้เจ้านายต่าง ๆ เช่น เจ้าฟ้าไทใหญ่ เป็นต้น ความเจริญรุ่งเรืองมาสิ้นสุดลงเมื่อพม่าถูกยึดครองโดยอังกฤษในภายหลัง ปัจจุบันยังคงหลงเหลือวิถีความเชื่อที่สะท้อนมาในรูปแบบของการแสดงโขนโยเดียในวันสำคัญ การกราบไหว้ศาลพระราม หรือศาลยามะนะ (น่าจะมาจากคำว่า รามายณะ) การบันทึกชื่อเพลงโยเดีย บันทึกเนื้อร้องบางเพลงในมหาคิตาของพม่า เช่น เพลงฉุยฉาย (Thai pbs โยเดีย ที่คิด (ไม่) ถึง : นาฏศิลป์และดนตรี, ออนไลน์, สืบวันที่ 30 สิงหาคม 2564)

ถึงแม้อยุธยาจะพ่ายแพ้สงครามศึกให้แก่อริราชศัตรู นำมาซึ่งความสูญเสียรอบด้านอย่างใหญ่หลวง โดยเฉพาะทางด้านวัฒนธรรม มีการกวาดต้อนเจ้านายอยุธยา 869 องค์ และผู้สืบเชื้อสายพระราชวงศ์อีก 2,000 คนเศษ แต่ก็ยังปรากฏว่าหลงเหลือเจ้านายบางส่วนที่ตกค้าง ณ ค่ายโพธิ์สามต้น และบางส่วนได้หลบหนีรอดออกไปได้กระจัดกระจายอยู่ตามหัวเมืองต่าง ๆ มีอัมพวาเป็นต้นการศิลปะไทยจึงยังคงหลงเหลือร่องรอยเก่าอยู่บ้าง ด้วยศิลปินสำคัญ ๆ ต่างโดนจับไปเป็นเชลยศึกที่พม่า

ในทหระสนะคติของคณหมอพนพิศกล่าวว่า คนพม่านั้นชอบเพลงไทย เพราะเห็นว่าเพลงไทยนั้นมีความไพเราะ โดยได้มีการเอาเพลงไทย ไปบรรจุใส่ในละครของพม่ามากมาย เพราะฉะนั้นนักดนตรี นักร้อง นักรำ นักละครทุกคน ขณะเมื่อถูกกวาดต้อนไปเมืองพม่านั้น ได้สิทธิพิเศษ ซึ่งปกติแล้วการเป็นทาสนั้นต้องเดินไปตามทาง ค่ำไหนนอนนั่น มีทหารคุมโดยตลอด แต่ถ้าเป็นนักร้อง ตัวละคร พ่อนรำดี ๆ เป็นตัวนางทำเล็ก ๆ ร่าสวย ๆ จะได้ขึ้นเกวียนกลับด้วยกล้วทำจะเสีย เหล่าศิลปินได้รับการประคบประหงมเป็นอย่างดี เพลงเหล่านี้จึงจะยังคงอยู่ แม้จะตกไปอยู่ ณ เมืองพม่า ก็ยังมีชื่อเรียกว่าเพลงโยเดีย ซึ่งเพลงโยเดียในปัจจุบันนี้ ได้เพี้ยนไปจากเพลงอยุธยาเป็นอย่างมาก แต่ก็ยังมีเค้าแห่งอยุธยาอยู่ (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2563)

วันพระ สืบสกุลจินดา (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 6 กรกฎาคม 2564) อธิบายถึงลักษณะการเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมดนตรี - นาฏศิลป์ในเว็บไซต์ศิลปวัฒนธรรม โดยกล่าวถึงโขนละครแห่งวังพระเจ้านครศรีธรรมราช ให้น่าสนใจ สรุปได้ดังนี้ ปลายปีพุทธศักราช 2309 ถึงต้นปี พ.ศ. 2310 เมื่อกรุงศรีอยุธยาอยู่ในสภาพที่ไม่อาจจะรักษาความมั่นคงในเอกราชเอาไว้ได้ เมืองนครศรีธรรมราชกลายเป็นจุดหมายปลายทางของผู้อพยพจำนวนมาก อาทิ พระอาจารย์สี และบรรดาสาธุศิษย์ วัดพะเนางเชิง (ภายหลังเป็นสมเด็จพระอริยวงศญาณ สมเด็จพระสังฆราชองค์ที่ 2 แห่งกรุงธนบุรี และสมเด็จพระสังฆราชองค์แรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์) นางจัน อุษา นางละครในแห่งราชสำนักกรุงศรีอยุธยาพร้อมคณะละครผู้หญิงอีกจำนวนหนึ่งด้วย เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถสะท้อนให้ทราบว่า คณะละครหญิงในสมัยอยุธยาได้หลีกเลี่ยง สงครามไปอยู่เมืองนครศรีธรรมราช ทั้งนี้ เมื่อมีละครย่อมมีการขับร้อง บทประพันธ์และดนตรีร่วมอยู่ ด้วยเสมอ สภาพวัฒนธรรมที่เคยเข้มแข็งในสมัยอยุธยา มาสู่ยุคที่ต้องแยกย้ายเพื่อดำรงรอดภายใต้ศึก สงคราม ถึงกระนั้นวัฒนธรรมที่มีอยู่ยังคงความเป็นอยุธยาไว้อย่างเหนียวแน่น ภายใต้ปรากฏการณ์ การถ่ายเทวัฒนธรรมจากอยุธยาสู่นครศรีธรรมราช

หนังสือบทดอกสร้อยสวรรค์ เป็นหนังสือเก่าครั้งสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง บทดอกสร้อยนั้นเป็นกิจกรรมการเล่นเพลงร้องโต้ตอบเพื่อความบันเทิงในฤดูน้ำหลากของกลุ่มชน ชั้นสูง เช่น เทศกาลทอดกฐิน ทอดผ้าป่า ตลอดจนการเที่ยวทุ่ง ผู้เล่นต้องมีความสามารถในการขับร้อง อย่างสูง เป็นวรรณกรรมสะท้อนให้เห็นสภาพวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ตลอดจนค่านิยมของสังคมไทย ในสมัยนั้น ทั้งนี้หนังสือบทดอกสร้อยนี้ยังปรากฏความงดงามทางวรรณศิลป์อย่างบริบูรณ์

บทดอกสร้อยสวรรค์ดังกล่าว ได้บันทึกถึงข้อบทเพลงขับร้องที่นิยมนำมาบรรจุ อีกทั้งจังหวะ หน้าทับที่มีความหลากหลายน่าพิจารณา ในประเด็นของบทประพันธ์นั้น มีความหลากหลายของชื่อ เพลงที่แปลกตา แปลกหูจำนวนมาก รวมทั้งหน้าทับต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ทำให้ทราบถึงวิธีการบรรจุ เพลงประกอบหน้าทับที่หลากหลาย อนึ่งรายชื่อเพลง รายชื่อหน้าทับที่ออกชื่อในบทดอกสร้อยสวรรค์ นี้ สามารถสะท้อนให้ทราบได้ว่า การเล่นเพลงของกรุงศรีอยุธยามีความเจริญ มีความหลากหลาย ลึกซึ้งเพียงใด ซึ่งแต่ละเพลงแต่ละหน้าทับที่นำมาใช้บรรจุนั้น เห็นควรว่าต้องเป็นที่นิยมชนิดที่เรียกว่า ติดหู ติดใจผู้ฟังในยุคนั้นที่สุด การอนุมานในแง่ความนิยมนั้นอาจมีข้อจำกัด แต่หลักฐานที่พบในบท ดอกสร้อยนั้นได้แสดงถึงความงาม ความหมาย และคุณค่าที่ถึงพร้อมแล้ว ดังนี้

- 1) ทับนางให้ ใช้กับเพลง ร้องลำล่องเรือ ร้องลำรอบก้อย ลิกิน ร้องลำจันดิน ศรีประเสริฐ ร้องลำคำหวาน สร้อยสน
- 2) ทับเนรปาทิ ใช้กับเพลง ร้องลำนางกราย ร้องลำโนราโอด (ทับนางบุหร่ง ก็ได้) ร้องลำพระรามตามกวาง ร้องลำนางกรายโอดพัน ร้องลำนาคเกี้ยว ร้องลำระส่ำระสาย ร้องลำปะโตง
- 3) ทับปรบไ้ ใช้กับเพลง ร้องลำเสภาใน ร้องลำทองย้อย ร้องลำมอญแปลง ร้องลำมอญสีภาษา ร้องลำย่องเห็ด
- 4) ทับอรุ่ม ใช้กับเพลง ร้องลำสร้อยสน
- 5) ทับพัดชา ใช้กับเพลง ร้องลำสร้อยสน ร้องลำลมน ร้องลำสระสม
- 6) ทับพระทอง ใช้กับเพลง ร้องลำระส่ำระสาย เนียรไทรโยก (ก็ได้)
- 7) ทับสมิงทอง ใช้กับเพลง ร้องลำดอกไม้ไทร ดอกไม้ไทร โอดพัน
- 8) ทับเนียรปติ โอด (เนรปาทิ) ใช้กับเพลง ร้องลำราโค ร้องไห้
- 9) ทับสามไม้ถอยหลัง ใช้กับเพลง น้ำค้าง
- 10) ทับนางบุหร่ง ใช้กับเพลง ร้องลำโนราโอด
- 11) ทับโลกแบก (โลกแขก?) ใช้กับเพลง ร้องลำหิ้วชาย

ส่วนชื่อเพลงที่มีได้เอ่ยชื่อน้ำทับกำกับ มีดังนี้

ร้องลำเนรปาตี อรุ่ม มอญลพบุรี ปะโดงโอดพัน ร้องลำนมอญโยนดาบ ร้องลำทับเสภาในร้องลำ
พระทอง ร้องลำยองเห้งเหิด ร้องลำพระนคร ร้องลำปหล่ม ร้องลำน้ำค่าง ร้องลำสรเสริญพระจันทร์
ร้องลำศรีประเสริฐ ร้องลำลิเก ร้องลำคนพายโยก ร้องลำคำหวาน ร้องลำนางให้ ร้องลำนางปโรง
ร้องลำยิกินทกบท ร้องลำนางนาโคไพร ร้องลำล่องเรือ ร้องลำตะบูน ร้องลำนางปโรง ร้องลำกระนะ

นอกจากหน้าทับข้างต้นที่กล่าวมานี้แล้ว แน่นนอนอย่างยิ่งที่จะมีหน้าทับอีกหลากหลาย
มากมายที่ปรากฏอยู่ในรูปของเพลงพิธีกรรมในสมัยอยุธยา ซึ่งมีได้ถูกกล่าวไว้ในบทดอกสร้อยสวรรค์นี้

บุญเดือน ศรีวรพจน์ กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงลักษณะ
ความแตกต่างของบทสักรวากับบทดอกสร้อยน้ำพิจารณา ดังนี้ บทสักรวากับบทดอกสร้อย วิธีแต่งผิด
กันเล็กน้อย บทสักรวามีกำหนด 4 คำเป็นบทหนึ่ง และขึ้นต้นด้วยคำว่า “สักรว” ทุกบท สัมผัสบทต่อ
บทไม่ต้องคล้องกัน ส่วนบทดอกสร้อยนั้น จะแต่งบทละ 4 คำ ฤ 6 คำก็ได้ แต่ตรงบทต่อบทต้องรับ
สัมผัสกัน เพราะฉนั้นบทดอกสร้อยจึงแต่งยากกว่าบทสักรว เพราะต้องรอนจนาหรือจบบท รู้สัมผัส
ก่อนจึงจะลงมือคิดบทต่อได้ บทดอกสร้อยกับสักรวผิดกันดังกล่าวนี

บทดอกสร้อยสวรรค์ครั้งกรุงศรีอยุธยาที่นำมาพิมพ์ในหนังสือนี้ ประกอบด้วยบทโต้ตอบ
ระหว่างชาย หญิง รวมทั้งสิ้น 77 บท เป็นบทชาย 39 บท บทหญิง 38 บท ในบทสุดท้ายมีเนื้อความ
ตอนหนึ่งที่ผู้ประพันธ์กล่าวถึงที่มาของบทดอกสร้อยสวรรค์ว่า

“ดอกสร้อยเกษอันมีรส	ก็หมดเรื่องร้องทั้งสองข้าง
แต่สอนเปนเล่นพลางพลาง	แม่นขาดบทนางอย่าไยไพ
ประดิษฐ์ติดต่อชอกลอน	ตุ้ข้าฟังสอนทำใหม่
เอาโคลงมาแต่งจึ่งแจ้งใจ	ฟังแล้วอย่าได้นินทา”

ข้อความที่ผู้ประพันธ์ระบุว่า “เอาโคลงมาแต่งจึ่งแจ้งใจ” นั้นเมื่อพิจารณาคำและเนื้อหาในบท
ดอกสร้อยแล้วจะเห็นว่าหลายบทคงจะได้ต้นเค้าในการแต่งมาจาก “โคลง” ซึ่งกวีในยุคก่อนหน้านีได้
ประพันธ์ไว้ โคลงสมัยอยุธยาบางบทที่เหลือตกทอดมาถึงปัจจุบันมีเค้าคำ เค้าความ ใกล้เคียงกับบท
ดอกสร้อยสวรรค์ (ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 24 มกราคม 2565)

จากการวิเคราะห์หลักฐานเบื้องต้น พบว่า มีการกล่าวถึงสาระแต่ละแห่งข้อร้องในสมัยอยุธยา ดังนี้

- 1) มีการร้องเล่นแห่แหนในขบวน
- 2) การขับร้อง มีลักษณะผูกอยู่ในพิธีกรรมและความสนุกสนานของสังคม มีทั้งขับร้อง
เพื่อสรรเสริญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระมหากษัตริย์ เช่น การขับกล่อมพระบรมม
- 3) มีการขับร้องในเพลงปฏิพากย์ต่าง ๆ เช่น การเล่นดอกสร้อย การเล่นสักรว เพลงปรบไก่
เพลงเทพทอง เพลงเรือ ฯ
- 4) วรรณคดีที่มีต่อวัฒนธรรมการขับร้องของสังคมสมัยอยุธยาตอนต้น โนมเอียงเป็นไป
ในเชิงบวก
- 5) ปรากฏคำว่า “เสภา” คือการขับเสภา
- 6) การขับร้องกล่อมพระบรมม
- 7) เพลงขับในพุทธธรรม (ปรมัตถธรรมในมังคลัตถทีปนี)

- 8) การขับร้องในโน้ต ละคร ฟ้อนรำ
- 9) ปรากฏการพากย์ การเจรจาของโน้ต
- 10) การขับร้องในการละเล่นของหลวง
- 11) ปรากฏ “นักเทศน์” (ซึ่งมิใช่พระสงฆ์) ปรากฏในพระราชพิธีหลวง
- 12) ปรากฏบทเห่กล่อมลูกหลวง ในพระราชพิธีสมโภชเจ้าฟ้าขึ้นพระอู่ และการเห่กล่อมพระบรรทมและการเห่ต่าง ๆ

- 13) การขับร้องเป็นหมู่คณะ
- 14) การขับร้องในละครใน
- 15) ปรากฏคำว่า “ลูกคู่”
- 16) การขับขอ
- 17) ประชุมบทมโหรี ปรากฏพบเพลงตับ เพลงเกล็ด และระบบฉันทลักษณ์บทขับร้อง
- 16) ลักษณะฉันทลักษณ์บทขับร้อง
- 17) มีเพลงขับร้องกับวงดนตรี รวมถึงเพลงจากต่างประเทศ (เพลงภาษา)
- 18) บทดอกสร้อยสวรรค์ หน้าทับประกอบการขับร้องเพลง การบันทึกชื่อเพลงไทยและหน้าทับ

เนื่องจากการวิเคราะห์เพลงเก่าสมัยอยุธยา มีลักษณะเพลงที่สั้น มีความยาวราว 2 - 4 จังหวะ โดยประมาณ หากใส่เอื้อนลงไป หรือขยายเพลงให้ยาวออกไป จะทำให้กลายเป็นเพลง 6 - 8 จังหวะ ซึ่งมีความยาว เมื่อพิจารณาด้านสัดส่วนดังกล่าวสามารถสะท้อนให้เห็นว่า เพลงร้องสมัยอยุธยามีความยาวและวิจิตรกว่าสมัยสุโขทัย เมื่อเพลงมีความยาวมากขึ้น นักดนตรีจึงมีพัฒนาการทางด้านทำนอง บรรเลงรับให้ยาวออกไปด้วย ด้วยลูกตกของเพลงจะต้องมีความเหมาะสมกลมกลืนกัน จึงถือว่าเป็นการพัฒนาที่มีร่องรอยความเป็นไปได้ของการเกิดกระบวนการพัฒนาการขับร้องเป็นสำคัญ

จากหลักฐานข้อมูลด้านการขับร้องในสมัยอยุธยาที่ปรากฏ ผู้วิจัยได้รวบรวมวิเคราะห์ สังเคราะห์ แผลผล ทำให้ได้ข้อมูลการขับร้องที่มีหลักอ้างอิงเป็นจำนวนมาก เป็นการยืนยันความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะแขนงการขับร้องเพลงไทย สร้างการตีความหมายด้วยการมองผ่านมิติการสังเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ สามารถอธิบายถึงความสอดคล้อง มีความเชื่อมโยงกับหลักฐานโบราณคดีต่าง ๆ ที่สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือตรวจสอบ อธิบายผล สามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปใช้ในการเข้าใจกระบวนการขับร้องเพลงในสมัยธนบุรีต่อไป

2.1.5 หลักฐานการขับร้องในสมัยธนบุรี

จากการรวบรวมสำเนาเอกสาร ตลอดจนสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องในสมัยธนบุรี ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ในหลักฐานที่มีประกอบ นำมาสู่การอธิบายปรากฏการณ์การขับร้องสมัยธนบุรี ทั้งนี้ด้วยการตรวจสอบรวบรวมสารัตถะการขับร้องในสมัยธนบุรี พบว่ามีขอบเขตการวิจัยข้อมูลที่จำกัดเนื่องจากสถานะสังคมอยู่ในภัยสงคราม ทำให้มีการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมนั้นหยุดชะงักในบางส่วน ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะค้นคว้ารวบรวมสารัตถะการขับร้องที่ปรากฏพบให้มากที่สุด โดยนำประเด็นต่าง ๆ มาอธิบายเพื่อความสมบูรณ์ของหลักวิชาการขับร้อง เสริมความเข้าใจในมิติการขับร้องเพลงไทยที่เป็นระบบ โดยแบ่งเป็นประเด็น ดังนี้ สมโภชพระแก้วมรกต พระราชานิพนธ์บทละคร ละครผู้หญิง นครศรีธรรมราช และปาจิตกุมารกลอนอ่าน ดังนี้

1) สมโภชพระแก้วมรกต หลังจากทีสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงสั่งให้เจ้าพระยาจักรี (ซึ่งต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) ไปปราบจลาจลที่กรุงเวียงจันทน์ ครั้นเมื่อปราบจลาจลได้สำเร็จลงแล้ว เจ้าพระยาจักรีได้อัญเชิญพระแก้วมรกตจากกรุงเวียงจันทน์ลงมา ณ กรุงธนบุรี เมื่อพระใหญ่พระสำคัญมาถึงจึงต้องทำการเฉลิมฉลอง สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจึงให้กระทำการหั้นตักการสมโภชเป็นอันมาก จึงมีการออกตามหาผู้ที่มีความสามารถทางการขับร้อง ฟ้อนรำ เล่นดนตรี สำหรับสมโภชพระสำคัญดังกล่าว ในการนี้มีบันทึกเกี่ยวกับมหรสพที่นำมาแสดงเฉลิมฉลองสมโภชพระแก้วมรกตจำนวนมาก ซึ่งทำให้ทราบถึงภาพกว้างของวัฒนธรรมการขับร้องที่กลับมามีความเจริญรุ่งเรือง ทั้งยังมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมอีกครั้งโดยเฉพาะงานสมโภชพระแก้วมรกต ที่ทำเจ้าสนุก เมืองสระบุรี ปรากฏพบราชทินนามเกี่ยวกับการขับร้อง ดังนี้

“...โขลงสามบ้านหลวงรักษาสมบัติ จั๊วลงสามบ้านพระยาราชเศรษฐี ...
 ละครไทยหมื่นแสนะภูบาล หมื่นโหวตกริรมย์ ละครเขมรลงสามบ้านหลวงพิพิธวาทิ
 ปีกลองจิ้นหลวงโชฎีก ญวนทกลงเรือญวน หุ่นลาวลงเรือกุหลาบ ขวาร์หน้า มโหรี
 ไทยหลวงอนชิตราชา มโหรีฝรั่ง หลวงศรียศ มโหรีเขมรพระองค์แก้ว เป็นต้น...”

(3king.lib.kmutt.ac.th., ออนไลน์ สืบค้นวันที่ 29 สิงหาคม 2564)

2) พระราชานิพนธ์บทละคร ในสมัยธนบุรีเป็นสมัยที่บ้านเมืองมีภัยสงคราม จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีขาดช่วง จึงต้องสืบเสาะหาสรรพวิชาตามบ้านที่เคยจดจารไว้ตามสมุดข่อย สมุดคำที่สำคัญที่สุดคือการฝากวิชาไว้ในสมองของคนเก่า เพราะฉะนั้นเพลงที่เคยได้ขับร้องไว้ในสมัยอยุธยาจึงสามารถได้กลับมาขับร้องใหม่อีกในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ซึ่งช่วงที่ห่างเหินมีเวลาสั้น ๆ ราว 6 ปี แต่ด้วยหลักฐานเอกสารการขับร้องอาจสูญหายไปพร้อมกับภัยสงคราม จึงทำให้ความรู้อาจติดขัดบ้างด้วยบ้านเมืองขาดครูผู้มีความรู้

จากการสัมภาษณ์คุณหมอปูนพิศ อมาตยกุล ในเรื่องการขับร้องในสมัยธนบุรี กล่าวว่า เนื่องในการจะสมโภชพระแก้วมรกต ซึ่งกำหนดจัดให้มีการบรรเลงดนตรีทั้ง มโหรี ปี่พาทย์ ผลัดเปลี่ยนกันตลอดเวลา 2 เดือน 12 วัน หลังจากนั้นเมื่อถึงวันสมโภชยังมีงานฉลองอีก 7 วัน 7 คืน แต่ปรากฏว่าจัดเตรียมหาบททำการแสดงไม่ทัน ไม่เป็นที่ต้องพระประสงค์ ตลอดจนหาบุคคลที่มีความสามารถในการประพันธ์บทกลอนไม่ทัน สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีจึงมีพระราชอุตสาหะจุดตะเกียงแล้วจึงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ แต่ด้วยความที่ลักษณะเป็นชาตินิกรบ การเขียนกลอนจึงกระพรวนกระแพร่ง หรืออาจเป็นด้วยค่านิยมการเขียนกลอนในสมัยก่อนธนบุรีจะมีลักษณะธรรมชาติบทกลอนเป็นอย่างนั้น บทกลอนจึงมีลักษณะ 6 คำบ้าง 11 คำบ้าง จึงส่งผลให้ผู้ขับร้อง ไม่สามารถนำมาบรรจุในบทร้องได้ เมื่อไม่ได้อย่างพระราชประสงค์จึงทรงกริ้ว ปรากฏมีบันทึกให้จับเชียนนักร้อง จากการสัมภาษณ์คุณหมอปูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า “เขียนจนร้องได้” ซึ่งสมัยธนบุรีไม่สามารถจะฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมให้กลับฟื้นมาโดยเร็วได้ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2563, 12 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

หนังสือ “ชุมนุมตัวอย่างพระราชนิพนธ์บทกลอน “ของหอพระสมุดวชิรญาณ อธิบายไว้ตอนท้ายพระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีว่า “พระราชนิพนธ์เจ้ากรุงธนบุรีว่าเล่นละครยากนัก เล่ากันว่าทรงพระราชนิพนธ์อย่างไร จะให้ร้องและให้รำได้อย่างพระราชนิพนธ์ บางทีต้นบท ร้องไม่ได้ ถึงทรงพระพิโรธ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ทรงเล่าไว้ตอนหนึ่งในหนังสือ พระราชนิพนธ์ว่า “แต่พระราชนิพนธ์เจ้ากรุงธนบุรีนั้นผิดจากนี้มาก มีเล่ากันว่าตั้งโฮกฮากหลาย ตอนเมื่อจวนจะคลั่งอยู่แล้ว พระราชนิพนธ์ที่ต้องถูกเขียนถูกตีกันมากตอนถวายเป็นว่า “กลางวันก็ใช้ กลางคืนก็ใช้ นุ่งยามตามไฟตีเกราะเคาะไม้ อยู่ไม่ได้จึงหนีมา” (3king.lib.kmutt.ac.th., ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 29 สิงหาคม 2564)

จากการพิจารณาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในวรรณคดีของผู้วิจัยเห็นว่าเป็นกลอนบทละคร มีสำนวนกลอนแบบเก่าสมัยอยุธยา ปรากฏเพลงและทำรำประจำบทครบถ้วน ไม่นิยมสัมผัสสระตามความนิยมครั้งสมัยอยุธยา สอดแทรกหลักธรรม ทรงนิยมใช้ถ้อยคำธรรมดาสามัญพื้น ๆ เข้าถึงได้ง่ายตลอดเรื่อง เหมาะที่ใช้เป็นบทละครสำหรับผู้ชมโดยทั่วไป พระองค์ทรงสืบราชประเพณีในการส่งเสริมฟื้นฟูงานศิลปะการแสดงดนตรีขับร้อง โดยพระราชนิพนธ์นำด้วยพระองค์เอง อันมีพระราชประสงค์จะให้เป็นที่เครื่องบันเทิงใจแก่ราษฎร

3) คณะละครผู้หญิง นครศรีธรรมราช เมื่อคราวที่ก่อนกรุงศรีอยุธยาจะเสียกรุงให้กับข้าศึกนั้น มีผู้อพยพได้ขอหลักภัยสงครามไปอยู่เมืองนครศรีธรรมราชเป็นจำนวนมาก อาทิ พระอาจารย์สี และบรรดาสาธุศิษย์วัดพะเนางเชิง (ภายหลังเป็นสมเด็จพระอริยวงศญาณ สมเด็จพระสังฆราชองค์ที่ ๒ แห่งกรุงธนบุรี และสมเด็จพระสังฆราชองค์แรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์) นางจัน อุษา นางละครในแห่งราชสำนักกรุงศรีอยุธยา พร้อมคณะละครผู้หญิงอีกจำนวนหนึ่งด้วย เป็นต้น (วันพระ สืบสกุลจินดา, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 6 กรกฎาคม 2564)

ทั้งนี้ เมื่อมีละครย่อมมีการขับร้อง บทประพันธ์และดนตรีร่วมอยู่ด้วยเสมอ สภาพวัฒนธรรมการขับร้องที่เคยเข้มแข็งในสมัยอยุธยา มาสู่ยุคที่ต้องแยกย้ายเพื่อดำรงรอดภายใต้ศึกสงครามถึงกระนั้นวัฒนธรรมที่มีอยู่ยังคงความเป็นอยุธยาไว้อย่างเหนียวแน่น ภายใต้ปรากฏการณ์การถ่ายเทวัฒนธรรมจากอยุธยาสู่นครศรีธรรมราช

เมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช เสด็จกลับจากราชการสงคราม ณ เมืองนครศรีธรรมราช เมื่อเดือนสี่ ป้าย พ.ศ. 2312 พระองค์ทรงนำเจ้านครกับครอบครัว พร้อมทั้งคณะละครผู้หญิงมายังกรุงธนบุรีและในครั้งนั้น จึงได้บทละคร การขับร้องแบบราชสำนักอยุธยาจากนครศรีธรรมราชเข้ามาเสริมเติมเต็มวัฒนธรรม ซึ่งเดิมนั้น เมืองนครศรีธรรมราชเป็นเมืองหนึ่งในแปด “เมืองพระยามหานคร” ที่สำคัญของราชอาณาจักรอยุธยา จึงมีการถ่ายเทศิลปะวิทยาจากกรุงศรีอยุธยาสู่เมืองนครศรีธรรมราชในลักษณะที่มั่นคงเข้มข้น การได้รับคณะละครผู้หญิงมายังกรุงธนบุรีจึงเป็นการคืนกลับของวัฒนธรรมนาฏดุริยางคศิลป์ที่สำคัญ

4) ปาจิตกumarกลอนอ่าน เล่ม 5 (พ.ศ. 2316) นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ตรวจทานงานวรรณกรรมสมัยธนบุรีที่ปรากฏเกี่ยวกับเรื่องสารัตถะการขับร้องเพลง พบว่า มีงานวรรณกรรมที่สำคัญของแผ่นดินกรุงธนบุรี จำนวน 4 เรื่อง คือ ลิลิตเพชรมงกุฎ อิเหนาคำฉันท์ กฤษณาอนันท์คำฉันท์ และเพลงยาว โดยวรรณกรรมดังกล่าวมิได้ถึงการขับร้องที่ชัดเจน ที่พอจะนำมาอ้างอิงได้ ด้วยกล่าวถึง

แต่เพียงภาพกว้าง ทั้งนี้ยังปรากฏพบวรรณกรรมเรื่องปาจิตกumarกลอนอ่าน เล่ม 5 ซึ่งกล่าวถึงสารัตถะ การขับร้องเพลงนำพิจารณา ดังนี้

หมูนักร้องเพลงเล่นเต้นปรบไ้	หมผู้ชายเดินเรียงสำรวจสรวล
เป็นทำนองร้องเกริ่นแล้วเชิญชวน	ทำกระบวนร่ำว่าเป็นท่าทาง
บ้างว่าชาวาเชิญให้หญิงลูก	นางศรีมุกเพลงเก่าไม่เขินหมาง
เคยสนามร่ำเต้นเจนสำอาง	ฉลาดข้างแก้ไขไ้ปัญหา
หมผู้ชายนายเส่งนั้นเพลงใหม่	แต่ວ່อวไ้ล้นลมนั้นนักหนา
<u>ว่าเพลงสรรพรบกันชั้นปัญญา</u>	คนหัวฮาหญิงชายได้รางวัล

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 กรกฎาคม 2564)

จากการตรวจสอบหมายรับสั่ง งานวรรณกรรมต่าง ๆ ในสมัยธนบุรี โดยเฉพาะในปาจิตกumarกลอนอ่าน เล่ม 5 พบการเล่นเพลงปรบไ้หลากหลายแห่ง ซึ่งในบทกลอนได้กล่าวถึงการร้องเกริ่น การร้องสร้อยของเพลงปรบไ้ ตลอดจนการขับร้องเพลงพื้นบ้านนั้น มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ว่าเพลง”

พวกละครชาติรี้เสียงตีกัรบ	แล้วร้องรับตีกลองเสียงตุงตุง
เล่นราวเรื่องเบื่องพระรกราชบำรุง	ถือสารตราให้ไปหานางเมรี

จากบทประพันธ์ดังกล่าวสะท้อนให้ทราบถึงมี “การร้องรับ” ในการแสดงละครชาติรี้

<u>พวกเขมรเล่นร้องเพลงซ้อแซ่</u>	ร่าออกแต่ร้องเจียงจนเสียงหลง
ส่งภาษาชมสละลำเนียงกะโปง	ล้นซ้องโหม่งตีโชนเสียงโตะทั้ง
พวกมอญร่ำร้องว่าภาษามอญ	ว่าปิปนเจียะเข้าปูลแล้วยืนชิง
ผู้ชายว่าอาพะนายใจคะนึ่ง	พวกไทยฟังพูดกันอิงหัวเราะฮา
ภาษาจีนหมายเกณท์ให้เล่นจั่ว	ยืนชูนิ้วใส่เสื้อจนปกขา
ตีโปงแซ่จีนแกร้องเจรจา	นายโรงร่ำทำท่าถือเกาทัณฑ์
พวกดนตรีตีประโคมปีพาทย์ซ้อง	<u>คนเจรจาวาร้องตามภาษา</u>
ว่าเนียงเอยชิมะลูตุนา	คนดูหัวหัวออกฮาวาขันจริง
บังคับหมู่พรั่งพรูเดินเขยิ	กาบเชิงใส่สาวทำเสื้อกสน
บ้างร้องโอโอะละเพื่อนบ่มักตน	<u>ที่บางคนร้องแข่งว่าหมู่เฮา</u>
บางคนแข่งเจยละน้อร้องขอทาน	แม่เฒ่ากวานให้บ่ขอลูกสาว
บ้างผูกกรอกเข้าที่เอวทำแก้วกาว	เดินเขย้าทำขยับยักบันเอว

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 กรกฎาคม 2564)

จากบทประพันธ์ดังกล่าวสะท้อนให้ทราบถึง มีการละเล่นต่างชาตินามากมาย ซึ่งแต่ละชาตินั้นใช้สำเนียงภาษาของตนในการสื่อสารแสดง อันเป็นเค้ามูลของเพลงภาษา มีการร้องเพลงขอทาน การแสดงของเขมรนั้น คำว่าเจียง มาจากคำว่าเจี๋ย ซึ่งแปลว่า ร้องเพลง ขับร้อง ขับกล่อม

ที่พวกบ้างเล่นนางเทพทอง	ทำด้อมมองยิ้มแ้มอยู่แจ่มใส
ถือพัดบังกัหน้าตาละไม	หญิงแลชายแต่ผู้เดียว <u>ร้องเกี่ยวกัน</u>

จากบทประพันธ์ดังกล่าวสะท้อนให้ทราบถึงการเล่นเพลงเทพทอง ซึ่งเป็นการร้องเพลง ปฏิภาณด้วยกลอนเพลงฉันได้ตอบ ส่งสัมผัสท้ายวรรคด้วยสระเดียวกัน เรียกว่า “กลอนหัวเดียว” ซึ่งคำประพันธ์ได้สะท้อนถึงวิธีร้องเล่นที่มีความเป็นรูปธรรมสูง

ฝ่ายโขนนางสนมท้าวพรหมทัตโหม่นสโหยหวนละห้อยให้

พระญาติวงศ์พงศ์พันธุ์ก้านไถ	ละลานใจโคกคัลย์เมื่อวันจวน
จึงพากันมาที่ศพท้าวพรหมทัต	เป็นชนดั่งเรียงนางสงวน
แล้วร้องให้ส่งเสียงสำเนียงครวญ	เป็นคำครวนาส่งเวียงเวงใจ
พระญาติวงศ์วามโพธิ์โอเคยฟัง	คิดคะนิงอสุลต่างลั่นไหล
จะแลล้นนับไปแล้วพระดวงใจ	ไม่คิดหมายว่าพระองค์จะคงคืน

(ห้องสมุดวัชรญาณ, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 28 กรกฎาคม 2564)

จากบทประพันธ์ดังกล่าวปรากฏธรรมเนียม “นางร้องให้” ตลอดจนตัวอย่างเนื้อร้องเป็นจำนวนมาก ซึ่งคำประพันธ์ข้างต้นที่ยกมาอ้างอิงนั้น เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ซึ่งธรรมเนียม นางร้องให้นั้นเป็นธรรมเนียมของในราชสำนัก ซึ่งอาจได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากมอญ โดยญาติผู้ตายจะเป็นผู้ร้องเพื่อพรรณนาคุณงามความดีของผู้ตาย โดยร้องแบบสะอึกสะอื้นในคอเบา ๆ ดังนั้นญาติพี่น้องใกล้ชิดเท่านั้นจะเป็นผู้ร้อง

ส่วนในฝั่งไทยนั้นปรากฏหลักฐานในคำให้การของขุนหลวงหาวัด ที่ได้อธิบายถึงการจัดงานพระราชพิธีพระบรมศพของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศว่ามีการเกณฑ์นางสนมกำนัลมาเป็นนางร้องให้ ซึ่งจะร้องให้ไปควบคู่กับการประโคมมโหรีปี่พาทย์ อันเป็นประเพณีที่สืบเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ (เมฆา วิรุฬหก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 6 กรกฎาคม 2564)

นอกจากจะมีการรวมกันของกลุ่มศิลปินจากที่ต่าง ๆ โดยพระราชประสงค์ของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ ต่าง ๆ อันทำให้งานทางด้านวรรณศิลป์เจริญกลับคืนแล้ว ยังมีนักกวีคนสำคัญ คือ หลวงสรวิชาติ ซึ่งเคยเป็นตำแหน่งนายด่านเมืองอุทัยธานี ต่อมารับพระราชทานเลื่อนยศเป็นเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หลวงสรวิชาตินั้น ประพันธ์ลิลิตเพชรมงกุฎ อิเหนาคำฉันท์ เพลงยาวไหว้ครุมนโหรี

ด้วยระยะเวลาเพียง 12 ปีเศษ ที่วัฒนธรรมนาฏดุริยางคศิลป์ไทยได้ขาดช่วง (อยุธยาแตก พ.ศ. 2310 สมโภชพระแก้ว พ.ศ. 2322) เชื่อมั่นว่า การดนตรีนาฏศิลป์ไทยแบบชนบอยุธยาของเดิมนั้นมิได้ไปไหนไกล เพียงแต่รอผู้มีบุญญาธิการอย่างสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี เป็นผู้กอบกู้การนาฏศิลป์ดนตรีขึ้นมาอีกครั้งเพียงเท่านั้น

จากการวิเคราะห์หลักฐานเบื้องต้นทำให้ทราบว่า งานด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในสมัยกรุงธนบุรี เป็นการสืบสานวัฒนธรรมเก่าที่มีความเชื่อมโยงจากสมัยอยุธยา ต่อเนื่องไปสู่สมัยรัตนโกสินทร์ โดยพบว่า มีการกล่าวถึงสาระถึงแห่งขับร้องในสมัยกรุงธนบุรี ดังนี้

- 1) การขับร้องในละครของราชสำนักอยุธยา กลับคืนสู่กรุงธนบุรี โดยละครหญิง นครศรีธรรมราช
- 2) ปรากฏพบราชทินนามเกี่ยวกับการขับร้อง คือ หมื่นเสนาะภูบาล หมื่นโวหารภริมย์
- 3) ความสนพระราชหฤทัยในการพระราชนิพนธ์บทละคร ตลอดจนการบรรจุการขับร้อง
- 4) ปรากฏการร้องเกริน การร้องสร้อยในเพลงปรบไก่อ่ ของเพลงปรบไก่อ่

- 5) การขับร้องเพลงพื้นบ้านนั้น มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ว่าเพลง”
- 6) มีการร้องรับในการแสดงละครชาตรี
- 7) มีการละเล่นต่างชาติด้านจำนวนมาก ซึ่งแต่ละชาตินั้น ใช้สำเนียงภาษาของตนในการสื่อสารแสดง อันเป็นเค้ามูลของเพลงภาษา
- 8) การร้องเพลงขอทาน
- 9) การขับร้องเพลงเทพทอง (เพลงปฎิพากย์)
- 10) ปรากฏธรรมเนียม “นางร้องไห้”

2.1.6 หลักฐานการขับร้องสมัยรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2563 ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของการขับร้องสมัยรัตนโกสินทร์อย่างละเอียด ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงเป็นหลัก อีกทั้งค้นคว้าตำรา สำเนา เอกสาร ตลอดจนสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องในสมัยรัตนโกสินทร์เพิ่มเติม ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ในหลักฐานที่มีประกอบ นำมาสู่การอธิบายปรากฏการณ์การขับร้องสมัยรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้ด้วยการตรวจสอบรวบรวมสารัตถะการขับร้องในสมัยรัตนโกสินทร์ พบว่า มีขอบเขตการวิจัยข้อมูลที่กว้าง เนื่องจากกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชอาณาจักรที่มีการติดต่อสัมพันธ์กับประเทศต่าง ๆ ทั้งยังเป็นยุคเริ่มกลับคืนมาซึ่งความเจริญรุ่งเรืองรอบด้าน ทำให้มีการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะค้นคว้าเฉพาะข้อมูลใหม่ที่ปรากฏพบเพิ่มเติม โดยนำประเด็นต่าง ๆ มาอธิบายเพื่อความสมบูรณ์ของหลักวิชาการขับร้อง เสริมความเข้าใจในมิติการขับร้องเพลงไทยที่เป็นระบบ โดยกำหนดออกมาเป็นรัชกาลต่าง ๆ ดังนี้

รัชกาลที่ 1

ครั้นเมื่อพระองค์ท่านจัดให้มีพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและพระราชพิธีสมโภชพระนคร พระองค์ทรงเล็งเห็นผลเสียของการขาดศิลปวัฒนธรรม จึงทรงมีพระราชดำริให้ฟื้นฟูประเพณีไทยทุกสิ่งอย่าง รวมทั้งบทละครต่าง ๆ พระองค์ทรงส่งเสริมงานวรรณกรรม โดยพระราชทานพนธ์วรรณคดีหลายเรื่อง เช่น มีเรื่องรามเกียรติ์ 116 เล่มสมุดไทย เรื่องอุณรุท 18 เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง 32 เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา 38 เล่มสมุดไทย โดยทรงโปรดขอให้พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการที่สนิทในงานกวี ร่วมช่วยกันแต่งถวาย โดยมีพระองค์ทรงตรวจแก้ไขแล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้ เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร อีกหนึ่งนัยคือมีทั้งบทประพันธ์ที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยพระองค์เอง ทั้งมีการรวบรวมกลุ่มศิลปิน จึงทำให้เกิดบทร้อยแก้ว บทร้อยกรองต่าง ๆ พระองค์ท่านไม่มีวงดนตรีของหลวงอันเป็นส่วนตัวที่ชัดเจน แต่นิยมใช้ “ดนตรีหา” โดยแบ่งเป็นสองสำหรับ สำหรับแรก คือ วงดนตรีพิธีกรรม สำหรับที่สอง คือ วงดนตรีสำหรับละคร ซึ่งเมื่อหาดนตรีมา คนขับร้องจึงเข้ามากับวงดนตรีนั้นด้วย ข้อสำคัญอย่างหนึ่งคือ การขับร้องในสมัยดังกล่าวไม่มีไมโครโฟน เพราะฉะนั้นหากผู้ขับร้องคนใดร้องเพลงเสียงดังฟังชัดถ้อยชัดคำ ถือว่าเก่ง ตลอดจนผู้ขับร้องคนใดสามารถขับร้องด้วยเสียงสูงที่แหวกเสียงดนตรีออกมาได้ ถือว่าดีมาก และผู้ที่มีเสียงที่สูงคมในลักษณะดังกล่าวนี้ เรียกว่าเสียงกรวด ซึ่งเป็นที่น่ายกย่องในสังคมยุคดังกล่าวจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 อีกทั้งรัชกาลที่ 1 พระองค์ท่านได้ทรงส่งเสริมการแสดงโขน ละครอย่างมาก ดังสะท้อนจากเมื่อ พ.ศ. 2339 นั้นได้จัดโขนวังหน้า มีความว่า “ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนซักรอกโรงใหญ่ ทั้งโขนวังหลังและวังหน้า”

พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 1 (ฉิม) เมื่อครั้งที่พระองค์ท่านประสูตินั้น ตรงกับปีที่กรุงศรีอยุธยาแตก โดยพระองค์ท่านประสูติ ณ อัมพวา ซึ่งโดยพื้นเดิมนี้คนอัมพวามีความสามารถทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์มาก่อนเก่า อีกทั้งเมื่อกรุงศรีอยุธยาแตก พม่านั้นลงไปไม่ถึงอัมพวา เพราะฉะนั้นการดนตรีตลอดจนการนาฏศิลป์ในอัมพวาจึงไม่เกิดการเสียหาย กลายเป็นอยู่ชั่วอู่แห่งความรู้ซึ่งอัมพวากลายเป็นศูนย์รวมของชาวนาฏดุริยางคศิลป์สายเลือดอยุธยาสืบมา ซึ่งพระองค์ท่านนั้นได้รับการบ่มเพาะทางด้านเสียงเพลงมาแต่เยาว์วัย จึงทำให้มีความรักและเข้าถึงซึ่งศาสตร์ดนตรีในที่สุด

สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ซึ่งต่อมาคือสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงส่งเสริมการละคร แม้พระองค์ท่านจะพำนักอยู่ที่พระราชวังเดิม พระองค์ยังทรงสานต่องานโขนละครของพระราชวังนี้ต่อมา ซึ่งมีพระราชนิพนธ์ทั้งบทละคร บทโขน ตลอดจนงานดนตรีที่โดดเด่น

พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าปัทมราชพระราชธิดาพระองค์ที่ 15 ในสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาญ้อยเล็ก ในระหว่างพระองค์ทรงประทับเมืองนครศรีธรรมราช ทรงฝึกหัดละครผู้หญิงที่นครศรีธรรมราช แสดงเรื่อง “อิเหนา” เมื่อเจ้าจอมมารดาญ้อยเล็กถึงแก่อนิจกรรม พระองค์จึงเสด็จกลับกรุงเทพฯ และทรงนำคณะละครผู้หญิงมาแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทอดพระเนตร ซึ่งโปรดเกล้าฯ ให้ปรับการแสดงเป็นแบบละครชาตรี ละครชาตรีของหลวงจึงเกิดขึ้นนับแต่นั้นเป็นต้นมา

เนื่องจากแต่เดิมมา มีประเพณีที่เจ้านายขุนนางตลอดจนคหบดี นิยมนำลูกสาวหลานสาวไปถวายตัวไว้แต่เยาว์วัย เพื่อรับใช้ราชการฝ่ายในในราชสำนัก โดยบิดาของเจ้าจอมมารดาอัมพา ซึ่งต่อมาเป็นเจ้าของในรัชกาลที่ 2 ได้ถวายตัวเป็นนางละครรุ่นเล็กของรัชกาลที่ 1 ด้วยมีความสามารถในการแสดงละครไทยได้อย่างงดงามและมีชื่อเสียง โดยเฉพาะบทบาทนางกาญจนาในวรรณคดีเรื่องอิเหนา ซึ่งภายหลังได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูละครและมีโรงละครเป็นของตนเองในเวลาต่อมา ซึ่งต่อมาในสมัย ร.5 หม่อมเจ้าฉวีวาดและคณะละคร โรงละครโรงใหญ่ของเจ้าจอมมารดาอำภา จึงได้กลายเป็นต้นแบบของละครของประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังปรากฏพบหลักฐาน การออกชื่อละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ (ละครใน) ซึ่งพระองค์ท่านมีพระนามว่า ต้น ประสูติแต่ครั้งปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา พระองค์เป็นพระภาคิไนย์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เนื่องจากเป็นราชสกุลเก่าอันสืบเชื้อสายมาจากกรุงศรีอยุธยา จึงทำให้เชื่อว่าคณะละครของพระองค์ท่านนั้นมีความเก่าแก่อ่อนนุ่มที่สุด คือ สมัยธนบุรีสมเด็จพระสัมพันธวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี โดยคณะละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ มีนายทองอยู่เป็นนักแสดงและครูคนสำคัญ เรียกว่าทองอยู่อิเหนา นอกจากชำนาญในการละครในแล้ว ยังเป็นผู้ชำนาญในทางแต่งกลอนเป็นอย่างสำคัญ และเป็นนักขับเสภาชั้นดีอีกด้วย ดังปรากฏในคำไหว้ครูเสภากล่าวไว้ว่า “ตาทองอยู่ ครูละคร กลอนสำคัญ” นอกจากนั้นยังมี นายรุ่ง นายบุญยัง นายบุญมี และมีครูคนสำคัญอีกหลายคน ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถทางด้านละครและการขับร้อง

เจ้าพระยาพระคลัง (หน) กวีคนสำคัญของแผ่นดินสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นตำแหน่งใหญ่ในแผ่นดินซึ่งมีหน้าที่ควบคุมบังคับบัญชากิจการทางหัวเมืองชายทะเลทั้งหมด ทั้งผู้ดูแลพระคลังหลวง ซึ่งถือเป็นหน้าที่รับผิดชอบที่สูงส่ง จึงนำสู่ให้งานกวีที่เป็นที่ถนัดและชื่นชอบท่านไปสู่การพัฒนา โดยมีงานประพันธ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นมากมาย เช่น ราชอิริยา (งานแปล พ.ศ. 2328) สามก๊ก (งานแปล พ.ศ. 2408)

กาพย์คำกลอน หรือ กาพย์กลอนสุภาพ ร่ายยาวมหาชาติกัณฑ์กุมารและกัณฑ์มัทรี เป็นต้น อีกทั้งท่านยังมี บุตรสองคนซึ่งเป็นกวีและครูพิณพาทย์ จึงส่งให้การดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 1 มีความมั่นคง แต่ไม่มี รายละเอียดขยายความเป็นเอกสารอ้างอิงได้

ทั้งนี้ในสมัยรัชกาลที่ 1 การละครไทยที่เคยเสื่อมโทรมไปในคราวเสียกรุงศรีอยุธยาได้มา กลับคืนมาได้ทั้งปรากฏมีเจ้าจอมหม่อมละครในรัชกาลที่ 1 หลายพระองค์ ซึ่งล้วนต่างเป็นละครหลวง แห่งพระราชสำนัก เช่น เจ้าจอมขุนนาง สีดา เจ้าจอมมารดาอม้ อีเหินา เจ้าจอมมารดาป้อม สีดาเจ้าจอมภู่ สีดา ซึ่งเป็นเจ้าจอมในกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท เป็นต้น ซึ่งตัวละครสมัยก่อน นั้นต้องเป็นผู้มีความสามารถในการขับร้องอันเป็นคุณสมบัติสำคัญข้อหนึ่งประกอบอยู่

อีกทั้งการละครยังมีการแพร่หลายไปสู่ราชสำนักเขมรด้วย เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงสถาปนาสำนักพระองค์จันทร์ขึ้นเป็นสมเด็จพระอุทัยราชาโดยโปรดให้ไปครอง กรุงกัมพูชา เมื่อ พ.ศ. 2349 ในคราวนั้นได้ครูละครไทยไปจากกรุงเทพฯ เพื่อฝึกหัดละครของหลวงไว้ใน ราชสำนักกัมพูชา โดยแสดงแบบละครนอก บ้านเมืองเริ่มคึกคักขึ้นตามลำดับ การดนตรี นาฏศิลป์กลับมาเริ่มคึกคักขึ้นอีกครั้ง มีการรวมวัฒนธรรมของคนสามแผ่นดินอันประกอบด้วยสมัย อยุธยา สมัยธนบุรี และสมัยรัตนโกสินทร์ นำมาซึ่งงานศิลปกรรมของชาติกลับคืนดังเดิม ตลอดจนมี การพัฒนาไปตามระบอบวัฒนธรรม



ภาพที่ 12 วงดนตรี ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาล 1 ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ที่มา: มติชนออนไลน์ (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 6 กรกฎาคม 2564)

รัชกาลที่ 2

สมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เมื่อพระองค์ท่านได้ทรงขึ้นครองราชย์สมบัติ มีศึกสงครามถึง 3 ครั้ง แต่ศึกดังกล่าวนี้ มิได้มาถึงเมืองหลวง จึงมีเวลาในการหัดเล่นดนตรีและละคร ในวังหลวง จึงเป็นช่วงเริ่มก่อร่างสร้างวัฒนธรรมขึ้น โดยพระองค์ท่านยังทรงเป็นอัจฉริยภาพที่มีความสามารถในการทรงดนตรีที่ยาก เช่น ซอสามสาย สามารถประดิษฐ์ประพันธ์เพลงที่มีความไพเราะ และเป็นที่นิยมได้ ตลอดจนยังทรงเป็นกวี และด้วยในสมัยดังกล่าว พระองค์ทรงเอาใจใส่ในการนาฏดุริยางคศิลป์และวรรณกรรม จึงปรากฏมีกวีผู้มีชื่อเสียงมากมาย อาทิเช่น สุนทรภู่ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พระยาตรัง และนายรินทรธิเบศวร์ (อิน) เป็นต้น อีกทั้งพระองค์ท่านได้ทรงวิริยะอุตสาหะรื้อฟื้นบทละครเก่าขึ้นมา ซึ่งในช่วงตอนกลางคืน หลังจากบอกุระราชการเบ็ดเสร็จ จึงพระราชนิพนธ์บทต่าง ๆ ในคืนนั้น ครั้นเช้ารุ่งขึ้นจึงได้ให้เจ้าจอมคนสำคัญที่มาจากบางช้าง คือเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งต่อมาได้รับการขนานนามว่าเป็นต้นตำรับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ให้เป็นผู้บรรจเพลง ซึ่งผู้ที่บรรจเพลงละครต่าง ๆ ได้นั้น ตามธรรมเนียมปฏิบัติจะต้องเป็นผู้มีปฏิภาณความสามารถสูง มีความเข้าใจทางการปฏิบัติดนตรี การขับร้อง การรำ ตลอดจนต้องมีความรอบรู้ในเรื่องทฤษฎีที่สูงมาก ฉะนั้นจึงสามารถสะท้อนให้ทราบได้ว่า เจ้าจอมมารดาศิลาเป็นผู้ถึงพร้อมในศิลปะการขับร้องอย่างยิ่ง เมื่อบรรจเพลงเสร็จในตอนเช้าตอนบ่าย จึงทำการทดลองรำหน้ากระฉากโดยมีพระโอรสเป็นผู้รำตามบท พอตกลงกลางคืนเสร็จงานต่าง ๆ สามารถแสดงได้ทันที เพราะฉะนั้น การประพันธ์บทละคร การประพันธ์เพลง การกำหนดท่ารำละครในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงมีความสมบูรณ์แบบที่สุด เพราะมีคนเก่งพร้อม อีกทั้งมีบทพระราชนิพนธ์จำนวนมาก ซึ่งถ้าบทนั้น ๆ ขัดขึ้นต่อท่ารำหรือคำร้อง จะมีการแก้ไขโดยฉับพลัน เพราะฉะนั้นการขับร้องที่ออกมาจากราชสำนักรัชกาลที่ 2 จึงมีความประณีตมาก ซึ่งละครลักษณะดังกล่าวจึงเรียกว่าละครใน เนื่องจากไม่สามารถออกไปเล่นข้างนอกได้ เพราะฉะนั้นจึงมักจะมีคนที่เคยฟังหางเสียงของเพลงในวังมาบ้าง และทำให้เพลงบิดเบือนแบบธรรมชาติ แต่ออกมาสุน่อกวังได้ เพราะฉะนั้นเมื่อบทละครนอกของรัชกาลที่ 2 สำเร็จออกมา จึงทำให้ศิลปินนำบทละครนอกมาเล่น ด้วยมีความสมบูรณ์อันพร้อมมูล

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (พระองค์เจ้าพนมวัน) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา พระองค์ท่านโปรดดนตรีปี่พาทย์และการละครเป็นอย่างมาก โดยทรงมีทั้งวงปี่พาทย์ผู้ชายวงหนึ่ง ซึ่งเป็นปี่พาทย์เครื่องใหญ่สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นเสภา ซึ่งเป็นพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทั้งยังมีคณะละครนอกและละครใน ซึ่งกล่าวกันว่ามีการบวรวิจิตรสวยงามที่สุด โดยในช่วงรัชกาลที่ 3 พระองค์ท่านยังได้พระนิพนธ์เรื่อง “ตำนานละคร”

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์ (พระองค์เจ้ากุญชร) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา พระองค์ท่านเป็นเจ้าของวังบ้านหม้อซึ่งสร้างราวสมัยรัชกาลที่ 4 มีพระโอรสและพระธิดา คือ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณย์ อ้นมีหม่อมแปรม หม่อมศิลา เป็นภรรยาและเป็นคนร้องสำคัญ ที่ได้ต่อเพลงกับเจ้าจอมมารดาศิลา ผู้มีศักดิ์เป็นย่า พระองค์เจ้ากุญชรนั้นมีหลาน คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ มีคณะละครที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ และได้รับราชการในการควบคุมกรมมหรสพหลวง จึงทำให้คณะละครและกรมมหรสพซึ่งท่านเป็นผู้ควบคุมอยู่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักดนตรีนักร้องและนักแสดงที่มีชื่อเสียงหลายคน นักดนตรี เช่น

พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาดนะวลีย์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ฯลฯ นักร้อง เช่น หม่อมเจริญ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ แม่แป้น วัชรโบล แม่แจ้ว แม่ชม แม่ชื่น ฯลฯ นักแสดง เช่น หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา คุณหญิงนันทกานารักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ฯลฯ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2563, 5 มกราคม, สัมภาษณ์)

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (เจ้าชายทินกร) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา พระองค์มีผลงานในการเขียนบทละครไว้หลายเรื่อง เช่น เรื่องแก้วหน้าม้า สุวรรณหงษ์ และอื่น ๆ อีกมากมาย นอกจากนั้นยังทรงเป็นนักเพลงยาว และนักสักวาชั้นเยี่ยม ซึ่งในสมัยนั้นมีความนิยมในการเล่นสักวากันมากในหมู่ของนักกวี ซึ่งถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูง ซึ่งเจ้านายผู้สูงศักดิ์และคหบดีมักนิยมนัดกันชุมนุมลอยเรือเล่นสักวาตามงานนักขัตฤกษ์หรือในโอกาสพิเศษต่าง ๆ

สุนทรภู่ ผู้เป็นกวีเอกในสมัยรัชกาลที่ 2 มีผลงานการประพันธ์ที่สำคัญมากมาย โดยเฉพาะกลอนสุภาพ ซึ่งท่านเป็นผู้เริ่มจัดระเบียบกลอนแปดขึ้นมา คือ กลอนละแปดคำ จัดรูปเสียงคำท้ายวรรคให้เป็นระเบียบขึ้นมา กลอนสุนทรภู่นี้เป็นกลอนมาตรฐานใหม่ เป็นที่น่าสนใจที่วัฒนธรรมดนตรีนั้นก็มีแปดห้อง ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลอนสุภาพซึ่งมีจำนวนคำแปดคำเช่นเดียวกัน อนุมานว่านั่นคือศิลปะที่ฉายสู่กัน คำกลอนนั้นเป็นการผูกสัมพันธ์ที่เป็นห่วงเป็นตอน มีความลงต่ำ ขึ้นสูงดังลายกนกเปลว นั่นคือลีลาของเสียงกลอน โดยลักษณะของกลอนในแบบสุนทรภู่นั้น มีลักษณะจำนวนคำที่ไม่มากและไม่น้อยจนเกินไป เหมาะสำหรับบรรจุเป็นบทขับร้องที่มีความสัมพันธ์พอดีกับจังหวะหน้าทับ ทั้งยังมีความไพเราะของสัมผัสนอกใน สัมผัสสระ สัมผัสเสียง สัมผัสทั้งซ้ายขวาที่แพรวพราว มีการบรรยายพรรณนาด้วยวาทยาศาสตร์ที่พร้อมสื่ออารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง เข้าถึงใจสังคมชั้นธรรมดาได้ดี สามารถอ่าน ดีความและถอดความได้ง่าย ซึ่งเป็นกลอนที่เพิ่มเอกลักษณ์พิเศษมากกว่ากลอนในลักษณะเดิมนำมาสู่การถ่ายทอดบทเพลงที่มีสุนทรียะทางด้านเนื้อร้องเพิ่มมากขึ้น กลอนสุนทรภู่นั้น เรียกอีกอย่างว่ากลอนตลาด ด้วยเป็นที่นิยมของชาวบ้านร้านตลาดเป็นอย่างสูง ซึ่งถือเป็นการเชื่อมต่อยุคสมัยของกลอนก่อนที่จะมีการพิมพ์เกิดขึ้นในยุคถัดมา

ในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยรัชการที่ 2 มีครูละครคนสำคัญอีกท่านหนึ่งชื่อนายบุญยัง ท่านเป็นเจ้าของคณะละคร รับจ้างเล่นละครจนสามารถสร้างวัดได้ ชื่อว่าวัดละครท่า ตั้งอยู่แถบฝั่งธนบุรี เป็นลักษณะละครหา คือ ยกวงไปเล่นถึงบ้านถึงสถานที่ คณะละครของนายบุญยังจึงเป็นตัวอย่างแห่งการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากบ้านมาสู่วัด ซึ่งเมื่อเพลงนั้น ๆ เป็นเพลงสำคัญจึงมีการนำเพลงดังกล่าวไปใช้ในวัง ตลอดจนมีการขัดเกลาแก้ไขในส่วนที่เห็นว่ายังไม่ดี เพื่อเลือกสำหรับนำไปใช้ในวัง เช่น หน้าทับไม่ลง ลงจังหวะไม่ครบ กระบวนเอื้อน ถ้อยคำประพันธ์ เป็นต้น นักร้องสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เมื่อมีกระบวนการเรียนรู้ที่ผ่านการกล่อมเกลามาจากบ้านวัดและวัง นักร้องผู้นั้นจึงถือว่าจบกระบวนการเรียนรู้ดังอุปมาว่าจบมหาวิทยาลัยในปัจจุบัน

วัฒนธรรมการขับร้องเพลงละครในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยรัชการที่ 2 จึงยังคงทำตามอย่างวัฒนธรรมอยุธยา ตลอดจนได้ครูดีจากอัมพวา บางช่วง เข้ามาสู่วัง จึงทำให้วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยมีการขัดเกลา เลือกรสที่เป็นระบบ ยังผลให้กระบวนการขับร้องเพลงไทยแบบดั้งเดิมกลับมาดีขึ้นตามทฤษฎีคติของนักดนตรีอัมพวา ผู้ซึ่งทันวัฒนธรรมสมัยอยุธยา แต่เนื่องด้วยในสมัยดังกล่าวนั้นยังไม่มีโรงเรียนสอนดนตรีนาฏศิลป์ ผู้เรียนจึงต้องต่อเพลงตามบ้าน ตามสำนัก ซึ่งมีลักษณะเพลงเป็นแบบเฉพาะตนเอง

รัชกาลที่ 3

เมืองงานด้านศิลปวัฒนธรรมในรัชกาลที่ 2 มีความสมบูรณ์ตามพระคณาติของครูอาจารย์ ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์สมัยนั้นแล้ว รัชกาลที่ 3 จึงทรงหยุดพักงานด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยหันมา มุ่งเพียงแต่การทำมาค้าขาย และการศาสนาเป็นหลัก แต่กระนั้น พระองค์มิได้ทรงห้ามการละครแต่ อย่างไม่ใด โดยก่อนนั้นวังหลวงจะห้ามนำละครรำ ปี่พาทย์ผู้หญิง ไปเล่นให้ชาวบ้านชม เว้นแต่ละครนอก แต่ในรัชกาลที่ 3 นั้น มิได้ทรงห้ามในกฎข้อนี้ ซึ่งการที่ไม่ทรงห้ามทำให้บทเพลง บทละคร ทางขับร้อง และครูเพลงออกมาจากในวังสู่นอกวัง โดยได้มีการเผยแพร่หลายความรู้ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ใน แบบวังหลวงออกไปตามสถานที่ต่าง ๆ เพราะฉะนั้นจึงทำให้มีละครชายจริงหญิงแท้ ดนตรีชายจริง หญิงแท้เกิดขึ้น ซึ่งตลอดระยะเวลาในการครองราชย์ 27 ปี ทำให้บทเพลงต่าง ๆ หลังไหลสู่ชาวบ้าน วัดและวังต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก เพราะฉะนั้นกรมหลวงรักษารณเรศ ซึ่งเป็นลูกของรัชกาลที่ 1 จึงมีละครของตนเองได้ ซึ่งในขณะนั้นทางขับร้องยังไม่มีทางเฉพาะของสำนักตนเอง เนื่องจากยังได้รับ การถ่ายทอดความรู้ทางการขับร้องจากวังหลวงเพียงทางเดียว

ในสมัยนี้บ้านดนตรีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งน้อยใหญ่ ใช้คำว่า “พวก” เช่น พวกนักดนตรี บ้านลุ่ม (ปัจจุบันอยู่บริเวณเชิงสะพานพระรามหก) เป็นต้น และบ้านดนตรีที่มีฝีมือและชื่อเสียงเป็น อย่างมากยุคนั้น คือ บ้านนายทับ ซึ่งมีทั้งเพลงร้อง เพลงดนตรีมากมายพร้อมมูล ด้วยนายทับนั้นมี เพื่อนที่เป็นคนชอบสร้างวัดเหมือนกับรัชกาลที่ 3 ชื่อเจ้าพระยานิกรบดินทร์มหินทรมหากัลยาณมิตร จึงขอให้รัชกาลที่ 3 ช่วยสนับสนุนในการสร้างวัดใหม่ขึ้นมา โดยกำหนดให้มีพระอุโบสถสูงเด่นเป็นสง่า เวลาเมื่อเรือสำเภาล่องตามแม่น้ำเจ้าพระยาเข้ามา จะสามารถเห็นวัดนี้ก่อน เนื่องจากผู้ที่สร้างวัดนี้เป็น พระสหายที่รักใคร่ของรัชกาลที่ 3 จึงให้ชื่อวัดนี้ว่าวัดกัลยาณมิตร โดยมีสมภารองค์แรกที่รู้จักกับ นายทับ ไปตามให้นายทับมาอยู่ร่วมกันที่หลังวัดกัลยาณมิตรราวาส จนทำให้นายทับเป็นผู้ดูแลวัด มียศขณะนั้นว่าหลวงกัลยาณมิตรราวาส (ทับ) ได้รับพระราชทานนามสกุลภายหลังว่า พาทย์โกศล นั้น คือตัวอย่างบ้านดนตรีที่มีชื่อเสียงยุคแรก ๆ และเป็นช่วงเริ่มของคำว่า “ทางบ้านนั้น ทางบ้านนี้”

ดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นเป็นสมัยที่ยังไม่มีกรมมหรสพ มีแต่ผู้ที่ทำหน้าที่ปี่พาทย์หลวง เวลาประกอบพิธี ตลอดจนดนตรีสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดเพลงขับร้องสามชั้น ซึ่งต้นเค้าของการขับร้อง สามชั้นที่ปรากฏเป็นหลักฐานในชั้นแรก คือ เพลงนางครวญ เพลงสุดสงวน เป็นต้น ซึ่งขณะนั้นยังไม่ได้ เรียกว่าเพลงสามชั้น อีกทั้งเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ ต้นสกุล สิงห์เสนี) ได้ไปขัดตาทัพ ณ เมือง อุดงค์มีไชย ราชสำนักกัมพูชา โดยท่านได้นำคณะละครผู้หญิงของท่านไปด้วย ซึ่ง ณ ขณะนั้นสมเด็จพระ พระหริรักษ์รามมหาอิศราธิบดี หรือ นักองด้วง พระเจ้าแผ่นดินเมืองเขมรในขณะนั้น ทรงได้ศิลปิน ผู้เป็นครูละครผู้หญิงไปเป็นครูละครของเจ้าพระยาศุภราชธรรมนิทร์ (เยี่ย อภัยวงศ์) ณ เมืองพระตะบอง อย่างไรก็ดีตามได้ปรากฏต่อมาว่า มีศิลปินไทยต่างพากันไปฝึกสอน เผยแพร่การนาฏดุริยางคศิลป์ไทย ในประเทศกัมพูชาอีกหลายท่านในเวลาต่อมา

รัชกาลที่ 4

การดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 4 ประสบปัญหาการหาวงดนตรี หาละครมาสวมโขนในงานต่าง ๆ การครั้งสำคัญ คือ เมื่อพระองค์ท่านได้สร้างพระสยามเทวาธิราช จึงมีความจำเป็นที่จะต้องสร้างกรมปี่พาทย์หลวงหรือกรมมหรสพขึ้นมา แต่ด้วยกรมมหรสพนั้นสร้างยากกว่า ด้วยต้องใช้ผู้คนจำนวนมาก ทั้งต้องมีเครื่องแต่งตัว ฉาก ดนตรี เพราะฉะนั้นการละครในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงยังคงจ้างมหรสพภายนอกมาเล่นต่อไป เพียงแต่สร้างกรมปี่พาทย์หลวงโดยมีราชทินนามปรากฏในเอกสารวังหลวง

ทางด้านการขับร้อง เกิดการนิยมเพลงที่ยืดจากสองชั้นเป็นสามชั้น ในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 เช่น เพลงทยอยนอกของครูมีแขก เพลงทยอยในของครูทวด ครั้นเมื่อเกิดเพลงสามชั้นเต็มรูปแบบแล้ว ผู้นี้ร้องจึงจะขับร้องปาว ๆ มิได้แล้ว จำเป็นต้องมีครูคอยบอกเอื้อนมิให้กระด้าง (ตัวอย่างการขับร้องเพลงสามชั้นแบบเก่าคือเสียงนายจร นายสุข ขับร้องเพลงสามชั้น) จำเป็นต้องมีครูเป็นผู้บอกความผิดถูกทั้งหน้าทับ ฉันทลักษณ์ ต่าง ๆ อีกทั้งตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1-4 มีระบำเพียงเรื่องเดียว คือ ระบำสี่บท มี 4 เพลง คือ เพลงพระทอง เพลงเข้าหลุด เพลงสระบุหรง และเพลงปลื้ม พระองค์ท่านจึงคิดทำระบำขึ้นใหม่เรียกว่า ระบำดอกไม้เงินทอง สำหรับสวมโขนในวัง

อนึ่งเรื่องวังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 นั้น มีวงดนตรีและคณะละครเป็นของตนเองแต่ด้วยวังหน้าทั้งสองสมัยนั้นมีพระชนมายุสั้น ซึ่งธรรมเนียมโบราณนั้น เมื่อวังหน้าสิ้นพระชนม์ลง จะต้องมีการย้ายผู้คนจากวังหน้ามาสมทบกับวังหลวง จากนั้นเจ้าของวังหน้าท่านใหม่จะไปสร้างคนในวังหน้าใหม่ เพราะฉะนั้นกรมพระราชวังบวรมหาดิศัยพลเสพสมัยรัชกาลที่ 3 ท่านได้สร้างละครไว้มาก เมื่อท่านสิ้นลง บทละคร กระบวนรำ ตัวละคร ตลอดจนนักร้องนักดนตรีจึงย้ายมาสู่วังหลวงรัชกาลที่ 4 ทั้งหมด เช่น ปี่พาทย์วังหน้า คณะลูกศิษย์ของครูมีแขก (มี ดุริยางกูร) นักดนตรีอยู่กรมปี่พาทย์หลวงต่อไป ส่วนผู้แสดงละคร ต่างได้มาเป็นเจ้าจอมต่าง ๆ เพราะฉะนั้นกระบวนกรรำ เพลงที่ใช้ประกอบการรำ จึงติดตัวศิลปินผู้ย้ายจากวังหน้าสู่วังหลวง ดังนั้นสมัยรัชกาลที่ 3 จึงไม่มีการเล่นละครในวัง แต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏละครวังหลวงมากมาย จึงเป็นคำถามว่า สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ซึ่งเป็นพระอัครมเหสีพระองค์แรกในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีละครเป็นของพระองค์เอง เรียกกันว่าละครพระนางโสมนัส จึงได้มีละครหลวงขึ้นในรัชกาลที่ 4 แต่นั้นมา โดยคณะละครของพระองค์มีละครหญิงที่สำคัญ เช่น เจ้าจอมมารดาเขียน เจ้าจอมมารดาवाद ซึ่งได้กลายมาเป็นครูละครที่สำคัญในเวลาต่อมา

แม้กระทั่งสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ซึ่งเป็นสมเด็จพระบรมราชชนนีพันปีหลวงในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ล้วนแต่มีคณะละครของตน ที่ร้อง รำ และเล่นกันเอง เพราะฉะนั้นกระบวนแบบการขับร้อง ยังคงยึดรูปแบบการขับร้องของเจ้าจอมมารดาติลา ในรัชกาลที่ 2 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งทั้งนี้ สมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มเกิดสำนักบ้านดนตรีต่าง ๆ เช่น สำนักครูมีแขก สำนักครูตัมครูแดง เพชรบุรี สำนักบ้านพาทย์โกศล สำนักครูสิน อัมพวา เป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดแฉ่ลาวมาก ทั้งพระองค์ท่านยังมีพระปรีชาสามารถทางด้านการเป่าแคน จึงทำให้มีข้าราชการตลอดจนประชาชนต่างพากันนิยมการเล่นเพลงแฉ่ลาวเป่าแคนทั่วพระนคร ทั้งนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้มีใจพอพระราชหฤทัยในเรื่องการนิยมแฉ่ลาวเป่าแคน ด้วยตั้งแต่หันมาเล่นแฉ่ลาวมาอย่างนี้สปีแล้วสังเกตว่า “ลาวแคนเล่นที่ไหน ฝนก็ตกน้อยรุ่งโรยไป” จนกระทั่งมีพระราชกำหนดประกาศมิให้เล่นแฉ่ลาว ซึ่งในขณะนั้น

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวประชวรใกล้จะสวรรคตแล้ว เราจึงมีการแอ่วลาว ซึ่งพัฒนามาเป็นแอ่วค้ำขอ แห่ต่าง ๆ ในสมัยต่อมา

การขับร้องในยุคดังกล่าวนี้ ตามทฤษฎีคติของคุณหมอปูนพิศ ได้เสนอความคิดว่า ในเรื่องของทางขับร้อง ครูท่านไหนสอนแล้วงามมาอย่างไร ก็จะมีมาอย่างนั้น ซึ่งในสมัยดังกล่าวนี้ยังไม่มีระบบแบบแผนว่าทางขับร้องจะต้องมีลักษณะแบบนี้แบบนั้น เนื้อร้องเดียวกัน ลูกซึ้งเดียวกัน แต่อาจจะขับร้องแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย การขับร้องนั้นมีมาเป็นปกราวสมัยต้นรัตนโกสินทร์จนถึงสิ้นรัชกาลที่ 4 แต่จะมีเพลงภาษาเพิ่มขึ้นมาในปลายรัชกาลที่ 4 เพราะว่ามีการเล่นละครที่มีเนื้อเรื่องเป็นเรื่องราวต่างชาติ

สมัยรัชกาลที่ 5

ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) สร้างละครคณะปรีณซ์เธียร์เตอร์ ซึ่งปลูกสร้างโรงละครเลียนอย่างฝรั่งที่บ้านท่าน เล่นเก็บค่าตั๋วหน้าโรงตามแบบโรงละครฝรั่ง ได้รับอิทธิพลจาก “ลอนดอนเธียร์เตอร์” โดยปรับปรุงละครนอกให้มีแนวทางที่แปลกออกไปกลายเป็นการแสดงละครแนวใหม่จัดเป็น “ละครพันทาง” ที่จับเอาเนื้อเรื่องวรรณคดีไทยต่าง ๆ มาผสมรวมกัน ทั้งมีเอกลักษณ์คือชุดเครื่องแต่งกาย มีการผสมผสานระหว่างดนตรี ขับร้อง และกระบวนท่ารำแบบสำเนียงภาษาต่างชาติ เช่น สำเนียงพม่ามีการร้องโยกตัว ร้องเล เล เล เป็นต้น ซึ่งเป็นที่นิยมของประชาชนยุคนั้น ส่วนผู้ที่ทำให้เพลงของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมีความหลากหลายมีรูปแบบการร้องการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะคือต้นตระกูลของครูเฉลิม บัวทอง ซึ่งเป็นผู้ช่วยคิดประดิษฐ์เพลงต่าง ๆ

สมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นผู้ชอบดูการละครและฟังดนตรี ท่านจึงได้ส่งเสริมโดยการหาครูละครและดนตรีมาฝึกคณะละครของท่านจนได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในสมัยนั้น ท่านได้มอบให้ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก แต่งเพลงขึ้นใหม่เมื่อต้องการเป็นปฐมเหตุที่ทำให้เกิดเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงขึ้น ณ ที่บ้านสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว แต่ลักษณะการบรรเลงขับร้องนั้นมีลักษณะเป็นจารีตเดิมในสมัยรัชกาลที่ 2 โดยขณะนั้นละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงก็เป็นที่น่าสนใจของประชาชนควบคู่กับทางร้องลักษณะเก่า โดยละครของบ้านบุนนาคนั้นมีหม่อมส้มจิ้น ราชานุประพันธ์ เป็นนักร้องคนสำคัญในวงนี้

ทั้งนี้ ละครของบ้านบุนนาคนั้น เป็นละครที่มีการขับร้องในรูปลักษณะจารีตเดิม (แบบอยุธยา หรืออัมพวา) ส่วนละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงนั้น เป็นละครที่ร้องในแบบรูปลักษณะใหม่ ซึ่งมีสำเนียงภาษาต่าง ๆ มากมาย ทั้งการแต่งกาย ท่วงท่ารำรำ ซึ่งอีกฟากวัฒนธรรมกล่าวว่า ละครบ้านเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เล่นละครปะปนกันละละเทะ จึงมีผู้เรียกละครแบบบ้านเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ว่า “ละครพันทาง” แต่ด้วยความแปลกหูแปลกตาในการนำเสนอ จึงทำให้ละครพันทางเป็นละครที่มีผู้สนใจเป็นอย่างมาก ซึ่งทั้งสองวังดังกล่าวนี้เป็นคณะละครชื่อดังแห่งยุคที่เล่นแข่งขันกันมา ซึ่งทั้งเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง และสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ นั้น เปรียบดั่งขมิ้นกับปูน ที่มีได้เพียงแต่แข่งขันกันแต่ในเรื่องการละครเพียงอย่างเดียว แต่ยังแข่งขันกันในเรื่องการงานและการเมืองด้วย (เกิดเรื่องนิราศหนองคาย)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เพลงที่ใช้สำหรับขับร้องลำนำเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ หรือมโหรีสำหรับการฟัง การขับกล่อมในวังหลวงนั้น นิยมนำเพลงละครมาใช้ เช่น เพลงร้องเรื่องอิเหนา มณีพิชัย พระนลคำหลวง นางอุษา เป็นต้น ซึ่งไม่ได้นิยมใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาเฉพาะ ซึ่งเพลงร้องที่ใช้ในการขับกล่อมจริง ๆ นั้นเกิดในรัชกาลที่ 5 ซึ่งทางด้านทางขับร้องนั้นไม่มีระบบแบบแผน

เมื่อกระบวนการขับร้องแบบดั้งเดิมที่ได้รับวัฒนธรรมมาจากสมัยรัชกาลที่ 2 นั้น เป็นการขับร้องในลักษณะสองชั้นและชั้นเดียวเป็นส่วนมาก เมื่อในปลายรัชกาลที่ 4 มีการนิยมขยายเพลงจากอัตราสองชั้นเป็นสามชั้น กลวิธีการขับร้องแบบดั้งเดิมที่มีลักษณะเอื้อนตรง ๆ นำมาขยายเปลี่ยนรูปเป็นลักษณะทางสามชั้นจึงปรากฏรสสุนทรียะที่ฟังแล้วดูตาด ๆ ยังไม่ประณีต เพราะฉะนั้นพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) หรือท่านเจ้าคุณประสานฯ ท่านจึงเปลี่ยนแนวการขับร้องลักษณะใหม่และถ่ายทอดให้กับหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ ที่บ้านตรอกไข่ โดยช่วงที่หม่อมสัณจันไปต่อกับท่านเจ้าคุณประสานฯ นั้น หม่อมสัณจันจะนั่งโจงกระเบน ถือบีบหมาก มีบ่าวเดินตามไปหนึ่งคน โดยมีครูเฉลิม บัวท่ง ซึ่งขณะนั้นยังเป็นเด็กอยู่ เป็นผู้ทำหน้าที่ชงน้ำชาให้หม่อมสัณจันทาน เมื่อเริ่มต่อเพลง ครูเฉลิมจะต้องนั่งอยู่เชิงบันได พอหม่อมสัณจันกลับ ท่านเจ้าคุณประสานฯ ท่านจะเรียกว่า “เฉลิม ได้หรือยังเพลงนี้” เพราะฉะนั้น ครูเฉลิมจึงได้รับการกล่อมเกลาจากท่านเจ้าคุณประสานมาตั้งแต่เด็ก เพราะฉะนั้นกระบวนการขับร้องมาถึงปลายรัชกาลที่ 5 จึงเริ่มเป็นยุคที่มีรูปแบบชัดเจน เมื่อเป็นรูปแบบชัดเจน ก็ต้องไปดูว่าท่านเจ้าคุณประสาน ท่านทำอะไร ซึ่งท่านรู้ทางปีพาทย์ เครื่องสาย มโหรีทุกอย่างเป็นอย่างดี จึงเป็นเรื่องไม่ยากที่ท่านจะทำทางขับร้องขึ้นใหม่

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเป็นลูกของครูช้อย ครูดนตรีจักษุเสียผู้มีฝีมือในด้านดนตรีไทย ซึ่งครูช้อยนั้นคือครูของท่านเจ้าคุณประสานฯ อีกทีหนึ่ง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ติดตามท่านเจ้าคุณประสานฯ อยู่บ่อยครั้ง โดยได้ยินการทำเพลงต่าง ๆ รวมทั้งการสร้างทางขับร้องสามชั้นของท่านเจ้าคุณประสานมาโดยตลอดตั้งแต่เด็ก ได้รับการกล่อมเกลาจากครูเพลงผู้มีฝีมือดี เมื่อพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีภูมิสามารถขั้นสูงจึงได้เข้ารับราชการในวัง มีฝีมือเป็นเลิศทางด้านระนาดและปี่ เมื่อท่านพบกับหม่อมเจริญ ท่านจึงเรียกหม่อมเจริญให้ร้องเพลงนั้น ๆ ให้ฟัง แล้วท่านก็นั่งคิดประดิษฐ์ทางขับร้องว่าจะต้องร้องแบบนี้ ๆ เพราะฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ดำเนินการปฏิวัติวิธีการขับร้องจากยุคคลาสสิกให้เป็นยุคโรแมนติก ลูกศิษย์ท่านคนสำคัญคือ เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูแช่มช้อย ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ ซึ่งในวรรณคดีของคุณหมอมพูนพิศ ท่านใช้คำว่ามีการเอื้อนที่เรียกว่า “ครบทุกเสียง”

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ถูกเรียกเข้าไปในวังเพื่อจะไปช่วยต่อขับร้องในช่วงรัชกาลที่ 5 พระราชานิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า ในตอนปลาย พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้บรรจเพลงตั้งแต่ต้นจนจบดับ จนเป็นที่ถูกพระทัยโดยเฉพาะเพลงเส้นเกล้า จึงได้ของขวัญพระราชทานเป็นนาฬิกาพกเจ้าคุณสตั๊ฯ เล่าให้อาจารย์หมอฟังโดยตลอด เนื่องจากบทเพลงแต่ละเพลงนั้นเป็นเพลงที่ไพเราะน่าฟังมีลักษณะโรแมนติก ซึ่งแตกต่างจากที่ผ่านมา ยกตัวอย่างเช่น

เพลงจำปาทองเทศ

นั่งเหนือแผ่นผาที่น่าถ้ำ	เท้ารำน้าเอนอิงฟังพฤษภา
ตวันฉายฉายน้ำอร่ามตา	ตกตามชอกศิลาชำระกาย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, 2564)

ซึ่งกลอนข้างต้นนั้น เป็นเพลงเปิดตัวนางลำหับ ซึ่งมีวิธีการนำเสนอที่ต่างจากของเก่าจึงทำให้ละครเรื่องเงาะป่ามีกลวิธีการบรรจเพลงแบบโรแมนติกที่หลากหลายขึ้น เช่น จาริตการบรรจเพลงละครในวังนิยมบรรจเพลงละครใน ถึงแม้เป็นเพลงลีลากระทู้ก็ใช้ทางขับร้องแบบลักษณะละครใน

เช่น ในเรื่องสังข์ทอง (เจ้าเงาะแสนกลคนขยัน) ใช้ลีลากระทุ่ม(ใน) เพราะเป็นเพลงจากในวัง แต่ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า ท่านเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ ท่านบรรจงบรรจเพลงลีลากระทุ่ม (นอก) ให้ในละครเรื่องเงาะป่า ซึ่งเป็นกระบวนการขับร้องที่กระชับและไพเราะไปอีกแบบหนึ่ง อนึ่ง บทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า เป็นภาษาพื้น ๆ เข้าใจง่าย ซึ่งเข้าใจว่ายังมีได้เข้าชนบของกลอนสุนทรภู่ อันเนื่องมาจากสุนทรภู่เพิ่งเสียชีวิตไป อีกทั้งอิทธิพลของงานสุนทรภู่นั้นยังไม่ได้ไปถึงภายในราชสำนัก รัชกาลที่ 5 เนื่องจากเป็นกลอนตลาด ที่เพิ่งเป็นที่นิยมในสังคมชั้นล่าง กลอนบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าจึงยังคงเป็นบทประพันธ์ที่จัดอยู่ในจารีตชนบทเดิม

การขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งในวรรณคดีของนายแพทย์พูนพิศน์นั้นมีความความคิดเห็นว่าเป็นยุคโรแมนติก มีดนตรีแปลกใหม่ขึ้นมา คือ วงเครื่องสายผสมเปียโน จึงเกิดมีการแบ่งแยกประเภท (Specialist) คนลักษณะนี้ต้องร้องกับวงนี้ ใช้คนให้ถูกกับลักษณะงาน เช่น ร้องโขน ร้องละคร ต้องครูทัศนีย์ ขับกล่อมเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ต้องครูเจริญใจ การขับร้องของนักร้องชายจึงถูกดัดแปลงให้ตะลึงตึงดี แบบผู้หญิงสักหน่อย ที่มีใช้ร้องเสียงกร้าว ๆ ซึ่งการแบ่ง Specialist นั้น เกิดขึ้นทั้งเฉพาะเรื่องของการเฉพาะเรื่องเพลง เฉพาะเรื่องของคน

พระวิมาดาพระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา ผู้มีภูมิวัฒนธรรมจากเมืองเชียงใหม่มารับวัฒนธรรมในวัง ได้รับการฝึกหัดให้เล่นดนตรี พระองค์ท่านได้เชิญครูช้อย สุนทรวาทินเข้าไปสอนดนตรีที่ตำหนักพระราชชายา โดยมีหลวงบรรเลงเลิศเลอคอยพาครูช้อยเข้าไป ซึ่งพระราชชายาเป็นผู้ที่ปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมภาคกลางได้ดีมาก ใครที่ต่อร้องเพลงได้ ท่านให้เชิญเข้ามาต่อเพลงในวัง จนในที่สุดตามหม่อมส้มจิ้นมาต่อเพลงในตำหนักพระราชชายาฯ เสด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี ขณะนั้นยังโง่โง้ง และเป็นที่รักของพระราชชายาฯ จนได้ขึ้นไปเล่นบนตำหนักของพระราชชายาฯ เสด็จพระองค์เหมวดีจึงได้ทันเห็นหม่อมส้มจิ้นเข้าไปนั่งต่อเพลงภายในตำหนักพระราชชายาฯ เสด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี จึงกรุณาเล่าเรื่องคุณภาพของหม่อมส้มจิ้นในหลากหลายมิติให้คุณหมอพูนพิศซึ่งเป็นชั้นหลานฟัง ด้วยข้อมูลที่มากมายมหาศาล พร้อมเปิดเผยเสียงของหม่อมส้มจิ้นที่ท่านมีจำนวนมากเปิดให้ หมอพูนพิศฟังพร้อมอธิบายซึ่งข้อดีของหม่อมส้มจิ้นนั้นคือได้ทั้งทางโบราณจากวังบ้านสมเด็จและทางขับร้องใหม่จากท่านเจ้าคุณประสานฯ

หม่อมส้มจิ้น นับได้ว่าเป็นนักร้องหญิงของไทยคนแรกที่ได้รับการคัดเลือกให้ร้องเพลงบันทึกแผ่นเสียงตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2449 ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญในการเข้าใจทางขับร้องที่เก่าแก่ที่สุดของไทยที่เป็นรูปธรรม โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี พระราชธิดาองค์สุดท้ายในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเคยเล่าประทานนายแพทย์พูนพิศ ว่า หม่อมส้มจิ้นมีเสียงเล็กแหลมดังร้องเพลงหมดจด ชัดถ้อยชัดคำ ลีลาการเอื้อนละเอียดล่อหมัดจด นับว่าเป็นคนร้องเก่งมาก โด่งดังมากในสมัยรัชกาลที่ 5 และยังคงมีอิทธิพลเป็นแบบอย่างต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 7

เมื่อสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จยุโรปครั้งที่ 2 เมื่อพระองค์ท่านคิดถึงเจ้าจอมสดับ จึงเขียนกลอนทุกที่ที่ท่านไปถึงส่งมาถึงเจ้าจอมสดับทางไปรษณีย์ เจ้าจอมสดับจึงนำไปให้พระวิมาดาคุณพระวิมาดาคิดว่าควรจะหาคนมาบรรจเพลง โดยตามหม่อมส้มจิ้นกลับมาในวังเพื่อมาบรรจเพลง (ซึ่งแสดงว่าหม่อมส้มจิ้นต้องมีคุณสมบัติอะไรพิเศษบางอย่าง) ในขณะนั้นหม่อมส้มจิ้นจึงได้พบกับครูท้วม ซึ่งขณะนั้นครูท้วมยังเป็นเด็กโง่โง้ง พระวิมาดาบอกว่าให้น้า ด.ญ.ท้วม ซึ่งเป็นเด็กไปต่อเพลงและไปนอนที่บ้านหม่อมส้มจิ้นด้วย เนื่องจากคนอื่น ๆ นั้นถวายเป็นงานในวังหมดแล้ว และคนอื่น

มีอายุมากกว่าครูท้วมจึงออกไปไม่ได้ ครูท้วมยังเด็กอยู่มาก จึงพาครูท้วมไปนอนด้วย อย่าลืมว่าหม่อมส้มจินนั้นเป็นคนร้องละครบ้านบุญนาคนมาก่อน ซึ่งเป็นกระบวนการขับร้องมีลักษณะแบบจารีตเดิม เพราะฉะนั้นปลายรัชกาลที่ 5 ครูท้วมจึงได้มีโอกาสต่อเพลงกับหม่อมส้มจินที่บ้าน จวบจนรัชกาลที่ 5 สวรรคต นับแต่นั้น หม่อมส้มจินจึงไม่ได้กลับมาวังอีกเลย จนถึงสมัยรัชกาลที่ 6

ความหลังต่อจากสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชกำหนดประกาศมิให้ประชากรราษฎรเล่นแอ่วลาว ความนิยมการเล่นแอ่วลาวจึงหายไป แต่พัฒนาจากการเป่าแคนมาเป็นการสืบทอดอู่แทน แล้วคงการขับร้องอย่างทำนองแอ่วลาวโดยขับร้องด้วยภาษาไทย จึงทำให้เกิดการขับร้องแบบใหม่เรียกว่า การแอ่วเกล้าซอ

สมัยรัชกาลที่ 6

เมื่อเสร็จงานพระเมรุรัชกาลที่ 5 แล้ว วังสวนสุนันทาส่งเสร็จ พระวิมาดาเสด็จย้ายเข้าไปประทับเป็นหัวหน้าอยู่ในวังสวนสุนันทา จึงนำครูท้วมกลับมาที่สวนสุนันทาใหม่ ครูท้วมซึ่งเป็นลูกศิษย์หม่อมส้มจินเป็นคนของพระวิมาดา และเป็นผู้ที่ได้รับการสอนจากท่านเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ตั้งแต่ครั้งต่อเพลงเรื่องเงาะป่าในรัชกาลที่ 5 แล้ว สืบทอดขับร้องของครูท้วม จึงมีลักษณะไพเราะน่าฟังนิ่มนวล ซึ่งครูท้วมจะมีแนวทางของตนเองชัดเจน คือ กิ่งราชสำนัก กิ่งบ้าน เนื่องจากครูท้วมเคยได้ร้องสักร่วมมาก่อนตั้งแต่อยู่บ้านแล้ว เพราะฉะนั้นการได้รับการฝึกหัดขัดเกลาจึงเป็นประเด็นสำคัญที่จะกำหนดว่า ใครจะได้แนวอะไร มาจากไหน ครูท้วมนั้นได้ถูกส่งไปประทับอยู่บ่อยครั้ง ประชันครั้งหนึ่งก็ได้ความรู้กลับมาที่ เมื่อ พ.ศ. 2466 บางขุนพรหมจัดประชันปีพาทย์ครั้งแรก พูลกระหม่อมบริพัตร กล่าวว่า “สุดท้าย ขอฟังเพลงหกบทเถาหน่อย” ซึ่งตอนนั้นมีคนร้องเพลงหกบทเถาได้เพียงคนเดียวคือ ครูเทียม กรานต์เลิศ จากวังบางขุนพรหม (เจ้าของวังขอฟังเอง) แต่นั่นคือการเปิดหูเปิดตาเพื่อจะได้ซึ่งเพลงใหม่ ได้แนวใหม่ เมื่อได้ของใหม่กลับมาจากงานประชัน นำมาสู่การขัดเกลาฝีมือต่อที่บ้านที่วัง ซึ่งการเก็บทางร้องทางดนตรีและความรู้ต่าง ๆ ที่จำกั้อยู่ในวังนั้น ๆ จึงก่อให้เกิด “ทางวังต่าง ๆ” เช่น วังบางคอแหลม ทางวัดกัลยา ทางบ้านบาตร ฯ

บางสำนัก นักดนตรีพออายุ 18 ปี มีการฝึกปีพาทย์ทั้งโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น รับลิเกได้แล้วเรียบร้อยแล้ว พออายุ 20 ปี จึงมีการนำดอกไม้ธูปเทียนเพื่อเข้าขอฝากตัวเป็นศิษย์ หรือถ้าไม่ฝากตัวก็จะมีคนเกาะเอาตัวไปให้ไปอยู่ในวังต่าง ๆ หรือในกรมมหรสพ ฉะนั้น คนลักษณะครูจางวางทั่วจึงได้ไปอยู่วังบ้านหม้อ ซึ่งเมื่ออยู่วังไหน จะสังกัดเป็น “เลก” วังนั้น ซึ่งในวังก็มีสำนักบ้านดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องกับวังด้วย เช่น บ้านบาตรเอี้ยวทั้ง วังแดง วังสวนกุหลาบ วังบางคอแหลม วังบูรพา, หรือจางวางทั่ว ดูแลวังบางขุนพรหม โดยได้รับการขัดเกลาตามแนวของวังนั้น ๆ

การถวายตัวเป็นข้าหลวงในวังบางขุนพรหมของบ้านจางวางทั่วนั้น จะเข้าไปทำดอกไม้ กินข้าว ทำอาหาร เรียนวิชาการเรือน หัดดนตรี เล่าเรียนในวังด้วย จึงทำให้มีความผูกพันลักษณะเครือญาติแต่ลักษณะในวังบูรพานั้น เจ้าใช้งานเสร็จก็ต่างคนต่างแยกย้ายกลับบ้านของตน รวมทั้งนักร้องทั้งชายหญิงของวังบูรพาเมื่อประชันเสร็จแล้วล้วนแยกย้ายกลับบ้าน จึงไม่มีชื่อนักร้องคนใดคนหนึ่งประจำวังบูรพาภิรมย์

กรณีที่คุณหญิงรามบัณฑิต สิทธิเศรณี (เยี่ยม) มีปรากฏชื่อว่าเป็นนักร้องของวังบูรพาอันเนื่องมาจาก มีชื่อท่านปรากฏเป็นนักร้องของวังบูรพาภิรมย์ที่เขียนในแผ่นเสียง ซึ่งระบุว่าเพลงดับเรื่องเงาะป่า ตอนมือซังวังคอน ขับร้องโดยคุณหญิงรามบัณฑิต สิทธิเศรณี (เยี่ยม) วงปีพาทย์วังบูรพา ซึ่งแท้จริงแล้ว ท่านมิได้เคยมาใช้ชีวิตในวังบูรพาฯ เลย เพียงเสร็จงานแล้วกลับบ้านเพียงเท่านั้น

โดยวังบูรพาเมื่อพิจารณาว่าจะประชันเพลงนี้เพลงนั้น ก็เจาะจงตัวคนนั้นที่ร้องเพลงนั้นดีมาขับร้อง เมื่อจบประชันแล้วจึงเลิกต่อกัน ไม่มีเรือนให้กินนอน

รัชกาลที่ 7

มีการกล่อมเกลาวีธีการขับร้องออกมาได้อย่างงดงามโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งฟังเพลงออกภาษาในเรื่องพระอภัยมณี ตอนเก้ทพ นั้น สามารถสะท้อนความงามของวิธีการออกภาษาของผู้ดีได้เป็นอย่างดี ซึ่งการดนตรีสมัยรัชกาลที่ 7 นั้น เป็นสมัยที่แบ่งแยกทาง แบ่งแยกแนว แบ่งแยกสำนักอย่างชัดเจน คุณหมอฟุนพิศกรณยกตัวอย่างการขับร้องในหลากหลายลักษณะ ดังนี้ เอื้อนทางร้องบ้านจางวางทั่วจะมี ความแข็งแรง และตรง มีหลักจารีตการขับร้องโบราณคุ่มครองอย่างแนบแน่น เอื้อนทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ จะมีลักษณะนวล ละมุน มีความกลมเกลี้ยงเข้าหากัน ซึ่งท่านไม่ได้เปลี่ยนจากของเก่าแต่ทำให้วิธีนั้นวิจิตรขึ้น โดยสังเกตจากเพลงสุนทราภู่ และแขกมอญสามชั้น สองเพลงนี้เท่านั้นที่จะสามารถทำให้ทราบว่าการขับร้องพระยาเสนาะดุริยางค์โดยมีครูเจริญใจเป็นผู้ขับร้องมีคุณวิเศษขนาดไหน เพราะครูเลื่อน สุนทราภู่ ซึ่งเป็นลูกสาวพระยาเสนาะดุริยางค์เองนั้นก็ไม่สามารถร้องทางดังกล่าวได้ ซึ่งทั้งหมดนั้นอยู่ที่การขัดเกลา และความสามารถของแต่ละคนที่จะรับได้ขนาดไหนเพียงใด

เพลงดินนั้นต้องออกมาจากซอสามสาย อ.เจริญใจ สุนทราภู่ท่านได้รับการฝึกหัดซอสามสายด้วย ซึ่งซอสามสายนั้นไปด้วยกันได้กับการขับร้อง เพราะฉะนั้นใครที่รู้ทางสามสายก็จะมีความสามารถในการเข้าใจ และสร้างทางขับร้องด้วยเช่นกัน เช่น ครูเทวซึ่งเป็นพี่ชายท่านคุณหญิงไพฑูริย์ได้มีการบอกทางขับร้องด้วยซอสามสาย ซึ่งมีบางเพลงที่ไม่เคยได้ยินมาก่อน เช่น เพลงแขกสี่เกลอ และภายหลังคุณหญิงไพฑูริย์จึงต่อเพลงดังกล่าวให้กับทหารเพื่อร้องแขกสี่เกลอกระบวนความไพเราะต่าง ๆ นั้น ออกมาจากซอสามสาย เมื่อกระบวนการผลิตออกจากซอสามสายที่อุ้มมานั้นมีความงามอย่างดีพร้อมแล้ว จึงมาสู่ทางขับร้อง

ทั้งนี้กระบวนความงามทางด้านการขับร้องนั้น ยังพบกระบวนวิธีการเปลี่ยนเนื้อร้องใหม่เพื่อให้ทางร้องนั้นนุ่มนวล เช่น คุณหญิงไพฑูริย์ร้องเพลงแป๊ะสามชั้น โดยทางขับร้องมีความคล้ายคลึงกับทางของเดิมที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้ประดิษฐ์ไว้ แต่ว่าทางของคุณหญิงไพฑูริย์นั้นนวลกว่ากันเยอะ เนื่องจากการเปลี่ยนเนื้อร้องใหม่ เพื่อให้เกิดความนวล หรือตัวอย่างครั้งเมื่อหม่อมเจริญได้ให้เนื้อร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหมมาว่า “ครานั้น พลายชุมพลได้ฟังก็ยิ่งหยุด” ซึ่งเป็นเนื้อร้องเล่าเรื่อง ครั้นเมื่อท่านเจ้าคุณประสาธน์ ในฐานะครู ได้ฟังแล้วจึงเกิดความอึดอัดขัดใจ จึงเปลี่ยนเนื้อร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหมใหม่ โดยเปลี่ยนเป็น “ขุนแผนแสนสนิท แฉ่งจิตฟังเสียงสำเนียงหวาน” พอมาถึงพระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านเปลี่ยนเนื้อร้องใหม่ให้เป็น “พลายงามความอาลัยใจละเหี่ย ฟังเมียไม่กลั้นน้ำตาได้” เนื้อเพลงแขกมอญบางขุนพรหมเนื้อนี้จึงไพเราะสุดขีด โดยใช้เนื้อร้องในลักษณะโรแมนติก เพราะฉะนั้นทางขับร้องจึงมีได้อยู่ที่การขับร้อง สติการเอื้อน การประดิษฐ์เสียงเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่การคัดเลือกบทประพันธ์ด้วยว่าจะปั้นคำลักษณะอย่างไรให้มีกระบวนสุนทรียศาสตร์ที่ชัดเจนที่สุดขึ้น

รัชกาลที่ 8

ด้านวัฒนธรรมราชภัฏ สังคมดนตรีคีตศิลป์แบบชาวบ้าน นิยมเลือกรับองค์ความรู้จากผู้ที่มาจากราชสำนัก วังต่าง ๆ และนำความรู้ดังกล่าวมานั้น นำมาต่อเพลงให้กับที่บ้านหรือสำนักตน ครูสังเวียน เกิดผล กรุณาเล่าให้คุณหมอฟุนพิศฟังว่า ครูมาลี ไม่รู้อะไรมาเลย แต่ได้มาต่อกับครูอาจ สุนทร ซึ่งครูอาจนั้นเป็นนักร้องเพลงในแนวจางวางทั่ว ได้ (แนวทางจากวังบางขุนพรหม) แต่เมื่อคุณหญิงไพฑูริย์เมื่อฟังมาลีร้องแล้วกล่าวว่า “คล้ายทางบ้านเรามากเลย แต่ว่าปลายนั้นจะเอี้ยวไปทางโน้นทางนี้ทางนั้น” เพราะฉะนั้นทางที่ครูมาลีร้อง

จึงเป็นทางที่เหมือนกับทางวังบางขุนพรหมที่ครูอาจ สุนทร ต่อให้ (แต่ไม่ใช่) ถ้าทางวังขุนพรหมต้องเสี่ยงต้องทางอย่างคุณหญิงไพฑูรย์ร้อง อย่างครูงามร้อง นั่นคือทหรณะของคุณหมอพูนพิศ

จากการสัมภาษณ์คุณหมอพูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า ครูประชิด ข้าประเสริฐ ได้เทคนิคกระบวนการขับร้องมาก ตลอดจนได้ข้อศัพท์สังคีตของเทคนิคนั้น ๆ มาจำนวนมาก แต่คุณหญิงไพฑูรย์ซึ่งเป็นนักร้องเก่านั้นกล่าวอย่างน่าสนใจว่า สมัยก่อนนั้นไม่ปรากฏชื่อของเทคนิคการขับร้อง ซึ่งศัพท์สังคีตทางด้านการขับร้องนั้นเกิดราวสมัยรัชกาลที่ 8 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยเกิดการเขียนในลักษณะการสร้างนามธรรมให้เป็นรูปธรรมตามแบบอย่างทฤษฎีตะวันตก ครั้นเมื่อเป็นตัวหนังสือแล้ว ผู้ขับร้องจึงจำเป็นต้องปฏิบัติให้ได้ แต่ด้วยลักษณะวิชาชีพมีความเป็นนามธรรมสูง กลวิธีทางศัพท์สังคีตของการขับร้องไทยจึงประสบปัญหาในเรื่องของความสอดคล้องในหลักวิชา

สมัยรัชกาลที่ 9 ถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2566)

ธรรมชาติของสังคมไทย มีวิถีชีวิตในการเชื่อฟังครูอาจารย์ตามหลักความเชื่อในแบบศาสนาพุทธการกล่อมเกลาคความรู้อาจมาจากครูอาจารย์จึงก่อให้เกิดความสัมพันธ์ที่โน้มไปในทางเทิดทูนในคุณูปการองค์ความรู้ที่ได้รับจากครูอาจารย์จึงส่งผ่านสู่ศิษย์จากรุ่นสู่รุ่น โดยฝึกหัด อนุรักษ์ รักษา เผยแพร่ตามแบบขนบจารีตที่ได้รับจากครูอาจารย์และสังคม ณ ขณะนั้น กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยจึงยังคงรักษามรดกภูมิปัญญาที่ได้รับจากครูอาจารย์เป็นหลัก มีการพัฒนาให้มีความประณีตบรรจงไปตามแต่ละสำนัก แต่ละทหรณะของศิลปิน คีตศิลปินในยุคปัจจุบันที่มีลักษณะการขับร้องเป็นที่ยอมรับมีความสามารถ มีชื่อเสียงนั้นมีจำนวนหลายคน เช่น ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ครู สุดจิตต์ ดุริยประณีต (อนันตกุล) ครูสุรางค์ ดุริยพันธ์ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ครูสมชาย ทัพบร ครูมณฑนา อยู่ยงยืน เป็นต้น ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 9 นั้น มีการรวบรวมองค์ความรู้วัฒนธรรมทางด้านการขับร้องเพลงไทยจากหลากหลายสำนักนำมาสู่

ทบวงมหาวิทยาลัยได้เล็งเห็นคุณค่าแห่งวัฒนธรรมดนตรีไทย จึงได้จัดให้ทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ได้มีการเกณฑ์นักปราชญ์ราชบัณฑิต ผู้ที่มีความรู้ด้านดนตรีไปนั่งทำเกณฑ์มาตรฐานหลากหลายท่านด้วยกันเพื่อสร้างกฎเกณฑ์ให้กับดนตรีไทย ให้มีความเข้าใจที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ที่สำคัญกว่าสิ่งอื่นใดทบวงมหาวิทยาลัยนั้น มิได้ตั้งผู้ที่เป็นประธานที่เป็นครูคนตรีไทย แต่จะนำครูคนตรีไทยทุกบ้าน ทุกสำนักสาขา มานั่งร่วมกันถ่ายทอดเกณฑ์มาตรฐานของแต่ละบ้าน นำองค์ความรู้มาสร้างเป็นเกณฑ์ดนตรีไทยให้เกิดขึ้น

การจัดเกณฑ์ดนตรีไทยใหม่นั้น ถือว่าเป็นเรื่องละเอียดอ่อน โดยทบวงมหาวิทยาลัยได้นำนักดนตรีสากลท่านหนึ่งมาขึ้นเป็นประธาน และนำศิลปินทุก ๆ บ้าน สำนักมารวมกันสังเคราะห์ผล จึงได้เกิดเกณฑ์มาตรฐาน ซึ่งเมื่อเกิดเกณฑ์มาตรฐาน จึงนำไปสู่การเรียนดนตรีที่มีทฤษฎีคุ้มครองส่งผลให้เกิดศัพท์สังคีตต่าง ๆ มากมาย เรื่องดังกล่าวนี้เป็นพัฒนาการทางดนตรีที่สำคัญ ซึ่งพบได้น้อยในกลุ่ม Southeast Asia เนื่องจากเรามีการสร้างพจนานุกรมศัพท์สังคีตที่ชัดเจนมาหลายชั้น ซึ่งเมื่อใดที่แบบแผนของวัฒนธรรมชัดเจน นั้นหมายถึงเรามีความเป็นตัวตนที่ชัดเจน

องค์ความรู้ทางการขับร้องเพลงไทย มีการผลิตทางความคิดตามแต่ทระณะของศิลปินอยู่ตลอดเวลา เนื่องจากสภาวะสังคมที่เปิดรับความหลากหลายทางเสียงเพลงมากขึ้นกว่าเดิม เมื่อองค์ความรู้การขับร้องมีการพัฒนาจึงเกิดการขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย เช่นการขับร้องแบบผสมผสานการขับร้องลูกกรุง ลูกทุ่ง ตลอดจนการขับร้องสมัยนิยมซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ นำมาสู่การขับร้องเพลงไทยมิติใหม่ เช่น การขับร้องเพลงลาวดวงเดือน ของอาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า การขับร้องเพลงไทยเดิมในลักษณะของดวงพร พงศ์ผาสุก การขับร้องเพลงไทยเดิมในลักษณะของ ธชย ประทุมวรรณ เป็นต้น

แนวโน้มการพัฒนาการขับร้องเพลงไทยในอนาคตนั้น มีแนวโน้มไปในทางที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางทฤษฎีและปฏิบัติ กระบวนการขับร้องที่มีความเข้าใจสังคมในอนาคต ทั้งนี้การพัฒนาจะช่วยเผยให้เห็นภาพกระบวนการวิธีขับร้องที่เกิดขึ้นในแง่มุมต่าง ๆ ที่กว้างขวาง มีลักษณะที่ไม่ใช่กฎเกณฑ์ที่แข็งทื่อตายตัว แต่เป็นกฎเกณฑ์ที่มีระเบียบจารีตคอยบังคับด้วยความกลมเกลียวและกลมกลืน เป็นศาสตร์แห่งความรื่นรมย์ที่มีคุณค่าในทางสุนทรียศาสตร์ในลักษณะการนำเสนอด้วยมุมมองใหม่และปรับเปลี่ยนความเข้าใจทั่วไปที่มองว่าการขับร้องเพลงไทย มีลักษณะเป็นจารีตนิยมอนุรักษ์นิยมน่าเบื่อและคร่ำครึ ให้กลายเป็นกระบวนการขับร้องแห่งความรื่นรมย์ที่มีมิติความงามและอารมณ์เป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยไม่ได้มุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เชิงปทัสฐานที่ตายตัว หากแต่แสวงหาการเปลี่ยนแปลงที่มีความกลมเกลียวสมดุล เข้าถึงศาสตร์ศิลป์ซึ่งกันและกันด้วยมิติแห่งสุนทรียรมย์

จากการวิเคราะห์หลักฐานเบื้องต้นที่พบเกี่ยวกับสารัตถะการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยจำแนกเป็นรัชสมัยปรากฏได้ ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1 ขับร้องตามแบบราชสำนักอยุธยา การดนตรียังไม่มียังดนตรีของหลวงนิยมใช้ “ดนตรีหา” โดยแบ่งเป็นสองสำหรับ สำหรับแรก คือ วงดนตรีพิธีกรรม สำหรับที่สอง คือ วงดนตรีสำหรับละคร โดยมีผู้บอกบทละคร

สมัยรัชกาลที่ 2 เจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 เป็นต้นด้ารับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บทประพันธ์ที่เื้อต่อการขับร้อง การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดนตรีปรากฏจากบ้านมาสู่วัดและวัง การถ่ายโอนความรู้จากวังหน้าสู่วังหลวงเพียงทางเดียว

สมัยรัชกาลที่ 3 ทางขับร้องและครูเพลงออกมาจากวังในสู่วังนอก เกิดละครชาตรึงหญิงแท้ ดนตรีชาตรึงหญิงแท้บทเพลงต่าง ๆ หลังไหลสู่ชาวบ้าน วัดและวังต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ในขณะที่ทางขับร้องยังไม่มีทางเฉพาะของสำนักตนเอง มีเพียงการถ่ายโอนความรู้จากวังหน้าสู่วังหลวงเพียงทางเดียว ปรากฏเพลงขับร้องสามชั้น ซึ่งขณะนั้นยังไม่ได้เรียกว่าเพลงสามชั้น นักร้องที่มีชื่อเสียงได้แก่ หม่อมศิลาและหม่อมเปรม ในพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรงค์ฤทธิ์ เป็นต้น

สมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงการดนตรี เพราะเริ่มมีสำนักดนตรีเกิดขึ้น เกิดกรมปีพาทย์หลวง เกิดการนิยมเพลงที่ยืดจากสองชั้นเป็นสามชั้น ทำให้การขับร้องเกิดการเอื้อนที่กระด้างในยุคต้น ผู้ขับร้องและผู้แสดงต่างได้มาเป็นเจ้าจอมฯ เกิดสำนักดนตรีขึ้นหลากหลาย การดนตรีและนาฏศิลป์เข้าสู่วังเจ้านายต่าง ๆ มีเพลงขับร้องเพลงภาษา การขับร้องแอ่วลาว

สมัยรัชกาลที่ 5 แต่ละสำนักมีทางเพลงที่แตกต่างกัน พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ประดิษฐ์แนวทางการขับร้องลักษณะใหม่ ถ่ายทอดให้กับหม่อมส้มจิ้น ราชานุประพันธ์ ไม่มีไมโครโฟน ผู้ขับร้องต้องมีเสียงสูงแหลมดัง ละครของบ้านขุนนาคันนั้นเป็นละครที่มีการขับร้องในรูปลักษณะจารีตเดิม ละครแบบบ้านเจ้าพระยามหินฯ สร้างละครพันทางเป็นที่นิยมใน

สังคม เพลงร้องที่ใช้ในการขับกล่อม ทางขับร้องยังไม่ปรากฏระเบียบแบบแผน ปลายรัชกาลที่ 5 เริ่มเป็นยุคที่มีรูปแบบการขับร้องที่ชัดเจน พระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ดำเนินการปฏิวัติวิธีการขับร้องจากยุคคลาสสิกมาสู่ยุคโรแมนติกของไทย (ทางปี ทางขับร้อง การบรรจุเพลง ลีลากระทุ่มในและนอก ทางขับร้องเพลงในเรื่องเงาะป่า เป็นต้น) มีแผ่นเสียงนักร้องเพลงไทยซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญในการเข้าใจทางขับร้องที่เก่าแก่ที่สุดของไทย การขับร้องแอ่วเกล้าซอ

สมัยรัชกาลที่ 6 ครูท้วมต่อเพลงกับหม่อมสัณจันและท่านเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ การประชันการขับร้อง ณ วังบางขุนพรหม ทำให้เกิดทางวังต่าง ๆ เช่น วังบางคอแหลม ทางวัดกัลยา ทางบ้านบาตร ฯ เกิดการพัฒนาทางด้านกระบวนการขับร้อง คนที่ร้องแบบเจ้าคุณประสานฯ นั้นจะขับร้องแบบหลวงเสียงเสนากรรม ทางของเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ คือ ครูเจริญใจ ครูแซมซ้อย ครูเหนียว ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ทางบ้านคุณหญิงไพฑูรย์เกิดจากขัดเกลาตัวเองโดยยึดหลักจารีตเดิมไว้ ทางคุณหญิงไพฑูรย์ เช่น เพลงสืบท เพลงบุหลัน มีเนื้อร้องที่แตกต่างจากที่อื่นเนื่องจากนิยมร้องเพลงประเภทการประพันธ์แบบเล่าเรื่อง (Descriptive) ชีวิตปลายทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ประดิษฐ์ทั้งทางขับร้อง ทางปี ทางดนตรีแนวโรแมนติกที่ชัดเจน

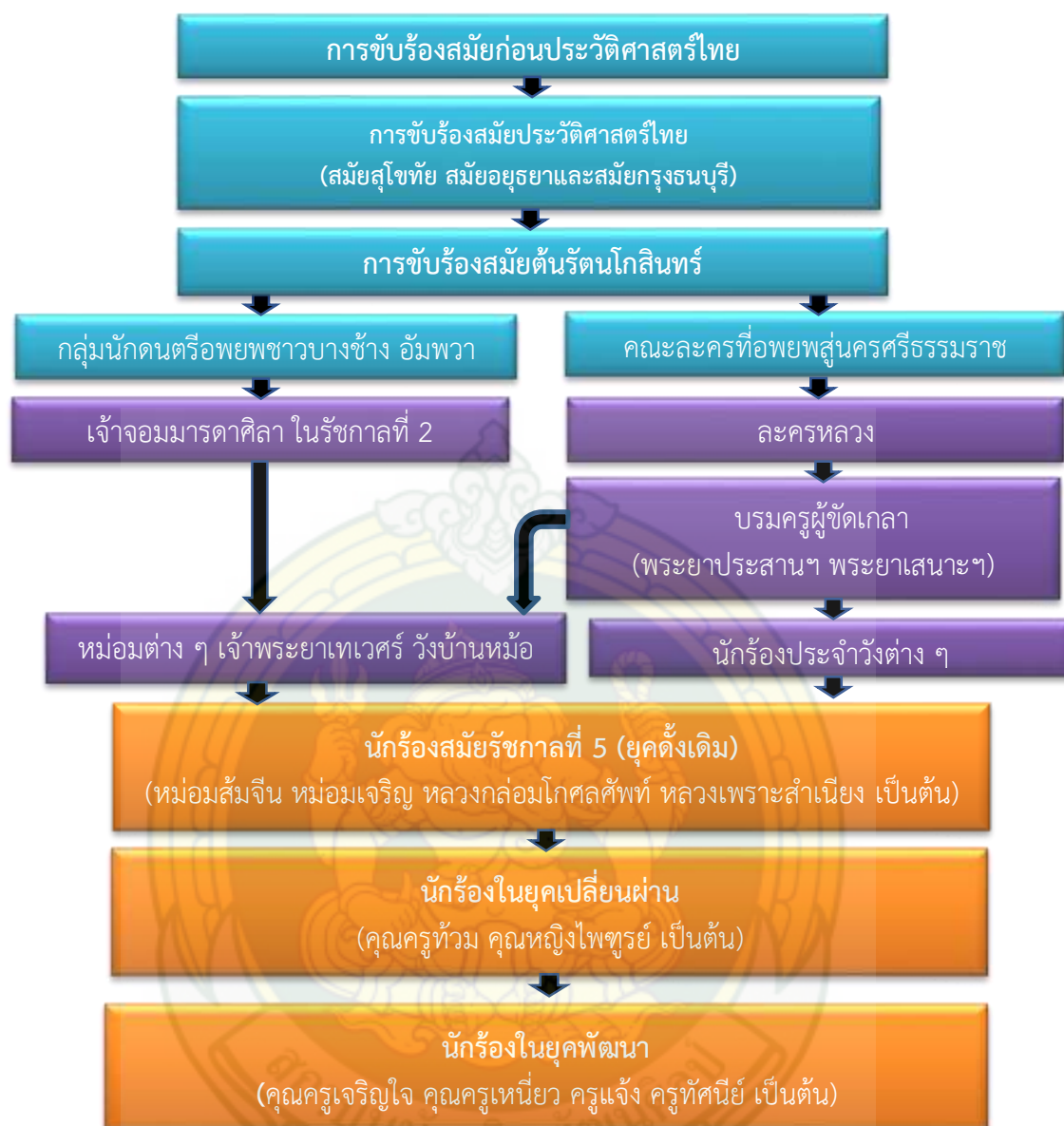
สมัยรัชกาลที่ 7 กล่อมกลาววิธีการขับร้องโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ เป็นสมัยที่แบ่งแยกทาง แบ่งแยกแนว แบ่งแยกสำนักอย่างชัดเจน เอื้อนทางร้องบ้านจางวางท้วมความแข็งแรง และตรง มีหลักจารีตการขับร้องโบราณคุ่มครองอย่างแนบแน่น เอื้อนทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ จะมีลักษณะนวล ละมุน มีความกลมเกลี้ยงเข้าหากัน ทางขับร้องที่ไพเราะนั้น ส่วนมากจะออกมาจากซอสามสาย กระบวนวิธีการเปลี่ยนเนื้อร้องใหม่เพื่อให้ทางร้องนั้นนุ่มนวล

สมัยรัชกาลที่ 8 นักดนตรีนักร้องนักแสดงชาวบ้านนิยมรับรู้จากผู้ที่มาจากราชสำนัก และวังต่าง ๆ ทางแต่ละสำนักมีเอกลักษณ์ของตนเอง เกิดเทคนิคกระบวนการขับร้องที่วิจิตรมากขึ้น เกิดศัพท์สังคีตทางการขับร้องเพลงไทย

สมัยรัชกาลที่ 9 กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยจึงยังคงรักษามรดกภูมิปัญญาที่ได้รับจากครูอาจารย์เป็นหลัก มีการพัฒนาให้มีความประณีตบรรจงไปตามแต่ละสำนัก แต่ละทรรณะของศิลป ทบวงมหาวิทยาลัยจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย จึงได้เกิดเกณฑ์มาตรฐานนำไปสู่การเรียนดนตรีที่มีทฤษฎีคุ่มครอง ทำให้เกิดศัพท์สังคีตต่าง ๆ มากมาย

องค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย มีการผลิบานทางความคิด สังคมที่เปิดรับความหลากหลายทางเสียงเพลงมากขึ้นกว่าเดิม เกิดการขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย เช่น การขับร้องแบบผสมผสานการขับร้องลูกกรุง ลูกทุ่ง ตลอดจนการขับร้องสมัยนิยมซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ นำมาสู่การขับร้องเพลงไทยมิติใหม่

แนวโน้มการพัฒนาการขับร้องเพลงไทยในอนาคตเป็นไปในทางที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางทฤษฎีและปฏิบัติ กระบวนการขับร้องที่มีความเข้าใจสังคมในอนาคต ที่ตายตัว หากแต่แสวงหาการเปลี่ยนแปลงที่มีความกลมเกลียวสมดุล เข้าถึงศาสตร์ศิลป์ซึ่งกันและกันด้วยมิติแห่งสุนทรียรมย์



ภาพที่ 13 แผนผังประวัติการขับร้องเพลงไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 สารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่การประพันธ์ทางขับร้อง

สารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่การประพันธ์ทางขับร้อง เป็นการนำองค์ความรู้ที่ได้รับการสืบทอดกระบวนการขับร้องเพลงไทยด้วยวิธีมุกขปาฐะ เป็นองค์ความรู้ที่ผู้วิจัยทำการจดบันทึกรวบรวมแยกวิเคราะห์สังเคราะห์ เลือกเฉพาะประเด็นที่นำมาเป็นเครื่องมือตรวจสอบการประพันธ์เพลงคีตระภีวันต์ เถา ดังนี้

2.2.1 เพลงปรบไก่

ปรบไก่ เป็นชื่อประเภทหน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะประเภทหนึ่ง มีสัดส่วนที่ทุกอัตราจังหวะจะยาวเป็น 2 เท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้สำหรับตีประกอบเพลงที่มีทำนองดำเนินเป็นพื้น อันมีลีลาของประโยควรรคตอนเป็นระเบียบ ต่อมาราวสมัยรัชกาลที่ 3 มีการนิยมแต่งเพลงเถาเกิดขึ้น โดยมีวิธีการแต่งขยายจากทำนองอัตราสองชั้นเดิม ให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้นที่มีความยาวเพิ่มขึ้นหนึ่งเท่าตัว และตัดอัตราจังหวะสองชั้นเดิม ให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีความสั้นที่ลดลงหนึ่งเท่าตัว หน้าทับปรบไก่อัตราสองชั้นเดิม จึงมีการยืดและตัดอัตราจังหวะของหน้าทับตามไปด้วย

สังคีตจารย์ได้อธิบายเกี่ยวกับประวัติหน้าทับปรบไกว่า มีต้นเค้ามาจากการแปลงจากเสียงขับร้องลูกคู่ของเพลงปรบไก่ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่เก่าแก่ของไทย มาสู่วิธีการตีตะโพนไทย เดิมนั้นมีเพียงอัตราจังหวะสองชั้น ดังนี้

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	-- -พริ้ง	--- ปะ	--- ตูป	--- พริ้ง	-- -พริ้ง	-- -ตูป	-- -พริ้ง

จากการตรวจสอบเอกสารพบว่า ทำนองลูกคู่ของเพลงปรบไก่อันนี้ มีทำนองแตกต่างกันออกไปตามแต่ละคณะ ซึ่งปัจจุบันนี้เพลงปรบไก่อของชาวบ้านที่ยังหลงเหลืออยู่ในประเทศไทย และยังมีหลักฐานในการแสดงอยู่นั้น มีทั้งหมด 3 คณะ คือ บ้านสระกระเทียม จังหวัดนครปฐม บ้านเวียงทุน จังหวัดราชบุรี และบ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี แต่ที่น่าสนใจมาก ๆ คือ ทำนองลูกคู่บ้านเวียงทุน และบ้านดอนข่อยซึ่งรูปแบบการขับร้องของลูกคู่มีความแตกต่างกัน ดังนี้

ตัวอย่างเนื้อร้องลูกคู่เพลงปรบไก่อบ้านเวียงทุน จังหวัดราชบุรี

--- ฉ่า	--- ซา	----	- ฉ่า - ซา	- เอ - ซา	--- ฮู้
--- ฟ	--- ซ	----	- ฟ - ซ	- ล - ล	--- ล

ตัวอย่างเนื้อร้องลูกคู่เพลงปรบไก่อบ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี

- โอ - ฉ่า	-- ซะซา	----	- ซา - ฉ่า	- เอ - ซา	--- ไฮ้
- ด - ล	- ร - ด	----	- ล - ซ	- ล - ล	--- ล

อนึ่ง ยังพบการแสดงละครเรื่อง หลวิชัยคำวี ตอน เผาพระขรรค์ มีการร้องเพลงปรบไก่อโดยเฉพาะในบทลูกคู่ ดังนี้

--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ซ้า	----	- ซะ-ฉ่า	--- ไฮ้	----
--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ล	----	- ด - -ซ	- ล - ด	----

เมื่อนำบทลูกคู่เพลงปรบไก่อมาพิจารณาถึงความเชื่อมสัมพันธ์กับหน้าทับปรบไก่อ อัตราจังหวะสองชั้นของตะโพนไทย พบว่า หน้าทับปรบไก่อของตะโพนไทยกับบทลูกคู่เพลงปรบไก่อ มีความคลาดเคลื่อนจากกัน แต่ทั้งนี้ ยังพบเค้าโครงที่อาจจะเคยมี หรือมีการก่อร่างของสำเนียงทำนองเป็นพื้นอยู่บ้าง ซึ่งความคลาดเคลื่อนในระบบเสียงเพลงและเสียงขับร้องนั้น เป็นเรื่องปกติของงานวรรณกรรมประเภทมุขปาฐะ (อานนท์ กาญจนโพธิ์, 2557, น. 145)

2.2.2 ระบบคำประพันธ์

ผู้บรรจเพลงต้องมีความรู้ ความเชี่ยวชาญในงานประพันธ์ สามารถเลือกงานประพันธ์ให้เหมาะกับชนิดของเพลง งานประพันธ์นั้นมีหลากหลายลักษณะ ที่นิยมนำมาบรรจุเป็นบทร้องเพลงเถา นั้น จะนิยมเลือกกลอนสุภาพ เนื่องจากผู้ขับร้องสามารถเอื้อนทำนองสองชั้นได้โดยไม่ยืดยื้อ มีความกระชับพอดี ซึ่งระบบฉันทลักษณ์ของกลอนสุภาพนั้น ใน 1 บท มี 2 บาท หรือ 4 วรรค คือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง ซึ่งสอดคล้องกับความยาวของโน้ตเพลงสองชั้นที่ส่วนมากมักจะมี ความยาว 4 บรรทัด หรือ 4 หน้าทับ เมื่อนำมาบรรจุเป็นทางขับร้องทำให้น้ำเสียงไม่คับแน่นจนเกินไป สามารถปรุงทางเอื้อนได้กระชับเหมาะสำหรับการขับร้องดำเนินเรื่อง และด้วยธรรมเนียมการประพันธ์นั้นจะนิยมประพันธ์เป็น “บทคู่” จึงทำให้เหมาะกับการบรรจุทางขับร้องในเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะ เพลงท่อนคู่ เช่น สี่บท บุหลัน เป็นต้น

อีกทั้งในอัตราสามชั้นหรือชั้นเดียว กลอนสุภาพยังเหมาะแก่การบรรจุลงทำนองเพลง เนื่องจากมีโครงสร้างคำประพันธ์ของแต่ละวรรคนั้น แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม จึงเป็นหน้าที่ของผู้บรรจเพลงที่ต้องคิดหาวิธีสรรคทำนองเอื้อนเพิ่มเติม 1 กลุ่ม บรรจุเข้าไปให้ครบรวมเป็น 4 กลุ่ม ซึ่งเมื่อทางขับร้องมีจำนวนครบ 4 กลุ่ม ทางขับร้องจะมีความสัมพันธ์กับจำนวนห้องของหน้าทับอย่างมีนัย ซึ่ง 1 หน้าทับ จะมี 4 ฉับ เมื่อนำบทกลอนสุภาพมาบรรจุลงในเพลงเถาจะมีความสมมาตรเข้ากันอย่างสนิทมากกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น

2.2.3 การบรรจุบทร้องเพลงเถา ประเภทเพลงปรบไก่อ

ผู้ที่บรรจุบทร้องเข้าทำนองดนตรี จำเป็นต้องมีความสามารถทางและเข้าใจในศาสตร์ทั้งด้านหลักการประพันธ์ กระบวนเอื้อนของทางขับร้อง ทำนองดนตรี และจารีตคีตศิลป์ไทยอย่างลึกซึ้ง ทราบถึงกระบวนวิธีการบรรจุเพลงในอัตราจังหวะต่าง ๆ ลักษณะต่าง ๆ โดยเฉพาะลักษณะกลอนสุภาพที่นำมาบรรจุในทำนองเพลงเถา ตลอดจนเป็นผู้ที่มีความสามารถเลือกบรรจุบทร้องลงทำนองได้หลากหลายลักษณะ

จากการค้นคว้าบทเพลงเถาประเภทต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ประมวล จำแนก วิเคราะห์ และสังเคราะห์กลวิธีการบรรจุบทร้องเพลงเถาโดยสังเขป ซึ่งในการวิจัยในครั้งนี้ได้กำหนดการอธิบายข้อตกลงในการใช้ตารางเทียบเนื้อร้องเพื่อนำมาบรรจุทำนองเอื้อนในเพลงหน้าทับปรบไก่อ เพื่อความเข้าใจที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ดังนี้

การจำแนกกลอนสุภาพ

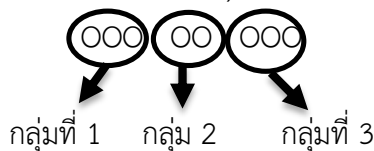
๐๐๐ ๐๐ ๐๐๐ (วรรคสดับ)

๐๐๐ ๐๐ ๐๐๐ (วรรครับ)

๐๐๐ ๐๐ ๐๐๐ (วรรณครอง)

๐๐๐ ๐๐ ๐๐๐ (วรรคส่ง)

ในแต่ละวรรค (ลำดับ รับ รอง และส่ง) กำหนดให้ เรียกกลุ่มคำ ดังนี้



ภาพที่ 14 การจำแนกกลอนสุภาพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างตารางเทียบเนื้อร้องเพื่อนำมาบรรจุกำหนดของเอื้อน โดยคัดเลือกบทเพลงหน้าทับ
ปรบไกวที่นำมาเป็นตัวอย่างของเพลงเถาประเภท 2 จังหวะ จนถึงเพลงเถาประเภท 12 จังหวะ ดังนี้
เพลงแขกบรเทศ เพลงนกขมิ้น เพลงกล่อมมนรี เพลงสารถิ เพลงพม่าเห่ เพลงแขกมอญ เพลงสมิงทอง
เพลงม้าย่อง เพลงหกบท เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงอะแซหุ่นกี้ และเพลงชมสวนสวรรค์ จำแนกเป็น
อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตัวอย่างการบรรจุภัณฑ์ด้วยกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสามชั้น

1) ประเภทเพลง 2 จังหวะ เพลงแขกбрประเทศ สามชั้น เป็นต้น

ฉิ่ง			ฉับ		ฉิ่ง			ฉับ	
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรณคดี	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรณคดี		
----	----	----		----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรณคดี		
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรณคดี	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรณคดี		
----	----	----		----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรณคดี		

2) ประเภทเพลง 3 จังหวะ เช่น เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1 เป็นต้น

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
---	---	---	กลุ่มที่ 1 วรรคตดับ	---	---	---	กลุ่มที่ 2 วรรคตดับ
---	---	---	---	---	---	---	กลุ่มที่ 3 วรรคตดับ
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	---	---	---	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

5) ประเภทเพลง 6 จังหวะ

เนื่องจากเพลงประเภท 6 จังหวะ มีวิธีการบรรจบท่อนที่มีความแตกต่างกันไปตามบทประพันธ์นั้น ๆ กอปรกับลักษณะของเพลงประเภท 6 จังหวะ สามารถบรรจบท่อนประพันธ์จำนวน 1 บทได้ แต่ต้องพิจารณาถึงจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ด้วยว่า คำประพันธ์ดังกล่าวเป็นการประพันธ์แบบเล่าเรื่องหรือไม่ นอกจากนั้นการบรรจบท่อน ประเภทเพลง 6 จังหวะ พบการประดิษฐ์ทำนองซ้ำ บทร้องซ้ำ ทั้งต้นวรรคและวรรคท้าย ทั้งมีการเพิ่มสร้อย เพิ่มคำ เช่น คำว่า เอย เจ้าเอย เป็นต้น ซึ่งเป็นการเพิ่มคำที่มีอิสระภายใต้การคุมครองของในหลักจารีตการประพันธ์ เพลงประเภท 6 จังหวะ จึงจัดเป็นประเภทที่มีการบรรจบท่อนที่หลากหลายวิธี โดยการวิจัยครั้งนี้ จึงขอยกตัวอย่างการบรรจบท่อนเพลงพม่าเห่ เพลงแขกมอญ และเพลงสมิงทอง ดังนี้

(1) การบรรจบท่อนลักษณะซ้ำในวรรครับ เช่น เพลงพม่าเห่ สามชั้น

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ ซ้ำ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ ซ้ำ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ ซ้ำ

(2) การบรรจุบทร้องลักษณะเพิ่มคำในวรรครับ เพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 3

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	
----	----	----	----	----	----		----
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ	
----	----	----	----	----	----		----
----	----	----	----	----	----		----
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ	
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	
----	----	----	----	----	----		----
----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ	
----	----	----	----	----	----		----
----	----	----	----	----	----	การเพิ่ม คำร้อง	

(4) ประเภทเพลง 7 จังหวะ เช่น เพลงม้าย่อง สามชั้น เป็นต้น

	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	----	----	----	----
----	---	-----	กลุ่มที่ 1 วรรค สดับ	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----
----	---	-----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----
----	---	-----	กลุ่มที่ 1 วรรคส่ง	----
----	----	----	----	----
----	----	----	----	----

ตัวอย่างการบรรจุบทร้องด้วยกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น

1) ประเภทเพลง 2 จังหวะ เช่น เพลงแขกบรเทศ เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
-----	กลุ่มที่ 1 วรรค	-----	กลุ่มที่ 2 วรรค	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 3 วรรค
	สตับ		สตับ				สตับ
-----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	-----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 3 วรรค
							รับ

2) ประเภทเพลง 3 จังหวะ เช่น เพลงนกขมิ้น ท่อน 1 เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
-----	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 1 วรรค	กลุ่มที่ 2 วรรค	-----	กลุ่มที่ 2 วรรค
				สตับ	สตับ		สตับ
-----	-----	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 1 วรรค	-----	กลุ่มที่ 2 วรรค
					รับ		รับ
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 3 วรรค
							รับ

3) ประเภทเพลง 4 จังหวะ เช่น เพลงกล่อมনারี เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
-----	-----	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 1 วรรค	-----	กลุ่มที่ 2 วรรค
					สตับ		สตับ
-----	-----	-----	-----	-----		-----	กลุ่มที่ 3 วรรค
							สตับ
-----	-----	-----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

4) ประเภทเพลง 5 จังหวะ เช่น เพลงสารถี ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคสดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคสดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคสดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

5) ประเภทเพลง 6 จังหวะ

เพลงประเภท 6 จังหวะ เป็นประเภทที่มีการบรรจบท่วงได้หลากหลายวิธี โดยการวิจัยในครั้งนี้ จึงขอยกตัวอย่างการบรรจบท่วงเพลงพม่าเห่ เพลงสมิงทอง และเพลงแขกมอญ ดังนี้

(1) การบรรจบท่วงลักษณะซ้ำในวรรครับ เช่น เพลงพม่าเห่ เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรค สดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรค สดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรค สดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ
----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรค รับ(ซ้ำ)	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ (ซ้ำ)
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ (ซ้ำ)

(2) การบรรจุบทร้องลักษณะซ้ำในวรรครับในอีกลักษณะหนึ่ง เพลงสมิงทอง เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 1 วรรค สตับ	---	กลุ่มที่ 2 วรรค สตับ
----	----	----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 1 วรรค รับ
----	---	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	---	กลุ่มที่ 3 วรรค สตับ
----	----	----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 2 วรรค รับ
----	---	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	---	กลุ่มที่ 3 วรรค รับ
----	----	----	----	----	----	---	การเพิ่ม คำร้อง

(3) การบรรจุบทร้องลักษณะเพิ่มคำร้อง เช่น เพลงแขกมอญ ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 1 วรรค สตับ	---	กลุ่มที่ 2 วรรค สตับ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 3 วรรค สตับ
----	----	---	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	---	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	---	กลุ่มที่ 3 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	---	การเพิ่ม คำร้อง

ตัวอย่างการบรรจุห้องด้วยกลอนสุภาพ อัตราจังหวะชั้นเดียว

1) ประเภทเพลง 2 จังหวะ เช่น เพลงแขกบรเทศ เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

2) ประเภทเพลง 3 จังหวะ เช่น เพลงนกขมิ้น ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ	----	----	----	----
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ				

3) ประเภทเพลง 4 จังหวะ เช่น เพลงกล่อมনারี เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

4) ประเภทเพลง 5 จังหวะ เช่น เพลงสารถี ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ				

5) ประเภทเพลง 6 จังหวะ

เพลงประเภท 6 จังหวะ เป็นประเภทที่มีการบรรจบท่วงได้หลากหลายวิธี โดยการวิจัยในครั้งนี้ จึงขอยกตัวอย่างการบรรจบท่วงเพลงพม่าเห่ เพลงสมิงทอง และเพลงแขกมอญ ดังนี้

(1) การบรรจบท่วงลักษณะซ้ำในวรรครับ เช่น เพลงพม่าเห่ เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรคระดับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรคระดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคระดับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ (ซ้ำ)	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ (ซ้ำ)	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ (ซ้ำ)

(2) การบรรจบท่วงลักษณะเพิ่มคำร้อง เช่น เพลงแขกมอญ ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคระดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคระดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 3 วรรคระดับ	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	----	เพิ่มคำ ร้อง

6) ประเภทเพลง 7 จังหวะ เช่น เพลงม้าย่อง เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคระดับ	กลุ่มที่ 2 วรรคระดับ	----	----	----	----
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคระดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ
----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	----	----	----	----
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ				

7) ประเภทเพลง 8 จังหวะ เช่น เพลงหกบาท เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคสดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคสดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ

8) ประเภทเพลง 9 จังหวะ เช่น เพลงเขมรโพธิสัตว์ ท่อน 3 เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรคสดับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรคสดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคสดับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 1 วรรครอง	----	กลุ่มที่ 2 วรรครอง
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครอง	----	กลุ่มที่ 1 วรรคส่ง	----	กลุ่มที่ 2 วรรคส่ง
----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคส่ง				

9) ประเภทเพลง 10 จังหวะ เช่น เพลงอะแซหุ่นกี้ เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรคสดับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคสดับ
----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ
----	กลุ่มที่ 1 วรรครอง	----	กลุ่มที่ 2 วรรครอง	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครอง
----	กลุ่มที่ 1 วรรคส่ง	----	กลุ่มที่ 2 วรรคส่ง	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคส่ง

10) ประเภทเพลง 12 จังหวะ เช่น เพลงชมสวนสวรรค์ เป็นต้น

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรคดับ	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรคดับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรคดับ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 1 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 2 วรรครับ
----	----	----	----	----	----	----	กลุ่มที่ 3 วรรครับ

ตารางเทียบเนื้อร้องเพื่อนำมาบรรจุกำหนดของเงื่อนไขของเพลงหน้าทับปรบโก๋ อัตราสามชั้น อัตราสองชั้นและอัตราชั้นเดียว ประเภทเพลง 2 จังหวะ ถึงเพลง 12 จังหวะข้างต้นนั้น เป็นเพียงตัวอย่างในการสร้างความเข้าใจอันเป็นรูปธรรมในการบรรจุเนื้อร้องขึ้นพื้นฐานที่นิยมบรรจุในทำนองเพลง การบรรจุเนื้อร้องนั้น ยังมีปัจจัยอีกหลากหลายลักษณะที่นิยมนำมาเป็นแบบอย่างในการวางบทร้องให้มีความเหมาะสมกับทำนองเพลง อาทิเช่น การพิจารณาถึงลักษณะคำประพันธ์ชนิดเกริ่นวรรคดับ (เมื่อนั้น บัดนั้น ครานั้น ฯ) หรือคำประพันธ์ที่ขึ้นต้นด้วยวรรครับ พิจารณาถึงลักษณะการส่งร้องของทำนองดนตรี (ส่งเท่าหัว เท่าท้าย) อีกทั้งตลอดจนการพลิกเพลงประดิษฐ์ทางขับร้องในลักษณะรูปแบบพิเศษต่าง ๆ ของผู้บรรจุทางขับร้องเอง

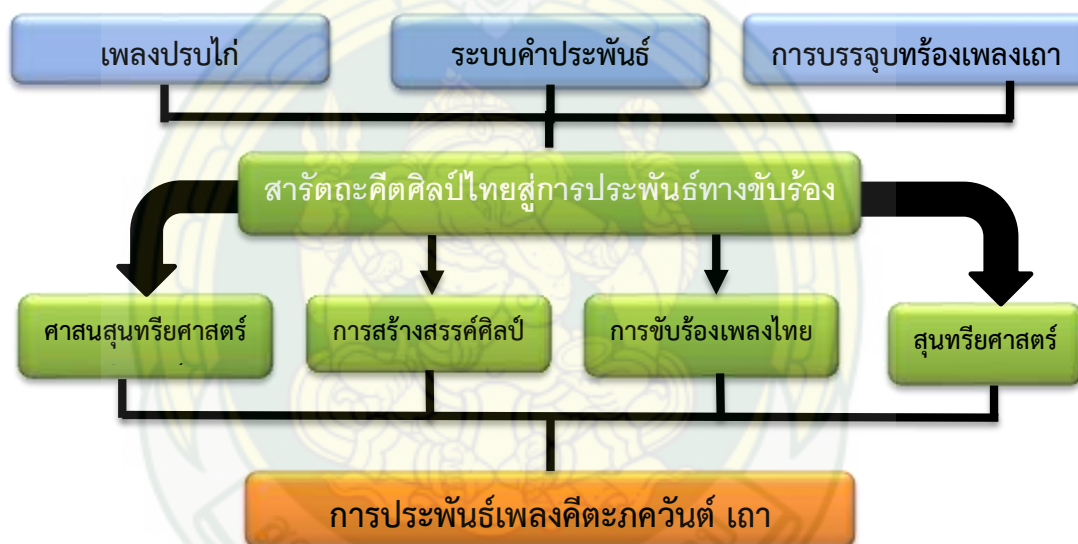
ประเด็นปลีกย่อยที่ผู้ประพันธ์ทางขับร้องต้องพิจารณาเพิ่มเติมในการบรรจุทางขับร้องมีอีกมาก ดังนี้

1) การเลือกใช้บทร้องที่เหมาะสม ผู้บรรจุเพลงจำเป็นต้องทราบถึงจุดมุ่งหมายของทำนองเพลงนั้น ๆ ว่า ผู้ประพันธ์เพลงต้องการอธิบายอารมณ์ทำนอง หรือจุดมุ่งหมายของการบรรเลงนั้น ๆ อย่างไร เช่น เพื่อสำหรับใช้ในงานมงคล สำหรับใช้กับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง สำหรับใช้ขับกล่อม หรือสำหรับใช้ในพิธีเฉพาะกิจ เมื่อได้คำตอบเป็นที่ชัดเจนแล้ว ผู้บรรจุทางขับร้องจะนำบทประพันธ์ที่มีความเหมาะสมนำมาบรรจุ นอกจากนั้นผู้บรรจุเพลงยังต้องพิจารณาไปถึงหลักจารีตแห่งวงดนตรีนั้น ๆ ข้อจำกัดการบรรเลงบางประเภท การเลือกเครื่องดนตรีให้สมควรกับกาลของเพลง ตลอดจนยศของเพลง เป็นต้น

2) อารมณ์ของเพลง ผู้บรรจุทางขับร้องต้องตีความอารมณ์ของทำนองเพลงที่จะบรรจุให้ลึกซึ้งที่สุด เช่น อารมณ์รัก โกรธ สนุกสนาน โศกเศร้าด้วยอารมณ์ของทำนองเพลงนั้นจะคล้อยตามคำร้อง หรือจะขัดแย้งต่อคำร้องนั้น เป็นสิ่งที่ผู้บรรจุทางขับร้องต้องตรวจสอบมิให้ผิดประสงค์ของทำนองดนตรี ทั้งนี้ด้วยธรรมชาติของวัฒนธรรมดนตรีไทย อาจเป็นไปได้ที่คำร้องนั้นจะมีบทบาทฉายเหนือทำนองดนตรี ผู้บรรจุทางร้องจึงต้องพิจารณาใคร่ครวญอย่างละเอียดเกี่ยวกับอารมณ์ของเพลงกับการบรรจุคำร้องเพื่อสุนทรียรสที่จะเกิดขึ้นต่อผู้ชมผู้ฟังให้มากที่สุด

3) ระบบสังคีตลักษณ์ ผู้บรรจุทางขับร้องควรมีความรู้ในความสัมพันธ์ของรูปร่าง โครงสร้างการจัดความสมดุลทั้งทำนองเพลงและบทร้อง ความสอดคล้องสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่าง ทำนอง ซึ่งมีการกำหนดรูปแบบและการแบ่งสัดส่วนต่าง ๆ ที่ชัดเจน มีการจัดจังหวะ หนัก – เบา สูงต่ำเชื่อมต่อวิธีส่งความสัมพันธ์ไปสู่ทำนองเพลงปลายทาง ประโยคของเพลง (Phrase) ประโยค (Period) และการจบ (ending) สิ่งเหล่านี้จำเป็นอย่างยิ่ง เพื่อสร้างความรู้สึกละเอียดที่สมดุลสู่ผู้ฟัง

ในงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่อารมณ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” สามารถนำเรื่องสารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่อารมณ์ทางขับร้อง ยึดเป็นหลักในการอธิบายกระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา ได้ ซึ่งสารัตถะคีตศิลป์ไทย สู่อารมณ์ทางขับร้องนั้น นำไปสู่เครื่องมือช่วยในการอธิบายวิธีการบรรจุทางขับร้องให้เห็น เป็นรูปธรรมโดยมีหลักจารีตเดิมเป็นหลักควบคุม สามารถมีผลขับเคลื่อนกระบวนการประพันธ์ เพลงคีตะภควันต์ เถา ได้ จากอรรถบทดังกล่าวข้างต้น สามารถเขียนเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้



ภาพที่ 15 แผนภูมิสารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่อารมณ์ทางขับร้อง

แสดงความเชื่อมโยงการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

ที่มา: ผู้วิจัย

2.3 แนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” ผู้วิจัยนำแนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้จากการศึกษา วิเคราะห์ ถอดความข้อมูลเอกสารจำนวนมากที่ปรากฏพบวัฒนธรรมดนตรีในวงวิชาการศาสนา เพื่อใช้เป็นเครื่องมือตรวจสอบ ทำความเข้าใจเกี่ยวกับหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าที่มีต่อการดนตรีเชิงพุทธ เรื่องสุนทรียศาสตร์ ตลอดจนสารัตถะของกระบวนการสร้างสรรค์เพลงคีตะภควันต์ เถา เพื่อที่จะให้ผลวิจัยสามารถอธิบายความอย่างมีหลักการ เป็นที่ยอมรับบนพื้นฐานของจารีตเดิม โดยจำแนกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ 1) อินเดียดักศิลาแห่งสุนทรียศาสตร์ 2) งานศิลปกับศาสนา 3) ดนตรีในมิติศาสนาพุทธ 4) ไตรสิกขสังคีต 5) อกุศลมูลในทรรณะศิลปะ 6) นิยายเซนกับความงาม 7) ศิลปะกับศีลธรรม 8) การรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์จากศิลปิน

ระบบการกล่อมเกลาศิลปะของวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บรรพพระพุทธศาสนา แต่ด้วยธรรมชาติของศิลปะนั้นทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จึงทำให้ความปรารถนาของทั้งศาสนาพุทธนิกายเถรวาทและวัฒนธรรมดนตรีต่างมีความคลาดเคลื่อนจากกัน โดยเฉพาะบัญญัติในศีลข้อที่ 7 แม้หลักนิกายเถรวาทจะปฏิเสธหลักความงามเชิงดนตรีคีตศิลป์ แต่เมื่อได้ศึกษาภูมิหลัง พบว่าในพระไตรปิฎกและคัมภีร์ต่าง ๆ ปรากฏร่องรอยการนำศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไปใช้ในการทำความเข้าใจศาสนาโดยพระสมณโคตมตลอดจนเหล่าสาวกเป็นจำนวนมาก เช่น ในพระมหาปุริสลักษณะ มงคลสูตร สิปปสูตร สีสันขวรรค มังคลัตถปิณี ทีฆนิกาย อรรถกถาพระธรรมบท อีกทั้งตำนานปรัมปราจำนวนมาก ซึ่งประโยชน์ของศาสนานั้นสามารถนำไปสู่ความเข้าใจหลักสุนทรียศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้ เช่น ไตรสิกขสังคีต อกุศลมูลในทรรณะศิลปะ นิยายเซนกับความงาม ศิลปะกับศีลธรรม เป็นต้น ซึ่งมนุษย์จะทำงานทางด้านศาสนาจริยศาสตร์ได้ดั่งนั้น ควรเป็นผู้ที่สนใจในกระบวนการสุนทรียศาสตร์ เพราะมนุษย์ที่มีความถึงพร้อมในเรื่องดังกล่าวแล้ว เขาเหล่านั้นจะไม่หิยยื่นแนวคิดทางศาสนาอันใดอันหนึ่งให้กับผู้อื่นแบบที่อ้อ ๆ โดยปราศจากศิลปะ แต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ของผู้ถึงพร้อมนั้นจะประณีตงดงามน่าจดจำกว่าผู้ที่ไม่มีความรู้

สุนทรียศาสตร์คือศาสตร์แขนงหนึ่งของวิชาปรัชญา ซึ่งจะขอเริ่มอธิบายให้ทราบเพื่อให้มองเห็นภาพกว้าง ๆ ดังนี้ มนุษย์เมื่อเกิดมาแล้ว ได้มีกระบวนการพัฒนากล่อมเกลามนุษย์นั้นๆ มีคุณภาพยิ่งขึ้นมากกว่าที่จะปล่อยให้ปรากฏดำเนินตามธรรมชาติ ซึ่งในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติค้นพบว่า กระบวนการพัฒนากล่อมเกลามนุษย์นั้น มีเครื่องมือหลักอยู่ 3 ศาสตร์ ดังนี้

1) วิทยาการ หรือ ตรรกศาสตร์ เป็นเครื่องมือในการใช้อธิบายทำความเข้าใจให้มนุษย์นั้นเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ในโลก เชิง “ข้อเท็จจริง” หรือ “ความจริง” เพราะฉะนั้นวัตถุประสงค์ของศาสตร์ด้านวิทยาการคือการค้นหาเหตุผลคำตอบว่าอะไรคือความจริงของมนุษย์ ของโลกหรือของจักรวาล ยกตัวอย่างเครื่องมือของวิทยาการ เช่น งานด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี มนุษยศาสตร์ หรืองานวิทยาศาสตร์ประยุกต์ในรูปแบบอื่น ๆ เช่น วิชาคณิตศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่ค้นหาความจริงเกี่ยวกับตัวเลข เป็นต้น

2) ศาสนาและจริยธรรม สังเกตว่าจุดมุ่งหมายของศาสนาและจริยธรรมนั้น ไม่ประสงค์จะพูดถึงความจริงดังเช่นศาสตร์ทางด้านวิทยาการ (ในบางส่วน) เช่น เมื่อมีผู้อ่านคัมภีร์พระไตรปิฎกหรือคัมภีร์ไบเบิล แล้วอาจจะตั้งข้อสังเกตว่า การอ่านคัมภีร์ไบเบิลในประเด็นที่กล่าวว่าพระเจ้าทรงเป็นผู้สร้างโลกนี้ ต่อเมื่อมีผู้ทำการตรวจสอบตามคัมภีร์ที่กล่าวอ้างนั้นด้วยเครื่องมือทางวิทยาการ จะพบว่า

โลกเรานั้นมีอายุราวสี่พันล้านกว่าปี แต่ศาสนาคริสต์มีอายุราวเพียง 2,000 ปีเศษ จึงทำให้ผู้คนบางกลุ่มไม่เชื่อถือในหลักคำสอนดังกล่าว เพราะว่าขัดกับหลักของธรณีวิทยาที่มีคำตอบว่าโลกเกิดมาเป็นหลายล้านปีมาแล้ว หรือตัวอย่างในพระไตรปิฎกประเด็นที่มีการกล่าวถึงเรื่องราวหุอมจันทร์ ซึ่งทั้งพระราหูและพระจันทร์นั้นต่างล้วนเป็นเทวดาด้วยกันทั้งคู่ จึงต้องร้อนถึงพระพุทเจ้าที่ต้องออกไปห้ามปราม พระไตรปิฎกเรื่องดังกล่าวจึงมีผู้คนที่เห็นต่าง ด้วยมีความขัดแย้งกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ หรือในคัมภีร์อัลกุรอานประเด็นที่กล่าวว่าโลกนี้ไม่มีศาสนา มีอันเดียวคืออิสลาม ทั้งที่เราต่างทราบว่าเป็นโลกใบนี้มีหลากหลายหลายศาสนา (สมภาร พรหมทา, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

การโต้แย้งศาสนาในลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นการใช้กรอบความคิดทางด้านวิทยาการเข้ามาอธิบายตรวจสอบหลักศาสนาและจริยธรรม คำตอบและเหตุผลจึงฟังดูขัดแย้ง คลาดเคลื่อนไปจากกัน เพราะจุดมุ่งหมายของศาสตร์แต่ละศาสตร์นั้นมีความละเอียดลึกซึ้งต่างกัน ซึ่งเอาเข้าจริง ๆ แล้วอาจจะโต้แย้งได้บ้างในบางส่วน แต่ทว่าเหตุผลที่ผู้คนต่างนำวิทยาการเข้ามาตรวจสอบจับจ้อง สิ่งนั้นไม่ควรมีผลมาหักล้างศาสนาได้ ด้วยหลักศาสนานั้นไม่ได้มุ่งอธิบายในเรื่องความจริงแบบวิทยาการซึ่งหลักศาสนานั้นมุ่งหมายสนใจและให้ความสำคัญเกี่ยวกับ “เรื่องอะไรดี อะไรชั่ว อะไรผิดอะไรถูก” ซึ่งเป็นข้อนำสังเกตว่าหลักของวิทยาการนั้น ไม่สามารถบอกได้ว่าอะไรผิดอะไรถูกในแบบของศาสนาได้เลย เพียงแต่อธิบายว่าอะไรเป็นอะไร ยกตัวอย่างเช่น เราจะพบว่าในแต่ละปีมีจำนวนยาที่ถูกยกเลิกผลิตเป็นจำนวนมากเพราะเป็นอันตรายต่อมนุษย์ ซึ่งสะท้อนให้ทราบถึงความคลาดเคลื่อนของศาสตร์ด้านวิทยาการ แต่หลักศาสนาสามารถกล่าวได้ว่าอะไรผิดหรือถูกและดีหรือไม่ดี นั่นคือความแตกต่างระหว่างหลักวิทยาศาสตร์กับหลักศาสนา กระนั้นก็มีทฤษฎีบางทฤษฎีที่กล่าวว่าอะไรดีอะไรชั่ว โดยที่ไม่ได้คิดแบบหลักศาสนา แต่ผู้รู้ทางด้านปรัชญาก็รวมทฤษฎีดังกล่าวให้จัดอยู่ในหลักจริยธรรมเช่นกัน

3) ศิลปะ หรือ สุนทรียศาสตร์ มาจากคำว่า สุนทร = สุน+หะ+ระ แปลว่า งาม สวย เป็นคำบาลีสันสกฤต ซึ่งศิลปะนั้นแตกต่างจากศาสตร์วิทยาการ คือ ศิลปะจะไม่สนใจข้อเท็จจริงหรือความจริง และในขณะเดียวกันศิลปะแท้ ๆ ก็จะไม่คำนึงถึงเรื่องความชั่วดีผิดถูก แต่อาจจะเป็นไปได้ในบางกรณีที่ศาสนานั้นมีอิทธิพลในบางส่วนกับศิลปะ แต่ถ้าในทางปรัชญาแล้ว เรื่องดีชั่วนั้นอยู่นอกขอบเขตของงานศิลปะ ซึ่งศิลปะนั้นสนใจเพียงเรื่องเดียวคือ “อะไรคือความงาม” ซึ่งจะขอกกล่าวเรื่องสุนทรียศาสตร์แต่เบื้องต้นเพียงแค่นี้ก่อน

เพราะฉะนั้นศาสตร์ทั้ง 3 แขนงหลักที่จำเป็นต่อการกล่อมเกลามนุษย์ให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ อะไรคือความจริง (หลักวิทยาการ) อะไรคือความดี (หลักศาสนา และจริยศาสตร์) และอะไรคือความงาม (หลักศิลปะ) ซึ่งถ้าเราอยากทราบว่าอะไรจริงหรือไม่ ต้องศึกษาด้านวิทยาการ อยากทราบว่าอะไรดีไม่ดี ต้องศึกษาด้านศาสนาและจริยศาสตร์ แต่ถ้ามนุษย์อยากทราบว่าวิชาที่ออกแบบมาเพื่อที่จะให้เข้าใจเรียนรู้ว่าอะไรงามหรือไม่ เราจึงต้องศึกษาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเมื่อเราผู้เป็นนักศิลปะแต่กลับไม่ศึกษาเรียนรู้หลักสุนทรียศาสตร์ คอยให้ผู้อื่นที่อยู่นอกวัฒนธรรมเรา มาตัดสินคุณค่าแห่งศิลปะด้วยหลักวิทยาการหรือหลักศาสนา เขาเหล่านั้นอาจจะอธิบายได้แค่เพียงว่าอะไรจริงอะไรดีแต่เขาไม่ทราบว่า อะไรคือ “งาม” ทั้งนี้ ในทางปรัชญานั้น ศาสตร์ทั้ง 3 ศาสตร์นั้น มีความสำคัญที่อยู่ในระดับระนาบเดียวกันทั้งสิ้น

ความแตกต่างระหว่างความสวยและความงาม

สุนทรียศาสตร์และศิลปะ เป็นเนื้อเดียวกัน แต่สุนทรียศาสตร์นั้นเป็นไวยากรณ์ วิธีคิดส่วนงานศิลปะนั้นเป็นผลผลิต การเรียนรู้หลักปรัชญาสุนทรียศาสตร์ โดยเฉพาะในเรื่อง Philosophy of Beauty นั้น อันดับแรกต้องทำความเข้าใจในเรื่องของ Beauty ก่อน ซึ่ง Beauty ในที่นี้ไม่ใช่ความสวยแบบทั่วไป ความเข้าใจในสุนทรียศาสตร์และศิลปะนั้นจำเป็นต้องเข้าใจเรื่องความสวยและความงาม ซึ่งในทฤษฎีของสุนทรียศาสตร์นั้น ความสวยงามมีความแตกต่างกัน โดยต้องแยกเรื่องสวยและเรื่องงามออกจากกัน ซึ่งเป็นกฎพื้นฐานของงานศิลปะ ซึ่งนักศิลปะจะสร้างผลงานให้เกิดความงาม ที่มิใช่ให้เกิดเพียงความสวยเพียงอย่างเดียว โดยเฉพาะศาสตร์ทางด้านดนตรีนั้น เป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์เพาะบ่มจนกว่าศิลปินนั้นจะหลุดพ้นจากความสวยสู่ความงาม ซึ่งจำเป็นต้องใช้เวลาในการเรียนรู้ฝึกหัดขัดเกลา “ระหว่างทาง” ในการฝึกหัดจึงเป็นเรื่องที่ละเอียดลึกซึ้งในทางดนตรี

คำว่า “สวย” มาจากคำบาลีว่า สุภา ด้วยตามฉันทลักษณ์บาลี สุ เป็นโส ได้ ด้วยกฎแห่งภาษา กลายเป็น โสภา หรือ โสกา ซึ่งแปลว่าสวย คือ นัยของการทำให้ชอบ มีคุณสมบัติบางอย่างที่โน้มน้าวใจให้หลงใหลแบบไม่ยั้งยั้งและเป็นอนิจจัง ความสวยไม่สามารถถล่มกลืนจิตใจให้มีความรื่นรมย์ไปได้ตลอดด้วยความสวยนั้นเป็นอนิจจัง เช่น นางงามจักรวาล ที่วันนี้รูปร่างหน้าตาสวย แต่พออายุ 70 ปี สภาพความสวยงามก็ลดหย่อนลง คุณค่าในความสวยจึงลดด้วยลงตามสังขารอายุ เพราะว่าทั้งหมดของคุณค่านางงามคือความสวยนั่นเอง นี่คือข้อยกตัวอย่างเทียบเคียงให้เห็นและเข้าใจ

ส่วนคำว่า “งาม” บาลีว่า สุนทระ คือนัยของการทำให้สะท้อนอารมณ์อย่างมีศิลปะ มีผลต่อการกระตุกใจ จูงใจ มีความจริงยั่งยืน เป็นนิรันดร์ เช่น เราพบเห็นคนงานกวาดถนนเทศหญิง ที่ทำงานหนักอยู่ท่ามกลางแดดร้อนและฝุ่นควัน ด้านหลังของเธอนั้นปรากฏมีลูกอ่อนที่ถูกนำผ้าขาวมาผืนเก่าผูกคาดประคองไว้ ทนอุ้มเลี้ยงดูด้วยความรักจากแม่สู่ลูกในขณะทำงาน ใบหน้าชุ่มไปด้วยเม็ดเหงื่อและรอยยิ้มเมื่อเธอมองลูกด้วยอาทรท่ามกลางเปลวแดดไอร้อน ในทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ภาพลักษณะดังกล่าวนี้คือความงาม ที่แม้ว่าผู้หญิงคนนี้จะหน้าตาไม่ได้สวย แต่เมื่อผู้ชมพอได้เสพภาพดังกล่าวแล้วทำให้พลอยรู้สึกสะท้อนอารมณ์ ฉะนั้นภาพหลายภาพในประวัติศาสตร์ศิลป์สากลมักจะปรากฏซึ่งความสวยเลย แต่จะนิยมสร้างภาพที่มีความงาม นั่นคืองานที่นักศิลปะเพียรสร้างสรรค์

ในทางนาฏศิลป์นั้น เราถูกกล่อมเกลามาให้ใช้ทั้งความสวยและความงามนำมาเสนอผลงาน การแต่งหน้าแต่งกายนั้นคือความสวย กิริยาท่าทางนั้นคือความงามที่สะท้อนอารมณ์ เพราะฉะนั้นงานทางด้านนาฏศิลป์จึงเป็นงานซึ่งคนทั่วไปที่ไม่ต้องใช้พื้นฐานความรู้งานศิลปะอะไรมากมาย ก็สามารถเข้าถึงซึมซับได้ง่ายกว่าศาสตร์แขนงศิลปะหรือดนตรี ซึ่งคนที่รู้จริงและรู้ดี แต่ไม่รู้ว่าอะไรคือ “ความงาม” ชีวิตเขาเหล่านั้นจึงพลาดโอกาสดีในชีวิตไปอย่างน่าเสียดาย คุณค่าของความงามนั้นเป็นนามธรรม จะแสดงออกได้ต่อเมื่อได้ถูกถ่ายทอดทางศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งจากศิลปิน แต่การซาบซึ้งเข้าถึงความงามนั้น คนเราทุกคนสามารถได้รับการศึกษาให้เข้าถึงงานศิลปะได้ใกล้เคียงกัน แม้ว่ามนุษย์นั้นจะมีข้อจำกัดในฝีมือที่ไม่เทียบเท่าศิลปินก็ตาม ซึ่งศิลปินจะถูกความเข้าถึงซึ่งศิลปะของมหาชนไม่ได้เลย การเข้าถึงความงามนั้นมนุษย์มีได้ไม่ต่างกัน ศิลปินผู้สร้างงานไม่ได้หมายความว่าเขานั้นเข้าถึงความงามมากกว่าคนทั่วไป การรับรู้ในความงามนั้น เป็นความสามารถที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคนตามธรรมชาติ ความงามมีผลในการยกใจมนุษย์ให้สูงขึ้น ช่วยให้ร้อนก็ได้ ช่วยให้ตื่นก็ได้ ช่วยให้สงบก็ได้ แต่ความสงบนั้นเป็นสถานการณ์ปรากฏการณ์ชั่วคราวของใจมนุษย์ ทั้งนี้ความสงบนั้นไม่ใช่ภารกิจ

ของนักศิลปะที่จะพาใจมนุษย์ไปสู่จุดนั้น แต่เป็นภาระหน้าที่ของศาสนา บรรดาผู้ศึกษาศิลปะจึงมีความจำเป็นต้องศึกษาสุนทรียศาสตร์ในหลากหลายแง่มุม

2.3.1 อินเดียดักศิลาแห่งสุนทรียศาสตร์

เป็นที่น่าสังเกตในประวัติศาสตร์มนุษยชาติว่า บรรดาอาจารย์ผู้ที่มีความรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์จะนิยมยกตัวอย่างประเทศอินเดียเป็นกรณีศึกษา และยอมรับนับถือกันว่าประเทศอินเดียนั้น วิชาสุนทรียศาสตร์อยู่ในสายเลือดของผู้คนที่นี่ ด้วยเป็นศูนย์รวมของศาสนาที่หลากหลาย โดยพร่องรอยสุนทรียศาสตร์ผ่านงานด้านศาสนาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะศาสนาพุทธของพระสมณโคตมพุทธเจ้า อันปรากฏในพระไตรปิฎกหลากหลายแห่ง พระพุทธองค์อาจทรงเล็งเห็นว่า หากคนใดมีพื้นฐานทางด้านสุนทรียศาสตร์ที่ดี พระองค์ท่านจะสอนให้น้อมไปในแนวทางการใช้อุปมาภิเษกเข้ามาคล่อมเกลาสั่งสอนเผยแผ่ศาสนา

หากพิจารณาโดยพื้นฐานจากพระไตรปิฎกสังเกตว่าคนอินเดียบรรลุธรรมง่าย มีคนเคยตั้งข้อสังเกตว่าทำไมศาสนาพุทธที่มำตั้งหลักฐานอยู่ในเมืองไทยนานมาแล้ว แต่คนไทยทำไมถึงบรรลุธรรมยาก ซึ่งมีการโยงว่า อาจจะมีส่วนเกี่ยวข้องในเรื่องของสุนทรียศาสตร์เข้าร่วมอยู่ด้วย ด้วยจิตใจของคนอินเดียนั้นถูกคล่อมเกล่าไปในเรื่องของ “ความงาม” มากกว่าคนไทย เพราะฉะนั้นเวลายามที่พระพุทธเจ้าท่านสอน หรือศาสนาอื่นในอินเดียท่านสอน เช่น ศาสนาฮินดู ศาสนาเชน ความคิดของผู้คนเหล่านั้นในอินเดีย จึงมีความอ่อนโยนเป็นพื้นฐานอยู่แล้ว อิทธิพลของสุนทรียศาสตร์จึงทำให้การเรียนการสอนในทางศาสนานั้นดูจะง่ายกว่าคนไทยเรา

ทางด้านศิลปะ ศิลปินของอินเดียนั้นมีจำนวนมากที่มีความสามารถขั้นสูง ซึ่งงานศิลป์ของเขานั้นมีความประณีต แต่ไม่มีโอกาสที่จะมีชื่อเสียงด้วยสภาพทางสังคมที่จำกัด แต่เมื่อมาพิจารณาถึงลักษณะผลงานต่าง ๆ แล้ว งานศิลป์ของอินเดียต่างมีความประณีตที่มีเอกลักษณ์อันลุ่มลึกและชัดเจนกว่าชาติอื่น เช่น การร่ายรำ การดนตรี การขับร้อง ตลอดจนงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของระบบขัดเกลามนุษย์ ระหว่าง ความจริง ความดีและความงามนั้น ในแง่หนึ่งนั้นมิได้ขาดออกจากกันเลย โดยเฉพาะงานศิลป์กับศาสนา

2.3.2 งานศิลป์กับศาสนา

เราผู้ซึ่งเป็นมนุษย์ที่มีศาสนาประจำตน มีความเคารพศรัทธาต่อศาสนา ทั้งเรายังเป็นผู้ใกล้ชิดกับงานด้านศิลปะอันมีความงามเป็นที่ตั้ง ความคิดทั้งสองศาสตร์ทั้งศาสนารวมทั้งจริยศาสตร์และศิลปะ เราจึงมีความคิดที่โน้มเอียงสู่หลักศาสนาอันมีหลักศิลปะคอยคล่อมเกล่าให้มีความคิดในลักษณะ “สูงสุดในงานศิลป์คือการได้รับใช้ศาสนา ” งานศิลป์นั้นเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องของเหตุผล หรือความถูก ผิด ดี เลว การเข้าถึงปรัชญาความรู้ของงานศิลป์คือการระของศิลปินต้องทำให้เข้าถึงเรื่องของอารมณ์ ซึ่งอารมณ์คือสิ่งที่มนุษย์มีตามธรรมชาติ ในทัศนะของขงจื้อเชื่อว่าอารมณ์นั้นมีประโยชน์พอ ๆ กับเหตุผล อารมณ์แห่งศิลปะนั้นสามารถทำให้ศาสนิกชนเกิดความศรัทธาและเข้าถึงความสงบในศาสนพิธีได้ เช่น การสวดมนต์ด้วยทำนองเพลง การบรรเลงดนตรีพิธีกรรมในศาสนาต่าง ๆ ซึ่งสามารถพบเห็นได้ทุกศาสนาทั่วโลก แต่ในสังคมไทยนั้น เครื่องคิดพิจารณาเรียนรู้ความงาม อารมณ์แห่งศิลปะแบบจำกัด

ระบบการกล่อมเกล้าของดนตรีคีตศิลป์ในวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บรรพพระพุทธศาสนาแบบไม่ได้ตั้งใจ และด้วยธรรมชาติของระบบกล่อมเกล้าแห่งดนตรีคีตศิลป์นั้น มักทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จนกลายเป็นการไม่เห็นความสำคัญในการพัฒนาคุณค่าแห่งความงาม อารมณ์แห่งศิลปะหรืออารมณ์อื่น ๆ นอกจากอารมณ์ในศาสนาเพื่อละกิเลสเพียงเท่านั้น วัฒนธรรมดนตรีจึงถูกมองจากศาสนาพุทธนิกายเถรวาทว่าเป็นเรื่องลบ ด้วยเราไม่เคยใช้อารมณ์เป็นเครื่องมือแห่งการปฏิบัติธรรม แต่เรากลับได้รับการสอนว่าให้ลดอารมณ์ศิลป์ เพื่อที่จะปฏิบัติและเข้าถึงธรรมให้มากและลึกซึ้งขึ้น เมื่อสังคมไทยมีช่องว่างดังกล่าว จึงถูกหล่อหลอมให้มีทัศนคติในแง่ลบสำหรับดนตรีคีตศิลป์ จึงทำให้งานด้านศาสนาอยู่ห่างจากการเข้าใจจากงานศิลปะโดยปริยาย ทั้งที่จริงนั้นทุกศาสนา ล้วนมีดนตรีเข้าไปผูกพันทั้งสิ้น ศาสนาพุทธเราเองก็เคยนำเอางานศิลป์ต่าง ๆ มารับใช้พระศาสนามาอย่างยาวนานมาก แต่พอมาสู่ยุคใหม่ที่ชนชั้นหลังหันมาศึกษาหลักศาสนาจากคำพูดของพระพุทธองค์ เพียงมิติเดียว แล้วกลับตีความแบบกำปั้นทุบดิน แปลคำพูดแล้วดึงงานศิลป์ให้กลายเป็นศาสตร์แห่งกิเลส ซึ่งเรื่องราวดังกล่าวนั้นล้วนมาจากการเข้าถึงซึ่งอารมณ์ในคนละความหมาย มองคนละมิติ ศาสนาและศิลปะนั้นเป็นความงามที่อยู่คนละโลกเดียวกัน สัมผัสทราบถึงกันได้ แต่ในทรรศนะของชาวพุทธนิกายเถรวาทแบบเรา ๆ นั้น คนที่ชอบของสวยของงาม ถือว่าเป็นคนที่ไม่เข้าใจหลักศาสนาพุทธ ศาสนาพุทธนั้นลึก ๆ แล้วไม่นิยมของสวยแต่ก็ไม่ได้ปฏิเสธของงาม คนทั้งหลายสามารถเข้าใจความงามได้ทุกคน เพราะความสามารถในการเข้าใจความงามนั้น เป็นสิ่งที่ฝังลึกอยู่ในตัวคนทุกคน แต่ในหมู่คนทั้งหลายนั้น มีเพียงบางคนเท่านั้น ที่จะสามารถเป็นศิลปินได้ เช่นเดียวกับศาสนา ที่มีเพียงบางคนเท่านั้นที่จะเข้าถึงศาสนาแบบลึกซึ้งได้



ภาพที่ 16 ดนตรีกับศาสนาพุทธนิกายวัชรยาน
ที่มา: tibettravel (ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 20 ธันวาคม 2565)

2.3.3 คนตรีในมิตินาพุทธ

ศิลปะอันเป็นที่สุดที่มีอำนาจเปลี่ยนใจคนมากที่สุดคือ งานดนตรี รองลงมาคือ งานวรรณคดี ส่วนจิตรกรรมนั้นอยู่ต้นที่สุดในสาขาศิลปะ ด้วยไม่มีภาพเขียนใดที่เมื่อมองแล้วสามารถทำให้น้ำหูน้ำตาไหลตลอดจนยกใจให้เข้าสู่พระนิพพานได้ ซึ่งภาพเขียนต่อให้ลึกซึ้งยังไร้เปลี่ยนใจคนได้น้อยกว่าวรรณคดี ทั้งนี้งานวรรณคดีต่อให้ลึกซึ้งขนาดไหนก็เปลี่ยนใจคนได้น้อยกว่าดนตรี ส่วนงานด้านนาฏศิลป์นั้นคืองานศิลปะที่แตกมาจากงานดนตรีผสมกับงานวรรณกรรม คุณค่าที่ได้นั้นจึงลึกและสามารถจูงจิตปุณฺชนให้เกิดความสะเทือนอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ อีกมาก แต่ก็มิได้สูงถึงขนาดสามารถยกใจคนให้สูงเทียบเท่าดนตรี

หลักศาสนาพุทธในแบบเถรวาท พบข้อจำกัดของดนตรีโดยปรากฏอยู่ในศีลข้อที่ 7 ศีลข้อดังกล่าวมีบทบาทบังคับให้ฆราวาสรู้สึกต่อศิลปะในวงที่จำกัด เมื่อพิจารณาให้ลึกแล้ว ศีลนั้นเป็นข้อบัญญัติภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพาน แต่ด้วยศีลข้อดังกล่าวมีความจำเป็นที่ด้วยเป็นเครื่องประพฤตขัดเกลาวินัยภิกษุและฆราวาสที่มีพื้นความรู้ในการปฏิบัติธรรมพื้นฐาน จึงปรากฏศีลข้อดังกล่าวสืบมา พระพุทธเจ้าท่านตรัสว่าพระนั้นเปรียบเหมือนดอกไม้ที่มีนานาชนิด เมื่อนำมากองกันไว้มันก็ดูสวย แต่ตราบใดเมื่อลมพัดมามันก็จะกระจัดกระจาย ดังนั้น ตลาคตบัญญัติวินัยเป็นเสมือนการได้ร้อยดอกไม้ที่สวยงาม ๆ เหล่านี้ให้อยู่เป็นหมวดเป็นหมู่ ลมพัดมาก็จะไม่กระจัดกระจาย ดูเป็นพวงมาลัยที่สวยงาม นั่นคือ ศีลวินัยที่ทำหน้าที่อย่างนั้น แต่กับศีลข้อ 7 นั้นจะคิดะๆ นั้น มีนัยแฝงที่น่าพิจารณาใคร่ครวญอย่างลึกซึ้ง

พระคณของสุนทริยศาสตร์ เชื่อว่าความดี (ศาสนา) และความงาม (ศิลปะ) นั้น เป็นของคู่กัน และมีอยู่จริงในหลักศิลปะ ดังนั้น คนที่มีแนวโน้มที่จะมีความเป็นศิลปินสูงมากที่สุดในวงสังคม กลับน่าจะเป็นนักบวช เช่น นักบวชทั่วโลกที่ล้วนเป็นศิลปิน ยกเว้นแต่นักบวชในเถรวาทของไทยที่เป็นศิลปินแบบครึ่ง ๆ กลาง ๆ คำถามคือ ทำไมพระเถรวาทแบบไทยจึงเป็นศิลปินไม่ได้ ด้วยหลักฐานทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ นักบวชนั้นคือต้นทางแห่งงานศิลป์ เพราะท่านรู้เรื่องดีเรื่องงามได้ลึกซึ้งว่าปุณฺชน คำถามต่อมาคือ พระพุทธเจ้านั้นเป็นศิลปินหรือไม่ โดยในพระไตรปิฎกล้วนมีเรื่องราวของ พระพุทธรองค์ที่ปรากฏใช้ดนตรีคีตศิลป์ในการสั่งสอนเผยแผ่ศาสนามากมาย โดยจะขอยกตัวอย่าง ดังนี้

ในพระมหาปุริสลักษณะ ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษของพระพุทธองค์ที่ทรงคุณสมบัติแห่งมหาศัตถวิ ดังนี้ พระพุทธรองค์ท่านมีพระสุรเสียงไพเราะดุจเสียงพรหม และมีพระราชดำรัสเสนาะดุจเสียงนกรวิก ตอนพระองค์เสด็จออกมหาภิเนษกรรมณ พระองค์ทรงมีความปริวิตกในพระทัยเมื่อพระอินทร์ทรงทราบ จึงมาติดพันสามสายให้พระองค์ฟังย้าสติเปรียบเทียบถวาย โดยดนตรีนั้นนัยหนึ่งทำให้ตระหนักรู้ ครั้นจวนจะตรัสรู้ ก่อนที่พยามารจะมาถึงสักพัก อินทร์พรหมเทพดาต่างนำวิษุตรมหาสังข์มาเป่าถวายพระพุทธเจ้า ในหนังสือกล่าวว่า ” ด้วยความสนุกครึกครื้น ”

ในสมุทภาพพระพุทธประวัติ ฉบับอนุรักษภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา โดย ครูเหม เวชกร กล่าวถึงเรื่องดนตรีกับการหลุดพ้นทุกข์ของพระสมณะโคตมไว้อย่างน่าทึ่ง ดังนี้ ครั้งเมื่อพระพุทธองค์ยังทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอย่างอุกฤษฏ์ พระอินทร์ถือพันสามสายมาติดให้ฟัง สายพันหนึ่งลวดซึงตึงเกินไปเลยขาด สายที่สองหย่อนเกินไปตึงไม่ดัง สายที่สามไม่หย่อนไม่ตึงนักติดตึงเพราะพระอินทร์ติดพันสายที่สาม (มัชฌิมาปฎิปปา) ดังออกมาเป็นความว่า ไม่สดช้อยในน้ำ ทำอย่างไรก็สึให้เกิดไฟไม่ได้ ถึงอยู่บนบก แต่ยงสด ก็สึให้เกิดไฟไม่ได้ ส่วนไม้แห้งและอยู่บนบกจึงสึให้เกิดไฟได้ อย่าง

แรกเหมือนคนยังมีกิเลสและอยู่ครองเรือน อย่างที่สองเหมือนคนออกบวชแล้ว แต่ใจยังสลดด้วยกิเลส อย่างที่สามเหมือนคนออกบวชแล้วใจเหี่ยวจากกิเลส เมื่อพอทรงเห็นหรือได้ยินเช่นนั้น พระมหาบุรุษจึงทรงเลิกระบ้ำเพ็ญทุกกรกิริยา (เหม เวชกร, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

ในการณ์ข้างต้นนี้ ได้กล่าวถึงถึงคุณงามความดีของดนตรีที่ร่วมมีบทบาทให้พระพุทธรองค์ทรงตระหนักรู้ เมื่อครั้งจวนจะตรัสรู้ ก่อนที่พยามารจะมาถึงสักพัก อินทร์พรหมเทวดาต่างนำวิชยุตรมหาสังข์มาเป่าถวายพระพุทธรเจ้า พวกกันขึ้นชมโสมนัส มีหัตถ์ทรงซึ่งเครื่องสักการบูชาบุบผามาลัยมีประการต่าง ๆ พวกกันมาโสมนัสสนิบาตห้อมล้อม ไห่ร้องซ้องสาธุการบูชาพระมหาบุรุษ สุดท้ายจะประมาณ เต็มตลอดมณฑลจักรวาล ซึ่งในหนังสือกล่าวว่า “ด้วยความสนุกครึกครื้น”

ในพระไตรปิฎก ขุททกปาฐะ ปรากฏพระสูตรเรื่องมณฑลสูตร สิบปัญจะ วินโย จะ สุกสิขิโต (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564) อธิบายว่า เป็นมณฑลข้อหนึ่งในหลาย ๆ ข้อของทั้งพระภิกษุและฆราวาส ซึ่งถ้าได้พิจารณาหลักธรรมในข้อดังกล่าว ทั้งพระและฆราวาสอาจได้มีโอกาสในการใช้ประโยชน์จากศิลปะ เราชาวพุทธอาจจะพลาดเครื่องมือสำคัญที่จะใช้ขัดเกลาตนเองเลยทีเดียว

อนึ่ง ยังมีพระสูตรหนึ่ง ที่กล่าวถึงความสำคัญของศิลปะโดยตรง คือ สิบปสูตร ซึ่งว่าด้วยการสนทนาเรื่องศิลปะของพระพุทธรเจ้าในแง่มุมแห่งคีตศิลป์ ที่พระพุทธรองค์ทรงขับเพลงให้พราหมณ์ผู้ซึ่งเป็นศีกวีได้ฟังด้วยพระองค์เอง โดยจะยกอธิบายพอเป็นสังเขป ดังนี้ มีพราหมณ์ซึ่งเป็นศีกวีคนสำคัญในอินเดีย ได้ทราบข่าวว่าพระพุทธรเจ้าก็ทรงเป็นศีกวีคนสำคัญของอินเดียเช่นกัน วันนั้นพราหมณ์ทราบข่าวว่าพระพุทธรเจ้าจะเสด็จมาถึงหมู่บ้าน พราหมณ์คนดังกล่าวจึงดักรอพระพุทธรเจ้าเพื่อจะใส่บาตร เมื่อพระพุทธรเจ้าเปิดบาตรจะรับบาตร พราหมณ์ได้บอกว่า เดียวก่อน ขอฟังเพลงขับของสมณะก่อน ถ้าถูกใจก็จะใส่บาตร เมื่อพระพุทธรองค์ทรงขับเพลงให้พราหมณ์ฟัง ทันใดนั้นพราหมณ์ถึงกับน้ำหน้าตาไหลพลาบปลื้ม ใส่บาตรด้วยปิติและปฏิญาณตนเป็นอุบาสกในพระพุทธศาสนา ผู้เขียนเข้าใจว่าอาการน้ำหน้าตาไหลในครั้งนั้นของพราหมณ์นั้นเป็นเรื่องของศิลปะ (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

ในคัมภีร์อรรถกถาพระธรรมบท (ภาค 6) พุทธวรรคพรรณนา เรื่องนาคราชชื่อเฮอร์กปัตต์มีเรื่องเล่าว่าสมัยหนึ่ง ณ แม่น้ำคงคาใกล้กรุงพาราณสี มีพญานาคตนหนึ่งชื่อ “เฮอร์กปัตต์” ชูฟงพานแผ่ขึ้นมาเหนือน้ำ และให้ลูกสาวชื่อนางนาคมาณวิกาขึ้นยืนฟ้อนรำขับร้องเพลงอันเป็นปริศนาเวลายาน โดยไม่มีใครแก้ปริศนาดังกล่าวได้ จนเมื่อพระพุทธรเจ้าเสด็จมาประทับ ณ คงคต้นไม้ซีก ห่างจากกรุงพาราณสี ท่านได้ทรงทราบเพลงปริศนานั้น แต่คงไม่อยากเสียเวลาไปต่อล้อกับพวกพญานาคเมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นมาณพหนุ่มชื่ออุตตระผ่านมา ทรงสังเกตว่าอุตตระเป็นผู้ฉลาดในการขับร้อง จึงเรียกอุตตระมาสอนเพลงขับตอบ บาลีเรียกว่า “ปฏิกิตะ” แล้วให้ไปร้องแก่นางนาค ยกตัวอย่างข้อความบางส่วนสั้น ๆ ดังนี้ “คนพาลถูกโอะฆะพัดไป บัณชิตบรรเทาได้ด้วยความรัก ผู้ที่ปราศจากโยคะทั้งปวงกล่าวกันว่าเป็นผู้มีความเกษมจากโยคะ” สารัตถะของเรื่องดนตรีคีตศิลป์มีปรากฏในพระบาลีจำนวนมาก สังเกตว่าพระพุทธรเจ้าท่านไม่ได้สอนทุกคน ท่านเลือกสอนเฉพาะคนพร้อมที่จะรับ และพิจารณาจริตของผู้รับนั้นโน้มเอียงไปในทางใด (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

พระไตรปิฎกกล่าวถึงในมณฑลสูตรโดยพระพุทธรเจ้าท่านทรงสอนว่า มณฑลสูตรมี 38 ประการ หนึ่งในนั้นคืองานศิลปะ (สิบปัญจะ วินโย) ซึ่งการจะยกใจคนให้มีความละเอียดประณีตได้นั้น มณฑล 38 เหมือนบันได 38 ขั้น เพื่อไต่ไปหาพระนิรพาน และหนึ่งในขั้นนั้นคือเรื่องของศิลปะ

ในมังคลัตถทีปนี เรื่อง เพลงขับที่เป็นสุภาสุคติอาจให้บรรลุลักษณะพิเศษ กล่าวไว้น่าสนใจ ความย่อ ดังนี้ มีพระภิกษุ 60 รูป มาเรียนวิปัสสนากับพระพุทธเจ้า เมื่อถึงช่วงจะเข้าพรรษาจึงแยกย้ายกลับไปอยู่ที่วัดอื่นเพื่อที่จะปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา โดยทำสมาธิอย่างอุกฤษฏ์ตลอดสามเดือนแต่ไม่เกิดผลอันใด เมื่อถึงคราวออกพรรษาภิกษุเหล่านั้นต่างก็ชวนกันเดินทางมาหาพระพุทธเจ้าเพื่อรายงานผลการปฏิบัติ ในระหว่างทางก็พักฉันภัตตาหารเพลริมสระแห่งหนึ่ง บังเอิญมีเด็กเลี้ยงวัวผู้หนึ่งคนหนึ่งกำลังเก็บดอกบัวพร้อมขับร้องเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเนื้อหาของเพลงขับนั้นได้กล่าวถึงความไม่จริงของชีวิตที่อุปมาเหมือนดอกบัว โดยภิกษุทั้ง 30 รูป ได้ฉันอาหารไปด้วยพร้อมได้ฟังเพลงขับของเด็กหญิงไปด้วย จึงเกิดบรรลุธรรมเป็นพระอรหันต์หมด ซึ่งเรื่องข้างต้นนี้แปลได้ว่า เมื่อศิลปะนั้นทำงานอย่างพอเหมาะพอดีสามารถส่งผลสูงสุดทำให้พระทั้ง 30 รูปบรรลุพระอรหันต์ได้ นั่นคืออำนาจแห่งศิลปะ เมื่อเราแยกงานศิลปะได้ว่าสิ่งใดเป็นศิลปะที่จำเป็น ศิลปะนั้นก็สามารถเข้าไปกล่อมเกลาคิดใจมนุษย์ได้ เสียดยเหลือเกินที่ตัวหนังสือในคัมภีร์ดังกล่าวนั้นเก็บเอาท่วงทำนองไว้ไม่ได้ การวิเคราะห์ทางความงามจึงพูดไม่ได้เต็มปากเต็มคำว่ามีปัจจัยใดบ้างที่ทำให้ภิกษุเหล่านั้นซาบซึ้งได้ถึงขั้นบรรลุความเป็นพระอรหันต์

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในสมัยเพลโตจนถึงสมัยของตอลสตอยต่างก็กล่าวเป็นไปในแนวทางเดียวกันว่า คนที่จะเป็นมนุษย์ได้สมบูรณ์นั้นจำเป็นต้องผ่านการขัดเกลาทั้งเรื่องจริง เรื่องดีและเรื่องงาม ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง หรือทั้ง 3 ทางก็ได้ โดยผู้เขียนมีความคิดว่า พระที่บรรลุธรรมด้วยการฟังธรรมจากพระพุทธเจ้านั้นอย่างเช่นปัญจวัคคีย์ ท่านบรรลุธรรมด้วยกลไกของศาสนา (เรื่องดี) สิ่งที่พระพุทธเจ้าทรงบรรยายใน อนัตตลักขณสูตรที่เป็นบทเทศนาคือการพูดเป็นภาษาธรรมดา ซึ่งการพูดแบบธรรมดา เมื่อพูดลึกพอก็สามารถส่งให้สารนั้น ๆ ให้มีอำนาจขึ้นมาได้ในฐานะการผลิตความรู้ซึ่งเมื่อความรู้นั้น ๆ มีความลึกพอก็จะสามารถมีอำนาจในการเหนี่ยวนำจิตใจคน ยกให้กลายเป็นบุคคลที่สูงส่งได้ พระที่บรรลุธรรมด้วยอนัตตลักขณสูตร จึงบรรลุได้ด้วยกลไกของวิทยาการ (เรื่องจริง) ส่วนกรณีที่ภิกษุทั้ง 30 รูป ฟังเด็กเลี้ยงวัวร้องเพลงแล้วกลายเป็นพระอรหันต์นั้น ไม่เกี่ยวกับวิทยาการหรือศาสนาเลย แต่สิ่งที่เกิดขึ้นนั้นเกี่ยวเนื่องกับศิลปะ (เรื่องงาม) โดยมีศาสนาเข้ามามีส่วนช่วยขัดเกลา แต่ศาสนาถูกออกแบบมาให้เป็นเครื่องมือดักจับความดี ไม่ใช่เครื่องมือดักจับความงาม เป็นไปได้ที่พระภิกษุเหล่านี้มีความรู้เชิงสุนทรียศาสตร์เป็นทุน จึงทำให้ประสบความสำเร็จได้ในเชิงศาสนาขั้นสูง ซึ่งควรพิจารณาถึงเรื่องความเป็นบทเพลง เนื้อหาความหมายนั้นอยู่ที่ดนตรี ไม่ใช่เพียงเนื้อเพลงเพียงอย่างเดียว จึงอนุมานต่อไปได้ว่า เป็นไปได้ที่จะมีผู้บรรลุธรรมด้วยกลไกของดนตรี เนื่องจากปรากฏดนตรีที่อยู่ในศาสนาทุกศาสนาเป็นเค้ามูล ซึ่งสิ่งที่ยกตัวอย่างทั้งหมดข้างต้นเพียงเพื่อจะชี้ให้เห็นถึงอำนาจแห่งงานศิลปะที่มีผลต่อจิตใจมนุษย์ ซึ่งทั้งนี้จุดมุ่งหมายพื้นฐานของงานศิลปะนั้น ปุณชนธรรมดาเพียงฟังเพลงแล้วรู้สึกอะไรบางอย่างไปกับเสียงเพลงที่ทำให้สะเทือนใจแค่ชั่วครู่ก็ถือว่างานศิลปะนั้น ๆ สำเร็จแล้ว

มีตำนานปรัมปรา ว่าครั้งหนึ่งพระอินทร์ปรารถนาจะไปเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อสดับพระธรรมเทศนา จึงให้พระปัญจสิขรผู้เป็นเลิศทางการตีพิณขับร้องติดตามไปด้วย พระปัญจสิขรก็ตีบรรเลงถวาย 14 พระคาถา (14 เพลง) เมื่อพระพุทธองค์สดับฟังจบ ก็มีพระดำรัสตรัสเชยชมคติวาติตของพระปัญจสิขรว่า “ดูก่อนปัญจสิขร เสียงดนตรีของท่านช่างผสมผสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดีกับเสียงร้อง”

พระไตรปิฎกเล่มที่ 9 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 1 ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค พระสูตรนี้มี การกล่าวถึงดนตรีอันเกี่ยวข้องกับการเปรียบเปรย ซึ่งทำให้ทราบว่าเครื่องดนตรีใดบ้างในขณะนั้น ทั้งนี้เนื้อหาของพระสูตรได้กล่าวถึงเรื่องทิพยโสธยาน เราซึ่งเป็นผู้อยู่ในวัตรคีตดุริยางค์ เมื่ออ่านแล้ว พิจารณา จะทราบถึงคุณแห่งทิพยโสธยานซึ่งเป็นญาณในอภิญญาหก (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

พระไตรปิฎก เล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปรินิพพานสูตรได้ กล่าวถึงตอนเมื่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพาน ในกาลนั้นมีการบรรเลง ขับร้อง ฟ้อนรำถวายเพื่อสักการะ เคารพ นับถือ บูชา ซึ่งการดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำนั้นถูกยกให้เป็นของดีที่ทั้ง มนุษย์และเทวดาต่างพากันสรรเสริญ ดังนี้ “ดูกรวาสิสฺสทั้งหลาย ความประสงค์ของพวกท่านว่า เราสักการะ เคารพ นับถือ บูชาพระสรีระพระผู้มีพระภาค ด้วยการฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคม มาลัยและ ของหอม จักเชิญไปทางทิศทักษิณแห่งพระนคร แล้วเชิญไปภายนอกพระนครถวายพระเพลิงพระสรีระ พระผู้มีพระภาคทางทิศทักษิณแห่งพระนคร ความประสงค์ของพวกเทวดาว่า เราสักการะ เคารพ นับถือ บูชาพระสรีระพระผู้มีพระภาคด้วยการฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคม มาลัยและของหอมอันเป็น ทิพย์ จักเชิญไปทางทิศอุดรแห่งพระนคร แล้วเข้าไปสู่พระนครโดยทวารทิศอุดร เชิญไปท่ามกลาง พระนคร แล้วออกโดยทวารทิศบูรพา แล้วถวายพระเพลิงพระสรีระพระผู้มีพระภาค ที่มกุฏพันธเจดีย์ ของพวกเจ้ามัลละ ทางทิศบูรพาแห่งพระนคร ฯ” (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

หนังสือคัมภีร์ลิลิตวิตรระ กล่าวถึงพระพุทธรูปประวัติฝ่ายมหายาน ที่ ศาสตราจารย์ รตท. แสง มนวิฑูร แปล ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างการเล่นดนตรีขับร้องกับพระพุทธรูปศาสนาหลากหลาย ประเด็น ยกตัวอย่าง 2 ประเด็น ดังนี้

1) อธิบายที่ 13 สัญญาพริวรรค ข้อที่ 20 ข้อที่ 93 ข้อที่ 94

2) อธิบายที่ 12 ชื่อ ศิลปสันทรสนพริวรรค (ว่าด้วยการแสดงศิลปะ) กล่าวยกย่องถึง พระพุทธเจ้าถึงสรรพกรรมและศิลปศาสตร์ทั้งหลายอันเป็นของโลกมนุษย์ เกินกว่าของทิพย์และของ มนุษย์ทั้งหลายทุก ๆ อย่างเป็นต้นว่า แต่งกายภักกลอน ร้อยกรอง การตีพิณ ขับร้องรำ ฯ พระพุทธ องค์มีความสามารถมากที่สุด โดยรจนาไว้อย่างน่าพิจารณา

พระไตรปิฎกเล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 19 ฉบบมหาจุฬาฯ ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1 เรื่องคุดติลชาดก (243) ว่าด้วยคุดติลโพธิสัตว์ ซึ่งเป็นนักขับร้องซึ่งสำเร็จเป็นโพธิสัตว์กล่าวกับท้าว ลักกะเทวราชถึงเรื่องลูกศิษย์ (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

ศิลปข้อ 7 นจจคิตวาติตวิสุททสนมลาคนธวิเลปนธารณมณทณวิภูสนฐาณา เวรมณี คือ การ เว้นจากการฟ้อนรำ ขับร้อง บรรเลงดนตรี ดูการเล่นอันเป็นข้าศึกต่อพรหมจรรย์ การตัดทรงดอกไม้ ของหอม และเครื่องอุปโลภซึ่งใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่ง สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องปรุงแต่งกิเลสความโลภ โกรธ หลง ให้เติบโตใหญ่ การปฏิบัติตามข้อนี้เพื่อให้เราสามารถละวางความพึงพอใจต่อสิ่งเร้าภายนอกได้ ง่ายขึ้น จึงจำเป็นต้องรักษาศิลข้อ 7 อันเป็นกฎที่ออกมาภายหลังเพื่อฝึกสำหรับผู้ฝึกหัดปฏิบัติ ธรรมตามแนวศาสนาพุทธนิกายเถรวาทคือทำตามคำพระเถระ จากศิลปข้อดังกล่าวข้างต้นสะท้อนให้ เห็นถึงความคิดของศาสนิกชนที่มีต่องานศิลปะว่า วิชาทางด้านศิลปะนั้นเป็นปรัภักต่อการหลุดพ้น แต่ทั้งนี้ศิลปะมิได้ผิด ศิลคือเครื่องมือเพียงเพื่อคอยช่วยประคับประคองให้คนได้รู้จักทำใจปล่อยวาง เข้าสู่สภาวะธรรมได้เร็วยิ่งขึ้น ซึ่งศิลปดังกล่าวนี้เป็นเพียงกระพี้เพียงเท่านั้น ในส่วนที่พระวินัยห้ามที่ว่า

ด้วยนั้นจะคิดะวาติตะฯ ในพระคัมภีร์ความคิดเห็นส่วนตัวนั้น อาจจะมีเพียงความหมายที่แคบลงมา สำหรับผู้เรียนรู้ธรรมะขั้นต้น เช่น การหมายเพียงห้ามเอาโคโยตีมาเดินที่วัด เป็นต้น ซึ่งเป็นของที่ไม่น่าดู เพราะไม่มีประโยชน์ในการศึกษา ซึ่งสิ่งดังกล่าวนี้เป็นข้าศึกของสมณะรวมถึงศาสนิกชน อีกทั้งยังมีคำโบราณกล่าวไว้ว่า วัดใดฝังลูกนิมิต ต้องให้สมภารไปนอนวัดอื่นจนกว่าวัดนั้นจะหมดเสียงสังข์เสียงแตร ซึ่งคำข้างต้นนั้นก็ต้องมาพิจารณาว่า อันไหนคือศิลปะที่สามารถใช้ขัดเกลาดนเองของผู้ยากหลดพื้น อันไหนคือศิลปะที่ยิ่งเสวยยิ่งเสื่อม เราผู้ซึ่งเป็นผู้สั่งสอนและศึกษางานศิลปะจึงมีความจำเป็นในการเข้าใจว่าในวิชาศิลปะดนตรีนั้นมีทั้งที่เป็นของสูงและของต่ำ ควรพิจารณารับเลือกและถ่ายทอด

มีข้อสังเกตในการเรียน เปริยัตถธรรม 8 ประโยค ในปัจจุบัน ที่ให้เหล่าพระภิกษุและผู้เรียน ต้องหัดแต่งฉันท์แต่งกลอน เรื่องดังกล่าวนี้เป็นสิ่งน่าใคร่ครวญว่าการเรียนลักษณะดังกล่าวทำไมถึงไม่ ผิดศีลในข้อนี้คิดะวาติตะฯ ในนิกายเถรวาท เราเชื่อคำโอวาทของพระเถระจนบางครั้งลืมอดีตแห่งพระ พุทธองค์ ซึ่งผู้เขียนเข้าใจว่า หลักสูตรที่พระเถระได้วางแบบให้ต้องหัดประพันธ์ฉันท์ประพันธ์กลอนนั้น ผู้ที่จะสอบเปรียญสูง ๆ จะต้องรู้จักการประพันธ์ ซึ่งการประพันธ์คืองานศิลปะชนิดหนึ่ง โดยมีมือการ ประพันธ์นั้นเป็นเครื่องมืออย่างดีในการเผยแพร่พระศาสนา ดูตัวอย่างที่ชัดเจนได้ในพุทธทาส ขวัญอิน โข่ง ซึ่งรวมในเรื่องของการขับร้องเพลงแหล่ด้วย เป็นต้น

ในด้านพระนักร้องนักแหล่นั้น ปัจจุบันมีชาวที่หลายคนในสังคมออกมาต่อต้านอย่างหนักใน พักหลังนี้ ด้วยมีการแสดงจนเกินขอบเขตด้วยขาดการศึกษาที่ลึกซึ้งในศาสนปฏิบัติ ซึ่งวิธีแห่งเทศน์ มหาชาติหรือแหล่ในพิธีทำขวัญต่าง ๆ นั้น ถ้าเป็นไปตามธรรมชาติของวัฒนธรรม จะไม่มีปัญหาอะไร มากมาย เพราะเนื้อหาในบทเพลงดังกล่าวจะสามารถกล่อมเกลาส่งเสริมศีลธรรมสู่สังคมอย่างซื่อ ๆ เป็นไปตามธรรมชาติได้ ถ้าไม่มีเชิงพาณิชย์ ธุรกิจ หรือค้นหาเข้ามาเกี่ยวข้อง ท่วงทำนองดนตรียังคงมี เพื่อรับใช้พระศาสนาสืบไป

ทำนองสวดมนต์นั้นยังคงถูกศาสนาเลือกรับมาปรับปรุงบรรจุอยู่ในท่วงทำนองสวดมนต์ได้นั้น เป็นเรื่องน่าพิจารณาที่สำคัญ โดยเฉพาะขัดสัคเคที่เห็นอย่างเด่นชัด ซึ่งการเลือกท่วงทำนองมาบรรจุ เข้าในมนต์พิธีนั้น โบราณจารย์ท่านคัดเลือกท่วงทำนองที่เมื่อฟังแล้ว ผู้ฟังสามารถโน้มเอียงไปสู่ความ เคารพศรัทธาปฏิบัติ ด้วยธรรมชาติแห่งบทสวดทั้งหลายในศาสนาพุทธนั้น คือบทกล่าวสรรเสริญ พระคุณของพระพุทธเจ้า เป็นบทที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ในพระสูตรต่าง ๆ รวมทั้งเป็นการเชื้อเชิญ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ การทอมนต์จึงเป็นกิริยาที่สามารถยกวาระจิตของผู้สวดและผู้ฟังสวดให้มีสติตื่นรู้ได้ ในทุกขณะจิตที่ท่องและทุกขณะจิตที่ฟังสวด ด้วยมีทำนองเข้ามาเกี่ยวข้องกำกับ สภาวะแห่ง ท่วงทำนองนั้นได้มีบทบาทไปปรุงจิตกลายสภาพเป็นธรรมที่ละเอียด ในลักษณะของการจับจิตขณะที่ สวด จึงสัมผัสได้ด้วยลักษณะที่มองเห็นทางใจของผู้สวดและผู้ฟังสวด รับรู้ได้เฉพาะผู้มีระดับสติปัญญาถึง พร้อม ท่วงทำนองของลัทธิดนตรีจึงมิใช่ข้าศึกแห่งศาสนาเสมอไป แต่กลับนำไปให้พุทธศาสนิกชนเข้าถึง ฌานสมาบัติระดับสูงได้ในทางกลับกัน ฉะนั้น เมื่อเราได้ฟังทำนองสวดจากสมณะที่สำเนียงถึงพร้อมยิ่ง พาให้พิธีนั้น ๆ น้อมสู่ความเข้มข้นน่าเลื่อมใสศรัทธา รวบรวมว่าเกิดความศักดิ์สิทธิ์ ศิลข้อ 7 จึงเป็น การร้อยเรียงสู่ระเบียบปฏิบัติพื้นฐานเพียงเท่านั้น ซึ่งประโยชน์ของศาสนานั้นสามารถนำไปสู่การเข้าใจ หลักสุนทรียศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้

2.3.4 ไตรสิกขสังคิต

เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธธรรมกับสุนทรียศาสตร์โดยเฉพาะแขนงดนตรีนั้น เมื่อนำมาอธิบายให้กับผู้เรียน เช่น นักศึกษานั้น เป็นเรื่องยากที่เขาเหล่านั้นจะเปิดใจเรียนรู้ เนื่องจากวัยวุฒินั้นยังไม่ใกล้ชิดกับธรรมะในพระพุทธศาสนา ต่อเมื่อเขาเหล่านั้นจบการศึกษาไปสู่ผู้ถ่ายทอดแล้ว เขาจึงขาดภูมิธรรมและภูมิรู้ในการอธิบายสู่ศิษย์รุ่นต่อมา ผู้เรียนรุ่นหลังจึงมีโอกาสน้อยในการเข้าถึงซึ่งพุทธธรรมกับดนตรี เมื่อผู้เรียนคนใดได้มีโอกาสรับการกล่อมเกล่าที่ดีจากครูผู้สอนนั้น ๆ ถือว่าเป็นเรื่องมงคลประเสริฐ โดยจะอธิบายถึงไตรสิกขากับดนตรีขั้นพื้นฐานให้ทราบเพื่อพิจารณาเรียนรู้แบบกระชับ

ไตรสิกขา หมายถึง การศึกษาข้อปฏิบัติ ผูกฝนอบรมตนในเรื่องที่พึงศึกษา มี 3 อย่าง คือ ศิลปสมาธิและปัญญา เมื่อพิจารณาความเชื่อมโยงของระบบไตรสิกขากับดนตรี จะพบว่าจะมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับระบบการพัฒนากล่อมเกล่าของมนุษย์ ซึ่งเครื่องมือที่ใช้อธิบายมี 3 ศาสตร์ คือ วิทยาการศาสนาและจริยศาสตร์ และศิลปะ ดังข้างต้น ความเชื่อมโยงระหว่างศาสนากับศิลปะนั้น มีความเกี่ยวเนื่องที่เข้มข้นมากที่สุด ซึ่งผู้ที่ปฏิบัติทางดนตรีมีภูมิธรรมที่ถึงพร้อม ย่อมเป็นผู้สร้างงานศิลปะด้วยความองอาจเรียกว่าศิลปิน เบื้องต้นจะอธิบายสรุปสั้น ๆ เกี่ยวกับความสัมพันธ์เชิงไตรสิกขาสังคิต ดังนี้

1) ศิล คือ การอบรมกายวาจาให้ถูกต้อง เป็นเครื่องข่มจิต การตั้งใจการเล่าเรียน บังคับข่มจิตตนให้หมั่นฝึกซ้อมเตรียมพร้อมในการปฏิบัติ ถือเป็นศิลปะเบื้องต้นในอีกแง่มุมหนึ่งของพุทธธรรม

2) สมาธิ คือ การศึกษาเรื่องจิต การอบรมจิตให้สงบ การสังเกต การปฏิบัติ การเลียนแบบ เป็นส่วนหนึ่งของสมาธิ เนื่องจากเป็นอาการแห่งพิจารณาทางจิต

3) ปัญญา คือ การศึกษาหาความรู้ การรู้จักนำสัจจะทางดนตรีไปใช้โดยมีการแยกแยะจัดระเบียบ ใคร่ครวญ ปรับใช้ ซึ่งเป็นอาการทางปัญญา

ดังนั้น ผู้เรียนรู้ทางสุนทรียศาสตร์โดยเฉพาะดนตรีตลอดจนชาวพุทธนั้น ควรพิจารณาความชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องไตรสิกขา ด้วยไตรสิกขาทั้ง 3 นั้นคือบันไดสู่ความเป็นศิลปิน ผู้ซึ่งเป็นนักอธิบายความงามนั้นจะขาดเพียงข้อใดข้อหนึ่งเห็นเป็นเรื่อน่าเสียดาย ไตรสิกขาสังคิตดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเสมอ ๆ พุทธธรรมเป็นเรื่องที่สากลที่สุดในโลก จะหยิบมาเป็นเครื่องมือเพื่ออธิบายสิ่งใดล้วนชัดเจน เพราะไม่มีสิ่งใดในโลกนี้ จะพ้นหรืออยู่นอกเหนือจากคำอธิบายของพุทธธรรมได้โดยแท้สักปรากฏการณ์เดียว ทั้งนี้พุทธธรรมยังลึกซึ้งจนอธิบายสิ่งที่ยังไม่มีแม้ปรากฏการณ์ ซึ่งนั่นคืองานของศาสนาที่อธิบายในเรื่องของสุนทรียศาสตร์

2.3.5 อุกุศลมูลในทรศนะศิลปะ

ศิลปะ คือกิจกรรมทางปัญญาหนึ่งในสามกิจกรรมที่สำคัญของมนุษย์ แต่ศาสตร์ทั้ง 3 แขนงดังกล่าวนี้มีหลักคิดและเป้าหมายที่ต่างกัน ธรรมชาตินั้นยังสร้างสิ่งสำคัญไว้ในมนุษย์ คือ Risen (การเกิดขึ้น) เพื่อให้มนุษย์ได้เข้าใจในกิจกรรมวิชาการ และ Emotion (ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์) หรือ Feeling เพื่อให้มนุษย์ได้เข้าใจในกิจกรรมศิลปะ ด้วยระบบแห่งธรรมชาติ

เราทุกคนเกิดมามีถูกสร้างให้มีศักยภาพที่จะมีความรู้สึกทางอารมณ์เท่า ๆ กันทุกคน แต่ในบางคนความรู้สึกของเขาเหล่านั้นมีศักยภาพทางอารมณ์ที่สูงกว่าคนทั่วไป ศักยภาพดังกล่าวสามารถพัฒนากลายเป็นความรู้สึกที่ประณีต และสูงส่งขึ้นมานั่นขึ้นอยู่กับการศึกษา ระบบการขัดเกลา การอบรมสั่งสอน เหมือนที่ธรรมชาติให้เราใช้เหตุผลในมนุษย์เท่ากันทุกคน แต่การศึกษาอบรม ขัดเกลา การฝึกตน สามารถทำให้คนบางคนให้เหตุผลในทางศิลปะได้ดีกว่าบางคน ความโลภ

โอรุทหลงนั้นมิในคนทุกคน แต่คนบางคนสามารถที่จะพัฒนาความรู้สึกโลกโอรุทหลงให้ประณีตได้ คนเหล่านั้น คือศิลปิน นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างกิจกรรมทางศาสนาและกิจกรรมทางศิลปะ

ในทางพุทธศาสนากล่าวว่า โลกโอรุทหลงนั้นเป็นอนุสุมล (ต้นเหตุแห่งความชั่ว มี 3 อย่าง คือ โลกะ โทสะ โมหะ) แต่ในทรรศนะของศิลปินนั้น โลก โอรุท หลง คือของกลาง ๆ ซึ่งความโลภโอรุทหลงที่ไม่ได้ถูกพัฒนาให้สูงส่ง ก็ไม่สามารถนำพาให้ชีวิตเราไปหาของที่สูงส่งได้ แต่ถ้าความโลภโอรุทหลงถูกขัดเกลามาให้ประณีตจนสามารถแสดงออกได้อย่างวิจิตร นั่นคือเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดงานศิลปะ ซึ่งการเข้าใจในศิลปะจะทำให้เราที่เป็นคนที่มิทั้งโลกโอรุทหลงที่พอดีพองาม

งานแห่งศิลปะบางอย่างนั้น ไม่ประสงค์จะทำให้ใครหลุดพ้นจากกิเลส แต่ระบอบของศิลปินนั้นจะขัดเกลามนุษย์ที่มีกิเลสให้กลายเป็นมนุษย์ที่มีกิเลสที่ละเอียดอ่อน มีความประณีต ด้วยศิลปินนั้นเข้าใจในตรรกะของมนุษย์ในท้ายที่สุดที่ว่า “ไม่มีใครละกิเลสได้” แต่คนคน นั้นที่เฝ้าศึกษา และมีความผูกพันอยู่กับศิลปะจะมีชีวิตที่เสวยมสุขและดำรงได้ด้วยศิลปะ ศิลปินไม่ใช่คนซึ่งปลงได้ในเรื่องอนุสุมล แต่ศิลปะจะขัดเกลามาเหล่านั้นให้เป็นคนที่สมควรจะมีโลก โอรุท หลง และแสดงความโลภโอรุทหลงออกมาอย่างพอดีพองาม แต่ถ้าศิลปินท่านใดสลະแล้วซึ่งกิเลสไปเสียทุกอย่าง ก็ดูราวกับว่าท่านนั้นได้สูญเสียความเป็นศิลปินให้กับศาสนาไปเสียแล้ว เพราะบุคคลนั้นไม่สามารถสร้างงานที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของคนให้สะท้อนใจไม่ได้อีกต่อไป นั่นเป็นภาระงานของเหล่านักศิลปะ ซึ่งมีความแตกต่างจากจุดหมายปลายทางของงานด้านศิลปะ

ฉะนั้นในการเข้าใจศิลปะ ผู้ศึกษาควรมีหลักคิดที่ต้องได้รับการถ่ายทอดความรู้จริงจากศิลปินผู้ที่มีความรู้เชิงทฤษฎีที่สามารถอธิบายได้ ซึ่งอันที่จริงความรู้ที่ว่านี้เราถูกติดตั้งในชีวิตแล้วทุกคนในรูปของ “ความสามารถที่จะรู้สึก” แต่ในคนบางคนจำเป็นต้องได้รับการปลูกการรับรู้ดังกล่าวให้รู้สึกทราบ คนที่อยู่ในสังคมที่มีศิลปะเจริญก้าวหน้า จะเป็นคนที่มี Emotion ที่นุ่มนวล ทำให้เราไม่ด่วนวินิจฉัยเพื่อนมนุษย์ด้วยกันอย่างสุ่มสี่สุ่มห้า ยิ่งกับการตัดสินใจด้านศิลปะด้วยแล้วยิ่งเห็นชัดต้องมีใจหนักแน่น ซึ่งหากเราไม่ได้ตาบอด ควรอย่าเอาหูไปตัดสินผู้อื่น

ในอดีตกาลนั้น ศิลปะดนตรีคีตศิลป์คลุกคลีอยู่กับพุทธศาสนาเสมอมา การเผยแผ่พระศาสนาด้วยวิธีที่มีศิลปะคอยกล่อมเกลาก็มีอิทธิพลสูง ฉะนั้นในพระพุทธศาสนายุคหลัง อาจจะทำให้เกิดปัญหาบางประการที่มีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนระหว่างศิลปินและศาสนา จึงทำให้เกิดการทำงานศิลปะในศาสนาพุทธยุคหลังมานั้น ได้ขาดหายตกหล่นในนิยามเถรวาทอย่างที่เป็น ในพระวินัยของเถรวาทบัญญัติไว้ว่าห้ามเล่นดนตรี แต่เราก็มักพบเจอพระสวดด้วยสำเนียงไพเราะ ซึ่งสำหรับสภณนั้น ดนตรีหรือเครื่องดนตรีคือมาร เครื่องดนตรีนั้นเป็นปฏิปักษ์ต่อความเป็นสภณ ทั้งนี้แนวคิดนี้ขัดต่อแนวคิดของขงจื้อมากทีเดียว และด้วยอิทธิพลของขงจื้อซึ่งทำให้พระในนิยามมหายานมีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับดนตรีด้วยมีความสำคัญ ซึ่งขงจื้อได้กล่าวว่า คนที่ไม่สนใจดนตรี ก็ยากที่จะเป็นบัณฑิต อันแตกต่างจากคำสอนของนิยามเถรวาท

2.3.6 นิยามเซนกับความงาม

นิยามเซน เป็นนิยามในศาสนาพุทธฝ่ายมหายาน นับถือกันอย่างแพร่หลายในแถบเอเชียตะวันออก (จีน ญี่ปุ่น เกาหลี) ซึ่งคำว่า เซน เป็นชื่อภาษาญี่ปุ่นของคำว่า ฉาน ในภาษาจีน ที่มาจากการว่า ญาณ ในภาษาสันสกฤตอีกทอดหนึ่ง (ตรงกับคำว่า ฉาน ในภาษาบาลี) ซึ่งหมายถึง การเพ่งอารมณ์จนใจแน่วแน่เป็นอัปนาสมาธิ มีจิตที่สงบและประณีต ซึ่งหลักความงามในพระพุทธศาสนานิยามเซน

ของญี่ปุ่นนั้นมีมุมมองที่แตกต่างจากศาสนาพุทธแบบเถรวาทที่น่าพิจารณา ซึ่งกล่าวถึงความงามในแง่ของสุนทรียศาสตร์ ตัวอย่างดังนี้ เราทำงานอยู่ในห้องที่มีแจกันเล็ก ๆ หนึ่งใบ พร้อมมีดอกไม้สดที่สวยงามปักไว้ ซึ่งดอกไม้เหล่านั้นจะอยู่ได้เพียงวันสองวันก็จะเหี่ยวแห้งไป หลายวันต่อมาเมื่อเราเปิดหน้าต่างลมพัดเข้ามาต้องดอกไม้เหล่านั้นในทรวงของเซนกล่าวว่า ลมพัดดอกไม้แห้งตกลงจากแจกันนั้นแหละคือ Beauty นิยายเซนไม่ได้มองว่าดอกไม้สดในแจกันวันที่หนึ่งหรือวันที่สองนั้นเป็นสิ่งที่ Beauty สังเกตได้ว่าคำว่า Beauty ไม่ได้แปลว่าสวย เพราะว่าดอกไม้มันเหี่ยวแห้งไปแล้ว แต่สิ่งที่งามในทรวงของเซนนั้นคือสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วมันกระตุกใจ ทำให้เราคิดอะไรไปต่าง ๆ นานาในหัวใจของเรา ซึ่งการที่ลมพัดดอกไม้ร่วงจากแจกันนั้น ให้ความคิดความอ่านในคนเรามากกว่าดอกไม้สดที่สวยงาม

เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่า Beauty ในทางสุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่ของที่ปรากฏในอายตนะคือ ตา ซึ่งคุณสมบัติของคำว่า “สวยงาม” จะปรากฏขึ้นต่อตา ส่วนคุณสมบัติของคำว่า “งาม” นั้น ปรากฏขึ้นต่อใจและความคิด ศาสนาพุทธนิยายเซนนำแนวคิดเรื่อง “ไม่งาม” ไปปรุงแต่งให้เป็นงานศิลปะได้ก็คือเรื่องความงาม เราทุกคนมีภาพของความสมบูรณ์แบบอยู่ในใจ ดังนั้นเวลาเราตัดสินงานศิลปะแขนงต่าง ๆ งานศิลปะไหนอยู่ใกล้แบบในใจของเราที่สุดนั้นคือความสวย ซึ่งมีนัยเกี่ยวข้องกับคำว่าสมบูรณ์ แต่คำว่างามนั้นเกิดจากการวิเคราะห์ความจริงจากธรรมชาติ อธิบายด้วยธรรมชาติของชีวิตที่ไม่สมบูรณ์ ซึ่งความไม่สมบูรณ์นั้นถือว่าเป็น “สัจธรรม” เราอยู่ในโลกของความไม่สมบูรณ์ การที่เรามีนิสัยชอบของที่สมบูรณ์ มันจึงขัดต่อธรรมชาติ เพราะฉะนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์จึงเป็นวิชาที่สอนให้เรารู้จักความงาม ซึ่งความงามที่เราเข้าใจนั้นจะทำให้เรามองเห็นว่าจริง ๆ แล้ว ความไม่สมบูรณ์นั้นแหละมันคือความงาม

2.3.7 ศิลปะกับศีลธรรม

สิ่งที่เป็นอุปสรรคทำให้การทำงานศิลปะไม่ได้รับการพัฒนาคือ ชาวสังคมที่มักไปเรียกร้องกับศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะว่าควรออกมารับผิดชอบต่อศีลธรรม ขึ้นว่างานศิลปะนั้นควรทำให้จิตใจมนุษย์สูงส่งดีขึ้น ทั้งนี้การขึ้นของสังคมอย่างนี้ในทรวงของหลักสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นสิ่งไม่ควร เพราะการไปเรียกร้องดังกล่าวนั้นดูจะผิดที่ผิดทางนั่นเอง ซึ่งถ้าจะไปเรียกร้องเรื่องนี้ต้องไปทำงานด้านศาสนาจะสมควรกว่า ด้วยหน้าที่สอนให้คนทำมีศีลธรรมนั้นผูกโยงอยู่กับศาสนา แต่สังคมก็กลับมักจะเรียกร้องศีลธรรมกับงานศิลปะอยู่ร่ำไป เหตุผลดังกล่าว นักวาดรูปอย่างอาจารย์อนุพงษ์ จันทร ในภาพภิกษุอีกา ภาพที่ถูกบุกกริดของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี หรือความเห็นของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ในเรื่องพระอุตร้าแมนจึงไม่รู้สักอะไรไปมากกว่าการสร้างงานศิลปะที่พัฒนา

แต่กระนั้นศิลปะก็มีวิธีการทำงานบางอย่าง ที่สามารถเปลี่ยนวิถีชีวิตคนได้ แต่การเปลี่ยนวิถีชีวิตคนนั้น เป็นคนละแนวทางกับทางศาสนาที่ทำ ด้วยศิลปะนั้นสอนให้ผู้คนเรียนรู้กับการใช้ชีวิตจริง ลองผิดลองถูกเอง ผสมผสานกับการอ่าน ซึ่งบางครั้งเมื่อเราเห็นความผิดพลาดที่บรรจุอยู่ในงานศิลปะนั้น ๆ ก็สามารถทำให้ผู้คนนั้น ๆ เรียนรู้ได้เช่นเดียวกัน แต่ไม่ควรจะยึดเยียดเกินไป เพราะการเรียนรู้ผ่านงานศิลปะมี Limit ข้อจำกัดในบางบุคคล ถ้าคนคนนั้นเป็นคนต้น ๆ การรับรู้ในงานศิลปะก็มักติดตัน ในทางแห่งศีลธรรมก็อย่าหวังว่าจะเข้าถึงลึกซึ้งได้ รังแต่จะทำให้งานศิลปะนั้นถูกจำกัดด้วยความรู้พื้นฐานทางสังคม วงการศิลปะในแบบไทยจึงพัฒนาได้ช้ากว่ายุโรป แต่ถ้าผู้รังสรรค์งานศิลปะมีจิตใจที่โน้มเอียงสู่หลักธรรมคำสอนของศาสนา ศิลปะนั้น ๆ จึงยังประโยชน์ในทางสร้างปิตุหังผิงศาสนาและศิลปะ สูงสุดสำหรับงานศิลปะคือการได้รับใช้พระศาสนา ฉะนั้นศิลปะที่เอิบเปรมมากที่สุดควรจะใคร่ครวญถึงหลักศาสนาบ้างในบางครั้ง

2.3.8 การรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์จากศิลปิน

สามัญสำนึกแห่งความรู้ ความรักและประสบการณ์ คือเครื่องกล่อมเกลาจิตวิญญาณให้มนุษย์ได้ค้นพบตัวตนในเชิงศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องที่มนุษย์ผู้มุ่งสู่ศิลปินเป็นที่พึงที่ระลึกจำเป็นต้องแสวงหา จากศิลปะสู่สมาธิ นำมาซึ่งปัญญา เมื่อนักแสวงหาถึงความถึงพร้อมซึ่งไตรสิกขาดังกล่าวแล้ว จะเกิดปัญญาพาไปสู่ความสามารถในการค้นพบตัวตนที่มีเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ นั่นคือศิลปิน

การเข้าถึงซึ่งศิลปะนั้นมีความละเอียดอ่อนไปตามแต่ละประเภท บางอย่างเป็นการเข้าถึงเพียงแค่กระพือ เช่น การฟังดนตรี เราผ่านการฝึกฟังเสียงดนตรีด้วยการหลับตาฟังและสามารถทราบว่าเสียงนี้โน้ตอะไรอย่างปราดเปรื่อง ซึ่งนั่นคือเรายังไม่ใช่ศิลปิน เพียงทราบถึงกระบวนการของดนตรีทางกายภาพ (physical music) เป็นแค่การวัดผลด้วยการฟังเพียงเท่านั้น เพราะฉะนั้นวิธีการวินิจฉัยว่าสิ่งนั้นคือศิลปะหรือไม่ ยังต้องใช้การให้ข้อมูล (information) ที่อยู่ภายในดนตรี ศิลปิน และผู้ชมเป็นเครื่องวัด ถ้าใช้ห้วงแบบการฟังเพลงนั้นถือว่ายังไม่ใช่ศิลปะ แต่ทุกก็ยังเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ไปสู่การเข้าถึงซึ่งห้วงใจ กระบวนการเข้าถึงศิลปะนั้นจึงมีกระบวนการเรียนรู้ที่ลึกซึ้ง

เมื่อถึงจุดหนึ่งซึ่งลึกซึ้งต่อความรู้สึกของศิลปิน การรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์นั้น คือการเข้าถึงซึ่งสมาธิ อันมีลักษณะตรงข้ามกับการแสวงหาความเป็นศิลปิน โดยนักแสวงหาศิลปินเมื่อได้มาซึ่งเอกลักษณ์และอัตลักษณ์แล้ว จะทำลายสิ่งที่พบอันเป็นปัจเจกนั้นลง จากอัตตาไปสู่ความเป็นอนัตตา เมื่อศิลปินไม่มีอนัตตา จะมีสมาธิอันเป็นอนันตภาวะ คือ ธรรมชาติแห่งความไม่มีที่สิ้นสุด เป็นสภาวะแห่งความว่างที่ไร้ขอบเขตจำกัด คือ “จิตว่าง” เมื่อจิตของศิลปินนั้นว่าง งานที่ได้รับการรังสรรค์จึงสะอาด เรียกว่า ศิลปะบริสุทธิ์

ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure art) คือ งานวิจิตรศิลป์ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความพอใจ สร้างสรรค์ตามความรู้สึกนึกคิดของทหรศนะศิลปินมากกว่าประโยชน์ใช้สอย เป็นลักษณะของศิลปะบริสุทธิ์ (Pure art) เรียกศิลปะสาขานี้ว่า ประณีตศิลป์ อันมี จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี เป็นต้น ซึ่งการฝึกฝีมือให้เข้าถึงขั้นศิลปะบริสุทธิ์นั้น ไขว่คว้าทำกันได้บรรดามี แต่การฝึกใจให้ถึงขั้นศิลปะบริสุทธิ์นั้น เป็นสิ่งยาก เพราะศิลปินมักพะรุงพะรังกับกิเลสรูปการรังสรรค์งานที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์ทางใจจึงสำคัญกว่าฝีมือ

ในทางดนตรีนาฏศิลป์พบเห็นได้ในครูผู้ใหญ่ผู้ที่มีภูมิรู้ภูมิธรรมสูง ศิลปะของท่านอาจจะไม่เหลือซึ่งรสมือด้วยความชราภาพแห่งสังขาร แต่พลังการถ่ายทอดศิลปะนั้นเผยออกมาสู่ศิษย์ ทั้งศิลปะสมาธิ และปัญญาอันพร้อมมูล ครูผู้ใหญ่ลักษณะดังกล่าว เราจึงกราบได้อย่างสนิทใจ ซึ่งการฝึกหัดให้ตนเองโน้มเอียงไปสู่ ศิลปะ สมาธิ และปัญญานั้น สามารถฝึกหัดขัดเกลาได้ ไม่ต้องรอให้แก่ชราภาพ เพราะผลแห่งศิลปะนั้นรอศิลปินผลิตสู่มหาชนอยู่ทุกขณะเวลา ศิลปะคือองคาพยพของมรดกทางจิตวิญญาณจากมนุษยชาติ หากปราศจากศิลปะเสียสิ้นแล้ว สภาพแวดล้อมโดยรอบกายจะขาดความสวยงามทางจิตวิญญาณ ซึ่งมีความสำคัญในทางปิติ กระบวนการรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์ของศิลปินจึงมีความสำคัญต่อระบอบมนุษย์อย่างที่สุด

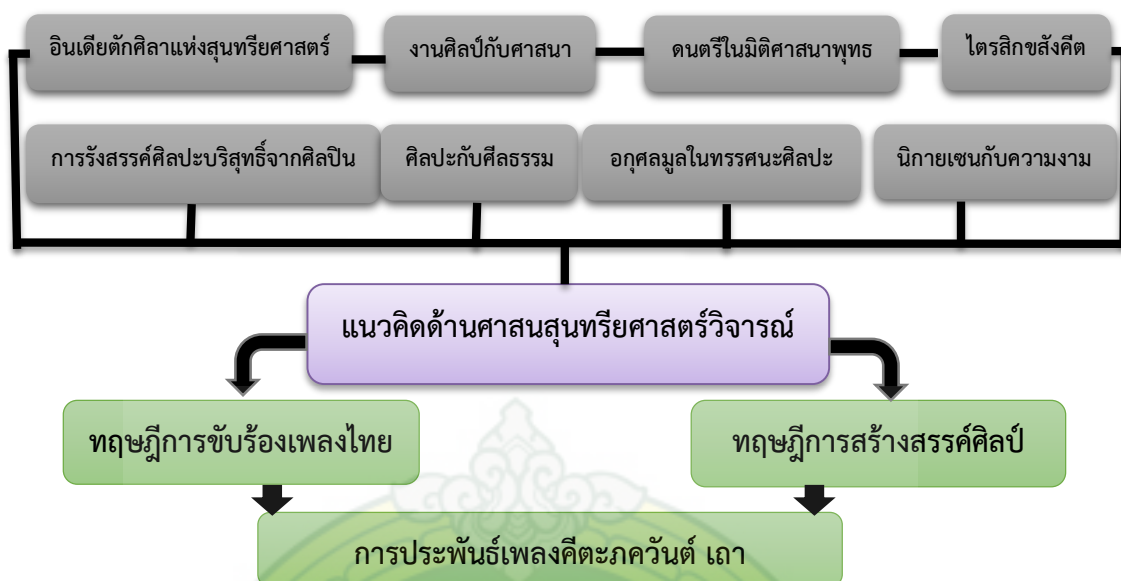
จากสารัตถะแห่งศาสนสุนทรียศาสตร์ข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่ากระบวนการกล่อมเกลามนุษย์ให้กลายเป็นผู้มีจิตใจสูง มี 3 ลักษณะ คือ วิทยาการ ศาสนา จริยธรรม และศิลปะ ซึ่งหลักทางศิลปะหรือสุนทรียศาสตร์นั้น เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความงาม แต่ด้วยระบบการกล่อมเกลาก่อนของวิถีชีวิตไทยซึ่งอยู่ภายใต้บรรพพระพุทธศาสนาแบบเถรวาท อันมีข้อจำกัดในการเข้าถึงศิลปะตลอดจนมุมมองที่มีต่อ

ศิลปะของพุทธศาสนิกชนชาวพุทธ กระบวนการอธิบายงานด้านศาสนาในเชิงศิลปะของชาวไทย จึงมีความคลาดเคลื่อนไปจากศาสนาอื่นทั่วโลก ซึ่งแม้หลักศาสนาพุทธในนิยายเถรวาทจะปฏิเสธหลักของความงามเชิงศิลปะ แต่เมื่อได้ศึกษาภูมิหลังแห่งศาสนาพุทธ พบว่า ในพระไตรปิฎกปรากฏร่องรอยการนำศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไปใช้ในการสั่งสอน สืบทอดพระศาสนาโดยพระสมณโคดมเป็นจำนวนมาก ทั้งพบการนำศิลปะเข้ามาปรุงปนระคนไปกับงานด้านศาสนาเป็นจำนวนมาก เช่น การร้องเพลงของภิกษุ ท่วงทำนองสวดในศาสนาพุทธ การประพันธ์ฉันท์และกลอนต่าง ๆ ในการเรียนปริยัติธรรม การศึกษาพระปริยัติธรรมแผนกบาลีของคณะสงฆ์ไทย เป็นต้น ซึ่งเรื่องที่ขัดแย้งกับหลักวินัยศิลป์ในวัตรปฏิบัติของภิกษุและฆราวาสที่เกิดขึ้นนั้น เป็นข้อปฏิบัติที่ตราขึ้นไว้อย่างหลวม ๆ ด้วยมนุษย์จะทำงานทางด้านศาสนาและจริยศาสตร์ที่ดีนั้น ควรจะเป็นผู้ที่โน้มเอียงสู่กระบวนการสุนทรียศาสตร์ เพราะสิ่งต่าง ๆ ที่ผู้ถึงพร้อมทั้งศาสนาและศิลปะเข้าใจนั้น เขาเหล่านี้เมื่อจะหยิบนวนคิดอันใดอันหนึ่ง จะไม่หยิบนวนให้กับผู้อื่นแบบที่อ้อ ๆ โดยปราศจากศิลปะ แต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ของผู้ถึงพร้อมนั้นจะประณีตงดงามน่าจดจำกว่าคนที่ไม่มีศิลปะ ที่สำคัญคือนักศิลปะที่ดีควรคำนึงถึงหลักศาสนาในการรังสรรค์ผลงานศิลป์

ทั้งศาสนาและสุนทรียศาสตร์นั้นล้วนเป็นศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์แห่งการพึ่งพาอาศัยกัน สามารถใช้คำว่า อิทัปปัจจยตา ได้อย่างสนิทใจ กล่าวคือ ไม่มีสิ่งใดอยู่ได้ด้วยตนเอง เมื่อทั้งสองศาสตร์ปราศจากการไม่มีตัวตน เป็นปัจเจกภาพเมื่อใด ศาสตร์ที่คอยเกื้อหนุนทั้งสองจะกลายเป็นหนึ่งเดียวกันกับทุกสิ่งได้

องค์ความรู้ทางด้านแนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ข้างต้น สามารถใช้ศึกษาวิเคราะห์และอธิบายการเคลื่อนไหวของศาสตร์ทางคีตศิลป์ไทยที่เคยปรากฏในหลักพุทธธรรมได้อย่างเป็นระบบ มีหลักฐานที่น่าพิจารณาทางด้านวิชาการด้วยพื้นฐานการกล่อมเกลามาจากจารีตเดิม พร้อมสร้างการตีความหมายภายใต้ความเคารพศรัทธาสูงสุดอย่างหาที่สุดไม่ได้

ทั้งนี้ ทางด้านคุณลักษณะของเสียงเอื้ออนนั้นเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกับเสียงในอุดมคติ ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงตามรสนิยมของสำนักการสันทนาการเพลงขับร้องไทย ตลอดจนการแต่งเติมด้วยรสนิยมของตัวศิลปินเอง การเพิ่มขึ้นของการสร้างเสียงในอุดมคติดังกล่าวนั้น ก่อตัวขึ้นเป็นลำดับโดยไม่รู้สีก แต่จะพบความแตกต่างในมุมมองของเทคนิคการผลิตเสียง การแสดงถึงความแตกต่างของเสียงที่ถูกผลิตใหม่นั้น ถูกเลือกจากคนในวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทยเอง ซึ่งพัฒนาขึ้นเพื่อตอบสนองเป้าหมายทางระบบสุนทรียภาพในทางเฉพาะเจาะจง แนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์จะเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้เกิดความกระจ่างในการอธิบายเจตคติทางการประพันธ์ได้ จึงสามารถมีผลขับเคลื่อนกระบวนการประพันธ์เพลงได้ จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้น สามารถเขียนเป็นแผนภูมิทฤษฎีได้ ดังนี้



ภาพที่ 17 แผนภูมิแนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ แสดงความเชื่อมโยง

การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เกา

ที่มา: ผู้วิจัย

2.4 ความหมายเฉพาะที่ปรากฏในงานวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เกา” ปรากฏคำศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะ ที่ต้องทำความเข้าใจร่วมกันเพื่อความเข้าใจเป็นไปในแนวทางเดียวกัน เพื่อความกระจ่างในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมคำที่มีความหมายเฉพาะ คือ ลักษณะเฉพาะ องค์ความรู้ และแบบแผน ดังนี้

2.4.1 ลักษณะเฉพาะ

บริบทเรื่องของ “นามธรรม” (abstraction) มีส่วนประกอบของสภาวะทางความคิด อารมณ์และความเห็นเป็นสำคัญ เข้าสัมผัสผสมผสานด้วยการปรุงแต่งด้วยจิต ก่อให้เกิดความรู้สึก ถ่ายทอดข้อมูลเกี่ยวกับสถานการณ์ทั้งระดับจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก โดยทำปฏิกิริยาเชิงเดี่ยวหรือร่วมกันอย่างซับซ้อน นามธรรม คือ มุมมองที่สะท้อนถึงปรากฏการณ์ที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์นั้น ๆ ทำให้สัมผัสทราบในรูปแบบของ “รูปธรรม” ที่สามารถตรวจสอบวินิจฉัยลักษณะทางกายภาพภายนอกได้ การแสดงออกเชิงรูปธรรม มีอยู่ 2 ลักษณะเป็นอย่างน้อย คือ ลักษณะทั่วไปและลักษณะเฉพาะ โดยความหมายของคำว่า “ลักษณะทั่วไป” หมายถึง สภาพโดยทั่วไป, หลักการหรือกฎเกณฑ์ทั่วไป ที่มีการกล่าวถึงอย่างกว้าง ๆ มีความครอบคลุมบริบทในวงกว้าง

ส่วนความหมายของคำว่า “ลักษณะเฉพาะ” (Character) ตามพจนานุกรม The Lexicon Webster มีความหมายว่า “a distinctive trait quality or attribute” something’s “essential quality or nature” and “reputation” แปลว่า สิ่งใดก็ตามที่แสดงถึงคุณลักษณะหรือคุณสมบัติที่ไม่เหมือนกัน ต่างกัน ผิดแผก ข้อแตกต่าง คุณภาพหรือธรรมชาติที่สำคัญของบางสิ่งที่เป็น และ

ลักษณะที่ทำให้เป็นที่ประจักษ์ เอกลักษณ์ คุณสมบัติเฉพาะ ปัจจัย ตัวกำหนด สิ่งที่แสดงผลเด่นที่มีความหมายที่ลุ่มลึกในลักษณะเฉพาะเจาะจง

ลักษณะเฉพาะที่กล่าวถึงในงานวิจัย เป็นการคัดกรองเอกลักษณ์ คุณสมบัติเฉพาะโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาภาวะวิธีการได้มาของข้อมูล จากการศึกษาวิจัยเชิงประจักษ์ของผู้วิจัย ภายใต้การให้คำปรึกษา การชี้แนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อความนิ่งของข้อมูลซึ่งเป็นข้อเท็จจริง นำมาเก็บข้อมูลวิเคราะห์ข้อมูล แปรผลการวิจัย นำมาสู่การนำเสนอแนะผลการวิจัยต่อไป

2.4.2 องค์ความรู้

ความหมายของ องค์ความรู้ (Body Of Knowledge) คือ ความรู้ที่ปรากฏในศาสตร์ ได้แก่ ความคิดรวบยอด หลักการ วิธีการ ที่ปรากฏในเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งอยู่ภายนอกตัวบุคคล มีกระบวนการสังเคราะห์ความรู้เป็นระยะเวลายาวนาน เพื่อให้สังคมรุ่นหลังได้เกิดการรับทราบเรียนรู้ องค์ความรู้ สามารถเกิดขึ้นจากการถ่ายทอดจากประสบการณ์ หรือจากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล เป็นความรู้ที่เกิดขึ้นต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยความรู้ที่เกิดขึ้นนั้น ผู้เรียนรู้สามารถนำไปใช้ได้โดยตรง หรือสามารถนำมาปรับใช้เพื่อให้เหมาะกับงานที่มุ่งหมาย มีลักษณะเป็นนามธรรมมากกว่ารูปธรรม อาจเกิดขึ้นกับเฉพาะบุคคล โดยองค์ความรู้มักจะปรากฏอยู่กับบุคคลมากกว่าจะปรากฏที่องค์กร โดยแหล่งกำเนิดขององค์ความรู้ มักได้รับการถ่ายทอดจากบุคคลอื่นที่เกิดจากประสบการณ์การปฏิบัติ ตลอดจนการทดลองริเริ่มคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ

องค์ความรู้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ องค์ความรู้ที่สามารถอธิบายได้ และองค์ความรู้ที่ไม่สามารถอธิบายได้ โดยองค์ความรู้ที่สามารถอธิบายได้ เป็นองค์ความรู้ซึ่งสามารถทำความเข้าใจได้ จากการฟัง การอธิบาย การอ่าน ตลอดจนการนำไปปฏิบัติใช้ ส่วนองค์ความรู้ที่ไม่สามารถอธิบายได้ หรืออธิบายได้ยาก ไม่สามารถอธิบายถึงการเกิดปรากฏการณ์ของความรู้เหล่านั้นว่าเกิดมาได้อย่างไร ซึ่งต้องอาศัยการวิจัย ตรวจสอบจากผู้มีความรู้เฉพาะทาง โดยมากมักเกิดขึ้นกับตัวบุคคล ซึ่งผลของการถ่ายทอดขึ้นอยู่กับผู้ถ่ายทอดและผู้รับเป็นสำคัญ

การจัดการองค์ความรู้ (Knowledge Management: KM) คือวิธีการรวบรวมองค์ความรู้ที่ปรากฏ ซึ่งอาจจะจัดกระจายอยู่ในตัวบุคคลหรือพบตามเอกสาร นำมารวบรวม จำแนก วิเคราะห์ สังเคราะห์พัฒนาอย่างเป็นระบบ เพื่อให้สังคมสามารถเข้าถึงซึ่งความรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นกระบวนการนำข้อค้นพบที่เป็นความจริง ทำการเปลี่ยนรูปพร้อมเผยแพร่องค์ความรู้ผ่านเอกสาร หน่วยงานต่าง ๆ สู่วงศัวิชาการ

เครื่องมือในการจัดการความรู้ ได้แก่ การค้นหาความรู้ การสร้างและแสวงหาความรู้ใหม่ การจัดการความรู้ให้เป็นระบบ การประมวลผลกลั่นกรองความรู้ การแบ่งปันแลกเปลี่ยนความรู้ ซึ่งสุดท้ายปลายทางคือการเรียนรู้และเพื่อให้มีการนำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อไป

ส่วนโครงสร้างความรู้ หมายถึง ความรู้ที่อยู่ภายในตัวบุคคล เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ของบุคคลนั้น ๆ ซึ่งไม่ได้มาจากการลอกเลียนมาจากองค์ความรู้ เป็นความรู้ที่เกิดขึ้นใหม่โดยผู้เรียนรู้สร้างขึ้นมาจากภูมิปัญญาตนเอง เมื่อผ่านการพัฒนาโครงสร้างความรู้อย่างต่อเนื่อง สามารถสร้างผลงานจนกลายเป็นองค์ความรู้ให้คนอื่นค้นคว้าได้

2.4.3 แบบแผน

พจนานุกรมแปลไทย-ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า แบบแผน หมายถึง ขนบธรรมเนียมที่กำหนดใช้ หรือถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งเป็นความหมายสั้น ๆ จึงทำให้ต้องทบทวนวรรณกรรมในบริบทที่เกี่ยวข้องทำให้ความหมายของ แบบแผน เกิดความกระจ่าง มีความสามารถในการเสริมความเข้าใจร่วมได้

แบบแผน ในทฤษฎีหนึ่ง กล่าวได้ว่า คือตำรับตำราที่สังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้ยึดเป็นกรอบแนวทางเดียวกัน ใช้ในโอกาสอย่างเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบ การจัดการองค์ความรู้ ซึ่งแบบแผน เกิดขึ้นจากการวางกฎเกณฑ์ในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ที่สามารถตรวจสอบวินิจฉัยหลักเกณฑ์ขององค์ความรู้นั้น ๆ ได้ จัดรวบรวมเป็นโครงสร้างหมวดหมู่ มีการเรียบเรียงเป็นตำราเป็นสิ่งที่อธิบายตามที่ได้สังเกตเห็นจริง มิได้เรียบเรียงขึ้นตามความเชื่อส่วนตัวหรือตามหลักปรัชญา

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควัณฑ์ เกา” ผู้วิจัยได้นำเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนำมาเป็นเครื่องมือตรวจสอบอธิบายงานวิจัย มีผลขับเคลื่อนกระบวนการประพันธ์ทางขับร้องเพลงคีตะภควัณฑ์ เกา ได้ โดยกำหนดประเด็น ดังนี้

3.1 งานวิจัยในประเทศ

กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2562) อธิบายถึงกระบวนการส่งเสริมการขับร้องเพลงในมิติใหม่ เรื่อง ดุษฎีนิพนธ์การแสดงดนตรี: สุนทรียะเพลงร้องโรแมนติกแห่งตำนาน กล่าวถึงการคัดเลือกบทเพลงไทยสากลที่เป็นที่นิยมในอดีต นำมาสร้างสรรค์ปรุงแต่งโดยเสริมคุณค่าในเชิงสังคมศิลปวัฒนธรรมผ่านการศึกษาบริบทและขนบการบรรเลงโดยยึดถือจารีตรูปแบบเก่า เพื่ออนุรักษ์ระเบียบรูปแบบอันดีงามตามแบบอย่างดั้งเดิม โดยเพิ่มเติมรายละเอียดด้านการเรียบเรียงดนตรี เพื่อสร้างสรรค์เสียงให้เกิดการกระตุ้นจินตนาการของผู้ฟัง โดยพิจารณาถึงลักษณะเพลงร้องศิลป์โรแมนติก ความหมายแห่งเพลง พัฒนาการของเพลงร้องศิลป์ในประเทศไทย การเลือกสรรค่าเสียงสูงต่ำอย่างเหมาะสมสู่การประพันธ์เป็นคำร้องผสมผสานในทำนองดนตรีตะวันตก การสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกเพื่อกระตุ้นจินตนาการของผู้ฟัง ผ่านภาษาอันเป็นตัวแปรรองที่เสริมให้คุณค่าด้านวรรณศิลป์ในเพลง

กิตตินันท์ ชินสำราญ (2561) อธิบายถึงการสร้างสรรค์การขับร้อง เรื่อง ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย กล่าวถึงการบูรณาการเทคนิคการขับร้องแบบตะวันตกร่วมกับหลักการขับร้องตามขนบของไทย โดยนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาสังเคราะห์ร่วมให้เกิดแนวทางการขับร้องที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องให้กับการแสดงเชิงปัจเจกบุคคล โดยคัดเลือกบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสมผสานลีลาดนตรี 4 ลีลา อันได้แก่ ดนตรีไทยสากล ดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน ดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊ส จากการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีของศิลปินศิลปากร ด้านคีตศิลป์รวม 6 คน จากนั้นนำมาสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องทั้งของไทยและตะวันตก โดยอธิบายแยกตามกระบวนการกำเนิดเสียงของมนุษย์ ทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียง กระบวนการสร้างเสียงกังวาน และกระบวนการออกเสียงคำร้อง

สิริเศรษฐ ปันทุรอำพร (2562) อธิบายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์ เรื่อง ดุษฎีนิพนธ์ การประพันธ์เพลง: มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี กล่าวถึงการสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลง ประกอบด้วยบทประพันธ์เพลงจำนวน 2 บท สำหรับวงดนตรีขนาด 7 คน และสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ขนาด 86 คน เป็นบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอมิติสีสันเสียงที่มีความหลากหลาย ทำการสังเคราะห์เสียงโดยใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา โดยบทประพันธ์เพลงทั้ง 2 บทนี้ เป็นนวัตกรรมทางเสียงรูปแบบใหม่ มีมิติของความรู้สึก ความหนาแน่นของพื้นผิวเสียง ตลอดจนเทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรี นอกจากนี้ยังผสมผสานคุณลักษณะของเสียงในแบบตะวันออก โดยนำลักษณะสำคัญในดนตรีตะวันออก คือ ซี่พวงความต่อเนื่องทางเสียงของดนตรีไทย โน้ตสลับ โน้ตลากยาว การเอื้อน รวมทั้งการบรรเลงที่ให้คุณลักษณะของเสียงคล้ายคลึงกับการดันสด ลูกล่อลูกขัด รวมทั้งจังหวะซับซ้อนต่าง ๆ มานำเสนอ

ชัยทัต โสพระขรรค์ (2560) อธิบายถึงนิยามของคีตศิลป์ไทย เรื่อง คีตศิลป์ไทย: ที่มา ความหมาย และความหลากหลายแห่งนิยาม โดยได้กล่าวถึงการรวบรวม ประมวล ทบทวนองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องของคำว่า “คีตศิลป์ไทย” หรือ “การขับร้องเพลงไทย” โดยรวบรวมจากหนังสือและตำราทางวิชาการ เพื่อเป็นแนวทางในการสังเคราะห์นิยาม คำจำกัดความด้านการขับร้องเพลงไทย ตลอดจนนิยามความหมายในมิติต่าง ๆ แนวคิด ความหลากหลาย นำไปสู่การผลิตเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับหลักทฤษฎีเพื่อประโยชน์ทางวิชาการ เพื่อนำไปสู่การกลั่นกรอง ชำระแก้ไข นำมาซึ่งวิธีวิทยาการเป็นแบบแผนที่ยอมรับร่วมกัน และสามารถตอบสนองกับเป้าประสงค์ในการพัฒนาวิชาการคีตศิลป์ไทย ระหว่างนักวิชาการที่เป็นฝ่ายส่งเสริมการศึกษา (Education) และศิลปินซึ่งเป็นฝ่ายเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้ (Learning)

กาญจนา อินทรสุณานนท์ (2540) อธิบายถึงสารัตถะแห่งการขับร้องเพลงไทย ในหนังสือเรื่อง เทคนิคการขับร้องเพลงไทย โดยกล่าวถึงประวัติ ความเป็นมาและความสำคัญของการขับร้องเพลงไทย ลักษณะความหมายของการขับร้องเพลงไทยต่าง ๆ ประเภทของการขับร้องเพลงไทยในลักษณะต่าง ๆ เทคนิคการขับร้องในลักษณะต่าง ๆ ทำนั้งในการขับร้องเพลงไทย กระบวนการขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ ซึ่งตำราวิชาการเล่มนี้นับว่าเป็นต้นแบบแห่งตำราวิชาการทางด้านการขับร้องเพลงไทยยุคต้นที่นับว่ามีประโยชน์กับวงคีตวิชาการการขับร้องเพลงไทยในทางสานต่อวิธีวิทยา

3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

สุชาดา โสวัตร (Suchada Sowat, 2018) อธิบายถึงวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยในเรื่อง Thai Classical Music for the Phrommas Episode in Khon Performance โดยกล่าวถึงการพัฒนาของโขนและดนตรีประกอบการแสดงโขน ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับระบบการเมืองการปกครองและระบบสังคมวัฒนธรรมมาโดยตลอด อิทธิพลทางวัฒนธรรมดังกล่าว เป็นตัวกำหนดสร้างลักษณะเฉพาะที่ปรากฏพบในโขนด้วยวิธีและระยะเวลาที่แตกต่างกัน การรู้จักประวัติศาสตร์ของโขนพร้อมกับประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่นั้น มีความสำคัญต่อระบบความเข้าใจในเรื่องแนวคิดแบบองค์รวมของการพัฒนาการแสดงโขนและดนตรีประกอบการแสดงโขน โดยมีได้มองเพียงแค่แง่มุมทางด้านศิลปะเพียงเท่านั้น แต่ยังมีมองถึงบริบทที่เกี่ยวข้องด้วย เป็นสำคัญ

อิชิโระ นากายามะ (Ichiro NAKAYAMA, 2004) อธิบายถึงวัฒนธรรมการขับร้องเพลงแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่นในเรื่อง Comparative Studies on Vocal Expressions in Japanese Traditional and Western Classical- Style Singing, Using a Common Verse เป็นการศึกษาระหว่างสาขาวิชา

ที่เกี่ยวกับการเปรียบเทียบการแสดงออกทางเสียงในแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่นและการร้องเพลงสไตล์คลาสสิกตะวันตก (Bel Canto) โดยใช้บทกวีทั่วไป โดยกล่าวถึงเมื่อเนื้อเพลงที่เป็นตัวอักษรญี่ปุ่นถูกนำไปใช้บรรจุข้อร้องในสไตล์คลาสสิกตะวันตก บ่อยครั้งที่คุณสมบัติทางธรรมชาติของเพลงญี่ปุ่นแบบดั้งเดิมได้หายไป ตลอดจนเนื้อเพลงอาจจะยากที่จะเข้าใจได้ วิธีการแก้ไขปัญหาดังกล่าวต่าง ๆ ขั้นตอนแรกที่สำคัญคือการตรวจสอบภาษาญี่ปุ่นในการร้องเพลงแบบดั้งเดิม แล้วจึงเปรียบเทียบกับสไตล์การขับร้องตะวันตก การออกเสียงในการขับร้องปัจจุบัน ข้อที่พบบ่อยคือ การขับร้องเพลงโดยศิลปินมีอาชีพที่มีสไตล์เสียงแบบทั่วไป ยังปรากฏลักษณะการแสดงออกทางเสียงที่ยังมีสำเนียงการร้องเพลงแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่น เมื่อเปรียบเทียบกับแนวทางการขับร้องสไตล์ตะวันตก จากมุมมองของเสียงทิมเบร (Voice Timbre) และลักษณะชั่วคราวของบรรทัดเพลง

พอลีนและคณะ (Pauline Larrouy - Maestrietal, 2014) อธิบายถึงวัฒนธรรมการขับร้องโอเปร่าตะวันตกในเรื่อง Effects of Melody and Technique on Acoustical and Musical Features of Western Operatic Singing Voices เกี่ยวกับผลกระทบของทำนองและเทคนิคที่มีต่ออะคูสติกและคุณลักษณะทางดนตรีของการขับร้องโอเปร่าตะวันตก โดยได้กล่าวว่า เทคนิคการออกเสียงที่ใช้ในการร้องเพลงมีความแตกต่างกัน ลักษณะในความแตกต่างนั้นขึ้นอยู่กับสไตล์ดนตรีนั้น ๆ เทคนิคการร้องเพลงโอเปร่าตะวันตกใช้วิธีการสอนโดยนักร้องที่ได้รับการฝึกอบรมด้วยวิธีดั้งเดิมซึ่งการร้องเพลงดังกล่าวต้องใช้เสียงสูง การใช้ส่วนประกอบทางกายภาพอย่างละเอียดจึงมีความจำเป็น เช่น กล่องเสียง (Laryngeal) กล้ามเนื้อทางเดินหายใจและกระบวนการออกเสียง (articulatory) โดยส่วนประกอบเหล่านี้มีการผลิตเสียงที่แตกต่างจากการร้องเพลงตามธรรมชาติที่ไม่มีการฝึกฝน เป็นการผสมผสานที่ซับซ้อนของพารามิเตอร์เสียง โดยจารีตดนตรีคลาสสิกตะวันตก มีการกำหนดค่าเฉลี่ยของเสียงนักร้องในระดับต่าง ๆ เช่น ค่าเฉลี่ยสำหรับนักร้องเสียงคลาสสิก ค่าเฉลี่ยสำหรับนักร้องเสียงโอเปร่า ค่าเฉลี่ยสำหรับนักร้องเสียงบรอดเวย์

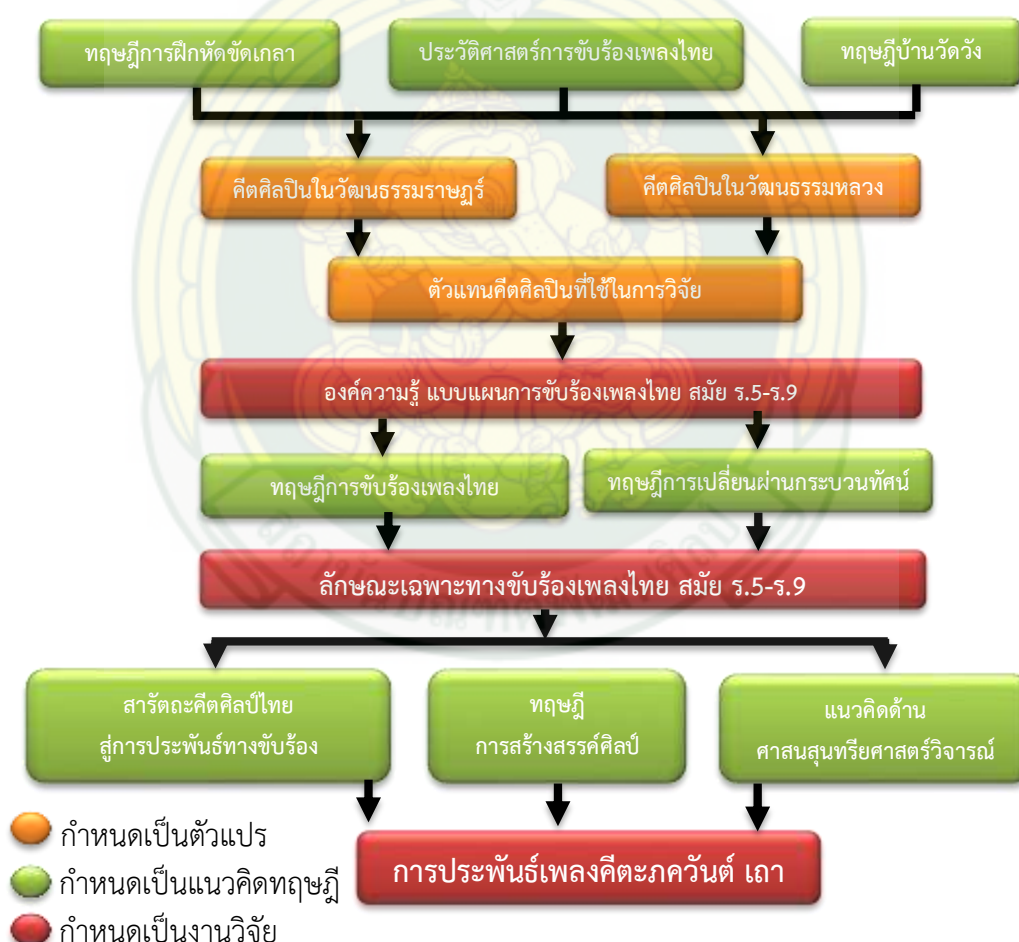
มาเรีย และคณะ (Maria Pantel, 2017) อธิบายถึงลักษณะเฉพาะการขับร้องในเรื่อง Towards the characterization of singing styles in world music เป็นการศึกษาลักษณะสไตล์การขับร้องเพลงในดนตรีโลก โดยกล่าวว่า คุณสมบัติสำหรับการกำหนดลักษณะสไตล์การขับร้องเพลงในดนตรีโลกนั้น ผู้วิจัยได้พัฒนาคุณสมบัติต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้ในการฝึกอบรม ปฏิบัติ โดยการเรียนรู้วิธีการจำแนกเสียงและเรียนรู้พจนานุกรมการขับร้องเพลง โดยผู้วิจัยได้ตรวจสอบความคล้ายคลึงกันในรูปแบบการร้องเพลง องค์ประกอบสไตล์ โดยวิธีการรวมกลุ่ม K-means ผลลัพธ์เบื้องต้นบ่งชี้ว่ากลุ่มสไตล์การขับร้องเพลงมักจะได้รับวัฒนธรรมมาจากกลุ่มประเทศเพื่อนบ้าน หรืออาจจะมีลักษณะคล้ายคลึงกันทางด้านภาษาและวัฒนธรรม กลุ่มก่อนในทำนองสามารถแยกแยะด้วยวิธีการขับร้องโดยมีคุณสมบัติต่าง ๆ เช่น การร้องเพลงพยางค์ช้า/เร็ว และการใช้ไวยากรณ์และเมลิสม่าที่มีลักษณะเฉพาะตัว การศึกษาลักษณะสไตล์การขับร้องเพลงในดนตรีโลกครั้งนี้ สามารถแสดงให้เห็นถึงการปฏิสัมพันธ์กันของสังคมและการแลกเปลี่ยนระหว่างสไตล์ดนตรีโลกผ่านวัฒนธรรมประเพณีที่ชัดเจน

นาตาลี เฮนริช (Nathalie Henrich, 2009) อธิบายถึงลักษณะเฉพาะการขับร้องในเรื่อง Resonance strategies used in Bulgarian women's singing style: a pilot study กลวิธีการใช้เสียงก้องกังวาลของผู้หญิงบัลแกเรียในการขับร้องซึ่งเป็นการศึกษาเชิงนำร่อง กล่าวว่า กลวิธีการใช้เสียงก้องกังวาลที่ใช้ในสไตล์การร้องเพลงของผู้หญิงชาวบัลแกเรียในดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของ

บัลแกเรียนั้น นักร้องส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงและนักดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชาย โดยเพลงของผู้หญิงชาวบัลแกเรียตามประเพณีนั้น มาจากการทำงาน พิธีกรรมตามฤดูกาลและการเฉลิมฉลอง ซึ่งเป็นกิจกรรมกลางแจ้งโดยพื้นฐาน เพลงและสไตล์การร้องเพลงมีความแตกต่างกันไปตามภูมิภาคทางชาติพันธุ์หลัก เสียงร้องเพลงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นมีสองเสียงแตกต่างกัน กล่าวถึงคุณสมบัติและคุณลักษณะทางเสียงที่เรียกว่า teshka (หนัก) และ leka (หนัก) ลักษณะช่วงเสียงต่าง ๆ ขอบเขตการออกเสียงโดยรวม ลักษณะเด่นของการร้องเพลงของผู้หญิงในภูมิภาคบิสทริตซา ที่มาและสาเหตุแห่งเสียงโดยอธิบายถึงลักษณะทางกายภาพที่เทียบเคียงการดนตรีสากลยุโรปตะวันตก

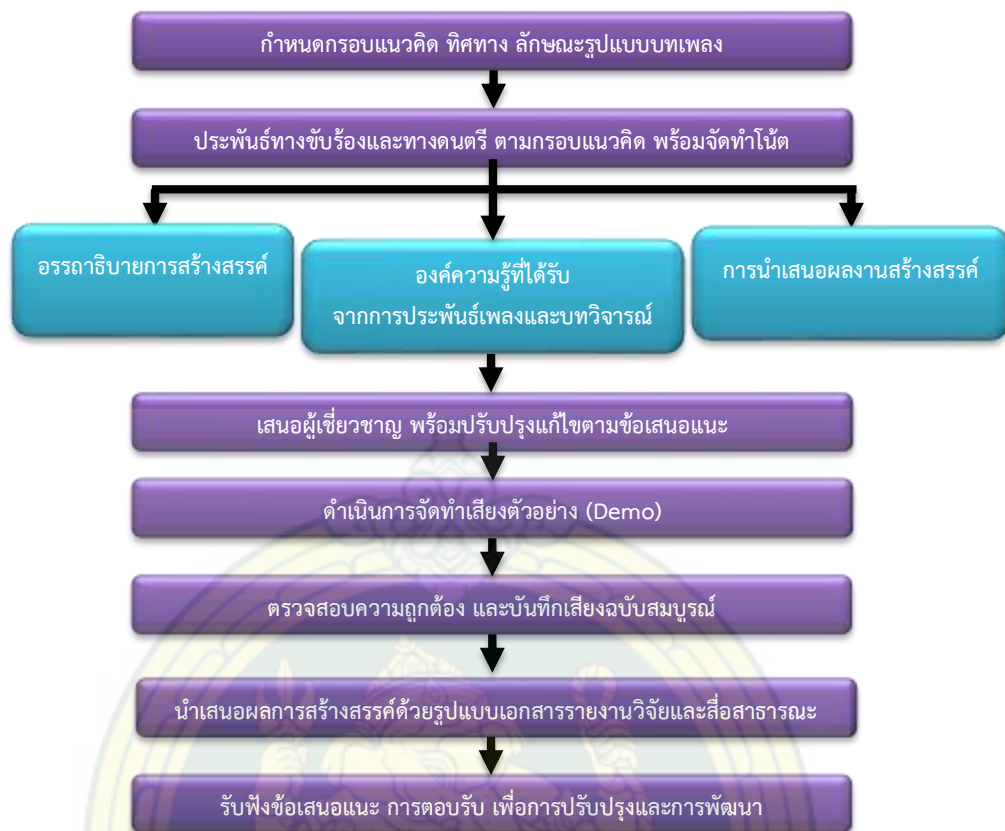
ผู้วิจัยได้นำเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดข้างต้น นำมาเป็นเครื่องมือตรวจสอบ อธิบายงานวิจัย เพื่อมีผลรองรับข้อเคลื่อนทางกระบวนการวิจัยในเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา เพื่อความสมบูรณ์ของวิธีวิจัย

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 18 เรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5-9

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 19 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ เรื่องการประพันธ์เพลงคีตะภาควันต์ เถา
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่อารมณ์เพลงคีตะภควินต์ เถา” ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบปรากฏการณ์วิทยา เพื่อการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และแปลผลองค์ความรู้จากข้อมูลจริงตามสภาพปรากฏการณ์แวดล้อม ทั้งด้านความรู้สึนึกคิด มุมมอง ขอบจำกัดของผู้ให้ข้อมูลที่มีนัยสำคัญเน้นการวิจัยภาคสนาม (Fieldwork) ในการเก็บข้อมูล การวิจัยนี้ได้ดำเนินการตามขั้นตอนของกระบวนการปฏิบัติวิจัย โดยคำนึงถึงความสอดคล้องในประเด็นที่ศึกษา จึงกำหนดระเบียบวิธีการวิจัย ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย

ผู้วิจัยมีวิธีดำเนินการวิจัยในประเด็นกลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย ประกอบด้วยเนื้อหา 2 ส่วน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 กลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูล

1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ตำแหน่งที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล นักวิชาการสาขาดนตรีวิทยา ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย ประวัติความเป็นมาของคีตศิลป์ ผลงานของศิลปิน แผ่นเสียง ไฟร์เสียง เทปคาสเซ็ท ตำรา หนังสือ เอกสารเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย การวิจัยด้านประวัติศาสตร์การขับร้อง องค์ความรู้การขับร้อง กลวิธีการสังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ถาวร สิกขโกศล ตำแหน่งที่ปรึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม บริษัท ซีพี ออลล์ จำกัด (มหาชน) ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย ประวัติความเป็นมาของคีตศิลป์ ตำรา หนังสือ เอกสารเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย การแปลอรรถาธิบาย บทประพันธ์เชิงพุทธ การประพันธ์บทสวด กลวิธีการสกัดองค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

3) ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับการการขับร้องยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย กระบวนการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย ลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อนในลักษณะต่าง ๆ

4) ศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรมทา ตำแหน่งผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญา หลักสูตรปริญญาโทและเอกทางด้านปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏวชิรวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธศาสนา มอบหลักคิดทัศนคติของพุทธศาสนาที่มีต่อดนตรีเชิงพุทธทั้งนิกายเถรวาท นิกายมหายาน และนิกายวัชรยาน ลักษณะดนตรีเชิงพุทธโดยรวม ที่ปรากฏในพุทธศาสนาทั้ง 3 นิกาย การให้แนวคิดการสร้างสรรคเพลงเพื่อเป็นเครื่องบูชา แนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีเชิงพุทธ

5) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย และด้านประวัติศาสตร์ การขับร้องเพลงไทย ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย แนวคิดการสร้างสรรคทางขับร้อง ลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อนในลักษณะต่าง ๆ ผู้ตรวจฉันทลักษณะบทประพันธ์ การใช้ภาษา รูปแบบการนำเสนอการขับร้อง

6) ครูสมชาย หัตถพร ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับการการขับร้องยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนาองค์ความรู้ และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย กระบวนการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย ลักษณะกลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อนในลักษณะต่าง ๆ

7) ครูจำลอง ม่วงท้วม ตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ผู้ให้หลักการประพันธ์เพลงไทยด้วยสำนวนและกลวิธีการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ การนำเสนอทำนองดนตรีในรูปแบบสำนวนต่าง ๆ ตรวจสอบความถูกต้องการประพันธ์ทำนองดนตรี ทั้งในตัวเพลงเถา หัวเพลง หางเพลง แนวคิดการประพันธ์เพลง

1.2 กลุ่มเป้าหมายในศาสตร์ด้านศิลปะ

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มเป้าหมายในศาสตร์ด้านศิลปะ จำแนกออกตามวัตถุประสงค์ 3 ส่วน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.2.1 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย

สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ผู้วิจัยได้กำหนดเป้าหมายการวิจัย โดยดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 แต่เนื่องจากธรรมชาติของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ไม่สามารถแบ่งยุคของการขับร้องให้จำแนกออกเป็นรัชสมัยต่าง ๆ ดังวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา

ทั้งนี้ ผู้ขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏผู้มีความสามารถสูงทางการขับร้องหลายท่าน หลายสำนัก เมื่อมาประมวลผลจากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ทและสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยปรึกษาและได้รับคำชี้แนะจากท่านผู้เชี่ยวชาญคือ ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ทำให้เห็นพร้อมกันเกี่ยวกับรายชื่อผู้ขับร้อง เป็นจำนวน 10 ท่าน ที่นำมาทำการศึกษาวิจัย ดังนี้

ยุคดั้งเดิม คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปิน โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

- 1) หม่อมสัสมัน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค)
- 2) หม่อมเจริญ พาทยโกศล
- 3) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ)
- 4) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขวาที)

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลปินดังกล่าว เนื่องจาก คีตศิลปินดังกล่าว มีช่วงอายุที่เกิดช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 และเกิดในสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีประวัติการเกิดและเสียชีวิตที่ระบุชัดเจน น่าเชื่อถือ ตลอดจนบางท่าน มีอายุยืนยาวถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ยุคเปลี่ยนผ่าน คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปิน ดังนี้

- 1) คุณครูท้วม ประสิทธิกุล
- 2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลปินดังกล่าว เนื่องจากเป็น คีตศิลปินทั้งสองท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องสูง เป็นที่ยอมรับในมุมกว้าง ทั้งยังได้รับการพิจารณาเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์และดนตรีไทย) ตลอดจนเป็นตัวแทนของนักร้องสำนักบ้านพาทยโกศลและสำนักวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งมีกลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกันอย่างน่าพิจารณา

ยุคพัฒนา คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปิน ดังนี้

- 1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทีน
- 2) ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์
- 3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง
- 4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลปินดังกล่าวเนื่องจาก คีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน เป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่ศิลปินในวัฒนธรรมขับร้องต่างให้การยอมรับทางด้านองค์ความรู้ หลายท่านยังได้รับการพิจารณาเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ทั้งลักษณะสายการเรียนขับร้องที่เป็นสายลูกและสายลูกศิษย์ สายเสภา สายประกอบการแสดง ตลอดจนทุกท่านล้วนเสียงที่มีลักษณะเฉพาะอย่างมีนัย

1.2.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้อง สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้วิจัยได้กำหนดเป้าหมายการวิจัยเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา ทั้งนี้ ผู้ขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏผู้มีความสามารถสูงทางการขับร้องหลายท่าน หลายสำนัก เมื่อมาประมวลผลจากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ทและสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยปรึกษาและได้รับคำชี้แนะจากท่านผู้เชี่ยวชาญ คือ ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร ลีขโกศล ทำให้เห็นพร้องกันเกี่ยวกับรายชื่อผู้ขับร้องผู้มีผลงานโดดเด่น เป็นที่ยอมรับของวัฒนธรรมการขับร้องที่สะท้อนจากการได้รับเลือกเป็นตัวแทนการบันทึกเสียงร้องที่สำคัญ เป็นนักร้องต้นเสียง เป็นแม่กองการจัดการบันทึกเสียง เป็นต้น ได้รายชื่อคีตศิลปินจำนวน 10 ท่าน จากเพลงสำคัญของคีตศิลปินนั้น ๆ รวมทั้งหมด 28 บทเพลง โดยคัดเลือกข้อมูลเสียง ดังนี้

- 1) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ยุคดั้งเดิม ดังนี้
 - (1) หม่อมสัสมิณ ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค) เพลงแสนเสนาะ สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น
 - (2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เพลงพญาโคก สามชั้น และเพลงเขมรกล่อมลูก
 - (3) หลวงเพราเสนา (สุข สุขวาที) เพลงทยอยใน สามชั้น เพลงแสนเสนาะ สามชั้น และ เพลงพญาโคก สามชั้น
 - (4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น และ เพลงพญาโคก สามชั้น
- 2) คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้
 - (1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม เภา เพลงอาถรรพ์สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น
 - (2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา เพลงเขมรใหญ่ เภา และเพลงปลาทอง สามชั้น
- 3) คัดเลือกตัวแทนคีตศิลป์ยุคพัฒนา ดังนี้
 - (1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสุดสงวน เภา และเพลงรินทราหู สามชั้น
 - (2) ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เพลงแขกมอญ เภา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา และ เพลงแขกลพบุรี สามชั้น
 - (3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงแขกมอญบางช้าง เภา และเพลงพญาโคก สามชั้น
 - (4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เภา เพลงต่อयरูป สามชั้น และเพลง เทพบรรทม สามชั้น

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยขึ้นมา เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อวัดค่าตัวแปร ที่จะทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือวิจัย จำนวน 3 ประเภท ได้แก่แบบสอบถาม แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต โดยมีขั้นตอนการประกอบสร้างเครื่องมือ ดังนี้

2.1 กำหนดจุดมุ่งหมาย ขอบเขตของแบบสอบถาม ให้ตรงกับจุดประสงค์ใด โดยพิจารณา ลักษณะของผู้ให้ข้อมูลมีลักษณะเป็นอย่างไร การบวรวิธีการวัดทำอย่างไร พิจารณาลักษณะของแบบสอบถาม ตลอดจนถึงระยะเวลาในการศึกษาวิจัย

2.2 เจาะจงตัวแปร หรือเนื้อหาที่ต้องการวัด โดยพิจารณาจากวัตถุประสงค์ คำถามการวิจัย และกรอบแนวคิด

2.3 กำหนดรูปแบบคำถามให้มีความเหมาะสมกับคุณลักษณะ มีความเหมาะสมกับผู้ตอบ แบบสอบถาม รวมทั้งพิจารณาประเภทของข้อมูลที่ต้องการ

2.4 ร่างและจัดเรียงข้อคำถามด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย มีความชัดเจน ตรงประเด็นกับเรื่องที่ต้องการให้มากที่สุด

2.5 ส่งแบบสอบถามตรวจสอบคุณภาพของข้อคำถาม โดยมีผู้เชี่ยวชาญในการตรวจดังนี้

- 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุน ผู้เชี่ยวชาญด้านการวัด และประเมินผล การศึกษา รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุธี จันทร์ศรี อาจารย์ด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
- 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ บุญเสก บรรจงจัด อาจารย์ด้านดนตรีไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.6 นำแบบสอบถามไปดำเนินการสัมภาษณ์ สู่การประมวลผล

สำหรับแบบสอบถามในการวิจัย ผู้วิจัยกำหนดใช้แบบสอบถามแบบกึ่งโครงสร้าง โดยผู้วิจัยสร้างแบบสอบถามสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์ตามกรอบความคิดและวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อใช้ยึดเป็นแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูล สัมภาษณ์ในลักษณะปฏิสัมพันธ์และวิธีการกรอกข้อความคำตอบตามความคิดเห็น โดยมีกรอบระยะเวลาเพื่ออำนวยความสะดวกในการตรวจสอบไตร่ตรองของผู้ให้สัมภาษณ์ แบบสอบถามการวิจัยนี้ สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นฐานในการค้นหาลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยและพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทย ซึ่งข้อมูลที่ได้จากการตอบแบบสอบถาม จะทำให้ทราบถึงวัฒนธรรมการขับร้องในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างเป็นระบบ แบบสอบถามแบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 องค์ความรู้ แบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยข้อมีประเด็นคำถามจำนวน 6 ข้อ

ตอนที่ 2 การพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทย โดยข้อมีประเด็นคำถามจำนวน 3 ข้อ

ด้านอุปกรณ์ในการวิจัย มีดังนี้

- 1) เครื่องเล่นแผ่นเสียง เครื่องแปลงแผ่นเสียง คอมพิวเตอร์
- 2) เครื่องบันทึกเสียง พร้อมสื่ออุปกรณ์สำหรับการใช้
- 3) เครื่องบันทึกภาพนิ่ง วิดีทัศน์ พร้อมสื่ออุปกรณ์ประกอบการใช้
- 4) อุปกรณ์อื่น ๆ ที่มีความจำเป็นเฉพาะด้านที่ต้องใช้ระหว่างปฏิบัติการวิจัย เช่น ไมค์เคาะจังหวะ เครื่องดนตรี เอกสารมูลฐาน

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ใช้กระบวนการวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อมุ่งทำการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ ตลอดจนแปลผลองค์ความรู้จากข้อมูลจริง ตามสภาพปรากฏการณ์แวดล้อม ทั้งด้านความรู้สึนึกคิด มุมมอง ขอบจำกัดของผู้ให้ข้อมูลที่มีนัยสำคัญ เน้นการวิจัยภาคสนาม (Fieldwork) ในการเก็บข้อมูล โดยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการวิจัยและขั้นตอนดำเนินการวิจัยดังกล่าว มีดังต่อไปนี้

3.1 การวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) ใช้วิธีการวิเคราะห์เอกสารด้วย 2 ประเด็นหลัก คือ

- 1) ประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9
- 2) กลวิธีการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย

แนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ในการศึกษาวิจัยนี้ ได้แก่ 1) ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา 2) ทฤษฎีบ้านวัดวัง 3) ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์ 4) ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย 5) ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์

3.2 การสำรวจเบื้องต้น (Preliminary Study) ดังที่กล่าวแล้วข้างต้นว่า งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยภาคสนาม จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสำรวจพื้นที่ในภาคสนามเบื้องต้น โดยพื้นที่ภาคสนามของงานศึกษาวิจัยครั้งนี้อยู่ที่ มูลนิธิราชสดุศร สำนักงานเลขที่ 135 / 111 ถนนพุทธมณฑลสาย 4 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170 โทรศัพท์ 0-2889-2204 โทรสาร 0-2889-2203 การสำรวจพื้นที่ที่ศึกษาวิจัยในช่วงแรกของการเก็บข้อมูล เป็นการสำรวจถึงสภาพการณ์ทั่วไปของพื้นที่ข้อมูลอย่างต่อเนื่อง เพื่อนำมาสู่การกำหนดขอบเขตของงานวิจัย ในการจัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์ จากนั้นจึงได้เก็บข้อมูลอย่างละเอียด เพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูล สู่การนำเสนอต่อไป

3.3 การศึกษาภาคสนาม (Field Survey) ร่วมใช้การวิจัยทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) โดยการศึกษาภาคสนามในครั้งนี้ ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลเกี่ยวกับบริบทของทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ถึงลักษณะทั่วไป ทักษะของผู้ให้ข้อมูลต่อทางขับร้องในสมัยดังกล่าว ตลอดจนประวัติศาสตร์การขับร้องในสมัยดังกล่าว โดยลงพื้นที่ที่ศึกษาวิจัยบริเวณพื้นที่รอบกรุงรัตนโกสินทร์และใกล้เคียง อันประกอบด้วย ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมูลนิธิราชสดุศร

3.4 วิธีการเก็บข้อมูล (Data Collecting Method) นอกจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบริบทของทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีการเก็บข้อมูลของเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องในบริบทของการขับร้องเพลงไทย ทักษะของผู้ให้ข้อมูล ลักษณะบรรยากาศแวดล้อม โดยเฉพาะในด้านลักษณะรูปแบบการขับร้องและเนื้อร้องเพื่อประกอบการศึกษาวิจัย ให้เห็นถึงบริบทในการนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาโดยแบ่งเป็นวิธีการดังนี้

1) สัมภาษณ์เจาะลึก (In Depth-Interview) ขั้นตอนวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึกนั้นจัดทำ การสัมภาษณ์กับผู้ให้สารสนเทศ (Key Informant) เกี่ยวกับภูมิหลัง ประวัติความเป็นมาบริบท ตลอดจนทัศนคติของผู้ที่ให้สารสนเทศ การเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก คือ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงไทย ครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องเพลงไทย นักวิชาการทางด้านดนตรีวิทยาที่มีพร้อมทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิ

ในการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ กำหนดประเด็นที่วิจัย คือ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 และการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควัฒน์ เถา โดยเฉพาะพัฒนาการการขับร้องที่เกิดขึ้นในสมัยต่าง ๆ ลักษณะกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ ทักษะเพลงขับร้องที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เพลงสาธุการ การบรรจุนำร้องในลักษณะต่าง ๆ ความเหมือน ความแตกต่าง ลักษณะเนื้อเพลง ความเชื่อ ความศรัทธา ทักษะของผู้ให้ข้อมูลสารสนเทศ ซึ่งผู้วิจัยได้จัดเตรียมประเด็นคำถาม กำหนดใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างของคำถาม (Semi-Structure Questionnaire) มีแนวทางของคำถามอย่างเป็นระบบ เพื่อความสามารถ

ในการควบคุมประเด็นหลัก แต่ทั้งนี้ก็ได้ยืดหยุ่นในการรับข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพื่อหวังในส่วนของคำถามที่ผู้วิจัยได้ตกลง นำมาสู่ความนิ่งของข้อมูลแท้ ลักษณะของการสนทนา เป็นการสอบถามข้อมูลทั้งลักษณะตรงไปตรงมา และใช้ลักษณะการสอบถามแบบกึ่งตรงไปตรงมาแบบมีนัยสำคัญในกระบวนการที่ละเอียดอ่อน เช่น ทศนคติความคิดเห็นทางด้านการขับร้องในรัชสมัยที่เกิดขึ้นความคิดเห็นเหมือนต่างในเรื่องกลวิธีการเอื้อน การอธิบาย การแปลความ และการถ่ายทอด เป็นต้น

ผู้วิจัยได้กำหนดการลงพื้นที่ในการสัมภาษณ์หลายครั้ง โดยให้มีเวลาให้บุคคลข้อมูลได้จัดเตรียมข้อมูล เพื่อจะทำให้ได้ข้อมูลที่เป็นจริง สอดคล้องกันทางความคิด ทั้งยังเป็นการร่วมกันตรวจสอบข้อมูลของผู้ให้ข้อมูลไปในตัวอีกชั้นหนึ่ง

เนื่องจากสถานการณ์โรคติดต่อไวรัสโคโรนา Covid-19 สำหรับการสัมภาษณ์แบบเจาะจงในบางผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้ปรับมาใช้วิธีการสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์เพื่อความปลอดภัย โดยเสนอประเด็นสู่ผู้ให้สารสนเทศได้เตรียมพร้อมทางเอกสารข้อมูล เมื่อผู้ให้สารสนเทศตอบรับกลับจึงเริ่มทำการสัมภาษณ์ การสัมภาษณ์ในแต่ละครั้ง จะกำหนดใช้เวลาประมาณไม่เกิน 60 นาที ทั้งนี้มีการยืดหยุ่นในด้านของกรอบเวลาขึ้นอยู่กับความเข้มข้นของข้อมูลสัมภาษณ์และสิ่งแวดล้อม

2) การสังเกต (Observation) วิธีการเก็บข้อมูลในลักษณะการสังเกตเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ผู้วิจัยได้เลือกใช้ในงานวิจัยครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้การสังเกต 2 ลักษณะคือ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)

ในระยะแรก ๆ นั้น ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) โดยศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ความเป็นมา ปัจจัยการก่อวัฒนธรรม วัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ทศนคติ ตลอดจนผลของวัฒนธรรม

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) ผู้วิจัยได้มีโอกาสดูทางขับร้องที่มีต้นเค้ามาจากการขับร้องฉบับโบราณ จากผู้ให้ข้อมูลสารสนเทศ ซึ่งถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางด้านการขับร้องเพลงไทย ที่มีส่วนโครงสร้างการขับร้องที่มีลักษณะโบราณ ที่สามารถนำไปเป็นเครื่องมือในการค้นหาคำตอบของการวิจัย ในช่วงระยะเวลาก่อนที่จะได้ถึงขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ทราบถึงมุมมองเชิงกว้างของการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เกา

การเข้าไปศึกษาในพื้นที่วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ทั้งมูลนิธิราชสุตา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากรและจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้รับการต้อนรับด้วยความเมตตาากรุณาอย่างสูง จากผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ สามารถเข้าไปในพื้นที่ พบปะสนทนาพูดคุยสอบถามขอข้อมูลอย่างไม่ปิดกั้น ซึ่งผู้ให้ข้อมูลทุกฝ่ายต่างให้ความกรุณา มอบองค์ความรู้ในเรื่องการขับร้องเพลงไทยในรอบด้าน มอบให้ด้วยความเต็มใจเต็มกำลังสามารถ เนื่องจากผู้ให้ข้อมูลมีความรู้สึกส่วนลึกในการเห็นคุณค่าในวิชา องค์ความรู้ และต่างมองในทิศทางเดียวกันว่าวัฒนธรรมการขับร้องเพลงนั้นเป็นขนบปฏิบัติที่มีความละเอียดอ่อนและยากต่อการศึกษาให้เกิดเป็นรูปธรรม ดังนั้นทุกครั้งที่ผู้วิจัยลงพื้นที่ศึกษาสารัตถะการขับร้องเพลงไทย ผู้ให้ข้อมูลจึงเกิดความภาคภูมิใจ เมตตา กรุณาต่อผู้วิจัยเสมอมา และพร้อมที่จะให้ข้อมูลอย่างเต็มความสามารถ

3.5 การเลือกพื้นที่ศึกษา (Area Study) ขั้นตอนการเลือกพื้นที่ศึกษาที่ใช้ในการศึกษาวิจัย ได้คัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) ซึ่งเหตุผลในการเลือกศึกษาวิจัย “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เกา” ได้เลือกบริเวณ

พื้นที่รอบกรุงรัตนโกสินทร์และพื้นที่ใกล้เคียง อันประกอบด้วย ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมูลนิธิราชสุดา เนื่องด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

1) การลงพื้นที่วิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่วิจัยดังกล่าว ด้วยพื้นที่การวิจัยข้างต้นนั้น เป็นพื้นที่ที่ปรากฏร่องรอยประวัติศาสตร์วัฒนธรรมแห่งคีตศิลป์ไทยที่มีความเข้มข้นสูงที่สุด

2) พื้นที่ที่จะทำการศึกษาวิจัยข้างต้นนั้น ปรากฏพบเป็นศูนย์รวมแห่งศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ไทยทั้งหมด มีการฝึกหัดปฏิบัติขัดเกลาในวัฒนธรรมการขับร้องที่เหนียวแน่น อันมีโครงสร้างแบบแผนที่แน่นอนและชัดเจน

3) อาจจะมีตัวแปรที่สำคัญที่ทำให้วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ยังสามารถดำรงอยู่ต่อไปได้ ท่ามกลางวัฒนธรรมและค่านิยมใหม่ ๆ ที่แพร่กระจาย แต่ก็เชื่อว่าวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยจะได้รับความนิยมนจากผู้คนในปัจจุบัน

4) พื้นที่วิจัยมีการเก็บรวบรวม ศึกษา ถ่ายทอด ผลิตงานทางด้านวัฒนธรรมขับร้องที่หลากหลายรูปแบบ หลากหลายสำนัก หลากหลายทางเพลง พื้นที่วิจัยจึงเป็นที่น่าไว้วางใจในความเที่ยงตรงของข้อมูลที่ได้รับ ในฐานะของคนนอกวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย

5) ผู้ให้ข้อมูลสารสนเทศมีศักยภาพ ความเชี่ยวชาญทางด้านการปฏิบัติและทฤษฎีขั้นสูง เป็นที่ยอมรับในวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย

ด้วยเหตุผลดังกล่าวทั้ง 5 ประการอันประกอบกัน ทำให้ผู้วิจัยเลือกทำการวิจัยในเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” โดยการเลือกพื้นที่ศึกษาดังข้างต้น

4. การตรวจสอบข้อมูล

หลังจากผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ได้ทำการตรวจสอบข้อมูลก่อนการวิเคราะห์ข้อมูลจากการวิจัยเชิงคุณภาพในรูปแบบปรากฏการณ์วิทยา ด้วยวิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulations) ที่พิสูจน์ว่าข้อมูลที่ได้มานั้น มีความเชื่อถือได้หรือไม่ โดยพิจารณาจากแหล่งที่มา 3 แหล่ง คือ เวลา สถานที่ และบุคคล โดยตรวจสอบถึงช่วงเวลาที่เหมาะสมต่าง สถานที่ใกล้เคียงกันหรือไม่ การเปลี่ยนเพศสภาพ อายุของตัวบุคคลข้อมูล เป็นต้น

ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลจากบุคคลข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือได้ ทั้งยังเป็นปราชญ์ทางด้านทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย เป็นผู้พิจารณาร่วมกัน มีความเห็นพ้องในการวิเคราะห์ กอปรกับการวินิจฉัยของผู้วิจัยที่ยึดถือหลักฐานเป็นสำคัญในการวิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูล เมื่อได้มาซึ่งข้อมูล มีการจัดการประชุมการสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากวงสนทนาของผู้ให้ข้อมูล เพื่อเกิดคำตอบที่มีความนิ่ง มีความน่าเชื่อถือ ถูกต้องและเป็นไปในแนวทางเดียวกันอย่างละเอียดลึกซึ้ง

5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis)

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลตามคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้ข้อมูลต่าง ๆ มาประกอบรวม มาทำการแยกประเด็นวิเคราะห์ ดังนี้

5.1 ขั้นตอนการจัดการข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้รับจากข้อมูลหลักฐาน เอกสาร สิ่งพิมพ์ ข้อมูลแผ่นเสียง ข้อมูลภาพถ่าย การสังเคราะห์เอกสาร ข้อมูลการสัมภาษณ์ ข้อมูลการบันทึกเสียง ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว มาจัดวางระเบียบจำแนกเรียบเรียงโครงสร้างตามหมวดหมู่อย่างเป็นระบบ ตามกรอบประเด็นที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ ระหว่างการจัดทำวางระเบียบข้อมูล หากว่าผู้วิจัยพบข้อมูลที่มีความคลาดเคลื่อนไปจากสมมติฐานเดิม หรือคลาดเคลื่อนไปจากอดีต ปัจจุบัน ผู้วิจัยกำหนดใช้วิธีการซ่อมข้อมูลดังกล่าวด้วยการศึกษาทั้งข้อมูล ปฐมภูมิ ข้อมูลสัมภาษณ์เพิ่มเติม ตลอดจนขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อค้นหาทางออกร่วมกันในเชิงวิชาการ นำมาซึ่งข้อมูลที่ต้องสมบูรณ์ เพื่อสำหรับใช้ในการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

5.2 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้ข้อมูลต่าง ๆ อันประกอบรวม มาทำการวิเคราะห์ ดังนี้

- 1) ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง วิทยานิพนธ์ ตำราวิชาการ หนังสือประกอบการเรียนการสอน รายงานวิจัย วารสาร
- 2) การสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง
- 3) การลงพื้นที่ด้วยขั้นตอนการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม
- 4) ข้อมูลเสียงตามฐานข้อมูลในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งจากเสียงที่เคยมีการบันทึกไว้ในชั้นต้น และเสียงที่เกิดจากงานการลงพื้นที่ในภาคสนามโดยผู้วิจัย

5.3 ขั้นตอนตรวจสอบ วิเคราะห์ผลของข้อมูล สามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ดังนี้

- 1) ข้อมูลเนื้อหาสาระต่าง ๆ ได้จากการศึกษาอย่างรอบด้าน ซึ่งกำหนดไว้ตาม ขอบข่ายของวัตถุประสงค์ นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาทุกอรรถบท เพื่อนำมาตรวจสอบ
- 2) วินิจฉัยประมวลผลคำตอบ โดยการวิเคราะห์ตีความผลคำตอบให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามการวิจัย และกรอบแนวคิด

5.4 ขั้นตอนเรียบเรียงผลของข้อมูล

- 1) นำผลที่ได้รับจากการศึกษา วิจัย สังเคราะห์ และวินิจฉัยมาประมวลผล คำตอบเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะผลการวิจัย ตามประเด็นที่พิจารณากำหนดไว้
- 2) นำผลการวิจัยที่ถูกการจัดลำดับใจความด้วยความเรียงแล้ว เสนอต่อที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และคณะกรรมการร่วม เพื่อพิจารณาตรวจสอบ ตลอดจนให้ความเห็นชอบอนุมัติ

3) นำเสนอ ข้อเสนอแนะต่าง ๆ ที่ได้มาจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตลอดจน คณะกรรมการร่วม แก่ไข ปรับปรุง ซ่อมสร้างข้อมูล เพิ่มเติม เรียบเรียง จัดระบบรายงานผลการวิจัย ในขั้นสุดท้าย

6. การนำเสนอข้อมูล

งานเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา” ผู้วิจัยกำหนดเรียบเรียงการนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย มีทั้งหมด 3 ประเด็น คือ เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยใน สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 และสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา ผู้วิจัยตั้งคำถามในการวิจัย คือ

- 1) การขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีองค์ความรู้และแบบแผนเป็นอย่างไร
- 2) ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีลักษณะใดบ้าง
- 3) ผลจากการวิจัยสามารถนำไปเป็นรากฐานการสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทยได้อย่างไร

ผู้วิจัยจึงจำแนกบทตามคำถามการวิจัยและวัตถุประสงค์การวิจัย ตารางที่ 1 ดังนี้

ตารางที่ 1 การนำเสนอการวิจัยจากคำถามการวิจัย

คำถามการวิจัย	บทที่
1) การขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีองค์ความรู้และแบบแผนเป็นอย่างไร	บทที่ 4 องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9
2) ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีลักษณะใดบ้าง	บทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9
3) ผลจากการวิจัยสามารถนำไปเป็นรากฐานการสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทยได้อย่างไร	บทที่ 6 การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 4

องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” ผู้วิจัยกำหนดขอบทที่ 4 เรื่อง องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ในบทนี้ปรากฏคำศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะที่ต้องทำความเข้าใจร่วมกันที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน เพื่อความกระจ่างในการวิจัยคือเรื่องขององค์ความรู้และแบบแผน ดังนี้

องค์ความรู้ คือ ความรู้ที่ปรากฏในศาสตร์ ได้แก่ ความคิดรวบยอด หลักวิธีการที่ปรากฏในเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งอยู่ภายนอกตัวบุคคล มีกระบวนการสั่งสมความรู้เป็นระยะเวลายาวนานเพื่อให้สังคมรุ่นหลังได้เกิดการรับทราบเรียนรู้ อาจมีทรัพยากรทุกอย่างในจำนวนมาก

แบบแผน คือ ตำรับตำราที่สั่งคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้ยึดเป็นกรอบแนวทางเดียวกัน ใช้ในโอกาสอย่างเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบ การจัดการองค์ความรู้ นำสิ่งสำคัญที่ถือปฏิบัติร่วมกันเป็นไปในแนวทางเดียวกันมาใช้เป็นรูปธรรม เนื้อหาสาระข้อมูลในบทนี้ผู้วิจัยจึงแยกออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9
2. แบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

1. องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ด้านองค์ความรู้ และแบบแผนทางขับร้องเพลงไทย โดยดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 แต่เนื่องจากธรรมชาติของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ไม่สามารถแบ่งยุคของการขับร้องให้จำแนกออกเป็นรัชสมัยต่าง ๆ ดังวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา ดังนี้ (1) ยุคดั้งเดิม กำหนดเริ่มศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2449 ที่ปรากฏหลักฐานการบันทึกเสียงของนักร้องเพลงไทยเก่าแก่ที่สุดคือ หม่อมสัสมิ์เงิน ราชานุประพันธ์ เป็นต้นไป (2) ยุคเปลี่ยนผ่าน ปรากฏพบความหลากหลายทางกระบวนการขับร้อง ปรากฏพบการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้องที่มีนัยสำคัญ ทั้งรูปแบบ กลวิธีการขับร้อง ลักษณะบุคคลข้อมูลมีความหลากหลายซับซ้อน จึงไม่สามารถกำหนดเป็นปี พ.ศ. ได้ จึงกำหนดเป็นตัวแทนนักร้องของสำนักที่สำคัญ มีประวัติสืบทอดจากยุคดั้งเดิมที่ชัดเจน (3) ยุคพัฒนา โดยกำหนดการสิ้นสุด พ.ศ. 2559 รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 110 ปี

ทั้งนี้ ผู้ขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏผู้มีความสามารถสูงทางการขับร้องหลายท่าน หลายสำนัก เมื่อมาประมวลผลจากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ทและสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยปรึกษาและได้รับคำชี้แนะจากท่านผู้เชี่ยวชาญ คือ ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ทำให้มีความคิดเห็นในแนวทางเดียวกันในรายชื่อผู้ขับร้อง จำนวน 10 ท่าน ที่นำมาทำการศึกษาวิจัย ดังนี้

1) ยุคดั้งเดิม คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

- (1) หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (บุณนาค)
- (2) หม่อมเจริญ พาทย์โกศล
- (3) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ)
- (4) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข สุขวาที)

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลป์ดังกล่าว เนื่องจาก คีตศิลป์ดังกล่าว มีช่วงอายุที่เกิดช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 และเกิดในสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีประวัติการเกิดและเสียชีวิตที่ระบุชัดเจน น่าเชื่อถือ ตลอดจนบางท่าน มีอายุยืนยาวถึงสมัยรัชกาลที่ 9 เช่น ครูท้วม ประสิทธิ์กุล เป็นต้น

2) ยุคเปลี่ยนผ่าน คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ ดังนี้

- (1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล
- (2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลป์ดังกล่าว เนื่องจากคีตศิลป์ทั้งสองท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องสูง เป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ทั้งยังได้รับการพิจารณาเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์และดนตรีไทย) ตลอดจนเป็นตัวแทนของนักร้องสำนักบ้านพาทย์โกศล และวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งมีกลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกันอย่างน่าพิจารณา

3) ยุคพัฒนา คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ ดังนี้

- (1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน
- (2) ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์
- (3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง
- (4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษาคีตศิลป์ดังกล่าวเนื่องจาก คีตศิลป์ทั้ง 4 ท่าน เป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่ศิลปินในวัฒนธรรมขับร้องต่างให้การยอมรับทางด้านองค์ความรู้ หลายท่านยังได้รับการพิจารณาเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ทั้งลักษณะสายการเรียนขับร้องที่เป็นสายลูกและสายลูกศิษย์ สายเสภา สายประกอบการแสดง ตลอดจนทุกท่านล้วนมีเสียงที่มีลักษณะเฉพาะอย่างมีนัย

กระบวนการศึกษาวิจัยให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาจากเอกสาร ตำรา ประวัติ การถ่ายทอดจากประสบการณ์ของบุคคลข้อมูล หรือจากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล นำมารวบรวม จำแนก วิเคราะห์ สังเคราะห์ พัฒนาอย่างเป็นระบบ การประมวลผลกลั่นกรองความรู้ และสรุปองค์ความรู้เป็นรายบุคคล จำแนกเป็นประเด็น 3 ประเด็น ดังนี้

1.1 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม

1.1.1 ประวัติหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (พ.ศ. 2400 - 2454)

การสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย โดยเฉพาะนักร้องเพลงไทยรุ่นเก่ายุคกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และคณะแล้ว ไม่ปรากฏพบข้อมูลหลักฐานที่เป็นเอกสาร ที่ผ่านการตรวจสอบวิจัยจากนักวิชาการและใช้อธิบายจนเป็นที่ยอมรับในแวดวงวิชาการ ซึ่งการวิจัยสังเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำชีวประวัติของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ จากหนังสือมานุกรมศิลปเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล และคณะมาอ้างอิงอธิบาย ดังนี้

หม่อมสัณจัน เป็นภรรยาคนหนึ่งแต่มิใช่ภรรยาคนแรกของพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) เป็นนักร้องเพลงไทยที่มีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่ทราบว่าเป็นบุตรของท่านผู้ใด คาดว่าจะเกิดในปลายรัชกาลที่ 4 ระหว่าง พ.ศ. 2400 – พ.ศ. 2405 เมื่อเป็นเด็กได้เข้ามาอยู่ในบ้านพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) ณ ตำบลคลองบางหลวง บริเวณคลองซอยทางเข้าคลองบางลำไย ธนบุรี ได้ฝึกหัดร้องละครแต่ครั้งนั้น เนื่องจากเป็นคนเสียงดี จึงมีชื่อเสียงมาตั้งแต่อายุน้อย และได้ต่อเพลงสามชั้นกับครูแปลก ประสานศัพท์ (พระยาประสานดุริยศัพท์) และได้ชื่อว่าเป็นคนร้องเพลงสามชั้นดีมีคนหนึ่งอีกทั้งเคยร้องเพลงอยู่ในวังบูรพาภิรมย์

เมื่อเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในรัชกาลที่ 5 โปรดให้หัดดนตรีแก่ข้าหลวง ณ พระตำหนักในวังหลวง ราว พ.ศ. 2440 – พ.ศ. 2446 นั้น ครูแปลก ได้เข้าไปสอนดนตรี หม่อมสัณจันได้เข้าไปสอนขับร้อง ครั้นถึง พ.ศ. 2447 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับ ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังดุสิต พระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ได้ตั้งวงมโหรีหญิงขึ้น โดยมีขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นครูผู้ควบคุม เนื่องจากไม่มีครูสอนขับร้องเพลงสามชั้น พระอัครชายาฯ จึงทรงขอตัวหม่อมสัณจันเข้ามาเป็นครูสอนขับร้องที่พระราชวังดุสิต จึงได้เป็นครูของเจ้าจอม ม.ร.ว. สดับในรัชกาลที่ 5 ครูของนางสาวเยียม ณ นคร (ต่อมาเป็นคุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเสรีณี เยียม สว่างค์ นักร้องมีชื่อ) รวมทั้งเป็นครูของ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล ด้วย ส่วนศิษย์ที่เป็นนักร้องชาย เท่าที่ทราบมีเพียงผู้เดียว คือ นายหยิน (ต่อมาเป็นที่ขุนลิขิตสุนทร) เป็นนักร้องประจำอยู่แถวโรงท่งเรือในสมัยรัชกาลที่ 5

เนื่องจากมีอายุรุ่นราวคราวเดียวกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (พระยาประสานฯ เกิด พ.ศ. 2403) และเล่นดนตรีด้วยกันเป็นประจำ จึงเข้าออกวังบูรพาภิรมย์อยู่เสมอ ได้ร่วมงานบันทึกเสียงลงกระบอกเสียงร่วมกับพระยาประสานฯ และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อครั้งยังใช้ชื่อว่า นายสอน มาตั้งแต่เริ่มมีการบันทึกเสียงในเมืองไทยใหม่ ๆ จนได้ชื่อว่า เป็นนักร้องหญิงไทยคนแรกที่ได้บันทึกเสียงลงกระบอกเสียง แบบเอ็ดดิสัน

ผลงานของหม่อมส้มจิ้น ต่อมาได้บันทึกเป็นงานเสียงกับบริษัท International Talking Machine เป็นแผ่นเสียงโอเดียน ตราตึก จำนวนมาก ปรากฏบนหน้าแผ่นเสียงว่า ใช้พิณพาทย์วงนายแปลก นายสอน ซึ่งก็คือวงของวังบูรพาภิรมย์นั่นเอง เพลงที่บันทึกไว้มี ตับนางลอย เขมรใหญ่ สามชั้น ลมหวน สามชั้น มโหรีดับแขกมอญ มาลีหวน สามชั้น แสนเสนาะ สามชั้น บุหลัน สามชั้น ไ้คล้อง สามชั้น ครั้นครูแปลก ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น ขุนประสานดุริยศัพท์ เมื่อ พ.ศ. 2452 หม่อมส้มจิ้นได้อัดแผ่นเสียงรุ่น หลังสุดกับบริษัทพาลิโพนและแผ่นเสียงตรารามสูร-เมขลา ชุดนี้มีมโหรี ตับทะแยต้อยรูป สามชั้น การเวก สามชั้น ลมหวน สามชั้น ชมดงนอก เขมมอญ สามชั้น หยอยนอก สามชั้น สืบท สามชั้น เชิดจิ้น บุหลัน สามชั้น จะระเข้หางยาว ฯลฯ อีกมากมาย จึงได้ชื่อว่า เป็นต้นตำรับการขับร้องเพลงสามชั้นในสมัยรัชกาล ที่ 5

น้ำเสียงของหม่อมส้มจิ้นนั้น แหลมเล็ก ร้องเพลงขัดถ้อยขัดคำ สีสากการเอื้อนละเอียดลออหมดจด พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดว่า ร้องเพลงดีและทรงคุ้นเคยจนถึงบันทึกชื่อหม่อมส้มจิ้น ไว้ในหนังสือพระราชนิพนธ์ไกลบ้าน

ชีวิตสมรสของหม่อมส้มจิ้นไม่สู้จะราบรื่นนัก เนื่องจากท่านพระยาผู้สามีนิยมเล่นการพนัน ภายหลังต้องพระราชอาญาและยากจนลงมาก หม่อมส้มจิ้นต้องออกหาเงินเลี้ยงดูครอบครัว แต่ท่านก็ยัง รักและเคารพท่านเจ้าคุณสามีอยู่มาก เข้าใจว่าท่านเจ้าคุณจะถูกทอดยศ เพราะปรากฏว่าท่านเอ่ยนามของ เจ้าคุณสามีว่า “ท่านผู้นั้น” มิได้เรียกว่า “เจ้าคุณ” ยิ่งยกราบยาทั่วไปจะพึงเรียกในการยกย่องสามี หม่อมส้มจิ้นมิได้มีบุตรกับเจ้าคุณเลย

ใน พ.ศ. 2453 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต หม่อมส้มจิ้นได้กลับเข้าไปช่วยงาน ในวังหลวง พักอยู่ที่ตำหนักพระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ เพื่อช่วยงานครัวและร้อยดอกไม้ ซึ่งจะต้องทำเป็นประจำทุกวัน ด้วยงานพระบรมศพยังมีติดต่อกันอยู่ ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2454 ขณะอยู่ในวังหลวงท่านป่วยด้วยโรคหิวาต์ ท้องเสียอย่างแรง เพียงคืนเดียวอาการก็เพียบหนัก เจ้าจอม ม.ร.ว.สดับ ได้ตามหม่อมเพื่อน (ในสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์, ช่วง บุนนาค) ซึ่งเป็นเพื่อนรักของหม่อมส้มจิ้น มารับตัวออกจากวังไปอยู่กับหม่อมเพื่อน ได้วันเดียวก็ถึงแก่กรรม รวมอายุได้ ประมาณ 50 ปี

ข้อมูลข้างต้นนั้น พูนพิศ อมาตยกุล (2563, 15 ตุลาคม, สัมภาษณ์) เรียบเรียงจาก การสัมภาษณ์ เจ้าจอม ม.ร.ว.สดับ ลดาวัลย์ ในรัชกาลที่ 5 ครูท้วม ประสิทธิ์กุล อาจารย์มนตรี ตราโมท คุณลาวัลย์ โชตามระ และจากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเหมวดี พ.ศ. 2518

อนึ่งผู้วิจัยได้การค้นคว้าเอกสารเพิ่มเติมเกี่ยวกับหม่อมส้มจิ้น ที่อยู่นอกเหนือข้อมูลหลัก ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ของพูนพิศ อมาตยกุล ดังนี้



ภาพที่ 20 แผ่นเสียงหม่อมสัณจัน พินพาทย์ขุนประสาธน์ ดุริยศัพท์
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2563, 29 ธันวาคม, สัมภาษณ์)

นิตยสารศิลปวัฒนธรรม ในแพลตฟอร์ม (Platform) เว็บไซต์ <https://www.silpa-mag.com> เผยแพร่เมื่อวันอังคารที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2563 ได้นำเสนอเรื่อง ประวัติ “หม่อมสัณจัน” นักร้องสตรีไทย คนแรกที่ได้รับเลือกให้อัดแผ่นเสียง จากข้อมูลของนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ในหนังสือเรื่องสยาม สังคีต และหนังสือมานุกรมศิลปเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

หม่อมสัณจัน นับได้ว่าเป็นนักร้องหญิงของไทยคนแรกที่ได้รับการคัดเลือกให้ร้องเพลงบันทึกแผ่นเสียงตั้งแต่อ่อน พ.ศ. 2449 โดยบริษัทแกรมโมโฟน คอนเสิร์ต เร็คคอร์ด สาขาบางกอก อัดเสียงลงบนแผ่นซีดีในกรุงเทพฯ แล้วส่งไปทำแม่พิมพ์ อัดเป็นแผ่นครั้งสีดำที่เมืองแฮนโนเวอร์ เยอรมนี แผ่นเสียงชุดนี้อัดหน้าเดียว ส่วนด้านหลังพิมพ์เป็นตราของบริษัท เป็นรูปเทวดาฝรั่ง มีปีก ขีดร้องรูปร่างกลมบนแผ่นเสียง ซึ่งเป็นตราของบริษัท แอนเจลแกรมโมโฟน (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น บริษัท แอนเจลเร็คคอร์ด)

1) แล้วหม่อมสัณจัน “เสียงดี” ขนาดไหน พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี พระราชธิดาองค์สุดท้ายในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเคยเล่าประทานนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุลว่า หม่อมสัณจันมีเสียงเล็กแหลมดัง ร้องเพลงหมดจด ชัดถ้อยชัดคำ ลีลาการเอื้อนละเอียดล่อหมัดจด นับว่าเป็นคนร้องเก่งมาก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดว่า ร้องเพลงดีและทรงคุ้นเคยจนถึงบันทึกชื่อหม่อมสัณจันไว้ในหนังสือพระราชนิพนธ์ไกลบ้าน

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งเสด็จประพาสยุโรป ครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2450) ทรงบันทึกในพระราชหัตถเลขา ฉบับที่ 26 ใน ไกลบ้าน ว่า ขณะที่อยู่ในเมืองฮัมบูร์ก ประเทศเยอรมนีนั้น ได้มีผู้ส่งแผ่นเสียงหม่อมสัณจันร้องขึ้นไปถวายให้ทรงฟังชุดหนึ่ง คือ แผ่นเสียงชุดแรกที่กล่าวถึงนี้ ทรงบันทึกว่า “มีเพลงแสนเสนานั้น เพลงหนึ่ง ยายสัณจันร้อง” แผ่นเสียงของบริษัทกรามาโฟน คอนเสิร์ต เร็คคอร์ด ที่บันทึกเสียงหม่อมสัณจัน แผ่นเสียงชุดดังกล่าวนี้ หม่อมสัณจันร้องอยู่ 2 เพลง คือ เพลงแสนเสนาะ และเพลงบุหลัน แต่การพิมพ์ชื่อผิด โดยพิมพ์ชื่อหม่อมสัณจันเป็น “ซ่มจัน” และ

เพลงบุหลันเป็น “บุหลัน” ผลงานของหม่อมสัณจันต่อมาได้บันทึกเป็นงานเสียงกับบริษัท International Talking Machine เป็นแผ่นเสียงโอเดียน ตราตึก จำนวนมาก ปรากฏบนหน้าแผ่นเสียงว่า ใช้พิณพาทย์ วงนายแปลก (พระยาประสานดุริยศัพท์ - แปลก ประสานศัพท์) นายสอน (หลวงประดิษฐไพเราะ - ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งก็คือ วงของวังบูรพาภิรมย์นั่นเอง เพลงที่บันทึกไว้มี ตับนางลอย เขมรใหญ่ สามชั้น ลมหวน สามชั้น มโหรีดับแคมมอญ มาลีหวน สามชั้น แสนเสนาะ สามชั้น บุหลัน สามชั้น ไ้คัลลัง สามชั้น

ครั้นครูแปลกได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น ขุนประสานดุริยศัพท์ เมื่อ พ.ศ. 2452 หม่อมสัณจันได้อัดแผ่นเสียงรุ่นหลังสุดกับบริษัท พาลิโพน และแผ่นเสียงตรารามสุร-เมขลา (บนหน้าแผ่นเสียงพิมพ์ข้อความว่า “แผ่นเสียงสำหรับผู้มีบรรดาศักดิ์”) ชุดนี้มีมโหรี ตับทะแย ต่อยรูป สามชั้น การเวก สามชั้น ลมหวน สามชั้น ชมดงนอก แคมมอญ สามชั้น ทวยนอก สามชั้น สืบท สามชั้น เชิดจีน บุหลัน สามชั้น จระเข้หางยาว ฯลฯ อีกมากมาย จึงได้ชื่อว่า เป็นต้นตำรับการขับร้องเพลงสามชั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เช่นนี้ หม่อมสัณจัน เป็นนักร้องที่โด่งดังมากในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏผลงานการขับร้องของท่านแพร่หลายเป็นแบบอย่างสำหรับนักร้องทั่วไปในยุคนั้น และยังคงมีอิทธิพลเป็นแบบอย่างต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 7 หรือแม้แต่ปัจจุบัน แนวการขับร้องของหม่อมสัณจันยังคงมีอยู่ไม่น้อย เช่น ถิ่นการขับร้องของครูท้วม ประสิทธิ์กุล และครูอุษา คันธมาลย์ เป็นต้น

2) ส่วนหม่อมสัณจันเป็นใคร มาจากไหน นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เรียบเรียงจากการสัมภาษณ์ เจ้าจอม ม.ร.ว.สลับ ลดาวัลย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล อาจารย์มนตรี ตราโมท คุณลาวัญญ์ โชติมาตร และจากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี สรุปลงได้ว่า หม่อมสัณจัน เป็นภรรยาคนหนึ่งของพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) เป็นนักร้องเพลงไทยที่มีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่ทราบว่าเป็นบุตรของท่านผู้ใด คาดว่าจะเกิดในปลายรัชกาลที่ 4 ระหว่าง พ.ศ. 2400-05 เมื่อเป็นเด็กได้เข้ามาอยู่ในบ้านพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) ณ ตำบลคลองบางหลวง บริเวณคลองซอยทางเข้าคลองบางไส้ไก่ ฝั่งธนบุรี ฝึกหัดร้องละครแต่ครั้งนั้น เนื่องจากเป็นคนเสียงดี จึงมีชื่อเสียงมาตั้งแต่อายุน้อย และได้ต่อเพลงสามชั้นกับเจ้าคุณประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้ชื่อว่าเป็นคนร้องเพลงสามชั้นดีมาคนหนึ่ง เคยร้องเพลงอยู่ในวังบูรพาภิรมย์ด้วย

เมื่อเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในรัชกาลที่ 5 โปรดให้หัดดนตรีแก่ข้าหลวง ณ พระตำหนักในวังหลวง ราว พ.ศ. 2440 - 46 นั้น ครูแปลก ได้เข้าไปสอนดนตรี หม่อมสัณจันก็ได้เข้าไปสอนขับร้อง ครั้นถึง พ.ศ. 2447 พระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ได้ตั้งวงมโหรีหญิงขึ้น โดยมีขุนเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เป็นครูผู้ควบคุม เนื่องจากไม่มีครูสอนขับร้องเพลงสามชั้น พระอัครชายาฯ จึงทรงขอตัวหม่อมสัณจันเข้ามาเป็นครูสอนขับร้องที่พระราชวังดุสิต

หม่อมสัณจันจึงเป็นครูของ เจ้าจอม ม.ร.ว.สลับ ในรัชกาลที่ 5 นางสาวเยียม ณ นคร (ต่อมาเป็น คุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเสรีณี เยียม สุวงศ์ นักร้องมีชื่อ) ครูท้วม ประสิทธิ์กุล และนายหยิน (ต่อมาเป็นที่ ขุนลิขิตสุนทร) นักร้องประจำอยู่แถววงกองทัพอาวในสมัยรัชกาลที่ 5

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต (พ.ศ. 2453) หม่อมสัณจันได้กลับเข้าไปช่วยงานในวังหลวง พักอยู่ที่ตำหนักพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ เพื่อช่วยงานครัวและร้อยดอกไม้ ด้วยงานพระบรมศพยังมีติดต่อกันอยู่ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2454

หม่อมสัณจันล้มป่วยด้วยโรคหิววัด ท้องเสียอย่างแรง เพียงคืนเดียวอาการก็เพียบหนัก เจ้าจอมม.ร.ว.สดับ ได้ตามหม่อมเพื่อน (ในสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ช่วง บุนนาค) ซึ่งเป็นเพื่อนรักของหม่อมสัณจัน มารับตัวออกจากวังไปอยู่กับหม่อมเพื่อน ได้วันเดียวก็ถึงแก่กรรม รวมอายุได้ประมาณ 50 ปี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2563, 29 ธันวาคม, สัมภาษณ์)

หนังสือลำน่านแห่งสยาม ผลงานการค้นคว้าเรื่องดนตรีจากแผ่นเสียงเก่าโดย นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ได้สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในเสียงของหม่อมสัณจัน ดังนี้

ในระยะก่อนจะสิ้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ประมาณปี พ.ศ. 2450 - 2453 นั้น ได้มี “แผ่นเสียงบรรดาศักดิ์มาชุดหนึ่ง แผ่นเสียงชุดนี้บันทึกเพลงไทยจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางเบญจกายแปลงตัว เป็นนางสีดาลอยน้ำตายมาลงพระราม ที่ใช้แสดงโฆษชุดนางลอย เพลงชุดนี้เรียกว่าตบนางลอย อีกชุดหนึ่งเป็นเพลงมโหรีดับทะเล ผู้ขับร้องก็เป็นสตรีบรรดาศักดิ์นามว่าหม่อมสัณจัน และผู้ควบคุมวงดนตรีก็มีบรรดาศักดิ์ คือขุนประสาธน์ดุริยศัพท์ เมื่อบันทึกเสียงออกขายใหม่ ๆ คนสมัยนั้นก็ฮือฮาว่าเป็นแผ่นเสียงชั้นยอด ผู้ที่มีเงินเท่านั้นจึงจะซื้อหา มาเล่นได้ เพราะราคาแพงมาก ด้วยเป็นของที่ต้องจ้างฝรั่งจากเมืองนอกเข้ามาทำ ต้องส่งไปอัดเป็นแผ่นจริงจากเมืองนอกแล้วส่งกลับเข้ามาขายในเมืองไทย ประทับตราฝรั่งโก้หรู แสดงว่าเป็นแผ่นเสียงเยอรมัน (ตราดิก) ของบริษัท Odeon (โอเดียน) หรืออีกชื่อหนึ่งคือ บริษัท International Talking Machine) เมื่อแผ่นเสียงชุดนี้ขายดี ก็มีคนไทยคิดอยากจะทำเอง ให้มีลักษณะออกมาเป็นไทยแท้บ้าง จึงได้เชิญนักร้อง คือ หม่อมสัณจัน และนักดนตรีบรรดาศักดิ์ชุดเก่ามาบันทึกเสียงอีกครั้ง คราวนี้ทำตราแผ่นเสียงเสียใหม่ให้เป็นเอกลักษณ์ไทยแท้ คือตรารามสูรกับเมขลา แล้วพิมพ์หมึกดำตัวโตลงไปบนแผ่นกระดาษวงกลมสีแดงว่า “แผ่นเสียงสำหรับผู้มีบรรดาศักดิ์” ซึ่งผู้เขียนได้ถ่ายรูปตัวอย่างมาแสดงด้วยแล้ว เข้าใจว่าวิธีการเช่นนี้จะเป็นการโฆษณาขายแผ่นเสียงไปในตัว การใช้คำว่า “บรรดาศักดิ์” พิมพ์ลงไปบนกระดาษวงกลมกลางแผ่น คงจะทำให้พ่อค้าหัวใสในท้องตลาดขายแผ่นเสียงได้สูงขึ้นกว่าปกติอย่างแน่นอน มิใช่เพื่อจะอวดบุญบารมี หรือแสดงศักดิ์นามหาสมบัติแต่อย่างใดเลย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540, น.78 - 80)

จากการสัมภาษณ์คุณหม่อมพูนพิศเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นประวัติของหม่อมสัณจัน ได้ข้อมูลที่น่าสนใจ ดังนี้

เนื่องจากพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) มีหลายท่าน จึงควรทำความเข้าใจในสาแหรกของท่านเจ้าคุณสามี ดังนี้ โดยเจ้าพระยาภาณุวงศ์มหาโกษาธิบดี (ท้วม บุนนาค) มีบุตรธิดาทั้งหมดรวม 25 คน เป็นชาย 17 คน หญิง 8 คน โดยเจ้าพระยาภาณุวงศ์มหาโกษาธิบดีได้สมรสกับคุณหญิงสุนมีบุตร 2 คน คือ พระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) พระยาราชานุประพันธ์ (ทัย บุนนาค) ทั้งนี้ด้วยหม่อมสัณจันไม่มีบุตรกับท่านเจ้าคุณสามี พระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) ท่านได้ดูแลสามีคนนี้จนสามีเสียชีวิต (อย่างค่อนข้างยากจน) ด้วยเจ้าคุณราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) นี้ ถูกถอดถอน

บรรดาศักดิ์ในตอนท่านของชีวิต จึงมีความลำบาก โดยได้มาอยู่กับหม่อมส้มจิ้นที่บ้านเดิมในคลองบางหลวงเป็นบ้านที่พระวิมาดา ฯ ในล้นเกล้ารัชกาลที่ 5 ส่งครูท่อม ประสิทธิ์กุล ให้ไปอยู่ด้วย โดยไปเรียนต่อเพลงที่นั่น ครูท่อมจึงสามารถเล่าได้ว่า มีศิษย์ชายอีกคนหนึ่งชื่อนายหยิน ไปเรียนต่อเพลงพร้อมกับครูท่อม แต่นายหยินนั้นเป็นผู้ใหญ่แล้ว ซึ่งนายหยินนั้นทำงานเป็นอาลักษณ์ ต่อมาได้เป็นขุนสุนทรลิขิต (ข้อมูลเพิ่มเติมจากอาจารย์มนตรี ตราโมท กรุณาอธิบายให้กับคุณหมอฟัง)

นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กรุณาย้ำว่า อย่าได้นำหม่อมส้มจิ้นไปเป็นที่ตั้งว่า ท่านเป็นต้นแบบราชสำนักของรัชกาลที่ 5 ซึ่งความจริงนั้น หม่อมส้มจิ้นเข้ามาทีหลัง เนื่องจากต้องไปขับร้องให้กับละครของวังบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (ช่วง บุนนาค) ตั้งแต่้วยสาว หม่อมส้มจิ้นได้เข้าวังเพราะเจ้าดารารัศมีชวนเข้ามา ก่อนให้มาสอนที่วังหลวง ซึ่งตอนเข้าวังหลวงนั้นหม่อมส้มจิ้นมีอายุมาก มีสามีแล้ว โดยเข้ามาในวังสวนดุสิตช่วงในหลวงรัชกาลที่ 5 นิพนธ์เรื่องคั่น โดยพระวิมาดานำเข้ามา หม่อมส้มจิ้นจึงได้ขับร้องตบคั่น ในแผ่นตราตึก (สีดาปนน้ำเงิน) จึงถือว่าเป็นนักร้องราชสำนักเต็มตัว เพราะได้งานหลวงชุดใหญ่สมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งชุด จากนั้นได้มีบทบาทมาสอนในวังหลวง ซึ่งตอนนี้หม่อมส้มจิ้นได้รับการยกย่องในเรื่องการขับร้องเพลงสามชั้นเป็นอันมาก จนรัชกาลที่ 5 ทรงคุ้นตรัสเรียกอย่างทรงพระเมตตาว่า “ยายส้มจิ้น” ที่มาเป็นราชสำนักนั้นด้วยเพลงร้องอัตราสามชั้นที่ท่านมีความสามารถเก่งจริงเพราะเรียนกับพระยาประสานดุริยศัพท์ตัวต่อตัวที่บ้านตรอกไข่ ไกล่เสาชิงช้า ตอนที่หม่อมส้มจิ้นมาต่อเพลงสามชั้นที่บ้านตรอกไข่นั้น งานละครของบ้านสกุลบุนนาคหยุดไปแล้วเพราะเลิกกรมท่าขวาซ้ายหมด โดยไปรวมเป็นกระทรวงพาณิชย์

นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับกระบวนการเอื้อนของคุณหญิงส้มจิ้นนั้น มีความละเอียด กระฉ่าง โปร่งหู ฟังสบาย สมเป็นนักร้องราชสำนักโดยแท้ สามารถนำเอามาเป็นตัวอย่างได้ และจากที่คุณหมอพูนพิศได้สอบถามครูผู้ใหญ่หลายท่าน ครูผู้ใหญ่ท่านต่างให้ทัศนคติว่าแนวขับร้องของหม่อมส้มจิ้นเป็นของเก่าแก่มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 หรือสมัยรัชกาลที่ 4

หม่อมส้มจิ้นท่านเสียชีวิตเพราะโรคหิวาตโลก โดยมีการห้ามตัวหม่อมส้มจิ้นออกจากวังหลวงตอนเข้ามิด ด้วยไปเป็นโรคหิวาตโลก ถ้ายาไม่หยุดตอนกลางคืน ด้วยท่านไปค้างคืนช่วยทำดอกไม้และของเลี้ยงพระในวังหลวงที่ตำหนักพระวิมาดา ด้วยในวังนั้นต้องจัดอาหารเลี้ยงพระในงานพระบรมศพในหลวงรัชกาลที่ 5 ที่ตั้ง ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ทุกวันไม่เว้น เจ้าจอมสดับเห็นว่าอาการหนักไม่รอด จึงเป็นธุระ จัดการตามรับสั่งพระวิมาดาให้หามออกมาเมื่อประตู่ท้ายวังเปิดตอน 6 โมงเช้า โดยได้เสียชีวิตที่บ้านหม่อมเพื่อน บุนนาค ซึ่งเป็นหม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เสียชีวิตในวันรุ่งขึ้นเพราะตัวหม่อมครุฑท่านแห้งมาก ด้วยขาดน้ำอย่างแรง สมัยนั้นไทยยังไม่รู้จักการให้น้ำเกลือเข้าทางเส้นเลือด เลยถึงแก่ความตายในที่สุด หนังสือพิมพ์ยังลงข่าวเสียชีวิตของท่าน แต่มิได้ลงวันที่พระวิมาดาท่านให้เจ้าจอม มรว.สดับเป็นแม่กองจัดงานศพ โดยฉาปนกิจศพ ณ วัดสระเกศ ไม่ทราบวันที่ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2563, 29 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

3) สรุปลองค์ความรู้ หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ จากการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับหม่อมสัณจัน ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ดังกล่าวเพิ่มเติม ดังนี้

ในประวัติข้างต้นนั้นกล่าวว่าหม่อมสัณจันนั้น ได้เข้าไปอยู่ในวังของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ตั้งแต่เด็ก ซึ่งสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) พระองค์ท่านมีความสนใจและมีบทบาทในการทะนุบำรุงและเผยแพร่วรรณกรรมต่าง ๆ มากมาย และสิ่งที่สำคัญที่สุดคือเรื่องของดนตรีและละคร ดังที่ วิณา ศรีธัญรัตน์ และคณะ ได้ให้ทรรศนะคติในงานเรื่อง ผลงานด้านวัฒนธรรมของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ดังนี้

“สมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เป็นผู้ชอบดูละครและฟังดนตรี ท่านจึงได้ส่งเสริมโดยการหาครูละครและดนตรีมาฝึกคณะละครของท่านจนได้ชื่อว่า เป็นหนึ่งในสมัยนั้น ท่านได้ให้ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก แต่งเพลงขึ้นใหม่ ซึ่งปรับปรุงมาจากเพลงเต่ากินผักบึง พร้อมทั้งสอดแทรกทำนองมอญเข้าไปในเพลง ทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ท่านจึงโปรดปรานเพลงนี้มาก และตั้งชื่อเพลงนี้ว่า “พระอาทิตย์ชิงดวง” ตามสร้อยราชทินนามและตราสุริยมณฑลซึ่งเป็นตราประจำตำแหน่งของท่าน”

(วิณา ศรีธัญรัตน์, พรพิมล พุทธมัตย์ และสุวรรณา สัจจวิวรรณ, 2526, น. 26)

เมื่อพิจารณาเทียบ พ.ศ. เกิด ของหม่อมสัณจัน ที่เกิดระหว่าง พ.ศ. 2400 – 2405 กับ พ.ศ. ที่พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ท่านถึงแก่อิจกรรม ซึ่งอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2417 – 2421 ในรัชกาลที่ 5 พบว่ามีความสอดคล้องกันในข้อมูลอย่างมีนัย กล่าวคือ มีความเป็นไปได้ที่หม่อมสัณจันครั้นเมื่อยังเด็ก เมื่อเข้ามาอยู่ (ถวายตัว?) เป็นนักร้อง ฝึกหัดร้องละครอยู่ในวังของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) อนุมานว่า ได้เรียนกับพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรืออย่างน้อยได้ระบบกล่อมเกลารัจการขับร้องในแบบสมัยนิยม อันมีพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นผู้ควบคุม ทั้งนี้ เป็นที่น่าพิจารณาว่า นอกจากพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถสูงเป็นครูในวังหน้าตั้งแต่ต้นสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งยังสามารถแต่งเพลงสามชั้นซึ่งเป็นเพลงลักษณะใหม่ที่นิยมเป็นจำนวนมาก อาจจะส่งผลบางอย่างให้หม่อมสัณจันนั้นเป็นผู้ขับร้องที่มีความสามารถในการขับร้องเพลงสามชั้น จนเรียกว่า ต้นตำรับการขับร้องเพลงสามชั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ดังนี้

พระยากระสาปนกิจโกศล ท่านเขียนเล่าให้ลูกฟังว่า ครูทวดเป็นครูมโหรีบ้านพระยาโชฎีกราชเศรษฐี (ทองจีน) เจ้ากรมท่าซ้าย กรมท่า ซึ่งขึ้นกับเจ้าพระยาพระคลัง เสดียร ดวงจันทร์ทิพย์ มีความเห็นว่า ต่อมาครูทวดคงจะเป็นครูมโหรีปี่พาทย์ในบ้านสมเด็จพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) และอยู่ต่อมาจนถึงสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ท่านเป็นครูผู้ใหญ่ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงทรงบันทึกไว้ว่า โต (อายุมาก) กว่าครูมีแขก ทั้งนี้ หม่อมสัณจันเกิดราว พ.ศ. 2400 ครูมีแขกสิ้นราว พ.ศ. 2420 - 2425 ด้วยตัวเลขของพุทธศักราชนั้นตั้งกันแน่นอน ซึ่งอาจได้ต่อเพลงกันบ้าง มีข้อสังเกตว่าหม่อมสัณจันนั้นเป็นร้องทางผู้ชาย ต่างจากหม่อมในบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ซึ่งเป็น

ร้องทางผู้หญิง แสดงว่าท่านคงจะเรียนร้องกับครูผู้ชาย เรื่องทางผู้ชายทางผู้หญิงนี้ นักร้องเดี๋ยวนี้แยกไม่ออกแล้ว เพราะร้องทางผู้หญิงกันหมด เมื่อผมยังเด็ก นักร้องทางผู้ชายยังมีอยู่ คนรุ่นเก่า หลวงกล่อมฯ หลวงเพราะสำเนียง ครูเชื้อ นักร้อง ร้องทางผู้ชาย อาจารย์มนตรีเล่ากับผมว่า “แปลกจริงๆ หม่อมสัสมจิน เป็นหญิงแต่ร้องทางผู้ชาย หลวงเสียงเสนาะกรรมเป็นชายแต่ร้องทางผู้หญิง” ผมคิดว่าทางผู้ชายมาจากนักร้องชายซึ่งส่วนมากเป็นนักแหล่ นักเทศน์มาก่อน และเป็นนักร้องเชลยศักดิ์นอกวัง ส่วนทางผู้หญิงมาจากทางร้องละครในของในวัง นักร้องปี่พาทย์เสกอายุคนแรกส่วนมากน่าจะร้อง ทางผู้ชายมาจนถึงรุ่นหม่อมสัสมจิน ถึงยุครวมมหรสพรัชกาลที่ 6 เริ่มมีผู้ชายในกรมร้องทางผู้หญิงบ้าง ที่เห็นชัดคือหลวงเสียงเสนาะกรรม (พัน) สรุปรว่าหม่อมสัสมจินทันครุมีแขกแน่นอน และท่านร้องทางผู้ชายด้วย อนึ่งหม่อมสัสมจินเป็นหม่อมเจ้าพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) รูปครุมีแขกถือปี่นั้นวาดขยายจากรูปถ่ายเมื่อท่านไปทำพิธีไหว้ครูที่บ้านเจ้าพระยาราชานุประพันธ์ ฉะนั้นหม่อมสัสมจินได้พบและรู้จักกับครุมีแขกแน่นอน และต้องได้ต่อเพลงจากท่านบ้าง ซึ่งในยุคของหม่อมสัสมจิน ท่านได้เพลงสามชั้นมาก แสดงว่าต้องได้ต่อกับครูผู้แต่งเพลงสามชั้นหลายคนรวมทั้งครุมีแขกด้วย (ถาวร สิกขโกศล, 2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์)

ความสามารถที่โดดเด่นในระหว่างที่เป็นนักร้องในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) จึงทำให้ภายหลังหม่อมสัสมจินได้เป็นหม่อมในพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) ซึ่งสาแหรกระหว่างพระยาราชานุประพันธ์กับสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ถือว่าเป็นพระมาตุลา ด้วยความละเอียดอ่อนทางเครือญาติ อาจทำให้หม่อมสัสมจินได้รับการพัฒนากระบวนการความรู้ทางด้านการขับร้องได้ลึกซึ้งกว่านักร้องโดยทั่วไป

ราว พ.ศ. 2440 – 2446 เป็นยุครุ่งเรืองของการดนตรี และการละคร อีกทั้งแต่ละวังนั้น ล้วนมีคณะละคร วงดนตรีเป็นของตนเองทั้งสิ้น ผู้มีความสามารถทางด้านศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้เข้ามาสู่สำนักราชสำนัก ทำให้เกิดศิลปินมากมายโดยเฉพาะการขับร้อง ซึ่งในยุคดังกล่าวนี้ เจ้าดารารัศมีพระราชชายาในรัชกาลที่ 5 โปรดให้หม่อมสัสมจิน เข้ามาเป็นครูสอนขับร้องแก่ข้าหลวง ณ พระตำหนักในวังหลวง เหตุดังกล่าวนั้น สามารถสะท้อนถึงอัจฉริยภาพทางการขับร้องของหม่อมสัสมจินได้เป็นอย่างดี จึงเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยจากเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในรัชกาลที่ 5 ตลอดจนหม่อมสัสมจินเป็นที่โปรดปรานในสำนักรัชกาลที่ 5 เป็นอย่างยิ่ง ในฐานะที่เป็นผู้มีกระแสนเสียงสูง จากการสัมภาษณ์นายแพทย์พูนพิศ กล่าวว่า “หม่อมสัสมจินมีกระแสนเสียงที่สูง เมื่อฟังไกล ๆ โดยไม่มีไมโครโฟนขยายเสียงแล้ว เสียงของท่านไพเราะและไปได้ไกลมาก เมื่อร้องประกอบกับวงปี่พาทย์ไม่แข็ง เสียงของท่านจะลอยขึ้นมาเหนือเสียงปี่พาทย์ ทำให้ไพเราะน่าฟัง” อีกทั้ง หม่อมสัสมจิน ยังได้เคยร้องเพลงกับวงบูรพาภิรมย์ในสมเด็จพระราชปิตุลา บรมพงศภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ซึ่งเป็นที่ทราบดีว่าพระองค์นั้นโปรดศิลปินผู้มีฝีมือเป็นพิเศษ จากการสัมภาษณ์นายแพทย์พูนพิศ กล่าวว่า “เล่ากันว่าหม่อมสัสมจินเป็นแบบฉบับของการขับร้องของเพลงสามชั้นในราชสำนักรัชกาลที่ 5” ท่านเป็นที่ไว้วางใจมอบหมายให้เป็นผู้ขับร้องของการบันทึกเสียงของวงพิณพาทย์นายแปลกและนายสอน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5

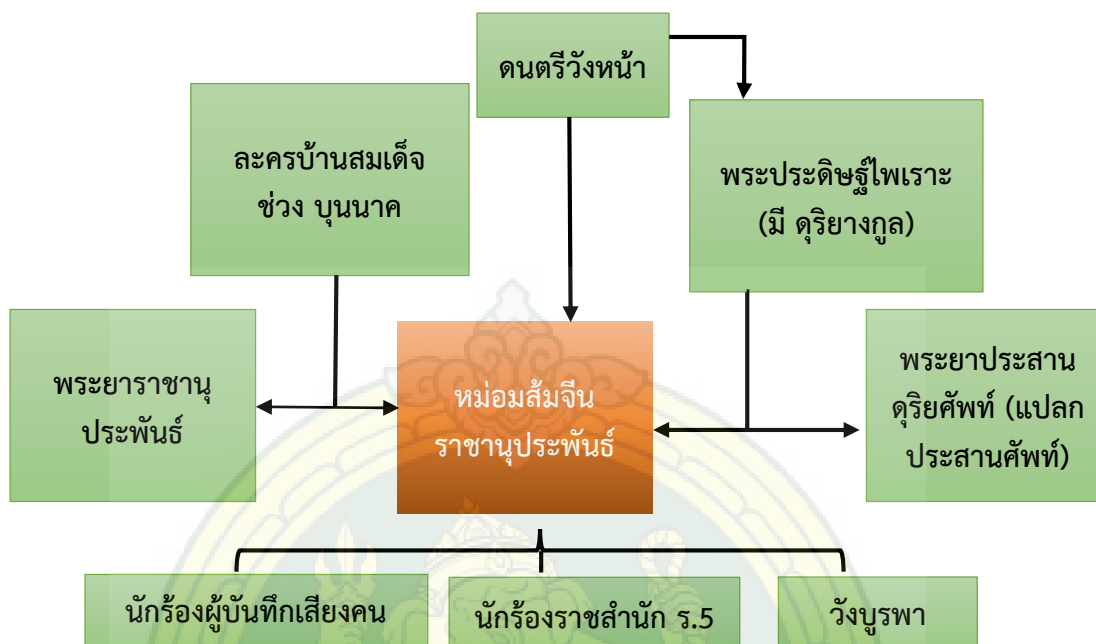
เมื่อพิจารณากระบวนการความสามารถทางการขับร้องของหม่อมสัณจันจากประวัติอย่างละเอียดพบว่า ทางขับร้องของหม่อมสัณจันนั้น มิได้ต่อเพลงมาจากเพียงแค่พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เพียงทางเดียวเท่านั้น ด้วยพิจารณาจากปีเกิดของหม่อมสัณจัน ซึ่งคุณหมอพูนพิศได้กล่าวไว้ อยู่ในราวปลายรัชกาลที่ 4 ระหว่าง พ.ศ. 2400 – 2405 โดยเมื่อเทียบอายุกับพระยาประสาน ดุริยศัพท์ ที่เกิดเมื่อวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2403 ซึ่งควรจะเป็นคนรุ่นราวคราวเดียวกัน การที่หม่อมสัณจันได้ศึกษากระบวนการทางขับร้องกับพระยาประสานดุริยศัพท์ น่าจะเป็นลักษณะการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน

ลักษณะเวลาช่วงปีเกิดที่ใกล้เคียงกัน ดำรงศิลปะอยู่ในยุควัฒนธรรมเดียวกัน เป็นสิ่งที่สามารถสะท้อนให้ทราบถึงรสนิยมของทั้งสองศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ ที่มีต่อเพลงไทยในสมัยดังกล่าวที่ชัดเจนเสมอกันเป็นอย่างดี กล่าวคือ วัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งหล่อหลอมจารีต ค่านิยม ความเชื่อ เป็นตัวแปรหลักที่ก่อให้เกิดรสนิยมของสังคมที่มีร่วมกัน ซึ่งรสนิยมที่ตื้นนั้น เกิดขึ้นจากทั้งตัวเอง ทั้งการปลูกฝังจากครอบครัว สังคม และสิ่งแวดล้อม ที่สำคัญคือ รสนิยมนั้นมาจากการได้รับการศึกษาในศาสตร์นั้น ๆ ที่ถึงพร้อม ดังนั้น มุมมอง ทรรศนะคติ กระบวนการวิธีการขับร้องในสมัยดังกล่าวของท่านทั้งสอง จึงอยู่ในระดับใกล้เคียงกัน

จะเห็นว่่านักร้องเพลงไทยหลายคน เริ่มมาจากการเข้าไปเป็นนักร้องประจำอยู่ในบ้านละคร ก่อน เช่น หม่อมสัณจัน ที่โตมากับละครบ้านขุนนาค เพราะฉะนั้นท่านจึงสามารถขับร้องเพลงละครเก่งมาก่อน ต่อเมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านมาปรับปรุงกระบวนการขับร้องของท่านเพื่อจะมาขับร้องเพลงสามชั้นจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เพราะฉะนั้นหม่อมสัณจันจึงเป็นทั้งชาวบ้านและชาววัง เพราะฉะนั้นพัฒนาการการขับร้องนั้นจึงไม่ได้อยู่ตามรัชกาล หรือไม่ได้อยู่ตามพัฒนาการของวงปี่พาทย์ โดยพัฒนาการการขับร้องนั้นเกิดขึ้นจากครูผู้สอนที่มอบให้เป็นรายบุคคลอย่างหนึ่ง กับอย่างที่สอง คือ การขับร้องที่ล้อตามทำนองปี่ ทำนองซอสามสาย ทำนองซออู้ เป็นสำคัญ คือ ทำนองปี่ ทำนองซอสามสายเป็นอย่างไร ก็จะใช้วิธีการบรรเลงสร้างเป็นเอื้อนลักษณะต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ซึ่งเป็นครูปี่ที่เป็นเพื่อนกับพระยาธรรมสารนิติพิพิธภักดี (ตาด อมาตยกุล) ซึ่งเป็นครูซอสามสายเมื่อเว้นจากงานราชการ จะมาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างทางซอสามสายกับทางปี่ และพัฒนาสู่กระบวนการขับร้อง แต่ก็ไม่ทราบข้อมูลเกี่ยวกับลูกศิษย์ทางด้านการขับร้องของครูทั้งสองท่านเลย ทราบแต่เพียงว่า พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ไปสอนที่วังหน้า และบ้านของสมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ซึ่งที่นั่นเป็นบ้านที่หม่อมสัณจัน โตมากับการขับร้องเพลงละครจากที่นั่น

ประเด็นที่น่าพิจารณาต่อมา คือ ศิลปินผู้หญิงของไทยนั้น ไม่ปรากฏราชทินนาม ยศศักดิ์ ลำดับชั้นฐานะที่สามารถสะท้อนถึงความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปะเหมือนกับศิลปินชาย เนื่องจากลักษณะจารีตวัฒนธรรมหญิงในบริบทของผู้นำในยุคต้นรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีลักษณะที่จำกัดอันเป็นเรื่องปกติ การผูกความเชื่อในฐานะของชื่อเสียงศิลปินจึงไม่สามารถนำมาเป็นเครื่องวัดความสามารถเหมือนกับศิลปินชาย แต่ทั้งนี้ ชื่อเสียงอันปรากฏในความสามารถของศิลปินหญิงนั้น ๆ สามารถสื่อสะท้อนออกจากผลงานเป็นสำคัญ การที่หม่อมสัณจันเป็นตัวแทนนักร้องเพลงไทยคนแรก ในการบันทึกเสียงของชาวสยาม ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของหม่อมสัณจันนั้น มีความถึงพร้อมที่สุด ณ ขณะนั้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอกรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับร้องของหม่อมสัณจันที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้

กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับร้องหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์



ภาพที่ 21 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

1.1.2 ประวัติหม่อมเจริญ พาทย์โกศล (พ.ศ. 2419–2498)



ภาพที่ 22 หม่อมเจริญ พาทย์โกศล
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2563, 29 มกราคม, สัมภาษณ์)

การวิจัยสังเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำชีวประวัติของครูเจริญ พาทย์โกศล จากหนังสือมานา นุกรรมศิลป์เพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ดังนี้

ถ้าจะกล่าวถึงนักร้องเพลงไทยชั้นนำ นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา เห็นจะไม่มีใครลืมหม่อมเจริญ หรืออีกนัยหนึ่ง นางเจริญ พาทย์โกศล ซึ่งได้รับยกย่องว่าร้องเพลงดี ทั้งสีลาและจังหวะเสียงดังกังวาน และกระแสนเสียงไพเราะอย่างหาคนเทียบได้ยาก และทั้งเป็นครูทางร้องซึ่งมีลูกศิษย์มากมายซึ่งได้ประสบความสำเร็จกันไปหลายคน

คุณแม่เจริญ พาทย์โกศล หรือที่เรียกกันติดปากว่า หม่อมเจริญ เกิดเมื่อวันจันทร์ เดือน 8 ปีชวด ตรงกับเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2419 เป็นบุตรนายชื่น นางแห รุ่งเจริญ ซึ่งมีอาชีพทำสวนอยู่ที่บ้านเชิงเลน ตำบลบางเชือกหนัง มีพี่น้อง 8 คน เมื่ออายุได้ 10 ปี พี่สาวซึ่งเป็นลูกของป้า ชื่อ หม่อมตลับ กุญชร ณ อยุธยา ได้นำตัวเข้ามาฝึกหัดขับร้องและพ้อนรำอยู่ในวังของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณคดี หรือที่เรียกว่า วังบ้านหม้อ ต่อมาได้เป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) และมีบุตร 2 คน เมื่อราว พ.ศ. 2452 จึงได้ออกจากวังบ้านหม้อ แล้วไปอยู่กับจางวางทั่ว พาทย์โกศล และบุตร 4 คน ที่เกิดแต่จางวางทั่วนั้นเสียชีวิตแต่ยังเยาว์ ในขณะเดียวกันคุณแม่เจริญก็ได้เลี้ยงดูเด็กชายนก (คือนายท้าว ประสิทธิ์) และเด็กหญิงไพฑูรย์ (คือคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธรม) บุตรของจางวางทั่วตั้งแต่เล็ก ประหนึ่งว่าเป็นบุตรของตนเอง ทั้งยังประสิทธิ์ประสาทวิชาดนตรีให้ด้วย ในกาลต่อมาคุณแม่เจริญถึงแก่กรรมด้วยโรคชรา เมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2498 มีอายุได้ 79 ปี

เมื่อครั้งที่เริ่มเข้าไปอยู่ในวังบ้านหม้อนั้นได้หัดพ้อนรำกับหม่อมเลื่อน และเคยได้แสดงละคร ดึกดำบรรพ์บ้าง ส่วนทางด้านดนตรีนั้น ได้เป็นศิษย์หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี พงษ์ทองดี) ซึ่งเป็นนายวงปี่พาทย์ของวังบ้านหม้อ ขณะนั้น และเป็นศิษย์ทางร้องของหม่อมเปรม ทางร้องที่หม่อมเปรมต่อให้นั้น เป็นทางเก่าแก่ที่ท่านต่อมาจากเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 อีกทอดหนึ่ง คุณแม่เจริญ มีความจำเป็นเลิศจึงต่อเพลงได้อย่างรวดเร็วและแม่นยำทั้งบทร้องและทำนอง

ตลอดระยะเวลาที่เจ้าพระยาเทเวศร์ เป็นเจ้ากรมมหรสพอยู่นั้น มักจะให้คนร้องจากวังบ้านหม้อ ไปช่วยร้องในงานหลวงด้วยเสมอ ๆ คุณแม่เจริญได้ร้องเพลงเป็นต้นเสียงออกงานสำคัญต่าง ๆ ของบ้านเมืองตั้งแต่อายุได้เพียง 12 ปี จนเป็นที่นิยมยกย่องกันโดยทั่วไป เมื่อมีโอกาสได้ซ้อมร้องเพลงและเล่นละครถวายสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น สมเด็จฯ ได้ทรงพระกรุณาสั่งสอนติเตียนแก้ไข บ้างจนกระทั่งคุณแม่เจริญร้องเพลงดีขึ้นโดยลำดับ การที่ท่านได้คลุกคลีกับวงการละครมาตั้งแต่ยังเยาว์ เป็นเหตุให้ท่านชำนาญเพลงละครทุกประเภทไปด้วย

ในคราวที่คุณแม่เจริญได้แสดงละครในงานเลี้ยงรับรองค่านท้อฟตุนิ ราชอาคันตุกะจากประเทศอิตาลี เมื่อ พ.ศ. 2441 นั้น คุณแม่เจริญก็ได้ร้องเพลงได้ดีจนเป็นที่ประทับใจมาก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชดำเนินนำค่านท้อฟตุนิมาแสดงความชื่นชมกับนักแสดงและได้พระราชทานพระหัตถ์ให้คุณแม่เจริญจับตามธรรมเนียมตะวันตก คุณแม่เจริญคงจะรู้สึกกลัวเกรงเป็นที่ยิ่งเพราะโดยปรกติจะเป็นการไม่บังควรเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามคุณแม่เจริญก็จำต้องปฏิบัติตามนั้น

เมื่อไปอยู่ที่บ้านจางวางทั่ว นอกจากจะช่วยคุมวงปี่พาทย์และสอนร้องให้ศิษย์ที่มาฝากตัวแล้ว คุณแม่เจริญยังได้ถวายตัวเป็นข้าในวังสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วงศ์พินิต (ทูลกระหม่อมบริพัตรฯ) ท่านได้ทำหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์ของวงวังบางขุนพรหมตลอดมา กับทั้งได้ช่วยสอนร้องให้แก่ นักร้องในกองแตงวงทหารเรือ ซึ่งทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ทรงบัญชาการอยู่ ตลอดจนกระทั่งเป็นกรรมการตัดสินการประกวดขับร้องในงานกาชาดอีกด้วย

คุณแม่เจริญมีความสามารถในทางร้องเป็นเลิศ และยังสามารถสามารถในการประพันธ์อยู่มีใช้น้อย ได้ทำทางร้องไว้หลายเพลง เมื่อครั้งที่ทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ทรงพระนิพนธ์ทำนองเพลงแล้ว มักจะทรงขอให้คุณแม่เจริญทำทางร้องและบรรจุบทร้องให้ เช่น เพลงแขกสาย อาถรรพ์ เนื่องจากคุณแม่เจริญ มีความจำดีจึงสามารถจำบทจากวรรณคดีได้มากมาย และสามารถเลือกเนื้อเพลงบรรจุได้อย่างเหมาะสมทุกครั้ง แม้เมื่อทูลกระหม่อมบริพัตรฯ เสด็จไปประทับที่เมืองบันดุง ประเทศชวาแล้ว ก็ยังทรงหาหรือร้องเพลงร้องกับคุณแม่เจริญโดยผ่านมาทางนายทเวาประสิทธิ์หลายครั้ง

เมื่อปลายรัชกาลที่ 5 มีบริษัทจากเบลเยียมเข้ามาบันทึกเสียงในเมืองไทย คุณแม่เจริญได้รับเลือกเป็นนักร้องต้นเสียงด้วยคนหนึ่ง ใช้ชื่อลงบนแผ่นเสียงว่าหม่อมเจริญ (ขณะนั้นท่านยังอยู่ในวังบ้านหม้อ) นับเป็นนักร้องรุ่นแรกๆ ที่ได้บันทึกผลงานเสียง ต่อมาในปี พ.ศ. 2471 ก็มีการอัดแผ่นเสียงครั้งใหญ่อีก คุณแม่เจริญนอกจากจะเป็นนักร้องอัดแผ่นเสียงแล้วท่านยังเป็นแม่กองอัดแผ่นเสียงให้กับบริษัทพาลิโพน เสียเองอีกด้วย โดยได้รับพระกรุณาจากทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ให้ใช้ชื่อว่า วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม (คือวงพิณพาทย์ของจางวางทั่ว นั่นเอง)

คุณแม่เจริญร้องเพลงได้ดีมาตั้งแต่ยังเยาว์ตลอดมาจนวัยชรา ท่านได้ถ่ายทอดวิชาร้องเพลงให้ศิษย์ด้วยความตั้งใจจะให้ได้ดี เช่น ปรับให้ร้องให้ตรงเสียง ควบคุมจังหวะให้ถูกต้อง เวลาสอนท่านชอบถือไม้ยาวไว้ในมือคอยเคาะจังหวะ แต่กระนั้นท่านก็เป็นคนมีอารมณ์ดีเสมอ ไม่เคยดุหรือลงโทษลูกศิษย์ถึงลงไม้ลงมือ ศิษย์ทางร้องของท่านมีมากมาย เช่น นางสาวเทียม กรานต์เลิศ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นายโปะ เหมราไฟ นายอาจ สุนทร นางสาวสอาด ออังกัवाल นางสาวเจิด อักษรทัต นางยุพา พาทย์โกศล นางสาว่าง คงลายทอง

ในหนังสือตำนานแห่งสยาม ซึ่งเป็นผลงานการค้นคว้าเรื่องดนตรีจากแผ่นเสียงเก่าโดยศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงชีวประวัติหม่อมเจริญ ด้วยข้อมูลอันลึกซึ้งอีกชั้นหนึ่ง ดังนี้

หม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา นักร้องเสียงทองที่มีสถิติบันทึกแผ่นเสียงไว้เป็นอันมาก จากรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7 ซึ่งในกระบวนการนักร้องสตรีรุ่นเก่าแก่ตั้งแต่ครั้งเริ่มมีการบันทึกเสียงในแผ่นเสียง ในปี พ.ศ. 2437 เป็นต้นมา เห็นจะไม่มีใครเกินหม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา ท่านผู้นี้มีสถิติบันทึกแผ่นเสียงมากมาย มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 7 ตลอดสามแผ่นดิน เป็นเวลารวม 40 ปี จึงขอนำประวัติของท่านพร้อมกับผลงานการบันทึกเสียงในอดีตมาเล่าสู่กันฟัง

หม่อมเจริญ หรือ จำเจริญ เป็นบุตรคนที่หกของนายชื่นและนางแห่ รุ่งเจริญ เกิดที่บ้านสวนเชิงเลน ตำบลบางเชือกหนัง กรุงเทพมหานคร เมื่อวันจันทร์ เดือนแปด ปีชวด ร.ศ.95 (ตรงกับเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2419) ในแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เมื่ออายุได้ 10 ปี พี่สาวลูกของป้าชื่อ หม่อมตลับ กุญชร ณ อยุธยา ได้นำตัวเข้ามาฝึกหัดขับร้องและพ้อนรำในวังของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุรงค์ฤทธิ์ (วังบ้านหม้อ) โดยหัดร้องเพลงกับหม่อมเปรม (ในพระองค์เจ้าสิงหนาทฯ) ทางขับร้องที่หม่อมเปรมต่อให้ท่านนั้น เป็นทางเก่าแก่โบราณที่ต่อมาจากเจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นครูขับร้องสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏว่าหม่อมเจริญต่อเพลงได้เร็วมาก จำเพลงได้แม่นยำทั้งบทร้องและทำนองทั้ง ๆ ที่ยังอ่านบทละครไม่ออก กล่าวกันว่ากระแสนเสียงของท่านเมื่อยังสาวนั้นไพเราะจับใจคนฟังในยุคนั้นเป็นอันมาก จนได้รับการยกย่องให้เป็นนักร้องคนสำคัญของวังบ้านหม้อ และมีความสามารถในเรื่องเพลงประกอบละครทุกประเภทเพราะได้ศึกษาเพิ่มเติมจากพระเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ซึ่งเป็นครูสอนขับร้อง ณ วังบ้านหม้อนั้น

เมื่อพระองค์เจ้าสิงหนาทฯ สิ้นพระชนม์แล้วท่านเจ้าของวังคนต่อมา คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) และต่อมาหม่อมเจริญ ก็ได้เป็นภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ จึงขานนามท่านว่า “หม่อมเจริญ” มาแต่นั้น เจ้าพระยาเทเวศร์มีหน้าที่ควบคุมกรมมหรสพของหลวงสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วย ดังนั้นนักร้องทุกคนในวังของท่านจึงต้องทำหน้าที่ขับร้องในงานของหลวงด้วยเสมอ ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานประจำปีเช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาในรัชกาลที่ 5 ไปจนกระทั่งถึงงานต้อนรับราชอาคันตุกะจากต่างประเทศ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มักจะโปรดฯ ให้สมเด็จพระยาบรมมหาราชวัง (พระอนุชา) และเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เป็นผู้รับผิดชอบจัดการบันเทิงถวายทุกครั้ง

เหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นเมื่อ ท่านแคนท์ ออฟตริิน ราชอาคันตุกะ จากประเทศอิตาลี เสด็จมาเยี่ยมเมืองไทยในปี พ.ศ. 2441 ครั้งนั้น หม่อมเจริญอายุได้ 22 ปี สมเด็จพระยาบรมมหาราชวัง ทรงจัดให้หม่อมเจริญแสดงละคร ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในคืนวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ปรากฏว่าท่านขับร้องเพลงได้ไพเราะจับใจ ผู้ชมทั่วทุกคน เมื่อละครจบแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จพระราชดำเนินนำท่านแคนท์ ออฟตริิน มายังวังดนตรีและเพื่อเป็นการแสดงความชื่นชมแบบที่นิยมกันในประเทศตะวันตก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ จึงได้พระราชทานพระหัตถ์ให้หม่อมเจริญจับ (เชคแฮนด์) สมัยนั้นการถูกต้องพระวรกาย พระเจ้าแผ่นดินเป็นของต้องห้ามและเป็นที่เกรงกลัวว่า เป็นสิ่งที่สูงไม่ควรกระทำ หม่อมเจริญจึงรู้สึกตกใจจนตัวสั่น แต่เมื่อเป็นพระราชประสงค์ในการออกแขกเมืองอย่างหรรษาในครั้งนั้นท่านจึงยื่นมืออันสั่นเทาขึ้นสัมผัสพระหัตถ์ด้วยความเกรงกลัวเป็นที่สุด และจับมือกับท่านแคนท์ ออฟตริิน ด้วย เป็นที่ทึ่งกันมากในครั้งนั้น ซึ่งนับได้ว่าเป็นสุภาพสตรีสามัญคนแรกที่ได้ “เชคแฮนด์” กับพระเจ้าอยู่หัว

หม่อมเจริญ มีบุตรกับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ สองคนที่ยังมีชีวิตอยู่ขณะที่เขียนบทความนี้ (พ.ศ. 2525) เหลืออยู่เพียงคนเดียว ม.ล.แฉล้ม กุญชร ส่วนหม่อมหลวงเล็ก (คุณหญิงราชมนู ได้ถึงแก่กรรมไปนานแล้ว หม่อมเจริญได้ทำหน้าที่ในการขับร้องเพลงตลอดมา ตั้งแต่แรกอัดแผ่นเสียงในเมืองไทย อาจจะเรียกว่าเป็นสุภาพสตรีไทยคนแรกที่ร้องเพลงละคร อัดลงแผ่นเสียงร้องกลับทาง (Berliner

Record) โดยบริษัทฝรั่งจากประเทศเบลเยียมเข้ามาบันทึกแผ่นเสียงในเมืองไทย ราวปี พ.ศ. 2439 - 2440 ท่านก็ได้รับเลือกให้ขับร้องบันทึกเสียงเพลงจากละครดึกดำบรรพ์ต่าง ๆ โดยเป็นต้นเสียงอาทิ เพลงจากเรื่องคารวิ โดยมีแม่เทศ (คุณหญิงเทศ ญัฐกานุรักษ์) เป็นลูกคู่ นับเป็นนักร้องรุ่นแรกๆ รุ่นใกล้เคียงกับหม่อมส้มจิ้น ที่ได้บันทึกเสียงลงจานเสียง แผ่นเสียงของท่านชุดนั้นเขียนชื่อว่า “หม่อมเจริญ” หรือ “หม่อมจำเจริญ” เป็นผู้ขับร้อง

ครั้นปลายรัชกาลที่ 5 ในปี พ.ศ. 2452 ท่านอายุได้ 35 ปี จึงออกจากบ้านหม่อมมาร่วมชีวิตกับท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ณ บ้านดนตรีหลังวัดกัลยาณมิตร ความเป็นหม่อมของท่านก็สิ้นสุดลง กลายเป็นคุณแม่เจริญ หรือนายแม่เจริญ แต่ส่วนมากก็ยังเรียกท่านติดปากว่า “หม่อมเจริญ” ขณะนั้นท่านจางวางทั่ว ก็มีบุตรชายอยู่แล้วหนึ่งคน ชื่อเด็กชายนก พาทยโกศล คุณแม่เจริญจึงได้รับเลี้ยงดูเด็กชายนกต่อมาประหนึ่งบุตรของตนเอง เด็กชายนกนี้ต่อมาทูลกระหม่อมบริพัตร ประทานชื่อว่า “นายเทวประสิทธิ์” และอีกสองปีต่อมาในปี พ.ศ. 2454 ท่านจางวางทั่วก็มีบุตรกับคุณแม่ปลั่ง ภรรยาเดิม ได้ชื่อว่า “ไพฑูรย์” คุณแม่เจริญก็รับเลี้ยงดูบุตรของแม่ปลั่งด้วยตนเอง ต่อมาอีกด้วยความรักใคร่เช่นเดียวกัน ได้ส่งสอนวิชาดนตรีและขับร้องให้กับบุตรทั้งสองอย่างเต็มที่ เด็กหญิงที่ชื่อไพฑูรย์นี้ปัจจุบันคือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ พระอาจารย์สอนดนตรีท่านหนึ่งของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

คุณแม่ปลั่งภรรยาของท่านจางวางทั่ว ให้ความยกย่องนับถือคุณแม่เจริญมากเพราะมีคุณวุฒิและวิญญูญสูงกว่าตน ชำนาญเลี้ยงดูบุตรทั้งสองให้เป็นอย่างดี ท่านจึงอยู่ด้วยกันอย่างราบรื่น มาจนถึงวาระที่คุณแม่ปลั่งถึงแก่กรรมไปก่อน ในปี พ.ศ. 2472 จึงเป็นภรรยาคนเดียวของท่านจางวางทั่วต่อมา จนท่านจางวางทั่วจากไปอีกในปี พ.ศ. 2481 โดยมีบุตรกับท่านครูจางวางทั่วอีกสี่คน เป็นชายสอง หญิงสอง แต่ถึงแก่กรรมหมดตั้งแต่ยังเล็ก

เมื่อมาอยู่บ้านท่านจางวางทั่วแล้ว คุณแม่เจริญก็ได้ทำหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต และยังได้ประดิษฐ์ทางขับร้อง บรรจุบทร้องลงในทำนองเพลงหลายเพลงที่ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงนิพนธ์ขึ้น จนถึง พ.ศ. 2475 วังบางขุนพรหมแตก เพราะการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทูลกระหม่อมบริพัตรเสด็จออกไปประทับอยู่ประเทศชวา ท่านจึงหมดหน้าที่ ถึงกระนั้นทูลกระหม่อมบริพัตรก็ยังทรงกรุณาส่งบทเพลงใหม่จากชวามาประทาน นายเทวประสิทธิ์ และทรงหาหรือเรื่องการขับร้องเพลงกับคุณแม่เจริญ ผ่านทางนายเทวฯอยู่เป็นครั้งคราว

สมัยอยู่วังพินพาทยวังบางขุนพรหมนั้น ในปี พ.ศ. 2471 ท่านได้เป็นแม่กองในการบันทึกแผ่นเสียงครั้งใหญ่ให้กับบริษัทพาลิโพน ณ ห้างสุราตลิก ผ่านฟ้า โดยใช้ชื่อวงดนตรีว่า ”วงพินพาทยวังบางขุนพรหม” ซึ่งมีอยู่จำนวนมากร่วม ๆ ร้อยแผ่น คงเหลือมาจนถึงทุกวันนี้ และมีบทเพลงที่ท่านขับร้องเอง เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

ศิษย์ของคุณแม่เจริญนอกจากจะมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณแล้ว ยังมีอีกหลายคน อาทิ ครูทับ หรืออุษา สุคันธมาลัย คุณเทียม กรานเลิศ ศิษย์ของคุณแม่เจริญนอกจากจะมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ คุณสว่าง คงลายทอง คุณสะอาด (อ็อกกังวาล) โปรงน้ำใจ นายอาจ สุนทร นายโป๊ะ เหมร่ำไฟ เรือเอกแสง วิเศษสุด เจ้าโสภณ ณ เชียงใหม่ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ฯ

ทางขับร้องของคุณแม่เจริญนั้น เป็นทางโบราณจากสมัยรัชกาลที่ 2 จริง ๆ ซึ่งต้องอาศัยกระแสเสียงที่ดังและแหลมเล็กประกอบด้วยเทคนิคการใช้ลำคออย่างละเอียดลออ นับเป็นแนวการขับร้องแบบคลาสสิกจริง ๆ ชนิดที่ไม่มีการใส่อารมณ์แบบโรแมนติค แต่มีความไพเราะลึกซึ้งอย่างโบราณ ซึ่งปัจจุบันนี้หาฟังได้ยากมาก ผู้สนใจการขับร้องแบบนี้จะหาฟังได้จากเพลงพระนิพนธ์ ทูลกระหม่อมบริพัตร ซึ่งปัจจุบันหาฟังได้ที่หอสมุดแห่งชาติชั้น 3 ณ ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมบริพัตร สำหรับรายละเอียดเกี่ยวกับชีวประวัติของท่าน อาจจะหาอ่านเพิ่มเติมได้จากพระนิพนธ์ของ มจ.ดวงจิตร์ จิตรพงศ์ ซึ่งเขียนประทานในการมาปกิณศพคุณแม่เจริญ เมื่อปี พ.ศ. 2498 รายละเอียดเกี่ยวกับผลงานของหม่อมเจริญที่พอจะรวบรวมมาเสนอได้มีดังนี้

ชุดที่หนึ่ง แผ่นเสียงร้องกลับทางแบบเบอโลเนอร์ เป็นแผ่นเสียงหนาและหนักมาก บันทึกเสียงที่วังบ้านหม้อ แล้วนำไปทำเป็นแผ่นเสียงที่ประเทศเบลเยียม ส่วนมากเป็นหน้าสีดำ สลากปิดวงกลมเขียนด้วยมือโย้ย และสะกดการันต์ผิดพลาดมาก มีอาทิเช่น ตับควี ตอนเฒ่าตัดประสาธเฒ่าพระขรรค์ของควี หนึ่งชุดประมาณหกเจ็ดแผ่น คอนเสิร์ตดับพรหมมาศ ตับนางลอย ประมาณ 10 แผ่นจบ และอื่นๆ

ชุดที่สอง แผ่นเสียงของบริษัทโอเดียน ตราทิก ชนิดหน้าสีน้ำตาลและหน้าสีน้ำเงิน (สีน้ำตาลอัดก่อน) มีจำนวนมาก อาทิ เพลงลาวเฉียง เพลงลาวเจ้าชู (พระลอตามไก่) เพลงลาวพวนเลาะทางหลวงฯ

ชุดที่สาม แผ่นเสียงพาลิโพน ชุดนี้บันทึกราว พ.ศ. 2471 มีอยู่มากมาย อาทิ เพลงแขกมอญ บางขุนพรหมเถา (ขับร้องคนแรก) ตับตันเพลงฉิ่ง สักกายอพระเกียรติ ตับนาคบาศ ตอนอินทรีขัดแฉ่งศร ตับนางลอยบันปลาย ตอนเบญกายแปลง และมโหรีดับแขกมอญ เป็นต้น

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2471 เป็นต้น มาดูเหมือนว่าท่านจะไม่ได้อัดแผ่นเสียงอีกเลย คงแต่เป็นผู้สอนขับร้องและประจำอยู่ที่บ้านพาทยโกศล จนถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2498 ศพของท่านได้รับการฌาปนกิจ ณ วัดโสมนัสสวรวิหาร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน ปีเดียวกัน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540, น. 129 - 132)

สรุปองค์ความรู้หม่อมเจริญ พาทยโกศล

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับหม่อมเจริญ พาทยโกศล ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้ดังกล่าวเพิ่มเติม ดังนี้

เนื่องจากคุณแม่เจริญ เกิดใน พ.ศ. 2419 โดยเมื่ออายุ 10 ปี พี่สาว (หม่อมตลับ กุญชร ณ อยุธยา) ได้นำตัวเข้ามาฝึกหัดขับร้องและฟ้อนรำอยู่ในวังของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุรงคฤหิ์ จากการตรวจทาน พ.ศ. พบว่า ณ ขณะนั้นที่คุณแม่เจริญเข้ามาอยู่ในวัง ควรอยู่ในราว พ.ศ. 2429 แต่ตามพระประวัติพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุรงคฤหิ์ระบุว่า พระองค์ท่านสิ้นพระชนม์ในวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2424 ซึ่งคุณแม่เจริญน่าจะเข้ามาอยู่ในวังบ้านหม้อราว 5 ปีหลังจากพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุรงคฤหิ์สิ้นพระชนม์ ทั้งนี้ด้วยระยะเวลาห้าปีนั้น องค์ความรู้ที่ตกค้างอยู่ภายในวังบ้านหม้อนั้นมิได้เสื่อมแต่อย่างใด เนื่องจากองค์ความรู้ในสายของวังบ้านหม้อนั้น สืบทอดวิชาดนตรีโดยเฉพาะการขับร้องมาจากเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งพระองค์ท่านเป็นต้นตำรับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตลอดจนมีองค์ความรู้ทางด้านเพลงดนตรี และละครเป็นอย่างดี จากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์ (พระองค์เจ้ากุญชร) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา โดยพระองค์ท่านเป็นเจ้าของวังบ้านหม้อซึ่งสร้างราว

สมัยรัชกาลที่ 4 มีพระโอรส คือ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุรงค์ฤทธิ์ อันมีหม่อมเปรม และหม่อมศิลาเป็นภรรยา ซึ่งเป็นคนร้องสำคัญที่ได้ต่อเพลงกับเจ้าจอมมารดาศิลา ผู้มีศักดิ์เป็นพระอัยยิกา พระองค์เจ้ากุญชรนั้นมีหลาน คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ มีคณะละครที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษและได้รับราชการในการควบคุมกรมมหรสพหลวง จึงทำให้คณะละครและกรมมหรสพซึ่งท่านเป็นผู้ควบคุมอยู่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักดนตรีนักร้องและนักแสดงที่มีชื่อเสียงหลายคน นักดนตรี เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (อุป สาทนะวิไล) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ฯ นักร้อง เช่น หม่อมเจริญ หม่อมมาลัย เป็นต้น องค์อาภัพของศาสตร์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ที่ปรากฏในวังบ้านหม้อจึงมีความเข้มข้นสูงมาก สู่การถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ สู่หม่อมเจริญ

จากเอกสารที่ระบุว่า หม่อมเจริญนั้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการขับร้องในลักษณะดั้งเดิมตามสายเจ้าจอมมารดาศิลา ทางขับร้องหม่อมเจริญจึงเป็นทางขับร้องที่มีค่ามากในสังคมสมัยดังกล่าวด้วยเป็นทางของของผู้มีบรรดาศักดิ์ อีกทั้งหม่อมเจริญยังได้ต่อเพลงกับหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ซึ่งหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ท่านเป็นหัวหน้าวงพิณพาทย์หลวง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นครูปี่พาทย์ผู้มีฝีมือและมีชื่อเสียงมาก ทั้งยังสามารถขับร้องเพลงและเพลงสีกาได้ดี

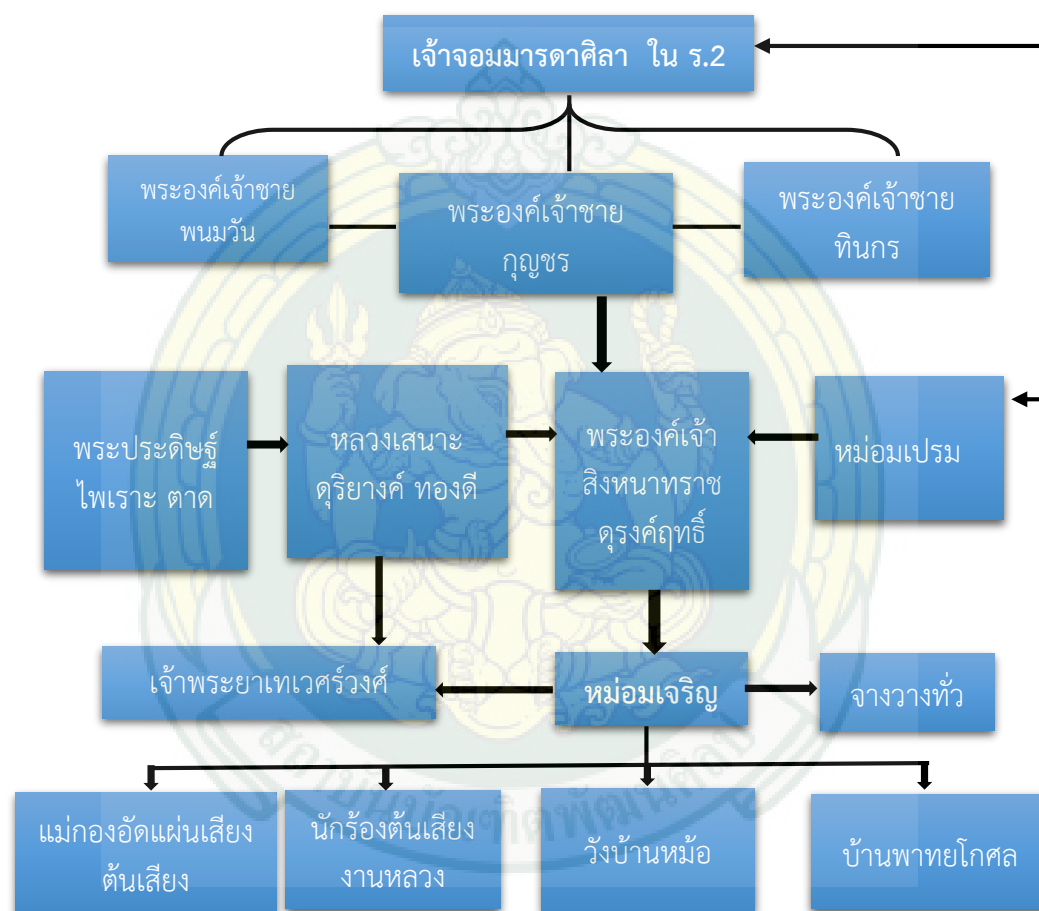
จากเอกสารข้างต้นที่มีการระบุว่า “ตลอดระยะเวลาที่เจ้าพระยาเทเวศร์ เป็นเจ้ากรมมหรสพอยู่นั้น มักจะให้คนร้องจากวังบ้านหม้อไปช่วยร้องในงานหลวงด้วยเสมอ ๆ คุณแม่เจริญได้ร้องเพลงเป็นต้นเสียงออกงานสำคัญต่าง ๆ ของบ้านเมืองตั้งแต่อายุได้เพียง 12 ปี” เป็นเครื่องสื่อสะท้อนถึงอัจฉริยภาพทางด้านการขับร้องของหม่อมเจริญได้เป็นอย่างดี

อนึ่ง เมื่อคุณแม่เจริญได้ย้ายไปอยู่ที่บ้านจางวางทั่ว คุณแม่เจริญยังได้ถวายตัวเป็นข้าในวังสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วงศ์พินิต (ทูลกระหม่อมบริพัตรฯ) ท่านได้ทำหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์ของวงวังบางขุนพรหมตลอดมา กับทั้งได้ช่วยสอนร้องให้แก่นักร้องในกองแตรวทหารเรือ ซึ่งทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ทรงบัญชาการอยู่ แสดงให้เห็นถึงความไว้วางพระราชหฤทัยของสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วงศ์พินิต (ทูลกระหม่อมบริพัตรฯ) เป็นที่สุด

ความสามารถของคุณแม่เจริญนอกจากจะเป็นผู้มีสติปัญญาดีในการต่อเพลง ถ่ายทอดเพลง ที่สำคัญนั้นคือสามารถทำทางร้องและบรรจุบทร้องได้เป็นอย่างดี เช่น เพลงแขกสาย อาถรรพ์ ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาแห่งศิลปินผู้มีความสามารถนั้น จะสามารถรังสรรค์ผลงานศิลป์ได้ภูมิปัญญาตนเอง ส่งสะท้อนในความเป็ศิลปินที่ถึงพร้อม

เมื่อปลายรัชกาลที่ 5 มีบริษัทจากเบลเยียมเข้ามาบันทึกเสียงในเมืองไทย คุณแม่เจริญได้รับเลือกเป็นนักร้องต้นเสียง โดยมีการลงชื่อบนแผ่นเสียงว่าหม่อมเจริญ (ขณะนั้นท่านยังอยู่ในวังบ้านหม้อ) นับเป็นนักร้องรุ่นแรกๆ ที่ได้บันทึกผลงานเสียง ต่อมาในปี พ.ศ. 2471 ก็มีการอัดแผ่นเสียงครั้งใหญ่อีก คุณแม่เจริญนอกจากจะเป็นนักร้องอัดแผ่นเสียงแล้ว ท่านยังมีความสามารถถึงขั้นได้รับความไว้วางใจให้เป็นแม่กองในการอัดแผ่นเสียงให้กับบริษัทพาลิโพน

วังบ้านหม้อนั้น เป็นสถานที่รวมทางขับร้องสมัยโบราณเก่าแก่ที่สุด ทั้งจากทางของเจ้าจอมมารดาศิลา หม่อมเปรม หม่อมศิลา พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) ผู้ซึ่งมีความสามารถทางการขับร้องชั้นสูง เช่นเดียวกับ ชุนเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ตลอดจนคณะละครเก่าแก่ที่ได้รับถ่ายทอดทางขับร้องทางเล่นของเก่าตั้งแต่ ก่อนสมัยธนบุรี นักร้อง จึงทำให้องค์ความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยนั้น กล่อมเกลาคือความเป็นศิลปินสู่ หม่อมเจริญ โดยผู้วิจัยจึงนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางการขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 23 กรอบโครงสร้างเชื่อมโยงองค์ความรู้ หม่อมเจริญ พาทยโกศล

ที่มา: ผู้วิจัย

1.1.3 ประวัติหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอมน สุทรเทศ) พ.ศ. 2405-2489



ภาพที่ 24 หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอมน สุทรเทศ)
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2564, สัมภาษณ์, 5 มกราคม)

การวิจัยสังเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำชีวประวัติของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอมน สุทรเทศ) จากหนังสือมานุกรมศิลปไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ดังนี้

หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอมน สุทรเทศ) เกิดเมื่อปีจอ พ.ศ. 2405 ที่จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นบุตรของ พระวิเศษภักดี (นุช) และนางเผื่อน ไม่มีใครทราบชื่อนายจอมน เรียนขับร้อง แห่ เทคน จากครูท่านใดทราบแต่ว่า มีนิสัยชอบดูตลก ฟังเสภา และฟังแหล่หมาชาติตามวัดมาตั้งแต่เด็ก ๆ จนสามารถจดจำมาเล่นได้ และมีพรคพวกพากันออกแสดงตามงานวัดตั้งแต่มุมมีชื่อเสียงมาก จนได้อัดเสียงเทศน์เรื่องมอญบวช (มะโดด) ลงบนกระบอกเสียงโบราณ ซึ่งห้างรัตนมาลานำมาจำหน่าย พร้อมกับได้อัดแผ่นเสียงไว้อีกมาก โดยร้องคู่กับ นายสุข สุขวาที (ซึ่งต่อมาได้รับบรรดาศักดิ์เป็นหลวงเพราะสำเนียง) งานประจำของนายจอมน สุทรเทศ ในขณะนั้นคือ เป็นจำทวารเรือ ร้องเพลงประจำกับังเตรททหารเรือ เป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตเป็นอันมาก ทำให้นายจอมนมีโอกาสใกล้ชิดกับพระราชวงศ์หลายพระองค์ และได้เข้าไปสอนร้องหรือร้องเพลงในวงดนตรีประจำวงเจ้านายหลายพระองค์ อาทิ วังบูรพาภิรมย์ วังบางขุนพรหม วังกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ เป็นต้น

ประมาณ พ.ศ. 2467-2468 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงละครเรื่องพระร่วงโปรดว่า นายจอมน ร้องเพลงเขมรปากท่อได้ไพเราะ เป็นที่ต้องพระราชหฤทัย ประกอบกับรับราชการมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ให้เป็นที่หลวงกล่อมโกศลศัพท์และพระราชทานนามสกุลว่า “สุทรเทศ” ท่านเป็นต้นเสียงเห่เรือพระที่นั่งมาตลอด จนประมาณ พ.ศ. 2470 - 2471 จึงได้เลิกและมอบให้หลวงเสียงเสนาะกรรม (พัน มุกตวาทย์) รับหน้าที่ต่อไป ศิษย์ในด้านการขับร้องเพลงไทยมี

หลายคนเช่น นางเล็ก สุขโสด นางแหม เวชกร ศิษย์เสภา สวดคฤหัสถ์ และตลก ก็มีนายทั้ง งานมงคล นายพอน นายเรียม นายรณรงค์ โปร่งน้ำใจ เป็นต้น

หลวงกล่อมโกศลศัพท์ มีภรรยาคนแรกชื่อ อิ่ม ไม่มีบุตรด้วยกัน เมื่อแม่อิ่มถึงแก่กรรมได้ภรรยาใหม่ชื่อ ทรัพย์ เป็นนักร้องเพลงไทยเสียงดี เคยอัดแผ่นเสียงไว้ไม่น้อย มีบุตรกับแม่ทรัพย์ 2 คนชื่อ สุข และละเมียด ต่อมาได้ภรรยาคนที่ 3 ชื่อ พูน มีบุตรธิดาด้วยกัน 4 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 2 คน ชื่อจวน สุตจิตร สุตใจ และจินดา ไม่ปรากฏว่าบุตรคนใดมีอาชีพเป็นนักดนตรีหรือนักร้อง ลักษณะนิสัยโดยส่วนตัวของท่านนั้นเป็นคนใจเย็น ไม่ดื่มสุรา ชอบทำอาหาร และไม่เอาเปรียบผู้อื่น ในบั้นปลายของชีวิตท่านป่วยด้วยโรคชรา และถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2485 ระหว่างน้ำท่วมใหญ่ รวมอายุได้ 84 ปี โดยข้อมูลได้จาก จรรยาพร สุนทรวรกุล เรียบเรียงจาก บทความ “สยามสังคีต” ของนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ในสยามรัฐรายวัน ประจำวันเสาร์ที่ 27 ธันวาคม 2523

เว็บไซต์ของห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตนฯ ซึ่งมีการบันทึกเสียงในรายการพบครูดนตรีไทย บรรยายโดยนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงประวัติหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เพิ่มเติมจากข้างต้น ดังนี้

นายจอนนั้น สามารถขับเสภาได้ ทำมาหากินไปตามวัดต่าง ๆ มาตั้งแต่เด็ก เริ่มมีชื่อเสียงในการสวดคฤหัสถ์ ต่อมาปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีโอกาสในการบันทึกเสียงเป็นครั้งแรก เรื่อง มอญบวช โดยนายจอนนั้นเป็นเพื่อนรักกับนายสุข สุขวาที ซึ่งนายสุขนั้นมีเสียงแหลมเหมือนผู้หญิง เมื่อไปเล่นเสภาที่ไหนนายจอนจะเป็นชาย นายสุขจะเป็นหญิง เล่ากันว่าเสียงของนายจอนเวลาเห่เรือพระที่นั่ง ได้ยินชัดเจนแจ่มแจ้งทุกกระบวนความทั้งฝั่งริมแม่น้ำเจ้าพระยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตโปรดปรานนายจอนมาก ทรงพระกรุณาตัดเครื่องแบบพระราชทานให้สำหรับกิจกรรมลงเรือพระหยอตาทางชลมารค เมื่อตอนที่ดำรงตำแหน่งเป็นขุนกล่อมโกศลศัพท์ นายจอนนั้นได้บันทึกแผ่นเสียงไว้มาก ซึ่งในสมัยนั้น ใครจะอัดเสียงเพลงไทย จะต้องตามตัวนายจอนไปอัดเสมอ อีกทั้งนายจอนนั้น มีศักดิ์เป็นคุณตาของหม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ เนื่องจากคุณแม่ของหม่อมราชวงศ์ถนัดศรี (หม่อมเจริญ) เรียกนายจอนว่า น้าจอนเสมอมา (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524, น. 25)

สรุปองค์ความรู้หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ดังกล่าวเพิ่มเติม ดังนี้

1) เพลงพื้นบ้านสู่การขับร้องเพลงไทย

หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เกิดปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ที่จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งเป็นเมืองที่มีความเข้มข้นทางวัฒนธรรมการขับร้องทั้งเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นเมืองสูงมาก กระบวนการกล่อมเกลาสู่ความเป็นศิลปินของนายจอน อนุมานว่าได้รับวัฒนธรรมมาจากการขับร้องพื้นบ้านพื้นเมืองเป็นพื้นฐานเก่า เมื่อวัยเด็ก ด้วยมีความสามารถทางการขับร้องแหล่ เทคนิ โดยเฉพาะการเทศน์นั้นถือว่านายจอนนั้น เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงในการเทศน์เป็นอย่างยิ่ง อนุมานว่าต้องพอมือชื่อเสียง

ในสังคมที่กว้างขวางอันเป็นปรากฏชัด จึงทำให้ได้รับคัดเลือกเป็นผู้บันทึกเสียงทั้งเพลงไทย และการเทศน์ต่าง ๆ จำนวนมาก

2) การฝึกหัดขัดเกลาเลียนแบบ

จากในชีวประวัติที่สำรวจพบว่า แม้ว่าไม่ปรากฏว่าผู้ใดเป็นครูอาจารย์ของนายจอน เนื่องจากกระบวนการศึกษามีจำกัด แต่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการขับร้องของนายจอนได้จากมีบทบาทในการเข้ามารับใช้ตามวังต่าง ๆ มากมาย เช่น วังบูรพาภิรมย์ วังบ้านหม้อ วังบางขุนพรหม วังกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ เป็นต้น จึงอนุมานเบื้องต้นได้ว่า นอกจากฝีมือในทางขับร้องที่สะสมมีอยู่ในตนเองแล้ว เมื่อเข้ามาสู่วังต่าง ๆ นั้น ย่อมมีการเลียนแบบ ศึกษาเล่าเรียน การปรับใช้ การผ่อนถ่ายองค์ความรู้สักรั้วกัน จึงทำให้ชื่อเสียงของนายจอนเป็นที่รู้จักในวงกว้าง นำไปสู่การได้รับความไว้วางใจจากคณะผู้บันทึกเสียงหลากหลายบริษัท ให้เป็นผู้บันทึกเสียงต่าง ๆ ตลอดจน ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของนายจอนนั้น มีความถึงพร้อมที่พิเศษ

3) องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย

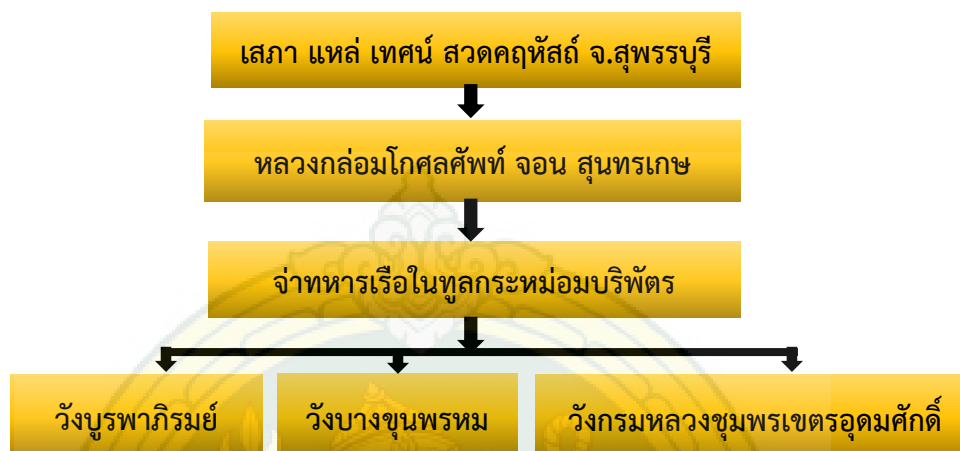
องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยในสมัยดังกล่าว นั้น มีอยู่ 2 เรื่องหลัก คือ เทคนิคการขับร้องซึ่งเป็นเรื่องใหญ่ และเรื่องของเพลงขับร้องซึ่งเป็นเรื่องรองลงมา แต่ด้วยโบราณนั้นเห็นว่าเพลงขับร้องนั้นสำคัญกว่าเทคนิคการขับร้อง อันเนื่องมาจากยังมิได้ให้ความสำคัญกับเทคนิค ด้วยเรื่องของเทคนิคการขับร้องเพลงไทยนั้นเพิ่งจะเกิดขึ้นปรากฏเป็นที่ชัดเจนราวกลางสมัยรัชกาลที่ 5 เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่พระองค์ท่านทรงยกย่องหม่อมเจริญว่าเทคนิคการขับร้องนั้นเลิศ เป็นต้น ซึ่งในยุคดังกล่าวนี้ยังมิได้มีความสนใจทางด้านเทคนิคนั้นเป็นอย่างไร เพียงแต่ว่าร้องได้ และความสามารถในการขับร้อง เช่น ชัดถ้อยชัดคำ จังหวะดี เสียงดังดี ซึ่งเสียงดังดีนั้น เป็นเรื่องสำคัญมาก เนื่องจากสมัยก่อนไม่มีไมโครโฟน ซึ่งนักร้องท่านใดก็ตาม ที่มีเสียงแหวกเครื่องดนตรีออกมาอย่างเด่นชัด ถือว่าเก่ง เช่น นายจอน นายสุข ซึ่งมีได้ยึดถือกระบวนการเสียงที่ประณีตเพียงไร

ความแตกต่างระหว่างนักร้องหญิงและนักร้องชาย

การขับร้องเพลงไทยของผู้ชายในยุคต้นรัตนโกสินทร์นั้น ยังมีความแตกต่างกับผู้หญิงอย่างมากเพราะผู้ชายส่วนมากจะขับร้องในลักษณะครุพักลักจำมาก่อน บางท่านร้องเล่นแหล่ เทศน์ เสภา สักวา มาก่อน จากนั้นจึงค่อยมาปรับเข้ากับปี่พาทย์ภายหลัง เช่น ประวัติของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ หลวงเพราะสำเนียง จำเริญผดุงยิ่ง เป็นต้น โดยเฉพาะจำเริญผดุงยิ่ง (โคม) ที่มีความชำนาญในเพลงเสภา สักวา ท่านจึงได้แต่งเพลงลาวคำหอม ลาวคำเนินทรายฯ ซึ่งท่านเป็นครูขับร้องเก่าแก่ที่สำคัญท่านหนึ่ง มีชื่อเสียงในสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ทั้งผลงานในการประพันธ์ของท่านนั้นมีความไพเราะที่เป็นอมตะมากมาย แต่ด้วยข้อจำกัดในด้านประวัติส่วนตัวจึงไม่สามารถสืบสาวภูมิหลังได้ ซึ่งนักร้องชายทั้งหมดดังกล่าวนี้ได้มาเข้าวังที่หลัง โดยมีกระบวนการขัดเกลาให้วิธีเพลงร้องนั้นดีขึ้นโดยครูขับร้องเพลงไทยผู้หญิงซึ่งอยู่ในวัง ซึ่งทำให้นักร้องเพลงไทยผู้ชายเหล่านี้พัฒนาตนเองขึ้นมาขับร้องเพลงดับ เพลงเถา เพิ่มมากขึ้น เนื่องจากมีเทคนิควิธีการที่ชำนาญอยู่แล้วในเรื่องการแหล่ เทศน์ เสภา สักวา จึงสามารถปรับตัวได้ง่าย เพราะฉะนั้นตัวอย่างของหลวงกล่อมโกศล

ศัพท์ จึงเข้ามาสู่วังในสมัยรัชกาลที่ 5 มีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 6 หมดชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 7 และเสียชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 8 ท่านจึงเป็นครูขับร้องที่เก่าแก่มียาวสืบเนื่องมา

ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 25 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ)
ที่มา: ผู้วิจัย

1.1.4 ประวัติหลวงเพราะสำเนียง (ศุข สุขวาที) พ.ศ. 2407-2477

ในการวิจัยสังเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำชีวประวัติของหลวงเพราะสำเนียง (ศุข สุขวาที) จากหนังสือมานุกรมศิลปเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ดังนี้

หลวงเพราะสำเนียง (ศุข สุขวาที) เป็นนักร้องชายที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 - 6 เกิดที่บ้านไถวัดเทพชุมพล เมื่อวันจันทร์ ขึ้น 14 ค่ำ เดือนอ้ายปีชวด ตรงกับวันที่ 12 ธันวาคม 2407 ในปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นายศุขเป็นบุตรของ นายนิ่ม และนางพ่วง สุขวาที เรียนหนังสือที่วัดเทพชุมพล และมีความสนใจเรื่องการขับร้อง สามารถขับเสภา แห่เทศน์ และเล่นจำอวด สวดคฤหัสถ์ (เป็นคอ 2) เล่นจำอวด ร้องเพลงประกอบการขับร้องได้ดีมาตั้งแต่เด็ก

นายศุข เป็นคนมีชื่อเสียงในทางขับร้องมาตั้งแต่ต้นแผ่นดินรัชกาลที่ 5 และเริ่มอัดเสียงลงกระบอกเสียงของเอ็ดิสัน คู่มา กับ นายจอห์น สุนทรเทศ (ต่อมาเป็นที่หลวงกล่อมโกศลศัพท์) หากเล่นคู่กัน นายจอห์นจะว่าบทชาย และนายศุขจะว่าบทหญิง เพราะเป็นผู้มีเสียงแหลมเล็ก นุ่มนวลคล้ายผู้หญิงมาครั้งเมื่อมีแผ่นเสียงแบบจานแบน ก็ได้บันทึกเสียงอีกมากมาย โดยร้องคู่กับนายจอห์นเช่นเคย โดยบันทึกเสียงกับบริษัท International Talking Machine คือ แผ่นเสียงโอเดียน ตราดิก ทั้งชนิดหน้าสีน้ำเงิน และหน้าสีน้ำตาล เพลงที่ขับร้องมักร้องกับบรรเลงทหรรหมหาดเล็กหรือกรมทหารราบที่ 3 ไม่ปรากฏว่าเคยร้องกับบรรเลงทหรรเรือ เท่าที่ค้นแผ่นเสียงมาได้ มีเพลง โอ้ลาวสามชั้น เชิดจีน (บทร้องเมขลาโยนแก้ว) พญาโศก หอมหวล และพวกเพลงแห่เทศน์ต่าง ๆ เช่น จีนไหหลำ ลักษณะค์ เสภาตลก เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนณเธรแก้วเข้าหอ ลาวกะเล้ง เป็นต้น ที่อัดไว้กับบริษัท Lylophone Concert Recore

ก็มีเพลงนกขมิ้น จำปาทองเทศ และที่อัดรุ่นเก่ากว่านั้นอีกคือเป็นแผ่นเสียงร้องกลับทางแบบเบอร์ไลเนอร์ ก็มีเพลงเทพชาติรี สองชั้น นางครวญ และแหล่งเรื่องราวสรรพคุณยา เป็นต้น นับเป็นนักร้อง นักเทศน์ และนักขับเสภาเฉลยศักดิ์ มาเป็นเวลานาน จนถึง พ.ศ. 2449 จึงได้เข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ครั้นยังดำรงพระยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ทำหน้าที่เป็น “คนเสียง” คือเป็นนักร้องได้รับพระราชทานเงินเดือนขั้นต้น เดือนละ 20 บาท

ครั้งเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จขึ้นเถลิงถวัลย์ราชสมบัติในเดือน ตุลาคม 2453 แล้ว วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2454 ก็ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนเพราะสำเนียง” ยศชั้นนายรอง รับพระราชทานเงินเดือน เดือนละ 60 บาท

อีก 2 ปี ต่อมา ในวันที่ 5 เมษายน 2455 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เลื่อนขึ้นเป็น “หลวงเพราะสำเนียง” เงินเดือน 100 บาท ระยะนี้ได้เริ่มทำมาค้าขายเป็นส่วนตัวบ้าง และยังอัดแผ่นเสียงบ้าง กับบริษัท His Master Voice ตราสุนัข แผ่นเสียงเข็มเพชร ตราไก่ ของบริษัทปาเต้ ประเทศฝรั่งเศส ฯลฯ ได้รับพระราชทานนามสกุล “ศุขวาที” เมื่อวันที่ 23 มิถุนายน 2456 อันเป็นการพระราชทานครั้งแรกพร้อมกับสกุลต่าง ๆ กว่า 100 สกุล

ใน พ.ศ. 2430 หลวงเพราะสำเนียงได้แต่งงานกับนางสาวจิบ บุตรีหลวงสุนทรพิมล (ลบ) และนางปราง ซึ่งมีบ้านอยู่เลขที่ 143 ถนนตะนาว กรุงเทพฯ แล้วได้เข้าบ้านที่ถนนพระสุเมรุ บางลำพู อยู่กับภรรยาจนนับแต่แต่งงาน หลังจากนั้นได้ย้ายจากบ้านเดิมที่เช่าอยู่ ณ ถนนพระสุเมรุ มาอยู่บ้านภรรยาที่ถนนตะนาว ได้ตั้งโรงพิมพ์ พิมพ์แบบฟอร์มต่าง ๆ และหนังสืออนาชาชนิด เป็นที่ต้องพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาก โดยหลวงเพราะสำเนียงเป็นทั้งเจ้าของและผู้จัดการ ได้ซื้อที่ดินลงทุนไว้เป็นอันมาก จนเรียกได้ว่าเป็นคนมีฐานะดีคนหนึ่ง ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 8 จึงกราบถวายบังคมลาออกมาเป็นข้าราชการบำนาญ เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2469 อายุได้ 62 ปี รับพระราชทานบำนาญเดือนละ 28 บาท 75 สตางค์ แต่ยังคงดำเนินกิจการค้าต่อไปอย่างมั่นคง

หลวงเพราะสำเนียงมีบุตรกับนางจิบ ภรรยา เท่าที่สืบได้ คือ ร้อยตรีศรี ศุขวาที นางสาวทองอยู่ ศุขวาที ซึ่งเป็นนักร้องอยู่กรมโขนละครสมัยรัชกาลที่ 6 และมีลูกชายอีกคนหนึ่งเป็นทหาร ชื่อ สุทธิ ศุขวาที ซึ่งต่อมาได้เป็นที่ หลวงสุทธิสารณกร รับราชการเป็นบุคคลสำคัญต่อมาทั้งในวงการทหารและการเมือง แต่มิได้ใช้สกุล ศุขวาที คงใช้ราชทินนาม “สุทธิสารณกร” เป็นสกุลต่อมาจนทุกวันนี้

หลวงเพราะสำเนียง ได้ชื่อว่าเป็นนักร้องที่ประสบความสำเร็จ ทั้งในหน้าที่การงาน และมีชื่อเสียงมีฐานะดี ท่านถึงแก่กรรมด้วยโรคกล้ามเนื้อหัวใจพิการ เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2477 รวมอายุได้ 70 ปี ข้อมูลจาก พูนพิศ อมาตยกุล เรียบเรียงจาก เอกสารทะเบียนประวัติ สำนักพระราชวัง และคำบอกเล่าของ อาจารย์มนตรี ตราโมท กับแพทย์หญิงสุนิตย์ สิทธิสารณกร (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524, น. 50)

สรุปองค์ความรู้หลวงเพราเส้าเนียง (ศุข ศุขวาทิ)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับหลวงเพราเส้าเนียง (ศุข ศุขวาทิ) ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ดังกล่าวเพิ่มเติม ดังนี้

จากเอกสารข้างต้น พบว่า หลวงเพราเส้าเนียงเป็นนักร้องชายที่มีเสียงคล้ายผู้หญิง คือ มีความแหลมสูง แตกต่างจากนักร้องชายทั่วไป ลักษณะเฉพาะดังกล่าวของหลวงเพราเส้าเนียงข้างต้นนี้อาจจะเป็นปัจจัยที่ทำให้เป็นที่นิยมแก่หมู่ผู้ฟังเพลง จึงมีการกล่าวขานเป็นลายลักษณ์ว่า หลวงเพราเส้าเนียงเป็นนักร้องชายที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 - 6 ด้วยเป็นสมัยนิยม

เป็นที่น่าสังเกต ที่นักร้องชายในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 ต้นรัชกาลที่ 5 นั้น ล้วนเป็นผู้ที่มีความสนใจและมีความสามารถในเรื่องการขับเสภา แห่ เทคนิ เล่นจำอวด สวดคฤหัสถ์ ทั้งสิ้น ซึ่งความสามารถของหลวงเพราเส้าเนียงนั้นปรากฏสู่สังคมอย่างกว้างขวาง ทำให้เริ่มแรกท่านได้รับเลือกเป็นผู้บันทึกแผ่นเสียง ในด้านการขับเสภา แห่ เทคนิ สวดคฤหัสถ์ จำนวนมาก

อีกทั้งหลวงเพราเส้าเนียงนั้น ยังมีชื่อเสียงในทางขับร้องมาตั้งแต่ต้นแผ่นดินรัชกาลที่ 5 และในชื่อเสียงที่เกิดขึ้นดังกล่าว นำสู่โอกาสในการได้เข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เมื่อพ.ศ. 2449 ครั้นเมื่อรัชกาลที่ 6 ยังดำรงพระยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร โดยหลวงเพราเส้าเนียงทำหน้าที่เป็น “คนเสียง” ความสามารถที่ถึงพร้อมของหลวงเพราเส้าเนียงนำไปสู่การได้รับความไว้วางใจจากคณะผู้บันทึกเสียงหลากหลายบริษัท ให้เป็นผู้บันทึกเสียงต่าง ๆ ตลอดจนการอัดแผ่นเสียงสมัยก่อน

ในยุคต้นนั้น การอัดแผ่นเสียงจะอัดเพลงที่มีความต้องการของตลาดสูงในสมัยนั้นก่อน เช่น เพลงตลกโปกฮา เพลงสองชั้นสั้น ๆ ง่าย ๆ อัดลงกระบอกเสียง เนื่องจากกระบอกเสียงนั้นสามารถอัดเพลงได้ยาวประมาณเพียง 6 - 8 นาที เพราะฉะนั้นจะปรากฏมีการอัดเพลงแห่ เทคนิ จำนวนมาก แต่ไม่ปรากฏว่ามีการอัดเพลงขับร้องสามชั้นลงในกระบอกเสียงเลย มีแต่เพียงเพลงสองชั้น เป็นต้น

กระทั่งเกิดแผ่นเสียงร่องกลับทางที่ปรากฏเสียงนายจอน นายศุข จำนวนมากอีกเช่นกัน และต่อมาปรากฏพบเสียงหม่อมเจริญในละครดึกดำบรรพ์ แม้แต่เสียงของหม่อมสัมจิณก็ยังไม่ปรากฏพบเสียงในแผ่นเสียงร่องกลับ เนื่องจากแผ่นเสียงร่องกลับทางยุคแรกอัดเสียงที่วังบ้านหม้อ จึงใช้นักร้องนักดนตรีที่วังบ้านหม้อ ซึ่งแผ่นเสียงร่องกลับทางนั้น ไม่มีแม้แต่ตัวพิมพ์ติด โดยปรากฏใช้ลายมือเขียนที่ไม่ค่อยสู้เรียบร้อยนัก ซึ่งในทัศนคติของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า น่าจะเป็นลายมือฝรั่งด้วยซ้ำไป โดยการเขียนลอกจากคนไทย หม่อมสัมจิณได้ปรากฏการอัดแผ่นเสียงในปลายสมัยรัชกาลที่ 5 โดยอัดแผ่นเสียงตราตึก ตราเมขลา ตราพาโลโฟน ซึ่งเข้าใจว่า เมื่อหม่อมสัมจิณนั้นเสียชีวิตลงได้มีการนำเอางานเก่ามาบันทึกใหม่

ความนิยมในการฟังเพลงสามารถสะท้อนเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของหลวงเพราเส้าเนียงนั้น มีความถึงพร้อมที่พิเศษ ผู้วิจัยจึงนำเสนอกรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับร้องของหลวงเพราเส้าเนียง (ศุข ศุขวาทิ) ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 26 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขวาที)
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน

1.2.1 ประวัติคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล (พ.ศ. 2439-2534)



ภาพที่ 27 คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ที่มา: หอสมุดครุสภา (2537, น. 9)

หนังสือประวัติครู ครุสภาจัดพิมพ์เนื่องในวันครู 16 มกราคม 2537 หน้า 9 ระบุถึงคำสดุดีนางท้วม ประสิทธิ์กุล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) โดยมีปราณี สำราญวงศ์ เป็นผู้เรียบเรียงพิมพ์ที่โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว ดังนี้

นางท้วม ประสิทธิ์กุล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) เป็นผู้มีความสามารถ เรียนรู้ในกระบวนการวิชาการขับร้องเพลงไทยทุกประเภท มีความทรงจำเป็นเลิศ เป็นหลักและแม่แบบ ในทางคีตศิลป์ สามารถถ่ายทอดอบรม ฝึกสอนศิษย์ให้ได้รับความรู้ความชำนาญในทางปฏิบัติได้อย่าง ถูกต้อง เป็นผู้ร่วมพิจารณาจัดตั้งหลักสูตรในสาขาวิชาคีตศิลป์ไทย จัดระบบ วางกฎเกณฑ์และริเริ่ม โครงสร้างทฤษฎีการขับร้อง ตลอดจนพัฒนาวิธีการสอน วิชาขับร้องให้ได้มาตรฐาน ทั้งเอกสาร ประกอบการบรรยายและสาธิตการขับร้อง เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และยัง แต่งทำนองทางเครื่องไว้อีกด้วย นางท้วมเป็นผู้ที่พร้อมด้วยจริยธรรมคุณธรรมและอุทิศตนเพื่องานศิลป์มา โดยตลอด เป็นที่ยอมรับและนับถือในวงการนาฏดุริยางค์ และยังทำหน้าที่สอนและให้คำปรึกษาแก่ศิษย์ และบุคคลทั่วไปอย่างสม่ำเสมอ จึงเป็นปูชนียบุคคลที่ควรแก่การยกย่องสรรเสริญอย่างแท้จริง

นางท้วม ประสิทธิ์กุล เกิดในตระกูลนักดนตรีไทย ท่ามกลางความรุ่มร้อน แห่งมวรุทราชชาติของ ตำบลบางแพรกเหนือ อำเภอมือง จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2439 บิดาชื่อ นายสุด ซึ่งมีความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทย ทั้งทางเครื่อง ทางขับร้อง ขับเสภา ตลอดจนการเล่นเพลงพื้นเมือง มารดาชื่อ นางเทียบ มีพี่น้อง 7 คน เป็นหญิงล้วน คือ นางถม บัวทั้ง นางทับทิม นางท้วม ประสิทธิ์กุล นางเพ็ญ สีนุช นางอุษา (ทับ) สุคันธมาลัย นางทิพย์ อนุวัฒน์ และนางประทุม อินทรชุต เนื่องจาก นายสุดมีแต่บุตรหญิงล้วนจึงไม่ได้ขอใช้นามสกุล ก่อนสมรสนางท้วมจึงใช้นามสกุลของลุงว่า “จันทร์สุขศรี” เมื่อเยาว์วัยเรียนหนังสือไทยกับบิดาจนอ่านออกเขียนได้ เนื่องจากบิดาเป็นศิลปินเพลงไทยและมีวงดนตรี ประจำบ้าน นางท้วมจึงมีความผูกพันใกล้ชิดกับวงการเพลงไทยมาตั้งแต่เด็กและมีความสนใจการขับร้องมาก บิดาจึงได้หัดให้ขับร้องอย่างถูกวิธีเพื่อจะส่งเสริมให้เป็นนักร้องที่ดีในอนาคตตั้งแต่นางท้วมมีอายุได้เพียง 7 ขวบ การฝึกหัดร้องเพลงในระยะแรกเป็นการฝึกเสียง ฝึกการหายใจ และฝึกการใช้ถ้อยคำให้ชัดเจน การฝึกเสียงนั้นต้องให้ถูกต้องกับมาตรฐานของเสียงดนตรี เช่น เสียงเพ็ญออบน เสียงเพ็ญอล่าง เสียงกรวด ต่อจากนั้นก็เป็นการหัดตั้งเสียงร้อง เริ่มตั้งแต่เสียงหนึ่งถึงเสียงเจ็ด (เทียบกับบันไดเสียงดนตรีสากล) ต้องรู้จักวิธีร้องเสียง เออ เอ้ย อ้อ อือ เสียงที่ร้องต้องฝึกเสียงอยู่คงที่ ไม่ให้เสียงตกตามภาษาโบราณเรียกว่าให้เสียงอยู่ตัว นางท้วมต้องฝึกเสียงอยู่ด้วยความยากลำบาก ได้เล่าไว้ว่า “บ้านฉันอยู่ริมน้ำ เวลาจะฝึกร้อง พ่อก็ให้ลงไปในน้ำ ดำน้ำลงไปมิดศีรษะ แล้วก็ให้ร้องอะไรก็ได้ตามใจสบาย จะให้อ้าวหรือว่า จะร้อง เออ อะไรก็ได้ให้สุดกำลังเชียว แต่ว่าต้องไม่ให้สำลักน้ำนะคะ ร้องให้สุดเสียงอยู่ใต้น้ำ พ่อกดศีรษะ เอาไว้ พอเห็นว่าเต็มอึดก็ให้ขึ้นมาหายใจ แล้วพอเห็นว่าเราหายใจเหนื่อยดีแล้วก็ให้ดำน้ำลงไปใหม่ ทำอย่างนี้เป็นประจำทุกวันคะ เพราะอย่างนั้นเสียงจึงอยู่คงที่ เรียกว่าเสียงไม่เพี้ยนไม่แปร่ง ต้องการเสียงใดก็อยู่ เสียงนั้นเพราะได้ยินเสียงของเราเองใต้น้ำนี่ละคะ การฝึกเสียงเป็นยังงี้คะ”

ครั้งบิดาเห็นว่าได้ฝึกเสียงพอที่จะร้องเพลงได้แล้วจึงต่อเพลงให้ เริ่มด้วยเพลงต้น เพลงฉิ่ง เพลงจะเข้หางยาว ซึ่งเป็นเพลงหลักเบื้องต้น ต่อจากนั้นจึงเรียนวิธีการที่จะสอดแทรกอะไรอย่างไรร้องได้เพราะ และถ้าหากร้องเสียงสูงไม่ได้จะมีวิธีหลบเสียงลงต่ำได้อย่างไรจึงจะสนิทสนมกลมกลืน ทุกอย่างนั้นจะต้องจดจำและถ้าหากจำไม่ได้ก็จะถูกลงโทษ ต่อมาได้ถ่ายทอดวิธีขับเสภาและวิธีขับรับ

ได้รับฉายาทางร้องรำ ทางบ้านนอก ตั้งแต่อายุได้ขวบ และบิดาได้พานางท้วมออกหาประสบการณ์ตามงานต่าง ๆ จนกระทั่งมีผู้นิยมชมชอบมาก

เมื่ออายุได้ 12 ขวบ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งรู้จักสนิทสนมคุ้นเคยกับบิดา นางท้วม ได้มาที่บ้าน นางท้วมได้ร้องเพลงให้ฟังก็พอใจ ว่าเสียงดีและเป็นเด็กฉลาด จึงขอรับมาฝึกสอนเพิ่มเติม บิดาก่อนุญาต นางท้วมจึงมากรุงเทพฯ อยู่ที่บ้านพระยาเสนาะดุริยางค์ ในคลองบางลำไย (แถบบริเวณวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยาปัจจุบัน) ได้ฝึกร้องเพลง หัดให้รู้จักวิธี ปรับครั้น กลอก และอื่น ๆ เป็นเวลาแรมเดือน จนทำได้คล่องดีแล้ว พระยาเสนาะดุริยางค์จึงปรับเพลงให้ คือ เพลงเก่าที่ร้องได้แล้วแต่ปรับใหม่ให้ดีขึ้นตามแบบแผน ตรงไหนไม่เพราะ พระยาเสนาะดุริยางค์ก็หาวิธีที่มีลีลาอันไพเราะเรียกว่าเป็นทางร้องโดยเฉพาะ เมื่อไม่เข้าใจ ก็นำปี่มาเป่าให้ฟัง เพื่อเป็นการขับร้องที่ดี ที่ต้องประณีตทุกเสียงทุกถ้อยคำเพื่อให้ชัดเจน วิธีเน้นคือการบังคับหนักเบาตามความเหมาะสม จากนั้นจึงต่อเพลงให้ เพลงแรกที่ต่อใหม่คือเพลงสารถิ จากนั้นก็เป็นเพลงทยอยใน เพลงทยอยนอก เพลงแขกมอญ เพลงเขมรปี่แก้ว ฯลฯ นางท้วมได้ศึกษาอยู่กับพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นเวลา 1 ปี จึงได้ขอกลับมาอยู่กับบิดาที่บ้านจังหวัดนนทบุรี ได้รับการถ่ายทอดการขับเสภาและขับกรับเสภาเพิ่มเติมจากบิดา จนกระทั่งบิดาถึงแก่กรรม

พระยาเสนาะดุริยางค์ได้ไปเป็นครูสอนดนตรีแต่บรรดาเจ้านาย และแก่ข้าหลวงของพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พระตำหนักเป็นประจำ โดยมีหม่อมสัณจินเป็นครูสอนการขับร้องอยู่ด้วย พระอัครชายาเธอฯ ทรงมีวงดนตรีหลายวง และขณะนั้นได้ทำการฝึกซ้อมการแสดงละครเรื่องเงาะป่า เพื่อจะแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในละครเรื่องเงาะป่า มีบทของคณิงซึ่งเป็นตัวละครวัยเด็กที่สำคัญในเรื่อง พระอัครชายาเธอฯ มีพระประสงค์อยากให้ผู้ร้องในบทนี้เป็นเด็ก จะได้เหมาะสมกับตัวละคร พระยาเสนาะดุริยางค์จึงได้ไปขอนางท้วมจากมารดาเข้ามาเข้าเฝ้าถวายตัว เมื่อนางท้วมร้องเพลงถวาย ก็เป็นที่พอพระทัย จึงถวายตัวเป็นข้าหลวงรุ่นเล็กของพระอัครชายาเธอฯ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ขณะนั้นมีอายุได้ 14 ขวบ

ก่อนที่นางท้วมจะถวายตัวเป็นข้าหลวงนั้นได้มีการฝึกซ้อมละครเรื่องเงาะป่า และต่อเพลงในวงไปบ้างแล้วพระอัครชายาเธอฯ จึงทรงให้นางท้วมออกไปอยู่บ้านหม่อมสัณจินเพื่อต่อเพลงให้ทันผู้อื่น นางท้วมได้รับการฝึกสอนทั้งเช้าและเย็นเป็นประจำทุกวัน นอกจากจะต่อเพลงในเรื่องเงาะป่าแล้ว หม่อมสัณจินยังได้ต่อพวกเพลงสามชั้นต่าง ๆ และเพลงสัควาให้อีกด้วย นางท้วมได้เล่าไว้ว่า 1 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ สถาปนาเป็น พระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนา

“วิธีการสอนและร้องแต่ละท่านไม่เหมือนกัน หม่อมครูท่านสอนแบบผู้หญิง คือ นุ่มนวล ร้องเรียบ ๆ กลเม็ดเด็ดพรายอะไรก็ไม่มีอะไรมากนัก ฟังแล้วสบายใจราวกับลมพัดผ่านมากกระทบตัวเรา เย็นสบาย ไม่เผ็ดร้อนเหมือนของเจ้าคุณครู ซึ่งร้องหนักแน่นแบบผู้ชาย กลเม็ดเด็ดพรายก็มีมาก” เมื่อฝึกร้องจนร้องได้หมดแล้ว หม่อมสัณจินจึงให้นางท้วมมาซ้อมเข้าเรื่อง และนางท้วมได้กลับเข้ามาอยู่ในวังพระอัครชายาเธอฯ เช่นเดิม การซ้อมแต่ละครั้ง พระอัครชายาเธอฯ ได้เสด็จมาประทับฟังเป็นประจำ

นางท้วมได้เล่าถึงความหลังอันเป็นความภูมิใจในชีวิตว่า “ฉันร้องเพลงที่โปรดหลายเพลง ทรงฟังแล้วก็พอพระทัยมาก พอร้องจบ ท่านก็ทรงพระสรวลรับสั่งว่า รูปร่างไม่สะไม่สวยแต่เสียงเพราะมาก เสียงของเจ้าเป็นทรัพย์สินนะตั้งใจร้องดี ๆ ร้องให้ได้เพลงมาก ๆ ฉันลงหมอบกราบรับพระพรด้วยความดีใจ ตื่นตื่นจนน้ำตาไหลด้วยความซาบซึ้งในพระคุณหาที่เปรียบมิได้ ฉันเหลียวมองดูหม่อมครู ท่านก็ยิ้ม เหลียวดูท่านเจ้าคุณครู ท่านก็ยิ้มให้ ฉันปลื้มใจที่สุด เพราะการที่ท่านรับสั่งว่า เสียงเป็นทรัพย์สินนี้ ฉันถือว่าเป็นสิริมงคลแก่ตัวในการที่จะได้รับประทานพรอันประเสริฐ และพระพรนี้ก็ได้ดลบันดาลให้เสียงของฉันเป็นทรัพย์สินเลี้ยงชีพฉันตลอดมาตั้งแต่บัดนั้น เมื่อพระวิมาดาเธอฯ รับสั่งชมเชยแล้วก็ประทานเครื่องแต่งตัวให้ ได้แก่ เหยียดลูกคอ ส.ส. พร้อมทั้งสายสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัดนาฬิกา และสายสร้อยข้อมือ ให้กับฉันเป็นรางวัลร้องเพลงถวายเป็นที่ถูกพระทัยท่าน”

เมื่อการฝึกซ้อมละครเรื่องเงาะป่าคล่องดีแล้ว จึงเตรียมนำแสดงถวายทอดพระเนตร แต่ยังมีท่านได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จสวรรคตเสียก่อน (พ.ศ. 2453) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ การละครและดนตรีเฟื่องฟูมากทั้งราชสำนักและตามวังเจ้านายต่าง ๆ ล้วนมีวงดนตรีและละครของตนเอง วงสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ก็ทรงมีละครซึ่งเป็นที่เลื่องลือถึงฝีมือการร่ายรำ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ได้ทูลขออนุญาตพระวิมาดาเธอฯ ไปช่วยร้องละครให้หม่อมของพระองค์คือ หม่อมแผ้ว รำอยู่เป็นประจำ การที่ได้ไปช่วยร้องละครที่วังสวนกุหลาบนี้ทำให้นางท้วมได้รับความรู้ในการขับร้องโดยเฉพาะละครใน และด้วยเมตตาที่ประทานความรู้ พร้อมทั้งแนะนำวิธีการร้องตามแบบฉบับของละครในให้ไพเราะ รวมทั้งรู้จักสังเกตการร่ายรำของตัวละครทำให้นางท้วมสามารถขับร้องได้อย่างไพเราะเข้ากับท่าร่ายรำเป็นอย่างดี เป็นที่ถูกพระทัยของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ นางท้วมจึงได้รับพระกรุณาประทานรางวัลให้อยู่เสมอ

พ.ศ. 2461 สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยเสด็จกลับจากต่างประเทศ มีพระประสงค์จะมีละครเป็นของพระองค์เอง จึงทูลขอครูละครและตัวละครจากสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ซึ่งก็ได้ประทานให้ทุกประการ และได้ทูลขออนุญาตจากพระวิมาดาเธอฯ ให้มาช่วยร้อง ทำให้การฝึกซ้อมละครเป็นไปด้วยความสมบูรณ์ยิ่ง ละครโขนของวังเพชรบูรณ์ได้นำไปแสดงที่วังเจ้านายต่าง ๆ หลายครั้ง ได้รับความนิยมนำไป

นอกจากนี้ นางท้วมยังได้รับพระมหากรุณาให้รับหน้าที่เป็นต้นห้องพระบรรทมอีกด้วย จนกระทั่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก เสด็จทิวงคตเมื่อ พ.ศ. 2466 นางท้วมจึงกลับมาเป็นข้าหลวงของพระวิมาดาเธอฯตามเดิม ถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว นางท้วมได้ทูลลาออกจากตำแหน่งข้าหลวงพระวิมาดาเธอฯ เมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2469 เนื่องจากภาระที่จะต้องปฏิบัติลดน้อยลงไป จากนั้นได้มาสอนขับร้องอยู่ที่สามัคยาจารย์-สมาคม ซึ่งมีนายเรือเอก ขุ คุรุภัณฑ์พิทักษ์เป็นหัวหน้าแผนกบันเทิง ในระยะนี้เอง นางท้วมได้สมรสกับนายพูล ประสิทธิ์กุล นักดนตรีไทย วงข้าราชการบริพาร เมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2469 ขณะนั้นนายพูลเป็นเสมียนเอกกองบัญชาการ กรมพระราชวังต่อมาได้เป็นหัวหน้าแผนกพระราชพาหนะ กองพระราชพาหนะ สำนักพระราชวัง มีบุตรด้วยกัน 2 คน คนแรกเป็นชาย ชื่อกังวาล คนที่ 2 เป็นหญิง ชื่อสุพรรณิ แต่ได้ถึงแก่กรรมตั้งแต่เยาว์วัยทั้ง 2 คน

วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2469 นางท้วมได้เข้ารับราชการในสังกัดกองโขนหลวง กรมปี่พาทย์และโขนหลวง กระทรวงวัง ทำหน้าที่เป็นต้นเสียง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้นางท้วมไปเป็นครูสอนขับร้องเจ้านายวงเครื่องสาย “พระที่นั่งอัมพร” ซึ่งกรมหมื่นอนุวัตรจาตุรนต์ ราชเลขาธิการ ในพระองค์เป็นนายวงเครื่องสาย และตั้งแต่วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2472 เป็นต้นมา นางท้วมได้รับพระราชทานเงินท่วยพระที่นั่งส่วนพระองค์เดือนละ 20 บาท รวมทั้งได้มีโอกาสตามเสด็จไปยังพระราชวังไกลกังวล หัวหิน ทุกครั้งที่เสด็จแปรพระราชฐาน

นางท้วมเป็นคนร้องคนแรกที่ได้รับพระราชทานต่อเพลงราตรีประดับดาว หลังจากทรงพระราชนิพนธ์เพลงนี้ที่พระราชวังไกลกังวล หัวหิน หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองและพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสละราชสมบัติ นางท้วมได้ลาออกจากราชการเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2478 เนื่องจากการยุบกระทรวงวังและตั้งเป็นสำนักพระราชวัง

วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2482 นางท้วมได้สอบบรรจุเข้ารับราชการในตำแหน่งครูขับร้อง แผนกวิสามัญ กองอาชีวศึกษา กรมวิชาการ (เดิม) ต่อมาคือกรมอาชีวศึกษา กระทรวงธรรมการ ทำหน้าที่สอนการขับร้องประจำโรงเรียนมัธยมวัดบพิตรพิมุข ปัจจุบันคือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตบพิตรพิมุขจักรวรรดิ สมัยนายถนอม นาควิหะระ (ขุนชำนาญวนสาสน์) เป็นอาจารย์ใหญ่ โรงเรียนมัธยมวัดบพิตรพิมุขในขณะนั้นทั้งครูและนักเรียนเป็นชายล้วน นางท้วมจึงเป็นครูหญิงคนแรกของโรงเรียน ประกอบกับนายถนอมอาจารย์ใหญ่เป็นผู้สนใจดนตรีไทยจึงได้ส่งเสริมกิจกรรมด้านดนตรีไทยเป็นพิเศษ นอกจากนี้เมื่อมีกิจกรรมลูกเสือที่ต้องออกค่ายพักแรมตามจังหวัดต่าง ๆ นายถนอมจะให้นางท้วมติดตามไปด้วยเสมอ นางท้วมได้จัดกิจกรรมการเล่นเพลงพื้นบ้านโดยเฉพาะเพลงพวงมาลัยให้แก่คณะลูกเสือของโรงเรียนและชาวบ้านที่มาร่วมอย่างสนุกสนานครั้นแรก จนเป็นที่เลื่องลือในสมัยนั้น

นอกจากจะสอนขับร้องประจำที่โรงเรียนมัธยมวัดบพิตรพิมุขแล้ว นางท้วมยังได้เป็นครูพิเศษสอนขับร้องให้แก่โรงเรียนต่างๆ อีกหลายแห่ง เช่น โรงเรียนเพาะช่าง โรงเรียนการช่างสตรีพระนครใต้ และโรงเรียนฝึกหัดครูประถมพระนครอีกด้วย

นางท้วมได้ลาออกจากราชการเมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2490 แต่ไม่นาน ได้รับพระกรุณาจากหม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล และจากคำแนะนำของนายมนตรี ตราโมท จึงกลับเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่งเป็นข้าราชการพลเรือนสามัญ ตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2490 นางท้วมทำหน้าที่สอนขับร้องเพลงไทยให้แก่นักเรียนทุกระดับ ตั้งแต่ชั้นต้น ชั้นกลาง และชั้นสูง นอกจากนั้นยังควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงโขนละครแทบทุกเรื่องทุกรายการที่กรมศิลปากรจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง ตลอดสมัยที่รับราชการจนเกษียณอายุราชการ หลังจากนั้นทางราชการก็อนุญาติให้จ้างนางท้วมเป็นผู้ทรงคุณวุฒิพิเศษ ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนคีตศิลป์ไทยตลอดมาจนถึงอายุ 95 ปีเศษ อันเป็นวาระสุดท้ายของชีวิต รวมเวลาเป็นครูสอนขับร้องในกรมศิลปากรเป็นเวลายาวนานร่วม 45 ปี

พ.ศ. 2492 นางท้วมได้รับนโยบายให้คัดเลือกนักเรียนที่มีเสียงดี มีความสามารถทางร้องเพลงจากบรรดานักเรียนที่เรียนนาฏศิลป์ไทย เพื่อนำมาฝึกฝนการร้องเพลงตับและเพลงเถา นางท้วมได้อุทิศเวลาฝึกฝนนักเรียนจนสามารถจัดวงปี่พาทย์ประกอบการขับร้องบรรเลงโดยวงนักเรียนจัดแสดง ณ สังกัดศาลา

และงานรัฐพิธีต่าง ๆ อีกประการหนึ่ง ในวงการคีตศิลป์มีเพลงไหว้ครูสักรากเพลงหนึ่ง ซึ่งมีความไพเราะและยากแก่การขับร้อง เปรียบเสมือนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ชื่อว่า เพลงพระทองทวน เพลงนี้เกือบจะสูญไปจากวงการเพลงไทยแล้ว

นางท้วมซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงนี้ไว้จากหม่อมส้มจิ้น กรมศิลปากรจึงขอให้นางท้วมบันทึกเสียงเพลงนี้ไว้เมื่อ พ.ศ. 2528 นอกจากด้านงานสอนแล้ว นางท้วมยังได้ร่วมงานด้านวิชาการของโรงเรียนนาฏศิลป์ อีกหลายประการ เช่น

- 1) ร่วมจัดทำหลักสูตรการศึกษาวิชาคีตศิลป์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น นาฏศิลป์ชั้นกลาง นาฏศิลป์ชั้นสูง และระดับปริญญา ตั้งแต่ พ.ศ. 2491 เป็นต้นมา
- 2) กรรมการที่ปรึกษาหลักสูตรรายวิชา ระดับปริญญา
- 3) กรรมการที่ปรึกษาการพัฒนาหลักสูตรและสื่อการเรียนการสอนระดับปริญญา
- 4) จัดทำเอกสารประกอบการบรรยายวิชาทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย วิชาการบรรจเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ สอนนักศึกษาระดับปริญญา
- 5) กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ศิลปะ แก่นักศึกษาระดับปริญญา
- 6) คณาจารย์ที่ปรึกษาของนักศึกษาระดับปริญญาในการจัดผลงานการบรรเลงและการแสดงนาฏศิลป์ ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา
- 7) ที่ปรึกษาทางวิชาการคีตศิลป์ ของกองการสังคีต กรมศิลปากร ตลอดระยะเวลากว่า 45 ปี
- 8) เป็นกรรมการจัดเกณฑ์ สำหรับใช้ในการประกวดการขับร้องเพลงไทยและใช้เป็นแบบอย่างมาจนปัจจุบัน

- 9) เป็นกรรมการสอบคัดเลือกนิสิตเข้าศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตลอดชีวิตอันยาวนาน นางท้วมมีผลงานในด้านการเป็นศิลปินประเภทนักร้องอีกมาก

นอกเหนือจากผลงานด้านการสอนและด้านวิชาการดังได้กล่าวมาแล้ว งานร้องเพลงที่สำคัญ ได้แก่

- 1) เป็นนักร้องประจำราชสำนักในวงดนตรีของพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
- 2) เป็นนักร้องต้นเสียง ประจำวงดนตรีวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และวงของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ตามลำดับ
- 3) เป็นนักร้องประจำวงมโหรีหลวง (วงใหญ่) ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีทรงร่วมบรรเลงในวงด้วย
- 4) เป็นนักร้องในการบันทึกแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ณ พระที่นั่งอิศเรศราชสภารัตนมาภิไธย โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเป็นประธานอำนวยการ
- 5) ขับร้องเพลงบันทึกแผ่นเสียงเป็นจำนวนมากที่รู้จักกันดี ได้แก่ แผ่นเสียงตราสุนัข เช่น เพลงดัดบิเหนา วงเครื่องสายซอฝรั่ง เพลงทะเลแยะเถา ฯลฯ แผ่นเสียงตราพาลิโพน เช่น เพลงบุหลันสามชั้น เพลงล่องลมเถา ฯลฯ

6) ขับร้องส่งทางสถานีวิทยุกระจายเสียงหลายแห่ง เช่น สถานีวิทยุ 11 พี เจ ศาลาแดง และ สถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต

7) ขับร้องถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช หลายครั้ง เช่น ที่พระตำหนักเรือนต้น สวนจิตรลดา เป็นต้น

8) ขับร้องบันทึกเทปเพลงเก่าแก่ซึ่งเจ้าตัวหวง ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีหลายเพลง

นอกจากนี้ยังมีผลงานด้านการควบคุมฝึกซ้อมสำหรับงานแสดงในโอกาสต่างๆ อีกหลายประการเช่น

1) อำนวยการฝึกซ้อมการอ่านทำนองเสนาะ ในรายการออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียง กรมประชาสัมพันธ์และวิทยุศึกษา รวมทั้งงานพิธีพระราชทานรางวัลผู้ชนะการประกวดอ่านทำนองเสนาะ ของกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์กรมศิลปากรด้วย

2) ฝึกซ้อมควบคุมวงดนตรีและขับร้อง เนื่องในโอกาสพระราชพิธีต้อนรับพระราชอาคันตุกะ

3) ฝึกซ้อมและควบคุมการขับร้องในการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ 200 คน เนื่องในงานพระราชพิธีสถาปนาเฉลิมพระนามาภิไธย สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าวชิราลงกรณ์ ที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อ พ.ศ. 2515 พระราชพิธีสมโภชวันราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ครบรอบปีที่ 25 เมื่อ พ.ศ. 2518 การบรรเลงมหกรรมดนตรีศรีศตวรรษ์ ในงานฉลองครบรอบ 100 ปี หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และงานฉลองสมโภช 200 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ ณ โรงละครแห่งชาติ และการแสดงบนเวทีท้องสนามหลวง เมื่อ พ.ศ. 2525

4) ผลิตรายการเพลงไทยจากวรรณคดีประจำสถานีวิทยุศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ ทุกวันพุธ เป็นเวลาติดต่อกันมากกว่า 20 ปี

จากการที่นางท้วมเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญประเภทขับร้อง ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติเป็นเวลายาวนาน เป็นผลให้ได้รับเกียรติยกย่อง ดังนี้

1) ได้รับพระราชทานโล่ประกาศเกียรติคุณในฐานะศิลปินอาวุโสผู้เชี่ยวชาญการสอนคีตศิลป์ไทย จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2525

2) ได้รับเลือกจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2529 ได้รับพระราชทานโล่และเข็มเชิดชูเกียรติจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2530 ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน

3) ได้รับพระราชทานปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาคีตศิลป์ จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ซึ่งต่อมาใช้ชื่อว่า สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2530

นางท้วม ถึงแก่กรรมด้วยโรคชรา เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2534 สิริรวมอายุได้ 95 ปี 4 เดือน 15 วัน (ครุสภา. 2537. น. 9.)

สรุปองค์ความรู้คุณครูท้วม ประสิทธิกุล

1) การกล่อมเกลามาจากพันธุกรรมดนตรี

เมื่อพิจารณาจากการชาติตระกูลในประวัติข้างต้น พบว่า บิดาของคุณครูท้วมเป็นนักดนตรีไทย ที่มีวงดนตรีประจำบ้าน มีความสามารถรอบตัว ซึ่งนอกจากทางเครื่องแล้ว ยังสามารถขับร้อง ขับเสภา ตลอดจนเล่นเพลงพื้นบ้านได้ดี มีการปฏิสัมพันธ์ร่วมกับหมู่เด็กดนตรีในพระนครอยู่เสมอ โดยคุณครูท้วมได้เริ่มศึกษาเล่าเรียนการขับร้องจากบิดามาตั้งแต่เล็ก คุณครูมีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกันทั้งสิ้น 10 คน รวมทั้งคุณครูด้วย โดยคนโตชื่อ ถม เป็นนักร้องเสียงไพเราะ โดยต่อมาสมรสกับนายหวาด บัวทั้ง ซึ่งเป็นพี่ชายคนโตของครูเฉลิม บัวทั้ง นักดนตรีคนสำคัญศิษย์พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) อีกทั้งคุณครูท้วมมีน้องสาวเป็นนักร้องเอก คือ ครูอุษา สุคันธมาลัยสมญานาม “แม่ทับ เสียงทอง” นักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

จากข้อสังเกตข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่า คุณครูท้วมเกิดมาในตระกูลที่มีระบบกล่อมเกลามาทางด้านดนตรีและการขับร้องที่เข้มข้นตั้งแต่เกิดจากบ้านโดยบิดาเป็นผู้สนับสนุนบุตร ด้วยกระบวนการฝึกหัดขัดเกลา การเรียนรู้ศาสตร์ในด้านดนตรีคีตศิลป์ นอกจากปัจจัยที่สำคัญที่เป็นแรงโอบอุ้มให้กระบวนการเรียนรู้ไปสู่ความเป็นศิลปินที่มีความสามารถขั้นสูง คือ ร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม DNA และ IQ ซึ่งสิ่งดังกล่าวนี้ ได้จากธรรมชาติ รวมเรียกว่าพรสวรรค์ ที่มีการสืบทอดระบบทางพันธุกรรมดนตรีคีตศิลป์มาจากบรรพบุรุษ ซึ่งในวัฒนธรรมดนตรี จะพบความเด่นชัดในความสามารถที่สืบทอดอยู่ในตระกูลหลายตระกูล ยกตัวอย่างตระกูลนักดนตรี พบว่า ลูกหลานจะมีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีด้วย เช่น ตระกูลพาทย์โกศล ตระกูลศิลปบรรเลง ตระกูลดุริยประณีต ตระกูลพาทย์กุล ซึ่งตระกูลดังกล่าวล้วนพบความสามารถของคนในตระกูลไม่ต่ำกว่า 3 รุ่น ทั้งสิ้น เป็นต้น เป็นที่น่าเชื่อถือได้ว่า พันธุกรรมด้านศิลปะนั้นมีจริง นำมาสู่แรงผลักดันที่สำคัญยิ่งในความเจริญของการดนตรีที่มีอยู่ในสายเลือดตามวงศ์ตระกูล

2) วิธีการฝึกหัดการใช้เสียงร้อง

คุณครูท้วมได้อธิบายถึงกลวิธีการฝึกหัดร้องเพลงในระยะแรกที่ฝึกกับบิดา โดยมีการฝึกเสียงฝึกการหายใจ และฝึกการใช้ถ้อยคำให้ชัดเจน โดยการฝึกเสียงนั้นต้องกำหนดเสียงให้ถูกต้องกับมาตรฐานของเสียงดนตรี เช่น เสียงเพ็ญอุบน เสียงเพ็ญอุล่าง เสียงกรวด ฯ จากนั้นเป็นการหัดตั้งเสียงร้องเริ่มตั้งแต่เสียงหนึ่งถึงเสียงเจ็ด (เทียบกับบันไดเสียงดนตรีสากล) ต้องรู้จักวิธีร้องเสียง เออ เอ้ย อือ อือ เสียงที่ร้องต้องฝึกเสียงอยู่คงที่ ไม่ให้เสียงตกตามภาษาโบราณเรียกว่าให้เสียงอยู่ตัว โดยบิดาให้ลงไปในน้ำ ดำน้ำลงไปมิดศีรษะ แล้วก็ให้ร้องอะไรก็ได้ให้สุดกำลัง สุดเสียงเมื่ออยู่ใต้น้ำ โดยต้องระวังไม่ให้สำลักน้ำ โดยมีบิดาคอยกดศีรษะเอาไว้ พอเห็นว่าเต็มอึดก็ให้ขึ้นมาหายใจ เมื่อพอเห็นว่าหายเหนื่อยดีแล้ว ให้ดำน้ำลงไปใหม่ ทำอย่างนี้เป็นประจำทุกวัน ทำให้เสียงจึงอยู่คงที่ ไม่เพี้ยนไม่แปร่ง

กลวิธีการฝึกหัดการใช้เสียงร้องดังกล่าว สอดคล้องกับกลวิธีการฝึกเสียงทำให้เสียงดีของคุณครูทองหล่อ ท่าเลทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาเพลงพื้นบ้าน ที่มีปรากฏร่วมรุ่นกับคุณครูท้วม โดยเล่าผ่านรายการของศูนย์สังคีตศิลป์ โดยอาจารย์เอนก นาวิกมูล เรื่องตำนาน ถ่วงเสียง นักร้องให้เสียงดี น่าสนใจ

ดังนี้ ครูทิมสอนครูทองหล่อให้ดำน้ำแล้วแปลงเสียงออกมาเต็มที่ น้ำที่ผุดขึ้นมาเป็นฟองปุด ๆ จะสามารถชี้ว่าเสียงดีพอแค่ไหน ซึ่งวิธีนี้ยังปรากฏพบว่าพระนักเทศน์หลายสำนักนิยมฝึกปฏิบัติกัน

3) หลักสูตรการขับร้องในอดีต

กลวิธีการฝึกขับร้องในสมัยดังกล่าว นิยมต่อเพลงแรกที่เริ่มด้วยเพลงต้นเพลงฉิ่ง และเพลงจะเข้หางยาว ซึ่งเป็นเพลงหลักเบื้องต้น ต่อจากนั้นจึงค่อยเริ่มเรียนการสอดแทรกกลวิธีการขับร้อง โดยปรากฏความว่า “ถ้าหากร้องเสียงสูงไม่ได้จะมีวิธีหลบเสียงลงต่ำได้อย่างไรจึงจะสนิทสนมกลมกลืน” ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นว่าในยุคสมัยดังกล่าว นักร้องเริ่มมีวิธีการร้องหลบเสียงให้สนิทสนมกลมกลืน ต่างจากสมัยก่อนหน้าที่นิยมการขึ้นเสียงสูง ต่อมาได้ถ่ายทอดวิธีขับเสภาและวิธีขับกรับ

ส่วนการขับร้องชั้นสูง กล่าวว่าในวงการคีตศิลป์มีเพลงไหว้ครูสูงกว่าเพลงหนึ่ง ซึ่งมีความไพเราะและยากแก่การขับร้อง เปรียบเสมือนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ชื่อว่า เพลงพระทองหวน เพลงนี้เกือบจะสูญไปจากวงการเพลงไทยแล้ว คุณครูท้วมซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงนี้ไว้จากหม่อมส้มจิ้น ท่านได้เผยแพร่ต่อเพลงดังกล่าวสู่ลูกศิษย์เพื่อมิให้สูญหาย นำมาสู่แบบแผนการเรียนคีตศิลป์ไทยชั้นสูงในปัจจุบัน

4) ลักษณะทางขับร้องต่าง ๆ

คุณครูท้วมในอายุได้ 12 ปี ได้เข้ามาอยู่บ้านเพื่อต่อเพลงกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ฝึกการร้องเพลง ปรับการครั้น กลอก และอื่น ๆ เมื่อมีความคล่องแคล่วดีแล้ว พระยาเสนาะดุริยางค์จึงปรับเพลงให้ คือ เพลงเก่าที่เคยร้องได้แล้ว มาปรับทางใหม่ให้ดีขึ้น ตรงไหนไม่ไพเราะ จะหาวิธีที่มีลีลาไพเราะมาใส่แทน เกิดคำว่า “ทางร้องเฉพาะ” โดยหากมีการทำเสียงใดที่ไม่เข้าใจ พระยาเสนาะดุริยางค์จะนำปี่มาเป่าให้ฟัง เกิดกลวิธีการเน้นเสียง คือการบังคับหนักเบาตามความเหมาะสม

คุณครูท้วมอธิบายถึงวิธีการสอนและการขับร้องของครูในวัง ที่แต่ละท่านปรากฏเอกลักษณ์การขับร้องที่ไม่เหมือนกัน โดยคุณครูท้วมได้กล่าวว่าลักษณะของหม่อมส้มจิ้นท่านจะสอนการขับร้องแบบผู้หญิง คือ ร้องด้วยนุ่มนวล ร้องเรียบ ๆ ไม่มีกลเม็ดเด็ดพรายที่มากไป คุณครูท้วมใช้คำว่า “ไม่เผ็ดร้อนเหมือนทางของเจ้าคุณครู (พระยาเสนาะดุริยางค์ฯ) ซึ่งร้องหนักแน่นแบบผู้ชาย และใช้กลเม็ดเด็ดพรายจำนวนมาก” ซึ่งข้อความข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่า ลักษณะพิเศษในกระบวนการขับร้องเริ่มมีความหลากหลาย แตกต่างจากการขับร้องยุคดั้งเดิม โดยการขับร้องในวังนั้นนิยมความนุ่มนวลเรียบร้อย แต่ด้านปากของครูผู้ประดิษฐ์ปรับปรุงในยุคดังกล่าว ปรากฏพบผู้มีพรสวรรค์ที่ริเริ่มค้นหาแนวทาง กลวิธีการประดิษฐ์ทางขับร้องให้เกิดความแตกต่าง มีความละเอียดลึกซึ้ง โดยมีแนวทางจากเครื่องดนตรีเป็นมูล

5) พัฒนาระบบการเรียนรู้อาจจากคีตศิลปินผู้มีความสามารถ

นอกจากความรู้ทางด้านคีตศิลป์ที่ได้รับจากครอบครัว เมื่อครูท้วมได้เข้ามาอยู่กับวงข้าหลวงของพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีหม่อมส้มจิ้นเป็นครูสอนการขับร้อง คุณครูท้วมได้ถวายตัวเป็นข้าหลวงรุ่นเล็กของพระอัครชายาเธอฯ ขณะนั้นมีอายุได้ 14 ขวบ ได้มีโอกาสในการตอบร้องในละครเรื่องเงาะป่า เพลงสามชั้นต่าง ๆ เพลงละครใน และเพลงสีกวา การได้มาถวายตัวดังกล่าว ณ ขณะนั้น มีคีตศิลปินคนสำคัญเข้ามาสอนอยู่หลายท่าน เช่น หลวงเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระประดิษฐไพเราะ (ตาด) ครูเหลื่อ หม่อมส้มจิ้น

หม่อมคร้ามและคุณเฒ่าแก่จิบ จึงเป็นที่พิจารณาว่าคุณครูท้วมอาจได้รับการกล่อมเกลามาจากบรรยากาศการเรียนรู้ที่มีคีตศิลปินดังกล่าวกับกับดูละ ทั้งบรมครูที่อยู่ในวังต่าง ๆ เช่น หม่อมมาลัยบรมครูในวังเพชรบูรณ์ วังสวนกุหลาบ วังมโหรีหลวง ฯ

6) สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้

ด้วยความสามารถขั้นสูงของคุณครูท้วม ที่ได้รับการเรียนรู้จากคีตศิลปินคนสำคัญของแผ่นดิน ทำให้ปรากฏสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ ที่มีการยอมรับในวัฒนธรรมดนตรีไทย คุณครูท้วมได้มีบทบาทในการแสดงและเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยที่สำคัญของประเทศไทย ยกตัวอย่าง ดังนี้

(1) นักร้องประจำราชสำนักในวงดนตรีของพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ฯ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

(2) นักร้องต้นเสียง วงดนตรีวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และวงของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย

(3) เข้ารับราชการในสังกัดกองโขนหลวง กรมปี่พาทย์และโขนหลวง กระทรวงวัง หน้าที่เป็นต้นเสียง

(4) นักร้องประจำวงมโหรีหลวง (วงใหญ่)

(5) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้นางท้วมไปเป็นครูสอนขับร้องเจ้านายวงเครื่องสาย “พระที่นั่งอัมพร”

(6) ข้าราชการพลเรือนสามัญ แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่สอนขับร้องเพลงไทยให้แก่นักเรียนทุกระดับ ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงโขนละครแทบทุกเรื่องทุกรายการที่กรมศิลปากรจัดแสดง ตลอดจนที่ปรึกษาทางวิชาการคีตศิลป์ ของกองการสังคีต กรมศิลปากร

(7) นักร้องในการบันทึกแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ณ พระที่นั่งอิศเรศราชานุสรณ์ โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเป็นประธานอำนวยการ และขับร้องเพลงบันทึกแผ่นเสียงเป็นจำนวนมาก

(8) จัดทำหลักสูตรการศึกษาวิชาคีตศิลป์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น นาฏศิลป์ชั้นกลาง นาฏศิลป์ชั้นสูง และระดับปริญญา ตั้งแต่ พ.ศ. 2491 เป็นต้นมา

(9) ขับร้องบันทึกเทปเพลงเก่าแก่ซึ่งคุณครูสงวนไว้ ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จำนวนหลายเพลง

จากผลงานดังกล่าว ทำให้ทราบว่าองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยของคุณครูท้วม เป็นที่ยอมรับประจักษ์ชัดในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งในราชสำนักและวัฒนธรรมนอกราชสำนัก

7) การเคาะจังหวะ

จากการสัมภาษณ์คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง กรุณาอธิบายถึงองค์ความรู้ในการเคาะจังหวะที่ได้รับการถ่ายทอดการเคาะจังหวะโดยใช้ไม้เคาะจากครูท้วม ประสิทธิกุล ศิลปินแห่งชาติด้านคีตศิลป์ไทย ซึ่งกลวิธีเคาะลักษณะนี้สามารถบอกได้ทั้งจังหวะยกจังหวะตกและจังหวะหน้าทับได้ โดยมีอยู่ด้วยกัน 2 หน้าทับหลัก ดังนี้

(1) วิธีการเคาะไม้ปรบไม้สามชั้น (ค=เคาะ)

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

(2) วิธีเคาะไม้สองไม้สามชั้น (ค=เคาะ)

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

องค์ความรู้ของศิลปินแห่งชาติทั้งสองท่านได้เพียรถ่ายทอดสู่บรรดาลูกศิษย์คีตศิลป์ไทย เป็นองค์ความรู้ที่มีคุณประโยชน์อย่างอนเนกอนันต์ต่อวงศ์วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ทำให้สามารถตรวจสอบความถูกต้องของหน้าทับ จังหวะการขับร้อง การให้จังหวะของเครื่องกับกับจังหวะ นำมาสู่กระบวนการความเข้าใจในสาระและการขับร้องขั้นสูงได้

ครูท้วม เป็นผู้คงแก่เรียน ได้ศึกษาหาความรู้กับคุณครูผู้มีความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยขั้นสูงหลากหลายท่าน ทั้งหม่อมสัมจัน หม่อมมาลัย หม่อมเจริญ และมาเรียนกับพระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งตอนที่คุณครูท้วมได้รำเรียนกับพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น ทางขับร้องยังคงเป็นการขับร้องแบบเก่าที่ยังไม่ได้ปรับปรุงทางร้องดังยุคหลัง เราจึงยังคงได้เห็นความแตกต่างทางขับร้องที่ชัดเจน แต่ทั้งนี้ คุณครูท้วมได้เรียนทั้งทางขับร้องผู้ชายและเรียนทางผู้หญิง จึงส่งให้ท่านเป็นผู้มีทางขับร้องที่เป็นเลิศ

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางการขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 28 กรอบโครงสร้างเชื่อมโยงองค์ความรู้ของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2.2 คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ (พ.ศ. 2454-2538)



ภาพที่ 29 คุณหญิงไพฑูรย์ (พาทย์โกศล) กิตติวรณ
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2564, 5 มกราคม, สัมภาษณ์)

ผู้วิจัยได้นำชีวประวัติของคุณหญิงไพฑูรย์ (พาทย์โกศล) กิตติวรณ จากหนังสือมานุกรมศิลปเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ผ่านการตรวจสอบวิจัยจากนักวิชาการและใช้อธิบายจนเป็นที่ยอมรับในแวดวงวิชาการ ดังนี้

นักดนตรีหญิงคนแรกในวงการดนตรีไทย ที่ได้รับพระราชทานโล่เกียรติคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

คุณหญิงไพฑูรย์ เกิดเมื่อวันที่พฤหัสบดี แรม 13 ค่ำ เดือน 3 ตรงกับวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2454 เป็นบุตรของจางวางทั่ว และนางปลั่ง พาทย์โกศล มีพี่ชายคนเดียว คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล ท่านครูจางวางทั่ว ผู้เป็นบิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง ซึ่งได้สืบทอดศิลปะการดนตรีมาจากบรรพบุรุษและได้ถ่ายทอดสืบทอดมาให้บรรดาบุตรหลาน และศิษย์อื่น ๆ อีกมาก บุคคลที่มีความสำคัญในชีวิตของคุณหญิงไพฑูรย์อีกท่านหนึ่งคือ คุณแม่เจริญ พาทย์โกศล หรือที่เรียกกันติดปากว่า หม่อมเจริญ ภรรยาของท่านครูจางวางทั่ว เพราะนอกจากจะได้เลี้ยงดูอบรม วิชาการบ้านการเรือนให้แล้ว ยังได้ถ่ายทอดวิชาร้องเพลงให้อีกด้วย

เมื่อสมัยยังเด็ก คุณหญิงไพฑูรย์ไม่มีใครชอบเรียนดนตรี แต่ชอบออกไปเล่นซุกซนจึงมักถูกท่านครูจางวางทั่วและคุณแม่เจริญทำโทษเนื่อง ๆ และถูกบังคับให้หัดดนตรี ผลจากการบังคับกันครั้งนั้นทำให้ท่านมีฝีมือทางดนตรีและการขับร้องมาจนทุกวันนี้ ท่านเล่นดนตรีได้เกือบรอบวง (ยกเว้นปี่)

ส่วนเครื่องสายนั้นก็เล่นได้ ครูช่อ สุนทรวาทิน เป็นผู้จับมือต่อจะเข้ให้ นอกจากนั้นยังได้ต่อทางเดี่ยวจะเข้จากท่านบิดาไว้มากพอสมควร

เมื่อเติบโตขึ้น ท่านได้ติดตามบิดาและคุณแม่เจริญไปในการบรรเลงดนตรีตามที่ต่าง ๆ และได้เข้าไปในวังบางขุนพรหมเสมอ ๆ จนได้สนิทสนมกับเจ้านายและบุคคลในวังนั้นจนถึงได้เคยร่วมบรรเลงดนตรีกับเจ้านาย และพระธิดา ในสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ในคราวฉลองและสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์ฯ ยังได้ต่อเพลงพระราชนิพนธ์ประทานให้เสมอ ๆ

ในคราวที่ท่านครูจางวางทั่ว นำวงปี่พาทย์ไปบันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2471 และในปีต่อ ๆ มา คุณหญิงไพฑูรย์ก็ได้เป็นนักร้องบันทึกเสียงไว้มาก ใช้ชื่อบนแผ่นเสียงในครั้งนั้นว่า นางสาวพูน พาทย์โกศล

งานทางด้านการสอน คุณหญิงไพฑูรย์ก็ได้ถ่ายทอดวิชาดนตรีอย่างจริงจัง ให้กับนักดนตรีนักเรียน นักศึกษาหลายแห่งเป็นเวลา 30-40 ปี มาแล้ว แรกเริ่มคือไปหัดดนตรีให้วังบางบัวทอง ของคุณประสาธ สุขุม ต่อมาไปสอนที่โรงเรียนสตรีวัดระฆัง โรงเรียนราชินี วิทยาลัยทับแก้ว มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วังบ้านปลายเนิน (วังคลองเตย) ฯลฯ ภายหลัง ๆ ท่านก็ขอลดเหลือเพียงโรงเรียนสตรีวิทยา วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ และวิทยาลัยพยาบาล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เท่านั้น

คุณหญิงไพฑูรย์ นิยมการต่อเพลงอย่างโบราณ คือ ต่อให้ท่องจำ ท่านเป็นครูที่เข้มงวดเอาจริงเอาจัง หวังจะให้ศิษย์ได้ดี จึงดูเหมือนว่าท่านดุ โดยที่ท่านมักจะมองด้วยสายตาแข็ง ๆ และใช้เสียงดัง อย่างไรก็ตามท่านเป็นคนมีอารมณ์ขันเสมอ

ประมาณ ปี พ.ศ. 2512 คุณหญิงได้เข้าไปถวายสอนซอด้วงและซออู้แต่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ฯ ระยะเวลาใกล้เคียงกับที่คุณครูเทวาทประสิทธิ์ได้ถวายสอนซอสามสายแต่สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าอุบลรัตน์ราชกัญญาฯ ครั้น พ.ศ. 2519 ท่านได้รับพระราชทานตราจุลจอมเกล้าชั้นที่ 4 ต่อมา พ.ศ. 2523 ได้รับพระราชทานตราจุลจอมเกล้าชั้นที่ 3 อันเป็นสิ่งที่ท่านปลื้มปิติและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้น

ในการบันทึกประวัติ พ.ศ. 2525 แม้ท่านจะมีอายุ 70 ปี แล้วและมีโรคภัยไข้เจ็บเบียดเบียนบ้างเป็นครั้งคราว แต่ท่านยังแข็งแรงและสู้งานเสมอ ท่านได้ประดิษฐ์ทางร้อง “เพลงวา” ไว้ ซึ่งไม่เคยมีมาก่อน

เมื่อ พ.ศ. 2524 ในโอกาสฉลองครบรอบร้อยปี สมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต คุณหญิงได้รับพระราชบัญชาจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ให้เป็นแม่กองในการดำเนินการบันทึกเสียงเพลงพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์ฯ เพื่อเก็บไว้ที่ห้องสมุดดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในบริเวณหอสมุดแห่งชาติ โดยมีนักร้องและผู้บรรเลงมาจากวงดนตรีหลายแห่ง ได้แก่ กองดุริยางค์กองทัพบก กองดุริยางค์กองทัพอากาศ กองดุริยางค์กรมตำรวจ และวงพิณพาทย์พาทย์โกศล และวงปี่พาทย์ของตระกูล เกิดผล จังหวัดอยุธยา งานดังกล่าวใช้เวลาประมาณ 1 ปี นับตั้งแต่การฟื้นฟูเพลง การต่อเพลง การฝึกซ้อม การประสานงาน ตลอดจนการอัดเสียง ท่านทำอย่างแข็งขันจนสำเร็จเรียบร้อยอย่างดี

ต่อมาในโอกาสฉลองครบรอบร้อยปีของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล คุณหญิงก็ได้ทำงานใหญ่อีกครั้งหนึ่ง คือ ควบคุมการฝึกซ้อม และบรรเลงวงโยธวาทิตวงใหญ่จาก 5 สถาบัน คือ ทหารบก ทหารเรือ ทหารอากาศ ตำรวจ และกรมศิลปากร เพื่อประกอบการแสดงโขน วงโยธวาทิตนี้จัดขึ้นเป็นพิเศษ ประกอบด้วยนักร้องและนักดนตรีกว่า 160 คน นับเป็นวงที่มีขนาดใหญ่ที่สุดที่เคยรวบรวมมาบรรเลงในรอบ 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์

เนื่องจากผลงานทางด้านดนตรีไทยที่ท่านได้ทำตลอดมา สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ จึงได้คัดเลือกท่านเป็นนักดนตรีไทยคนหนึ่ง ในจำนวน 4 คน ที่ขึ้นรับพระราชทานโล่เกียรตินคุณ สาขาดนตรีไทยเป็นครั้งแรกในงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ประจำปี พ.ศ. 2524 และในปี 2530 ท่านได้รับพระราชทานโล่และเข็มเชิดชูเกียรติในฐานะเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2529 นับเป็นเกียรติประวัติสูงส่งในชีวิตของท่าน

ชีวิตส่วนตัวของคุณหญิงไพฑูรย์นั้น เรียบง่ายเป็นอย่างยิ่ง ท่านสมรสกับพันเอกปลั่ง กิตติวรรณ เมื่อ พ.ศ. 2479 และยังคงอยู่ที่บ้านเลขที่ 890 หลังวัดกัลยาณมิตร บ้านเกิดของท่านนั่นเอง ท่านมีบุตรธิดา 2 คน คือ นางอัปสรสำอางค์ แจ่มสมบูรณ์ และนายขวัญเมือง กิตติวรรณ

คุณหญิงไพฑูรย์ เป็นบุคคลที่มีกำลังใจเข้มแข็งเสมอ ยามใดที่ท่านไม่ต้องทนทุกข์ทรมานจากอาการของโรคกระเพาะอาหาร หรืออาการปวดแขนปวดขาอย่างรุนแรง ท่านก็มักจะตั้งใจถ่ายทอดวิชาให้แก่ลูกศิษย์อย่างไม่หยุดยั้ง ทั้งที่บ้าน และตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ แม้ว่าท่านมักจะพูดอ้อมตัวเสมอว่าตัวท่านนั้นเป็นคนไม่มีฝีมือ ร้องเพลงก็ไม่เพราะ แต่ผลงานของท่านที่กล่าวมาแล้วคงจะเป็นเครื่องพิสูจน์ฝีมือท่านได้เป็นอย่างดี จึงนับได้ว่าคุณหญิงได้ใช้ชีวิตครูดนตรีอย่างมีคุณค่าตลอดมา คุณหญิงไพฑูรย์ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2538 สิริรวมอายุได้ 84 ปี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2526, น. 13)

สรุปองค์ความรู้คุณหญิงไพฑูรย์ (พาทยโกศล) กิตติวรรณ

1) ความสำคัญของสายตระกูลบ้านพาทยโกศล

ประวัติการดนตรีของสายสกุลบ้านพาทยโกศล นับเป็นอย่างน้อยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 โดยมีหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และครูทองดี ชูสัตย์ เป็นหลัก มีต้นตระกูลมาจากกรุงศรีอยุธยา เจ้ากรมทัมบุตรคือครูจางวางทั่ว โดยมีหลานคือ ครูเทวาประสิทธิ์ และคุณหญิงไพฑูรย์ ทำให้องค์ความรู้ทางด้านการดนตรีไทยมีลักษณะสำคัญที่น่าพิจารณา ตลอดจนสายสกุลบ้านพาทยโกศलयังปรากฏมีความเกี่ยวข้องกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทำให้สะท้อนถึงความสำคัญในศาสตร์ด้านดนตรีคีตศิลป์ไทยของสำนักพาทยโกศล

คุณหญิงไพฑูรย์ (พาทยโกศล) กิตติวรรณ เป็นผลผลิตทางด้านการขับร้องที่ได้รับการถ่ายทอดจากคีตศิลปินในสกุลพาทยโกศลอย่างเข้มข้น ตลอดจนได้รับความกรุณาจากหม่อมเจริญ เป็นผู้รับเลี้ยงดูตั้งแต่วัยเด็ก โดยมีการถ่ายทอดวิชาความรู้ ซึ่งหม่อมเจริญได้มาจากวังบ้านหม้อ ซึ่งถือเป็นตักศิลาแห่งคีตศิลป์ไทยที่สำคัญของกรุงรัตนโกสินทร์ องค์ความรู้ของคุณหญิงไพฑูรย์จึงมีคุณค่า มีประโยชน์ทางด้านการวิจัยวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทย ตลอดจนในทัศนของศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ให้กรุณาให้ข้อคิดเห็นว่า ทางขับร้องของ คุณหญิงไพฑูรย์นั้น มีลักษณะที่มีความโบราณน่าศึกษาพิจารณาในทัศน

ของอาจารย์ถาวร สิกขโกศล กล่าวว่า ทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ เป็นทางของผู้หญิงที่รักษาแบบแผนการขับร้องแบบดั้งเดิมไว้ ปรากฏอยู่ในกองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ตำรวจ และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นแบบทางขับร้องเก่าที่เราต้องรักษาไว้ อย่างน้อยให้เราเห็นว่าของเดิมเป็นอย่างไร

2) ความสามารถทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย

องค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยของคุณหญิงไพฑูรย์ คือสิ่งที่ได้รับจากบ้านพาทย์โกศลเป็นหลัก อัตลักษณ์ที่ชัดเจนในทางขับร้องคืออนุรักษ์ยึดถือการขับร้องแบบโบราณเป็นสำคัญ ทั้งนี้ก็ยังปรากฏพบการขัดเกลาทางขับร้องกับครูเทวาประสิทธิ์ด้วยซอสามสาย ตลอดจนได้ประดิษฐ์ทางขับร้องเพลงวาซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่เคยมีมาก่อน สะท้อนให้เห็นความเป็นปราชญ์ทางคีตศิลป์ไทยในด้านการพัฒนาวิชาการขับร้อง

นอกจากความสามารถนอกจากทางขับร้องที่เป็นที่ประจักษ์ในสังคมดนตรีคีตศิลป์ไทยแล้ว ท่านสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้เกือบรอบวง โดยเฉพาะความสามารถทางด้านจะเข้ นอกจากนั้นยังได้ต่อทางเดี่ยวจะเข้จากท่านบิดาไว้มากพอสมควร ทั้งยังเข้าไปถวายการสอนซอด้วงและซออู้แต่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ฯ

ร่วมบรรเลงดนตรีในวังบางขุนพรหมกับเจ้านายและพระธิดาในสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทั้งนี้สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์ฯ ยังได้ต่อเพลงพระราชนิพนธ์ประทานให้เสมอ ๆ โดยคุณหญิงไพฑูรย์ได้รับเลือกเป็นนักร้องบันทึกเสียงไว้จำนวนมาก ภายหลังได้รับคัดเลือกเป็นแม่กองในการดำเนินการบันทึกเสียงเพลงพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์ฯ เพื่อเก็บไว้ที่ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อม

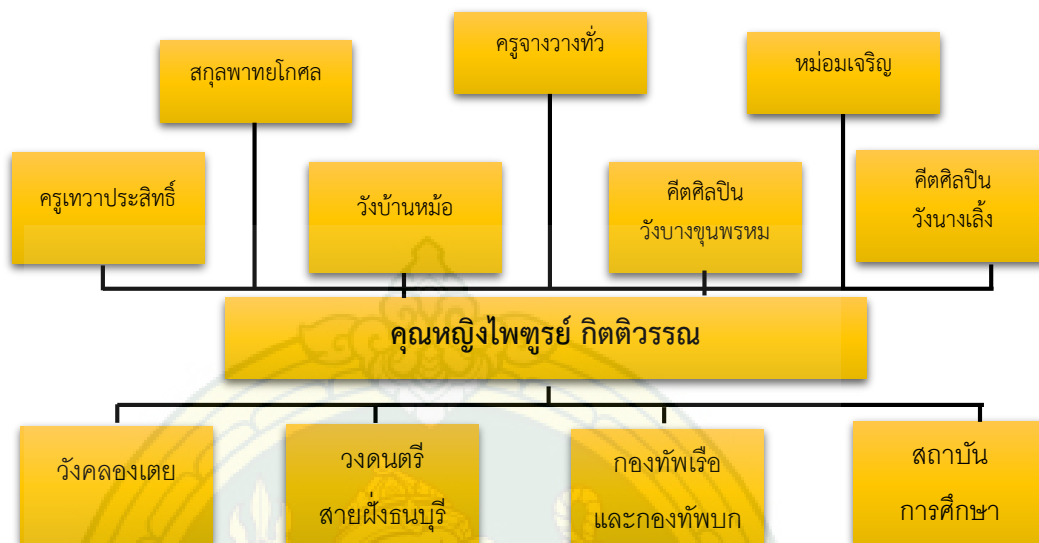
เนื่องจากผลงานทางด้านดนตรีไทยที่ท่านได้ทำตลอดมา สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ จึงได้คัดเลือกท่านเป็นนักดนตรีไทยคนหนึ่ง ในจำนวน 4 คน ที่ขึ้นรับพระราชทานโล่เกียรตินคุณ สาขาดนตรีไทยเป็นครั้งแรกในงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ประจำปี พ.ศ. 2524 และในปี พ.ศ. 2530 ท่านได้รับพระราชทานโล่และเข็มเชิดชูเกียรติในฐานะเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปีพุทธศักราช 2529

3) การเผยแพร่วิชาการดนตรีคีตศิลป์

ลักษณะการสอนของคุณหญิงไพฑูรย์ นิยมการต่อเพลงอย่างโบราณ คือ ต่อให้ท่องจำ เข้มงวดเอาจริงเอาจังในแบบโบราณให้กับนักดนตรี นักเรียน นักศึกษาหลายแห่งเป็นเวลากว่า 30-40 ปี เช่น โรงเรียนสตรีวัดระฆัง โรงเรียนราชินี วิทยาลัยทับแก้ว มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วงบ้านปลายเนิน (วังคลองเตย) ตลอดจนได้รับคัดเลือกเป็นควบคุมการฝึกซ้อม และบรรเลงวงโยธวาทิตวงใหญ่จาก 5 สถาบัน คือ ทหารบก ทหารเรือ ทหารอากาศ ตำรวจ และกรมศิลปากร เพื่อประกอบการแสดงโขนและการบรรเลงต่าง ๆ

ความสำคัญของทางขับร้องแห่งสายสกุลบ้านพาทย์โกศล เป็นรากใหญ่ของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย สะท้อนเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของคุณหญิงไพฑูรย์มีความถึงพร้อมที่

วิเศษ ผู้วิจัยจึงนำเสนอกรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับเคลื่อนของคุณหญิงไพฑูรย์ (พาทย์โกศล) กิตติวรรณ ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 30 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3 องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนา

1.3.1 ประวัติครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (พ.ศ. 2458-2554)



ภาพที่ 31 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2564, 5 มกราคม, สัมภาษณ์)

อาจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียบเรียงประวัติจากคำบอกเล่าของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินในหนังสือ นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยหมอมพูนพิศ อมาตยกุล ดังนี้

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นบุตรคนสุดท้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) เกิดเมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2458 ได้เรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนศึกษานารี จนจบชั้นมัธยมที่ 1 จึงย้ายไปเรียนต่อที่โรงเรียนราชินี จนกระทั่งจบชั้นมัธยมปีที่ 4 พระยาเสนาะดุริยางค์ผู้เป็นบิดาได้สังเกตพิจารณาอย่างถ่องแท้จนรู้แน่ชัดว่าบุตรมีความสามารถ มีพรสวรรค์เป็นเลิศในการขับร้อง สามารถที่จะถ่ายทอดวิชาดนตรีได้ดีกว่าคนอื่น ๆ จึงให้ออกจากการศึกษาวิชาสามัญ และทุ่มเทเวลาให้กับการศึกษาวิชาดนตรีอย่างเต็มที่

การเรียนดนตรีของอาจารย์เจริญใจ เรียกได้ว่าวันละสามเวลา คือตอนเช้าก่อนไปโรงเรียน ตอนเย็นกลับจากโรงเรียน และตอนค่ำก่อนจะเข้านอน โดยท่านบิดาจะค่อย ๆ สอนให้วันละเล็กละน้อยอย่างช้า ๆ ช้าแล้วช้าอีก จนได้ความรู้ครบถ้วน ทั้งกลวิธีเมื่อดนตรีในการขับร้องไปจนถึงความถูกต้องตามอารมณ์ของเพลง นับได้ว่าทุกวรรคทุกตอนนั้นขัดเกลาปลูกฝังกันโดยสมบูรณ์ตามระเบียบวิธีแบบโบราณโดยแท้ ทั้งมิใช่จะเรียนแต่การขับร้องแต่เพียงอย่างเดียว ทางเครื่องก็ต้องเรียนไปพร้อม ๆ กันด้วย อาจารย์เจริญใจสามารถตีระนาดเอกเพลงพญาโศกได้จนครบ 4 เที้ยว ตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้งรู้เนื้อร้องและปฏิบัติเครื่องสายได้ถึงเดี่ยวทุกเครื่องมือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งซอสามสาย ซึ่งในขณะเขียนบันทึกนี้ (พ.ศ. 2525) ฝีมือการบรรเลงซอสามสายของท่าน นับได้ว่าเป็นเลิศ หน้าที่การงานของอาจารย์เจริญใจ พอสรุปได้ ดังนี้

รัชกาลที่ 6 เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงเรือนนอก (ข้าหลวงไปกลับมิได้ประจำอยู่ในวัง) ทำหน้าที่เป็นนักร้อง ได้รับพระราชทานเสมาทองคำ ร.6

รัชกาลที่ 7 เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี มีหน้าที่ขับร้องและบรรเลงดนตรีประจำวงดนตรีมโหรีหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานเหรียญโรงพยาบาลในสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

รัชกาลที่ 8 โอนไปสังกัดสำนักพระราชวัง กรมศิลปากร และโรงเรียนการเรือนพระนครตามลำดับ และสอนอยู่ที่โรงเรียนการเรือนพระนคร กับโรงเรียนอนุบาลละอออุทิศ จนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงออกจากราชการ

รัชกาลที่ 9 เริ่มเข้าสอนดนตรีไทยที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2508 จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2525) โดยมีได้รับค่าสอนเลยในระยะ 12 ปีแรก ครั้นเมื่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สด็จเข้าทรงศึกษาระดับปริญญาตรี จึงได้ถวายการสอนส่วนพระองค์ต่อมา

ผลงานทางดนตรีเรียงตามลำดับเวลาได้ ดังนี้

19 มกราคม พ.ศ. 2466 ประกวดปีพาทย์ ณ วังบางขุนพรหม อายุได้ 8 ปี เป็นนักร้องที่อายุน้อยที่สุด ผลการประกวด ขับร้องได้ที่ 3

พ.ศ. 2492 ประกวดขับร้องเพลงไทยทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยได้ที่ 1 สำเนียงและทางร้องนั้นไพเราะจนกระทั่งกรรมการต้องขอตัวเป็นพิเศษ

พ.ศ. 2518 ได้รับเชิญจากกรมศิลปากรเพื่อบันทึกเสียงการขับร้อง และการเดี่ยวซอสามสาย เก็บรักษาไว้เป็นแบบฉบับของดุริยางคศาสตร์ต่อไป

พ.ศ. 2521 ได้รับเชิญจากโครงการพัฒนาดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อบันทึกการขับร้องเพลงเกร็ดโบราณและเพลงละครประเภทต่าง ๆ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญการขับร้องที่มีคุณค่าควรอนุรักษ์

พ.ศ. 2524 ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาโครงการดนตรีไทย จากสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี

ผลงานทางดนตรีไทยของท่านนั้น มีอีกเป็นอันมาก ทั้งการบันทึกแผ่นเสียงตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 7 เพลงแรกคือ เพลงอาถรรพ์ จนถึงปัจจุบัน การบรรเลงถวายในโอกาสสำคัญ ๆ ต่าง ๆ เช่น คราวรับเสด็จสมเด็จพระราชินี มากาเรตเธอ เสด็จเยือนประเทศไทยครั้งยังเป็นมกุฎราชกุมารก็ได้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้อาจารย์เจริญใจเข้าเฝ้า ได้สืซอสามสายและขับร้องพร้อมกันนับเป็นคนแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีของสยามประเทศ การแต่งท่วงร้องเพลง ได้แก่ เพลงพญาสีเส้า จินตะหรวาตี สาวสุดสว้ย และฉลองพระนคร การเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทยและการขับร้องต่าง ๆ รวมทั้งงานการสอนดนตรีตามมหาวิทยาลัย และสถาบันอันมีเกียรติอีกหลายแห่งจนได้ชื่อว่า เป็นผู้มิลูกศิษย์ลูกหาเป็นนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิมากที่สุดท่านหนึ่ง แต่ผลงานดนตรีซึ่งเป็นความปลื้มปิติของท่านยิ่งนัก คือ การได้รับความไว้วางพระทัยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ให้เป็นผู้ใส่เพลงขับร้องถวายในบทพระราชนิพนธ์ส่วนพระองค์ต่าง ๆ การได้ร่วมทำงานละครต่าง ๆ ตามพระบัญชา การได้รับพระกรุณาพระราชทานพรในวันเกิดเป็นพระราชนิพนธ์ขับร้อง รวมทั้งที่มีพระเมตตาพระราชทานชื่อบ้านของท่านว่า “เรือนมโหรี” ดังลายพระหัตถ์ปรากฏว่า “ให้ชื่อเรือนของอาจารย์เจริญใจว่า “เรือนมโหรี” ของจงเป็นสถานที่ความสุขแก่ใจ” ทั้งหลายนี้เป็นกำลังใจและเป็นความประทับใจของท่านอย่างยิ่ง

ด้วยเกียรติคุณทั้งปวงของท่าน รัฐบาลไทยจึงยกย่องให้เป็นสตรีสากลคนแรกที่เป็นศิลปินในปีสตรีสากล เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2518 แม้บัดนี้ (พ.ศ. 2525) ท่านจะมีอายุมากแล้ว แต่ก็ยังมีได้ย่อต่อการทำนุบำรุงรักษาดนตรีไทย ศิษย์ของท่านเข้าประกวดร้องเพลงได้รางวัลชนะเลิศทั้งชาย และหญิงในการประกวดชิงรางวัลช่องทองคำ ซึ่งจัดประกวดโดย นายบุญเสริม ถาวรกุล เมื่อปี พ.ศ. 2523 สมดังปณิธานของท่านที่ตั้งใจว่าจะพยายามสั่งสอนปรับปรุงในด้านคุณภาพให้คนเข้าใจความไพเราะของดนตรีไทย เพื่อให้สมกับราชทินนาม “เสนาะดุริยางค์” ของท่านบิดาผู้วางรากฐานอันมั่นคงให้แก่ท่าน จนกล่าวได้ว่าปัจจุบันท่านเป็นผู้รอบรู้ในการขับเสภาการละครทั้งละครนอกละครใน และละครดึกดำบรรพ์ โดยแตกฉาน ทั้งเป็นคลังแห่งความรู้ซึ่งไม่อาจหาได้ในที่อื่น ๆ

ในปี พ.ศ. 2530 ท่านได้รับเกียรติสูงสุดได้รับพระราชทานปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (สาขาดุริยางค์ไทย) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) นับเป็นผู้ทำประโยชน์แก่ประเทศชาติอย่างยิ่ง สมเป็นผู้สืบตระกูล “เสนาะดุริยางค์” โดยแท้

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ถึงแก่กรรมด้วยเส้นโลหิตในสมองแตก ณ โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์ เมื่อวันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2554 สิริอายุได้ 94 ปี 6 เดือน 25 วัน (พุนพิศ งามตาตุล, 2526, น. 26)

สรุปองค์ความรู้อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

1) การเรียนรู้ด้านคีตศิลป์

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นบุตรีคนสุดท้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศถึงที่สุด ทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง เป็นที่ยอมรับนับถือกันโดยทั่วไป สามารถกล่าวได้ว่าท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวลจะแจ้งมีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องหูฟังโดยทั่วไป อีกทั้งอาจารย์เจริญใจยังเป็นน้องของครูเลื่อน สุนทรวาทิน ที่มีองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยชั้นสูง จึงทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยมีความเด่นชัดด้วยถูกถ่ายทอดโดยครอบครัว อีกทั้งอาจารย์เจริญใจยังพรสวรรค์เป็นเลิศในการขับร้อง สามารถที่จะจดจำบทเพลง กลวิธีตลอดจนมีความสามารถในการวิชาดนตรีได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะซอสามสาย

2) กระบวนการฝึกหัดการขับร้อง

การเรียนรู้ขับร้องและดนตรีของอาจารย์เจริญใจ ปฏิบัติวันละสามเวลา คือตอนเช้าก่อนไปโรงเรียน ตอนเย็นกลับจากโรงเรียน และตอนค่ำก่อนจะเข้านอน โดยท่านบิดาจะค่อย ๆ สอนให้วันละเล็กละน้อยอย่างช้า ๆ ช้าแล้วช้าอีก จนได้ความรู้ครบถ้วน โดยเรียนทางเครื่องไปพร้อม ๆ กันด้วย

3) สายเสนาะ

ลูกศิษย์ขับร้องในพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กล่าวโดยสั้น ๆ ว่า “สายเสนาะ” นั้นสามารถแบ่งเป็น 2 สายหลัก คือ สายลูกและสายลูกศิษย์ ซึ่งมีลักษณะการขับร้องที่ไม่เหมือนกัน ด้วยสายลูกนั้น ท่านสามารถอบรม ขัดเกลาทางขับร้องอย่างละเอียดลออเต็มที่ โดยทั้งอาจารย์เจริญใจกับคุณครูเลื่อนซึ่งทั้งสองท่านเป็นลูกสาวพระยาเสนาะดุริยางค์ทั้งคู่ แต่ก็ยังได้รับการขัดเกลาทางขับร้องที่ต่างกัน ด้วยต้องสร้างทางขับร้องให้สอดคล้องเหมาะสมกับความสามารถและธรรมชาติสำหรับผู้ขับร้องนั้น ๆ

กลวิธีที่พระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ถ่ายทอดสู่สายลูกที่ชัดเจน คือ การจงใจเปลี่ยนเนื้อร้องบางเนื้อเพื่อผลของความไพเราะที่เพิ่มมากขึ้น เช่น เนื้อพลาญงามขุนช้างขุนแผนทางของคุณครูเลื่อน สุนทรวาทินที่มีการเปลี่ยนแพกออกไปจากต้นฉบับเดิม อีกทั้งท่านมีหลักว่า การร้องเพลงทุกเพลง ต้องมีความเข้าใจความหมายอย่างลึกซึ้ง เพลงบางเพลงที่เป็นอารมณ์รักพิศสวาทจะไม่ให้ลูกของท่านที่ยังเล็กขับร้องเป็นอันขาด เช่น เพลงเขมรโพธิสัตย์ ที่มีเนื้อหาเชิงสวาท โดยท่านได้เปลี่ยนเนื้อให้ครูเลื่อนร้องด้วยบทที่ไม่มีพิศสวาท ด้วยกลัวว่าหากสอนรักแต่เด็กแล้วจะฟังชานเสียคน เมื่อแต่งงานแล้วจึงค่อยร้อง

4) หลักการร้องพระยาเสนาะดุริยางค์

อาจารย์ถาวร ลิกขโกศล กรุณาเล่าว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ถือหลักใหญ่ว่า การร้องและทางเครื่องมีความสำคัญเท่ากัน เพราะฉะนั้นห้ามเครื่องสวมลึกเกิน ให้สวมร้องเพียงนิดเดียว หลักใหญ่อีกอย่างหนึ่งที่สำคัญ คือ นักร้องต้องต่อเพลงมโหรีโบราณก่อนเป็นลำดับ ซึ่งเพลงกลุ่มมโหรีหลัก ๆ คือ ตับตันเพลงฉิ่งสามชั้น ตับนางนาคสามชั้น ฯ หลักจากนั้นคือกลุ่มของเพลงสักวา ตับลมพัดชายเขา (ภายหลังक्रमนตรี ตราโมท ทำให้เกิดความนิยม จึงถือเป็นแบบทางขับร้อง) เพลงชั้นสูงสุดคือตับทะแย โดยเฉพาะเพลงยาวสามชั้น ซึ่งท่านองลอย ๆ ร้องยาก และท่านให้ความสำคัญกับเพลงยาวนี้มาก เพราะมีการเปลี่ยนเสียงไปมา เมื่อลูกศิษย์สามารถมีขึ้นเชิงในการขับร้องแล้ว พระยาเสนาะดุริยางค์จะนิยมสอน

ให้ลูกศิษย์นั้น ๆ ประดิษฐ์เสียง แต่งทางและเลือกทางร้องด้วยตนเอง เช่น การประดิษฐ์เสียงของอาจารย์ เจริญใจ เป็นต้น

สุจิตต์ ดุริยประณีต เคยได้กรุณาเล่าให้อาจารย์ถาวร สิกขโกศล ฟังว่า “การต่อเพลงขับร้องกับ หลวงประดิษฐ์กับการต่อเพลงขับร้องกับเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ มีความต่างกัน โดยหากลูกศิษย์ขับร้องเป็น มาแล้ว คุณครูหลวงประดิษฐ์จะเน้นเอาทำนองที่ถูกต้อง โดยการหาเนื้อร้องมาบรรจุใส่แล้วท่านจึงตี ระนาดเป็นเนื้อร้อง แล้วทำทางร้องโกลน ๆ ให้ไปประดับแต่งตัวเอาเอง โดยท่านเน้นทำนองที่ถูกต้อง ส่วนเจ้าคุณครุท่านจะต่อละเอียดทุกเม็ด หากถ้าทำไม่ได้ในเอื่อนั้น ๆ ท่านให้ไปคิดมา แบบที่ 1 2 3 แล้ว ท่านจึงเลือกให้ หรือให้หัดคิดมา 2-3 แบบ หัดทำไว้เพื่อเป็นการแต่งตัวให้เป็นของตัวเองเก็บไว้ เวลาจะใช้ จะได้นำมาใช้ได้” (ถาวร สิกขโกศล, 2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์.)

5) การปรับทางขับร้องด้วยสุนทรีรส

อาจารย์ถาวร สิกขโกศล กรุณาเล่าว่า ครั้นเมื่อท่านเรียนกับครูเลื่อน คุณครูเลื่อนท่านเมตตาเล่าว่า พระยาเสนาะเริ่มปรับการขับร้องอย่างจริงจังในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ปี พ.ศ. 2467 ด้วยปีดังกล่าวนั้น พระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระอาการประชวร ทรงอยากฟังมโหรีเล่นดับอุณากรรณสวณ แต่ให้เล่นเป็น สามชั้น เมื่อพระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ตรวจทานบทถึงเนื้อ “พระทรงลักษณ์” ซึ่งบทร้องดังกล่าวนี้ พระยาเสนาะจึงได้ทำทางร้องเพลงแขกมอญสามชั้นใหม่ทั้งหมด เหตุผลที่ทำให้ใหม่เนื่องจากการร้องยุคเก่า ไม่มีเครื่องเสียง ต้องร้องเสียงสูงให้แหลมชัด แต่กระบวนการประดิษฐ์ความไพเราะทำได้อย่างจำกัด ซึ่งเป็นการจำกัดกรอบคนร้อง โดยคนร้องที่เสียงต่ำไม่มีสิทธิ์ร้อง พระยาเสนาะดุริยางค์จึงให้ใช้เสียงกลางเป็นเสียงตั้ง ให้ลงต่ำและขึ้นสูงได้ ไม่ต้องสูงจนแหลม เหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ เสียงของอาจารย์เจริญใจและครู เลื่อนไม่ถึงพอ โดยอาจารย์เจริญใจกับครูเลื่อน เสียงสูงแค่รองยอด ซึ่งไม่ถึงลูกยอด โดยสมัยก่อนนั้น หากเสียงนักร้องไม่ถึงลูกยอดถือว่าเสียเปรียบ วัฒนธรรมในยุคก่อนจึงนิยมเสียงสูง เฉากเช่น ครูอุ้น บัวเอี่ยม นักร้องที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะโปรดมาก เพราะสามารถขับร้องเสียงถึงลูกยอด สามารถร้องลูกหยิกได้ เพราะฉะนั้น พระยาเสนาะดุริยางค์จึงเอาข้อด้อยของเสียงลูกไปเป็นข้อเด่นในการประดิษฐ์ทางขับร้องนับ จากนั้นมา ทางขับร้องเพลงแขกมอญ สามชั้น ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (ในปี พ.ศ. 2467) จึงถือว่าเป็นทาง ขับร้องที่ได้รับการขัดเกลาที่ละเอียดลออที่สุด (ถาวร สิกขโกศล, 2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์)

6) หน้าที่และผลงาน

รัชกาลที่ 6 เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงเรือนนอก เป็นนักร้อง ได้รับพระราชทานสมาทองคำ ร.6

รัชกาลที่ 7 เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เป็นผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี ประจำวงดนตรีมโหรีหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

รัชกาลที่ 8 สังกัดกรมศิลปากร และโรงเรียนการเรือนพระนคร ตามลำดับ

รัชกาลที่ 9 เริ่มเข้าสอนดนตรีไทยที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2508 จึงได้ถวายการสอนสมเด็จพระ เทพรัตนราชสุดาฯ เป็นการส่วนพระองค์ต่อมา

พ.ศ. 2521 ได้รับเชิญจากโครงการพัฒนาดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อบันทึกการขับร้องเพลง เกียรติโบราณและเพลงละครประเภทต่าง ๆ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญการขับร้องที่มีคุณค่าควรอนุรักษ์

พ.ศ. 2518 ได้รับเชิญจากกรมศิลปากรเพื่อบันทึกเสียงการขับร้อง และการเดี่ยวซอสามสายเก็บรักษาไว้เป็นแบบฉบับของดุริยางคศาสตร์ต่อไป

พ.ศ. 2524 ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาโครงการดนตรีไทย จากสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี

ผลงานทางดนตรีไทยของท่านนั้น มีอีกเป็นอันมาก เช่น การแต่งทางร้องเพลง ได้แก่ เพลงพญาสี่เสา จันทะหวาตี สาวสุดสวย และฉลองพระนคร การเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทยและการขับร้องต่าง ๆ รวมทั้งงานการสอนดนตรีตามมหาวิทยาลัย และสถาบันอันมีเกียรติอีกหลายแห่งจนได้ชื่อว่า เป็นผู้มีความรู้ลึกหาเป็นนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิมากที่สุดท่านหนึ่ง ในปี พ.ศ. 2530 ท่านได้รับเกียรติสูงสุดให้รับพระราชทานปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (สาขาดุริยางค์ไทย) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 32 กรอบโครงสร้างเชื่อมโยงองค์ความรู้ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.2 ประวัติครูเหนียว ดุริยพันธ์ (พ.ศ. 2459-2498)



ภาพที่ 33 ครูเหนียว ดุริยพันธ์

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2564, 5 มกราคม, สัมภาษณ์)

จรวยพร สุเนตรวรกุล เรียบเรียงบทความเรื่อง “ครูเหนียว ดุริยพันธ์ นักร้องเพลงไทยชั้นเยี่ยมของชาติ” ศิลปวัฒนธรรมไทย ฉบับประจำเดือน ธันวาคม 2522 และมกราคม 2523 ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพูนพิศ อมาตยกุล ดังนี้

ครูเหนียว ดุริยพันธ์ เกิดเมื่อวันศุกร์ แรม 11 ค่ำ เดือน 12 ปีมะโรง ตรงกับวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2459 ณ ตำบลวัดทองนพคุณ อำเภอคลองสาน บิดาชื่อ เนือง มารดาชื่อ โกสุมภ์ มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกันทั้งสิ้น 4 คน พี่สาว 2 คนแรกเสียชีวิตแต่อายุน้อย มีพี่ชาย 1 คนชื่อหน่วง มีความสามารถเล่นดนตรีไทยได้รอบวง

เนื่องจากปู่ของครูเหนียว (ชื่อโนรี) เป็นเจ้าของวงดนตรีไทย ครูเหนียวจึงคุ้นเคยกับเพลงไทยมาตั้งแต่เกิด และได้เริ่มเรียนหนังสือสามัญขั้นต้นที่โรงเรียนวัดทองนพคุณจนอายุ 10 ปี ก็เริ่มร้องเพลงกับวงปี่พาทย์ของปู่โนรี วงปี่พาทย์นี้ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มักจะมาต่อเพลงให้เป็นประจำ พระยาเสนาะ ๖ เห็นแว่วว่าเสียงเพราะ จึงได้ส่งเสริมให้ร้องเพลงกับสอนทางขับร้องให้ ครั้นอายุได้ 15 ปี พระยาเสนาะ ๖ ก็ฝากเข้าเป็นนักร้องในกรมปี่พาทย์และโขนหลวงครูเหนียวจึงได้รับราชการตั้งแต่วันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2474 เป็นนักร้องอายุน้อยที่สุดในขณะนั้น ซึ่งมีนักร้องชายที่มีชื่อเสียงมากประจำอยู่ก่อนแล้ว ได้แก่ หลวงเสียงเสนาะกรรม (พัน มุกตวาภัย) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขะวาที) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) นายเชื้อ นักร้อง และนายเลื่อน จันทรมาน เป็นต้น

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ราชบัณฑิตยสภา ซึ่งมีสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพเป็นองค์นายก ได้ประชุมครูดนตรีไทยทั้งหลายเพื่อทำการบันทึกแผ่นเสียงเพลงไทยไว้ โดยมีบริษัทโอเดียน เป็นผู้ดำเนินการอัดเสียงครูเหนียวได้รับเลือกให้ขับร้องด้วย แต่ยังมีพันได้อัดเสียง ครูก็เกิดเสียงแตกเพราะยางเข้าสู่วัยรุ่นจึงมิได้ขับร้องอัดเสียงในครั้งนั้น และหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ก็มิได้มีการรื้อฟื้นเรื่องการอัดเสียงเพลงไทยนี้อีก เมื่อหายเสียงแตกแล้ว ครูเหนียวได้เรียนขับร้องเพิ่มเติม

จากหลวงเสียงเสนากรรม (พัน มุกตวาทย์) และพระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) ต่อมาได้หัดขับเสภาจากหมื่นขับคำหวานด้วย จนสามารถตีรับขับเสภาได้คล่องแคล่ว ชำนาญ

เมื่อมีการยุบเลิกกรมมหรสพ ใน พ.ศ. 2478 ครูเหนี่ยวย้ายมารับราชการอยู่ในกรมศิลปากร ซึ่งระยะนั้นละครของหลวงวิจิตรวาทการกำลังรุ่งเรือง ครูจึงต้องปรับตัวเข้าร่วมร้องเพลงไทยสากลด้วยได้ เป็นต้นเสียงร้องเพลงปลุกใจอยู่หลายเพลง ปีต่อมา (พ.ศ. 2479) ครูก็สมรสกับ คุณเข้มซ้อย ดุริยประณีต มีบุตรธิดาด้วยกันทั้งสิ้น 6 คน ถึงแก่กรรมแต่ยังเล็กมาก 1 คน ที่เหลืออีก 5 คนนั้นเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงมากในปัจจุบันนี้ (พ.ศ. 2525) 3 คน คือ สุรางค์ ดวงเนตร และณณพณ์ อีก 2 คน ไม่ยึดอาชีพนักดนตรีหรือนักร้อง แต่ก็มีความสามารถร่วมบรรเลงปี่พาทย์ได้

ครูเป็นคนพิถีพิถันมากกับการร้องเพลง ท่านขยันฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความไพเราะ แม่นยำ ประกอบกับการมีพรสวรรค์ในการเป็นนักร้องอย่างแท้จริง เสียงร้องเพลงของท่านสดใส ชัดถ้อยชัดคำ ไพเราะนุ่มนวล และเสียงถึงทุกตัวโน้ต อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เล่าว่า ในการร้องเพลงสำเนียงมอญนั้นการทำเสียงให้เป็นมอญ พระยาเสนาะดุริยางค์ (เข้ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้คิดค้นขึ้น แล้วต่อให้ครูเหนี่ยวปรากฏว่า ครูเหนี่ยว ทำได้ถูกใจท่านมาก จนบัดนี้ก็ยังไม่มีใครสามารถทำเสียงมอญได้ดีเท่าครูเหนี่ยวเลย

ศิษย์ของครูเหนี่ยว มีไม่มากนัก เนื่องจากครูมีงานราชการมากประการหนึ่ง และครูมีอายุสั้นมากอีกประการหนึ่ง เท่าที่นับได้ ได้แก่ ท่าน วลิสุต ศิริ วิชชเวช และ นายแพทย์สุพจน์ อ่างแก้ว พวกลูก ๆ ของท่านนั้น มีโอกาสได้ต่อเพลงจากท่านน้อยมากเพราะท่านไม่ต้องการให้ลูกเป็นนักร้อง

ผลงานเพลงของครูส่วนใหญ่เป็นการขับร้อง ซึ่งไม่มีใครมีการบันทึกเสียงไว้ ในครั้งนั้น เคยอัดเสียงกับห้าง ต.เจ็กชวน 3 เพลง คือ ปลาทอง สามชั้น บุหลัน สองชั้น และเขมรไทรโยค ซึ่งตัวครูไม่ชอบผลงานนี้เลย บอกว่าไม่ได้ตั้งใจร้องและกว่าจะอัดเสียงได้ก็ร้องซ้ำแล้วซ้ำอีกจนเหนื่อย เคยอัดเสียงที่ห้างกมลสุโกศล 4 เพลง คือ เพลงสิงโตเล่นหาง เวสสุกรรม ขอมกล่อมลูก และพม่าเห่ ซึ่งเป็นบทร้องตามประมวลการสอนของกระทรวงศึกษาธิการ ครูเคยทำแผ่นเสียงของตัวเองขึ้นชุดหนึ่ง คือชุดต๋อจุ่ง เป็นแผ่นเสียงหน้าสีทอง มีอักษร “น” บนหน้าแผ่น เป็นชุดที่ลูกครูมาก อัดเสียงที่ห้างเทพนครเพียงครั้งเดียวแล้วมิได้มีการอัดออกจำหน่ายอีกเลย นอกจากนั้นก็มีแผ่นเสียงเสภาเรื่องกาเกือกอีกชุดหนึ่ง

เพลงที่ครูชอบร้องมาก ได้แก่ เพลงแขกมอญ สามชั้น และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา แต่ครูเข้มซ้อย ภรรยาของท่านบอกว่า ชอบฟังครูเหนี่ยวร้องเพลงแสนเสนาเพราะร้องได้เพราะมากจริง ๆ ถึงขนาดนักดนตรีที่บรรเลงอยู่ด้วยกันฟังเพลินจนลืมบรรเลงดนตรีรับทีเดียว

ครูเหนี่ยวถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 ขณะที่มีอายุเพียง 39 ปี ด้วยอุบัติเหตุ นับเป็นการสูญเสียที่ยิ่งใหญ่ของวงการดนตรีไทย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2526, น. 40)

สรุปองค์ความรู้ครูเหนียว ดุริยพันธ์

1) เริ่มเรียนรู้การขับร้อง

กระบวนการกล่อมเกลாதงด้านการขับร้องนั้น ครูเหนียวได้รับการปูพื้นฐานจากปู่ของท่านชื่อครูโนรี ซึ่งเป็นสำนักดนตรีไทยมีชื่อที่มีพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้ต่อเพลงให้วังดังกล่าว จึงเป็นเหตุให้ครูเหนียวได้รับการถ่ายทอดความรู้จากพระยาเสนาะดุริยางค์ตั้งแต่ยังเด็ก ตั้งแต่อายุราว 10 ขวบ เมื่อครูเหนียวได้เข้าทำงานในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง โดยมีพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้ฝากฝัง จึงทำให้ทราบว่าพระยาเสนาะดุริยางค์นั้นเป็นผู้ปลูกปั้นครูเหนียวด้วยกำลังเต็มความสามารถ ซึ่งในขณะนั้น นักร้องชายที่มีชื่อเสียงในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง มีจำนวนหลายท่าน เช่น หลวงเสียงเสนากรรม (พัน มุกตวาภัย) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขะวาทิ) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) นายเชื้อ นักร้อง และนายเลื่อน จันทรมาน จึงสามารถอนุมานได้ว่าระบบการกล่อมเกลากการขับร้องจากบรมครูท่านต่าง ๆ จะมีผลส่งให้ครูเหนียวกลายเป็นศิลปินผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องขั้นสูง ทั้งนี้ครูเหนียวยังได้เข้าไปอยู่กับวังบ้านดุริยประณีตที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น มีภรรยาชื่อ ครูเข้มซ้อย ดุริยพันธ์ นักร้องคนสำคัญของกรมมหรสพ ทั้งนี้พระยาเสนาะดุริยางค์ยังได้กรุณาสอนเพลงขับร้องให้กับบ้านดุริยประณีต จึงทำให้ทางขับร้องที่ถูกขัดเกลามาอย่างดีแล้ว มีการถ่ายทอดสู่บ้านดุริยประณีตตลอดจนกรมปี่พาทย์และโขนหลวงซึ่งในบรรดาศิษย์ขับร้องบ้านดุริยประณีต คนที่ต่อเพลงกับพระยาเสนาะดุริยางค์มากที่สุด คือ ครูเช่อม (ครูสุตา เขียววิจิตร) และครูเหนียว ส่วนครูเข้มซ้อยนั้นโดยมากจะต่อเพลงกับครูเจริญใจ เสียงจึงเหมือนครูเจริญใจมาก

2) การขับเสภา

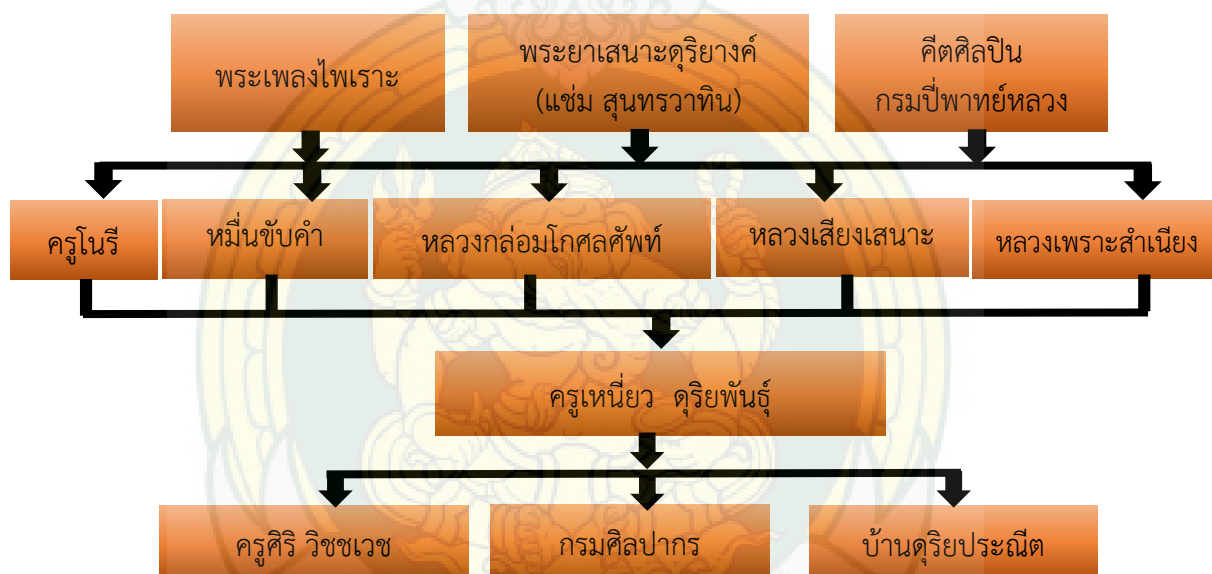
สำเนียงการขับเสภาในปัจจุบันนี้ คือทางพระยาเสนาะดุริยางค์ สิ่งที่ทำให้สำเนียงการขับเสภาดังกล่าวดังกล่าวได้รับความแพร่หลาย คือ ครูเหนียว ดุริยพันธ์ ลูกศิษย์คนสำคัญของพระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่ง ณ ขณะนั้นท่านมีชื่อเสียงโด่งดังมาก โดยได้มีโอกาสในการขับเสภาทั้งในละครโรงละครศิลปากร ขับเสภาออกอากาศ โดยเฉพาะยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มาขึ้น เมื่อสังคมพ้นจากความบอบช้ำจากภัยสงคราม ราว พ.ศ. 2495-2505 มีการแสดงลิเกออกอากาศตามวิทยุเล่นสลับกันทั้งวันทุกสถานี และลิเกนั้นเป็นมหรสพที่กำลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในขณะนั้น โดยศิลปินลิเกต่างประดิษฐ์เรื่องไว้สำหรับแสดงใหม่มีให้ซ้ำจำเอยอยู่เสมอ จึงมีครูลิเกนำแบบการขับเสภาตามสำเนียงครูเหนียวมาเรียนแบบเพื่อสร้างเรื่องไว้สำหรับแสดง ซึ่งมีการท่องจำตามสำเนียงเสภาดังกล่าวดังกล่าวทั้งหมดจนปัจจุบัน กอปรกับทางโทรทัศน์ปรากฏภาพยนตร์แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ซึ่งมีการขับเสภาประกอบจากบรรดาลูกศิษย์ จึงทำให้สำเนียงการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ ถูกแพร่หลายออกไปเป็นบริเวณกว้าง จึงทำให้การขับเสภาสำเนียงอื่น ๆ อีกหลายสำเนียง เริ่มถูกลืมเลือนและถูกจำกัดในวงแคบในที่สุด

3) ทางผู้หญิง ทางผู้ชาย

ครูมนตรี ตราโมท กรุณาเสนอทัศนคติเกี่ยวเรื่องทางขับร้องผู้หญิงกับทางขับร้องผู้ชาย โดยมีอาจารย์ถาวร ลิกขโกศล เป็นผู้สัมภาษณ์ กล่าวไว้ ดังนี้ “แปลกจริง ๆ หม่อมส้มจิ้นเป็นผู้หญิงแต่ร้องทางผู้ชาย หลวงเสียง (หลวงเสียงเสนากรรม พัน มุกตวาภัย) เป็นผู้ชาย แต่ร้องทางผู้หญิง ทางร้องแต่ละทางนั้น มันไม่เหมือนกัน ทางผู้ชายจะมีลีลาเหมือนแหล่ มีลีลาการเอื้อน การวางคำในแบบเฉพาะ ”

อาจารย์ถาวร สิกขโกศล มีทัศนต่อทางขับร้องที่น่าพิจารณา โดยกล่าวไว้ ดังนี้ “ครูเชื้อ หลวงกล่อมฯ หลวงเพราะฯ จะขับร้องทางผู้ชาย ทั้งครูนิภา อภัยวงศ์ ได้บอกกับ อ.ถาวรว่า หม่อมเจริญและหม่อมมาลัย ท่านนั้นขับร้องทางผู้หญิง ส่วนครูเหนี่ยวจะขับร้องทางผู้หญิงด้วยมีเสียงที่หวานและสูง

ครูสำราญ เกิดผล ยังกล่าวกับ อ.ถาวร ว่า เจ้าคุณครูเคยกล่าวว่า ตอนเจ้าคุณครูไปสอนขับร้องที่บ้านบางลำพู ท่านบอกว่าครูเหนี่ยวทำไมร้องเพลงบางช่วง ทางไปใกล้กับซอด้วง ซึ่งท่านบอกว่า “ทางร้องต้องใกล้สามสาย” เมื่อลองสังเกตว่าทางขับร้องที่อาจารย์เจริญใจขับร้องนั้นจะเป็นทางที่ใกล้เคียงกับทางสามสายมาก ซึ่งถ้าเปรียบกับเครื่องตี ทางร้องก็ต้องใกล้กับปี่ สมัยก่อนนั้นเขาถึงบอกว่า “เพลงบางเพลงใช้ปี่สวม เพราะกรมกลืนกว่า ไม่กลบร้อง” จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงทางการขับร้องของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 34 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.3 ประวัติครูแจ้ง คล้ายสีทอง (พ.ศ. 2478-พ.ศ. 2552)



ภาพที่ 35 ครูแจ้ง คล้ายสีทอง

ที่มา: รามัญคดี - MON Studies (ออนไลน์, 31 มีนาคม 2020)

ว่าที่ ร.ต.สุพัฒน์ หอมสุวรรณ นำเสนอประวัติครูแจ้ง คล้ายสีทอง สู่วีปไซร์ ศูนย์ข้อมูลกลางวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2554 ดังนี้

นายแจ้ง คล้ายสีทอง เกิดเมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2478 ณ ตำบลบางตาเถร อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี บิดาชื่อนายหวัน คล้ายสีทอง มารดาชื่อ นางเพี้ยน คล้ายสีทอง เป็นลูกชายคนเดียว ในจำนวนพี่น้อง 4 คน ฐานะนับเป็นตระกูลศิลปินตระกูลหนึ่งในตำบล โดยคุณตาเป็นนักสวดโบราณ บิดาเป็นนักแสดงโขน นักพากษ์โขน และเป็นตลกโขน สังกัดคณะโขนวัดดอนกลาง มารดาเป็นนักร้องที่มีเสียงดีมาก นายแจ้ง คล้ายสีทอง จึงมีสายเลือดศิลปินอยู่เต็มตัว และได้แสดงออกมาตั้งแต่ครั้งเยาว์วัย เมื่อเติบโตใหญ่จนถึงวัยศึกษาเล่าเรียน บิดาได้ส่งไปเป็นลูกศิษย์คุณตาที่วัดโบสถ์ดอนลำแพน และเรียนหนังสือจนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ซึ่งเป็นชั้นสูงสุด ของโรงเรียนในขณะนั้น เมื่อบิดาถึงแก่กรรม มารดาได้กลับมาอยู่ที่บ้านเดิม

ต่อมาเมื่ออายุ 11 ปี นายแคล้ว คล้ายจินดา ครูดนตรีไทยอาวุโสผู้หนึ่ง ได้มาติดต่อกับมารดา เพื่อจะขอรับนายแจ้ง คล้ายสีทอง ไปเป็นลูกศิษย์เพราะเห็นว่ามีความพรสวรรค์ด้านดนตรีไทย โดยได้ย้ายไปอยู่ที่บ้านนายแคล้ว คล้ายจินดา เพื่อจะได้มีเวลาเรียนดนตรีอย่างเต็มที่ เริ่มแรกได้ฝึกเรียนฆ้องวง ต่อมาได้ฝึกเรียนเครื่องดนตรีอื่นๆ จนสามารถบรรเลงได้ทุกชนิด และเรียนการ ขับร้องจากนายเฉลิม คล้ายจินดา บุตรชายของนายแคล้ว คล้ายจินดา เมื่อออกงานบรรเลง ลีลาและน้ำเสียงของ นายแจ้ง คล้ายสีทอง เป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟังเป็นอย่างมาก ได้ฝึกหัดดนตรีและขับร้องกับนายแคล้ว คล้ายจินดา จนอายุได้ 14 ปี มารดาก็ตามกลับบ้าน อีกครั้งหนึ่ง แต่ก็ยังติดต่อและร่วมงานกับนายแคล้ว อยู่เป็นประจำ เมื่อนายแจ้ง อายุได้ 17 ปี ได้ติดตามนายสนิท โพธิ์ศิริญ เข้าทำงานที่กรุงเทพฯ นายสนิทได้ฝากเข้าทำงานที่กองยกกระบัตรสะพานแดง บางซื่อ ซึ่งการทำงานครั้งนั้นต้อง งดรับงานร้องเพลงและงานบรรเลงดนตรีทั้งหมด

อายุครบ 21 ปี นายแจ้ง คล้ายสีทอง เข้ารับการเกณฑ์ทหารและเข้าประจำการหน่วยเสนารักษ์ ในระยะนั้นเมื่อมีเวลาว่างหรือได้ลาพักผ่อน ก็มักติดตามนายสืบสุด ดุริยะประณีต ไปในงานบรรเลงปี พาทย์ของวงดุริยะประณีต หรือวงบ้านบางลำพู เป็นประจำ เมื่อผู้บรรเลงเครื่องดนตรีบางชิ้นว่างลง หรือไม่มา นายแจ้ง คล้ายสีทอง จะบรรเลงแทน และสามารถบรรเลงได้ดีทุกๆหน้าที่ ตั้งแต่การบรรเลง เครื่องดนตรี ประกอบจังหวะจนถึงระนาดเอก และระนาดทุ้ม ในการบรรเลงแต่ละครั้งได้รับเงินค่าจ้าง ประมาณ 40-50 บาท เมื่อปลดประจำการเป็น ทหารกองหนุนแล้ว นายสืบสุด ดุริยะประณีต ได้ชักชวน ให้เข้าเป็นนักดนตรีวงดุริยะประณีต

สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี ได้สนับสนุนการแสดงลิเกให้แพร่หลายโดยเรียกชื่อใหม่ว่า “นาฏดนตรี” มีการแสดงลิเก ส่งกระจายเสียงตามสถานีวิทยุต่างๆ จนเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง คณะลิเกหลายคณะใช้วงปี่พาทย์บ้านบางลำพูในการบรรเลง เมื่องานบรรเลงตาม สถานีวิทยุมากขึ้น ประกอบกับการมีฝีมือด้านดนตรี นายแจ้ง คล้ายสีทอง ได้เลื่อนฐานะเป็นนายวง โดยเป็นคนตีระนาดเอกประจำ สถานีวิทยุกรมการรักษาดินแดน และเมื่อคณะลิเกชาดคนแสดงบทโศกบทหนึ่งก็จะติดต่อให้ช่วยแสดงแทน ซึ่งแสดงได้ดีทุกบทบาทของตัวละคร จนบางคณะติดต่อให้แสดงเป็นพระเอก นายแจ้ง คล้ายสีทอง จะใช้ชื่อในการแสดงทุกครั้งว่า “อรุณ คล้ายสีทอง”

ครั้งหนึ่งวงดนตรีบ้านบางลำพูมีงานบรรเลง ณ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม มีนายสุพจน์ โตสง่า เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก ในการร้องบรรเลงการสวมรับ และการส่งร้องเพลงบุหลันเถา เฉพาะในตอน 2 ชั้น และชั้นเดียว ปรากฏว่าผู้ร้องไม่มา นายแจ้ง คล้ายสีทอง จึงได้ร้องเพลงแทน มีศิลปิน ผู้ใหญ่หลายท่านนั่งฟังอยู่ด้วย และได้กล่าวชมน้ำเสียงขับร้องว่าเหมาะสม แต่ควรปรับปรุงวิธีการร้องและลีลาการร้อง บางช่วง นายแจ้ง คล้ายสีทอง จึงเข้าฝึกหัดและเรียนวิชาการขับร้องกับนางสุดา เขียววิจิตร เนื่องจากมีพรสวรรค์ทางด้านเสียงอยู่แล้ว เมื่อได้รับการ ฝึกหัดอย่างถูกวิธี ก็ฝึกได้อย่างรวดเร็ว และสามารถขับร้องได้ดีมากขึ้น พ.ศ. 2508 สถานีวิทยุ ว.ป.ถ. จัดให้มีการประกวดขับร้องเพลงไทยและการบรรเลงเครื่องสาย นายแจ้ง คล้ายสีทอง ได้สมัครเข้าแข่งขัน ในครั้งนี้ด้วย โดยใช้ชื่อสมัครว่า “นายอภัย คล้ายสีทอง” และได้รับรางวัลชนะเลิศขับร้องฝ่ายชาย

พ.ศ. 2508 เข้ารับราชการในตำแหน่งคีตศิลปินจัตวา หรือตำแหน่งขับร้องเพลงไทย แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร การทำงานในระยะแรก นายแจ้งต้องปรับปรุงการร้องเพลงใหม่ เพราะจะต้องร้องให้เข้ากับบทบาทตัวละครที่กำลังแสดง ด้วยความอดสาหะและ เอาใจใส่ก็สามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง นอกจากนี้ยัง พยายามฝึกฝนหาความรู้เพิ่มเติมอยู่เสมอ โดยการฝึกหัดร้องเพลงและศึกษาการขับร้องของ ครูดนตรีรุ่นเก่า ที่มีชื่อเสียง เพื่อเป็นแนวทางการ ขับร้องให้ดียิ่งขึ้น การขับและขยับกรับเสภา นายแจ้งสามารถขับร้องได้อย่างไพเราะพร้อมการขยับกรับ นายโชติ ดุริยะประณีต เป็นผู้ฝึกหัดให้เริ่มตั้งแต่วิธี จับไม้กรับเสภา ซึ่งมีอยู่ 4 อัน หรือ 2 คู่ โดยถือไว้ในมือด้านละ 1 คู่ เริ่มขยับเสียงสั้นไปหาเสียงยาวคือเสียงกรด เสียงสั้นคือเสียงก๊อก แก๊บ ขับจนคล่องดีแล้วจึงตีเสียงกร้อ แก้ว (เสียงกรอ) ต่อจากนั้นตีไม้สกดสั้น ได้แก่ เสียงแก้ว แก๊บ และไม่สกดยาวคือเสียงกร้อ แก้ว กร้อ แก้ว แก๊บ ใช้สำหรับตอนหมดช่วงของการขับเสภา และในระหว่างขับ ส่วนไม้กรอใช้สำหรับ ขับครวญเสียงโหยให้และใกล้หมด

ช่วงของขับเสภา ฝึกจนสามารถ ขับและขับกรับเสภาได้ โดยขับในละครเรื่อง ไกรทอง แต่ยังไม่ทันได้ต่อไม่เสภาอื่น ๆ ต่อไป นายโชติ ดุริยะประณีต ก็ถึงแก่กรรม

นายแจ้ง คล้ายสีทอง ได้มีโอกาสไปสาธิตการขับ และขับกรับเสภาของอาจารย์มนตรี ตราโมท อยู่เสมอ ท่านได้กรุณาบอกไม่เสภาที่ยังไม่ได้ให้ ได้แก่ ไม่รบ ใช้สำหรับบทุดันหรือการต่อสู้ และไม่สอง ใช้สำหรับชมธรรมชาติหรือดำเนินทำนองเพลง 2 ชั้น และบทดำเนินเรื่อง นอกจากนี้ยังได้รับความ กรุณาจากนางท้วม ประสิทธิ์กุล และนายประเวศ กุมุท แนะนำวิธีปลีกย่อยให้นายแจ้ง จนได้มีโอกาสแสดงความสามารถและได้รับคำชมไปทั่ว บุคคลที่นายแจ้ง คล้ายสีทอง ให้ความเคารพนับถืออีกท่านหนึ่ง คือ นายเสรี หวังในธรรม ผู้ให้การสนับสนุนแนะนำวิธีการร้องต่างๆแก่นายแจ้งตลอดมาจนถึงปัจจุบัน ครั้งหนึ่ง ในงานพิธีไหว้ครูประจำปีของแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร (พระองค์ชายกลาง) องค์อุปถัมภ์ศิลป์ ได้เสด็จมาในงานพร้อมด้วยนายเจือ ชันธมาลา ผู้มีความสามารถในการขับร้องและขับกรับเสภา นายเจือเป็นหลานและศิษย์ของ ท่านครูหมื่นขับคำหวาน และพระองค์ชายกลาง ได้มีพระเมตตาฝากฝังนายแจ้งให้เรียนเสภากับนายเจือ นายแจ้ง จึงได้วิธีการขับเสภาไหว้ครู รวมทั้งเกร็ดย่อยอื่น ๆ เพิ่มขึ้น ในที่สุดจึงเป็น นายแจ้ง คล้ายสีทอง ของคนฟังเพลงไทย และคนฟังเสภาทั่วประเทศ จนได้รับสมญาว่า “ช่างขับคำหอม”

นายแจ้ง คล้ายสีทอง ได้ขับร้องเพลงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ณ ตำหนักเรือนต้นและที่อื่นๆ เนื่องในงาน พระราชทานเลี้ยงรับรองพระราชอาคันตุกะส่วนพระองค์เสมอๆ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จะทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้นายแจ้ง ร้องเพลงที่ทรงโปรดเป็นพิเศษ อันได้แก่ เพลงลาวครวญ ลาวดวงเดือน ลาวคำหอม เป็นต้น และมีพระราชกระแสรับสั่งชมเชยว่าร้องเพราะเสียงดี ยังมีความปลื้มปริ่มแก่นายแจ้งเป็นอย่างยิ่ง นอกจากนี้ได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ พระราชทานเหรียญราชรุจิ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวขับไม้ประกอบ ซอสามสายในพระราชพิธีขึ้นระวาง สมโภชพระศรีนารัฐราชกิริณีที่จังหวัดนราธิวาส เมื่อปี พ.ศ. 2520 และได้รับพระราชทานเหรียญ รัตนาภรณ์ในงานพระราชพิธีขึ้นระวาง และสมโภชน์ช้างสำคัญ 3 เชือกที่จังหวัดเพชรบุรี ปี พ.ศ. 2521 นับว่าเป็นผู้ขับร้องเพลงไทยคนสำคัญอีกคนหนึ่งของประเทศไทย

จากประวัติชีวิตและผลงานดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้นายแจ้ง คล้ายสีทอง เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2538

ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิตศิลป์ ถึงแก่กรรมโดยสงบ ณ โรงพยาบาลศิริราช ประมาณ 9 นาฬิกา ใน วันอังคาร 16 มิถุนายน พ.ศ. 2552 เวลาประมาณ 09.00 น. ด้วยอาการโรคหัวใจแทรกซ้อนและเส้นเลือดตีบฉับพลัน สิริอายุ 74 ปี (สุพรรณ หอมสุวรรณ, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564)

สรุปองค์ความรู้ครูแจ้ ค่ายสีทอง

1) การเรียนรู้การขับร้อง ครูแจ้ ค่ายสีทอง เกิดมาท่ามกลางครอบครัวศิลปินโดยแท้ ที่มีคุณตาเป็นนักสวดคฤหัสถ์ มีบิดาเป็นนักแสดงโขน พากย์โขน และเป็นตลกโขนที่มีชื่อเสียงในจังหวัดสุพรรณบุรี มารดาเป็นนักร้องเพลงไทยเดิมและแม่เพลงพื้นบ้านผู้มีน้ำเสียงไพเราะยิ่งคนหนึ่ง ครูแจ้จึงมีความผูกพันกับเสียงดนตรีไทยอย่างแน่นแฟ้น ครูแจ้ได้รู้จักกับ นักดนตรีเอกของบ้านดุริยประณีต คือ นายสืบสุด ดุริยประณีต และ จ.ส.อ.สมชาย ดุริยประณีต และภายหลังได้รับการชักชวนจากนายสืบสุด ดุริยประณีตให้เป็นนักดนตรีวงดุริยประณีตต่อมา ครูแจ้จึงได้มีโอกาสเรียนวิชาการขับร้องกับ ครูสุตา เขียววิจิตร และใน พ.ศ. 2506 ครูแจ้ได้ประกวดขับร้องเพลงไทย และการบรรเลงเครื่องสาย ได้รับรางวัลชนะเลิศผู้ขับร้องฝ่ายชาย พ.ศ. 2508 เข้ารับราชการในตำแหน่งคีตศิลปินจัตวา หรือตำแหน่งขับร้องเพลงไทย แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งการเข้ามาอยู่ในกองการสังคีตนี้ ครูแจ้ได้รับการฝึกหัดร้องเพลงและศึกษาการขับร้องจากครูขับร้องรุ่นเก่าที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ตลอดจนมีครูเสรี หวังในธรรม คอยช่วยบอกกลวิธีการขับร้องประกอบการแสดง

2) ครูเสภา ครูแจ้เรียนขับร้องกับครูโชติ ดุริยประณีต อาจารย์มนตรี ตราโมท นอกจากนี้ยังได้รับความกรุณาจากนางท้วม ประสิทธิ์กุล และนายประเวศ กุมท ณะวิธีปลีกย่อยให้ ความสามารถของครูแจ้ได้ส่งให้ความสามารถของท่านได้รับความเมตตาจากผู้ใหญ่ให้ได้เรียนเสภานายเจือ ชันธมาลา (หลานและศิษย์ของท่านครูหมื่นขับคำหวาน) ได้รับสมญาว่า “ช่างขับคำหอม”

นอกจากนี้ยังได้ขับไม้ประกอบซอสามสายในพระราชพิธีขึ้นระวาง สมโภชพระศรีนรารัฐราชกิริณี ที่จังหวัดนราธิวาส เมื่อปี พ.ศ. 2520 และขับไม้ในงานพระราชพิธีขึ้นระวาง และสมโภชช้างสำคัญ 3 เชือกที่จังหวัดเพชรบุรี ปี พ.ศ. 2521 จากประวัติชีวิตและผลงานดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้ นายแจ้ ค่ายสีทอง เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

3) ทางกรมศิลปากร เป็นที่น่าสังเกตว่าทางขับร้องของกรมศิลปากร ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านการขับร้อง จะมาจากนักร้องต่างสำนัก เช่น ทางร้องโนว้างต่าง ๆ ทางร้องสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางร้องฝั่งธน ทางร้องบ้านครูสกล ทางร้องพระยาเสนาะดุริยางค์ ตลอดจนทางร้องชาวบ้าน ฯ โดยได้รับการถ่ายทอดจากคีตจารย์ในยุคแรก ๆ มีกระบวนการถ่ายทอดโอนชุดความรู้สู่กันในงาน เกิดเป็นองค์ความรู้เฉพาะด้านต่าง ๆ มากมาย เช่น วิธีการขับร้องโขนละครประเภทต่าง ๆ เป็นต้น

ต่อเมื่อมาพิจารณาความนิยมจากวงดนตรีโดยทั่วไป พบว่า ทางขับร้องโดยทั่วไปจะอยู่บนพื้นฐานของทางขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ แต่ปรากฏอิทธิพลของทางขับร้องสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ อยู่บ้าง เนื่องจากหลวงประดิษฐไพเราะมีลูกศิษย์จำนวนมาก มีการนำองค์ความรู้ที่ได้รับไปเผยแพร่ต่อตามสำนักของตนเอง ซึ่งนักดนตรีชาวบ้านสมัยก่อนโดยทั่วไปจะคุ้นชินกับทางของหลวงประดิษฐ์มากกว่า จึงทำให้ทางขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย แต่หากพิจารณา

ทางด้านลีลาเม็ดพลาย กลวิธีการขับร้อง ในสายนักร้องอาชีพ เช่น หน่วยงานราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดจนสถานการศึกษาต่าง ๆ มักยึดถือทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ ที่มีลักษณะที่วิจิตรบรรจง

การได้รับการกล่อมเกลாதงด้านทางขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง จึงถือว่าการคัดเลือกสิ่งที่มีคุณค่าทางด้านคีตศิลป์ไทยจากทางขับร้องทั้งของชาวบ้านและชาววัง ผ่านกระบวนการคัดสรรจากคนในวัฒนธรรมการขับร้อง เลือกใช้ทางขับร้องเฉพาะที่สังคมคีตศิลป์เห็นควรอนุรักษ์ นำไปใช้เผยแพร่ต่อไป

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้าง ความเชื่อมโยงทางการขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 36 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.4 ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง



ภาพที่ 37 ครูทัศนีย์ ขุนทอง
ที่มา: ครูทัศนีย์ ขุนทอง

หนังสือศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2555 โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมได้กล่าวถึงชีวประวัติ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ 12 กันยายน พุทธศักราช 2440 ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวนพี่น้อง 5 คน ของนายฉาย ขุนทอง และ นางแม่นเขียน ขุนทอง สำหรับการขับร้องเพลงไทยท่านได้รับการศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ศึกษาการขับร้องเพลงไทยอย่างจริงจังกับครูท้วม ประสิทธิ์กุล จนนับเป็น ศิษย์เอกคนหนึ่งของครูท้วมและศึกษากลวิธีการขับร้องต่างๆ เพิ่มเติมจากครูดนตรีสำคัญหลายท่าน อาทิ ครูมนตรี トラโมท ครูอุษา สุคันธมาลัย ครูศรีนาฏ เสริมศิริ นางมหาเทพกษัตริย์สมุห (บรรเลงสาคริก) คุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง ครูประเวช กุ่มทุท ครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เป็นต้นจากนั้นได้ศึกษาต่อจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ครุศาสตร์บัณฑิต (ภาษาไทย) วิทยาลัยครูจันทระเกษม และศึกษาศาสตร์บัณฑิต (คีตศิลป์ไทย) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏวชิร)

ครูทัศนีย์ ขุนทอง เริ่มต้นชีวิตการทำงานคือ เป็นนักร้องโดยได้รับการบรรจุเป็นศิลปินสำรองของกรมศิลปากร ตั้งแต่อายุ 14 ปี เรื่อยมาจนตอนเข้าบรรจุในตำแหน่งครูชั้นตรีและประจำอยู่ที่วิทยาลัยศิลป์จนเกษียณอายุราชการ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญพิเศษให้กับสถาบันการศึกษาอีกหลายแห่งถ่ายทอดความรู้และสร้างนักร้องเพลงไทยรุ่นใหม่ขึ้นมามากมาย ร่วมกับกรมศิลปากรในการเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ เขียนตำราวิชาการ เช่น เรื่องเสภา หุ่นกระบอก เพลงกล่อมเด็ก หลักการขับร้องเพลงไทย เป็นต้น มีผลงานการบันทึกเสียงเพลงไทยจำนวนนับร้อย ๆ ชิ้น ตั้งแต่ยุคแผ่นเสียงลงเพลย์มาจนแถบบันทึกเสียงและซีดี งานบันทึกเด่น ๆ เช่น แผ่นเสียงกรมศิลปากร แผ่นเสียง

ห้างต. แจ็กชวณ แถบบันทีกเสียงประสิทธิ์ ถาวร บันทีกเพลงระบำทุกเพลงของครุมนตรี ตราโมท งานบันทีกวีดิทัศน์ของกรมศิลปากร เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย เป็นต้น นอกจากนี้ งานในด้านการอนุรักษ์และสืบทอดภูมิปัญญาด้านคีตศิลป์แล้ว ยังได้สร้างสรรค์ผลงานไว้มากมาย เช่น ประพันธ์บทร้องและทำนองทางร้องเพลงโยสลัม ถา ทางร้องเพลงตักตา ถาทางร้องเพลงระบำชุดไทย พระราชนิยม เพลงชุดวันสงกรานต์ นอกจากนี้ยังเป็นผู้บรรจุเพลงและอำนวยการ ผูกซ้อมการขับร้อง ประกอบการแสดงโขนพระราชทานสมเด็จพระบรมราชชนนีพันปีหลวง เป็นผู้คิดให้มีการร้องต้นบทลูกคู่ ชายเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์คีตศิลป์ไทย ได้ฟื้นฟูเพลงขับร้องโบราณต่างๆ ที่กำลังจะสูญหายให้มีบทบาทในการขับร้องขึ้นอีกครั้ง เช่น เพลงโคมเวียนทางหม่อมมาลัยดาร์บังสวนกุหลาบ เพลงเขาวง ลมหวน ฝรั่งแดง เป็นต้น ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านภาษาไทย กรมสามัญศึกษา จากความรู้ความสามารถและประสบการณ์ ที่หลากหลาย ได้เป็นที่ประจักษ์ในวงการคีตศิลป์ไทย ดนตรีไทย และนาฏศิลป์ไทย ประกอบกับการสร้างสรรค์ผลงานอยู่เป็นเนืองนิตย์ภายใต้รากฐานทางวัฒนธรรมของไทย ทั้งเป็นผู้ที่เพียบพร้อมด้วยคุณธรรมและจริยธรรม อุทิศตนเพื่อประโยชน์ ทางการศึกษาและสังคมอย่าง สม่าเสมอเป็นเวลามากกว่า 60 ปี

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้ชื่อว่ารอบรู้หลักการคีตศิลป์ไทยทุกแขนง และเป็นผู้พัฒนาร่างหลักสูตร รายวิชาคีตศิลป์ไทย และดุริยางคศิลป์ เป็นหนึ่งในแม่แบบสำคัญที่ยังคงทำงานที่รัก โดยไม่ปล่อยให้อายุ เป็นอุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ถึงแม้ปัจจุบันวัยล่วงเลยกว่า 70 ปี แต่ท่านยังคงใช้ชีวิตหลังเกษียณ ในการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรี คีตศิลป์ ให้กับลูกศิษย์ลูกหาอยู่เสมอ และจะสอนต่อไปจนกว่าร่างกาย จะไม่ไหว นอกจากนี้ท่านยังเป็นหนึ่งในผู้ขับร้องเพลงในการแสดงดนตรีไทย โดยครูอาวุโสแห่ง รัตนโกสินทร์ ที่กำหนดจะจัดแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติกรมสมเด็จพระเทพ ฯ สยามบรมราชกุมารี ในวันที่ 15 ธันวาคม 2565 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และเนื่องในโอกาสวันที่ 12 กันยายน 2565 เป็นวันครบรอบวันเกิด 83 ปี ของครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 ขอร่วมเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติผู้เป็นแม่พิมพ์ ของชาติด้านคีตศิลป์

สรุปองค์ความรู้ครูทัศนีย์ ขุนทอง

1) การเรียนรู้ของครูทัศนีย์ ขุนทอง

ครูทัศนีย์ เริ่มเป็นนักร้องตั้งแต่ 7 ขวบ ตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ได้เรียนรู้ศาสตร์ทางการขับร้องจาก คีตศิลป์คนสำคัญของไทยจำนวนหลายท่าน เช่น คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล ครุมนตรี ตราโมท คุณครูอุษา สุนันธมาลัย คุณครูศรีนาฏ เสริมศิริ นางมหาเทพกษัตริย์สมุห (บรรเลง สาคริก) คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง ครูประเวช กุมุท อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ ครูเข้มซ้อย ดุริยพันธุ์ ครูสงัด ยมะคุปต์ ครูลีนจี จารุจรณ เป็นต้น

ได้รับการบรรจุเป็นศิลปินสำรองของกรมศิลปากร ตั้งแต่อายุ 14 ปี ประจำอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ จนเกษียณอายุราชการ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญพิเศษให้กับสถาบันการศึกษาอีกหลายแห่ง มีผลงานการบันทึกเสียงเพลงไทยหลายร้อยชิ้น ตั้งแต่ยุคแผ่นเสียงลงเพลย์มาจนแถบบันทึกเสียงและซีดี

งานบันทึกเด่น ๆ เช่น แผ่นเสียงกรมศิลปากร แผ่นเสียงห้างต. เจริญชน เพลงระบำทุกเพลงของ กรมดนตรี ตราโมท แลบบันทึกเสียงประสิทธิ์ ถาวร งานบันทึกวีดิทัศน์ของ กรมศิลปากรฯ

2) วิธีการฝึกซ้อมเพลง

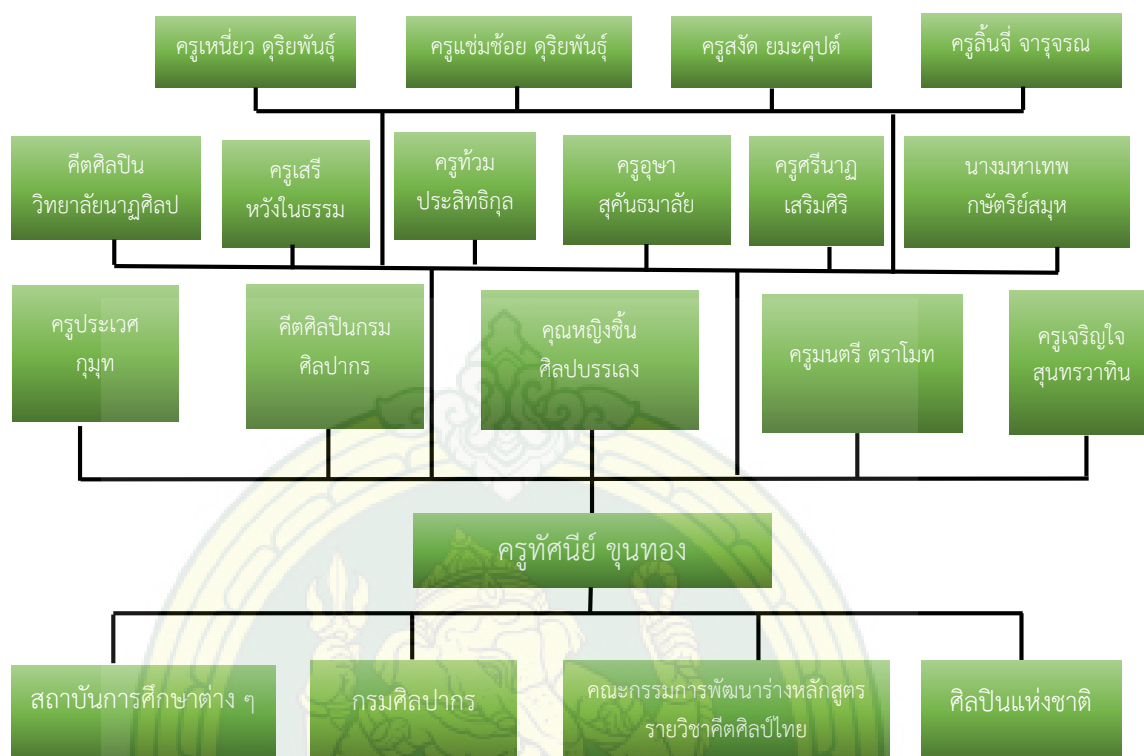
ในสมัยก่อนนั้น จะมีการฝึกซ้อมงานต่าง ๆ ของโรงละคร เป็นเดือน ๆ คุณครูท่านกรุณาเล่าว่า จำเป็นต้องซ้อมเป็นร้อยรอบ เพราะฉะนั้นจึงทำให้เราสามารถแม่นยำโดยไม่ต้องดูบทละครเลยก็ได้ สิ่งสำคัญของศิลปินคือความตรงต่อ โดยมี ท่านอธิปติธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมอย่างใกล้ชิด มีคุณกรมดนตรี ตราโมท เป็นผู้กำหนดแบบแผนการซ้อม มีครูท้วมเป็นผู้ฝึกหัด ทั้งนี้เนื่องจากครูท้วมไม่ได้อยู่ในกรมมหรสพ ครูที่อยู่ในกรมมหรสพ คือ ครูศรีนาฏ ครูแซมซ้อย ครูสุดา ครูอุษา ส่วนครูท้วม ท่านเป็น “ครูข้างนอก” มาก่อน แต่ก็มีหน้าที่ควบคุมนักเรียน บางครั้งครูทัศนก็ได้ทางซ้อมข้างนอกจากคุณครูท้วม

จากการสัมภาษณ์คุณครูทัศนีย์ กรุณาเล่าว่า ในสมัยก่อนนั้น นักเรียนคีตศิลป์ไทยต้องเรียนวรรณคดีให้มีความรู้ควบคู่ไปกับวิชาการซ้อมด้วย ต้องทราบถึงที่มาของวรรณกรรม หรือตัวละครนั้น ๆ เช่น ตระกูลพลาย มีลำดับญาติเป็นใครบ้าง เป็นต้น

3) การได้รับสืบทอดและการเผยแพร่แบบแผนการซ้อม

ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้คงแก่เรียน ได้รับการฝึกหัดขัดเกลาจากครูอาจารย์ทางคีตศิลป์ไทย คนสำคัญจำนวนมาก และเนื่องจากได้เข้าทำงานในกรมศิลปากรตั้งแต่วัยเด็ก จึงทำให้มีประสบการณ์ทันครูเก่า ๆ หลายท่าน มีประสบการณ์ในการปรับกระบวนการซ้อมในลักษณะต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมสำหรับการซ้อมแต่ละประเภทจากทฤษฎีของครูอาจารย์คนสำคัญของแผ่นดินที่สร้างแบบแผนการซ้อมใหม่ เพื่อความสมบูรณ์สำหรับทางซ้อม โดยเรียนรู้การจัดทำบทประพันธ์ การบรรจุเพลงซ้อมประเภทต่าง ๆ รวมถึงองค์ความรู้ จารีต การซ้อมบทเพลงประเภทต่าง ๆ ยกตัวอย่าง องค์ความรู้เพลงร่ายลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ จารีตการร่ายนอก การร่ายใน การขึ้นร่ายตัด ขึ้นร่ายเต็ม ร่ายทอดลักษณะต่าง ๆ ร่ายทวนคำ จารีตการร้องสำเนียงพิเศษในร่ายต่าง ๆ (หวนเสียง) การร้องรื้อร่าย ร่ายลักษณะอารมณ์ต่าง ๆ ร่ายแทรกบท การทอดคำ การทอดครึ่ง การทอดเต็ม การร่ายต่อ ร่ายชาติรี 1 ร่ายชาติรี 2 ร่ายชาติรี 3 เป็นต้น คุณครูทัศนีย์ได้ฟื้นฟูเพลงซ้อมโบราณต่าง ๆ ที่กำลังจะสูญหายให้มีบทบาทในการซ้อมขึ้นอีกครั้ง เช่น เพลงโคมเวียนทางหม่อมมาลัยตำรับวังสวนกุหลาบ เพลงเขาวงลมหวน ฝรั่งแดง เป็นต้น ตลอดจนเป็นผู้รอบรู้ในหลักการคีตศิลป์ไทย เป็นผู้พัฒนาร่างหลักสูตรรายวิชา คีตศิลป์ไทย และดุริยางคศิลป์ ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ของครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้วิจิตรนำเสนอกรอบโครงสร้าง ความเชื่อมโยงทางการซ้อมของครูทัศนีย์ ขุนทอง ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 38 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้ ครุทัศน์ย์ ขุนทอง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4 สรุปองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 องค์ความรู้ยุคดั้งเดิม เริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

- 1) หม่อมสัสมิเงิน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค)
- 2) หม่อมเจริญ พาทย์โกสัล
- 3) หลวงกล่อมโกสัลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ)
- 4) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขวาที)

การจัดการองค์ความรู้ มีวิธีการรวบรวมองค์ความรู้ที่ปรากฏ ซึ่งกระจัดกระจายอยู่ในตัวบุคคลและพบตามเอกสาร นำมารวบรวม จำแนก วิเคราะห์ สังเคราะห์พัฒนาอย่างเป็นระบบ สร้างกระบวนการนำข้อค้นพบที่เป็นความจริง ทำการเปลี่ยนรูปในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ มีเครื่องมือในการจัดการความรู้ ได้แก่ การสร้างและแสวงหาความรู้ใหม่ จัดการความรู้ให้เป็นระบบ การประมวลผลกลั่นกรองความรู้

องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ องค์ความรู้ที่สามารถอธิบายได้ และองค์ความรู้ที่ไม่สามารถอธิบายได้ โดยองค์ความรู้ที่สามารถอธิบายได้ เป็นองค์ความรู้ที่สามารถทำความเข้าใจได้จากการฟัง การอธิบาย การอ่าน ตลอดจนการนำไปปฏิบัติใช้ เช่น หลักฐานด้าน

แผ่นเสียงของคีตศิลปิน เป็นต้น ส่วนองค์ความรู้ที่ไม่สามารถอธิบายได้หรืออธิบายได้ยาก ไม่สามารถอธิบายถึงการเกิดปรากฏการณ์ของความรู้เหล่านั้นว่าเกิดมาได้อย่างไร ซึ่งต้องอาศัยการวิจัย การตรวจสอบจากผู้มีความรู้เฉพาะทางในการพิสูจน์ทราบ ด้วยเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นระยะเวลายาวนาน ขาดหลักฐานที่มั่นคงในการวินิจฉัย เช่น สาเหตุของปรากฏการณ์ต่าง ๆ เป็นต้น ทั้งนี้ผลของการถ่ายทอดนั้นขึ้นอยู่กับผู้ถ่ายทอดและผู้รับเป็นสำคัญ เมื่อมีความจำกัดในหลักฐานชั้นต้น ผู้วิจัยจึงแสวงหาคำตอบเฉพาะองค์ความรู้ที่สามารถอธิบายได้

เมื่อพิจารณาชีวประวัติ ผลงาน คุณค่า มุมมองรอบด้านในข้อมูลของตัวแทนคีตศิลปินยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ทั้ง 4 ท่าน ซึ่งนำมาสู่การศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ห้วงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เป็นการศึกษา ข้อค้นพบที่มาจากการรวบรวมอัตชีวประวัติ ผลงานของคีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน จากตำรา หนังสือที่มีความน่าเชื่อถือ รวบรวม จำแนก วิเคราะห์ ค้นหาความรู้ที่ปรากฏในศาสตร์ ได้แก่ ความคิดรวบยอด หลักการ วิธีการ ที่ปรากฏในเครื่องมือต่าง ๆ ระยะเวลาของกระบวนการสั่งสมความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทย เพื่อให้สังคมรุ่นหลังได้เกิดการรับทราบเรียนรู้ในเรื่องขององค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1

จากการรวบรวมเอกสาร ตำราต่าง ๆ สะท้อนให้ทราบว่าวัฒนธรรมการขับร้องเพลงละครสมัยรัชกาลที่ 1 จึงยังคงตามแบบราชสำนักอยุธยา ทั้งนี้การดนตรียังไม่มียวดนตรีของหลวง นิยมใช้ “ดนตรีหา” โดยแบ่งเป็นสองสำหรับ สำหรับแรก คือ วงดนตรีพิธีกรรม สำหรับที่สอง คือ วงดนตรีสำหรับละคร โดยมีผู้บอกบทละคร ซึ่งผู้บอกบทละครนั้นอาจจะรวมถึงผู้ขับร้องเป็นคำมูลด้วย

สมัยรัชกาลที่ 2

ต้นเค้าของการขับร้องในยุครัชกาลที่ 5 นั้น มีเค้ามูลมาจากสารัตถะการดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นหลักใหญ่ ซึ่งเมื่อการศึกสงครามในสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เริ่มเบาบางลงไป จึงเป็นช่วงเริ่มก่อร่างสร้างวัฒนธรรมขึ้น โดยพระองค์ท่านยังทรงเป็นอัครศิลปินที่มีความสามารถในการทรงดนตรีที่ถึงพร้อม สามารถประดิษฐ์ประพันธ์เพลงที่มีความไพเราะและเป็นที่นิยมได้ ตลอดจนยังทรงเป็นกวี และด้วยในสมัยดังกล่าว พระองค์ทรงเอาใจใส่ในการนาฏดุริยางคศิลป์และวรรณกรรม จึงปรากฏมีกวีผู้มีชื่อเสียงมากมาย โดยเฉพาะเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นเจ้าจอมคนสำคัญที่มาจากบางช้าง ต่อมาได้รับการขนานนามว่าเป็นต้นตำรับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยดังกล่าวปรากฏบทประพันธ์ที่เอื้อต่อการขับร้อง เนื่องจากเจ้าจอมมารดาศิลาเป็นผู้บรรจุเพลงละครต่าง ๆ มีองค์ความรู้ถึงพร้อม โดยตามธรรมเนียมปฏิบัติ ผู้บรรจุเพลงละครจะต้องเป็นผู้มีปฏิกิริยาความสามารถสูง มีความเข้าใจทางการปฏิบัติดนตรี การขับร้อง การรำ ตลอดจนต้องมีความรอบรู้ในเรื่องทฤษฎีที่สูงมาก ฉะนั้นจึงสามารถสะท้อนให้ทราบได้ว่า เจ้าจอมมารดาศิลาเป็นผู้ถึงพร้อมในศิลปะการขับร้องอย่างยิ่ง เพราะฉะนั้น การประพันธ์บทละคร การประพันธ์เพลง การกำหนดท่ารำละครในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงมีความสมบูรณ์แบบที่สุด เพราะมีคนที่ถึงพร้อม ตลอดจนปรากฏการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดนตรีคีตศิลป์จากบ้านมาสู่วัดและวัง ตลอดจนการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีจากวังหน้าสู่วังหลวงเพียงทาง

เดียว ตลอดจนในสมัยรัชกาลที่ 2 ได้ครูดนตรีดีจากอัมพวา บางช้าง เข้ามาสู่วัง จึงทำให้วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยมีการขัดเกลา เลือกสรรที่เป็นระบบ ยังผลให้กระบวนการขับร้องเพลงไทยแบบดั้งเดิมกลับมาเพื่อฟูขึ้นตามทฤษฎีของนักดนตรีอัมพวาผู้ซึ่งหันวัฒนธรรมดนตรีคีตศิลป์ในสมัยอยุธยา

สมัยรัชกาลที่ 3

แม้ว่ารัชกาลที่ 3 มิได้มีพระราชหฤทัยสนพระทัยในเรื่องการดนตรีคีตศิลป์ ปรากฏมีการให้การนาฏดุริยางคศิลป์ออกไปอยู่นอกพระบรมมหาราชวัง เรื่องดังกล่าวกลับเป็นผลดีในทางการเจริญเติบโตของวัฒนธรรมนาฏดุริยางคศิลป์อย่างสูง ด้วยทางขับร้องที่ถือเป็นของดีที่สุดและคีตศิลป์ขั้นครูจากสำนักพระราชวัง ออกมาจากวังในสู่วังนอก เกิดละครชาวยจริงหญิงแท้ และดนตรีชาวยจริงหญิงแท้ บทเพลงต่าง ๆ หลังไหลสู่ชาวบ้าน วัดและวังต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ในขณะนั้นทางขับร้องยังไม่มีทางเฉพาะของสำนักตนเองมากนัก มีเพียงการถ่ายทอดความรู้จากวังหน้าสู่วังหลวงเพียงทางเดียว ปรากฏเพลงขับร้องเพลงอัตราสามชั้น ซึ่งขณะนั้นยังไม่ได้เรียกว่าเพลงสามชั้น ส่งสะท้อนให้ทราบว่าการขับร้องเพลงไทยนั้นมีกระบวนการพัฒนาเพิ่มขึ้นมาก

สมัยรัชกาลที่ 4

เจ้าจอมมารดาศิลาในรัชการที่ 2 มีพระโอรสทั้ง 3 พระองค์ที่ทรงสนพระทัยทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยผลงานของพระโอรสทั้ง 3 พระองค์เริ่มประจักษ์ชัดเกิดขึ้นยุคสมัยรัชกาลที่ 3-4 ดังนี้

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (พระองค์เจ้าพนมวัน) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา พระองค์ท่านโปรดดนตรีปี่พาทย์และการละครเป็นอย่างมาก

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์ (พระองค์เจ้ากุญชร) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา พระองค์ท่านเป็นเจ้าของวังบ้านหม้อซึ่งสร้างราวสมัยรัชกาลที่ 4 มีพระโอรสและพระธิดา คือ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณกุลธิด์ อันมีหม่อมแปรม หม่อมศิลา เป็นภรรยาและเป็นคนร้องสำคัญ ที่ได้ต่อเพลงกับเจ้าจอมมารดาศิลา ผู้มีศักดิ์เป็นย่า พระองค์เจ้ากุญชรนั้นมีหลาน คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ มีคณะละครที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ และได้รับราชการในการควบคุมกรมมหรสพหลวง จึงทำให้คณะละครและกรมมหรสพซึ่งท่านเป็นผู้ควบคุมอยู่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักดนตรีนักร้องและนักแสดงที่มีชื่อเสียงหลายคน นักดนตรี เช่น พระประดิษฐไพเราะ (ตาต) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาดนะวลีย์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ฯลฯ นักร้อง เช่น หม่อมเจริญ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ แม่แป้น วัชรโบล แม่แจ้ว แม่ชม แม่ชื่น ฯลฯ นักแสดง เช่น หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา คุณหญิงนุฎาณูรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ฯลฯ

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (เจ้าชายทินกร) พระโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา ทรงเป็นนักเพลงยาว นักสักวาชั้นเยี่ยม ซึ่งในสมัยนั้นมีความนิยมในการเล่นสักวาอย่างมากในหมู่ของนักกวี ซึ่งถือว่าเป็นศิลปะขั้นสูง ซึ่งเจ้านายผู้สูงศักดิ์และคฤหาสน์มักนิยมนัดกันชุมนุมลอยเรือเล่นสักวาตามงานนักขัตฤกษ์หรือในโอกาสพิเศษต่าง ๆ

ด้วยลักษณะการปกครอง ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีของสังคมในยุคต้นรัตนโกสินทร์ ประชาชนให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมหลวง เมื่อพระราชวังมีทรศนะใดอย่างใดเกี่ยวกับวัฒนธรรม จึงทำให้มีผลส่งสะท้อนไปยังค่านิยมความเชื่อของผู้คน วัฒนธรรมการขับร้องในราชสำนักจึงเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการยอมรับในหมู่ศิลปิน ณ ขณะนั้นเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากความนิยมดนตรีคีตศิลป์ไทยในราชสำนักแล้ว ความนิยมด้านการขับร้องยังปรากฏในวังต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ความนิยมดนตรีคีตศิลป์ไทยได้แพร่กระจายไปสู่สำนักดนตรีต่าง ๆ เป็นที่น่าพิจารณาว่า นักร้องที่อยู่ตามวังเจ้านายต่าง ๆ ส่วนมากจะเป็นนักร้องหญิง หากถ้านักร้องชาย มักจะเป็นนักเทศน์ สวดคฤหัสถ์ นักแหล่ ที่มาจากเพลงชาวบ้าน

ในยุคดังกล่าวจึงเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงการดนตรีคีตศิลป์ไทยอย่างชัดเจน เพราะเริ่มมีสำนักดนตรีเกิดขึ้น เกิดกรมพิพาทย์หลวง เกิดการนิยมเพลงที่ยืดจากสองชั้นเป็นสามชั้น ทำให้การขับร้องเกิดการเอื้อนที่มีลักษณะตรง ๆ ในยุคต้น ผู้ขับร้องและผู้แสดงในวังต่างได้มาเป็นเจ้าจอม เกิดสำนักดนตรีขึ้นอย่างหลากหลาย การดนตรีและนาฏศิลป์เข้าสู่วังเจ้านายต่าง ๆ มีเพลงขับร้องเพลงภาษา การขับร้องแอ่วลาว

สมัยรัชกาลที่ 5

คีตศิลป์ไทย ไม่เพียงแต่จะมีหน้าที่จรรโลงโลกและสร้างสุนทรียศาสตร์ แต่ยังเปรียบเสมือนกระจกบานใหญ่ที่สะท้อนถึงเรื่องราวทางวัฒนธรรม และสภาพความเป็นไปของสังคมในแต่ละยุคแต่ละสมัย เมื่อย้อนกลับนับเนื่องไปในช่วงต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ งานของคีตศิลป์ไทยได้ถูกสร้างสรรค์โดยอาศัยภูมิปัญญาขบถจากโบราณจารย์สืบกันมา พร้อมกับค่านิยมของสังคม โดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่เริ่มมีการติดต่อกับชาวต่างชาติทั้งในเอเชียและยุโรป เมื่อความเจริญด้านต่าง ๆ ไหลบ่าเข้าสู่ประเทศไทยอย่างรวดเร็ว จึงก่อให้เกิดมีการเชื่อมโยงกับชาติตะวันตกรอบด้านสู่กระแสอิทธิพลของอารยธรรมตะวันตกได้ก่อให้เกิดแนวคิดใหม่ ๆ ในสังคมไทย โดยเฉพาะวัฒนธรรมการฟังเพลงผ่านเครื่องเล่นแผ่นเสียง สร้างความเปลี่ยนแปลงให้ชาติบ้านเมืองอย่างมีนัยสำคัญ ควบคู่กับความพยายามที่จะรักษารากเหง้าการขับร้องดั้งเดิม สมัยรัชกาลที่ 5 ถือเป็นรัชสมัยแห่งการฟื้นฟูบำรุงพัฒนาบ้านเมืองอย่างแท้จริงรอบด้าน ได้ทรงนำแนวคิดจากชาติตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในสยามประเทศอย่างต่อเนื่อง กระบวนกล่อมเกลางานของสังคมทางด้านค่านิยมการขับร้องจึงมีการพัฒนาด้านค่านิยม

ปราชญ์คีตศิลป์ไทยชั้นปกครองที่โดดเด่นแห่งยุคคือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระราชโอรสองค์ที่ 62 ในล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 5 ที่ทรงมีความเป็นอัจฉริยะทั้งในด้านวรรณคดี จิตรกรรม ประวัติศาสตร์ สถาปัตยกรรม โบราณคดี ตลอดจนถึงงานด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย ทรงช่วยวางรากฐานระบบการดนตรีและการขับร้องในลักษณะใหม่ที่หลากหลาย เช่น เพลงเขมรไพรโยค ฯ เป็นต้น

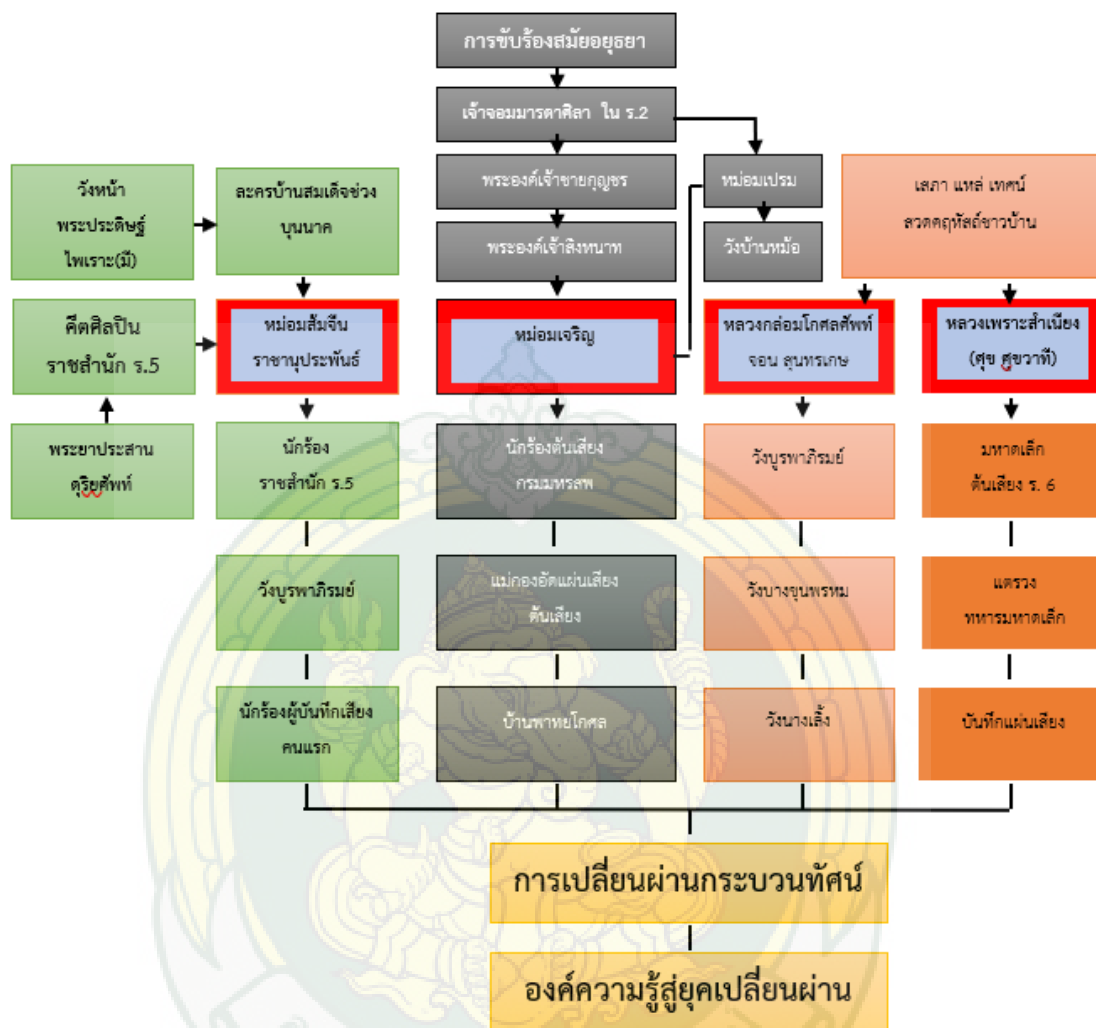
ในระบบสังคมโดยทั่วไปอันเกี่ยวเนื่องกับการขับร้องเพลงไทย ปรากฏพบในแต่ละสำนัก เริ่มมีทางเพลงที่แตกต่างกัน ปรากฏพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้ประดิษฐ์แนวทางการขับร้องลักษณะใหม่ ถ่ายทอดให้กับหม่อมส้มจิ้น ราชานุประพันธ์ ในยุคต้นรัชกาลไม่มีไมโครโฟน ผู้ขับร้องยังปรากฏการนิยมใช้เสียงสูงแหลมดัง การละครของบ้านขุนนาคนั้นเป็นละครที่มีการขับร้องในรูปลักษณะ

จารีตเดิม ละครแบบบ้านเจ้าพระยามหินฯ สร้างละครพันทางเป็นที่นิยมในสังคม เกิดเพลงร้องที่ใช้ในการขับกล่อม ทางขับร้องยังไม่ปรากฏระเบียบแบบแผน

ปลายรัชกาลที่ 5 เริ่มเป็นยุคที่มีรูปแบบการขับร้องที่ชัดเจน, พระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ดำเนินการปฏิวัติวิธีการขับร้องจากยุคคลาสสิกมาสู่ยุคโรแมนติกของไทย (ทางปี ทางขับร้อง การบรรจุเพลงลีลากระทุ่มในและนอก ทางขับร้องเพลงในเรื่องเงาะป่า เป็นต้น), มีแผ่นเสียงนักร้องเพลงไทยซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญในการเข้าใจทางขับร้องที่เก่าแก่ที่สุดของไทย

การศึกษากระบวนการขับร้องเพลงไทยที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่มีหลักฐานเชิงประจักษ์ด้านเสียงร้อง ทั้งการออกชื่อที่หน้าตราแผ่นเสียงของผู้ขับร้อง ลักษณะเสียง สามารถนำข้อมูลปฐมภูมิไปวิเคราะห์สังเคราะห์ได้ด้วยมีความเป็นรูปธรรมทางด้านเสียงขับร้องมากที่สุด นำมาสู่การวิเคราะห์ประวัติภูมิหลังของผู้ขับร้องในชั้นต่อไปได้ ซึ่งการวิเคราะห์เพลงจากแผ่นเสียงนั้น เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์การขับร้องที่สำคัญยิ่ง เป็นการเปิดหูปเปิดตาทางวิชาการในกรณีหนึ่งว่า กระบวนการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยนักร้องหน้าพระที่นั่งนั้น นักร้องในวัง อันเป็นที่ยอมรับในสังคมสมัยนั้น ๆ มีลักษณะการขับร้องแบบใด ซึ่งถ้ามองในมิติของคนยุคเก่า จะสามารถสื่อสะท้อนให้เห็นว่า กระบวนการขับร้องแบบเก่าเป็นอย่างไร มีอะไรเปลี่ยนแปลง หรือมากกว่าปัจจุบัน ซึ่งในทฤษฎีของศิลปินปัจจุบันที่อาจมองว่า กระบวนการขับร้องยุคดั้งเดิมนั้น ยังไม่ดีเหมือนกับกระบวนการขับร้องในปัจจุบัน แต่อย่างน้อย การรับรู้ทางด้านการขับร้องสมัยเก่าจะสามารถสื่อสะท้อนให้เห็นว่า กระบวนการขับร้องเพลงไทยนั้นมีได้นิ่งอยู่กับที่เฉย ๆ แต่วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยได้มีการพัฒนาให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ เป็นลำดับจนถึงทุกวันนี้

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์สารัตถะองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม สมัยรัชกาลที่ 5 โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 จากตัวแทนคีตศิลปิน 4 ท่าน คือ หม่อมสัสมิ์จิน ราชานุประพันธ์ (บุณนาค) หม่อมเจริญ พาทยโกศล หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) หลวงเพราเส้าเนียง (สุข สุขวาที) ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม สมัยรัชกาลที่ 5 ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 39 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม สมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ความรู้ยุคเปลี่ยนผ่าน จากคิตติลปิน ดังนี้

- 1). คุณครูท้วม ประสิทธิกุล
- 2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

จากการรวบรวมเอกสาร ตำราต่าง ๆ กล่าวว่า ไม่สามารถแยกองค์ความรู้ทางด้านการขับร้องในยุคเปลี่ยนผ่านเป็นรัชสมัยได้ เนื่องจากกระบวนการกล่อมเกลาทางด้านการดนตรีขับร้อง มีวิถีการพัฒนาที่แตกต่างกันไปตามแต่บริบทของวัฒนธรรมวัง สำนัก บ้านและบุคคลต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับกระบวนการพร้อมของระบบการกล่อมเกลาวัฒนธรรมขับร้อง ทั้งในเรื่องของค่านิยม ระดับความสำคัญ การกระทำ จุดมุ่งหมาย ความเชื่อ ข้อห้าม เจตนา ตัวแทนของความเป็นเลิศที่สมควรได้รับการเชิดชู ซึ่งมี

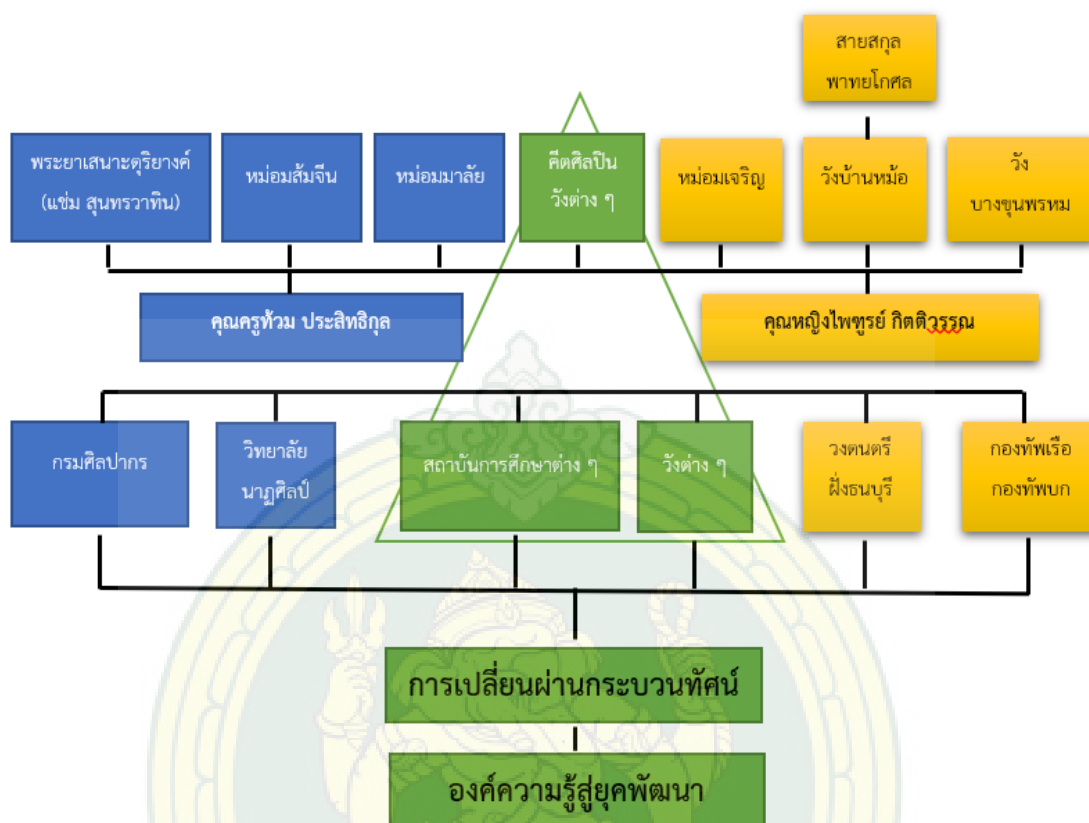
อิทธิพลต่อทัศนคติและพฤติกรรม อุดมการณ์ ค่านิยมสุนทรียศาสตร์ ตลอดจนค่านิยมรอง ซึ่งสาระสำคัญขององค์ความรู้ยุคเปลี่ยนผ่านสามารถสะท้อนให้ทราบ ดังนี้

ครูท่อมต่อเพลงกับหม่อมส้มจิ้นและท่านเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ มีการประชันการขับร้อง ณ วังบางขุนพรหม ทำให้เกิดทางวังต่าง ๆ เช่น วังบางคอแหลม ทางวัดกัลยา ทางบ้านบาตร ฯ ส่งผลให้เกิดการพัฒนาทางด้านกระบวนการขับร้อง คนที่ร้องแบบเจ้าคุณประสานฯ นั้นจะขับร้องแบบหลวงเสนาะกรณ ส่วนทางขับร้องของเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ในยุคแรกคือลักษณะของครูท่อม ส่วนทางขับร้องของเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ในยุคพัฒนาคือ ครูเข้มซ้อย ครูเหนียว ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นต้น ซึ่งชีวิตปลายทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ประดิษฐ์ทั้งทางขับร้อง ทางปี ทางดนตรีแนวโรแมนติกที่ชัดเจน การกลมเกลียววิธีการขับร้องโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ เป็นสมัยที่แบ่งแยกทาง แบ่งแยกแนว แบ่งแยกสำนักอย่างชัดเจน ลักษณะอื่นในทางขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ มีลักษณะนวล ละมุน มีความกลมเกลี้ยงเข้าหากัน ซึ่งทางขับร้องที่ไพเราะนั้น ส่วนมากจะออกมาจากซอสามสาย ตลอดจนพบว่าในยุคเปลี่ยนผ่านนี้ เกิดกระบวนการวิธีการเปลี่ยนเนื้อร้องใหม่เพื่อให้ทางร้องนั้นนุ่มนวลขึ้น

ทางขับร้องบ้านคุณหญิงไพฑูรย์ เกิดจากขัดเกลาตนเองโดยยึดหลักจารีตเดิมไว้ ทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ เช่น เพลงสืบท เพลงบุหลัน มีเนื้อร้องที่แตกต่างจากสำนักอื่น เนื่องจากนิยมร้องเพลงประเภทการประพันธ์แบบเล่าเรื่อง (descriptive) ลักษณะทางขับร้องบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ส่งสะท้อนสู่คุณหญิงไพฑูรย์ มีความแข็งแรง และตรง มีหลักจารีตการขับร้องโบราณคุ่มครองอย่างแนบแน่น โดยเฉพาะทางของคุณหญิงไพฑูรย์นั้น เป็นลักษณะของทางของผู้หญิงที่รักษาแบบแผนการขับร้องแบบดั้งเดิมไว้ ซึ่งเป็นแบบทางขับร้องเก่าที่สามารถสะท้อนให้เห็นว่าลักษณะการขับร้องแบบดั้งเดิมมีลักษณะรูปแบบอย่างไร

ในยุคเปลี่ยนผ่านนี้ นักดนตรีนักร้องรวมถึงนักแสดงชาวบ้าน นิยมเลือกรับความรู้จากศิลปินชั้นครูผู้ที่มีมาราชาสำนัก และวังต่าง ๆ อย่างมีนัย เกิดเทคนิคกระบวนการขับร้องที่วิจิตรมากขึ้น เกิดศัพท์สังคีตทางการขับร้องเพลงไทย ทางดนตรีทางขับร้องแต่ละสำนักมีเอกลักษณ์ของตนเอง มีความเป็นปัจเจกบุคคลสูง ทั้งปรากฏพบทั้งลักษณะที่เหมือนกันหรือมีร่วมกัน ทั้งมีลักษณะเฉพาะตัวที่ปรากฏเฉพาะในวงแคบ ๆ เช่น บ้าน สำนักต่าง ๆ บางลักษณะปรากฏความเป็น “อัตลักษณ์” คือองค์ความรู้ที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ สุดท้ายปลายทางคือการพัฒนาการขับร้องสู่เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ที่มีความคล้ายคลึงและทับซ้อน โดยผ่านการเผยแพร่ของคีตศิลปินที่อยู่ในหน่วยงานและสำนักดนตรีที่เป็นที่นิยมหลักของวัฒนธรรมดุริยางคศิลป์ไทย เช่น สำนักพาทยโกศล สำนักบ้านบาตร กรมศิลปากร สถาบันการศึกษาต่าง ๆ เป็นต้น

จากการวิเคราะห์ สาระสำคัญขององค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน จากตัวแทนคีตศิลปิน 2 ท่าน คือ คุณครูท่อม ประสิทธิ์กุล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่านที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 40 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ความรู้สู่ยุคพัฒนา จากคีตศิลปิน ดังนี้

- 1). ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน
- 2). ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์
- 3). ครูแจ้ง คล้ายสีทอง
- 4). ครูทัศนีย์ ชุนทอง

จากการรวบรวมเอกสาร ตำราต่าง ๆ กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทย ยังคงรักษามรดกภูมิปัญญาที่ได้รับจากครูอาจารย์เป็นหลัก ควบคู่กับการพัฒนากระบวนการขับร้องให้มีความประณีตบรรจงไปตามแต่ละสำนัก แต่ละทรงสนะของศิลปิน

คีตศิลปินที่ใช้ในการวิเคราะห์ทั้ง 4 ท่าน ล้วนเป็นปราชญ์ทางด้านคีตศิลป์ไทยที่มีความเป็นเลิศอย่างมีนัยน้าพิจารณา ครูเจริญใจ สุนทรวาทินและครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ ต่างเป็นลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (สายเสนาะ) แต่ทั้งสองท่านมีกลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกัน ด้วยมาจากสายลูกและสายลูกศิษย์ เมื่อพิจารณาลักษณะของสายลูกศิษย์ ปรากฏพบกรอบระยะเวลาในการเริ่มประดิษฐ์ทางขับร้องที่ประณีต

ไพเราะของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ควรพิจารณา เช่น ลูกศิษย์ในยุคครูท่อมมีลักษณะการขับร้องอย่างหนึ่ง ลูกศิษย์ในยุคครูเหี้ยนมีการขับร้องอีกอย่างหนึ่งที่ต่างกัน ตลอดจนการได้มาซึ่งทางขับร้องที่ไพเราะของแต่ละศิลปิน ควรพิจารณาถึงต้นทางคีตจารย์ของศิลปินนั้น ๆ ว่า ก่อเกิดมาจากสำนักใด ท่านใด เวลาใด จะช่วยให้การวิเคราะห์มีความใกล้เคียงที่เป็นไปได้มากที่สุด

ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูทัศนีย์ ขุนทอง ทั้งสองท่านมาจากกระบวนการฝึกหัดขัดเกลาที่แตกต่างกัน จากในราชสำนักและจากชาวบ้าน ต่อเมื่อเข้ามาเป็นตัวแทนคีตศิลปินที่อยู่ในสถาบันหลักในการทำนุบำรุงและเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติ คือ กรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้เกิดการเรียนรู้จากคีตศิลปินอาวุโสคนสำคัญ ทำให้กระบวนการรับรู้ศาสตร์การขับร้องทั้งสองฟากวัฒนธรรมสู่ความพัฒนาขั้นสุดคือศิลปินแห่งชาติ นำส่งให้มีกำลังในการเผยแพร่องค์ความรู้ดังกล่าวสู่สาธารณะชนมากกว่า จึงทำให้องค์ความรู้จากทั้งสองศิลปินได้รับการยอมรับ

ยุคแห่งการพัฒนาทางด้านการขับร้องเพลงของไทย ปรากฏการได้มาซึ่งทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องของตัวแทนศิลปินทั้ง 4 ท่าน สามารถสะท้อนให้ทราบว่า องค์ความรู้ที่ตัวแทนศิลปินทั้ง 4 ท่านได้รับมานั้น มาจากคีตจารย์ที่หลากหลาย ทั้งในราชสำนักรัชสมัยต่าง ๆ คีตศิลปินจากสำนักต่าง ๆ ทั้งในวังและระดับชาวบ้าน ทั้งความหลากหลายทางการขับร้อง เช่น เสภา การพากย์ เจริจา สวดคฤหัสถ์ ดอกสร้อย สักวา มโหรี ปี่พาทย์ ฯ การพัฒนาขีดสุดของการขับร้องเพลงไทย ทำให้มองเห็นต้นเค้าแบบแผนการขับร้อง

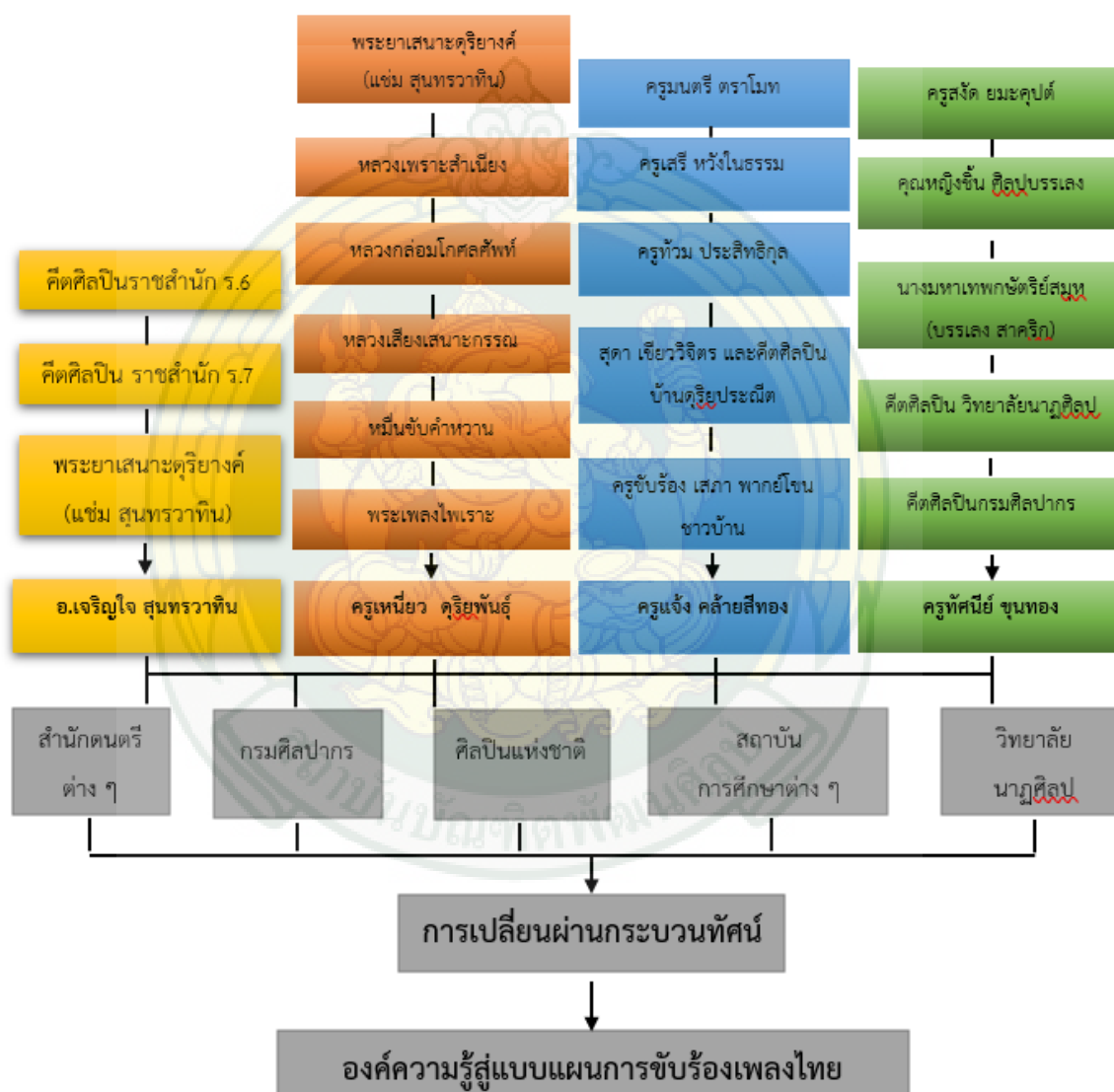
ทบวงมหาวิทยาลัยจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย จึงได้เกิดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย นำไปสู่การเรียนดนตรีที่มีหลักสูตรที่คุมครอง ทำให้เกิดศัพท์สังคีตต่าง ๆ จาริต ประเพณี ค่านิยม แนวปฏิบัติที่มีความเป็นบรรทัดฐานที่กำหนดให้สังคมวัฒนธรรมดนตรีมีวิถีการประพฤติปฏิบัติเป็นกรอบโครงสร้างให้ดำเนินตาม ซึ่งสังคมดุริยางคศิลป์ได้ยอมรับนับถือว่าแบบแผนการปฏิบัติดังกล่าวที่ได้จากการประชุมโดยคีตจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิจากหลากหลายสำนักดังกล่าวเป็นสิ่งดีงาม ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวที่พัฒนาสู่ความเป็นจารีตประเพณี ล้วนเป็นแนวประพฤติปฏิบัติที่ได้ดำเนินสืบ ๆ ต่อกันมาในวงวัฒนธรรมเป็นเวลายาวนาน โดยผู้ปฏิบัตินั้นรู้สึกร่วมกันว่าจะต้องปฏิบัติตาม

องค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย มีการถวิลหาทางความคิด สังคมมีการเปิดรับความหลากหลายทางเสียงเพลงมากขึ้นกว่าเดิม ส่งผลให้เกิดการพัฒนาการขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย เช่น การขับร้องเพลงไทยแบบดั้งเดิมและแบบพัฒนา การขับร้องแบบผสมผสาน การขับร้องลูกกรุง ลูกทุ่ง ตลอดจนการขับร้องแบบสมัยนิยมซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ นำมาสู่การขับร้องเพลงไทยมิติใหม่

ในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงโดยเฉพาะด้านเทคโนโลยี ทำให้กระบวนการขับร้องสู่กระบวนการทัศน์ใหม่ โดยเฉพาะการเข้าถึงสื่อสารสนเทศและเทคโนโลยีของผู้คนในสังคมวัฒนธรรมดนตรี เริ่มมีความหลากหลาย ศิลปินมีความเป็นปัจเจกภาพส่วนบุคคลสูง เทคโนโลยีเปิดโอกาสแห่งการเรียนรู้ในลักษณะกว้าง เข้าถึงข้อมูลที่มีประสิทธิภาพได้ ทำให้เกิดการพัฒนาทางด้านการขับร้องที่ปรากฏเป็นรูปธรรมมากที่สุด โดยแนวโน้มการพัฒนาการขับร้องเพลงไทยในอนาคต เป็นไปในทางที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางทฤษฎีและปฏิบัติ เป็นกระบวนการขับร้องที่มีความเข้าใจในสังคมอนาคตที่ไม่ตายตัว หากแต่แสวงหาการ

เปลี่ยนแปลงที่มีความกลมเกลียวสมดุล เข้าถึงศาสตร์ศิลป์ซึ่งกันและกันด้วยมิติแห่งสุนทรียรมย์ สู่แบบแผนการขับร้องเพลงไทยในลำดับต่อไป

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์สาระองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน จากตัวแทน คีตศิลป์ 4 ท่าน คือ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนาที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้



ภาพที่ 41 กรอบโครงสร้างเชื่อมโยงองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนา
ที่มา: ผู้วิจัย

จากประมวลสรุปองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ข้างต้น ทำการสังเคราะห์ ปรากฏการณ์ที่เกิดจากการวิจัย แยกแยะโดยมีกระบวนการบูรณาการปัจจัยต่าง ๆ ที่อยู่ในรูปของแนวคิดเข้ามาเป็นองค์ประกอบร่วมกัน ทำให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ ในลักษณะการบูรณาภาพที่เป็นรูปธรรม โดยสามารถสังเคราะห์ องค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มคีตศิลป์หญิง และกลุ่มคีตศิลป์ชาย ดังนี้

1) กลุ่มคีตศิลป์หญิง

กลุ่มคีตศิลป์หญิงยุคดั้งเดิม ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐานเก่าแก่ในราชสำนักยุคต้น สมัยรัตนโกสินทร์ มีการออกชื่อนักร้องจำนวนมาก ซึ่งทุกท่านเป็นคีตศิลป์หญิงที่อยู่ในพระราชวัง ซึ่งต่อในสมัยรัชกาลที่ 5 มาปรากฏอยู่ตามวังเจ้านายต่าง ๆ จำนวนมากที่ปรากฏค่านำหน้าด้วยบรรดาศักดิ์ คีตศิลป์ในยุกดั้งเดิมต่างให้การยอมรับวิชาการขับร้องที่สืบทอดจากเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งพระองค์ท่านเป็นต้นตำรับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงถือเป็นทางขับร้องที่มีค่ามากในสังคมวัฒนธรรมการขับร้องสมัยดังกล่าว ด้วยเป็นทางของของผู้มีบรรดาศักดิ์ อันมีหม่อมเปรมและหม่อมศิลาซึ่งเป็นคนร้องสำคัญที่ได้รับการถ่ายทอด และเป็นผู้ถ่ายทอดสู่วังบ้านหม้อ โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยมีคณะละครที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ และได้รับราชการในการควบคุมกรมมหรสพหลวง จึงทำให้คณะละครและกรมมหรสพซึ่งท่านเป็นผู้ควบคุมอยู่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักดนตรีนักร้องและนักแสดงที่มีชื่อเสียงหลายคน นักดนตรี เช่น พระประดิษฐไพเราะ (ตาด) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาทนะวิลัย) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ฯ ด้านวงหน้า วงหลวงและวงสมเด็จช่วง บุญนาค มีพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และคีตศิลป์ในราชสำนักในรัชกาลที่ 5 เป็นครูผู้ใหญ่ที่นักร้องให้การเคารพนับถือ ด้วยมีคุณูปการหลายอย่างในฐานะเป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นกลวิธี ผู้เรียบเรียง ตกแต่งคำร้อง ฝึกซ้อม และส่งเสริมคีตศิลป์ ซึ่งค่านิยมของผู้ขับร้องยุกดั้งเดิมนิยมเสียงสูง และแหลม

กลุ่มคีตศิลป์หญิงยุคเปลี่ยนผ่าน ผลจากการศึกษาพบว่า ยังคงรับวัฒนธรรมการขับร้องแบบบรรดาศักดิ์ มีการกล่อมเกลาระบบการเรียนรู้ศาสตร์การขับร้องจากบรมครูคนสำคัญซึ่งเป็นครูผู้ใหญ่ที่ส่วนหนึ่งมาจากยุกดั้งเดิม กลุ่มศิลป์ยุคเปลี่ยนผ่านปรากฏพบเป็นผู้คงแก่เรียน เข้าถึงวิชาความรู้ได้ง่ายกว่ายุกดั้งเดิม มีหน่วยงานในการเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงประจักษ์ เริ่มมีการเรียนการสอนการขับร้องที่เป็นระบบแบบแผน ด้วยระบบวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มีการพัฒนาระบบเศรษฐกิจ วัฒนธรรม ค่านิยมจากต่างประเทศ ส่งผลให้ระบบวัฒนธรรมดนตรีของไทยเริ่มมีการพัฒนาอย่างมาก มีผลต่อระบบการขับร้องเพลงไทยที่เริ่มมีต้นเค้าในการเปลี่ยนแปลง ประเด็นที่น่าพิจารณาต่อมา คือ ศิลปินผู้หญิงของไทยนั้น ไม่ปรากฏราชทินนาม ยศศักดิ์ ลำดับขั้นฐานะที่สามารถสะท้อนถึงความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปะเหมือนกับศิลปินชาย เนื่องจากลักษณะจารีตวัฒนธรรมหญิงในบริบทของผู้นำในยุคต้นรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีลักษณะที่จำกัดอันเป็นเรื่องปกติ การผูกความเชื่อในฐานะของชื่อเสียงศิลปินจึงไม่สามารถนำมาเป็นเครื่องวัดความสามารถเหมือนกับศิลปินผู้ชาย แต่ทั้งนี้ ชื่อเสียงอันปรากฏในความสามารถของศิลปินหญิงนั้น ๆ สามารถสื่อสะท้อนออกจากผลงาน

เป็นสำคัญ ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของนักร้องหญิงในยุคเปลี่ยนผ่านนั้น มีความถึงพร้อมในองค์ความรู้เพียงใด

กลุ่มคีตศิลปินหญิงยุคพัฒนา ผลจากการศึกษาพบว่า เป็นกลุ่มคีตศิลปินที่มีฝีมือเป็นเลิศ ทั้งทางขับร้องและทฤษฎี ด้วยได้รับการกล่อมเกลาค้องความรู้ที่สืบทอดมาจากยุคดั้งเดิมและยุคเปลี่ยนผ่าน ปรับปรุงการขับร้องให้มีความละเมียดละไม นุ่มนวลจะแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องผู้ฟังโดยมาก เกิดกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ จำนวนมาก มีการประดิษฐ์ทางขับร้องให้ใช้เสียงต่ำที่นุ่มนวลและเทคนิควิธีจำนวนมาก ทำให้เป็นที่ยอมรับนับถือเป็นมาตรฐานการขับร้องโดยทั่วไป การขับร้องในยุคพัฒนาได้รับการยกย่องส่งเสริมในอาชีพ ทำให้เกิดคุณค่า แบบอย่างในความสำเร็จรอบด้าน มีการเปิดสอนในสถาบันการศึกษาหลักของชาติ ส่งผลให้มีการเข้าถึงองค์ความรู้และการพัฒนาที่เจริญก้าวหน้าสู่ทุกภูมิภาค นำมาสู่ความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมการขับร้องของไทย

2) กลุ่มคีตศิลปินชาย

กลุ่มคีตศิลปินชายยุคดั้งเดิม ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐานว่าทุกท่านมีความสามารถขับร้องแหล่ เทคนั้ เท่ พากย์โชน และเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองมาก่อน เมื่อมีชื่อเสียงในสังคมที่กว้างขวางทางใดทางหนึ่ง อันเป็นที่ปรากฏชัดแล้ว จะนำไปสู่การเข้ามารับใช้ตามวังต่าง ๆ นอกจากฝีมือในทางขับร้องที่สะสมมีอยู่ในตนเองแล้วของนักร้องชาย เมื่อเข้ามาสู่วังต่าง ๆ นั้น ย่อมมีการเลียนแบบ ศึกษาเล่าเรียน การปรับใช้ การผ่อนถ่ายองค์ความรู้สู่กัน จึงทำให้ชื่อเสียงของกลุ่มคีตศิลปินชายยุคดั้งเดิมเป็นที่รู้จักในวงกว้าง นำไปสู่การได้รับความไว้วางใจจากคณะผู้บันทึกเสียงหลากหลายบริษัท ให้เป็นผู้บันทึกเสียงต่าง ๆ ตลอดจน ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของกลุ่มนักร้องชายซึ่งมีจำนวนน้อยนั้น แต่ละท่านมีความถึงพร้อมที่พิเศษ ประเด็นที่ปรากฏพบคือ การขับร้องเพลงไทยของผู้ชายในยุคต้นรัตนโกสินทร์ มีความแตกต่างกับนักร้องผู้หญิงอย่างมาก เพราะผู้ชายส่วนมากจะขับร้องในลักษณะครุพักลักจำมาก่อน ด้วยส่วนมากจะร้องเล่นแหล่ เทคนั้ เสภา สักวา ฯ มาก่อน จากนั้นจึงค่อยมาปรับเข้ากับปี่พาทย์ภายหลัง นักร้องชายทั้งหมดในยุคดั้งเดิมนั้น ได้มาเข้าวังทีหลัง โดยมีกระบวนการขัดเกลาให้วิธีเพลงร้องนั้นดีขึ้นโดยครูขับร้องเพลงไทยผู้หญิงซึ่งอยู่ในวัง ซึ่งทำให้นักร้องเพลงไทยผู้ชายเหล่านี้พัฒนาตนเองขึ้นมาขับร้องเพลงตับ เพลงเถา เพิ่มมากขึ้น เนื่องจากมีเทคนิควิธีการที่ชำนาญอยู่แล้วในเรื่องการแหล่ เทคนั้ เสภา สักวา ฯ จึงสามารถปรับตัวได้ง่าย ค่านิยมของผู้ขับร้องชายยังสอดคล้องกับผู้ขับร้องหญิงยุคดั้งเดิมที่นิยมเสียงสูง และแหล่เป็นหลัก ทั้งนี้ บทบาทนักร้องชายในวัฒนธรรมราชสำนักจะผูกอยู่กับการประเพณีเป็นส่วนใหญ่ กระบวนการพัฒนาการขับร้องในยุคเปลี่ยนผ่านจึงปรากฏไม่ชัดเจน

กลุ่มคีตศิลปินชายยุคพัฒนา ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐาน มีศิลปินที่เป็นต้นแบบของนักร้องชายยุคพัฒนา ประกอบด้วย หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) นายเชื้อ นักร้อง ครูเลื่อน จันทราณ เป็นต้น บุคคลที่นำการขับร้องของผู้ชายสู่การพัฒนาคือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยประดิษฐ์ทางขับร้องให้กับครูเหนียว ดุริยพันธ์ ซึ่งเป็นทางขับร้องลักษณะใหม่ที่เน้นความอ่อนหวาน รื่นรมย์ เช่นเดียวกับการพัฒนาการขับร้องของนักร้องหญิงยุคพัฒนา โดยครูเหนียวมีช่องทางเผยแพร่องค์

ความรู้จำนวนมาก เช่น โรงละครแห่งชาติ และสถานวิทยุกระจายเสียง ทำให้กลวิธีการขับร้องได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณะ พัฒนาเป็นต้นแบบมาตรฐานของศิลปินไทย โดยยุคต่อมา มีครูแจ้ คล้ายสีทอง ผู้ซึ่งเกิดมาในท่ามกลาง การพากย์โขน แห่ เทศน์ ดนตรีไทย ได้รับการกล่อมเกลาจากครูอาจารย์ ผู้มีความสามารถสูงของกรมศิลปากร ทำให้กระบวนการขับร้องพัฒนาการขับร้องถึงขีดสุด สร้างชื่อเสียง ผ่อนถ่ายความรู้สู่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ กรมศิลปากร ฯ ทำให้ศาสตร์ด้านการขับร้องเพลงไทยเกิดความมั่นคงในการสืบทอดองค์ความรู้สู่สาธารณะ

ผลการวิจัย เรื่ององค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา ทฤษฎีบ้านวัดวัง และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลา ทฤษฎีบ้านวัดวัง และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ส่งเสริมให้คาดเดาผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคัมภีร์ ให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

2. แบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

แบบแผนการขับร้องเพลงไทย หมายถึง ขนบธรรมเนียมการขับร้องเพลงไทยที่กำหนดใช้ถือปฏิบัติสืบทอดกันมา ยึดเป็นกรอบแนวทางเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบจากการจัดการองค์ความรู้ เกิดขึ้นจากการวางกฎเกณฑ์ทางด้านการขับร้องเพลงไทย จัดรวบรวมเป็นโครงสร้างหมวดหมู่เรียบเรียงขึ้น โดยแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สามารถรวบรวมแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ดังนี้

ต้นเค้าเอกสารจารึกที่เป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดในการขับร้องเพลงไทย ปรากฏในสมัยแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยการบันทึกเพลงไทยด้วยระบบโน้ตสากล จำนวน 1 เพลง คือ เพลงสายสมร โดย ซิมอง เดอ ลาลูแบร์ (Simon de le Loubere) ราชทูตชาวฝรั่งเศสที่ได้เดินทางมาสู่กรุงศรีอยุธยา โดยได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับสารัตถะของกรุงศรีอยุธยา ชื่อหนังสือ The Kingdom of Siam โดยบันทึกโน้ตเพลงไทยในระบบสากล อัตราจังหวะ C (4/4) ชื่อเพลงสายสมร ซึ่งบันทึกด้วยทำนองขับร้องซึ่งไม่ปรากฏเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยรายละเอียดอื่น ๆ นั้นเบาบางมาก การบันทึกการขับร้องครั้งดังกล่าวนี้ แม้ว่าจะมีความเก่าแก่ที่สุดในการวินิจฉัยกระบวนการขับร้องของไทย แต่การบันทึกทางขับร้องดังกล่าวมาจากทัศนคติของคนนอกวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทย อาจจะไม่สามารถอธิบายเอกลักษณ์และอัตลักษณ์การขับร้องดังกล่าวพอที่จะให้เกิดความกระจ่างได้ จึงไม่สามารถกล่าวได้นั้นคือแบบแผนการขับร้องเพลงไทย แต่มีความสำคัญเชิงประจักษ์ในการมีอยู่ของกระบวนการขับร้องเพลงไทยในแง่ของประวัติศาสตร์

2.1 สมัยรัชกาลที่ 5 การบันทึกโน้ตเพลงไทยของพันโทพระอภัยพลรบ

ในสมัยดังกล่าวเกิดโน้ตเพลงที่ประดิษฐ์ด้วยตัวอักษรไทย ซึ่งถือว่าการบันทึกโน้ตเพลงที่เก่าแก่ที่สุดที่คนไทยคิดขึ้น ปรากฏในช่วง พ.ศ. 2403 - 2459 โดยพันโทพระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล) บุตรชายคนที่ 4 ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ขุนนางราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 4 ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถหลายด้าน นอกจากนี้ท่านยังสนใจการดนตรีไทยอย่างมากด้วย เคยว่าจ้างนักดนตรีไทยที่มีฝีมือและมีชื่อเสียงในสมัยนั้น มาบันทึกเสียงลงกระบอกเสียง เอ็ดดิสัน (Edison, cylinder) ของท่าน เช่น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลกประสานศัพท์) หม่อมสัสมจิน ราชานุประพันธ์ เป็นต้น โดยบันทึกเสียง ณ ที่บ้านวังท่าเตียน

ระบบโน้ตตัวอักษรไทยของท่านประยุกต์มาจากระบบโน้ตสากล เป็นตำราที่สามารถศึกษาได้ง่ายกว่าระบบโน้ตสากล โดยพระอภัยพลรบได้ทูลเกล้าฯ ถวายหนังสือชื่อ ดนตรีวิทยา ในวันที่ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2450 แด่รัชกาลที่ 5 เนื่องในโอกาสเสด็จกลับจากประพาสยุโรป ปรากฏว่าเป็นที่พอพระราชหฤทัยอย่างมาก (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น. 85)

2.2 สมัยรัชกาลที่ 6 ตีพิมพ์หนังสือดนตรีวิทยาสู่ประชาชน

ปี พ.ศ. 2455 ตรงกับสมัยการปกครองของรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้หนังสือดนตรีวิทยาของพระอภัยพลรบเป็นตำราเรียนในโรงเรียนของกระทรวงธรรมการ จึงนับได้ว่าหนังสือเล่มนี้เป็นตำราเล่มแรกที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีของไทย ทั้งยังสามารถสะท้อนให้นานาอารยประเทศของยุโรปที่เข้ามาล่าอาณานิคมทราบถึงกระบวนการความเจริญรุ่งเรืองทางด้านดนตรีของไทย สะท้อนให้เห็นว่าเรานั้นเป็นประเทศที่มีอารยธรรมที่เจริญแล้ว ด้วยมีการบันทึกชื่อคีตกวีที่มีชื่อเสียงไว้มากมาย เพื่อเชิดชูในความสามารถของเหล่านักดนตรี ส่งให้วัฒนธรรมที่มีอยู่มีความทัดเทียมกับอารยประเทศ (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น. 85)

2.3 สมัยรัชกาลที่ 7 การบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา

รายงานผลการดำเนินงาน โครงการองค์ความรู้ทางบรรเลงเพลงไทย กรณีศึกษาโน้ตเพลงไทย 2479-2483 โดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงที่มาของการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลไว้อย่างน่าพิจารณา ดังนี้

การจัดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ครั้งที่ 1 การจัดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล เป็นพระราชดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ขณะนั้นดำรงตำแหน่ง นายกราชบัณฑิตยสภา ทรงมีพระราชปรารภเรื่อง เพลงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจะสูญหาย ดังสำเนาจดหมาย ที่ 24 /516 ลงวันที่ 27 มกราคม พุทธศักราช 2473 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ นายกราชบัณฑิตยสภามีจดหมายถึง เจ้าพระยา วรพงศ์วิวัฒน์(ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา)เสนาบดีกระทรวงวัง ความว่า

“...ด้วยราชบัณฑิตยสภา ประสงค์ว่า เพลงปี่พาทย์มโหรีของไทย ฝึกหัดและรักษากันมาแต่ด้วยความทรงจำเป็นเหตุให้เพลงปี่พาทย์มโหรีของเก่าสูญไป มีเหลืออยู่แต่ชื่อเป็นอันมาก น่าเสียดายอยู่ เห็นว่าความบกพร่องอันนี้อาจจะแก้ไขได้ในปัจจุบันนี้ด้วยวิธีจดเพลงลงโน้ตรักษาไว้ และราชบัณฑิตยสภาเต็มใจที่จะรับอำนวยความสะดวก ถ้าหากเจ้าคุณเห็นชอบด้วยและรับจะอุดหนุน ด้วยผู้เชี่ยวชาญการดุริยางค์ดนตรี ทั้งอย่างไทยและอย่างฝรั่งขึ้นอยู่

ในกระทรวงวังทั้งนั้น ขอให้พระเจณดุริยางค์จัดคนชาญการจดโน้ตมาให้ และขออนุญาตให้เรียกครุฑุริยางค์ดนตรีในกรมมหรศพ มาบอกเพลงให้จด จดแล้วเก็บรักษาไว้ในหอพระสมุดสำหรับพระนคร เห็นว่าถ้าทำอย่างนี้จึงจะได้เพลงมโหรีปีพาทย์ของไทยไว้สืบไว้ ไม่มีเวลาสูญ โดยไม่ต้องเพิ่มเงิน จ่ายอย่างหนึ่งอย่างใดนอกจากค่ากระดาษเครื่องเขียน เพราะผู้ชำนาญเหล่านั้น รับเงินเดือนในกระทรวงวังอยู่แล้ว ทั้ง 2 พวก หวังใจว่าเจ้าคุณจะเห็นชอบ และอนุญาตตามที่เสนอมา...”

(กรมศิลปากร, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564)

นับได้ว่าสำเนาจดหมายฉบับนี้เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นที่มาของการบันทึกเพลงไทย เป็นโน้ตสากล สำเนาจดหมายที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องนี้มีทั้งหมด 11 ฉบับ ใช้ชื่อว่า เรื่อง “จดหมายไปมา เรื่องทำโน้ตเพลงไทย” เป็นเอกสารเก่าที่เจ้าหน้าที่ได้นำจดหมายโต้ตอบ หรือรับ-ส่ง ระหว่าง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศร เสนา) มาคัดลอกลงสมุดไว้ จึงทำให้มีรายละเอียดและสามารถสรุปเรื่องการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ครั้งที่ 1

แต่การบันทึกโน้ตเพลงไทยครั้งที่ 1 นี้ ไม่ปรากฏพบการจัดทำโน้ตสำหรับทำนองขับร้องแต่อย่างใด แต่หากเป็นปฐมบทจุดเริ่มในการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล โดยมีการรวบรวมคีตศิลป์ขึ้นชั้นครูจากสำนักต่าง ๆ มาร่วมกันหาแนวทางการจัดทำโน้ตดนตรีไทยให้มีมาตรฐานร่วมกันเป็นครั้งแรกของประวัติศาสตร์ อันนำมาสู่ต้นทางแห่งมาตรฐานการขับร้องของไทยในเวลาต่อมา

เมื่อได้ทบทวนวรรณกรรมเพิ่มเติม ปรากฏการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ครั้งที่ 2 ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 โดยเมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม 2476 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการรื้อฟื้นตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่ ให้อยู่ในสังกัดกระทรวงธรรมการ โดยตราเป็นพระราชบัญญัติ มีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดี และมีพระราชกฤษฎีกาให้จัดแบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรออกเป็น 6 กอง ต่อเมื่อ พ.ศ. 2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสละราชสมบัติ ทำให้ข้าราชการโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่ง ตลอดจนเครื่องแต่งกายโขน-ละคร และเครื่องดนตรีซึ่งเหลืออยู่บางส่วนจากกระทรวงวัง โอนให้กรมศิลปากรดูแล

2.4 สมัยรัชกาลที่ 8 การบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากร

ต่อมาในปี พ.ศ.2479 ได้เริ่มงานการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ครั้งที่ 2 มีการรื้อฟื้น ตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่ ให้อยู่สังกัด กระทรวงธรรมการ โดยตราเป็นพระราชบัญญัติ มีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดี และมีพระราชกฤษฎีกาให้จัดแบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรออกเป็น 6 กองใน ปี พ.ศ.2479 ได้เริ่มงานการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ครั้งที่ 2 โดยมีคำสั่ง แต่งตั้งคณะกรรมการ มีพลเรือเอก หลวงสินธุสงครามชัย (สินธุ์ กมลนาวิน) รัฐมนตรีกระทรวงธรรมการ เป็นผู้ลงนามในคำสั่งแต่งตั้ง ดังนี้

(สำเนา)

คำสั่งกระทรวงวัฒนธรรม

ที่ ศ.ก. 49/2479

เรื่อง ทำบันทึกบทเพลงเป็นโน้ตสากล

ด้วยกระทรวงวัฒนธรรมเห็นเป็นการสมควรที่จะบันทึกบทเพลงไทยลงเป็นโน้ตสากลเพื่อรักษาแบบแผนแห่งศิลปกรรมของชาติให้มั่นคง และเพื่อความสะดวกแก่ผู้สนใจศึกษาดุริยางคศิลป์ของไทยในอนาคต จึงให้ปฏิบัติการดังต่อไปนี้

1. ให้อธิบดีกรมศิลปากร เลือกนักดนตรีไทยที่ทรงคุณวุฒิทำการร่วมมือกับ นักดนตรีสากลเพื่อจดบันทึกเพลงไทยลงเป็นโน้ตสากล ให้ใช้ได้สำหรับการร้องและเข้าเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่จะใช้บรรเลงเพลงไทยได้

2. เมื่อได้ทำงานจดบันทึกไปแล้วเท่าใด ให้เสนอที่ประชุมกรรมการดังจะระบุ ไว้ในข้อ 6 ตรวจสอบพิจารณาแก่โดยการปรึกษาหารือ คำนวณให้ได้แบบแผนและมาตรฐานที่เห็นว่าดีที่สุด

3. บทเพลงที่ที่ประชุมกรรมการได้พิจารณาแก้ไขในขั้นที่สุดเป็นยุติแล้ว ให้อธิบดีกรมศิลปากร ประกาศเป็นแบบราชการ

4. เพลงใดที่อธิบดีกรมศิลปากรได้ประกาศเป็นแบบราชการแล้ว ให้เจ้าหน้าที่ในกรมศิลปากรถือเป็นหลักปฏิบัติบรรเลงในวงราชการของกรมนั้น หรือในโอกาสใด ๆ ที่บรรเลงในนามของกรมศิลปากร

5. ให้โรงเรียนหรือองค์กรต่าง ๆ ในวงราชการของกระทรวงวัฒนธรรมที่มี การศึกษาดุริยางคศิลป์พยายามดำเนินการตามแบบที่กรมศิลปากรได้ประกาศแล้ว

6. ให้ผู้มีนามต่อไปนี้ เป็นกรรมการตรวจพิจารณาเพลงไทยที่บันทึกโน้ตแล้ว คือ

6.1 อธิบดีกรมศิลปากร	เป็นประธานกรรมการโดยตำแหน่ง
6.2 พระเจนดุริยางค์	เป็นกรรมการ
6.3 จางวางทั่ว พาทยโกศล	เป็นกรรมการ
6.4 หลวงบำรุงจิตรเจริญ	เป็นกรรมการ
6.5 หลวงประดิษฐไพเราะ	เป็นกรรมการ
6.6 นายพุ่ม ปาปุยวาท	เป็นกรรมการ
6.7 พระยาเสนาะดุริยางค์	เป็นกรรมการ
6.8 ขุนสมานเสียงประจักษ์	เป็นกรรมการ
6.9 พระยาภูมิเสวิน	เป็นเลขานุการ (ฝ่ายไทย)
6.10. นายเล็ก จิตรมั่นคง	เป็นเลขานุการ (ฝ่ายสากล)

7. ในการตรวจพิจารณาให้ถือว่าแบบแผนเป็นสำคัญในเบื้องต้น เมื่อไม่สามารถจะตกลงกันในเรื่องแบบแผนได้ จึงให้ถือเอามาตรฐานเป็นสำคัญ

สั่งตั้ง ณ วันที่ 19 สิงหาคม พุทธศักราช 2479

(ลงนาม) สิบสองกรมชัย

รัฐมนตรี

(กรมศิลปากร, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564)

จากคำสั่งกระทรวงธรรมการ เรื่อง ทำบันทึกบทเพลงเป็นโน้ตสากล ดังกล่าวข้างต้น ในข้อ 1 กล่าวถึงการให้จดบันทึกเพลงไทยลงเป็นโน้ตสากล ให้ใช้ได้สำหรับการร้องและเข้าเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่จะใช้บรรเลงเพลงไทยได้ ซึ่งคำว่า “ให้ใช้ได้สำหรับการร้อง” มี 3 นัยสำคัญที่น่าพิจารณาตีความ ดังนี้

1) ในการจดบันทึกเพลงไทยลงเป็นโน้ตสากลในครั้งนี้ มีการจัดทำทางขับร้องเพลงด้วย โดยพิจารณาจากคำว่า “ให้ใช้ได้สำหรับการร้อง” แต่ไม่ปรากฏการเผยแพร่ทางขับร้องในรูปของโน้ตสากล

2) คณะกรรมการที่ได้รับการแต่งตั้งนั้น เป็นคีตศิลปินคนสำคัญทางด้านการขับร้องของกระทรวงธรรมการ คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ ขุนสมานเสียงประจักษ์ ร่วมเป็นกรรมการ เพราะฉะนั้น อาจจะมีการจดบันทึกทางขับร้องเป็นโน้ตสากลในครั้งดังกล่าว แต่ขาดเอกสารในการเผยแพร่ เนื่องจากหลังจากเหตุการณ์ดังกล่าว โรงละครเกิดเพลิงไหม้ โน้ตเพลงจำนวนมากโดยเฉพาะโน้ตเพลงสากลได้รับความเสียหายอย่างหนัก

3) หากไม่มีการจดบันทึกสำหรับทางขับร้องในครั้งดังกล่าว สะท้อนให้ทราบว่า ทางขับร้อง ณ ขณะนั้น เป็นศาสตร์ที่ได้รับความนิยมซึ่งกันและกันระหว่างวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์ ตลอดจนวัฒนธรรมการขับร้องระหว่างสำนัก ซึ่งจากการพิจารณาเรื่องคณะกรรมการการจดบันทึกโน้ตในครั้งนี้ พบว่า มีคีตศิลปินตัวแทนสำนักดนตรีคนสำคัญ ในการร่วมกันจัดทำโน้ตในครั้งนี้ ยกตัวอย่างเช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล หลวงประดิษฐไพเราะ พระยาเสนาะดุริยางค์ ขุนสมานเสียงประจักษ์ เป็นอธิการขับร้องเพลงไทยในสมัยดังกล่าวอาจจะมีทิศทางของระบบการพัฒนาที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน จึงทำให้มุมมองวัฒนธรรมการขับร้องในทัศนคติของเหล่าคีตศิลปินมองว่า ยังไม่จำเป็นในการจดบันทึก เนื่องจากเป็นสิ่งที่มียู่แล้วอย่างมั่นคง

2.5 สมัยรัชกาลที่ 9

1) การบันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบเชอเว่

โน้ตเชอเว่ (Cheve) ริเริ่มนำมาใช้ในประเทศไทยโดยพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ซึ่งได้นำมาเป็นเครื่องมือช่วยในการอ่านและร้องเพลงในตำราการดนตรีของท่านที่ออกมาในปี พ.ศ. 2495 ชื่อว่า “หลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง” โดยเรียบเรียงแยกเป็น 3 เล่ม เพื่อเป็นการเผยแพร่ศิลปการดนตรีให้กว้างขวางและเป็นแบบแผนในการศึกษา เหมือนอย่างนานาประเทศที่เจริญแล้ว เพราะในช่วงนั้น กระแสวัฒนธรรมตะวันตกแพร่หลายเข้ามาอย่างต่อเนื่อง การเรียนการสอนจึงเกิดขึ้นทั้งดนตรีไทยและ

ดนตรีสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีสากล ทำให้เกิดการเรียนรู้ทฤษฎีโน้ตสากลขึ้นอย่างกว้างขวาง ระบบโน้ตเชอเว่ เป็นระบบโน้ตที่ปรากฏอยู่ในตำรา “หลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง” ของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร ซึ่งได้นำมาจากระบบการเรียนการอ่านขับร้องแบบไซค์ ซิงกิง (Sight - Singing) ของชาวฝรั่งเศส 4 คน คือ ปีแอร์ กาลิน (Peerre Galin) เอียมปารีส(Aime Paris) นาไนน์ปารีส (Nanine Paris) และเอมิล เชอร์เว (Emile Cheve) ในการเรียนวิชาการดนตรีและการขับร้องนั้น พระเจนดุริยางค์ได้เล็งเห็นว่ากว่าที่นักเรียนจะได้เรียนรู้ถึงวิธีการขับร้องตามตัวโน้ตจนครบทุกบันไดเสียงนั้น อาจก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายและท้อถอยในการเรียน เพราะต้องใช้เวลาในการศึกษานาน จึงได้คิดนาระบบโน้ตแบบเชอเว่เข้ามาช่วยให้นักเรียนสามารถร้องเพลงได้ อย่างน้อยเพลงเล็ก ๆ น้อย ๆ ระบบโน้ตเชอเว่นี้จะสามารถให้ความสะดวกในการเรียนขั้นเริ่มต้นได้ระดับหนึ่งเท่านั้น แต่ยังไม่มีความสมบูรณ์เพียงพอที่จะนำมาใช้บันทึกบทเพลงที่มีความละเอียดและยากได้ (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น. 85)

2) การบันทึกและพิมพ์โน้ตเพลงไทยเล่ม 1 โดยกรมศิลปากร

ช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2501 ถึง พ.ศ. 2511 กรมศิลปากรได้มีการจัดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล โดยคัดเลือกบทเพลงที่มีคุณค่าและสมควรจัดบันทึก จัดพิมพ์เผยแพร่ในวารสารศิลปากร มีทั้งทางร้องและทางบรรเลง สำหรับทางบรรเลงนั้นบันทึกเป็นทางกลาง ๆ วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2559) หรือทางทั่วไป มิได้บันทึกแยกทางเฉพาะเครื่องมือ คล้ายกับโน้ตของปอล เซลิก ผู้ที่นำไปใช้บรรเลง จำเป็นจะต้องมีความรู้พื้นฐานเฉพาะในเรื่องทางบรรเลงด้วยจึงจะใช้ได้อย่างถูกต้อง การบันทึกโน้ตเพลงในครั้งนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมและได้อธิบายบทเพลง เหล่านั้นไว้ด้วย ผู้ที่เขียนโน้ต คือ ครูพิชญ แซ่มบาง โดยในวารสาร 1 เล่ม มีโน้ตเพลง 1 เพลง

ต่อมาในปี พ.ศ. 2504 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้กรมศิลปากรจัดทำเพลงไทยแบบโน้ตสากล โดยการนำเพลงที่มีคุณค่าสมควรจัดบันทึกมาพิมพ์เผยแพร่ โดยมีกรมศิลปากรจัดเผยแพร่ในวารสารศิลปารวมเป็นเล่ม ชื่อหนังสือว่า “โน้ตเพลงไทย เล่ม 1 โน้ตเพลงไทย” และมีการพิมพ์เผยแพร่ครั้งที่ 2 ในพ.ศ. 2511 อีกครั้งหนึ่ง (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น. 85)

3) การพิมพ์โน้ตเพลงไทยในโอกาสแห่งปีกาญจนาภิเษก

ปี พ.ศ. 2539 ในวโรกาสแห่งปีกาญจนาภิเษก ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล อดุลยเดช กระทรงวศึกษาธิการตระหนักถึงพระมหากรุณาธิคุณอันล้นพ้นในงานการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นสาระความรู้แก่ประชาชน จึงได้มอบหมายให้กรมศิลปากรจัดพิมพ์หนังสือชุด “โน้ตเพลงไทย” เล่ม 1 2 และ 3 เพื่อเฉลิมพระเกียรติ โดยได้รวบรวมโน้ตเพลงไทยที่เผยแพร่ในนิตยสารศิลปากรมาแล้ว และหนังสือโน้ตเพลงไทยเล่ม จัดพิมพ์ขึ้น ท้ายที่สุดจึงตั้งคณะกรรมการขึ้นมาตรวจสอบอีกครั้งก่อนตีพิมพ์ นับว่าเป็นการสร้างผลงานการอนุรักษ์เพลงไทยเดิมอย่างต่อเนื่อง จาก พ.ศ. 2504 ทำให้ในปัจจุบันมีหนังสือโน้ตเพลงไทยทั้งหมด 3 เล่มด้วยกัน หนังสือโน้ตเพลงไทยเล่ม 1 2 และ 3 ที่พิมพ์ออกมาใหม่นี้บันทึกโน้ตด้วยระบบคอมพิวเตอร์เป็นทั้งทางร้องและทางเครื่องดนตรีบรรเลงขับร้อง นับเป็นมรดกทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์งดงามยิ่ง ด้วยพระบารมีแห่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอันประเสริฐของปวงชนชาวไทย (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น. 96)

4) การพิมพ์โน้ตเพลงไทยของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ปี พ.ศ. 2544 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้จัดพิมพ์หนังสือโน้ตเพลง “โน้ตเพลงไทยฉบับครู” ขึ้น จำนวน 6 เล่ม ภายใต้โครงการฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยฉบับครู โดยได้ให้การสนับสนุนการจัดพิมพ์ตามที่ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง และคณะได้ไปพบสำเนาไมโครฟิล์มที่นายเดวิด มอร์ตัน (David Morton) นักศึกษาวิชาดนตรีชาวอเมริกันที่เข้ามาศึกษาวิชาดนตรีไทย เพื่อทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก ถ่ายไมโครฟิล์มโน้ตเพลงไทยเหล่านั้นไว้เมื่อ พ.ศ. 2500 ต่อมา ดร.ปัญญา รุ่งเรือง ไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยแคน์ และได้ไปพบสำเนาไมโครฟิล์มที่มหาวิทยาลัยแคน์ ได้ขออนุญาตนำกลับมายังประเทศไทย แล้วถ่ายทอดโน้ตเพลงเหล่านั้นจากไมโครฟิล์มคอมพิวเตอร์ และพิมพ์ออกมาได้อย่างชัดเจน เสนอขอให้วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มีนาคม 2559) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ จัดพิมพ์เผยแพร่ จึงเท่ากับเป็นการนำเอาสมบัติทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของประเทศไทยที่สาบสูญไปจากสังคมไทยมาเกือบ 60 ปี กลับคืนมายังประเทศไทยอีกครั้งโน้ตเพลงไทยฉบับครูนี้ เป็นการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ในระหว่าง พ.ศ. 2473 ถึง พ.ศ. 2475 ช่วงหนึ่ง และระหว่าง พ.ศ. 2479 ถึง พ.ศ. 2485 อีกช่วงหนึ่ง โชคดีที่นายเดวิด มอร์ตัน (David Morton) ได้รับอนุญาตให้ถ่ายไมโครฟิล์มไว้เมื่อ พ.ศ. 2500 ก่อนที่ไฟจะไหม้ครั้งใหญ่ที่โรงละครแห่งชาติที่เป็นสถานที่เก็บโน้ตเพลงเหล่านั้น เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2503 ขณะนี้มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ได้จัดพิมพ์หนังสือ “โน้ตเพลงไทยฉบับครู” เสร็จสมบูรณ์แล้ว จำนวน 6 เล่ม โดยเล่มที่ 4-6 เป็นโน้ตเพลงที่ปรากฏทางขับร้อง (บุญสืบ บุญเกิด, 2559, น.96)

5) เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย 2553

ทบวงมหาวิทยาลัยได้ดำเนินการจัดกิจกรรมสร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขึ้น โดยเชิญนักวิชาการ ครูอาจารย์ดนตรีไทย นักดนตรีไทย นักร้อง ผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการด้านปี่พาทย์ ด้านเครื่องสาย ด้านเครื่องหนังและด้านการขับร้อง เป็นคณะกรรมการและคณะอนุกรรมการเพื่อจัดทำเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย ในระหว่างปี พ.ศ. 2533 - 2537

โดยมีคณะกรรมการด้านการขับร้องเพลงไทยจำนวนหลายท่าน คือ นายวรารุช สุมาวงศ์ นายพูนพิศ อมาตยกุล นายจิรัส อัจฉรงค์ นายณัฐพงศ์ ไสวัตร นางวัฒนา โกศินานนท์ นางประจิต ขำประเสริฐ นางสาวบุษยา ชิตท้วม นางกาญจนา อินทรสุณานนท์ นายอ๋อง บัวเอี่ยม นางสาวสุภารัตน์ ขาญเลขา นางศิริกุล วรบุตร และนางอุษา แสงไฟโรจน์

การดำเนินการจัดกิจกรรมสร้างเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยดังกล่าว เป็นจุดเริ่มให้ทบวงมหาวิทยาลัยต่อยอดพัฒนา แก้ไข ปรับปรุงเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยต่อมาอีกจำนวนหลายครั้ง โดยมีคีตศิลปินอาวุโสเข้าร่วมในการเป็นอนุกรรมการ ยังผลให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องของไทยมีหลักการที่มั่นคงเป็นไปในแนวทางเดียวกัน เป็นงานอันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยซึ่งช่วยให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยมีความเข้าใจในแง่มุมที่แตกต่างออกไปอย่างมีนัยสำคัญ ทั้งนี้ช่วยเผยให้เห็นภาพกระบวนการกลวิธีขับร้องที่เกิดขึ้นในแง่มุมต่าง ๆ ได้กว้างขวาง เป็นศาสตร์แห่งความรู้ที่มีคุณค่าด้วยมิติแห่งสุนทริยภาพที่สมบูรณ์

6) แบบแผนจากการหลอมรวมองค์ความรู้ที่เผยแพร่โดยศิลปินจากสำนักต่าง ๆ

กระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก ส่งผลกระทบต่อสังคมไทย ด้านสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรมและการศึกษา ซึ่งกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงที่ประจักษ์และชัดเจน ถูกหยิบยกขึ้นมาเป็น ปัจจัยของการเปลี่ยนผ่านวัฒนธรรม การเจริญเติบโตรอบด้านของวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่ร่วมส่งให้งาน ทางด้านกระบวนการพัฒนาการขับร้องเพลงไทยไปสู่ความก้าวหน้า มาจากทัศนคติ จารีตวัฒนธรรมที่มีการ เปลี่ยนแปลงของระบบการศึกษา จึงสามารถพบระบบการพัฒนาทางขับร้องที่สร้างจากแบบแผนอันเกิด จากการหลอมรวมองค์ความรู้ที่เผยแพร่โดยศิลปินเป็นจำนวนมาก อาทิเช่น การเขียนโน้ตการขับร้องด้วย โน้ตตัวเลข 9 ตัว ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), การบันทึกโน้ตและการพิมพ์โน้ตของ สุขใจ ศรี เบญจมา โน้ตเลขาสังคีต ของดุริยบรรณ โน้ตตัวอักษร ของข้าราชการกรมไปรษณีย์ ตลอดจน ปรากฏการบันทึกโน้ตทางร้องด้วยโน้ตสากลจากสำนักดนตรีต่าง ๆ

ทั้งนี้หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น กรมศิลปากรฯ ตลอดจน สถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ฯ เป็นส่วนที่ สำคัญที่ทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องถูกกล่อมเกลา เลือกใช้จากคีตศิลป์สู่แบบแผนการขับร้อง ที่ได้รับการยอมรับจากสังคมวัฒนธรรมการขับร้องโดยมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้พร้อมเผยแพร่ที่ชัดเจน

2.6 สรุปแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผลจากการศึกษาพบว่า แบบแผนการขับร้องเพลงไทย หมายถึง ขนบธรรมเนียมการขับร้องเพลง ไทยที่กำหนดใช้ ถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ยึดเป็นกรอบแนวทางเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบ จากการจัดการองค์ความรู้ เกิดขึ้นจากการวางกฎเกณฑ์ทางด้านการขับร้องเพลงไทย จัดรวบรวมเป็น โครงสร้างหมวดหมู่ เรียบเรียงขึ้น สามารถรวบรวมแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึง สมัยรัชกาลที่ 9 ผลจากการศึกษามีดังนี้

- 1) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏพบโน้ตเพลงไทย พระอภัยพลรบ
- 2) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 6 ปรากฏพบหนังสือดนตรีวิทยาสู่ประชาชน
- 3) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 7 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา
- 4) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 8 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากร
- 5) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบเซอเว่ การบันทึกและ พิมพ์โน้ตเพลงไทยเล่ม 1 โดยกรมศิลปากร การพิมพ์โน้ตเพลงไทยในวารสาร กาญจนานิเทศ การพิมพ์ โน้ตเพลงไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2553 และปี พ.ศ. 2553 สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย

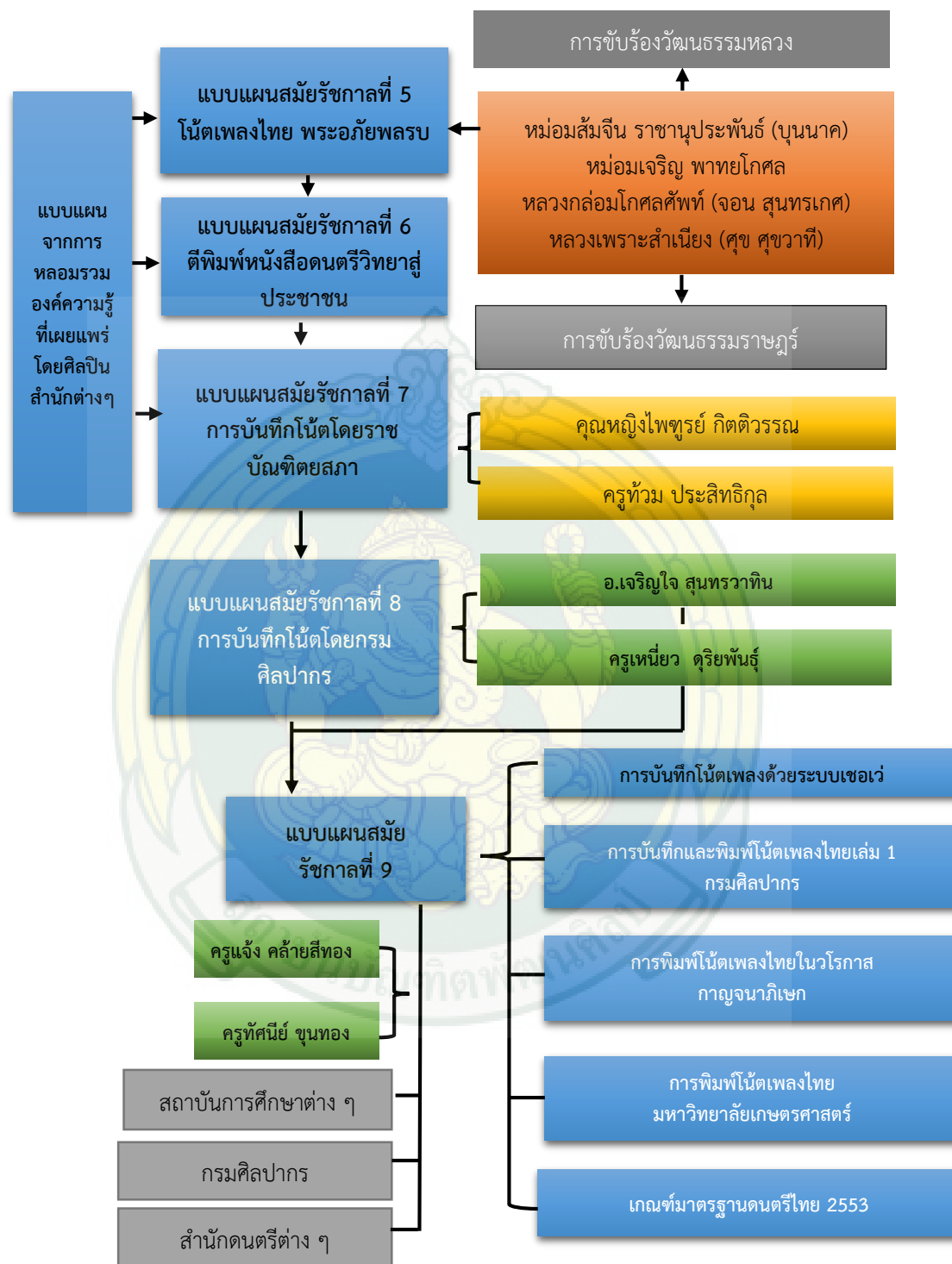
ทั้งนี้ยังปรากฏพบแบบแผนจากการหลอมรวมองค์ความรู้ที่เผยแพร่โดยศิลปินจากสำนักต่าง ๆ ที่มีความสามารถพัฒนาในการประดิษฐ์ทางขับร้องที่สร้างจากแบบแผนอันเกิดจากการหลอมรวมองค์ ความรู้ที่เผยแพร่โดยกลุ่มศิลปินเป็นจำนวนมาก อาทิเช่น การเขียนโน้ตการขับร้องด้วยโน้ตตัวเลข 9 ตัว ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) การบันทึกโน้ตและการพิมพ์โน้ตของสุขใจ ศรี เบญจมา โน้ตเลขาสังคีต ของดุริยบรรณ โน้ตตัวอักษร ของข้าราชการกรมไปรษณีย์ ตลอดจนปรากฏการบันทึกโน้ต

ทางร้องด้วยโน้ตสากลจากสำนักดนตรีต่าง ๆ ทั้งนี้หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น กรมศิลปากรฯ ตลอดจนสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ฯ เป็นส่วนที่สำคัญที่ทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องถูกกล่อมเกล่าเลือกใช้จากคีตศิลป์ไปสู่แบบแผนการขับร้องที่ได้รับการยอมรับจากสังคมวัฒนธรรมการขับร้องโดยมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้พร้อมเผยแพร่ที่เป็นสาธารณะ

ผลการวิจัย ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยและทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยและทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์ ส่งเสริมให้คาดเดาผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคุ้มครองให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์สารัตถะแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ผู้วิจัยนำเสนอกรอบโครงสร้างเชื่อมโยงทางแบบแผนการขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ดังนี้





ภาพที่ 42 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงแบบแผนการขับร้อง สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 5

ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

เนื้อหาในเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาจากการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้และแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 แต่เนื่องจากธรรมชาติของวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย ไม่สามารถแบ่งยุคการขับร้องออกมาตามรัชสมัยดังวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา

ทั้งนี้ ผู้ขับร้องเพลงไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏผู้มีความสามารถสูงทางการขับร้องหลายท่าน หลายสำนัก เมื่อมาประมวลผลจากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ทและสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยปรึกษาและได้รับคำชี้แนะจากท่านผู้เชี่ยวชาญ คือ ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร ลีขโกศล ทำให้มีความคิดเห็นที่สอดคล้องกันเกี่ยวกับรายชื่อผู้ขับร้องเป็นจำนวน 10 ท่าน จากเพลงเอกของคีตศิลปินนั้น ๆ รวม 28 บทเพลง มีกระบวนการวิเคราะห์เสียงที่อ้างอิงจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2543 และ พ.ศ. 2553 โดยทบทวนมหาวิทยาลัย และจากการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศัพท์คีตศิลป์ไทย จากคณาจารย์หลากหลายท่านหลายสำนัก นำมาทำการศึกษาวิจัย โดยคัดเลือกข้อมูลเสียง ดังนี้

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม ดังนี้

- 1) หม่อมสัสมิเงิน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาถ) เพลงแสนสนาะ สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น
- 2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) เพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงเขมรกล่อมลูก
- 3) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) เพลงทยอยโน สามชั้น เพลงแสนสนาะ สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น
- 4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้นและเพลงพญาโศก สามชั้น

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้

- 1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม เถา เพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น
- 2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เพลงเขมรใหญ่ เถา และเพลงปลาทอง สามชั้น

คัดเลือกตัวแทนคีตศิลปินยุคพัฒนา ดังนี้

- 1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน สามชั้น, เพลงสุดสงวน เถา และเพลงสุรินทราหู สามชั้น
- 2) ครูเหนียว ดุริยพันธ์ เพลงแขกมอญ เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา และเพลงแขกลพบุรี สามชั้น
- 3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงแขกมอญบางช้าง เถา และเพลงพญาโศก สามชั้น

4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงต่อयरูป สามชั้น และเพลงเทพบรรทม สามชั้น

ผู้วิจัยได้กำหนด เนื้อหา องค์ความรู้ที่ได้รับจากบุคคลข้อมูล เอกสารทางวิชาการ ตำราต่าง ๆ ในเรื่องเกี่ยวกับสารัตถะการขับร้องเพลงไทย สู่ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยจำแนกเป็นประเด็นการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ ดังนี้

1. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม
2. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน
3. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา
4. สรุปลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

1. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม

เนื้อหาด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม ดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะที่ปรากฏโดยเริ่มศึกษาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดยเนื้อหาด้านข้อมูล ผู้วิจัยได้กำหนดคัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม ดังต่อไปนี้

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

1) หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค) โดยเลือกศึกษาเฉพาะเพลงแสนเสนาะ สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450 เพลงบุหลัน จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงหน้าเดียว ตราเทวดามีปีก (GRAMOPHONE CONCERT RECORD) ปี พ.ศ. 2450 เพลงเขมรใหญ่ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450

2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงพญาโศก สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงสปีซ 78 ราวปี พ.ศ. 2450 เพลงเขมรกล่อมลูก จากสำเนาเสียง แผ่นเสียง ตราช้างสีทอง ห้างคิเขียงแอนชั่นซ์ซบเอเยนต์ กรุงเทพ ฯ

3) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขชาติ) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงทยอยใน สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก ระหว่างปี พ.ศ. 2447 – 2452 เพลงแสนเสนาะ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก พ.ศ. 2450 เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียง แผ่นเสียง speed 78 ราวปี พ.ศ. 2450

4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงเทพนิมิต สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก เพลงสารถิ สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจาก เป็นข้อมูลเสียงขับร้องที่มีความเก่าแก่มากที่สุด อีกทั้งศิลปินดังกล่าวมีช่วงอายุที่เกิดในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 และเกิดสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีประวัติการเกิด ผลงาน และการเสียชีวิตที่ระบุได้ชัดเจน น่าเชื่อถือ ตลอดจนบางท่านมีอายุยืนถึงรัชกาลที่ 9 โดยผู้วิจัยได้นำรายชื่อศิลปินทั้ง 4 ท่าน ให้ผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ร่วมตรวจสอบความถูกต้อง วิเคราะห์อนุমানรอบด้านอีกชั้นหนึ่ง คือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร ลิกขโกศล ปรากฏผลในการศึกษาวิจัย ดังต่อไปนี้

เมื่อความนิยมของวัฒนธรรมราชภัฏขยายเป็นวงกว้างเพิ่มมากขึ้น นำมาสู่การเคลื่อนที่ของวัฒนธรรมการขับร้องที่มีบทบาทต่อระบบวัฒนธรรมหลวง มีการปรุงประดิษฐ์ทำนองขับร้องให้มีความวิจิตรประณีตเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ จนก่อเกิดเป็นวิทยากรในชนบแบบวัฒนธรรมหลวงในที่สุด โดยมีการร่ำเรียนเป็นระบบในยุคสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งถือว่ากระบวนการองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทย ณ ขณะนั้นเริ่มมีความชัดเจนและมีหลักฐานที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น ในมิติแห่งการเรียนรู้ที่เป็นระบบ ถือว่าวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้น มีความบริบูรณ์จนสามารถสร้างให้คนในวัฒนธรรมคีตศิลป์ไทยยุคหลังสามารถยึดถือเป็นต้นแบบด้วยปัจจัยต่าง ๆ อย่างมีนัย โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 5

ยุคสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปฏิรูประบบสังคมวัฒนธรรมของสยาม พัฒนารอบด้านสู่ความเจริญ กระบวนการคิดและพัฒนาการทางสังคมได้รับอิทธิพลจากสากล ความเจริญและสรรพวิชาจึงเกิดขึ้นหลากหลาย รวมทั้งทางด้านเทคโนโลยีใหม่จากต่างชาติ โดยนำมาสู่การเข้าถึงการฟังเพลงด้วยระบบเครื่องเล่นแผ่นเสียงยุคแรกที่สามารถพบเจอในสังคมชนชั้นสูง ซึ่งเริ่มมีแพร่หลายมากขึ้นในเวลาต่อมา โดยวัฒนธรรมการฟังเพลงจากเครื่องเล่นแผ่นเสียงนั้น ทำให้ปรากฏผลงานของคีตศิลปินรุ่นเก่าหลากหลายท่านที่ได้บันทึกแผ่นเสียงจำหน่ายเป็นหลักฐาน จึงทำให้ทราบถึงข้อมูลหลักฐานทางด้านเสียงที่เป็นทางขับร้องเพลงไทยในลักษณะโบราณที่เก่าแก่ยุคแรก มีคุณค่าด้านการพิสูจน์ทราบทางโสตพยานที่น่าเชื่อถือ ภายใต้มิติความจริงเชิงประจักษ์ แต่ด้วยลักษณะธรรมชาติแห่งสภาพการผ่อนถ่ายองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากศิลปินสู่ศิลปิน หรือจากผู้สอนสู่ผู้เรียนในสมัยดังกล่าวนั้น โดยมากยังเป็นวิธีการถ่ายทอดในแบบมุขปาฐะอันมีข้อจำกัดรอบด้าน ซึ่งทางด้านผู้เรียนรู้การขับร้องในสมัยดังกล่าว ปรากฏมีหลากหลายสำนัก ด้วยสถานภาพข้อจำกัดทางวัฒนธรรม อาจมีลักษณะการเรียนรู้ที่ไม่สามารถเข้าถึงซึ่งตำราวิชาคีตศิลป์ในแบบวัฒนธรรมหลวงได้หมด มีเพียงการจดเนื้อหาอ้างอิงบันทึกเนื้อร้องและลักษณะเสียงเอื้อนพื้นฐานเพียงเท่านั้น ส่วนทำนองขับร้อง กลวิธีการประดิษฐ์เสียงเอื้อน ตลอดจนวิธีการขับร้องเพลงไทยในลักษณะต่าง ๆ นั้น เป็นหน้าที่ของผู้เรียนที่จะต้องใช้ภูมิปัญญาของตนเองในการจดจำและนำไปใช้ ซึ่งถ้าผู้รับการถ่ายทอดมีภูมิปราศรัยศิลป์ดี ตลอดจนประสบการณ์ทางสุนทรีย์อยู่ในระดับสูง องค์ความรู้ที่ได้รับมาสามารถล่อเมลาให้ผู้เรียนนั้น ๆ พัฒนาเป็นศิลปิน นำมาสู่แนวความคิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางขับร้องเพลงไทยตามอุดมคติของศิลปินได้

ผู้วิจัยได้พิจารณาชีวประวัติ ผลงาน คุณค่า มุมมองรอบด้านในข้อมูลของตัวแทนผู้ขับร้องยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งสี่ท่าน ซึ่งนำมาสู่การศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิมนั้น เป็นการศึกษากระบวนการขับร้องเพลงไทยที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่มีหลักฐานเชิงประจักษ์ ทั้งการออกชื่อ ที่หน้าตราแผ่นเสียงของผู้ขับร้อง ลักษณะเสียง สามารถนำไปวิเคราะห์สังเคราะห์ได้ด้วยมีความเป็นรูปธรรมทางด้านเสียงขับร้องมากที่สุด นำมาสู่การวิเคราะห์ประวัติภูมิหลังของผู้ขับร้องในขั้นต่อไปได้ ซึ่งการวิเคราะห์เพลงจากแผ่นเสียงนั้น เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์การขับร้องที่สำคัญยิ่ง เป็นการเปิดหูปเปิดตาทางวิชาการในกรณีหนึ่งว่า กระบวนการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยนักร้องที่มีความสามารถขั้นสูง ถูกยกให้ขับร้องหน้าพระที่นั่ง เป็นตัวแทนนักร้องเพื่อบันทึกแผ่นเสียง ตลอดจนเป็นนักร้องคนสำคัญของวังต่าง ๆ อันเป็นที่ยอมรับในสังคมสมัยนั้น ๆ มีลักษณะการขับร้องแบบใด ซึ่งถ้ามองในมิติของคนยุคเก่า จะสามารถสื่อสะท้อนให้เห็นว่า กระบวนการขับร้องแบบเก่า เป็นอย่างไร มีอะไรเปลี่ยนแปลง โดยการรับรู้ทางด้านการขับร้อง

ยุคดั้งเดิมจะสามารถสื่อสะท้อนให้เห็นว่า กระบวนการขับร้องเพลงไทยนั้นมิได้นิ่งอยู่กับที่เฉย ๆ แต่วัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยได้มีการพัฒนาให้ดีขึ้นเรื่อยเป็นลำดับจนถึงทุกวันนี้

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุครัชกาลที่ 5 จำนวน 4 ท่าน คือ หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาถ) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขวาที) และหม่อมเจริญ พาทย์โกศล โดยคัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลง ขึ้นเอกจากศิลปินนั้น ๆ โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษาวิจัย ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคดั้งเดิมที่มีเอกลักษณ์ คือ มีลักษณะการออกเสียงพยางค์ เดี่ยวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงประดับคำร้องเล็กน้อย ขับร้องแบบไม่ขึ้นเสียง ไม่ขึ้นคำ การแบ่งฉันทลักษณ์คำร้องและการใช้ลมหายใจก่อนไปในทางอิสระ แต่มีกลวิธีการใช้เสียงในทำนอง เอื้อนที่หลากหลาย มีลักษณะเฉพาะโดยเฉพาะทางผู้หญิงและทางผู้ชาย ส่วนด้านลักษณะเฉพาะทาง ขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 12 ลักษณะ ดังนี้

1) สะบัดเสียงสั้น	2) เอื้อนหลายเสียง	3) เอื้อนเสียงตรง
4) เสียงกระทบ	5) การแยกคำร้อง	6) การโปรยเสียง
7) สะบัดเสียงสองชั้น	8) เสียงเครือ	9) การเอื้อนซ้ำทำนอง
10) การใช้เสียงกรวด	11) การเอื้อนในคำ	12) การเอื้อนฉีกทำนอง

1.1 สะบัดเสียงสั้น

สะบัดเสียง หมายถึง การสร้างเสียง 3 เสียง เปล่งออกมาให้ต่อเนื่องด้วยความเร็วให้เกิด “เสียงพริก” โดยหลักแห่งการคุมครองของการสะบัดเสียงมี 2 ประเภท คือ สะบัดเสียงออกเออ และสะบัดเสียงออกเออ ทั้งนี้การสะบัดเสียงมี 2 ลักษณะคือ สะบัดไม่เรียงเสียง และสะบัดเรียงเสียง วิธีการเลือกใช้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์สุนทรียะของแต่ละบุคคลในการเลือกใช้ให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงนั้น ๆ เป็นใหญ่

ลักษณะเฉพาะการสะบัดเสียงสมัยรัชกาลที่ 5 มีลักษณะการสะบัดเสียงด้วยความเร็วในเสียงหลัก แม้ว่าเพลงนั้นจะเป็นลักษณะจังหวะสามชั้นก็ตาม พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัณจัน หม่อมเจริญ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ และหลวงเพราะสำเนียง ในทุกลักษณะการเอื้อนสะบัดเสียง ดังนี้

- 1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงแสนเสนาะ สามชั้น ท่อน 1 จากแผ่นเสียงบริษัทไอบีเดีย ตราทีก พ.ศ. 2450

นึ่ง		ฉับ	
---	--- ม	-- ช ม	- รร มรด

- 2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงบุหลัน ท่อน 1 จากแผ่นเสียงหน้าเดียว ตรา เทวดามีปีก GRAMOPHONE CONCERT RECORD บันทึกเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2450

นึ่ง		ฉับ	
--- ด	ทดริล	-- ดล	ชฟชลชฟ

1.2 เอื้อนเสียงตรง

เอื้อน หมายถึง การเปล่งเสียงให้เป็นทำนอง โดยเสียงเอื้อนนั่นเป็นเสียงอันมีที่มาและที่ไป โดยการพิจารณาประดิษฐ์เสียงให้มีความเชื่อมโยงเสียงที่สัมพันธ์กัน

ลักษณะเฉพาะการเอื้อนสมัยรัชกาลที่ 5 มีลักษณะการใช้เสียงเอื้อนที่ตรง ๆ ลักษณะเดียวกับทางเครื่อง ซึ่งเสียงเอื้อนบางแห่งนั้นอาจไม่มีเสียงของโน้ตประดับ ทั้งนี้ได้พบโดยทั่วไปโดยตลอด มักพบเป็นบางแห่งที่เนื้อทำนองเครื่อง “ฉาย” พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัสมจิน เจริญ หลวงกล่อมโกศลศัพท และหลวงเพราสำเนียง ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัสมจิน ราชานุประพันธ์ เพลงบุหลัน ท่อน 1 จากแผ่นเสียงหน้าเดียว ตรา เทวดามีปีก GRAMOPHONE CONCERT RECORD บันทึกเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- ด ช	- ฟ - ช	- ล - ด

ฉิ่ง		ฉับ		
--- ช	--- ล	--- ด	--- ร	ริมร-ช
--- เอ็ง	--- เอ็ง	--- เอ็ง	--- เอย	-----

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- ช ม	-- ร ด	-- ม ร	-- ด ล	-- ร ด	-- ล ช	ลชดล	- ช - ลชม

3) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงสารถิ สามชั้น ท่อน 2 สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ช	-- ฟ ร	ชฟ - ด	--- ล	--- ด	-รดล ดร	--- ฟ

4) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงสารถิ สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ช	- ช - ล	ทลรท-ทลชดท
----	--- แจ้ว	----	--- แจ้ว

6) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงสปีซ 78. ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ร	-- ช ร	ฟม - ฟ	----	-- ม	-- ร ม	ลช - ร

6) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดึก

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ล	--- ด	-- ร ด	- ล - ช	----	--- ช	-- ล ช	- ม - ม

7) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงเพราะสำเนียง เพลงทยอยใน สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดึก ระหว่างปี พ.ศ. 2447 - 2452

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ม	ล ช - ม	ม ร ช ด	-- ด ล	- ช - ด	--- ด	ม ร - ม
-- ร ม	- ช ล ด	-- ด ล	- ช - ม	ม ร ช ด	- ร - ม	-- ช ม	- ร - ด

8) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงเพราะสำเนียง เพลงแสนสนา จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดึก พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ล	-- ดช	--- ม	-- ช ร	- มรต รม	ลช - ร	- ม ช ร	- มรต ดล
----	----	----	----	----	----	----	---- สะ

ฉิ่ง		ฉับ	
-- ช ล	ดริ-ด ช	--- ม	ชล-มร ชรมรต
----	-เอย เหนาะ	----	---เสียง

1.3 การแยกคำร้อง

ปัจจุบันทางขับร้องเพลงไทยนิยมพิจารณาความหมายของคำร้องเป็นหลักในการบรรจุกทำนองขับร้อง เมื่อคำร้องนั้นมีความหมายที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ผู้ประพันธ์ทางขับร้องจะประพันธ์ให้คำนั้น ๆ ไม่ฉีกออกจากกันด้วยการสร้างทำนองเอื้อน โดยเฉพาะเพลงสามชั้นซึ่งมีทำนองเอื้อนที่ยาวเมื่อแยกคำแล้วอาจทำให้ผู้ฟังเข้าใจผิดในความหมายได้ เช่นคำว่า “แสนะเสียง” ไม่นิยมแยกคำเป็น สะ-เหนาะ-เสียง เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะการขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 นิยมร้องแยกคำ โดยมีทำนองเอื้อนเป็นตัวแปลส่งเพื่อให้มีความรู้สึกว้าคำนั้น ๆ เป็นทำนองสรุป พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัสมิเงิน หม่อมเจริญ หลวงกล่อมโกศลศัพท์และหลวงเพราะสำเนียง ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัสมิเงิน ราชานุประพันธ์ เพลงแสนสนา จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดึก พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ม	-- ช ม	- ร ม ร ม	-- ร ด	--- ร	ม ร ช ด	- ม ร ด ม
----	----	----	----	----	----	----	----

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- ช ม	- ร ม ช	- ม - ล	ช ม - ม	--- ช	--- ม	-- ช ม	ร ด - ร
----	----	----	- เอ ย - ฟัง	----	--- วา	----	--- จา

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงสปีช 78. ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- ด - ม	- ช - ร	- ม - ร	- ด - ท	ท ล ร ช	ท ล ด -	--- ร	ด ม ร - ร ร
----	----	----	- เอ ย - อู	----	----	--- รา	--- ทวา

3) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงเพราะสำเนียง เพลงทยอยใน สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก ระหว่างปี พ.ศ. 2447 - 2452

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- ช ม	- ร ช ด	--- ด	ม ร - ม	- ช - ล	ด ล ช ร	--- ด	ม ร - ด
----	----	----	----	----	--- ใจ	--- จะ	--- ชาด

4) ตัวอย่างเสียงขับร้องคุณแม่เจริญ พาทยโกศล เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั่งตรา COLUMBIA

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- ร ม	- ช ล ด	ร ด ด ล	- ช ล ช ช	--- ด	--- ม	- ม ร ด ร	ช ม - ม
----	----	----	--- ึ่ง	----	--- อา	----	--- วรรณ

5) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงแสนเสนาะ จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450

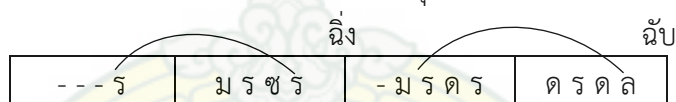
ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ล	-- ด ช	--- ม	-- ช ร	- ด ร ม	-- ช ร	- ม ช ร	- ม ร ด ด
----	----	----	----	----	----	----	--- สะ

ฉิ่ง		ฉับ	
- ด - ร	ด ล - ด	- ร - ด	ม ร - ร ช ร ม ร ด
----	--- เหนาะ	----	--- เสียง

1.4 สะบัดเสียงสองชั้น

สะบัดเสียง หมายถึง การสร้างเสียง 3 เสียง เปล่งออกมาให้ต่อเนื่องด้วยความเร็วให้เกิด “เสียงพลิก” โดยหลักแห่งการคุมครองของการสะบัดเสียงมี 2 ประเภทคือ สะบัดเสียงออกเอย และ สะบัดเสียงเอออออกเอย ทั้งนี้การสะบัดเสียงมี 2 ลักษณะคือ สะบัดไม่เรียงเสียง และสะบัดเรียงเสียง วิธีการเลือกใช้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์สุนทรีย์ของแต่ละบุคคลในการเลือกใช้ให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงนั้นๆเป็นใหญ่

ลักษณะเฉพาะการสะบัดเสียงสองชั้นสมัยรัชกาลที่ 5 มีลักษณะการสะบัดเสียงสองช่วง ซึ่งช่วงแรกเป็นการสะบัดขึ้นสองรอบด้วยเสียงเดิม ช่วงที่สองคือการสะบัดเสียงลงหนึ่งรอบ สามารถทำได้ทั้งทั้งสะบัดเสียงออกเอย และเสียงออกเออ พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัสมิเงิน หม่อมเจริญ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ และหลวงเพราสำเนียง ในทุกลักษณะการเอื้อนสะบัดเสียงสองชั้น ดังนี้



1.5 การเอื้อนซ้ำทำนอง

การเอื้อนซ้ำทำนอง คือ การปฏิบัติเอื้อนที่เหมือนเดิม อาจจะมีจังหวะกระชับขึ้นกว่าเดิมหรือไม่ ขึ้นอยู่กับลีลาผู้ขับร้อง เป็นการย่ำคำ ย่ำทำนอง อาจนำรูปแบบมาจากเพลงปฏิพากษ์ ซึ่งทางขับร้องในลักษณะเดิมก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เป็นการประพันธ์ทางขับร้องในรูปแบบอัตราสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีกระบวนการเอื้อนที่ไม่ซับซ้อน เนื่องจากมีเนื้อร้องปรากฏอยู่เต็มจังหวะ ครั้นมาปลายสมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มมีสำนักดนตรีเกิดขึ้น เกิดกรมพิพาทย์หลวง เกิดการเล่าเรียนในวิชาดนตรีขับร้องที่ละเอียดลึกซึ้งขึ้น โดยเกิดการนิยมนิยามเพลงที่ยืดจากสองชั้นเป็นสามชั้น ทำให้เกิดการเอื้อนที่กระด้างเมื่อแรกเริ่มมีการขับร้องเพลงสามชั้น ซึ่งถือว่าเป็นการขับร้องเพลงในลักษณะใหม่ เมื่อเกิดการนิยมนิยามเพลงที่ยืดจากสองชั้นเป็นสามชั้น ในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ผู้ขับร้องจึงจะขับร้องยาว ๆ ไม่ได้ จำเป็นต้องมีครูคอยบอกเอื้อนมิให้กระด้าง หรือขาดเกิน จำเป็นต้องมีครูเป็นผู้บอกความผิดถูกทั้งหน้าทับ ฉันทลักษณ์ต่าง ๆ แต่ในชั้นแรกนั้นมีการประดิษฐ์ทำนองเอื้อนซ้ำทำนอง เพื่อเป็นการขยายทางขับร้องให้ทันใช้งาน ซึ่งต่อมาการซ้ำทำนองนั้น มีการประพันธ์ในลักษณะเที่ยวฉายหรือเปลี่ยนทำนอง ทำให้ฟังไม่ซ้ำทำนอง

นอกจากการเอื้อนซ้ำทำนองของการขับร้องเพลงไทยแล้ว ยังพบว่าเพลงพื้นบ้านบางประเภทที่มีการนำเพลงไทยไปประกอบแสดง จะนิยมนิยามซ้ำทำนองซ้ำทำนอง เช่น การเล่นเพลงปรบไก่ของจังหวัดราชบุรี นครปฐม และเพชรบุรี ซึ่งเพลงปรบไก่นั้นเป็นการละเล่นโบราณสมัยอยุธยา ตลอดจนพบการสวดพระมาลัยทำนองวัดระฆัง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งมีการซ้ำทำนองการขับร้องซึ่งเป็นเป็นทำนองที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเพลงปรบไก่และทำนองขับร้องเพลงไทยสามชั้นยุคแรกอย่างมีนัย

ลักษณะเฉพาะการเอื้อนซ้ำทำนองในการขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัสมิเงิน และหลวงเพราสำเนียง ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัจจัน ราชานุประพันธ์ เพลงบุหลัน ท่อน 1 จากแผ่นเสียงหน้าเดียว ตรา เทวดามีปีก GRAMOPHONE CONCERT RECORD บันทึกเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2450

ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ			
----	- ฟ - ล	----	- - ด ช	-- ฟ ล	-- ด ช	- ล - ช	ลชฟ ช	ฟร - -							
รอบ 1								รอบ 2							

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัจจัน ราชานุประพันธ์ เพลงแสนเสนาะ จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ 2450

ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ			
--- ล	-- ด ช	--- ม	-- ช ร	- ด ร ม	-- ช ร	- ม ช ร	- ม ร ด ด								
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----
รอบ 1								รอบ 2				รอบ 3			
ฉิ่ง				ฉับ											
- ด - ร	ดล - ด	- ร - ด	ม ร - ร ชรมรด												
----	--- เหนาะ	----	---- เสียง												

3) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงเพราเสนาเนียง เพลงแสนเสนาะ จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ 2450

ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ			
-- ช ม	-- ร ด	--- ร	- ม ร ด ร ม	--- ร	- ม ร ด ร ม	--- ช	- ล - ด								
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----
รอบ 1								รอบ 2							
ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ			
----	--- ร	มรชช	- ม ร ด ด	-- ด ร	ด ล - ช	- ล ร ด	- ล - ล ด ช								
----	----	----	--- เพลง	----	--- สะ	----	--- วรวัค								

1.6 การเอื้อนในคำ

การเอื้อนโดยทั่วไป คือ การขับร้องโดยเปล่งเสียงเปล่าที่ไม่มีเนื้อร้องเป็นทำนองระหว่างก่อนหรือหลังคำร้อง ในลักษณะที่สั่นไหวต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน ให้เข้ากับจังหวะของทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะการเอื้อนในคำ คือ การขับร้องด้วยคำร้องโดยเปล่งเสียงพร้อมทำนองเพลงพบในสำนวนเพลงที่มีทำนองเด่นชัด พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของ หม่อมสัสมิเงิน และหลวงกล่อมโกศลศัพท์ ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัสมิเงิน ราชานุประพันธ์ เพลงแสนเสนาะ จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ร	ม ร ช ร	-ม ร ด ร	-- ด ล	--- ล	-- ร ด	ล ด - ด
----	----	----	----	----	--- หวาน	----	--- เพราะ

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงสปีช 78. ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 รวปี พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- ด - ม	- ช - ร	- ม - ร	- ด - ท	ท ล ร ช	ท ล ด -	--- ร	ดิมริ - ร ร
----	----	----	- เอย - อุ	----	----	--- รา	--- ทวา

1.7 เอื้อนหลายเสียง

ลักษณะเฉพาะการเอื้อนหลายเสียง ปรากฏพบการเปล่งเสียงร้องที่มีโน้ตระดับทำนองจำนวนมากในบางเอื้อน ซึ่งเอื้อนดังกล่าวมาจากลักษณะเสียงที่เป็นทำนองพื้น ๆ มีการซ้ำทำนองบ่อยครั้ง คีตศิลป์จึงประดิษฐ์ทางขับร้องเพื่อปิดทำนองเก่าที่ซ้ำกัน เพื่อความแตกต่างไม่จำเจชวนฟังด้วยรสรื่นรมย์ เพิ่มสีสันของเสียงร้องด้วยโน้ตระดับจำนวนมาก แต่มีรูปลักษณะที่สั้นและต้องปฏิบัติด้วยความเร็ว ผู้ขับร้องจึงต้องมีความชำนาญจึงจะสามารถทำให้เกิดเสียงพิเศษ

ซึ่งปกตินั้น การฟังเอกสารเสียงจากแผ่นเสียงมีข้อจำกัดเรื่องความชัดเจนและความเร็ว การพิจารณาเสียงเอื้อนหลายเสียงดังกล่าวจึงมีความละเอียดอ่อนในขั้นตอนการวิจัย โดยต้องใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์เพื่อเป็นเครื่องมือตรวจสอบที่ละเอียด ลักษณะเฉพาะการเอื้อนหลายเสียงพบได้ทั้งกลวิธีการ ขับร้องของหม่อมสัสมิเงิน หม่อมเจริญ พาทย์โกศล และหลวงกล่อมโกศลศัพท์ ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัสมิเงิน ราชานุประพันธ์ เพลงเขมรใหญ่ จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450

ฉิ่ง		ฉับ	
--- ด	ร ด - ล	-- ด ล	ช ฟ ช ล
---	---	---	ชฟ ---

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงเขมรใหญ่ จากแผ่นเสียง บริษัทโอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450

จิง		ฉับ		จิง		ฉับ	
--- ซ	--- ล	--- ด	--- ร	-- ม ร	- ซ - ร	มรชร	-มรด ทรดล
----	----	--- เอย	--- รา	----	--- ตรี	----	--- กาล

3) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงบุหลัน ท่อน 1 ในลักษณะของ “เอื้อนเท่าครึ่ง” จากแผ่นเสียงหน้าเดียว ตรา เทวดามีปีก (GRAMOPHONE CONCERT RECORD) บันทึกเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2450

จิง		ฉับ	
----	--- ด	-- ร ท	ล ท ล ซ
----	---	---	---

4) ตัวอย่าง “เสียงครวญ” จากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงพญาโศก สามชั้น จากแผ่นเสียงตรา โคล้มเปีย หน้าเขียว

จิง		ฉับ	
----	-- ท ล	ทช ท ล ซ	ทลรท- ท
----	--- ห้วน	---	--- ใจ

5) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ เพลงบุหลัน ท่อน 1 ในลักษณะของ “เอื้อนเท่าครึ่ง” จากแผ่นเสียงหน้าเดียว ตรา เทวดามีปีก (GRAMOPHONE CONCERT RECORD) บันทึกเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2450

ฉับ	
- ฟ ช ฟ	ม ร ม ร ร

6) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงสปีซ 78. ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ. 2450

จิง		ฉับ		จิง		ฉับ	
----	--- ด	- ท ด ท	- ด ท ทร	-- ฟ ด	ฟดท ทรด	-ฟ ด ท	-ด-ดทรด
----	--- ไอ้	----	-- เจ้าสาย	----	----	-- สวาท	--- ร้าง

ตัวอย่างการขับร้องข้างต้นนั้น มีทั้งเสียงขยอกขยอนของลูกคอ การเหินเสียง โหนเสียง ม้วนคำ กระทบทางเสียง กระทบคำ เหินคำและกระทบ ซึ่งเป็นกระบวนการขับร้องที่ละเอียดมาก

7) ตัวอย่าง “การม้วนคำหลายเสียง” จากเสียงขับร้องของคุณแม่เจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิตร์ สามชั้น จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราดิก

		จิ่ง	ฉับ
----	-- ซม	- ม ร ด ร	ซม ซม - ม
----	--- วา	-----	--- รี้

1.8 เสียงกระทบ

เสียงกระทบ หมายถึง การย่นเสียงหลักและเพิ่มเสียงที่สูงกว่าเสียงหลัก 1 เสียงแล้วย้อนกลับมาที่เสียงหลักไม่เร็วมาก ดังลักษณะกิริยาการกระทบกัน

ลักษณะพิเศษของเสียงกระทบของนักร้องสมัยรัชกาลที่ 5 คือ มีการเน้นเปล่งเสียงกระทบที่เร็วและแรง โดยบังคับลำคอให้ร้อนทั้ง 3 เสียง

พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของหม่อมสัมจิน หม่อมเจริญ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ และหลวงเพราะสำเนียง ในทุกลักษณะการเอื้อนสะบัดเสียง โดยยกตัวอย่างได้ ดังนี้

1) ตัวอย่าง “เอื้อนกระทบ” จากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงพญาโศก สามชั้น จากแผ่นเสียงตรา โคลัมเบีย หน้าเขียว

---	ดล	ซดล ซล ซล ซ

การกระทบดังกล่าว มีวิธีการประดิษฐ์เสียงที่รวดเร็ว ซึ่งมาจากเสียงเอื้อนกระทบที่นิยมในปัจจุบัน คือ

--	ด ล	- ซ ล ซ

2) ตัวอย่างการกระทบเสียงปกติที่ปรากฏเป็นลักษณะการขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เป็นการใช้การกระทบเสียงสองเสียงด้วยความเร็ว ทั้งนี้มีข้อจำกัดในการบันทึกโน้ต ผู้วิจัยจึงได้เขียนเพียงลักษณะทางพื้นเพึ่งเท่านั้น ซึ่งปรากฏพบนักร้องทั้งหม่อมสัมจิน หม่อมเจริญ หลวงกล่อมโกศล ศัพท์และหลวงเพราะสำเนียง ดังนี้

---	ด	ร ด --

1.9 การโปรยเสียง

การโปรยเสียง หมายถึง สีสการร้องที่เน้นถ้อยคำหรือทำนองเอื้อนโดยการโรยเสียงจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ซึ่งนอกจากจะโปรยเสียงแล้วผู้ขับร้องต้องมีการบังคับความเบาดังเพื่อให้เกิดความสมดุลของกระบวนเสียง

การโปรยเสียงนั้น พบได้ทั้งกลวิธีการขับร้องของหม่อมสัมจิน และหลวงกล่อมโกศลศัพท์ โดยยกตัวอย่างได้ ดังนี้

1.11 การใช้เสียงเสียงกรวด

การใช้เสียงสูง (เสียงกรวด) หมายถึง การเปล่งเสียงให้อยู่ในระดับเสียงสูงสุดที่กำลังความสามารถของศิลปินผู้นั้นฟังมี พบมากโดยเฉพาะการใช้เสียงสูงก่อนจบท่อนที่มีดนตรีสวมรับหรือไม่ก็ตาม ซึ่งการใช้เสียงสูงนั้น มิได้หมายพิจารณาถึงการขึ้นลงของทำนองดนตรี แต่การใช้เสียงสูงเป็นการแสดงถึงศักยภาพผู้ขับร้องคนนั้น ๆ ว่าสามารถปฏิบัติเสียงให้ลอยเด่นเหนือดนตรีได้เพียงใด

พบวิธีการใช้เสียงสูงได้จากนักร้องเพลงไทยทุกคน ซึ่งเป็นลักษณะนิยม โดยยกตัวอย่างได้ ดังนี้

1) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหลวงเพราะสำเนียง เพลงแสนเสนาะ จากแผ่นเสียงบริษัท โอเดียน ตราตึก พ.ศ 2450

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
---	--- ค	--- ร	- ม ร ด ล	-- ค ล	- ช	- ม	- - ช ร
							- ม - ช

2) ตัวอย่างจากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น จากแผ่นเสียงบริษัทโอเดียน ตราตึก

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
---	--- ม	--- ร ม	ลช - ร	-- ม ร	--- ค	--- ล	- ค - ร
							ช ร ม ร ด
---	---	---	---	---	---	---	---
			ดั่ง		พิน	---	---
						---	---

1.12 การเอื้อนฉีกทำนอง

เอื้อนฉีกทำนอง หมายถึง การเอื้อนที่ไม่สอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ทำยสำนวนจะจบลงด้วยลูกตกเสียงประทานของทำนองนั้น ๆ โดยลักษณะของการเอื้อนฉีกทำนองนั้น มักพบในสำนวนการบรรเลงทำนองของปี่และซอ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าลักษณะเอื้อนฉีกทำนองนั้น เป็นการหยิбыึ่มทำนองบรรเลงของปี่และซอเข้ามาประดับ

1) ตัวอย่าง การเอื้อนฉีกทำนอง จากเสียงขับร้องของหม่อมเจริญ พาทยโกศล เพลงพญาโศก สามชั้น จากแผ่นเสียงตรา โคลัมเบีย หน้าเขียว

ฉิ่ง		ฉับ	
---	---	---	---
- - - ม	ลช - ล ค	-- ค ล	- ชล ชล ชม

2) ตัวอย่าง การเอื้อนฉีกทำนองแบบสั่นคล้ายกับการสะบัดเสียง จากเสียงขับร้องของคุณแม่เจริญ พาทยโกศล เพลงสารถิ สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

ฉิ่ง		ฉับ	
---	---	---	---
---	ช	- ลช ฟ ร	ชฟ - ค

สรุปลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม เบื้องต้นที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิจัย และสังเคราะห์จากนักร้องเพลงไทยสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ทั้งหมด 4 ท่าน คือ หม่อมส้มจิ้น ราชานุประพันธ์ (บุณนาค) คุณแม่เจริญ พาทยโกศล หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) และหลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) มีลักษณะเฉพาะทางการขับร้องเพลงที่มีความเหมือนร่วมทั้งหมด 12 ลักษณะ คือ สะบัดเสียงสั้น เอื้อนเสียงตรง การแยกคำร้อง สะบัดเสียงสองชั้น การเอื้อนซ้ำทำนอง การเอื้อนในคำ เอื้อนหลายเสียง เสียงกระบท การโปรยเสียง การสั้นเสียง การใช้เสียงสูง และการเอื้อนฉีกทำนอง

ปรากฏการขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ การขับร้องชายและการขับร้องหญิง ซึ่งการขับร้องของชายนั้น ปรากฏความโลดโผน ความคล่องแคล่วในการใช้เสียงที่หลากหลาย มีลักษณะเสียงพิเศษจำนวนมาก เนื่องจากนักร้องชายในยุคดั้งเดิมโดยมากจะมีรากฐานการขับร้องมาจากกระบวนการขับเสภา การเทศน์ การแหล่ การเห่ การพากย์ ตลอดจนการสวดคฤหัสถ์ กระบวนการใช้เสียงขับร้องที่หลากหลายประเภทดังกล่าวจึงส่งผลให้การขับร้องของชายปรากฏเสียงพิเศษจำนวนมาก ด้วยเกิดจากการสั่งสมและบ่มเพาะของคีตศิลปินเองที่เป็นวัฒนธรรมราชวาทย์ เมื่อศิลปินชายได้เข้าสู่วัฒนธรรมหลวง จึงมีการดัดวิธีการขับร้องแบบเดิม ด้านนักร้องหญิง โดยมากปรากฏการขับร้องที่มีการกล่อมเกลาด้วยวัฒนธรรมวัง จึงได้รับการกล่อมเกลากการขับร้องด้วยความประณีตบรรจง มีกระบวนการเอื้อนที่อ่อนช้อยแตกต่างไปจากการขับร้องของชายอย่างชัดเจน

2. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน

เนื้อหาด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน ดำเนินการเลือกศึกษาในเนื้อหาข้อมูล ผู้วิจัยได้กำหนดคัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ดังต่อไปนี้

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้

1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงล่องลม เภา เพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา เพลงเขมรใหญ่ เภา และเพลงปลาทอง สามชั้น จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจากเป็น คีตศิลปินทั้งสองท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องสูง เป็นที่ยอมรับในวงวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยและดนตรีไทย จนได้พิจารณาเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ ตลอดจนทั้งสองท่านเป็นตัวแทนของนักร้องสำนักบ้านพาทยโกศล วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งมีกลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกันอย่างน่าพิจารณา

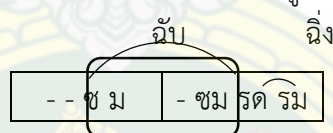
เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน จำนวน 2 ท่านคือ คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ โดยคัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากศิลปินนั้น ๆ โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือกจากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล และสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคเปลี่ยนผ่านที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากยุคดั้งเดิม และด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 2 ท่านในยุคเปลี่ยนผ่านมีลักษณะเฉพาะทางขับร้องจำนวน 19 วิธี ดังนี้

(1) การม้วนเสียงกระทบ	(6) ซ้อนเสียง	(11) ทางเปลี่ยน	(16) ประคบเสียง
(2) การครั่นทำนอง	(7) ลักจังหวะ	(12) เอื้อนเสียงตรง	(17) ประคบคำ
(3) เสียงปริบ	(8) หยุดจังหวะ	(13) เสียงเคลื่อ	(18) เอื้อนทางเสียง
(4) กล่อมเสียง	(9) เสียงเอย	(14) แบ่งลมหายใจ	(19) ร่อนผิวลม
(5) เสียงครวญ	(10) เลื่อนเสียง	(15) เท้า	

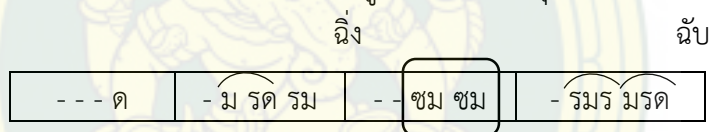
2.1 การม้วนเสียงกระทบ

การม้วนเสียง หมายถึง การบรรจงสร้างเสียงหนักเบา เน้นเอื้อนที่มีหลายเสียงรวบเสียงด้วยลมหายใจเดียวกัน ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและนุ่มนวล ส่วนคำว่า กระทบ หมายถึง การลากเสียงจากเสียงที่หนึ่งไปสัมผัสกับเสียงที่สองด้วยความรวดเร็ว

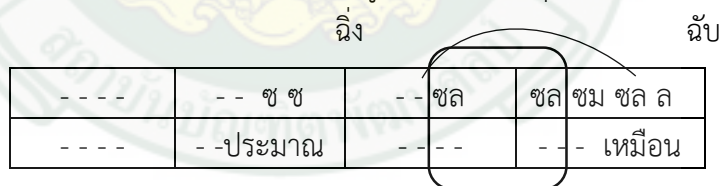
1) ตัวอย่าง การม้วนเสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงเพลงล่องลม สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



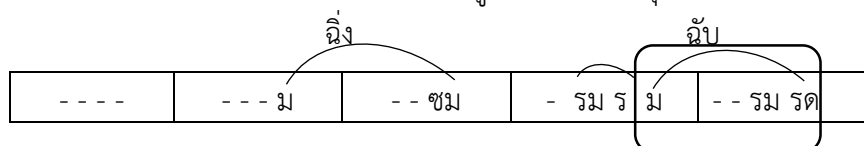
2) ตัวอย่าง การม้วนเสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงการเวกเล็ก สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



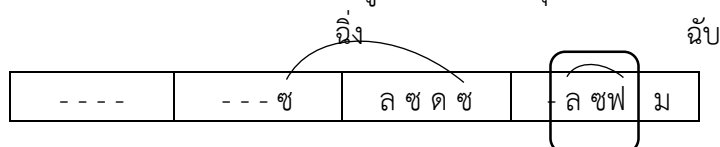
3) ตัวอย่าง การม้วนเสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



4) ตัวอย่าง การม้วนเสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงการเวก สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



5) ตัวอย่าง การม้วนเสียงเร็ว จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงการเวก สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



6) ตัวอย่าง เสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญ
บางขุนพรหม เกา สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง

ฉับ

----	--- ซ	-- ลซ	- ร - ฟ
----	-- -เพียง	----	- แต่ - เป็น

6) ตัวอย่าง เสียงกระทบหลังทำนองเอื้อน จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ
เพลงปลาทอง เกา สามชั้น เทียวเปลี่ยน ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี
คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง

ฉับ

ฉิ่ง

ฉับ

----	--- ม	- รด รม	-- ซ ร	----	มร -	-- ทล	--- ท
----	----	----	--- เอย	----	----	-- สวิส	--- ดี

2.2 การครั่นทำนอง

ครั่น หมายถึง หางเสียงทั้งต่ำสูงที่เน้นให้มีความพลิ้วสะเทือน มีลักษณะที่ไม่ยาวมาก เป็นการ
เน้นอารมณ์เพลงนั้น ๆ เพื่ออรรถรส โดยแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ครั่นทำนองและครั่นคำร้อง
โดยเสียงครั่นทำนอง หมายถึง การลากเสียงอ้อ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้ว
สะดุดเสียง ส่วนการครั่นคำร้อง หมายถึง การทำเสียงร้องให้สะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะ
เสียงนี้จะออกมาแค่อก คล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่าครั่น จะมีทั้งยาวและสั้น

1) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม
สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง

ฉับ

----	--- ซ	---	ม	- ซล - ด
----	--- ลม	---	-	--- พัด

2) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม สอง
ชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง

ฉับ

ฉิ่ง

ฉับ

ฉิ่ง

ฉับ

- ลด - ด	- ซม ซ	---	ม	ซ ลซ - ซ	- ม - ซ	ด ซ ล ซม
-เหมือน-มีด	--- ใน	---	-	- -- วิ	--- หาร	----

3) ตัวอย่าง การครั่นคำร้อง จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม สอง
ชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ	
- ล	ด	- ช	ม ช
-เหมือน	มีด	- - -	ใน

4) ตัวอย่าง การครั่นคำร้อง จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงการเวกเล็ก
สองชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ช ฟ ฟ	- ช ล ด ช	- ล ชฟ ชล	- - - ด ช	- - - ชร	- ม ม มช
- ผ้า - แอบ	- แฝง - -	- - - -	- - - -	- - - อยู่	- - - ในแสง

5) ตัวอย่าง การครั่นโปรยเสียง แบบที่ 1 จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล
เพลงการเวกเล็ก สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ	
- - - -	- - - ม	- - - ชม	รรมร มรด

6) ตัวอย่าง การครั่นโปรยเสียง แบบที่ 2 จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล
เพลงทยอยเขมร สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ	
- - - -	- - - ฟ	- - - ช ฟ	มร มร - ร

7) ตัวอย่าง การครั่นคำร้อง จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญ
บางขุนพรหม เกา สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง		ฉับ	
- - - -	- - - ช	- - - ฟ	ชลช ชชด
- - - -	- - - งาม	- - - -	- - - สวรรค์

2.3 เสียงปรีบ

เสียงปรีบ หมายถึง การเน้นคำร้องและทำนองอื่น ให้เสียงกระทบกันด้วยความเร็วสั้นและเบา โดยการลากเสียงฮือหรือเสียงอื่น โดยสะท้อนที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั้น แต่เสียงปรีบจะสั้นกว่าเสียงครั้น เสียงปรีบจะมีลักษณะที่เบาว่าเสียงสะดุด ซึ่งเสียงสะดุดจะขาดออกจากกัน แต่เสียงปรیبไม่ขาดออกจากกัน เสียงปรีบจึงเป็นเสียงที่เบาที่สุดในกระบวนการของเสียงสะดุดและเสียงกระทบ

1) ตัวอย่าง เสียงปรีบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- ซ ซ	-- ซล	ซล ซม ซล ล
----	- -ประมาณ	----	--- เหมือน

2) ตัวอย่าง เสียงปรีบ จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงล่องลม สองชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- ล ด ด	ชม - ซ	-- - ม	ซลซ - ซ	- ม - ซ	ด ซ ล ชม		
-เหมือน-มิด	--- ใน	----	--- วิ	--- หาร	----		

2.4 กล่อมเสียง

กล่อมเสียง หมายถึง ลักษณะที่คล้ายกับการครั้น แต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้ามาผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกัน มีการต่อเนื่องของเสียงมากกว่า 2 เสียงขึ้นไป เป็นการทำให้เสียงให้นวลเนียน ราบรื่น ขึ้นอยู่กับเทคนิคลีลาของผู้ขับร้อง

1) ตัวอย่าง กล่อมเสียง จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงการเวกเล็ก สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง		ฉับ	
----	- ด ล ล	-- ดล	ดล ดล ซฟ ซล รดทด
----	- แล้ว - ปิน	-- --	--- ร่อน

2.5 เสียงครวญ

ครวญ หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองทางขับร้องที่ให้อารมณ์โศกเศร้า โดยผ่อนเสียงให้เบาลงแล้วประดิษฐ์ทำนองให้เกิดอารมณ์หวานหรือเศร้า นิยมใช้เสียงฮือ โดยปกตินิยมปฏิบัติในเพลงประเภทสองไม้ในทำนองโยน

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
-ทม-ติง	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ
- - ม	-ลช-มชล	- - คล	-ชลช-ล
- - -	- - -	- - -	- - -

2.10 เลื่อนเสียง

การเลื่อนเสียง หมายถึง การตั้งใจของผู้ขับร้องที่จะเปล่งเสียงบังคับให้เสียงสูงหรือต่ำไปกว่าระดับเสียงประธาน โดยวิธีการเหินเสียงหรือการกดเสียง แล้วเลื่อนเสียงกลับมาให้อยู่ในระดับเสียงประธาน ปรากฏพบในเพลงประเภทสองไม้เป็นหลัก

ตัวอย่าง เสียงเอย จากเสียงขับร้องของคุณครูท่อม ประสิทธิ์กุล เพลงทยอยเขมร สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีศิตาจารย์ ครูท่อม ประสิทธิ์กุล

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
-ทม-ติง	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ	-โจะ-จ๊ะ
- - -	- - -	- - -	- - -

2.11 ทางเปลี่ยน

ทางเปลี่ยน หมายถึง การบรรเลงทำนองเพลงให้มีทำนองที่แตกต่างออกไปจากทำนองเดิม โดยยึดเสียงลูกตก จังหวะ หน้าทับของทำนองเดิมไว้

ด้านทางเปลี่ยนของการขับร้อง นิยมขับร้องทางเปลี่ยนในการขับร้องประกอบการแสดง ด้วยปรากฏมีการซ้ำทำนองเป็นจำนวนมาก เพื่อไม่ให้เกิดความจำของผู้ชมที่รับฟัง จึงประดิษฐ์ทางขับร้องทางเปลี่ยนขึ้นมา ทั้งยังเป็นการแสดงศักยภาพความรู้ความสามารถของผู้ขับร้อง

1) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของคุณครูท่อม ประสิทธิ์กุล เพลงทยอยเขมร สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีศิตาจารย์ ครูท่อม ประสิทธิ์กุล

ทำนองหลัก

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ช	- - - ล	- - - คล	-ชลช-ค
- - - ท	- - - ค	รด-ค	- - -

ทางเปลี่ยน

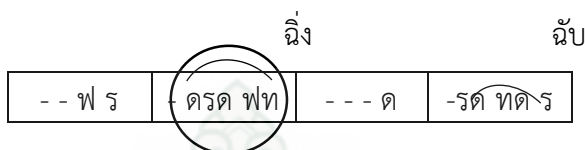
ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ช	- ล -	- - - คล	-ชลช-ช
- - - ร	- - - ร	- - - ค	- - -

2) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เพลงแขกมอญ
บางขุนพรหม สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

ทำนองหลัก

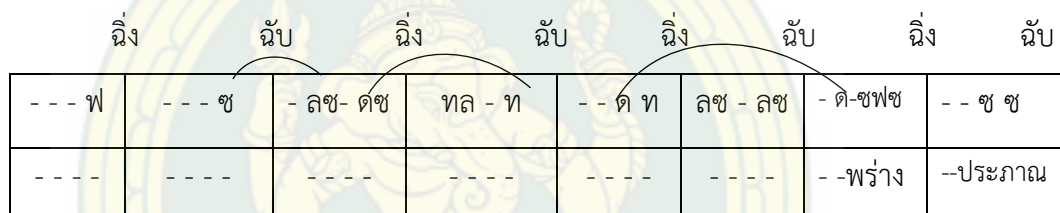


ทางเปลี่ยน

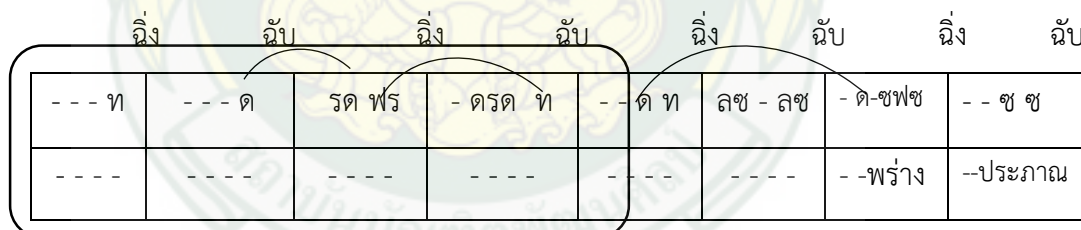


3) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เพลงแขกมอญ
บางขุนพรหม สองชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

ทำนองหลัก

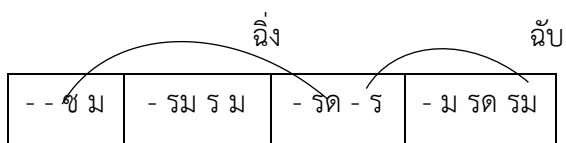


ทางเปลี่ยน



4) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เพลงปลาทอง สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

ทำนองหลัก



ทางเปลี่ยน



3) ตัวอย่าง เสียงเครือ จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงเขมรใหญ่ เถา สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	---ด	--ม	ร ด ร ม	---ซ	ล ซ -ม	--ซม	-รมร มรด

2.14 การแบ่งวรรคลมหายใจ

การแบ่งวรรคลมหายใจ คือ การพิจารณาความสั้นยาวของทำนองเพลง เพื่อกำหนดความสัมพันธ์ของเสียงและการหายใจ เพื่อความราบรื่นเชื่อมโยงของลอยต่อทำนองอื่น และคำร้อง โดยนิยมให้ผู้ขับร้อง ใช้ลมยาวสองฉิ่งสองฉับ โดยยึดอัตราจังหวะสองชั้น

1) ตัวอย่าง การแบ่งวรรคลมหายใจ อัตราจังหวะสามชั้น จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงเขมรใหญ่ เถา สามชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	---ม	-มรด รม	--ซ ร	มร-ดล	-ด-ร	ม ร	ซ ร -มรด รดล
ลมหายใจที่ 1						ลมหายใจที่ 2	

2) ตัวอย่าง การแบ่งวรรคลมหายใจ อัตราจังหวะสองชั้น จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา สองชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
---ฟ	---ซ	-ลซ-ดซ	ทล-ท	--ดท	ลซ-ลซ	-ด	ซฟซ	--ซซ			
----	----	----	----	----	----	--	พร้าง	--ประภาณ			
ลมหายใจที่ 1							ลมหายใจที่ 2				

2.15 เท้า

เท้า หมายถึง ทำนองที่มีแต่เสียงเปล่า ไม่มีคำร้องสอดแทรกในทำนองเพลง ใช้สำหรับตัดหรือเติมทำนอง ให้เพลงมีทำนองที่สมบูรณ์ไม่ขาดไม่เกิน มี 4 ประเภทคือ เท้าเต็ม เท้าครึ่ง เท้าสกัด และเท้าใหญ่

1) ตัวอย่าง เท้า ประเภทเท้าสกัดที่ปรากฏเสียงกระทบ จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงเขมรใหญ่เถา สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง	ฉับ
- ม - ช	- ลช (ลช)
- - - -	- - - - เอย

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ถาวร สิกขโกศล กรุณาให้ความรู้ว่า ลักษณะเอียนเท้าดังกล่าวเป็นลักษณะเอียนเท้าของผู้ชาย มาจากการขับร้องแหล่ การขับเสภา การสวดคฤหัสถ์ ซึ่งจะมีความโลดโผนมากกว่าการเอียนเท้าของผู้หญิง ที่ส่วนใหญ่ปรากฏที่มาจากราชสำนัก ตัวอย่างเอียนเท้าของผู้หญิง ดังนี้

ฉิ่ง	ฉับ
- ช - ล	- ชลช - ช
- - - -	- - - - เอย

2.16 ประคบเสียง

ประคบเสียง หมายถึง การเปล่งเสียงทั้งอักขระและทำนองให้นุ่มไพเราะ ตรงกับความหมายของคำและอักขระวิธี ดดยเสียงที่ออกมาจะต้องมีความพอดี ไม่มากไม่น้อยเกินไป และสื่อความหมายได้ชัดเจน

ตัวอย่าง ประคบเสียง จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงเขมรใหญ่เถา สองชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ล	- - ลช	- ฟ - ช	ล - ล	- ด - ร	ดล - ร	ม ร ช ร	- มรด รดล
---จวน	- - - จะได้	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -

2.17 ประคบน้ำ

ประคบน้ำ หมายถึง การทำเสียงและคำร้องให้เกิดชัดเจนด้วยความประณีต ตรงตามประสงค์ของทำนองโดยไม่ดังหรือเบาจนเกินไป

1) ตัวอย่าง ประคบน้ำ จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เพลงปลาทอง สามชั้น เทียวกลับ ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
----	----	--- ซ	- ม - ล	--- ซ	--- ร	-- ร ท	-- ท ท
----	----	--- ซ้ำ	--- น้อย	----	----	---พลอย	-- นิยม

คำปกติ

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
----	----	--- ซ	- ม - ล	- ท - ม	- ซ - ลซ	- ร ร ท	-- ท ท
----	----	--- ซ้ำ	--- น้อย	----	----	---พลอย	-- นิยม

ประคบน้ำ

2.18 เอื้อนหางเสียง

หางเสียง คือ การผันเสียงคำร้อง ให้เสียงอักขระตรงกับทำนองดนตรีที่เป็นเสียงประธาน ปรากฏพบการประดิษฐ์เอื้อนเข้าไประดับกับหางเสียง เพื่อให้เกิดความวิจิตรในเสียง ดังนี้

1) ตัวอย่าง เอื้อนหางเสียง จากเสียงขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เพลงปลาทอง สามชั้น เทียวกลับ ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- ม ซ ม	-- ม ม	- ซ - ร	- ม - ม	----	--- ซ	--- ร	- ม - ม
-ขอ-บุญ	---	--- ส่ง	--- เสริม	----	----	--- ผ่อง	--- พรรณ
	เฉลิม						

หางเสียงปกติ

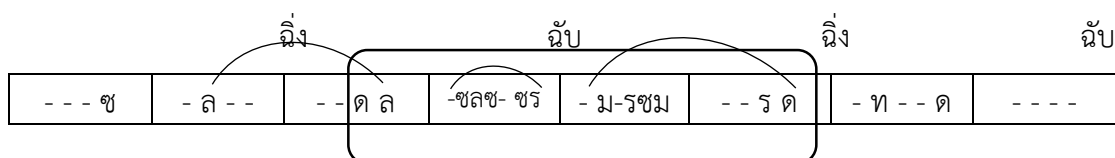
ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- มซม	-- ม ม	- ซ - ร	- ม - ม	--- ซ	ฟ ซ ล ซ	--- ร	- ม - ม
-ขอ-บุญ	---เฉลิม	--- ส่ง	--- เสริม	----	----	--- ผ่อง	--- พรรณ

เอื้อนหางเสียง

2.19 ร่อนผิวลม

ร่อนผิวลม หมายถึง เสียงทำนองเอื้อนที่มาจากเสียงสูง แล้วค่อย ๆ โปรยลงเป็นขั้น ไปสู่เสียงทำนองหลัก

ตัวอย่าง ร่อนผิวลม จากเสียงขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เพลงทยอยเขมร สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล



สรุป ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน เบื้องต้นที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิจัย และสังเคราะห์จากครูท้วม ประสิทธิ์กุล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ มีลักษณะเฉพาะทางการขับร้องเพลงที่มีความแตกต่างจากทางขับร้องยุคดั้งเดิม ตลอดจนมีลักษณะเฉพาะทางการขับร้องเพลงที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 2 ท่าน ปรากฏทั้งหมด 19 ลักษณะ ดังนี้ การม้วนเสียงกระทบ การครั่นทำนอง เสียงปริบ กล่อมเสียง เสียงครวญ ซ้อนเสียง ลักจังหวะ หยุดจังหวะ เสียงเอ่ย เลื่อนเสียง ทางเปลี่ยน เอื้อนเสียงตรง เสียงเคลือ การแบ่งวรรคลมหายใจ เฝ้า ประคบเสียง ประคบคำ เอื้อนหางเสียง และร่อนผิวลม

เมื่อพิจารณาความเหมือนต่างระหว่างลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิมและยุคเปลี่ยนผ่าน จากตัวแทนคีตศิลปิน จำนวน 6 ท่าน สามารถอธิบายได้ว่า คีตศิลปินนิยมเอื้อนกระทบ เหมือนกับการขับร้องยุคดั้งเดิม อีกทั้งมีการเพิ่มกลวิธีการกระทบเสียงที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่า ทางขับร้องของหม่อมเจริญและทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ ไม่ปรากฏการการม้วนเสียงกระทบ ด้านคำร้อง ปรากฏทั้งการใช้เสียงร้องตรง ๆ และมีการกล่อมเกลาคำร้องและทำนองร้องด้วยโน้ตประดับ เริ่มมีการแบ่งวรรคลมหายใจที่ชัดเจนขึ้น จึงทำให้กระแสเสียงทั้งทำนองเอื้อนและคำร้องมีความราบรื่นเชื่อมโยง ลักษณะเด่นที่ปรากฏชัดเจนคือกลวิธีการกระทบที่มีความกลมกล่อมชัดเจนมากขึ้น ในด้านเพลงสามชั้นปรากฏการประดิษฐ์เอื้อนที่มีโครงสร้างรากฐานมาจากการขับร้องยุคดั้งเดิม ต่อเมื่อถึงกระบวนเพลงสองชั้น คีตศิลปินจะนิยมขับร้องเหมือนยุคดั้งเดิมที่ไม่มีการปรุงประดิษฐ์ทำนองเอื้อนหรือคำร้องมากเกินไป แต่จะเน้นเรื่องการลักจังหวะ เหลื่อมจังหวะ เมื่อถึงอัตราขึ้นเดียวคีตศิลปินจะนิยมขับร้องตรง ๆ ทางด้านประเภทเพลงสองไม้ ปรากฏการหยุดจังหวะ ส่งให้เห็นถึงความสามารถขั้นสูงในการเข้าถึงจังหวะของผู้ขับร้อง

3. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา

เนื้อหาด้านล่างลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา ดำเนินการเลือกศึกษาเฉพาะที่ปรากฏ โดยเนื้อหาข้อมูล โดยผู้วิจัยได้กำหนดคัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคพัฒนา ดังต่อไปนี้

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคพัฒนา

1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เลือกศึกษาเฉพาะเพลงบุหลัน สามชั้น จากสำเนียงเสียง แผ่นเสียง ลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง เพลงสุดสงวน เภา สำเนียงเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง เพลงสุรินทราหู สามชั้น จากสำเนียงเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด คณะวัชรบรรเลง

2) ครูเหนียว ดุริยพันธ์ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญ เภา เพลงแขกมอญ บางขุนพรหม เภา และเพลงแขกกลพบุรี สามชั้น จากสำเนียงเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธ์ สุนาครกรุงเทพฯ

3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญบางช้าง เภา จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1000 ปี เพื่อถวายชัยมงคลแด่ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2548 เพลงพญาโศก สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube

4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลงราตรีประดับดาว เภา วงมโหรีกรมศิลปากร เพลงต่อยรูป สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube ต้นฉบับมาจากแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร (ต่อมาบริษัทอินเตอร์แผ่นเสียง-เทป ได้นำมาถ่ายลง Reel 7 นิ้ว ยี่ห้อ Shamrock Recording tape ของประเทศสหรัฐอเมริกา ในสปีด 7.5 เพื่อใช้สำหรับจัดทำ Cassette เทป C-45 นาที จำหน่าย) เพลงเทพบรรทม สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube, ต้นฉบับมาจากเทปคาสเซ็ท กรมศิลปากร

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจาก คีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน เป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่ศิลปินในวัฒนธรรมขับร้องต่างให้การยอมรับทางด้านองค์ความรู้ การปฏิบัติขับร้อง ทั้งลักษณะสายการขับร้องที่เป็นลูกและลูกศิษย์ สายเสภา สายประกอบการแสดง หลายท่านเป็นศิลปินแห่งชาติทางด้านคีตศิลป์ไทย ตลอดจนทุกท่านล้วนมีเสียงขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะ อย่างมีนัยสำคัญ ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา ดังต่อไปนี้

กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนายังคงรักษามรดกภูมิปัญญาที่ได้รับจากครูอาจารย์เป็นหลัก มีการพัฒนาให้มีความประณีตบรรจงไปตามแต่ละสำนัก แต่ละทระณะของศิลปิน นับจากรัชสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ระบบการศึกษา การเรียนรู้ทางด้านดนตรีและขับร้องของไทยมีการพัฒนาทำให้การขับร้องของไทยมีหลักยึดถือนอกจากการศึกษาแบบมุขปาฐะ ทั้งโน้ตเพลงไทยของพระอภัยพลรบ การบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา การบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากรการบันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบเชอเว่ การบันทึกและพิมพ์โน้ตเพลงไทยเล่ม 1 ของกรมศิลปากร การพิมพ์โน้ตเพลงไทยในวารสารกานาภิเชก การพิมพ์โน้ตเพลงไทยมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ตั้งแต่ปี 2553 เป็นต้นมา จึงได้เกิดเกณฑ์มาตรฐาน นำไปสู่การเรียนวิชาการขับร้องที่มีหลักคติดฤษฎีคุ้มครอง ทำให้เกิดศัพท์สังคีตต่าง ๆ มากมาย

การขับร้องในยุคพัฒนา มีการถ่ายทอดองค์ความรู้การขับร้องเพลงจากวัฒนธรรมหลวงสู่วัฒนธรรมราษฎร์ ผ่านคีตศิลปินคนสำคัญของยุคสู่ กรมศิลปากร สำนักดนตรี และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ องค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย มีการelibานทางความคิดจากปัญญาชน สังคมมีการเปิดรับความหลากหลายทางเสียงเพลงมากขึ้นกว่าเดิม เกิดการขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น นำมาสู่การขับร้องเพลงไทยมิติใหม่ เข้าถึงศาสตร์คีตศิลป์ด้วยมิติแห่งสุนทรียรมย์

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุคพัฒนาจำนวน 4 ท่าน คือ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเหนียว ดุริยพันธ์ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูทัศนีย์ ขุนทอง โดยคัดเลือก ศึกษาจากผลงานบทเพลงชิ้นเอกจากศิลปินนั้น ๆ โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนาที่มีเอกลักษณ์ คือ มีลักษณะ การออกเสียงพยางค์เดียวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงเล็กน้อย ขับร้องแบบไม่ปั้นเสียง ไม่ปั้นคำ การแบ่งฉันทลักษณ์คำร้องและการใช้ลมหายใจค่อนข้างไปในทางอิสระ ส่วนด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 31 ลักษณะ ดังนี้

- 

1) เสียงอาศัย	17) เน้นเสียง-เน้นคำ
2) เยื้องจังหวะ	18) เห็นเสียง
3) ครั่นทำนอง	19) ซ้อนเสียง
4) การแบ่งลมหายใจ	20) ปั่นเสียง-ปั่นคำ
5) เสียงเอ่ย	21) กระทบเสียง
6) เสียงประดับ	22) เสียงกรวด
7) โปรยเสียง	23) กล่อมเสียง
8) เท้าสกด	24) เสียงเครือ
9) เลื่อนไหล	25) ทางเปลี่ยน
10) เสียงหลบ	26) ทิ้งเสียง
11) โทนเสียง	27) เสียงปรียบ
12) กดเสียง	28) เชื่อมเท้า
13) กลืนเสียง	29) ควรดูเสียง
14) ประดิษฐ์คำ	30) เอื้อนเรียบ
15) ซ่อนลมหายใจ	31) การบรรจุเนื้อร้อง- ด้วยลักษณะกลอนพิเศษ
16) คำเอื้อน	

3.1 เสี่ยงอาศัย

เสียงอาศัย (เสียงผี) หมายถึง การใช้เสียงสูงที่สูงมากกว่าปกติ โดยบังคับเสียงนั้นให้ผ่านปาก และจมูก จะใช้ในเวลาจำเป็นจริง ๆ เท่านั้น และต้องทำให้คล้ายกับเสียงจริงที่สุด

1) ตัวอย่าง เสียงอ้าย จากเสียงขบร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน 3 ชั้น ท่อน 1 จาก
สำเนาเสียง แผ่นเสียงลงเพลย์ トラ KS บริษัททมลส์โกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

		ฉิ่ง		ฉับ				ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ร	-- ฟ ร	- ด ร ด ร	-- ดล	----	--- ร	ฟ คร ด	ดล ดร			
----	-----	-----	-----	-----	-----	--- คร	-----	ดล		คำ	

2) ตัวอย่าง เสียงอาศัย จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน 3 ชั้น
ท่อน 2 จากสำเนียงเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสม
ออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

-- ด ล		- ช ลช ลด		- ท - ด		- รดล ลล	
----		-----		-----		-----	
						เอย	

3) ตัวอย่าง เสียงอาศัย จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เถา สามชั้น
ท่อน 3 จากสำเนียงเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาคารกรุงเทพฯ

--- ด		--- ร		--- ฟ		- ช - -		- ลชฟ ชล		-- (ด) ช		- ลช-ฟ		-ท- พพพชพร	
----		-----		-----		-----		-----		-----		---ชวิญ		--- หาย	

3.2 ลักจังหวะ - เยื้องจังหวะ

ลักจังหวะ - เยื้องจังหวะ หมายถึง การขับร้องที่เจตนาให้คำร้องหรือเอื้อนตกลงก่อนหรือหลัง
จังหวะ ไม่เกิน 1 ฉิ่ง หรือ 1 ฉับ

1) ตัวอย่าง การเยื้องจังหวะ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน 3 ชั้น
ท่อน 1 จากสำเนียงเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสม
ออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

----		-- ด ช		- ล ชฟ ช		ด ล - -		-- - ด		-- - ด		-- รด		ทลทล ล	
----		-----		-----		-----		-----		-----		-----		-----	

จังหวะตก จังหวะเยื้อง

2) ตัวอย่าง ลักจังหวะ จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงต่อyarup สามชั้น ท่อน 3
จากวิดีโอทัศน์ YouTube ต้นฉบับจากแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร

----		----		--- มร		- ม - มช		-- ดล		ชลช ชม		--- ม		รด มร	
----		-----		--- จะ		--ประสงค์		-----		-- -ตรง		-- -ซึ่ง		-----	

3.3 การครั่นทำนอง

ครั่น หมายถึง ทางเสียงทั้งต่ำสูงที่เน้นให้มีความพล้วสะท้อน มีลักษณะที่ไม่ยาวมากเป็นการเน้นอารมณ์เพลงนั้น ๆ เพื่ออรรถรส โดยแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ครั่นทำนองและครั่นคำร้อง โดยเสียงครั่นทำนอง หมายถึง การลากเสียงอ้อ หรือเสียงอื่น โดยสะท้อนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง ส่วนการครั่นคำร้อง หมายถึง การทำเสียงร้องให้สะดุดสะท้อนเพื่อให้เกิดความไพเราะเสียงนี้จะออกมาแค่อก คล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่าครั่น จะมีทั้งยาวและสั้น

ปรากฏพบการครั่นทำนองของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ที่มีการปฏิบัติที่รวดเร็ว ซึ่งการครั่นที่รวดเร็วดังกล่าว มิได้ขับร้องทุกที่ที่ครั่น แต่จะมีการเลือกใช้อย่างน่าพิจารณา

1) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน 3 ชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

-- ฟร		- ตรด รฟ		- - - ช		ลชฟ ชล	- - (ดลดล)		- ชล ช ล	- ชฟ ชฟ		ม รร ร
ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ

2) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน 3 ชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

				ฉิ่ง			ฉับ
----	-- ล ล	-- (ดลดล)	ช ฟ - ช				
----	- ลำดวน	-----	--- ดง				

3) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุดสงวน เกาสามชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

		ฉิ่ง			ฉับ			ฉิ่ง			ฉับ
----	- ชฟ ชล	- (ดลดล)	ชลช-ฟม	-ฟ มฟ	ลช - ม	---	ม	- ช - ร			
----	-ช่าง-หวาน	-----	---- ฉ่ำ	-----	--- จริง	---	แล้ว	-----			

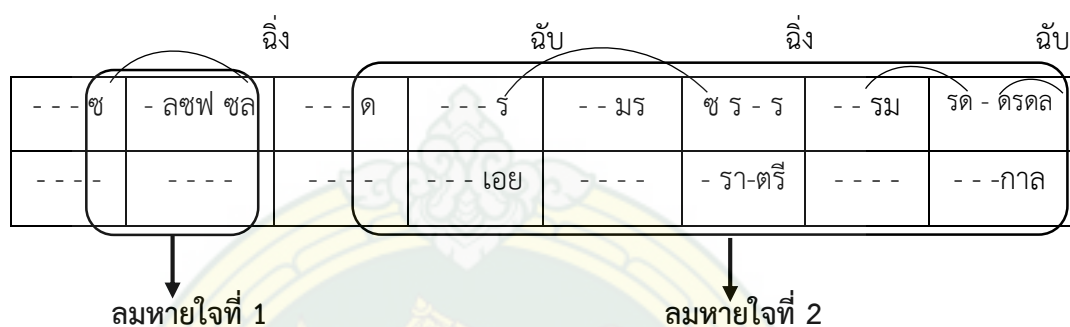
4) ตัวอย่าง การครั่นทำนอง จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงเทพบรรทม สามชั้น ท่อน 1 จากวีดิทัศน์ YouTube, ต้นฉบับมาจากเทปคาสเซ็ท กรมศิลปากร

ฉิ่ง				ฉับ				ฉิ่ง				ฉับ			
- - - -	- ช - ช	- - ชล	ชมชล ล	- - -	ด	ทรด ล	- ด -	- ช	- -	ชม ชลชม					
- - - -	- บำ-เลอ	- - - -	- - - องค์	- - -	-	- - - เอย	- - -	เท	- -	- -	วราช				

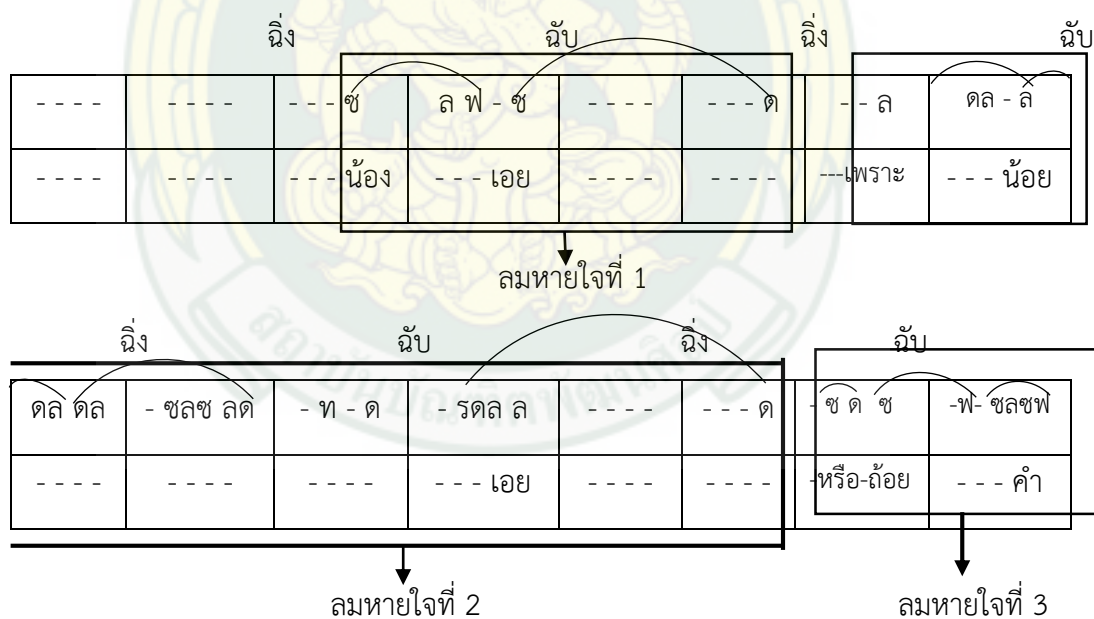
3.4 การแบ่งวรรคลมหายใจ

การแบ่งวรรคลมหายใจ คือ การพิจารณาความสั้นยาวของทำนองเพลง เพื่อกำหนดความสัมพันธ์ของเสียงและการหายใจ เพื่อความราบรื่นเชื่อมโยงของลวดต่อทำนองเอื้อนและคำร้อง โดยนิยมให้หัวขั้วร้อง ใช้ลมยาวสองฉิ่งสองฉับ โดยยึดอัตราจังหวะสองชั้น

1) ตัวอย่าง การแบ่งวรรคลมหายใจ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน 3 ชั้นท่อน 2 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลงเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสม ออร์แกน คุณะวัชรบรรเลง



2) ตัวอย่าง การแบ่งวรรคลมหายใจ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุดสงวน
เถา สามชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง



3.5 เสียงเอย

เอย คือสัญลักษณ์แห่งการสิ้นสุดของเอื้อนทำนอง ในการสร้างทำนองเอื้อน เสียงสุดท้ายของเอื้อนต้องลงด้วย "เอย" เสมอ แล้วจากนั้นจะเป็นคำร้องต่าง ๆ สลับไประหว่างเอื้อนกับคำร้อง เป็นทำเนียบปฏิบัติ เพื่อเป็นการย้ำเตือนผู้ฟังให้เริ่มสนใจคำร้องคำต่อไปได้อย่างชัดเจน คำว่า ลงเอย จึงแปลว่า จุดจบ สิ้นสุด ที่ใช้สืบกันต่อมาจนถึงในปัจจุบัน

ในทางขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ปรากฏการออกเสียงเอยในทำนองเอื้อนที่ไม่ใช่เอื้อนท้ายไว้อย่างน่าพิจารณา

ตัวอย่าง เสียงเอย จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน 3 ชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- ด ซ	- ล ซฟ ซ	- ล - ล	---- ด	--- ด	-- รด	ทลทล ล
----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	--- เอย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ล	-- ดล	- ซลซ ล	ซฟ ซฟ	-มรด รฟ	--- ล	-ด-ดซฟซล
----	-----	-----	-----	-----	---เอย	---เผย	--- ม่าน

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- ด ซ	- ลซฟ ซ	- ล - ล	---- ด	--- ด	-- รด	ทลทล ล
----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	--- เอย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ล	-- ดล	- ซลซ ล	ซฟ ซฟ	-มมรดรฟ	--- ซ	- ล - ล
----	-----	-----	-----	-----	--- เอย	---ออก	--- ชม

3.6 เสียงประดับ

เสียงประดับ (Ornament) หมายถึง เสียงที่มีไว้ตกแต่งระดับประดาทำนอง ให้มีความไพเราะอ่อนหวานมากขึ้น หน้าที่หลักของเสียงประดับ มีไว้เพื่อให้ผู้ขับร้องสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกได้มากขึ้น สามารถเพิ่มความอ่อนหวานไพเราะและความพิเศษกับเสียงนั้น ๆ

1) ตัวอย่าง เสียงประดับ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสม ออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง ฉับ			
----	---ล	--ดฟ	ลชดล ล
----	---แสง	----	---จันท์

2) ตัวอย่าง เสียงประดับ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงบุหลัน สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสม ออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง ฉับ			
----	---ด	--พลด	ฟร ดรด ดฟดรด
----	---หอม	----	---หวล

3) ตัวอย่าง เสียงประดับ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุดสงวน เถา สามชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ							
---ฟ	---ซ	ลช - ล	--ดฟ	----	-ช ฟชล	ทลชฟ ซ	ลชดล ล

4) ตัวอย่าง เสียงประดับ จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงเทพบรรทม สามชั้น ท่อน 1 จากวีดิทัศน์ YouTube, ต้นฉบับมาจากเทปคาสเซ็ท กรมศิลปากร

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ							
----	---ม	--ชม	-รมร ม	-รด -ล	ทล ชลล	---ร	-มรด รม

3.8 เท่าสัด

เท่าสัด หมายถึง วิธีการใช้สอดแทรกท้ายเอื้อน มีลักษณะที่สั้นว่าเท่าครึ่ง หนึ่งหน่วย ให้คงความสมบูรณ์ของทำนอง

1) ตัวอย่าง เสียงโปรย จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุดสงวน เถา สามชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- ด ล	- ลดล	ซฟซลซ-ซ	- ฟ	ซฟ	-มรด รฟ	--- ล --ล ดซฟซล
----	---เงย	-----	---หน้า	---	---	---เอย	---มา --จะ เล่า

3.9 เลื่อนไหล

เลื่อนไหล หมายถึง เสียงเอื้อนที่อยู่ท้ายทำนองเอื้อนหลัก เป็นเอื้อนระดับที่ใช้เสียงตกของทำนองหลังมาใส่ ส่วนมากใช้ในสำนวนเพลงมอญ

1) ตัวอย่าง เสียงเลื่อนไหล จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุดสงวน เถา สามชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง		ฉับ	
- ฟ - ซ	- ลซฟ ม	ร ม ร	ล - ลดล
----	----	---รัก	---ไว้

2) ตัวอย่าง เสียงเลื่อนไหล จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง เขมมอญบางช้าง เถา สามชั้นท่อน 1 จากวิทยุทัศน์ วงดนตรีไทย 1000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง		ฉับ	
----	- ล - ซ	- ล รล	ทลซฟ - ซ
----	- มา - แปลก	----	--- แปลง

3) ตัวอย่าง เสียงเลื่อนไหล จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เถา สามชั้น ท่อน 2 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก YouTube

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	- พร ฟ	-- ซ ฟ	- ร - ร	ฟด ทลซลซ	- ซ - ท	--- ด	-ท ดรดรดท
----	- ที่-ไหน	----	-จะ-เหมือน	----	- ได้-ชม	---หน้า	---น้อง

3.10 หลบเสียง

หลบเสียง หมายถึง การหลีกเลี่ยงการใช้เสียงสูงมาก โดยการขับร้องด้วยทำนองทางร้องต่ำ เพื่อประสิทธิภาพการประคบเสียง การกล่อมเสียงให้มีความประณีตสมบูรณ์

1) ตัวอย่าง หลบเสียง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุดสงวน เกา สามชั้น ท่อน 2 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ทางขับร้องทั่วไป

ฉิ่ง		ฉับ				ฉิ่ง		ฉับ	
-- ดล	- ซลซ ด	- ท - ด	- ร ดล ล	----	--- ด	- ซฟ - ซ	---	ซ	
----	----	----	-- -เอย	----	----	- ที่ - ใน	--	-นาง	

ทางขับร้องหลบเสียง

ฉิ่ง		ฉับ				ฉิ่ง		ฉับ	
-- ดล	- ซลซ ร	มร ซร	- มรด ร	--- ดล	--- ด	- ซฟ - ซ	---	ซ	
----	----	----	----	----	----	- ที่ - ใน	--	-นาง	

3.11 โหนเสียง

โหนเสียง หมายถึง การสร้างเสียงเอื้อนที่เลื่อนไหลจากเสียงต่ำ ค่อย ๆ เลื่อนไปหาเสียงที่สูงกว่า จนถึงระดับทำนองที่ต้องการด้วยความต่อเนื่อง ลมเดียวกัน

1) ตัวอย่าง โหนเสียง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุดสงวน เกา สองชั้น ท่อน 1 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ท วงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ซ	- ฟ - ซ	ฟ ซล รด	- ล ด ซ	ล ซ - ฟ	---	ฟ	-- ซ ฟ	----			
--- ถ้า	--- พี่	----	----	-เอย -ลาว	---	น้อง	----	----			

2) ตัวอย่าง โหนเสียง จากเสียงขับร้องของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เกา สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ธนาครกรุงเทพฯ

ฉิ่ง		ฉับ				ฉิ่ง		ฉับ	
----	----	--- ซ	ซลซ - ล	----	--- ด	--- ซ	ลซ -ฟมรมร		
----	----	--- เตะ	--- เอย	----	----	--- อา	--- วา		

3.14 ประดิษฐ์คำ

ประดิษฐ์คำ หมายถึง วิธีการออกเสียงคำร้องโดยการตกแต่งถ้อยคำให้ประณีตไพเราะเน้นเสียงหนักเบา

1) ตัวอย่าง ประดิษฐ์คำ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุดสงวน เถา สองชั้น ท่อน 2 สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ท วงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง

ฉิ่ง		ฉับ	
- ช พ	ล	ด ฟ ซล	ลด
- แม่	เนื่อ	---	เหลื่อง

2) ตัวอย่าง ประดิษฐ์คำ จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เถา สามชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาครกรุงเทพฯ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ฟ	-- ล ช	-- ดท	- ด ทด ร	---	- ฟ - ร	ดรด - ด	ทช ทดท
----	-----	----	-----	----	--- คิต	--- ว่า	----

3) ตัวอย่าง ประดิษฐ์คำ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงแขกมอญบางช้าง เถา สามชั้น ท่อน 3 จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- ด ท ร	- ด - ดท	- ด - ช	รด - ดร				
- พี่-เคี้ยว	-- -หมาก	---เจ้า	---อยาก				

4) ตัวอย่าง ประดิษฐ์คำ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงพญาโศก สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube

ฉิ่ง		ฉับ	
-- ชม	- รม ร มช	- ร รล	- ท -ทลท
----	----	-- -จะ	--- หัก

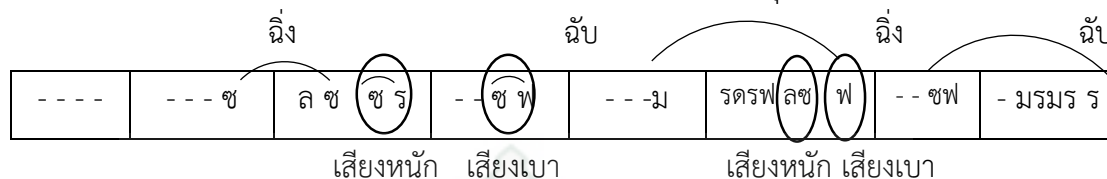
5) ตัวอย่าง ประดิษฐ์คำ จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เถา สองชั้น ท่อน 2 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก YouTube

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	----	-- -ช	- ล - ล	---	- ช - ช	- ฟ ซดช	---
----	----	-- -ไม่	---เห็น	----	- ใจ - พี่	-- -เสียเลย	---

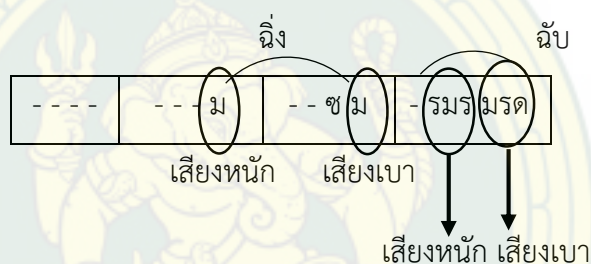
3.17 เน้นเสียง-เน้นคำ

เน้นเสียง - เน้นคำ หมายถึง การให้ความสำคัญกับเสียงเอื้อนหรือคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนักเสียง หรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษ จะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องการร้องเพลงละคร ต้องเน้นทุกถ้อยกระทางความเสียงหนักเบา

1) ตัวอย่าง เน้นเสียง - เน้นคำ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุรินทราหู 3 ชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัททกมลสุโกศล จำกัด คณะวัชรบรรเลง



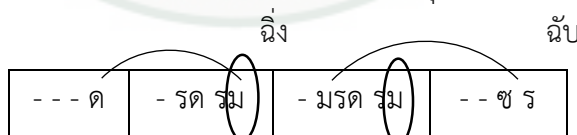
2) ตัวอย่าง เน้นเสียง - เน้นคำ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญ บางช้าง เถา จากวิทยทัศน์ วงดนตรีไทย 1000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2548



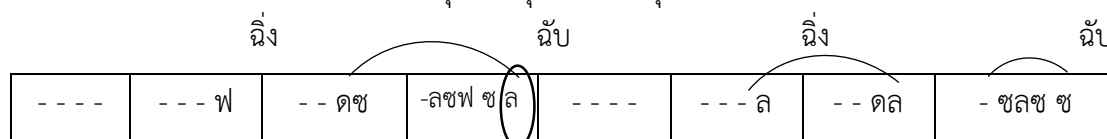
3.18 เหนินเสียง

เหนินเสียง หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงร้องเลื่อนขึ้นจากโน้ตหนึ่งไปโน้ตที่มีระดับสูงกว่าเพียงเล็กน้อยด้วยความอ่อนหวาน คล้ายกับการโหนเสียง แต่วิธีเหนินเสียงนั้นใช้กำลังน้อยกว่าโหนเสียง

1) ตัวอย่าง เหนินเสียง จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงสุรินทราหู 3 ชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัททกมลสุโกศล จำกัด คณะวัชรบรรเลง



2) ตัวอย่าง เหนินเสียง จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เถา สามชั้น ท่อน 2 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาการกรุงเทพฯ



3) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธ์ เพลงแขกลพบุรี สามชั้น
ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธ์ ธนาคารกรุงเทพฯ

-- รท		- ลทล ท		ลช - ล		-ทลช-ล ด		----		รด - ฟ		- ร ด ด		รฟ - มชร	
----		----		----		--- เอย		----		----		- ยี่ - สุ่น		--- สี	

3.19 ซ้อนเสียง

ซ้อนเสียง หมายถึง การขับร้องที่บังคับทำเสียงเอื้อนให้เสียงมีระดับที่อ่อนหรือหย่อนลงมา
จากเดิม แล้วย้อนเสียงขึ้นไป เพื่อให้เสียงเกิดความชัดเจนและนุ่มนวล

1) ตัวอย่าง ซ้อนเสียง .จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุรินทราหู สามชั้น
ท่อน 3 จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศลจำกัด คณะวัชรบรรเลง

----		--- ร		ดล ดร		ซฟ - ช		-- ชล		ซฟ ชลช		- ด - ล		- ด - ดล	
----		--- ถ้า		----		--- ตัว		----		----		--- ของ		--- นื่อง	

3.20 ปั่นเสียง-ปั่นคำ

ปั่นเสียงและปั่นคำ หมายถึง การบังคับคำร้องที่เสียงหลัก แล้วเลื่อนเสียงไปตามทางร้องใน
ลมหายใจเดียวกัน เพื่อให้สำนวนให้กับเนื้อร้อง

1) ตัวอย่าง ปั่นเสียง - ปั่นคำ จากเสียงขับร้องของครูเจริญใจ สุนทรวาทีน เพลงสุรินทราหู
สามชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล

----		- ด - ร		- ฟ - ช		- ล - ล		- ด - ล		- ด - ฟ		- ช ลช		-ฟ ชพมรตรมร	
----		- คำ - คำ		-- วัน		--- นี้		----		--- จะ		----		-ไป-แนบ	

↓
ปั่นคำ
↓
ปั่นเสียง

2) ตัวอย่าง เสียงกรวด จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เกา สามชั้น
ท่อน1 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาครกรุงเทพฯ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- ซม	-รมร - ม	รด - ร	-มรด รฟ	--- ช	พม พชฟ	- ท - ล	ดพ - ช
----	----	----	--- เอย	----	----	--- ฟั้น	--- ตัว

3) ตัวอย่าง เสียงกรวด จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญบางช้าง เกา
สามชั้น ท่อน 3 จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1,000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	-- พ	--- ช	-ลชฟ ชล	-- ดล	-ชลช ฟ	ลช ชรด ร	--- ร
----	---	----	----	----	----	เอย เจ้า ลีม	--- นอน

4) ตัวอย่าง เสียงกรวด จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญบางช้าง เกา
สามชั้น ท่อน 3 จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1,000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา
สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ช	-- ดล	-ชลช ร	--- ร	- ช - ร	- ด รฟ	- ชด ชลช
----	----	----	--- เอย	--- หลง	--- เชิง	----	- ชุน - ช้าง

5) ตัวอย่าง เสียงกรวด จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เกา
สามชั้น ท่อน 1 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก Youtube

ฉิ่ง		ฉับ	
--- ช	ลช - ร	- พชฟ	- ร - ด
-- -แสน	--- สุด	----	- ยิน - ดี

3.23 กล่อมเสียง

กล่อมเสียง หมายถึง ลักษณะที่คล้ายกับการครั่น แต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้ามา ผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกัน มีการต่อเนื่องของเสียง 2 เสียงขึ้นไป

ตัวอย่าง กล่อมเสียง จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เกา สามชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาครากรุงเทพฯ

จึ่ง		ฉับ		จึ่ง		ฉับ	
--- ร	มร - ร	--- ล	ดล - ล	- - ดช	- ลดช	พมรม	พชลช ลชพ

3.24 เสียงเครือ

เสียงเครือ หรือว่าการเครือเสียง (vibato) หมายถึง ลักษณะของเสียงที่สั่น มีลักษณะอาทิกับกริยาอาการของเสียงที่สั่นรัว ๆ ด้วยความสม่ำเสมอ ตรงกับศัพท์สังคีตในกลุ่มเครื่องมือตระกูลขลุ่ยเครื่องเป่า ที่เรียกกลวิธีดังกล่าวว่า การพรมเสียง

1) ตัวอย่าง เสียงเครือ จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกมอญ เกา สามชั้น ท่อน 3 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาครากรุงเทพฯ

จึ่ง		ฉับ		จึ่ง		ฉับ	
--- ร	มร - ร	--- ล	ดล - ล	- - ด ช	- ล ด ช	พมรม	พชลช ลช (พ)

2) ตัวอย่าง เสียงเครือ จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธุ์ เพลงแขกกลพบุรี สามชั้น ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธุ์ ธนาครากรุงเทพฯ

จึ่ง		ฉับ		จึ่ง		ฉับ	
- - รท	- ลทล ท	ล (ช) - ล	-ทล (ช) - ล ด	-----	รด - ฟ	- ร ด (ด)	รฟ - มชร
-----	-----	-----	--- เอย	-----	-----	- ยี่ - สุ่น	--- สี

3) ตัวอย่าง เสียงเครือ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญบางช้าง เกา จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1,000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2548

จึ่ง		ฉับ		จึ่ง		ฉับ	
----	- ม ด ร	-- ชร	(ม)รต รด	- ช ลรล	(ท)ลชลด	-- ชร	-มร-ร มรช
----	- นิจ - จา	----	--- เจ้า	----	-----	--- วัน	--- -ทอง

3.25 ทางเปลี่ยน

ทางเปลี่ยน หมายถึง การบรรเลงทำนองเพลงให้มีทำนองที่แตกต่างออกไปจากทำนองเดิม โดยยึดเสียงลูกตก จังหวะ หน้าทับของทำนองเดิมไว้

ด้านทางเปลี่ยนของการขับร้อง นิยมขับร้องทางเปลี่ยนในการขับร้องประกอบการแสดงด้วย ปกติมีการซ้ำทำนองเป็นจำนวนมาก เพื่อไม่ให้เกิดความจำเจของผู้ชมที่รับฟัง จึงประดิษฐ์ทางขับร้องทางเปลี่ยนขึ้นมา ทั้งยังเป็นการแสดงศักยภาพความรู้ความสามารถของผู้ขับร้อง

1) ตัวอย่าง ทางเปลี่ยน จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธ์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เกา ท่อน 1 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธ์ ธนาครา กรุงเทพฯ

ทางร้องปกติ							
ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ท	--- ด	ร ด ท ดร	--- ฟ	ซ ฟ - ร	-- ฟ ร	-ดรด-รดท
ทางขับร้องทางเปลี่ยน							
ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ท	--- ด	ร ด ท ดร	--- ซ	ล ซฟ - ร	-- ฟ ร	-ดรด-รดท

3.26 ทิ้งเสียง

ทิ้งเสียง หมายถึง วิธีการจบด้วยคำร้องแล้วหยุดเสียงเอื้อน แล้วกลับเข้าจังหวะเดิมต่อ

1) ตัวอย่าง ทิ้งเสียง จากเสียงขับร้องของครูเหนียว ดุริยพันธ์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เกา ท่อน 2 จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนียว ดุริยพันธ์ ธนาครา กรุงเทพฯ

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
-- รท	- ลทล ท	ล ซ - ล	-ทลซ ล ด	----	ร ด - ฟ	-- รด	- ร ด
----	-----	-----	--- เอย	----	-----	-- กลิ่น	- ตลบ

2) ตัวอย่าง ทิ้งเสียง จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เกา สาม ชั้น ท่อน 2 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก YouTube

ฉิ่ง		ฉับ	
--- ฟ	- ซ - ฟ	-- ซ ฟ	- ซ -ดซฟ
--- ผูก	--- จิต	-- สนิท	--- ได้

3.27 เสียงปรีบ

เสียงปรีบ หมายถึง การเน้นคำร้องและทำนองอื่น ให้เสียงกระทบกันด้วยความเร็วสั้นและเบา โดยการลากเสียงฮือหรือเสียงอื่น โดยสะท้อนที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะกดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั้น แต่เสียงปรีบจะสั้นกว่าเสียงครั้น เสียงปรีบจะมีลักษณะที่เบาว่าเสียงสะกด ซึ่งเสียงสะกดจะขาดออกจากกัน แต่เสียงปรیبไม่ขาดออกจากกัน เสียงปรีบจึงเป็นเสียงที่เบาที่สุดในกระบวนการของเสียงสะกดและเสียงกระทบ

1) ตัวอย่าง เสียงปรีบ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญบางช้าง เภาสามชั้น ท่อน 1 จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1,000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง ฉับ			
----	- ชุด รม	- ม ช ม	ร ด รม ร ชรตลอด
----	- พี่ - จำ	----	---- หน้า

2) ตัวอย่าง เสียงปรีบ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลง แขกมอญบางช้าง เภาสามชั้น ท่อน 2 จากวีดิทัศน์ วงดนตรีไทย 1,000 ปี วันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ							
----	--- พ	--- ช	-ลชฟชล	-- ตล	- ชลช ฟ	ลช ชรต ร	--- ร
----	-----	-----	-----	-----	-----	เอย เจ้า ลืม	--- นอน

3.28 เชื่อมเท่า

เชื่อมเท่า หมายถึง การเชื่อมเสียงของทำนองเท่า ระหว่างเสียงหนึ่ง ไปอีกเสียงหนึ่ง ด้วยลมหายใจเดียวกัน เพื่อความต่อเนื่องแนบสนิทของเสียงและลมหายใจ

ตัวอย่าง เชื่อมเท่า จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงพญาโศก สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ							
----	--- ร	--- ลม	-ฟมร มฟ	----	- ม - ฟ	-- ลฟ	- มฟม ฟมร

3.29 ครวญ

ครวญ หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองเพลงขับร้อง ที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยผู้อ่านเสียงให้เบาลง แล้วประดิษฐ์อารมณ์ให้เป็นอารมณ์โศก นิยมใช้ในการแสดงโขนละครและเพลงประเภททยอย

1) ตัวอย่าง ครวญ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงพญาโศก สามชั้น จากวิดีโอ YouTube

	ฉิ่ง		ฉับ
----	-- ร ด	ร ม ร	ร ช
----	--- ประสบ	-- --	ท ล ร ท - ร ม ร ม ร ท
			พั ก ต ร

2) ตัวอย่าง ครวญ จากเสียงขับร้องของครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงพญาโศก สามชั้น จากวิดีโอ YouTube พบว่า มีการครวญในท่าและมีการกระทบอยู่ในทำนองเดียวกัน

	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	- - ด ช	- ล ช ฟ ช	- ท ล ล ด	---	ท	ม ร - ด	- - ร ด	(ร ด) ท ล ท ล ล
ครวญ				กระทบ				
เท่าเต็ม								

3.30 เอื้อนเรียบ

เอื้อนเรียบ หมายถึง การขับร้องโดยใช้ไม่ใช้เสียงระดับ ขับร้องตรง ๆ ไม่ประดิษฐ์คำร้องท่อนองนิยมขับร้องสำหรับชั้นเริ่มฝึกหัด เพื่อให้ผู้ขับร้องใหม่ได้ทราบแม่เสียงในเบื้องต้น

1) ตัวอย่าง เอื้อนเรียบ จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เถา สามชั้น ท่อน 1 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก Youtube

	ฉิ่ง		ฉับ
---	ช	ล ช - ช	ด ฟ ช ล
			ด ล ช ช

2) ตัวอย่าง เอื้อนเรียบ จากเสียงขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เถา สามชั้น ท่อน 1 โดย วงมโหรีกรมศิลปากร สำเนาเสียงจาก Youtube

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	- ร ฟ ด	--- ร	- ฟ - ด	----	ดท - ด	--- ด	- ท - ดท
----	-ขอ-เชิญ	-- -สาย	--- -ใจ	----	-เจ้า-ไป	-- -นั่ง	--- เล่น

3) ตัวอย่าง เอื้อนเรียบ จากเสียงขับร้องของครุฑศันย์ ขุนทอง เพลงต่อयरูป สามชั้น ท่อน 1 จากวิดีโอ YouTube ต้นฉบับจากแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ร	-- รม	รด - ด	ดรดล	ดล	ชม ชล	--- ด
----	--- แว	----	--- แว	---	---	--- เอย	--- อยู่

4) ตัวอย่าง เอื้อนเรียบ จากเสียงขับร้องของครุฑศันย์ ขุนทอง เพลงต่อयरูป สามชั้น ท่อน 1 จากวิดีโอ YouTube ต้นฉบับจากแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- ฟ - ซ	- ลซฟ ม	-- รฟ	- ซ ฟชล	----	--- ด	--- ซ	-- ซ ฟ ชลซฟ
----	----	----	----	----	----	--- จิง	-- ประจักษ์

3.31 การบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ

การบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ หมายถึง การนำคำร้องที่ได้จากกลอนต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเสรีในเรื่องของจำนวนคำในวรรค เข้ามาบรรจุเป็นเนื้อร้อง

1) ตัวอย่าง การบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ จากเสียงขับร้องของครุฑศันย์ ขุนทอง เพลงเทพบรรทม สามชั้น ท่อน 2 จากวิดีโอ YouTube ต้นฉบับมาจากเทปคาสเซ็ท กรมศิลปากร

“องค์เทวราชของข้าบาทนี้เอย พระกรเอยเขนยเคียง”

สาวสุรางค์นางจำเรียง
เชิญผทม เหนือทิพอาสน์
สุรางค์เสนอบำเรอสนอง

ถวายเสียงเป็นสำเนียงทำนอง
ที่หลังนาคราชอันเรีองรอง
ร้องบรรเลงวังเวงเอย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	--- ด	--- ร	- มรด ล	----	--- ซ	- ม ชล	ดลช ซซ
----	----	----	--เอย องค์	----	--- เท	----	-- วราช

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
---	---	ลชด ด	-ชม ม	----	--- ด	- ซ - ล	ชมชล - ด
----	--- ของ	--- ข้า	--- บาท	----	--- นี้	----	--- เอย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	----	ม ร ช ร	ม ร ด ด	----	-- ล ล	-- ด ล	-ชลช - ช
----	----	----	--- เอย	----	--พระกร	----	--- เกย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
----	----	ลช ดช	- ล ช ล	-- ชม	-- ล ล	--- ด	ทด รดล-ล
----	----	----	----	----	---เขนย	----	---เคียง

4. สรุปลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้วิจัยได้สรุปเนื้อหาองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์รอบด้านจากตัวอย่างบุคคล ข้อมูล เอกสารทางวิชาการ ตำราต่าง ๆ ในเรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา วิเคราะห์จากตัวแทนคีตศิลปินผู้มีความสามารถสูง จากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยดำเนินการวิจัยทั้งหมด จำนวน 10 ท่าน จากเพลงเอกของคีตศิลปินนั้น ๆ รวม 28 บทเพลง จำแนกเป็นประเด็น ดังนี้

4.1 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม โดยเริ่มตั้งแต่สมัยต้นรัชกาลที่ 5 ดังนี้

1) หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ (ขุนนาค) โดยเลือกศึกษาเฉพาะเพลงแสนเสนาะ สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทไอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450, เพลงบุหลัน จากสำเนาเสียง แผ่นเสียง หน้าเดียว ตราเทวดามีปีก (GRAMOPHONE CONCERT RECORD) ปี พ.ศ. 2450, เพลงเขมรใหญ่ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทไอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450

2) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงพญาโศก สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงสปีซ 78. ราวปี พ.ศ. 2450 เพลงเขมรกล่อมลูก จากสำเนาเสียง แผ่นเสียง ตราช้างสีทอง ห้างศิษย์แอนด์ซันส์ซบเอเยนต์ กรุงเทพ ฯ

3) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาทิ) เลือกศึกษาเฉพาะเพลงทยอยใน สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงบริษัทไอเดียน ตราตึก ระหว่างปี พ.ศ. 2447 – 2452 เพลงแสนเสนาะ จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทไอเดียน ตราตึก พ.ศ. 2450 เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียง แผ่นเสียง speed 78. ราวปี พ.ศ. 2450

4) หม่อมเจริญ พาทยโกศล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงเทพนิมิต สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียงบริษัทไอเดียน ตราตึก เพลงสารถิ สามชั้น สำเนาเสียง จากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA เพลงพญาโศก สามชั้น สำเนาเสียงจากแผ่นเสียงครั้งตรา COLUMBIA

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุครัชกาลที่ 5 จำนวน 4 ท่าน คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลปิน โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคดั้งเดิม มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญ ดังนี้

4.1.1 ที่มาของคีตศิลปิน

คีตศิลปินแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มคีตศิลปินชายและกลุ่มคีตศิลปินหญิง จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์สารัตถะโดยรวม พบว่า กลุ่มคีตศิลปินชายได้รับการกล่อมเกลาความรู้ทางด้านการขับร้องจากศาสนา (การแห่ การเทศน์ การสดดุษฎีสถ์ ผู้นำพิธีทางศาสนา เป็นต้น) ความรู้จากเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง ความรู้จากการขับร้องเพลงไทยในแบบวัฒนธรรมราชวรินทร์ ตลอดจนความรู้จากการขับร้องเพลงไทยในแบบวัฒนธรรมหลวง (การเห่เรือ การเห่กล่อม ขับไม้ ฯ) องค์ความรู้ด้านการใช้เสียงต่าง ๆ ที่คีตศิลปินชายได้รับการกล่อมเกลามาตั้งแต่ต้น ทำให้ปรากฏกระบวนการใช้เสียง กลวิธีการขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะพิเศษต่าง ๆ มากมายแตกต่างกัน ประจักษ์ประชนไปตามเอกลักษณ์ของตน ต่อเมื่อคีตศิลปินได้รับการกล่อมเกลาจากการขับร้องในวัฒนธรรมหลวงตามวังต่าง ๆ จึงได้มีการปรับใช้กลวิธีการขับร้องให้อยู่ภายใต้โครงสร้างการขับร้องตามวัฒนธรรมหลวงที่เริ่มปรากฏหลักเกณฑ์ กรอบวัฒนธรรมเป็นแนวทางขับร้อง

ส่วนกลุ่มคีตศิลปินหญิง จากการวิเคราะห์สารัตถะโดยรวม พบว่า ทุกท่านล้วนเติบโต และได้รับการกล่อมเกลาการขับร้องมาจากวังต่าง ๆ จากครูด้านดุริยางคศิลป์คนสำคัญในวังนั้น ๆ ซึ่งต้นทางแห่งการขับร้องที่แต่ละวังได้รับการถ่ายทอดมา ล้วนมีต้นเค้าการขับร้องมาจากเจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 กระบวนการใช้เสียงร้องของกลุ่มคีตศิลปินหญิงจึงมีความคล้ายคลึงกัน

เมื่อพิจารณาองค์ความรู้จากตัวแทนคีตศิลปินที่ได้รับจากครูอาจารย์ปรากฏพบที่หลากหลาย ดังนี้ หม่อมส้มจิ้นได้รับการกล่อมเกลาจากการละครบ้านสมเด็จช่วง บุนนาค พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์), หม่อมเจริญได้รับการกล่อมเกลาจากหม่อมเปรม หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) พระประดิษฐไพเราะ (ตาด) จางวางทั่ว พาทยโกศล ส่วนหลวงกล่อมโกศลศัพท์และหลวงเพราเสนาเญยได้รับการกล่อมเกลาจากการขับร้องวัฒนธรรมราชวรินทร์ รวมถึงการเข้ามาเป็นนักร้องในวังต่าง ๆ ที่ได้พบกับบูรพาจารย์ทางด้านการขับร้องและดนตรีจำนวนมากแต่ไม่ปรากฏซึ่งหลักฐาน โดยสารัตถะดังกล่าวทำให้ทราบว่ต้นทางการขับร้องในยุคสมัยแรกนั้น มีความแตกต่างหลากหลายทางด้านสำนักดนตรีเป็นอันมาก ผู้ที่คิดประดิษฐ์ทางขับร้องไม่สามารถสืบค้นได้อย่างชัดเจนได้ พบได้เพียงหลักฐานเสียงของตัวแทนศิลปินยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีความหลากหลายทางกระบวนการเสียงที่แตกต่างออกไปอย่างมีนัย

ดังนั้น จึงทำให้ปรากฏการขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ การขับร้องของคีตศิลปินชายและการขับร้องของคีตศิลปินหญิง ซึ่งการขับร้องของชายนั้น ปรากฏความโลดโผน ความคล่องแคล่วในการใช้เสียงที่หลากหลาย มีลักษณะเสียงพิเศษจำนวนมาก เนื่องจากนักร้องชายในยุคดั้งเดิมโดยมากจะมีรากฐานการขับร้องมาจากการขับร้องที่ใช้เสียงที่หลากหลาย จึงส่งให้การขับร้องของชายปรากฏเสียงพิเศษจำนวนมาก ด้วยเกิดจากการสั่งสมและบ่มเพาะของคีตศิลปินเองที่มาจากวัฒนธรรมราชวรินทร์ เมื่อคีตศิลปินชายได้เข้าสู่วัฒนธรรมหลวง จึงมีการดัดวิธีการขับร้องแบบเดิม ส่วนการขับร้องของคีตศิลปินหญิง โดยมากปรากฏการขับร้องที่มีการกล่อมเกลาด้วยวัฒนธรรมหลวงจากวังต่าง ๆ

จึงได้รับการกล่อมเกลากลับมาด้วยการขับร้องด้วยความประณีตบรรจง มีกระบวนการอันที่อ่อนช้อยแตกต่างไปจากการขับร้องของชายอย่างชัดเจน

4.1.2 ลักษณะการขับร้อง

จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์สารัตถะโดยรวมของลักษณะการขับร้องเพลงไทยในสมัยดั้งเดิม พบว่า มีลักษณะการออกเสียงคำร้องที่เป็นพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงระดับของคำร้องเล็กน้อยจากคีตศิลป์หญิง ด้านคีตศิลป์ชายจะนิยมขับร้องแบบไม่ขึ้นคำ แต่มีกลวิธีการใช้เสียงในทำนองอันที่หลากหลายแตกต่างกัน

ด้านการแบ่งฉันทลักษณ์คำร้องและการใช้ลมหายใจก่อนไปในทางอิสระ นิยมใช้เสียงสูงในการขับร้อง (เสียงกรวด) ส่วนด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของคีตศิลป์ทั้ง 4 ทาน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 12 ลักษณะ คือ สะบัดเสียงสั้น เอื้อนเสียงตรง การแยกคำร้อง สะบัดเสียงสองชั้น การเอื้อนซ้ำทำนอง การเอื้อนในคำ เอื้อนหลายเสียง เสียงกระทบ การโปรยเสียง เสียงเครือ การใช้เสียงกรวด และการเอื้อนฉีกทำนอง

4.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลป์ยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้

1) คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เลือกศึกษาเฉพาะเพลงล่องลม เภา เพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น จากสำเนาเสียงงานร้อยปีคีตาจารย์ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล

2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา เพลงเขมรใหญ่ เภา และเพลงปลาทอง สามชั้น จากสำเนาเสียงซีดีงานครบรอบ 100 ปี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียง จากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลป์ในยุคเปลี่ยนผ่าน จำนวน 2 ทาน คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลป์ โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคเปลี่ยนผ่าน มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญ ดังนี้

4.2.1 ที่มาของคีตศิลป์

ทางด้านคีตศิลป์ทั้งคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เป็นตัวแทน คีตศิลป์ที่มาจากวัฒนธรรมขับร้อง 2 สาย คือ คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล เป็นต้นทางการขับร้องที่ได้รับการกล่อมเกลากลับมาจากบูรพาจารย์คนสำคัญในวังเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยาหม่อมสัจจัน ราชานุประพันธ์ มาสู่ทางขับร้องในลักษณะยุคเปลี่ยนผ่าน โดยมีปลายทางคือ กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นสถาบันหลักในการถ่ายทอดวัฒนธรรมการขับร้อง ส่วนทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เป็นทางขับร้องที่มีลักษณะโบราณที่ได้รับการกล่อมเกลากลับมาจากบูรพาจารย์ทั้งทางขับร้องและทางดนตรี (เป็และซอสามสาย) เช่น หม่อมเจริญ ครูจางวางทั่ว ครูเทวาประสิทธิ์ และคีตศิลป์ในวังสำคัญต่าง ๆ สู่ทางขับร้องที่มีความเรียบร้อย ประณีต บรรจง มาสู่ทางขับร้องในลักษณะยุคเปลี่ยนผ่าน มีปลายทาง คือ สถาบันการศึกษาต่าง ๆ หน่วยงานราชการ (กองทัพอากาศ กองทัพบก ฯ) วงดนตรีสายฝั่งธนบุรี วงคลองเตย เป็นต้น ซึ่งทั้งสองท่านต่างมีปลายทางในการถ่ายทอดวิชาการขับร้องที่มีลูกศิษย์จำนวนมากรองรับ ทำให้วิชาการขับร้องยุคเปลี่ยนผ่านถูกเผยแพร่ไปออก ไปสู่การยอมรับของสังคมวัฒนธรรมการขับร้องยุคเปลี่ยนผ่านในเวลาต่อมา

4.2.2 ลักษณะการขับร้อง

เมื่อพิจารณาความเหมือนต่างระหว่างลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิมและยุคเปลี่ยนผ่าน จากตัวแทนคีตศิลปิน จำนวน 6 ท่าน สามารถอธิบายได้ว่า คีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน นิยมขับร้องเอื้อนต่าง ๆ โดยเฉพาะเอื้อนกระทบเหมือนกับการขับร้องยุคดั้งเดิม แต่ปรากฏการเพิ่มกลวิธีการกระทบเสียงที่หลากหลายมากขึ้น มีการรับเลือกกลวิธีการขับร้องที่เด่นชัดของยุคดั้งเดิมนำไปปฏิบัติ ทั้งนี้อาจมาจากระบบการศึกษา การเลียนแบบหรือการคิดประดิษฐ์ของตัวศิลปินเอง และเป็นที่น่าสังเกตว่า ทางขับร้องของหม่อมเจริญและทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ ไม่ปรากฏการการม้วนเสียงกระทบ

ด้านคำร้อง ปรากฏทั้งการใช้เสียงร้องตรง ๆ และมีการกล่อมเกลาคำร้องและทำนองเอื้อนด้วยเสียงประดับ เริ่มมีการแบ่งวรรคลมหายใจที่ชัดเจนขึ้น ทำให้กระแสเสียงทั้งทำนองเอื้อนและคำร้องมีความราบรื่นเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน ลักษณะเด่นที่ปรากฏชัดเจนคือ กลวิธีการกระทบที่มีความกลมกล่อมชัดเจนมากขึ้น

ในด้านเพลงสามชั้นปรากฏการประดิษฐ์เอื้อนที่มีโครงสร้างรากฐานมาจากการขับร้องยุคดั้งเดิม ต่อเมื่อถึงกระบวนเพลงสองชั้น คีตศิลปินจะนิยมขับร้องเหมือนยุคดั้งเดิมที่ไม่มีการปรุงประดิษฐ์ทำนองเอื้อนหรือคำร้องมากเกินไป แต่จะเน้นเรื่องการลักจังหวะ เหลื่อมจังหวะ เมื่อถึงอัตราชั้นเดียวคีตศิลปินจะนิยมขับร้องตรง ๆ

ทางด้านประเภทเพลงสองไม้ ปรากฏการหยุดจังหวะ เพื่อร้องจังหวะหน้าทับเพื่อกลับมาขับร้องอีกครั้งหนึ่ง โดยหยุดจังหวะไม่เกิน 1 หน้าทับ ส่งผลให้เห็นถึงความสามารถขั้นสูงในการเข้าถึงจังหวะของผู้ขับร้อง

ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคเปลี่ยนผ่าน มีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากยุคดั้งเดิม และด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 2 ท่านในยุคเปลี่ยนผ่าน โดยมีลักษณะเฉพาะทางขับร้องจำนวน 19 วิธี คือ การม้วนเสียงกระทบ การครั้นทำนอง, เสียงปริบ กล่อมเสียง เสียงครวญ ซ้อนเสียง ลักจังหวะ หยุดจังหวะ เสียงเอื้อน เพี้ยนเสียง ทางเปลี่ยน เอื้อนเสียงตรง เสียงเคลือ แบ่งลมหายใจ เท้า ประคบเสียง ประคบคำ เอื้อนทางเสียง และร่อนผิวลม

4.3 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา

คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ดังนี้

1) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เลือกศึกษาเฉพาะเพลงบุหลัน สามชั้น จากสำเนาเสียง แผ่นเสียง ลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด ชุดเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง, เพลงสุดสงวนเถา สำเนาเสียงจากเทปคาสเซ็ทวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะวัชรบรรเลง, เพลงสุรินทราหู 3 ชั้น จากสำเนาเสียงแผ่นเสียงลองเพลย์ ตรา KS บริษัทกมลสุโกศล จำกัด คณะวัชรบรรเลง

2) ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญ เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา และเพลงแขกลพบุรี สามชั้น จากสำเนาเสียงซีดี งานเหนี่ยว ดุริยพันธ์ ธนากรกรุงเทพฯ

3) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลงแขกมอญบางช้าง เถา จากวีดิทัศน์วงดนตรีไทย 1000 ปี เพื่อถวายชัยมงคลแด่ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพ

รัตนราชสุตาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 50 พรรษา เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2548 เพลงพญาโศก สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube

4) ครูทัศนีย์ ขุนทอง เลือกศึกษาเฉพาะเพลงราตรีประดับดาว เถา วงมโหรีกรมศิลปากร เพลงต่อयरูป สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube ต้นฉบับมาจากแผ่นเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร (ต่อมาบริษัทอินเตอร์แผ่นเสียง - เทป ได้นำมาถ่ายลง Reel 7 นิ้ว ยี่ห้อ Shamrock Recording tape ของประเทศสหรัฐอเมริกา ในสปีด 7.5 เพื่อใช้สำหรับจัดทำ Cassette เทป C-45 นาที่ จำหน่าย) เพลงเทพบรรทม สามชั้น จากวีดิทัศน์ YouTube ต้นฉบับมาจากเทปคาสเซ็ท กรมศิลปากร

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียง จากฐานข้อมูลเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินในยุคพัฒนา จำนวน 4 ท่าน คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลปิน โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกัน คัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนา มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญ ดังนี้

4.3.1 ที่มาของคีตศิลปิน

เหตุผลที่ผู้วิจัยคัดเลือกศึกษานักร้องและเพลงดังกล่าวเนื่องจาก คีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน เป็นผู้มีความสามารถทางด้านการขับร้องที่ศิลปินในวัฒนธรรมขับร้องต่างให้การยอมรับทางด้านองค์ความรู้ การปฏิบัติขับร้อง ทั้งลักษณะสายการขับร้องที่เป็นลูกและลูกศิษย์ สายเสภา สายประกอบ การแสดง หลายท่านเป็นศิลปินแห่งชาติทางด้านคีตศิลป์ไทย ทุกท่านล้วนมีเสียงขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะอย่างมีนัยสำคัญ ตลอดจนหลายท่านมีครูอาจารย์ที่มีความเชี่ยวชาญร่วมกัน ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา ดังต่อไปนี้

4.3.2 ลักษณะการขับร้อง

กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนายังคงรักษามรดกภูมิปัญญาที่ได้รับจากครูอาจารย์เป็นหลัก มีการพัฒนาให้มีความประณีตบรรจงไปตามแต่ละสำนัก แต่ละทรรคนะของศิลปิน นับจากรัชสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ระบบการศึกษา การเรียนรู้ทางด้านดนตรีและขับร้องของไทยมีการพัฒนาทำให้การขับร้องของไทยมีหลักยึดถือนอกจากการศึกษาแบบมุขปาฐะทั้งโน้ตเพลงไทยของพระอภัยพลรบ การบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา การบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากรการบันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบเชอเว่ การบันทึกและพิมพ์โน้ตเพลงไทยเล่ม 1 ของกรมศิลปากร การพิมพ์โน้ตเพลงไทยในวโรกาสกาญจนาภิเษก การพิมพ์โน้ตเพลงไทยมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ตั้งแต่ปี 2553 เป็นต้นมา จึงได้เกิดเกณฑ์มาตรฐาน นำไปสู่การเรียนวิชาการขับร้องที่มีหลักคิดทฤษฎีคุ้มครอง ทำให้เกิดศัพท์สังคีตต่าง ๆ มากมาย

การขับร้องในยุคพัฒนามีการแผ่ขยายองค์ความรู้การขับร้องเพลงจากวัฒนธรรมหลวงสู่วัฒนธรรมราษฎร์ ผ่านคีตศิลปินคนสำคัญของยุคสู่ กรมศิลปากร สำนักดนตรี และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ องค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย มีการผลิบานทางความคิดจากปัญญาชน สังคมมีการเปิดรับความหลากหลายทางเสียงเพลงมากขึ้นกว่าเดิม เกิดการขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น นำมาสู่การขับร้องเพลงไทยมิติใหม่ เข้าถึงศาสตร์คีตศิลป์ด้วยมิติแห่งสุนทรียรมย์ ผู้วิจัยจำแนกลักษณะเฉพาะทางขับร้องเป็นบุคคล ดังนี้

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน ตัวแทนสายลูก ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทีน) ครูคีตศิลป์ไทยที่มีชื่อกล่าวถึงในเรื่องการเป็นผู้พัฒนากระบวนการขับร้องให้มีความประณีตบรรจง โดยอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน มีกลวิธีการขับร้องที่ต้องเปล่งเสียงร้องออกมาให้ดัง แต่ตั้งด้วยกลวิธีการปั้นเสียงให้กลม ทั้งมีการค่อย ๆ ประคบเสียง วิธีการหลบเสียง การลดระดับเสียงไม่ให้ใช้เสียงสูงเกินกำลัง เพราะจะทำให้ประคบเสียงยาก รู้จักวิธีการประคับประคอง ระมัดระวังเสียง ค่อย ๆ ใช้เสียงผ่อนหนักผ่อนเบา โดยลักษณะทางขับร้องมีความใกล้เคียงกับทางซอสามสาย ทั้งยังกำหนดลักษณะการหายใจของการขับร้องที่สอดคล้องกับคันทักซอสามสายคือ 1 คันทัก เท่ากับ 1 ลมหายใจ เช่นเดียวกับทางของคุณหญิงไพฑูริย์ กิตติวรรณ แต่ทางของอาจารย์เจริญใจยุคหลังมีพัฒนาการการสร้างเสียงระดับที่หลากหลาย ในยุคต้นของอาจารย์เจริญใจ ทางขับร้องเริ่มนิยมขับร้องเพลงสามชั้นที่ต่ำลงเพื่อรองรับการสร้างกลวิธีการร้องที่มีความประณีตบรรจงด้วยเสียงระดับต่าง ๆ มีกลวิธีใช้เสียงอาศัยโดยไม่ใช้ทั่วไป ด้านคำร้องมีความพิถีพิถันในการผันเสียงให้ตรงความหมาย พิจารณาถึงการแยกคำร้องให้ตรงความหมาย บรรจงกล่าวคำให้ไพเราะถูกไวยากรณ์ มีกระบวนการซ่อนลมหายใจเพื่อให้ความเชื่อมโยงระหว่างทำนองและคำร้องให้มีความราบเรียบ ทั้งนี้ การลงท้ายเสียงด้วยเสียงเอ่ยของอาจารย์เจริญใจที่ท่านได้รับจากครูอาจารย์โบราณ เริ่มไม่เป็นที่นิยมจนสุดท้ายได้หายไปนั่นเอง

ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ ตัวแทนสายลูกศิษย์ ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทีน) โดยครูเหนี่ยวเป็นผู้จะขับร้องด้วยทางผู้หญิง ด้วยมีเสียงที่หวานและสูงมาก (เสียงกรวด) ในลักษณะเต็มเสียงเต็มพลัง ได้รับการขนานนามว่าเป็นเสียงของพระเอกกรมศิลปากร ครั้นเมื่อขับร้องจะมีเสียงก้องกังวานชัดเจน ขับร้องเต็มเสียง ครูเหนี่ยวไม่นิยมปั้นคำร้อง โดยจะร้องเอ่ยคำด้วยเสียงตรง ๆ ชัดเจน แต่จะนิยมปั้นทำนองร้องให้ละเอียดละไม มีการใช้ลมหายใจยาวเช่นเดียวกับอาจารย์เจริญใจ มีกลวิธีการขับร้องที่หลากหลาย

ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ได้รับการกล่อมเกลามาจากการขับร้องวัฒนธรรมราชบุรินทร์ โดยได้รับการอบรมสั่งสอนจากคีตศิลป์บ้านดุริยประณีต และกรมศิลปากร เป็นผู้มีการแสเสียงสูงแหลมชัด มีการเคลือเสียง ผ่อนหนักผ่อนเบา ตลอดจนได้รับการผ่อนถ่ายองค์ความรู้จากคณาจารย์เป็นจำนวนมาก โดยนำความรู้ต่าง ๆ เผยแพร่สู่สถาบันการศึกษา ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าทางขับร้องของกรมศิลปากร ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านการขับร้อง จะมาจากคีตศิลป์ต่างสำนัก เช่น ทางร้องโน้ตต่าง ๆ ทางร้องสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางร้องฝั่งธน ทางร้องบ้านครูสกล แก้วเพ็ญภาค ทางร้องพระยาเสนาะดุริยางค์ ตลอดจนทางร้องชาวบ้าน ๆ โดยได้รับการถ่ายทอดจากคีตจารย์ในยุคแรก ๆ มีกระบวนการถ่ายโอนชุดความรู้สู่กันในห้องงาน เกิดเป็นองค์ความรู้เฉพาะด้านต่าง ๆ มากมาย เช่น วิธีการขับร้องโขนละครประเภทต่าง ๆ เป็นต้น ต่อเมื่อมาพิจารณาความนิยมจากวงดนตรีโดยทั่วไป พบว่า ทางขับร้องโดยทั่วไปจะอยู่บนพื้นฐานของทางขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ แต่ปรากฏอิทธิพลของทางขับร้องสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ อยู่บ้าง เนื่องจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะมีลูกศิษย์จำนวนมาก มีการนำองค์ความรู้ที่ได้รับไปเผยแพร่ส่งต่อตามสำนักของตนเอง ซึ่งนักดนตรีชาวบ้านสมัยก่อนโดยทั่วไปจะคุ้นชินกับทางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มากกว่า จึงทำให้ทางขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย แต่หากพิจารณาทางด้านลีลาเมื่อดนตรีกลวิธีการขับร้อง ในสายนักร้องอาชีพ เช่น หน่วยงานราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดจนสถาบันการศึกษาต่าง ๆ มักยึดถือทางร้องของ พระ

ยาเสนาะดุริยางค์ ที่มีลักษณะที่วิจิตรบรรจง ฉะนั้นการได้รับการกล่อมเกลาทางด้านทางขับร้องของ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง จึงถือว่าเป็นการคัดเลือกสิ่งที่มีคุณค่าทางด้านคีตศิลป์ไทยจากทางขับร้องทั้งของ ชาวบ้านและชาววัง ผ่านกระบวนการคัดสรรจากคนในวัฒนธรรมการขับร้อง เลือกใช้ทางขับร้องเฉพาะที่ สังคมคีตศิลป์เห็นควรอนุรักษ์ ตลอดจนการนำไปใช้เผยแพร่อย่างน่าพิจารณา

ครูทัศนีย์ ขุนทอง มีเสียงสูง จดจำเพลงเก่ง แม่นเพลง เป็นผู้คงแก่เรียน ได้เรียนรู้ศาสตร์ ทางด้านการขับร้องจากคีตศิลป์คนสำคัญของไทยจำนวนหลายท่าน เช่น คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล คุรุมนตร์ ตรีโมท คุณครูอุษา สุคันธมาลัย คุณครูศรีนาฏ เสริมศิริ นางมหาเทพกษัตริย์สมุห (บรรเลง สาคกริก) คุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง ครูประเวช กุมุท อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ ครูเข้มซ้อย ดุริยพันธุ์ ครูสังัด ยมะคุปต์ ครูลั่นจี จารุจรณ เป็นต้น กอรปกับได้รับการบรรจุ เป็นศิลปินสำรองของกรมศิลปากร ตั้งแต่อายุ 14 ปี ประจำอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ จนเกษียณอายุ ราชการ จึงเป็นผู้ที่ทรงภูมิความรู้ ทั้งจารีตการขับร้องเพลงไทยเป็นจำนวนมาก มีประสบการณ์ ทัศนครุุ่นเก่าหลายท่าน มีประสบการณ์ในการปรับกระบวนการขับร้องในลักษณะต่าง ๆ ให้ความเหมาะสมสำหรับการขับร้องแต่ละประเภทจากทรรศนะของครูอาจารย์คนสำคัญของแผ่นดินที่สร้าง แบบแผนการขับร้องใหม่ เพื่อความสมบูรณ์สำหรับทางขับร้อง โดยเรียนรู้การจัดทำบทประพันธ์ การบรรจุเพลงขับร้องประเภทต่าง ๆ รวมถึงองค์ความรู้ จารีต การขับร้องบทเพลงประเภทต่าง ๆ ยกตัวอย่าง องค์ความรู้เพลงร่ายลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ จารีตการร่ายนอก การร่ายใน การขึ้นร่ายตัด ขึ้นร่ายเต็ม ร่ายทอดลักษณะต่าง ๆ ร่ายทวนคำ จารีตการร้องสำเนียงพิเศษในร่ายต่าง ๆ (ทวนเสียง) การร้องรื้อร่าย ร่ายลักษณะอารมณ์ต่าง ๆ ร่ายแทรกบท การทอดคำ การทอดครึ่ง การทอดเต็ม การร่ายต่อ ร่ายชาตรี 1 ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรี 3 เป็นต้น คุณครูทัศนีย์ได้ฟื้นฟูเพลงขับร้องโบราณต่าง ๆ ที่กำลังจะสูญหายให้มีบทบาทในการขับร้องขึ้นอีกครั้ง เช่น เพลงโคมเวียนทางหม่อมมาลัยตำรับวัง สอนกุลลาบ เพลงเขาวง ลมทวน ฝรั่งแดง เป็นต้น ตลอดจนเป็นผู้รอบรู้ในหลักการคีตศิลป์ไทย เป็นผู้พัฒนาร่างหลักสูตรรายวิชาคีตศิลป์ไทย และดุริยางคศิลป์ ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุคพัฒนา จำนวน 4 ท่าน ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนาที่มี เอกลักษณ์เด่น และลักษณะเฉพาะของทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 31 ลักษณะ คือ เสียงอาศัย เยื้องจังหวะ ครั่นทำนอง การแบ่งลมหายใจ เสียงเอ่ย เสียงประดับ โปรยเสียง เท่าสกด เลื่อนไหล เสียงหลบ โทนเสียง กดเสียง กลืนเสียง ประดิษฐ์ คำ ซ่อนลมหายใจ คำเอื้อน เน้นเสียง - เน้นคำ เหนเสียง ซ่อนเสียง บั่นเสียง - บั่นคำ เสียงกระทบ กล่อมเสียง เสียงเครื่องทางเปลี่ยน ทิ้งเสียง เสียงปรับ เชื่อมเท่า ควรญเสียง เอื้อนเรียบ และการบรรจุ เนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ

4.4 ลักษณะคีติวิจารณ์

เนื้อหาในเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏการเปลี่ยนผ่านการขับร้องเพลงไทย ลักษณะการผ่องถ่ายองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทยที่ปรากฏพบการลอกเลียนแบบทางดุริยางศิลป์จากคีตศิลปินอันเป็นธรรมชาติแห่งศิลปะการดนตรี กระบวนการฝึกหัดขัดเกลาทางดุริยางศิลป์ ตลอดจนความถึงพร้อมแห่งคีตศิลปินในการสืบสานอนุรักษ์ และเผยแพร่อย่างมีนัยสำคัญ ผู้วิจัยได้อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมการขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 เป็นองค์รวม ดังนี้

4.4.1 การเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนการขับร้องเพลงไทย

การเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนเป็นการประยุกต์วัฒนธรรมใหม่สู่งานทางด้านศิลปะที่มีการเปลี่ยนแปลงซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงลักษณะพื้นฐาน ซึ่งฐานคิดของการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน (paradigm) ได้ถูกใช้อย่างหลากหลายที่นอกเหนือในศาสตร์ด้านวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะกับงานศิลปวัฒนธรรม เพื่ออธิบายการเปลี่ยนแปลงอย่างลึกซึ้งในรูปแบบพื้นฐานหรือการรับรู้ของเหตุการณ์

กระบวนการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนการขับร้องเพลงไทยมีความหมายอันหมายถึงสิ่งที่สังคมใดสังคมหนึ่งมีเหมือนกัน, มีเทคนิคเหมือนกัน, และมีคุณค่าร่วมกันกับสังคม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงกระบวนการทัศนวัฒนธรรมการขับร้องนั้นยังมีเพื่อกำหนดประเพณี โดยการแสวงหาข้อเท็จจริงที่สอดคล้องกัน เพื่อค้นหาอะไรที่ทำให้เป็นไปได้ ในการเกิดกระบวนการเสี่ยงที่ประณีตบรรจงนั้น ๆ ขึ้นเมื่อกระบวนการทัศนถูกแทนที่ด้วยสิ่งใหม่ แม้กระบวนการทัศนนั้นจะต้องผ่านกระบวนการทางสังคมที่ซับซ้อน แต่กระบวนการทัศนใหม่มักจะดีกว่าเดิมเสมอ ไม่ใช่แค่ความแตกต่าง โดยมีชุดแนวความคิดซึ่งเป็นภาพที่เกิดขึ้นในใจ (จินตภาพ) อันเป็นตัวแทนของสิ่งหลายสิ่งต่าง ๆ หรือ มโนทัศน์ (Concepts) ค่านิยม (Values) ความเข้าใจรับรู้ (Perceptions) และการปฏิบัติ (Practice) ที่ต่างมีส่วนร่วมของคนกลุ่มหนึ่ง สำนักหนึ่ง ชุมชนหนึ่ง สังคมกลุ่มหนึ่ง กลุ่มวัฒนธรรมหนึ่ง โดยได้ก่อตัวที่ละเล็กละน้อย กลายสู่แบบแผนวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยอันเป็นทรงสนะคติทางวัฒนธรรมเฉพาะอย่าง มีปรากฏการณ์อันเกี่ยวกับความจริง (Reality) อันเป็นฐานของวิถี โดยเข้ามาประกอบประสานทำงานร่วมกันเพื่อการบรรลุสู่ความไพเราะในทรงสนะของศิลปินในสมัยดังกล่าว

แม้ว่ารูปแบบการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมการขับร้องในปัจจุบัน จะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงเมื่อเทียบกับการขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 กลไกที่อยู่เบื้องหลังการเปลี่ยนแปลงจะเป็นเพียงลักษณะที่ปรากฏขึ้นของความสอดคล้องกันในลักษณะทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน โดยสามารถใช้ความคิดนี้ผ่านรูปแบบการปรับเปลี่ยนที่ถูกกำหนดโดยลักษณะทางวัฒนธรรม ที่เปลี่ยนแปลงโดยการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยมีแนวโน้มทางภูมิทัศน์วัฒนธรรม ระหว่างบุคคลสมัยเก่าและสมัยใหม่ ทั้งลักษณะทางวัฒนธรรมเพิ่มขึ้นหรือขัดขวางซึ่งกันและกัน (ผ่านรูปแบบของอาการทางวัฒนธรรม) เพื่อป้องกันการต่อต้านทางความคิด ซึ่งการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรมขับร้องเพลงไทยนั้นลักษณะเฉพาะทางขับร้องแบบเก่าไม่สามารถฟื้นคืนมาได้ แม้ว่าการเปลี่ยนแปลงภายนอกจะถูกยกเลิกไป

ทางขับร้องที่มีการพัฒนา จึงเป็นมิติมุมมองของความเชื่อ ความเข้าใจ ที่สามารถใช้เป็นฐานคิดในการมองวัฒนธรรม มองความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ที่กระบวนการทัศนเปลี่ยนแปลงได้ตามมิติของเวลา พื้นที่และสังคม การก้าวข้ามข้อจำกัดเพื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์นั้นเป็นกระบวนการที่สรรพสิ่งในโลกล้วนต้องเปลี่ยนแปลง ซึ่งการเป็นแปลงนั้นสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน อันมีเอกภาพเป็นหนึ่งเดียว

มีวิธีการเคลื่อนตัวในทิศทางเดียวกันทั้งวัฒนธรรม ผ่านมุมมอง ข้อยอมรับ จากวัฒนธรรมที่ต่างชั่ว มา ผูกสัมพันธ์สู่กันและกันเป็นตาข่ายศิลป์ ให้รอดดำรงอยู่โดยใช้สอยส่วนประโยชน์จากวัฒนธรรมของ กันและกัน และมีเส้นความสัมพันธ์ร้อยรัดเชื่อมโยงอยู่โดยรอบเป็นหนึ่งเดียว สิ่งนี้ทำให้เรายอมรับใน การเปลี่ยนแปลงของกระบวนทัศน์ใหม่ ทำให้วัฒนธรรมการขับร้องมีการพัฒนาเติบโต ซึ่งทุกข้อการ ขัดแย้ง จะก่อให้เกิดสิ่งใหม่และความอยู่รอดเสมอ โดยการเกิดกระบวนทัศน์ทางการขับร้องใน ลักษณะใหม่นั้น มักเริ่มจากการลอกเลียนแบบทางดุริยางศิลป์ เป็นพฤติกรรมขั้นสูงที่คนคนหนึ่ง สังเกตและทำตามพฤติกรรมของอีกคนหนึ่ง การเลียนแบบเป็นการเรียนรู้จากสังคมรูปแบบหนึ่ง ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาประเพณี และวัฒนธรรมอย่างมากที่สุด การเรียนรู้นี้ถ่ายทอดข้อมูลพฤติกรรม ระหว่างคนกลุ่มหนึ่งและคนรุ่นต่อมาโดยไม่จำเป็นต้องถ่ายทอดทางพันธุกรรม

4.4.2 การลอกเลียนแบบทางดุริยางศิลป์

วัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น เป็นวัฒนธรรมแห่งการลอกเลียนแบบของเก่าให้ใกล้เคียงมาก ที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เมื่อได้รับอะไรต่อมิอะไรจากการลอกเลียนแบบของเก่าครบบริบูรณ์เต็มภูมิ สามารถที่เป็นประสบการณ์สุนทรีย์ศิลป์แล้ว จะเกิดความคิดและจิตวิญญาณขึ้นมาซึ่งนั่นคือความรู้ ขึ้นใหม่ที่มีลักษณะเป็นปัจเจกบุคคล แต่เราในฐานะผู้ศึกษาหน้าใหม่ในวงการดนตรีไทย คอยแต่จะมอง เพียงว่าการศึกษาดนตรีไทยนั้น ไม่มีความเจริญงอกเงยด้วยวิธีการเก็บเศษคนโบราณเชี่ยวชาญลอก ตำรา เปรียบเทียบการลอกเลียนแบบว่าไม่มีค่าอย่างน่าเสียดาย

วัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นศิลปะแบบสำนึกนิยม (Realistic) นั้น ถูกมองว่ามีแต่ฝีมือแต่ไม่มี ความคิด สปีริต ปรัชญา และปัจเจกภาพส่วนบุคคล ซึ่ง Realistic นั้น เป็นบันไดขั้นแรกที่จะสามารถ พาผู้ที่ไม่มียุทธศาสตร์ความรู้ถึงพร้อมในศิลปะได้เดินก้าวผ่าน ซึ่งเมื่อผู้ศึกษานั้น ๆ ได้หัดลอกเลียนศิลปะได้ เก่งกาจ ทราบถึงบริบทพื้นฐานและองค์ประกอบแห่งความงาม จะเกิดความรู้ที่ถึงพร้อม ซึ่งในตอนนั้น ควรอย่างยิ่งที่จะต้องสร้างและถ่ายทอดวิญญาณสุนทรีย์กาลและความคิดคำนึงให้แสดงออกสู่สังคม ที่มีใช้เพียงการหยุดยั้งไว้แค่การลอกเลียนเก่ง เพียงเท่านั้นดังบรรดามีทั่วไป ซึ่งในเรื่องของศิลปะนั้น จำเป็นมากที่จะต้องสำแดงตัวตนออกมานำเสนอ ทั้งนี้ศิลปินยังคงจำเป็นต้องมีการฝึกหัดขัดเกลา ทางดุริยางศิลป์ที่ถึงพร้อม มั่นคง และแตกฉานเป็นมูลฐาน

คีตศิลปินที่ผู้วิจัยได้กำหนดเลือกจากทั้งหมด 10 ท่าน เป็นตัวแทนคีตศิลปินที่มีองค์ ความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยชั้นสูงในสมัยต่าง ๆ ล้วนมีพื้นฐานในการลอกเลียนแบบการศึกษา กลวิธีการขับร้องจากครูและผู้คนในวัฒนธรรมการขับร้องเป็นอย่างดี ได้รับการบ่มเพาะภูมิปัญญา ทางด้านการขับร้อง กล่อมเกล้องค์ความรู้ เกิดความคิดและจิตวิญญาณในลักษณะของปัจเจกบุคคล เลือกใช้องค์ความรู้ในกระบวนการผลิตเสียงที่สร้างลักษณะเด่นโดยมีคนในสังคมวัฒนธรรมยอมรับ สู่ผู้เป็นเลิศในการขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะ

4.4.3 การฝึกหัดขัดเกลาทางดุริยางศิลป์

การปล่อยมนุษย์ให้พัฒนาเป็นไปตามธรรมชาตินั้น มนุษย์สามารถจะพัฒนาตนได้อย่าง จำกัด แต่การพัฒนาข้างต้นยังไม่เพียงพอกับความสามารถที่พึงปรารถนาของมนุษย์ โดยพัฒนาการ ของมนุษย์นั้น มีการพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ และมากกว่าเดิม ซึ่งสุดท้ายแล้ว มนุษย์จำเป็นที่จะต้องมีการพัฒนา ต่อ ด้วยการฝึกหัดขัดเกลาอย่างเข้มข้น ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า ถ้ามนุษย์ไม่มีระบบการฝึกหัดขัดเกลาไม่มีการ พัฒนา ปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติ คุณวิเศษของความสามารถต่าง ๆ ในมนุษย์ย่อมลดลง

การฝึกหัดขัดเกลา คือการใช้วิธีพิเศษในการดำเนินชีวิต ที่ไม่ได้เป็นไปตามกลไกธรรมชาติ เป็นการฝึนความสุขตามธรรมชาตินิยมของมนุษย์ เพื่อให้ได้สิ่งที่มีค่ามาทดแทน ผ่านระบบการศึกษาที่ดี ทำให้กระบวนการของมนุษย์นั้นสั้นลง ประสบผลความสำเร็จในกิจดังกล่าวรวดเร็วกว่า การปล่อยให้พัฒนาไปตามธรรมชาติ โดยระบบฝึกหัดขัดเกลาจะนำมนุษย์ไปสู่ความมีวินัย ทำให้ผู้ฝึกหัดสามารถใช้เสรีภาพทางปัญญาในทางที่ถูกต้องสร้างคุณค่าให้กับวัฒนธรรมได้

ทางด้านการเรียนรู้ด้านศิลปะไทย นอกจากปัจจัยสำคัญที่เป็นแรงโอบอุ้มให้ผู้เข้ารับร้อง กลายเป็นศิลปินที่มีความสามารถ คือ ร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม DNA และ IQ ซึ่งสิ่งข้างต้นนั้น ได้จากธรรมชาติเกิด เรียกว่าพรสวรรค์ ซึ่งปัจจุบันถือว่าพรสวรรค์นั้นมีจริง ปรากฏอยู่ในรูปของ ร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม DNA และ IQ ซึ่งถ้าผู้ใดขาดเครื่องมือดังกล่าว การนำไปสู่ความเป็นศิลปินนั้นย่อมลำบาก ถ้าปล่อยไปตามธรรมชาติ มนุษย์เรามีวิธีเดียวเพียงเท่านั้นที่จะพัฒนาฝีมือจากคนไม่มีพรสวรรค์ให้กลายเป็นผู้ที่มีความสามารถทางศิลปะ คือ การฝึกหัดขัดเกลา ซึ่งนำไปสู่ความถึงพร้อมแห่งศิลปินต่อไป

4.4.4 ความถึงพร้อมแห่งศิลปิน

คุณค่าของความงามคือนามธรรม จะแสดงออกได้ต่อเมื่อได้ถูกถ่ายทอดทางศิลปะ แขนงใดแขนงหนึ่งจากศิลปิน แต่การซาบซึ้งเข้าถึงความงามนั้น มนุษย์เราทุกคนสามารถได้รับการศึกษาให้เข้าถึงงานศิลปะได้ใกล้เคียงกัน แม้ว่ามหาชนนั้นจะมีข้อจำกัดในฝีมือที่ไม่เทียบเท่าศิลปินก็ตาม ทั้งนี้ศิลปินจะดูถูกความเข้าถึงซึ่งศิลปะของมหาชนไม่ได้เลย การเข้าถึงความงามนั้นมนุษย์มีได้ไม่ต่างกัน ศิลปินที่สร้างงานไม่ได้แปลว่าเขาเข้าถึงความงามมากกว่าคนทั่วไป การรับรู้ในความงามนั้นเป็นสิ่งที่มิอยู่ในคนทุกคน

การวัดความเป็นศิลปินที่แท้จริงนั้น จึงไม่ใช่แค่การวัดความสามารถในผลงาน หรือบทเพลงของศิลปินเพียงอย่างเดียว เมื่ออยากรู้ว่าศิลปินแท้นั้นเป็นอย่างไร ทฤษฎีของโคร์เซกล่าวไว้น่าสนใจ ว่า “คนที่ทำงานด้านกวีนิพนธ์หรือด้านวรรณกรรม เราจะวัดความต้นลึกทางความคิดของเขาได้ ง่ายกว่าคนที่ทำงานด้านวาดรูปและดนตรี ซึ่งศิลปินนั้นมีความจำเป็นต้องถ่ายทอดความรู้ในเชิงวิสุตสัมคมได้” ศิลปินทุกแขนง หากเป็นศิลปินที่ถึงพร้อมนั้นจะต้องมีความเป็นกวีในตนเองด้วย ต้องคิดอ่านลึกซึ้ง ซึ่งเราจะทราบได้จากสิ่งที่เขาพูด และที่เขาแสดงออก ในโลกเรามีคนวาดรูปและเล่นดนตรีได้ไพเราะมากมาย แต่หลายคนสื่อสารงานศิลปะตนเองไม่ออก บอกไม่ได้ว่าผลงานของตัวเองอยู่บนพื้นฐานของอะไร ก็จะเรียกเขาเหล่านั้นว่า “ศิลปิน” ได้ไม่เต็มปากนัก การสื่อสารในรูปลักษณะของกวีจากศิลปินจึงเป็นสิ่งสำคัญ

องคัพยพดังกล่าว เป็นมุมมองของผู้วิจัยที่มีต่อกระบวนการเปลี่ยนผ่านวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยที่เกิดขึ้น เป็นมุมมองร่วมในประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะคติวิจารณ์ เรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ซึ่งสามารถสะท้อนถึงการสร้างสรรค์ของคีตศิลปินเพลงไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน อันมีประโยชน์ในด้านการศึกษาประวัติและพัฒนาการทางขับร้องเพลงไทย ทั้งที่ทำเป็นหมู่คณะ และที่ทำเป็นเอกเทศอย่างหลากหลาย เช่น ผลงานเพลง ทักษะความสามารถคีตศิลปิน ลักษณะเฉพาะการขับร้องในสมัยต่าง ๆ ๆ ที่สะท้อนข้อมูลเสียงจากแผ่นเสียงเก่า เทปคาสเซ็ท วิดีทัศน์ ได้ทราบชื่อศิลปินที่ปรากฏชัดเจนเป็นหลักฐาน ทำให้การศึกษาประวัติการขับร้องเพลงไทยมีข้ออ้างอิงที่น่าเชื่อถือยิ่งขึ้น ทั้งได้ทราบลักษณะกลวิธีประดิษฐ์

เสียงในลักษณะโบราณ ทั้งที่มีมากกว่าปัจจุบัน ทั้งที่ยังคงหลงเหลืออยู่ ที่ลายรูป และที่หายไปว่ามีลักษณะใด เกิดอะไรขึ้นกับกระบวนเสียงดังกล่าว ตลอดจนลักษณะเสียงเก่าที่บันทึกนั้น มีประโยชน์อย่างยิ่งยวด ในวิชาการดนตรี สาขามานุษยวิทยาการดนตรี (Ethno - Musicology)

ผลการวิจัยด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยเป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยส่งเสริมให้เกิดการสรุปผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคุ้มครองให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” สามารถนำเรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อธิบายปรากฏการณ์ที่สามารถเขียนเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้



ภาพที่ 43 กรอบโครงสร้างความเชื่อมโยงลักษณะเฉพาะทางขับร้อง
สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 6

การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

งานวิจัยเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่อการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา” โดยผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา โดยนำผลการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้ แบบแผน และลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาประกอบในส่วนของการสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยจำแนกการสร้างสรรคประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. อรรถาธิบายการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา
2. การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์เพลงคีตะภควันต์ เถา
3. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์

1. อรรถาธิบายการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ภูมิหลังการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา โดยตั้งประเด็นที่นำมาสู่กระบวนการความเข้าใจในการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงทั้งหมด 6 ประเด็น ดังนี้

1.1 จุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดชื่อของบทเพลงสร้างสรรค์ โดยใช้ชื่อว่า เพลงคีตะภควันต์ เถา สามารถแปลความคำว่า คีตะภควันต์ โดยแจกรูปศัพท์ออกมา อธิบายได้ ดังนี้

“คีตะ” เป็นภาษาสันสกฤต มาจากต้นคำหลายคำที่มีความหมายอย่างเดียวกัน เช่น คีต คีตะกะ ไค คา คาคา คายติ คายเต คาคติ ชิคาคติ แปลว่า เพลงขับ การขับร้อง บทร้อง

“ภควันต์” ความหมายในพจนานุกรมสำนักงานราชบัณฑิตยสภา ได้กล่าวถึงอย่างละเอียดดังนี้

“คำว่า พระผู้มีพระภาคเจ้า แปลว่า พระผู้มีโชค พระผู้มีความสุข. เป็นคำที่มาจากภาษาบาลีว่า ภควนตุ (อ่านว่า พะ-คะ -วัน-ตุ) ภค แปลว่า โชค ความเจริญ เกียรติ ความงาม ภควนตุ (อ่านว่า พะ-คะ -วัน-ตุ) จึงแปลว่า ผู้มีโชค ผู้มีความเจริญ ผู้มีเกียรติ ผู้มีความงาม คำนี้ถ้าปรากฏเป็นประธานในประโยคก็จะเปลี่ยนรูปเป็น ภควา (อ่านว่า พะ-คะ -วา) ในภาษาไทยนิยมใช้คำว่า ภควันต์ (อ่านว่า พะ-คะ -วัน) ภควา หรือ ภควโต

คำว่า ภควนตุ ภควันต์ หรือ ภควา เป็นคำที่ใช้กันอย่างกว้างขวางในสังคมอินเดียโบราณ เป็นคำที่ใช้เรียกผู้มีอาวุโส ผู้มีสติปัญญาเป็นเลิศ หรือผู้ที่อยู่ในสภาพสูงสุดของสังคม. นอกจากนี้ยังใช้เป็นคำเรียกเทพเจ้าด้วย. การที่พุทธศาสนิกชนออกพระนามพระพุทธเจ้าว่า พระผู้มีพระภาคเจ้า เพราะต้องการยกย่องพระพุทธเจ้าว่าเป็นผู้ประเสริฐ และมีสติปัญญาเหนือผู้อื่น จึงสามารถตรัสรู้ธรรมะ

อันลึกซึ้งได้ นอกจากนี้ ยังใช้เพื่อยกย่องพระพุทธเจ้าว่า ทรงมีสถานภาพสูงสุด อยู่เหนือพุทธบริษัททั้ง 4 อันเนื่องมาจากการดับกิเลสและอาสวะได้จนหมดสิ้นแล้ว”

ดังนั้น เพลงคีตะภควันต์ จึงรวมความแปลได้คือ “เพลงขับของพระพุทธเจ้า” โดยจุดประสงค์หลักของการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา เกิดขึ้นจากความศรัทธาในพุทธศาสนา โดยมีองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นสรณะสูงสุด ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นจากหลักการทางพุทธศาสนา ในพระคัมภีร์อรรถกถาธรรมบท ภายใต้แนวความคิดการแก้เพลงขับของพระพุทธเจ้า เป็นการบูชาศิลปะการประชันเพลงขับบนพื้นฐานแห่งธรรมะที่ลึกซึ้ง แสดงออกด้วยความเคารพด้วยเครื่องสักการะอันมาจากการขับร้องบรรเลง เพื่อเฉลิมพระเกียรติ ประพันธ์ขึ้นเป็นพุทธบูชา

เนื่องจากการนำเสนอเพลงคีตะภควันต์ เถา ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีธรรมชาติในการบรรเลงด้วยจังหวะรุกเร้า ที่นิยมใช้บรรเลงในการอวดฝีมือ ประชันเพลง ในวัฒนธรรมปี่พาทย์ไม้แข็ง บทเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงประชันฝีมือล้วนแต่เป็นเพลงที่มีความหมายถึง ความรัก ความโกรธ ความลุ่มหลง ซึ่งเป็นห้วงอารมณ์ที่ห่างจากหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนา โดยไม่มีเพลงเถาใดที่จะมีความหมายรสทำนอง และบทบาทที่สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกโน้มน้าวใจไปสู่การเคารพบูชาแห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ด้วยเพลงเถาของวงปี่พาทย์ไม้แข็งได้เลย การนำเสนอในครั้งนี้ จึงเป็นการเชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงดุลยภาพของทำนองเพลง ระหว่างความเคารพบูชา ความศักดิ์สิทธิ์เข้าร่วมกับความรุกร้าสนุกสนาน ให้เกิดภาวะสมดุล

ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการสังเคราะห์ องค์ความรู้ แบบแผน และลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 นำมาประกอบในส่วนของการสร้างสรรค์ กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้อง พร้อมลักษณะการขับร้องที่เป็นปัจจุบัน ให้ทราบถึงการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทศน์การขับร้องที่เกิดขึ้น สร้างทำนองเพลงโดยยึดถือตามกรอบขนบจารีตเป็นโครงสร้างและรังสรรค์ในลักษณะใหม่เพื่อความถึงพร้อมแห่งสุนทริยรส พร้อมลักษณะการบรรจุกำประพันธ์ประเภทสันตติลักษณ์ 14 ภายใต้รากฐานวัฒนธรรมการขับร้องเดิม ด้วยลักษณะเพลงเถา ประเภทเพลงปรบไก่อ่ 2 ท่อน นำเสนอด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ในลักษณะอารมณ์เพลงที่โน้มน้าวใจไปสู่เพลงแห่งพหุนิยามณ์ พร้อมอธิบายเพิ่มเติมในกระบวนการวิจิต เหตุและผล ตลอดจนปัจจัยต่าง ๆ เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีพื้นฐานแนวคิดที่เป็นระบบ โดยบูรณาการองค์ความรู้จากทางขับร้องของเก่าที่เคยปรากฏ ผนวกกับวัฒนธรรมการขับร้องปัจจุบัน ประพันธ์ทางขับร้องและทางดนตรีโดยยึดหลักดุริยางค์ไทย คีตศิลป์ไทย การสร้างสรรค์ศิลป์ อธิบายลักษณะสุนทริยศาสตร์ สร้างศักยภาพผลงานเพื่อสื่อสารสะท้อนสู่ผู้ฟังผลงานที่สร้างสรรค์ในครั้งนี้สามารถนำไปใช้งานได้จริงในวัฒนธรรมการบรรเลงประชันฝีมือ หรือเพื่อการฟังที่โน้มน้าวใจสู่ความเคารพ ความศักดิ์สิทธิ์ นับเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เป็นจริงภายใต้กรอบจารีตเดิม

1.2 ลักษณะบทเพลง

ด้านลักษณะบทเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดจำแนกเป็นประเด็นสำคัญ ดังนี้

1.2.1 ประเภทของเพลง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงด้วยเพลงประเภทเพลงเถา นำเพลงพระเจ้าเปิดโลกสองชั้น นำมาเป็นโครงสร้างหลัก ขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น เปลี่ยนทำนองสองชั้นภายใต้กรอบของลูกตกเพลง พระเจ้าเปิดโลก และตัดทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวครบเถา มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีเที่ยวเปลี่ยน ความยาว 4 จังหวะ กำหนดใช้หน้าทับปรบไก่เป็นหน้าทับกำกับจังหวะ ลักษณะการบรรเลง ผู้วิจัยกำหนดวิธีการบรรเลงด้วยธรรมเนียมของปี่พาทย์ไม้แข็งในการบรรเลงเพลงเถาที่เป็นวัฒนธรรมนิยมในปัจจุบัน

ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นเพลงเถาที่มีไว้สำหรับบูชาพระพุทธเจ้า เพื่อระลึกถึงคุณแห่งพระรัตนตรัย ตลอดจนคุณของเพลงขับที่พระพุทธองค์ทรงเลือกนำการขับร้องมาใช้เป็นเครื่องมือในการสั่งสอนธรรมะชั้นสูงได้ ตลอดจนไว้สำหรับบรรเลงเพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรีโดยเฉพาะ เพลงเถาของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

2.1.2 ลักษณะวงดนตรี

คัดเลือกวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เครื่องดนตรีเพิ่มเติมเพื่อเหมาะสมกับจุดประสงค์ของเพลง ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วยลักษณะของเพลงเถา โดยใช้ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก กลองแขก ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก ข้องหุ่ย ๗ ใบ เรียงตามระดับเสียง ระฆัง และกลองตะโพน (เลียนเสียงกลองเพล) เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงรับร้อง

ทั้งนี้ ธรรมชาติของวงปี่พาทย์ไม้แข็งนั้น มีบทบาทในการบรรเลงเพลงเถาในปัจจุบันมาก มีต้นเค้าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ โดยในยุคแรก มีผู้ขับเสภาเป็นเรื่องราวต่าง ๆ ต่อมาได้มีวงปี่พาทย์ไม้แข็งเข้ามาบรรเลงประกอบ แต่จะบรรเลงเฉพาะช่วงที่ผู้ขับเสภาถ่ายทอดแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ของตัวละคร ภายหลังได้นำบทเสภาบางตอนมาร้องส่งและให้วงปี่พาทย์ไม้แข็งรับ ในยุคต่อ ๆ มา การขับกรับเสภาที่เป็นเรื่องราวจึงค่อย ๆ หายไป คงเหลือแต่การนำบทเสภามาร้องส่งและให้วงปี่พาทย์ไม้แข็งรับ มาสู่รูปแบบของวงปี่พาทย์ไม้แข็งที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ไม้แข็งนั้น มีอย่างหลากหลายรอบด้านตลอดมา สู่การประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่หรือนำบทร้องมาจากบทกลอน คำประพันธ์ที่หลากหลายทั้งลักษณะการบรรเลงที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอยู่ตลอดเวลา ทำให้เกิดค่านิยมใหม่ในรูปแบบการบรรเลงที่หลากหลาย โดยผู้วิจัยทำการประพันธ์ทำนองดนตรีในลักษณะที่เหมาะสมกับความนิยมในการฟังเพลงปี่พาทย์ไม้แข็งที่นิยมปรากฏในยุคปัจจุบัน เชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงดุลยภาพของทำนองเพลงระหว่างความเคารพบูชา ความศักดิ์สิทธิ์ เข้าร่วมกับความรื่นเริงสนุกสนานให้เกิดภาวะสมดุล

ในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตไทยเป็นหลักโดยได้กำหนดอัตราความถี่ของคลื่นเสียงจากเครื่องปรับเสียง (Tuner) Pitch 440Hz วัดความถี่เสียงจากระนาดเอก โดยใช้ระดับเสียงทางโน้ตในการนำเสนอการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง ดังนี้

กำหนดให้	โด	=	C	50-
	เร	=	C#	25+
	มี	=	D#	15-
	ฟา	=	F	25 -
	ซอล	=	F#	50+
	ลา	=	G#	20+
	ที	=	A#	10-

2.1.3 แนวคิดด้านทำนองเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดเลือกเพลงพระเจ้าเปิดโลก หรือเพลงสาธุการที่สั้นๆ นำมาเป็นหลักของทำนองเพลงสองชั้น ยึดขยายตัดทอนครบเถา เป็นเพลง 4 จังหวะ มีทีย่อยเปลี่ยน ด้วยเพลงพระเจ้าเปิดโลก หรือเพลงสาธุการนั้น เป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในเพลงสาธุการ เป็นเพลงแห่งเทพยดล ด้วยทัศนคติของนักดนตรีไทยนั้นให้ความเคารพบูชาบทเพลงสาธุการอย่างสูง เนื่องจากเป็นเพลงที่ผูกอยู่กับความเชื่อ มีความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมอันเป็นมงคลที่เกี่ยวข้องในทางพุทธศาสนา มีความหมายในเชิงนอบน้อมบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

จากการศึกษาประวัติพบว่า มีประวัติตำนานของเพลงสาธุการที่หลากหลายอย่างน้อย 3 ตำนาน กล่าวโดยสรุป เพลงสาธุการมีบทบาทภายใต้พระพุทธศาสนาที่มากกว่าศาสนาพราหมณ์ฮินดู ตลอดจนมีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการศึกษาริชาตศาสตร์วิชาดนตรีไทย โดยเฉพาะในหมวดของสาขานำพาทย์ เนื่องจากเป็นเพลงเริ่มแรกที่ไว้สำหรับเริ่มเรียนเป็นจารีตยึดถือสืบมา ด้วยมีการแจกแจงมือซ้องที่ลงตัว มีสำนวนกลอนสัมผัสสละมตอบที่งดงาม เป็นเหตุเป็นผล สามารถใช้ฝึกสมาธิระดับต้นได้ ด้วยสำนวนทำนองที่ยกย่องต้องมีสติคอยระลึกอยู่ตลอดเวลาการบรรเลง

สารัตถะแห่งความสำคัญของเพลงสาธุการปรากฏเป็นรูปธรรมทั้งความเชื่อและจารีต มีผลที่สามารถนำมาใช้เป็นฐานความคิดในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง สื่อความหมายของบทเพลงที่ใช้เพื่อเป็นพุทธบูชาภายใต้กรอบการบรรเลงเพลงเถาได้ โดยกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์ประพันธ์ เพลงคิตะภควันท์ เถาเป็นลำดับ ดังนี้

1) หัวเพลง เป็นการขึ้นต้นด้วยเสียงรัวระฆังและกลองเพล จากนั้นตีรัวสามลาด้วยจังหวะเฉพาะ ตีห้าจังหวะเฉพาะ และการตีบอกวัน ด้วยการตีในลักษณะเฉพาะดังกล่าว มาจากข้อมูลที่ปรากฏในการตีห้าค่ำในแถบอำเภออุทัย อำเภอนครหลวง อำเภอภาชี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดอยุธยา ซึ่งปรากฏลักษณะจังหวะเฉพาะพื้นถิ่นที่เก่าแก่ไม่ต่ำกว่า 150 ปี ซึ่งกำลังเริ่มจะไม่ได้รับความนิยมในพื้นที่ ด้วยความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนของพุทธศาสนิกชนรุ่นหลัง เมื่อเสร็จจากตีวัน จากนั้นเข้าสู่เพลงขับร้องที่กล่าวถึงการบูชาพระรัตนตรัย ได้นำเพลงพระรัตนตรัยมาขยายเพิ่มทำนองลักษณะเฉพาะเพื่อฉายทำนอง Harmonic Minor Scale ด้วยจังหวะวอลซ์ (Waltz) มีการใช้เสียง

การขับร้องที่ปรากฏพบในยุคปัจจุบัน ทั้งลักษณะของเพลงเนื้อเต็ม การใช้ลูกคอ (Vibrato) การประสานเสียง 3 แนวเสียงด้วย Harmonic Minor Scale ในระบบเสียงดนตรีไทย ด้วยบันไดเสียงไมเนอร์ โดยการเลือกบรรเลงเฉพาะเสียงลูกตกประสานของ หุ่ย 5 เสียง กลองตะโพน ระฆัง ฉิ่ง เป็นต้น ในการบรรเลงเป็นพื้นหลัง ตลอดจนใช้กลวิธีการขับร้องในลักษณะร่วมสมัยมาประยุกต์ใช้ในหัวเพลงเป็นต้น

2) ตัวบทเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ทำนองขับร้องเพลงสามชั้น นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ทั้ง 12 ลักษณะนำมาปรุงประดิษฐ์เป็นทางขับร้อง เพื่อสะท้อนให้ทราบถึงต้นเค้าทางขับร้องในยุคดั้งเดิมสู่กระบวนการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศนการขับร้อง ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสามชั้น มีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพบูชา ความศรัทธาด้วยสำนวนทำนองที่แหลมช้าและศักดิ์สิทธิ์ ทำนองขับร้องเพลงสามชั้นเที่ยวกลับ นำผลที่ได้จากการสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา เข้ามาปรุงประดิษฐ์เพื่อผลทางสุนทรียรสที่เอิบเปรม เพิ่มสรวลให้เกิดการฉายสำนวนร้องที่ถึงพร้อม ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสามชั้นเที่ยวเปลี่ยน เที่ยวแรกเป็นการบรรเลงด้วยอัตราจังหวะหกชั้น มีลักษณะที่รุกรามีขึ้นเชิงในการบรรเลง เที่ยวที่สองฉายถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความพร้อมเพรียง มีความรวดเร็วคมคายตามวัฒนธรรมป๊อปปาย์ใหม่ที่เข้มข้นในปัจจุบัน

3) ตัวบทเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองขับร้องเพลงสองชั้นทั้งหมด นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา บูรณาการร่วมกัน ตามหลักจารีต การประพันธ์เพลงเถา ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสองชั้น มีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพบูชา ความศรัทธาด้วยสำนวนทำนองที่แหลมช้าและศักดิ์สิทธิ์ ส่วนเที่ยวเปลี่ยนกำหนดให้มีลักษณะที่รุกรามีขึ้นเชิงในการบรรเลง มีความรวดเร็วคมคายตามวัฒนธรรมป๊อปปาย์ใหม่ในปัจจุบัน

4) ตัวบทเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองขับร้องเพลงชั้นเดียวทั้งหมด นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา บูรณาการร่วมกัน ตามหลักจารีต การประพันธ์เพลงเถา ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะชั้นเดียวทั้งหมด มีลักษณะที่กระชับ รุกรามีขึ้นเชิงในการบรรเลง มีเดี่ยวรอบวงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง ทั้งปี ระนาดเอก ช้องวงใหญ่ ช้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม และกลองแขก เมื่อจบแล้วออกลูกหมัดแบบดั้งเดิม

5) หางเพลง เป็นการคิดสร้างสรรค์ต่อยอดเพลงสระระหม่าแขกทางเครื่องที่ประพันธ์โดยครูชัยยุทธ โตสง่า ที่นำโครงสร้างเพลงสระระหม่าแขกของปี่ขาวมาเรียบเรียง โดยผู้วิจัยได้รังสรรค์เพลงดังกล่าวภายใต้โครงสร้างสำนวนทำนองกระสวนเพลงด้วยขนบเดิม โดยกำหนดลักษณะการบรรเลงกลองแขกในรูปแบบใหม่ รังสรรค์ทางดนตรีเพิ่มเติมขึ้นเพื่อให้เกิดมิติในการฟังที่สร้างสรรค์ มีกลิ่นไอของภาษาสำเนียงแขกที่สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของบทเพลง อันมีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพด้วยจังหวะที่รุกรามีสุขุม

2.1.4 ขั้นตอนการประพันธ์เพลง

- 1) กำหนดการประพันธ์บทเพลงสองชั้นขึ้นมาเป็นประธาน โดยใช้เพลงพระเจ้าเปิดโลก หรือเพลงสาธุการที่สั้นน้อยเป็นโครงสร้างหลัก วิเคราะห์ทำนองลูกตกของเสียงหลัก ลูกตกของเสียงรอง กำหนดลักษณะเพลงโดยกว้าง ทั้งอัตราจังหวะสามชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยพิจารณาการประดิษฐ์ทางดนตรีให้มีสำนวนที่มีลักษณะถามตอบ เป็นเหตุเป็นผลของสำนวนในกรอบของความเหมาะสม
- 2) ประพันธ์บทขับร้องด้วยวสันตดิถีฉันท 14 จำนวน 4 บท โดยบทแรกและบทที่สอง ใช้บรรจุในอัตราจังหวะสามชั้น และประพันธ์บทสร้อยจำนวน 2 บท เพื่อบรรจุต่อท้ายบทที่สองในเที่ยวเปลี่ยน บทที่สามใช้บรรจุในอัตราจังหวะสองชั้น และบทที่สี่ใช้บรรจุในอัตราจังหวะชั้นเดียว
- 3) เมื่อได้กรอบของทำนองลูกตกหลักและลูกตกรอง จากนั้นประพันธ์ทำนองขับร้องผลที่ได้คือการคิดประดิษฐ์ทำนองขับร้องที่มีความอิสระในการประดิษฐ์ สามารถสร้างทำนอง เสียงประดับอย่างหลากหลายไม่ติดทำนองเครื่อง ภายใต้กรอบความถูกต้องของจารีตการประพันธ์
- 4) ประพันธ์ทำนองทางเครื่องโดยคำนึงถึงความสอดคล้องกับทำนองขับร้องพร้อมสร้างอัตลักษณ์สำนวนอย่างละเอียด
- 5) นำผลของการสังเคราะห์ เรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในยุคต่าง ๆ มาพิจารณาประดิษฐ์เป็นทางขับร้อง เพื่อให้เกิดผลการสร้างสรรค์ที่มีหลักในการประพันธ์ที่ถูกต้องตามวัตถุประสงค์การวิจัย
- 6) ประพันธ์หัวเพลง ให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับเนื้อหาและเสียงประธานของเพลง ด้วยทางขับร้องสมัยปัจจุบัน
- 7) ประพันธ์หางเพลง ให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับเนื้อหาและเสียงประธานของเพลง
- 8) ตรวจสอบความถูกต้องโดยผู้เชี่ยวชาญ

1.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การประพันธ์บทร้อง

กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์การประพันธ์บทร้อง โดยจำแนกเป็นประเด็น 2 ประเด็น ดังนี้

1.3.1 เพลงขับร้องในศาสนาพุทธ

แนวคิดตามหลักของพุทธศาสนา ราวกับว่าเป็นจุดเริ่มต้นให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปกรรมให้เติบโต สัมผัสทราบให้เห็นตามสิ่งปลูกสร้างทั้งบ้าน วัด วัง นาฏศิลป์ ดนตรี ทัศนศิลป์ และวรรณกรรมต่าง ๆ การพิจารณาตีความหมายงานศิลปกรรมที่เจือไปด้วยพุทธปรัชญาจึงสิ่งที่น่าพิจารณาไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการปล่อยให้ศิลปะเล่าเรื่องแต่ความสวยงามงามจากเพียงภายนอก

ระบบการกล่อมเกลาศิลปะของวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บรรพพระพุทธศาสนา แต่ด้วยธรรมชาติของศิลปะนั้นทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จึงทำให้ความปรารถนาของทั้งศาสนา พุทธนิกายเถรวาทและวัฒนธรรมดนตรีต่างมีความคลาดเคลื่อนจากกัน โดยเฉพาะบัญญัติในศีลข้อที่ 7 แม้หลักนิกายเถรวาทจะปฏิเสธหลักความงามเชิงดนตรีคีตศิลป์ ไม่มีหลักคิดที่เป็นแก่นทางสุนทรียศาสตร์โดยตรง ต่อเมื่อได้ศึกษาภูมิหลัง พบว่า ในพระไตรปิฎกและคัมภีร์ต่าง ๆ ปรากฏร่องรอยการนำศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไปใช้ในการทำความเข้าใจศาสนาโดยพระสมณโคตมตลอดจนเหล่าสาวกเป็นจำนวนมาก เช่น ในพระมหาปฐกสัมมุตตม มงคลสูตร สิบแปดพร อรรถกถาพระธรรมบท มังคลัตถปิณี

ที่มนิกาย สीलขันธวรรค อีกทั้งตำนานปรัมปราจำนวนมาก ซึ่งประโยชน์ของศาสนานั้นสามารถนำไปสู่ความเข้าใจหลักสุนทรียศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้ ทั้งยังพบว่า ปรากฏมีการนำเอาการขับร้องดนตรีรวมถึงนาฏศิลป์พื้นถิ่นผนวกเข้ารวมเป็นดนตรีเชิงพุทธที่มีลักษณะเฉพาะของพื้นถิ่นนั้น ๆ มีการขับร้องประกอบดนตรีตลอดจนปรากฏการร่ายรำในพุทธสถาน

จากการศึกษาวิจัย สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศาสนาพุทธทั้ง 3 นิกายคือ นิกายเถรวาท นิกายวัชรยาน และนิกายมหายาน ต่างมีความเห็นพ้องกันในการสร้างสรรค์เพลงขับร้องเพื่อเป็นพุทธบูชาตลอดจนข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมด้านการขับร้องในพุทธศาสนาประกอบกัน ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะสร้างสรรค์พัฒนาการขับร้องเพื่อบูชาสักการะพระพุทธรูป

1.3.2 อรรถกถาธรรมบท

อรรถกถาธรรมบทเป็นหนังสืออธิบายบทธรรม ในคัมภีร์ขุททกนิกาย พระไตรปิฎก เล่มที่ 25 ซึ่งมี 15 คัมภีร์ โดยอรรถกถาธรรมบทเป็นหนึ่งในจำนวนนั้น ได้รับอิทธิพลต้นแบบจากพุทธศาสนา นิกายเถรวาท ในลังกา มี 2 ส่วน ส่วนเดิมเป็นภาษาสิงหลเก่า ผู้แต่งเป็นพระสงฆ์ชาวลังกาไม่ทราบชื่ออีกส่วนหนึ่ง ปิรวรรตจากส่วนเดิมเป็น ส่วนของพระพุทโธสที่เรียบเรียงมาจากสัทธรรมรัตนาวลี ของพระธรรมเสนเถระ เมื่อ พ.ศ. 15800 ในลังกา เนื้อหาครอบคลุมพุทธธรรม โดเด่นทางไวยากรณ์บาลี

สมเด็จพระพุฒาจารย์ (ประยุทธ์ ปยุตโต) หรือท่านเจ้าคุณปยุท กล่าวถึงอรรถกถาว่า คาทคือการแสดงความหมาย อรรถคือข้อความ ซึ่งอรรถกถาเกิดขึ้นตั้งแต่พุทธกาล เมื่อพระพุทธเจ้าตรัสสอนแก่เหล่าสาวกองค์สำคัญ เช่น พระโมคคัลลานะ พระสารีบุตร (ยอดแห่งอรรถกถาจารย์) พระมหากัสปะ ฯลฯ ซึ่งเมื่อถึงยุครุ่งเรืองของพระศาสนา เหล่าสาวกต่างเมืองจึงอยากฟังธรรมที่พระพุทธองค์ได้เทศนากับภิกษุสงฆ์กลุ่มอื่นบ้างว่าพระองค์ท่านเทศนาเรื่องใดบ้าง เหล่าพระสาวกองค์สำคัญจึงรวบรวมความจากพระพุทธองค์เผยแพร่ธรรมจากพระโอษฐ์พระพุทธองค์สู่ศิษย์ของตน เมื่อเหล่าภิกษุศิษย์บางรูป ได้รับฟังอรรถกถาในบางเรื่อง ยังมีข้อคำถามที่สงสัยจึงเข้าไปกราบทูลถามพระพุทธองค์ จึงได้คำตอบ นั่นคืออรรถกถาอีกจำนวนหนึ่ง ซึ่งมีจำนวนมากเนื่องจากพระพุทธเจ้ามีศิษย์สาวกจำนวนมาก ทั้งนี้อรรถกถาในยุคแรกได้รับการสังคายนาพร้อมกับพระไตรปิฎก (พระไตรปิฎก, สืบค้นวันที่ 19 กรกฎาคม 2564)

ผู้วิจัยได้ศึกษาอรรถกถา ในขุททกนิกาย คาทธรรมบท พุทธวรรคที่ 15 เรื่องนาคราชชื่อเอรกปัตตะ มีความสนใจในเนื้อหาดังกล่าว จึงนำเนื้อเรื่องนาคราชชื่อเอรกปัตตะ มาเป็นโครงสร้างเนื้อหาในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ เนื้อหาโดยสรุป มีดังนี้

1) เรื่องย่อ นาคราชชื่อเอรกปัตตะ พระศาสดาทรงตรัสพระธรรมเทศนาเรื่อง “กัจฉะ มนุสสปฏิลาโก” การอาบดินเล็กน้อยที่ไม่แสดงเสียก่อน นั้นให้โทษ ดังนี้

พระยานาคชื่อเอรกปัตตะ ครั้นเมื่อกาลก่อนนั้นเคยเป็นภิกษุหนุ่ม ได้ขึ้นเรือไปในแม่น้ำคงคา ได้ยึดใบตะไคร่น้ำก้อนหนึ่ง เมื่อเรือแล่นไปโดยเร็ว ใบตะไคร่น้ำก็ขาดไปจากการยึด (ภิกษุพราหมณ์ของเขี้ยว ซึ่งอยู่กับที่ ปล่อยให้หลุดจากที่ ต้องอาบัติปาจิตตีย์) แต่ภิกษุนั้นไม่แสดงอาบัติ ด้วยคิดว่า “นี่เป็นโทษเพียงเล็กน้อย” เมื่อตายแล้วจึงเกิดเป็นพระยานาค

ในกาลต่อมา เมื่อพระยานาคมีลูกสาวชื่อนางนาคมาณวิกา พระยานาคจึงออกอุบาย เพื่อยากทราบการอุปบัติแห่งพระพุทเจ้า ด้วยคิดว่าเมื่อพระพุทเจ้าบังเกิดขึ้น เราจะได้ยินธรรมของ พระพุทเจ้า จึงคิดอุบายว่าหากผู้ใดนำเพลงขับมาแก่เพลงขับของนางนาคมาณวิกาได้ พระยานาคจะยก ลูกสาวและแผ่นดินของนาคผืนใหญ่ให้แก่ผู้แก่เพลงขับนั้น สมดังคิดแล้วจึงให้ลูกของตนขึ้นไปขับร้อง ฟ้อนรำบนพังพานของตนกลางแม่น้ำคงคาในวันอุโบสถ (วันพระ) ทุกกึ่งเดือนเรื่อยมา โดยลูกสาวของ พระยานาคยืนฟ้อนรำพร้อมขับเพลงอยู่บนพังพาน ดังนี้

“ผู้เป็นใหญ่อย่างไรเล่า ชื่อว่าพระราชา
อย่างไรเล่า พระราชาชื่อว่ามีธูลิบนพระเศียร
อย่างไรเล่า ชื่อว่าปราศจากธูลิ
อย่างไร ท่านจึงเรียกว่า “คนพาล”

เมื่อชาวชมพูทวีปได้ทราบดังนั้น ต่างพากันมาแก่เพลงขับด้วยหวังว่าจะครองนางนาค มาณวิกาและสมบัติของพญานาค จึงขับเพลงแก่โดยกำลังปัญญาของตน และเพลงขับทุกเพลงก็ถูกปฏิเสธ การขับเพลงต่อจากนางนาคไปตลอดจนพุทธรูปหนึ่งล่องไป (ช่วงเวลาที่โลกว่างพระพุทศาสนา คือ ช่วงเวลาที่ ศาสนาของพระพุทเจ้าพระองค์หนึ่งสูญสิ้นไป และพระพุทเจ้าพระองค์ใหม่ยังไม่อุบัติ)

ครั้งเมื่อพระศาสดาทรงอุบัติขึ้นแล้วในโลก วันหนึ่งเวลาใกล้รุ่ง พระพุทองค์ทรงตรวจดูโลก ทราบเรื่องของเฮอร์กปัตตนคราชด้วยพระญาณของพระองค์ ทรงเห็นมาณพชื่ออุตตระ จึงทรงใคร่ครวญ และทรงทราบว่า “วันนี้เป็นวันที่เฮอร์กปัตตนคราชและนางนาคขับร้องและฟ้อนรำ และอุตตระมาณพคนนี้ ถ้าได้เรียนเพลงขับแก่ที่พระพุทองค์ให้แล้ว จะสามารถบรรลุธรรมชั้นโสดาบัน หากเอาเพลงขับนั้นไปขับ ร้องให้กับนางนาคและพญานาคฟัง และเมื่อพญานาคได้ฟังเพลงขับแก่นั้นแล้ว พญานาคจะทราบได้ทันที ว่า “พระพุทเจ้าทรงอุบัติขึ้นแล้ว” เมื่อพญานาคราชนั้นมาแล้ว พระพุทองค์จะแสดงธรรม ณ ที่นั้น ซึ่งในกาลนี้ เมื่อจบคาถาแล้ว จะมีสัตว์ประมาณแปดหมื่นสี่พัน ตรัสรู้ธรรม

ดังนั้นแล้ว พระศาสดาจึงเสด็จไปในที่นั้นประทับนั่ง ณ โคนต้นชีกคันหนึ่งซึ่งใกล้เมืองพาราณสี มีชาวชมพูทวีปต่างพากันเอาเพลงขับมาขับแก่ พระศาสดาเมื่อทอดพระเนตรเห็นอุตตระมาณพ จึงตรัสว่า อุตตระ เธอจงมานี่ก่อน เมื่ออุตตระมาณพมาถึง จึงถามไปว่า เธอรู้เพลงแก่เพลงขับหรือ จากนั้นพระศาสดา จึงกล่าวว่า “เราจักให้เพลงขับแก่แก่เธอ เธอต้องเรียนเพลงขับแก่นั้นให้ได้” ครานั้นอุตตระมาณพจึงได้เรียน เพลงแก่จากพระศาสดา โดยพระศาสดาตรัสว่า ในเวลาที่นางนาคมาณวิกาขับเพลงเสร็จ ให้อุตตระมาณพ ฟังขับเพลงแก่ ดังนี้

ผู้เป็นใหญ่ในทวาร 6 ชื่อว่าเป็นพระราชา
พระราชาผู้กำหนดอยู่ ชื่อว่ามีธูลิบนพระเศียร
ผู้ไม่กำหนดอยู่ ชื่อว่าปราศจากธูลิ
ผู้กำหนดอยู่ ท่านเรียกว่า คนพาล

(กำหนด หมายถึงสิ่งที่น่าปรารถนา 5 ประการ คือ รูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส)

พระศาสดา ครั้นประทานเพลงขับแก้แก่อุตตรมาณพนั้นแล้ว ตรัสว่านางนาคจะขับเพลงอย่างนี้ ดังนี้
คนพาลอันอะไร่อย ย่อมพัดไป

บัณฑิตย่อมบรรเทาอย่างไร

อย่างไร จึงเป็นผู้มีความเกษมจากโยคะ

ท่านผู้อันเราถามแล้ว โปรดบอกข้อนั้นแก่เรา

ครานั้น พระพุทธเจ้าให้อุตตรมาณพฟังขับเพลงขับแก้แก่นางนาค ดังนี้

คนพาลอันห้วงน้ำ (คือกามโหระเป็นต้น) ย่อมพัดไป

บัณฑิตย่อมบรรเทา (โหระนั้น) เสียด้วยความเพียร

บัณฑิตผู้ไม่ประกอบด้วยโยคะทั้งปวง ท่านเรียกว่า ผู้มีความเกษมจากโยคะ

เพลงขับแก้ นั้น มีเนื้อความดังนี้

“คนพาลอันโหระ (กิเลสดุจห้วงน้ำ) 5 อย่าง มีโหระคือกามเป็นต้น ย่อมพัดไป บัณฑิต
ย่อมบรรเทาโหระนั้น ด้วยความเพียร กล่าวคือสมมปปธาน (ความเพียรอันตั้งไว้ชอบ)

บัณฑิตนั้นไม่ประกอบด้วยโยคะทั้งปวง มีโยคะคือกามเป็นต้น ท่านเรียกชื่อว่า ผู้มีความเกษมจากโยคะ”

อุตตรมาณพ เมื่อกำลังเรียนเพลงขับแก้ จึงดำรงอยู่ในโสดาปัตติผล จึงสำเร็จเป็นโสดาบัน
ด้วยการเรียนคาถาดังกล่าว จากนั้นอุตตรมาณพจึงเดินทางไปขับเพลงแก้กับนางนาคโดยกล่าวว่า
“ผู้เจริญ ฉันนำเพลงขับแก้เพลงขับมาแล้ว พวกท่านจงให้โอกาสแก่ฉัน” จากนั้นได้คุกเข้าไปในท่ามกลาง
มหาชนที่ยืนอัดเยียดกันอยู่ จากนั้นนางนาคมาณวิกา ยืนพ้อนอยู่บนพังพานของพระบิดา แล้วขับเพลงขับ
ว่า “ผู้เป็นใหญ่ อย่างไรเล่า ชื่อว่าเป็นพระราชา” เป็นต้น อุตตรมาณพ ขับเพลงแก้ว่า

“ผู้เป็นใหญ่ในทวาร 6 ชื่อว่าเป็นพระราชา” เป็นอาทิ นางนาคมาณวิกา ขับเพลงโต้แก้
อุตตรมาณพนั้นอีกว่า “คนพาล อันอะไร่อย ย่อมพัดไป” เป็นต้น ขณะนั้น เมื่ออุตตรมาณพจะขับเพลง
แก้แก่นางจึงกล่าวคาถานี้ว่า “คนพาลอันห้วงน้ำย่อมพัดไป” ดังนี้ เป็นต้น

เมื่อนั้นพญานาคราชจึงทราบด้วยญาณวิจิตรว่าพระพุทธเจ้าทรงอุบัติขึ้นแล้ว จึงดีใจมากพร้อม
กล่าวว่า “เราไม่เคยฟังชื่อบทเห็นปานนี้ ตลอดพุทธันดรหนึ่ง “ผู้เจริญ พระพุทธเจ้าบังเกิดขึ้นในโลกแล้วหนอ”
กล่าวเสร็จแล้วจึงเอาหางฟาดน้ำ เกิดคลื่นใหญ่จนฝั่งน้ำทั้งสองฝั่งพังลงมา พวกมนุษย์ ณ ที่นั้นประมาณอุสกะ
หนึ่งได้จมลงไปแม่น้ำ (อุสกะ แปลว่า มาตรการวัดความยาวของอินเดียโบราณเท่ากับ 1 เส้น 5 วา) แล้ว
พญานาคราชจึงยกมหาชนดังกล่าวทั้งหมดมาวางไว้บนพังพานของตน แล้วส่งไปขึ้นชายฝั่ง จากนั้นพญานาคราช
และมหาชนได้เข้าไปหาอุตตรมาณพเพื่อให้พาไปเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า เมื่อพญานาคราชได้ไปถึงระหว่างพระรัศมี
ที่มีพระณะ 6 เมื่อถวายบังคมองค์พระศาสดาแล้ว จึงได้ยืนร้องไห้พร้อมกล่าวว่า ข้าพระองค์เป็นสาวกของ
พระพุทธเจ้า ได้ทำสมณธรรมสิ้นสองหมื่นปี แม้สมณธรรมนั้นก็ไม่อาจจะช่วยข้าพระองค์ได้ ที่ข้าพระองค์ได้เคย
ทำให้เบตะไคร้น้ำชาติไปแม้มีประมาณเล็กน้อย จึงได้เกิดเป็นพญานาคที่ต้องเลื้อยไปด้วยอก จึงไม่ได้มีโอกาส
เกิดเป็นมนุษย์ ไม่ได้ฟังพระธรรม ไม่ได้เห็นพระพุทธเจ้ามาตลอดพุทธันดรหนึ่ง

พระศาสดาทรงสดับถ้อยคำของนาคราชนั้นแล้วตรัสว่า “มหาบพิตร ชื่อว่าความเป็นมนุษย์หาได้ยากนัก การฟังพระสัทธรรม ก็อย่างนั้น การอุปบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้า ก็หาได้ยากเหมือนกัน เพราะว่าทั้งสามอย่างนี้ บุคคลย่อมได้โดยลำบากยากเย็น” จากนั้นพระพุทธองค์ทรงแสดงธรรม ตรัสพระคาถา ดังนี้

กิญโณ มนุสสปฏิลาโก	กิญฉ มัจจาน ชีวิต
กิญฉ สทุมมสฺสวณ	กิญโณ พุทธานมุปปาโท.
ความได้อัตภาพเป็นมนุษย์ เป็นการยาก	ชีวิตของสัตว์ทั้งหลาย เป็นอยู่ยาก
การฟังพระสัทธรรมเป็นของยาก	การอุปบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้าทั้งหลายเป็นการยาก

สรุปได้ว่า

ขึ้นชื่อว่า ความได้อัตภาพเป็นมนุษย์ (ลักษณะความเป็นตัวตน) ชื่อว่าเป็นการยาก คือหาได้ยากเพราะความเป็นมนุษย์ บุคคลต้องได้ด้วยความพยายามมาก ด้วยกุศลมาก ถึงชีวิตของสัตว์ทั้งหลาย ก็ชื่อว่า เป็นอยู่ยาก เพราะทำกรรมมีกสิกรรมเป็นต้นเนื่อง ๆ แล้วสืบต่อความเป็นไปแห่งชีวิตบ้าง เพราะชีวิตเป็นของน้อยบ้าง แม้การฟังพระสัทธรรม ก็เป็นการยาก เพราะค่าที่บุคคลผู้แสดงธรรมหาได้ยาก ในกับแม้มีใช้น้อย

อนึ่ง ถึงการอุปบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้าทั้งหลาย ก็เป็นการยากเหมือนกัน คือได้ยากยิ่งนัก เพราะอภินิหารสำเร็จด้วยความพยายามมาก และเพราะการอุปบัติขึ้นแห่งท่านผู้มีอภินิหารอันสำเร็จแล้ว เป็นการได้โดยยาก ด้วยพันแห่งโกฏิกัป แม้มีใช้น้อย

ในกาลจบเทศนา เหล่าสัตว์แปดหมื่นสี่พัน ได้ตรัสรู้ธรรมแล้ว ฝ่ายนาคราชควรจะได้โสดาปัตติผล ในวันนั้น แต่ก็ไม่ได้ ด้วยเพราะตนเป็นสัตว์เดรัจฉาน แต่พญานาคราชนั้นถึงภาวะคือความไม่ลำบากในฐานะทั้ง 5 กล่าวคือ การถือปฏิสนธิ การลอกคราบ การวางใจแล้วก้าวลงสู่ความหลับ การเสพเมถุนกับด้วยนางนาคผู้มีชาติเสมอกัน และจุติ ที่พวกนาคถือเอาสระแห่งนาคนั้นแหละ แล้วลำบากอยู่ ย่อมได้เพื่อเที่ยวไปด้วยรูปแห่งมาณพ (พระไตรปิฎก, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564)

1.4 การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บท

กำหนดการประพันธ์บทข้อร้องออกเป็น 3 อัตราจังหวะ คือ จังหวะสามชั้น จังหวะสองชั้น และจังหวะชั้นเดียวโดยกำหนดประเด็น ดังต่อไปนี้

1.4.1 การประพันธ์บทในอัตราจังหวะสามชั้น

คัดเลือกเนื้อหา ตอนที่พระพุทธเจ้าสอนเพลงขับให้กับอุตรมาณพเพื่อขับเพลงแก้ของนางนาคมาณวิกา บุตรของพญานาคเฮอร์กปัตตะ ซึ่งเมื่ออุตรมาณพกำลังเรียนเพลงขับแก้จากพระพุทธเจ้า จึงดำรงอยู่ในโสดาปัตติผล จึงสำเร็จเป็นโสดาบันด้วยการเรียนคาถาดังกล่าว เมื่ออุตรมาณพได้ขับเพลงดังกล่าว พญานาคเฮอร์กปัตตะ จึงทราบด้วยญาณวิถียุติว่าพระพุทธเจ้าทรงอุปบัติขึ้นแล้ว จึงดีใจมาก พร้อมกล่าวว่า “เราไม่เคยฟังชื่อบทเห็นปานนี้ ตลอดพุทธันดรหนึ่ง “ผู้เจริญ พระพุทธเจ้าบังเกิดขึ้นในโลกแล้วหนอ” เนื้อหาเพลงขับที่ตั้งคำถามและเนื้อหาเพลงขับแก้ที่มาจากพระพุทธเจ้า ดังกล่าวดังนี้

1) เพลงขับที่นางนาคขับเพลงถามมีลักษณะ

- (1) คนพาลอันอะไรเอ๋ย ย่อมพัดไป
- (2) บัณฑิตย่อมบรรเทาอย่างไร
- (3) อย่างไร จึงเป็นผู้มีความเกษมจากโยคะ

2) เพลงขับแก้ที่มาจากพระพุทธเจ้า ใช้ในการนำไปประพันธ์

- (1) คนพาลเปรียบดังห้วงน้ำ ย่อมพัดไป ไม่มีความสงบ
- (2) บัณฑิตย่อมบรรเทา ด้วยความเพียร
- (3) บัณฑิตผู้ไม่ประกอบด้วยโยคะทั้งปวง ท่านเรียกว่า ผู้มีความเกษมจากโยคะ

3) แปลเพลงขับแก้ที่มาจากพระพุทธเจ้า

(1) ลักษณะของคนพาลนั้น มีกิเลสดุจกระแสน้ำที่หลากท่วมทับจิตใจของหมู่สัตว์ มี 4 อย่าง คือ 1) กาโมหะ คือ กาม 2) ภโวหะ คือ ภพ 3) ทิฏฐิโหหะ คือ ทิฐิ 4) อวิชโหหะ คือ อวิชชา กิเลสดุจห้วงน้ำ 4 อย่างดังกล่าวมา มีโอหะคือกามเป็นต้น ย่อมพัดไป

(2) บัณฑิตย่อมบรรเทาโอหะนั้น ด้วยความเพียรจากสัมมปปธาน แปลว่า ความเพียรชอบหรือความเพียรใหญ่ ประกอบด้วย 4 ประการ

- สังวรปธาน คือ เพียรระวังยับยั้งบาปอกุศลธรรมที่ยังไม่เกิด มิให้เกิดขึ้น
- ปหานปธาน คือ เพียรละบาปอกุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้ว
- ภาวนापธาน คือ เพียรทำกุศลธรรมที่ยังไม่เกิด ให้เกิดมี
- อนุรักขนาปธาน คือ เพียรรักษาอกุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้วให้ตั้งมั่นและให้เจริญยิ่ง

3) บัณฑิตนั้นไม่ประกอบด้วยโยคะทั้งปวง มีโยคะคือกามเป็นต้น ท่านเรียกชื่อว่า ผู้มีความเกษมจากโยคะ

ในทางพระพุทธศาสนา โยคะ หมายถึงกิเลสที่ผูกสัตว์ไว้ในภพ ดุจเทียมวัวไว้กับแอก มี 4 อย่าง คือ กามโยคะ (กิเลสคือกาม) ภวโยคะ (กิเลสคือภพ) ทิฏฐิโยคะ (กิเลสคือทิฏฐิ) และอวิชชาโยคะ (กิเลส คืออวิชชา) (ราชบัณฑิตยสภา, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564.)

ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาดังกล่าวที่ได้จากเพลงขับแก้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้ามาประพันธ์เป็นบทขับร้องในอัตราจังหวะสามชั้น เป็นจำนวน 2 บท ส่วนที่ยกกลับ ประพันธ์บทสร้อยจำนวน 2 บทเพิ่มเติม เพื่อเป็นการฉายทางขับร้องให้เฝ้ามองด้วยความหมายถึงการบูชาพระรัตนตรัยเป็นสรณะ

1.4.2 การประพันธ์บทในอัตราจังหวะสองชั้น

คัดเลือกเนื้อหาตอนเมื่อพญานาคราชพระพุทธองค์ แล้วถวายบังคมองค์พระศาสดา ได้กราบทูลเรื่องการผิดศีลเล็กน้อยของตนเมื่อตอนเป็นภิกษุ จึงได้เกิดเป็นพญานาค ไม่ได้มีโอกาสเกิดเป็นมนุษย์ ไม่ได้ฟังพระธรรม ไม่ได้เห็นพระพุทธเจ้ามาตลอดพุทธันดรหนึ่ง ซึ่งจากนั้นพระศาสดาทรงสดับถ้อยคำของนาคราชนั้นแล้วตรัสว่า “มหาบพิตร ชื่อว่าความเป็นมนุษย์หาได้ยากนัก การฟังพระสัทธรรม ก็อย่างนั้น การอุบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้า ก็หาได้ยากเหมือนกัน เพราะว่าทั้งสามอย่างนี้ บุคคลย่อมได้โดยลำบากยากเย็น” จากนั้นพระพุทธองค์ทรงแสดงธรรม ตรัสพระคาถา ดังนี้

กัจฉ โณ มนุสสปฏิลาโก	กัจฉ มัจฉาน ชีวติ
กัจฉ สทฺธมมสฺสวณํ	กัจฉ พุทฺธานมฺปปาโท
ความได้อัตภาพเป็นมนุษย์เป็นการยาก	ชีวิตของสัตว์ทั้งหลายเป็นอยู่ยาก,
การฟังพระสัทธรรมเป็นของยาก	การอุบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้าทั้งหลายเป็นการยาก

สรุปได้ว่า

ขึ้นชื่อว่า ความได้อัตภาพเป็นมนุษย์ (ลักษณะความเป็นตัวตน) ขึ้นว่าเป็นการยาก คือหาได้ยากเพราะความเป็นมนุษย์ บุคคลต้องได้ด้วยความพยายามมาก ด้วยกุศลมาก ถึงชีวิตของสัตว์ทั้งหลาย ก็ถือว่าเป็นอยู่ยาก เพราะทำกรรมมีกรรมเป็นต้นเนื่อง ๆ แล้วสืบทอดความเป็นไปแห่งชีวิตบ้าง เพราะชีวิตเป็นของน้อยบ้าง แม้การฟังพระสัทธรรม ก็เป็นการยาก เพราะค่าที่บุคคลผู้แสดงธรรมหาได้ยาก ในกับแม้มีใช้น้อย

อนึ่ง ถึงการอุบัติขึ้นแห่งพระพุทธเจ้าทั้งหลาย ก็เป็นการยากเหมือนกัน คือได้ยากยิ่งนัก เพราะอิทธิฤทธิ์สำเร็จด้วยความพยายามมาก และเพราะการอุบัติขึ้นแห่งท่านผู้มีอิทธิฤทธิ์อันสำเร็จแล้ว เป็นการได้โดยยาก ด้วยพันแห่งโกฏิกัป แม้มีใช้น้อย

ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาดังกล่าวที่ได้จากองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้ามาประพันธ์เป็นบทขับร้องในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นจำนวน 1 พระคาถา

1.4.3 การประพันธ์บทในอัตราจังหวะชั้นเดียว

คัดเลือกบทสรุปของเนื้อหาเรื่องนาคราชชื่อเอรภักตตะ โดยสรุปได้ ดังนี้ “การได้เกิดมาเป็นมนุษย์ ได้อยู่ภายใต้บวรพระพุทธศาสนา มีพระพุทธเจ้าเป็นสรณะสูงสุด ถือว่าเป็นสิ่งประเสริฐยิ่ง”

ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาดังกล่าวที่ได้จากสรุปเรื่องมาประพันธ์เป็นบทขับร้องในอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นจำนวน 1 บท

1.5 ลักษณะบทประพันธ์

บทประพันธ์ที่นำเสนอในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แปลความจากอรรถกถาธรรมบทดังกล่าว คัดเลือกและเรียบเรียงเรื่องราว โดยใช้คำประพันธ์ร้อยกรองลักษณะของ ฉันท ในการประพันธ์ เนื่องจากฉันทเป็นลักษณะหนึ่งของการประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่บังคับเสียงหนัก - เบาของพยางค์ ที่เรียกว่า ครุ - ลหุ ฉันทในภาษาไทยรับแบบมาจากประเทศอินเดีย โดยตำราฉันทที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดียเป็นภาษาสันสกฤต คือ ปิงคฉันทศาสตร์ แต่งโดยปิงคลาจารย์

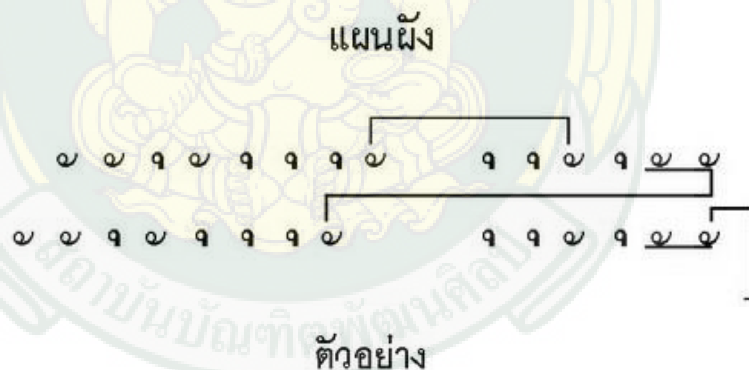
อีกทั้งในหนังสือไตรภูมิพระร่วง ที่พระญาณลิไทยเป็นผู้ประพันธ์ จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร หน้าที่ 220 ได้กล่าวถึงฉันท จับความตอนที่เทพ เทวดา นางฟ้า มาบรรเลงดนตรีในขบวนช้างไอยราของพระอินทร์ ดังนี้ “อันว่ากลองทั้งหลายได้ 68,000 อัน ๆ เป็นเพื่อนกลองนั้น ด้วยฉันทอันดีในทีควรแห่ง 1” ข้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าฉันทมีบทบาททางการใช้ประกอบการขับร้องฟ้อนรำอย่างน้อยที่สุดคือสมัยสุโขทัย ผู้วิจัยจึงนำฉันทมาเป็นบทประพันธ์เนื้อเพลงในครั้งนี้ โดยคัดเลือกฉันทประเภท วสันตติกลฉันท 14

วสันตดิถีฉันท 14 มีความหมายว่า “ฉันทที่มีลีลาดังจอมเมฆในฤดูใบไม้ผลิ (ฤดูฝน)” เป็นหนึ่งในฉันทที่อ่านแล้วฟังได้รื่นหู รู้สึกรสชาติซึ่งจับใจ มักนิยมใช้ฉันทดังกล่าวเพื่อประพันธ์สตุดีของสูงทั้งปวง ตลอดจนปรากฏใช้ในการประพันธ์บทสวดพระพุทธชยันมงคลคาถา หรือคาถาพาหุง ที่นิยมใช้สวดสรรเสริญชยันตะแปดประการที่พระสมณโคตมทรงมีเหนือมนุษย์และอมนุษย์ด้วยธรรมานุภาพ ที่มีใช้ด้วยอิทธิปาฏิหาริย์

ตำรากรวีนพนธ์ กล่าวถึงบทที่ 7 ว่าด้วยวิธีการของวสันตดิถีฉันทไว้อย่างน่าพิจารณา ดังนี้

“วสันตดิถีฉันท” เป็นชื่อที่เรียกตามแบบไทย แต่ในคัมภีร์วุตโตทัย ท่านเรียกว่า “วสันตดิถีคาถา” เป็นสักริฉันท “สักริ” แปลว่า “ฉันทเป็นที่กระทำดีด้วยคณะ ลหุ ครุ และยติ” ๖ “วสันตดิถี” แปลว่า “คาถาที่มีคณะวิจิตรเหมือนเมฆในวสันตฤดู” เป็นคาถา 4 บาท ๆ ละ 14 คำ มีสูตรว่า “วุตตา วสันตดิถีคา ตกชา ชคา โค” แปลว่า “คาถาที่มี ต คณะ ภ คณะ ช คณะ ช คณะ และครุลอย 2 ท่าน กล่าววว่า “วสันตดิถีคาถา”

ในการบัญญัติฉันทไทยนั้น ท่านนำสูตรดังกล่าวมาเป็นสูตร โดยกำหนดนำมาเพียง 2 บาทแล้วปรับปรุงให้เป็น 4 วรรค มีบาทละ 14 คำ เพราะมีบาทละ 14 คำ จึงเรียกว่า “ฉันท 14” เมื่อปรับปรุงแล้วเพิ่มสัมผัสเข้า คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ส่องสัมผัสไปยังคำที่ 2 ของวรรคที่ 2, คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่องสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่องสัมผัสไปยังคำที่พร้อมจะรับในบทที่จะแต่งต่อไป มีแผนผังและตัวอย่างที่ปรากฏในต้นฉบับภาพจากเว็บไซต์วัดโมลีโลกยาราม ดังนี้



พ่อแม่สุพรหมวรฉัตร	สุพิพัฒน์วิมลสรพร
เป็นเทพสุธรรมวรนนต์	วรครูสุปริชา
เป็นอาหุเนยยะอดีตักดิ์	วรลักษณสุโสภา
เลี้ยงลูกลูกงามหทยะสาร	พหูการสุผ่องใส

จังหวะ ทุกบาท :- ๒+๒+๔ ๓+๓

(วัดโมลีโลกยาราม, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 20 ธันวาคม 2565)

จากสารัตถะเรื่อง การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บท และการคัดเลือกลักษณะบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้ทำการประมวลความรู้จากศาสตร์ทั้งสองลักษณะ สู่การประพันธ์บทขับร้องจากอรรถกถาธรรมบท เรื่องเอรภักตตะ เนื่องจากนับว่าอรรถกถาดังกล่าว เป็นบทเพลงขับที่เก่าแก่มาก ที่มีร่องรอยหลักฐานที่เป็นต้นเค้าแห่งการขับร้องเพลงปรากฏอย่างน้อย 2,600 ปี

ด้านความหมายของบทประพันธ์สำหรับเพลงเถา มักนิยมกล่าวถึงเรื่องความรัก ความครุ่นคิดคำนึงหา ความโศกเศร้าเสียใจ ความสนุกสนานครื้นเครงเป็นหลัก แต่สิ่งที่สะท้อนสุดท้ายปลายทางล้วนแต่เป็นการโน้มเอียงไปสู่ความรื่นเริงสนุกสนานเป็นหลัก โดยปราศจากเนื้อหาการขับร้องที่น้อมให้ผู้ฟังเกิดความกระจำในทางธรรม หรือสำหรับปฏิบัติบรรเลงในพิธีกรรมของศาสนาพุทธในเชิงการสดับเพื่อความเจริญทางพุทธิปัญญา

มนุษย์จะทำงานทางด้านศิลปศาสตร์ได้นั้น ควรเป็นผู้ที่มีความสนใจในหลักศาสนาจริยธรรม เพราะมนุษย์ที่มีความถึงพร้อมในเรื่องดังกล่าวแล้ว เขาเหล่านั้นจะไม่หยิбы่นแนวคิดทางศิลปศาสตร์อันหนึ่งอันใดอันหนึ่งให้กับผู้อื่นแบบที่อ้อ ๆ โดยปราศจากจริยธรรม แต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ของผู้ถึงพร้อมนั้นจะประณีตงดงามน่าจดจำกว่าผู้ที่ไม่มีศีลธรรม ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงโดยผู้วิจัยได้ประพันธ์บทขับร้องเพลงคีตะภควันท์ เถา ในเชิงการสดับเพื่อความเจริญทางพุทธิปัญญาเป็นปรมัตถธรรม ที่แปลเนื้อหาจากเพลงขับของพระพุทธเจ้า ด้วยฉันทประเภทรสันทติลกฉันท 14 จำนวน 4 บท ดังนี้

1.5.1 การถอดคำประพันธ์เรื่องเอรภักตตะ (วสันตติลกฉันท 14) สู่คีตะภควันท์ เถา

สามชั้น เทียบแรก

เปรียบสายกระแสนุทธาร	นรพาลจะพัดพา
ใครใคร่อดุลย์ฐิติทยา	มิประสบสวัสดิ์มี

สามชั้น เทียบเปลี่ยน

ความเพียรพิพัฒน์รัตนแจ้ง	สีแสดงปราชญ์วิถี
บรรเทาภิเลสชระคดี	ลูเกษมวิสิทธิ์ปอง

(สร้อย คำประพันธ์ประเภทกาพย์)

สองชั้น เทียบแรก

ยากแท้มนุษย์จตุประเสริฐ	মনেতেদঙ্গাধোগ

สองชั้น เทียบเปลี่ยน

สัทธรรมบุรุษดนตรีตรอง	พระสุคตอุบัติมี

ชั้นเดียว เทียบแรก

ไต้ร่มพระศาสนสรณ	ศิระกรานพระชินสีร์

ชั้นเดียว เทียบเปลี่ยน

เมตตาพระพุทธรุณพลี	วจะเลิศประเสริฐคุณ

ผู้วิจัยกำหนดให้ทางขับร้องสามชั้น 1 ท่อน บรรจุสันตติลกฉันท 14 จำนวน 1 บท มีรายละเอียด ดังนี้

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 4

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 8

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 3 ลงในบรรทัด 2 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 3 ห้องที่ 4

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 4 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรครอง กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 5 ห้องที่ 4

บรรจวรรครอง กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 5 ห้องที่ 8

บรรจวรรครอง กลุ่มคำที่ 3 ลงในบรรทัด 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรคส่ง กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 7 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรคส่ง กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 8 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

ผู้วิจัยกำหนดให้ทางขับร้องสองชั้น 1 ท่อน บรรจุสันตติลกฉันท 14 จำนวน 2 บาท มีรายละเอียด ดังนี้

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 5 และห้องที่ 6

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 8

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 3 ลงในบรรทัด 2 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 4 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

ผู้วิจัยกำหนดให้ทางขับร้องชั้นเดียว 1 ท่อน บรรจุสันตติลกฉันท 14 จำนวน 2 บาท มีรายละเอียด ดังนี้

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 2 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4

บรรจวรรคระดับ กลุ่มคำที่ 3 ลงในบรรทัด 1 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4

บรรจวรรครับ กลุ่มคำที่ 1 ลงในบรรทัด 2 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

1.5.2 สร้อย: การประพันธ์กาพย์

ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้บรรจุเนื้อร้องสร้อยต่อท้ายในบทขับร้องอัตราจังหวะสามชั้นเที่ยวเปลี่ยน ผู้วิจัยกำหนดใช้กาพย์ในการประพันธ์ ซึ่งลักษณะของกาพย์ที่นำมาประพันธ์นั้น เป็นฉันทลักษณ์ที่เทียบเคียงบทรื่องมโหรีเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีลักษณะฉันทลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับกับบทกล่อมเด็กหรือเพลงสายสมรเป็นคำมูล ซึ่งบทรื่องมโหรียุคนั้น มีลักษณะฉันทลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับกาพย์ยานีอยู่มาก บ้างมี 5-6 คำ บ้างมี 4-7 คำ ซึ่งมีจำนวนคำที่กวัดไกวอยู่มากอันเป็นอัตลักษณ์ของฉันทลักษณ์บทรื่องมโหรีสมัยอยุธยา ซึ่งบทรื่องโบราณนั้น แต่ก่อนจะขับร้องไปพร้อมกับทำนองดนตรี ต่อมาเมื่อมีการร้องส่งและรับร้อง ทำให้เกิดการแยกกันระหว่างทางขับร้องและทางดนตรี นำมาสู่การพัฒนาของ

รูปแบบบทกลอนและรูปแบบของเอื้อนที่ประดิษฐ์มาเพื่อใช้เชื่อมทำนองให้เพลงสมบูรณ์ แต่โดยรวมแล้วยังปรากฏว่าสามารถแบ่งการอ่านกาพย์ในลักษณะเก่าออกเป็น 3 ช่วงจังหวะ หรือ 3 กลุ่มคำ เช่นเดียวกับกลอนซึ่งภายหลังจะมีพัฒนาการไปสู่กลอนดอกสร้อยต่อไป ผู้วิจัยจึงคัดเลือกการประพันธ์บทร้อยด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ในบทมโหรีโบราณ เพื่อความสอดคล้องในการบรรจุเป็นทางขับร้องในลักษณะโบราณตามขนบจารีตเดิม ดังนี้

ขอนอบน้อม	แต่พระพุทธรองค์
ผู้ไกลความลุ่มหลง	ละปลงกิเลสร้อน
ทรงตรัสรู้	อริยสัจ ๘ กำจร
อะภิวันทนาพร	คุณากระประเสริฐบุญ
กราบพระธรรม	ด้วยจิตกายและวาจา
พระสงฆ์สาวกศาสนา	ข้าวันทาพระคุณ
ด้วยเดชอภิวันท์	พระไตรรัตน์นั้นจงแผ่บุญ
สรรพโรโคศกุญ	บุญส่งพระนฤพาน

1.5.3 การประพันธ์ทางขับร้องหัวเพลง

ผู้วิจัยได้ดำเนินการประพันธ์หัวเพลงโดยการนำเพลงพระรัตนตรีนามาชยาย ประพันธ์ทางขับร้องหัวเพลงด้วยลักษณะของเพลงเนื้อเต็ม ดังนี้

พระพุทธรองค์ทรงตรัสรู้	ทรงสู้เพลิงกิเลสพลัน	ปางข้าอภิวันท์	องค์พระปทีปแก้ว
พระธรรมคือธรรมะ	พระสัมมาตรัสดีแล้ว	ผองข้าอนอบน้อม	อันพระธรรมพุทธชินสีห์
พระสงฆ์ศิษย์ศาสนา	ปฏิบัติมาด้วยดี	นมัสการศากยมนี	สาวกพระพุทธเจ้า

1.6. ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสู่การประพันธ์

ผู้วิจัยได้สรุปเนื้อหาองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์รอบด้านจากตัวอย่างบุคคล ข้อมูล เอกสารทางวิชาการ ตำราต่าง ๆ ในเรื่องลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา วิเคราะห์จากตัวแทนคีตศิลปินผู้มีความสามารถสูง จากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยดำเนินการวิจัยทั้งหมด จำนวน 10 ท่าน จากเพลงเอกของคีตศิลปิน รวม 28 บทเพลง ให้ทราบถึงการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้องที่เกิดขึ้นภายใต้รากฐานวัฒนธรรมการขับร้องเดิม เพื่อแสดงถึงความเชื่อมโยงระหว่างงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่ปรากฏชัดเจน สะท้อนถึงกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีพื้นฐานแนวคิดที่เป็นระบบ โดยบูรณาการองค์ความรู้จากทางขับร้องของเก่าที่เคยปรากฏ ผสมกับวัฒนธรรมการขับร้องปัจจุบัน จำแนกเป็นประเด็น ดังนี้

1.6.1 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคดั้งเดิม

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุครัชกาลที่ 5 จำนวน 4 ท่าน คือ หม่อมสัณจัน ราชานุประพันธ์ หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) หลวงเพราะสำเนียง (สุข สุขวาที) และหม่อมเจริญ พาทยโกศล คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลปินโดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะ

ของทางขับร้องสมัยยุคดั้งเดิม มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญ โดยพบว่า มีลักษณะการออกเสียงคำร้องที่เป็นพยางค์เดียวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงระดับของคำร้องเล็กน้อยจากคีตศิลปินหญิง ด้านคีตศิลปินชายจะนิยมขับร้องแบบไม่ปั้นคำ แต่มีกลวิธีการใช้เสียงในทำนองเอื้อนที่หลากหลายแตกต่างกัน

ด้านการแบ่งฉันทลักษณ์คำร้องและการใช้ลมหายใจก่อนไปในทางอิสระ นิยมใช้เสียงสูงในการขับร้อง (เสียงกรวด) ส่วนด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของคีตศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 12 ลักษณะ คือ สะบัดเสียงสั้น เอื้อนเสียงตรง การแยกคำร้อง สะบัดเสียงสองชั้น การเอื้อนซ้ำทำนอง การเอื้อนในคำ เอื้อนหลายเสียง เสียงกระทบ การโปรยเสียง เสียงเครือ การใช้เสียงกรวด และการเอื้อนฉีกทำนอง

1.6.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียง จากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินในยุคเปลี่ยนผ่าน จำนวน 2 ท่าน คือ คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลปิน โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์สังเคราะห์ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคเปลี่ยนผ่าน มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญ เมื่อพิจารณาความเหมือนต่างระหว่างลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิมและยุคเปลี่ยนผ่าน จากตัวแทนคีตศิลปิน จำนวน 6 ท่าน สามารถอธิบายได้ว่า คีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน นิยมขับร้องเอื้อนต่าง ๆ โดยเฉพาะเอื้อนกระทบเหมือนกับการขับร้องยุคดั้งเดิม แต่ปรากฏการเพิ่มกลวิธีการกระทบเสียงที่หลากหลายมากขึ้น มีการรับเลือกกลวิธีการขับร้องที่เด่นชัดของยุคดั้งเดิมนำไปปฏิบัติ ทั้งนี้อาจจะมาจากกระบวนการศึกษา การเลียนแบบหรือการคิดประดิษฐ์ของตัวศิลปินเอง และเป็นที่น่าสังเกตว่า ทางขับร้องของหม่อมเจริญ และทางขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ ไม่ปรากฏการการม้วนเสียงกระทบ

ด้านคำร้อง ปรากฏทั้งการใช้เสียงร้องตรง ๆ และมีการกล่อมเกลาคำร้องและทำนองเอื้อนด้วยเสียงระดับ เริ่มมีการแบ่งวรรคลมหายใจที่ชัดเจนขึ้น ทำให้กระแสเสียงทั้งทำนองเอื้อนและคำร้องมีความราบรื่นเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน ลักษณะเด่นที่ปรากฏชัดเจนคือ กลวิธีการกระทบที่มีความกลมกล่อมชัดเจนมากขึ้น

ในด้านเพลงสามชั้นปรากฏการประดิษฐ์เอื้อนที่มีโครงสร้างรากฐานมาจากการขับร้องยุคดั้งเดิม ต่อเมื่อถึงกระบวนเพลงสองชั้น คีตศิลปินจะนิยมขับร้องเหมือนยุคดั้งเดิมที่ไม่มีการปรุงประดิษฐ์ทำนองเอื้อนหรือคำร้องมากเกินไป แต่จะเน้นเรื่องการลัดจังหวะ เหลื่อมจังหวะ เมื่อถึงอัตราชั้นเดียว คีตศิลปินจะนิยมขับร้องตรง ๆ

ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคเปลี่ยนผ่าน มีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากยุคดั้งเดิม และด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 2 ท่านในยุคเปลี่ยนผ่าน โดยมีลักษณะเฉพาะทางขับร้องจำนวน 19 วิธี คือ การม้วนเสียงกระทบ การครั่นทำนอง เสียงปริบ กล่อมเสียง เสียงครวญ ซ้อนเสียง ลักจังหวะ หยุตจังหวะ เสียงเอ่ย เลื่อนเสียง ทางเปลี่ยน เอื้อนเสียงตรง เสียงเคลือ แบ่งลมหายใจ เท้า ประคบเสียง ประคบคำ เอื้อนหางเสียง และร่อนผิวลม

1.6.3 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคพัฒนา

เมื่อศึกษาข้อมูลเสียง จากฐานข้อมูลเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินในยุคพัฒนา จำนวน 4 ท่าน คือ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเหนียว ดุริยพันธ์ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูทัศนีย์ ชุนทอง คัดเลือกศึกษาจากผลงานบทเพลงขึ้นเอกจากคีตศิลปิน โดยผู้วิจัยและท่านผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมกันคัดเลือก ปรากฏผลในการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนา มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญเมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุคพัฒนาจำนวน 4 ท่าน ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนาที่มีเอกลักษณ์เด่น และลักษณะเฉพาะของทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 31 ลักษณะ คือ เสียงอาศัย เื่องจังหวะ ครื้นทำนอง การแบ่งลมหายใจ เสียงเอ่ย เสียงประดับ โปรยเสียง เท้าสกด เลื่อนไหล เสียงหลบ โทนเสียง กดเสียง กลืนเสียง ประดิษฐ์คำ ซ่อนลมหายใจ คำเอื้อน เน้นเสียง - เน้นคำ เหมินเสียง ซ่อนเสียง บั่นเสียง - บั่นคำ เสียงกระทบ กล่อมเสียง เสียงเครือ ทางเปลี่ยน ทิ้งเสียง เสียงปรับ เชื่อมเท้า วรรณเสียง เอื้อนเรียบ และการบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ

ผู้วิจัยได้นำลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยทั้งสามยุค นำมาใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตตะกวันต์ เภา โดยกำหนดให้ หัวเพลงซึ่งเป็นเพลงขับร้องเป็นตัวแทนการขับร้องสมัยปัจจุบัน ด้านทางขับร้องสามชั้นเที่ยวแรก เป็นตัวแทนของการขับร้องยุคดั้งเดิม โดยนำเสียงที่ปรากฏพบร่วมกันของคีตศิลปินทั้งหมดจำนวน 12 ลักษณะ นำมาประดิษฐ์เป็นทางขับร้อง ทางขับร้องสามชั้นเที่ยวสอง เป็นตัวแทนของการขับร้องยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา ส่วนทางขับร้องสองชั้นและชั้นเดียว เป็นการบูรณาการการขับร้องทั้งสามยุคร่วมกัน โดยใช้ผลที่ปรากฏพบทั้งหมด นำมาคัดสรรคประดิษฐ์ให้เกิดความลงตัวของจังหวะและทำนองการขับร้อง เพื่อให้เกิดสุนทรีย์ผลที่สมบูรณ์

2. การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เพลงคีตตะกวันต์ เภา

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตตะกวันต์ เภา ทั้งทางขับร้องและทางดนตรี เป็นเพลงจังหวะหน้าทับปรบไก่ ยึดกรอบจารีตการประพันธ์เพลงไทยในชนบ นำลักษณะเฉพาะทางขับร้องสมัยรัชการที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาใช้เรียบเรียงทางขับร้อง นำเสนอด้วยการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็งในลักษณะที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน โดยกำหนดรูปแบบการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์การประพันธ์ ดังนี้

1) หัวเพลง	9) ทางดนตรี สองชั้น (เที่ยวกลับ)
2) ทางขับร้อง สามชั้น	10) ทางขับร้อง ชั้นเดียว
3) ทางดนตรี สามชั้น	11) ทางดนตรี ชั้นเดียว
4) ทางขับร้อง สามชั้น (เที่ยวกลับ)	12) ทางขับร้อง ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ)
5) ทางดนตรี สามชั้น (เที่ยวกลับ)	13) ทางดนตรี ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ)
6) ทางขับร้อง สองชั้น	14) ลูกหมด
7) ทางดนตรี สองชั้น	15) หางเพลง ออกลูกหมด
8) ทางขับร้อง สองชั้น (เที่ยวกลับ)	

2.1 หัวเพลง

ระฆัง	เห่ง เห่ง เห่ง เห่ง	} ตีรัว
กลองเพล	ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม	

ระฆัง	----	----	----	- เห่ง -	} กลับต้น 4 รอบ
กลองเพล	- ตุ้ม - ตุ้ม	-- ตุ้ม	-- ตุ่ม	----	

ระฆัง	----	--- เห่ง	} กลับต้น 4 รอบ
กลองเพล	-- ตุ่ม	- ตุ้ม --	

ระฆัง	--- เห่ง	} กลับต้น 4 รอบ
กลองเพล	- ตุ้ม --	

ระฆัง	--- เห่ง	} กลับต้น 4 รอบ
กลองเพล	- ตุ้ม - ตุ้ม	

ระฆัง	เห่ง เห่ง เห่ง เห่ง	} ตีรัว
กลองเพล	ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม	

กลับต้นใหญ่ ตั้งแต่ข้อ 2 – 6 รวม 3 รอบ

ระฆัง	เห่ง เห่ง เห่ง เห่ง	} ตีรัว
กลองเพล	ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม ตุ้ม	

ตีวัน

กลองเพล	--- ตุ้ม

การตีวัน คือ การตีกลองตามกำลังวัน มีพื้นฐานความเชื่อมาจากวิชาโหราศาสตร์ไทย เริ่มจาก วันอาทิตย์ ตี 1 ที่ วันจันทร์ ตี 2 ที่ วันอังคาร ตี 3 ที่ วันพุธ ตี 4 ที่ วันพฤหัสบดี ตี 5 ที่ วันศุกร์ ตี 6 ที่ วันเสาร์ ตี 7 ที่

ต่อ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เห่ง	----	----	-- เห่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ล	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	- ล - ท	- ล - ล	----	- ม - ล	- ท - ด้รดี
เนื้อร้อง	----	- พระ-พุทธ	- ธ - องค์	----	- ทรง - ตรีส	- สะ - ฐ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	-- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ม	----	----	--- ม
ทำนองร้อง	----	--- ล	--- ล	ซ - - ล	-- ล ซ	--- ล
เนื้อร้อง	----	--- ทรง	--- ลู้	--- เฟลิง	-- กีเลส	--- พลัน

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	-- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ร	----	----	--- ด
ทำนองร้อง	----	--- ดิริ	--- ริ	--- ดิ	--- ล	- ริ - ดิ
เนื้อร้อง	----	--- ปวง	--- ข้าฯ	----	--- อะ	- ภิ - วันท์

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	-- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ม	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	--- ดิ	--- ดิริ	--- ดิ	- ท - ล	ซ - ลซล
เนื้อร้อง	----	--- องค์	--- พระ	----	- ปะ - ทิป	--- แก้ว
ระนาดทุ้ม	--- ล	--- ล	----	--- ร	--- ร	----

สร้อยหัวเพลง

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	-- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ล	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	----	--- ดิริ	----	--- มี	- ริ - ดิ
เนื้อร้อง	----	----	--- ฮา	----	--- ฮา	----
ทำนองประสาน 1	----	----	-- มฟ	----	----	--- ม
เนื้อร้องประสาน 1	----	----	--- ฮู	----	----	--- ฮู
ทำนองประสาน 2	----	--- ม	-- ซ ล	----	----	----
เนื้อร้องประสาน 2	----	--- ฮู	--- ฮู	----	----	----

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	-- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ม	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	--- ล	--- ท	----	--- ดิ	- ท - ล

เนื้อร้อง	-----	--- ฮา	--- ฮา	-----	--- ฮา	-----
ทำนองประสาน 1	-----	-----	-- ดํ ร์	-----	-----	--- ดํ
เนื้อร้องประสาน 1	-----	-----	--- ฮู	-----	-----	--- ฮู
ทำนองประสาน 2	-----	-----	--- ซุ ²	-----	-----	--- ม
เนื้อร้องประสาน 2	-----	-----	--- ฮู	-----	-----	--- ฮู

กลับต้น

ต่อ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	-----	-----	--- ฉิ่ง	-----	-----
ระฆัง	-----	--- เหม่ง	-----	-----	--- เหม่ง	-----
หุ่ย 5 เสียง	-----	-----	--- ล	-----	-----	--- ล
ทำนองร้อง	-----	-- ล ท	--- ล	-----	- ม - ล	ท - ดํ ร์
เนื้อร้อง	-----	--- พระ	-- ธรรม	-----	- คือ-ธรรม	--- มะ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	-----	-----	--- ฉิ่ง	-----	-----
ระฆัง	-----	--- เหม่ง	-----	-----	--- เหม่ง	-----
หุ่ย 5 เสียง	-----	-----	--- ม	-----	-----	--- ม
ทำนองร้อง	-----	- ล - ล	- ดํ - ท	--- ซ	--- ล	--- ลทล
เนื้อร้อง	-----	- พระ - สัม	--- มา	--- ตรัส	-- ดี	--- แล้ว

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	-----	-----	--- ฉิ่ง	-----	-----
ระฆัง	-----	--- เหม่ง	-----	-----	--- เหม่ง	-----
หุ่ย 5 เสียง	-----	-----	--- ร	-----	-----	--- ด
ทำนองร้อง	-----	--- ดํ ร์	--- ร์	--- ดํ	--- ดํ	- ล ดํ ร์
เนื้อร้อง	-----	--- ผอง	--- ข้าฯ	-----	--- นอบ	--- น้อม

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	-----	-----	--- ฉิ่ง	-----	-----
ระฆัง	-----	--- เหม่ง	-----	-----	--- เหม่ง	-----
หุ่ย 5 เสียง	-----	-----	--- ม	-----	-----	--- ล
ทำนองร้อง	-----	--- ล	- ดํ - ท	--- ดํ	- ดํ - ท	- ล - ซล
เนื้อร้อง	-----	--- อัน	- พระ-ธรรม	--- พุท	- ะ-ชิน	- นะ - สี่

(กลับต้น สร้อยหัวเพลง)

ต่อ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	--- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ล	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	--- ล	--- ล	- ท - ล	- ม - ล	- ท - ดั
เนื้อร้อง	----	--- พระ	-- สงฆ์	----	- ศิษย์-ศาส	- สะ - ดา

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	--- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ม	----	----	--- ม
ทำนองร้อง	--- ล	- ท - ล	--- ท	--- ล	--- ลซ	--- ล
เนื้อร้อง	--- ปฏ	- ฏี - บัติ	--- มา	----	--- ด้วย	--- ดี

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	--- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ร	----	----	--- ด
ทำนองร้อง	----	- ร - มั	- ร - ร	--- ล	- ด - ร	- ด - ดั
เนื้อร้อง	----	- นะ - มัส	- สะ - การ	--- ศาก	- กะ - ยะ	- มุ - นี

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	--- ฉิ่ง	----	----
ระฆัง	----	--- เหม่ง	----	----	--- เหม่ง	----
หุ่ย 5 เสียง	----	----	--- ม	----	----	--- ล
ทำนองร้อง	----	--- ดั	--- ร	--- ดั	- ด - ท	- ล - ลซล
เนื้อร้อง	----	--- สา	--- วก	----	- พระ - พุท	- ะ - เจ้า

กลับต้น สร้อยหัวเพลง

2.2 ทางขับร้อง สามชั้น

นี่		นี้		นี่		นี้	
----	--- ล	- ทลช ลท	- ด - รัด	- ร่มร ช่ม	- ร่มร มรด	- มร --	- ล - ท
----	-- เปรียบ	----	--- สาย	----	--- เอย	----	- กระ - แส
รัด - ช	-- ล ท	-- ล ท	มร - ล	----	-- ลร	- ล - ท	ล ช - ลช
----	----	----	--- เอย	----	-- อุทก	----	--- ธาร
-- ช ล	ช ม - ม	-- ช ม	- รมร มรท	-- ร ท	- ทลช ลท	--- ช	- ม มม
----	----	----	----	----	--- เอย	--- นิ	-- รพาล
-- ร ม	- ช - ลท	-- รัด	- ทลช ลชม	-- ช ม	รทม ล	- ท - ร	ทรืทลช ล
----	----	----	----	----	- เอย จะ	--- พัด	--- พา
----	--- ม	-- ช่ม	- ร่มร ช่ม	- ท - รช	- ทลช ลท	----	- รัด ล
----	--- ใคร	----	--- ใคร	----	--- เอย	----	-- อดุลย์
ลทลช รม	ช - ลท	-- รัด	ทลช ลชม	-- ช ม	ชมรท รม	-- ท ช	-- ล ล
----	----	----	----	----	--- เอย	-- ฐิตี	-- ทยา
--- ทล	--- ร	- มร ช ท	- มร ทรม	-- ช ท	มร ทรม	--- ล	- ท ล ช
----	----	----	----	----	--- เอย	--- มิ	-- ประสบ
- ล ล ฟ	-- มร	- - ลร	- ม - ฟ	- ล - ท	ทล - ฟ	--- ร	- ม - ร
----	----	----	----	----	- เอย - สะ	--- วัส	--- มี

สร้อย

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
- พ ม ร	ล ร ร ี ล	- ช ร ี ล	- ทลช ชล	- ชม ทล	- ท - ร	- ท - ร ี	-ท ร ีทลช พล
----	- ขอ-นอบ	----	---- น้อม	---- แต่	---- พระ	---- พุธ	-- ะองค์
----	- ช ร ม ี	- ร ี - ม ี	ร ีท - ร ี	- ม ี ร ีท	- ร ี - ท	-- ล ช	ลท ร ีล
-----	- ผู้ - ไกล	-ความ-ลุ่ม	---- หลง	----	-ละ-ปลง	-- กิเลส	-- ร้อน
- ท - ล	-- ช ร	- ท - ร	- ม ม ช	- ม ช ท	-- ลช	---- ร ี	-ท ร ีทลช ล
----	---- ทรง	-- ตรัส	-- สรู้	---- อริ	-- ยสัจ	---- ธิ	-กำ - จร
-- ล ม	- พ พ พ	-- พ พ	- พ --	- ล - ม	---- ม	- ม - ร	---- ม
--- อะ	-- ภิวัน	-- ทนา	- พร --	- คุ - ณา	---- กร	--ประเสริฐ	--- บุญ
- พ ม ร	-- ร ี ล	- ท ร ี ท	ลช ลช	ลชม รช ทล	- ท - ท	-- ร ี ท	ร ีทลช ล
----	---- กราบ	----	--พระธรรม	- ด้วยจิต	---- กาย	-- และวา	---- จา
- ช ม ี	ช ม - ช	--- ท	-- ร ร	---- ร ี	- ช ท ท	- ร ีทลช	- ลท ล
- พระสงฆ์	- ส่า - วก	--- ศาส	-- สดา	---- ข้า	-- วันทา	----	-- พระคุณ
- ท - ล	- -ชรท ท	- ร - ร	- ม ช ม	-- ช ม	- ช ลท	-- ล ช	- ล --
----	- ด้วยเดช	--- อะ	-- ภิวันท์	--พระไตร	-รัตนัน	-- จงแผ่	- บุญ --
-- พ ม	-- พ ม	- ร พม	- พ - ล	---- พ	---- พม	- พ - พล	--พม พมร
--- สรรพ	-- พโรค	--- โศก	- สูญ --	---- บุญ	---- ส่ง	- พระนะ	-- ฤพาน

2.5 ทางดนตรี สามชั้น (เที่ยวกลับ)

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
รํิรํิรํิรํิรํิ	ฟมรมฟชลท	รํิรํิรํิรํิรํิ	ลชลทลทดํิ	ทลชวรชชล	ทลชททดํิ	ทลชมํิรํิรํิ	ดํิรํิรํิรํิ
รํิรํิรํิรํิรํิ	ลชลทลทดํิ	ทลชมํิรํิรํิ	ดํิรํิรํิรํิ	ทลชดํิรํิ	ดํิรํิรํิรํิ	มํิรํิรํิรํิ	ทลชลชชช
รํิรํิรํิรํิ	ทลชลชชช	ลชชชชช	ชชชชช	มรททลท	ชชชชช	ลชชชชช	ทลชลชชช
--มม--มม		--ชช--ชช		--ลล--ลล		--รร--รร	
ลทลทลทล		ลชชชชช		ลชชชชช		ลชชชชช	
ททททท		ททททท		ททททท		ททททท	
--ทล--ทล		--มร--มร		--ลช--ลช		--รช--รช	
รทลทลฟ		ลฟมฟมม		ดลทดลท		มดลมฟม	

สามชั้น เที่ยวกลับ (เที่ยว 2)

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ม	- ร - ช	--- ร	--- รร	--- ชล	--- ด	- ช - -	- ฟม-ล
--- ท	- ล - ร	--- ล	--- ล	มํิรํิรํิ	มํิรํิรํิ	รํิรํิรํิ	ทลชลชช
- ท ล ช	ท ล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ท	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม
- ล ช ม	ช ม ร ท	- ล - ท	ม ร - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ช	ช ช - ล
- ช ล ท	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ช
--- ท	- ท - ท	--- ชล	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด	ด ด - ท	ท ท - ล
--- ร	- ร - ร	--- ชล	- ร - ม	- ม - ท	ม ร - ม	- ล - ช	ช ช - ล
- ล - ฟ	- ฟม	- ล - ร	- ร ม ฟ	- ร - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร

2.6 ทางขับร้อง สองชั้น

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง		ฉับ	
--- ท	--- ร	มํิรํิ	รํิรํิ	--- ร	- ช - ล	- ล ท	--- ช
---	---	---	---	--- ยาก	--- แท้	---	--- มนุษย์
ช ม - ลม	- ฟม ร	ร ท - ร	- ม -	--- ช ม	ร ท ร	--- ช ช	ล ช - ล
---	---	---	---	---	--- เอย	--- จุติ	ประเสริฐ--
--- ร ช	- ทล ช	--- ร ท	- ลท ล	ล ช - ร	- ลท ล	--- ล ท	- ล ช
---	---	---	---	---	--- เอย	--- มน	- เทิด -
---	--- ช ม	- ร ท - ร	- ช - ล	- ทล - ร	- ลท ล	- ล - ม	--- ม ฟม
---	---	---	---	---	--- เอย	--- สง่า	--- ผอง

2.7 ทางดนตรี สองชั้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
--- ท	--- ม	--- ท	--- ล	- ท - ร	--- ม ร ล	- ร - -	ทลช - ม
- ท - ม	- ร - -	ดทล - ท	--- ธรรม	- ล - ล	- ท ทลช	--- ล	-- ลลล
- ล - ท	-- ธรรม	- ช - -	พมร - ช	--- ร	--- ล	- ช - ล	--- ล
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ช	ช ช - ล	- ร - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร

กลับต้น

2.8 ทางขับร้อง สองชั้น (เที่ยวกลับ)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
--- ท	--- ร	ม ร ช ม	ร ท ร ล	--- ช	- ล - ล	- ล ท ล	-- ช ม
---	---	---	---	--- ล	--- ธรรม	---	-- บุรุษ
ชลม - ลม	- พมร ม	ร ท - ร	- ม -	--- ลท	--- รล	- - ล ท	- ช - ล
---	---	---	---	---	--- เอย	- - ดนุ	ตริตรอง--
-- ร ช	- ทลช ลท	-- ร ท	- ลทล ท	ล ช - ร	- ลทล ท	- - ล ท	- ล ท ล
---	---	---	---	---	--- เอย	--- พระ	- สุกต - -
---	- - ช ม	- รท - รม	- ช - ล	- ทล - รล	- ลทล ฟ	- ล - มร	--- ม พมร
---	---	---	---	---	--- เอย	--- อุบัติ	--- มี

2.9 ทางดนตรี สองชั้น (เที่ยวกลับ)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ท - ท	ท ท - ม	- ท - ม	ร ท - ล	ร ท ล ช	ล ท - ล	ล ล - ช	ช ช - ม
			เหลื่อม				
- - ม ม	ช ม ร ท	- - ล ท	ร ม ร ม	- - ล ล	ท ล ช ม	- - ร ม	ช ล ช ล
- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล	- ช - ช	- ร - ร	- ด - ด	- ท - ท	- ล - ล
- - ร ร	- - ม ม	- - ช ช	- - ล ล	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

กลับต้น

2.10 ทางขับร้อง ชั้นเดียว

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
--- ล	- ช - ล	ช ล - ชล	ช ชม --	--- ชม	- รท - รม	--- ลท	ล ล --
--- ไ้	--- ร่ม	--- พระ	- ศาส --	----	--- เอย	--- สนะ	สราญ- -
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---

2.11 ทางดนตรี ชั้นเดียว

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
- ท - ร	- ท - ล	ร ท ล ช	ท ล ช ม	- ม - ท	ม ร - ม	- ล - ช	ช ช - ล
- ม ร ท	ร ท ล ช	- ม ร ค	ร ค ท ล	- ค ร ม	- ช - ล	- ท ล ฟ	- ม - ร

กลับต้น

2.12 ทางขับร้อง ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ)

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
--- ล	- ช - ล	ท ล - ลช	- ล ช ม	--- ชม	- รท - รม	--- ลล	ล ล --
--- เมต	--- ตา	--- พระ	- พุทธ --	----	--- เอย	--- กรุณ	ณพลี --
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---

2.13 ทางดนตรี ชั้นเดียว (เที่ยวกลับ)

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
- ช ล ท	- ม ช ล	- ร ม ช	- ท ร ม	- ล ท ร	- ท ร ม	- ม ช ล	----
- ช ล ท	- ม ช ล	- ร ม ช	- ท ร ม	- ค ท ล	- ท ล ช	- ล ช ม	- ช ม ร

กลับต้น

อัตราจังหวะชั้นเดียว เมื่อบรรเลงครบทั้ง 2 ท่อนแล้ว ผู้บรรเลงสามารถออกเดี่ยวเครื่องมือในท่อนที่ 1 ตามความเหมาะสม เพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงตามความนิยม ด้วยลักษณะที่ฉับไว คล่องแคล่ว ชำนาญ

2.14 ลูกหมด

ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
- ฟ ซ ล	- ตี - รี่	- มี - รี่	- ตี - ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ตี ตี	- - รี่ รี่
ซ ล ตี รี่	ตี ล ตี รี่	ตี ล ตี รี่	ตี รี่ - -	มี รี่ ตี ล	รี่ย ตี ล ซ	ตี ล ซ ม	ล ซ ม ร
- - ซ ร	ม ซ ม ซ	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ตี ซ	ล ตี ล ตี	- - ซ ล	ตี รี่ ตี รี่

2.15 ทางเพลง ออกลูกหมด

รว

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - โฉ๊ะ	- - - -
กลองแขกตัวเมีย	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ฉ๊ะ
เครื่องดำนันทอง	- - - ตีรตี	- - - รมีร	- - - ซลซ	- - - ตีรตี	- - - รมีร	- - - ซลซ	- - - ตีรตี	- - - ซลซ

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - โฉ๊ะ	- - - -	- - - ตึง	- - - -
กลองแขกตัวเมีย	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ฉ๊ะ	- - - -	- - - ทัง
เครื่องดำนันทอง	- - - ตีรตี	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โฉ๊ะ - -	- โฉ๊ะ -	- ตึง -	- โฉ๊ะ - -	- ตึง -	- โฉ๊ะ - -	- ตึง -	- ตึง -
กลองแขกตัวเมีย	- - - ฉ๊ะ	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ทัง
เครื่องดำนันทอง	- - ล ซ	- - ตี ล	- - ล ซ	- - ตี ล	- - ล ซ	- - ตี ล	- - ซ ม	- - - ม

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โฉ๊ะ - -	- โฉ๊ะ -	- ตึง -	- โฉ๊ะ - -	- ตึง -	- โฉ๊ะ - -	- ตึง -	- ตึง -
กลองแขกตัวเมีย	- - - ฉ๊ะ	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ฉ๊ะ	- - - ทัง	- - - ทัง
เครื่องดำนันทอง	- - ม ร	- - ซ ม	- - ม ร	- - ซ ม	- - ม ร	- - ซ ม	- - ร ด	- - - ด

กลับต้น

เนื้อเพลงสระหว่านหกทางเครื่อง

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	- ด - ซุ	- ด - ซุ	- ด ซ ด	- ด - ซุ	- ด - ซุ	- ด ซ ด

กลับต้น

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	- - ซ ล	- - ซ ล	ชมรม	- - ซ ล	- - ซ ล	ชมรม

กลับต้น

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	มลุมล	มลุมล	ชมรม	มลุมล	มลุมล	ชมรม

กลับต้น

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	มตรม	ชมรมซ	รมซล	ดซลด	รลดรี	มดรีม

จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	ดมรีม	ดมรีม	ดมรีด	มรีดล	รลดช	ดลชม

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	มลมล	มลมล	ชมรม	มลมล	มลมล	ชมรม

กลับต้น

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง	- โจ๊ะปะติง	- ติงพริง -	โจ๊ะติงโจ๊ะติง
กลองแขกตัวเมีย	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -	- ปะกะจ๊ะ	- ปะกะจ๊ะ	- ท้มจ๊ะ -
เครื่องดำเนินทำนอง	ชมรม	ชมรม	ชมรม	ชมรม	ชมรม	ชมรม

(กลับต้นเนื้อเพลงสระหมาแขกทางเครื่อง)

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
กลองแขกตัวผู้	ไม้ด้น(ลูกลอย)	----	----	----	----	----
กลองแขกตัวเมีย	ไม้ด้น(ลูกลอย)	----	----	----	----	----
เครื่องดำเนินทำนอง	----	----	----	----	----	----

(กลับต้นเนื้อเพลงสระหมาแขกทางเครื่อง)

ลูกหมดทางเพลง

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - ตี ตี	- - ตี ตี	- - ตี ตี	- - ตี ตี	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ตี ตี	- - รี่ รี่								
- ตี รี่ ไม้	- ท ตี รี่	- ล ท ตี	- ซ ล ท	----	- ล ท ตี	----	- ท ตี รี่								
- ตี รี่ ไม้	- ท ตี รี่	----	----	- ล ท ตี	- ท ตี รี่	----	- ตี รี่ ไม้								
- ท ตี รี่	- ล ท ตี	- ซ ล ท	- ล ท ตี	- ท ตี รี่	----	----	----								



ภาพที่ 44 QR Code การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควันท์ เถา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 45 การนำเสนอการสร้างสรรค์เพลงคีตะภควันท์ เถา ด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง
วันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2566 เวลา 14.00 น. ณ ห้อง 203 ชั้น 2 อาคารศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ศาลายา)
ที่มา: ผู้วิจัย

รายชื่อ ผู้บรรเลง

ปีโน	ส.ต.อ วัชรพงศ์ กาญจนวรุฒม์
ระนาดเอก	ส.ต.ต ขจรศักดิ์ พิณฑพาทย์
ระนาดทุ้ม	นายจักรพงศ์ ธีระพันธ์
ฆ้องวงใหญ่	นายธนกฤต บัวหลวง
ฆ้องวงเล็ก	นายศุภกิตต์ ธีระพันธ์
ฉิ่ง	นายสิทธิชัย ดวงศิริ
กรับ	นางสาวจันทิมา จินดาวงษ์
ฉาบเล็ก	นายสงกรานต์ ศรีเจริญ
กลองแขกตัวผู้	นายยุทธภูมิ จิวเจียม
กลองแขกตัวเมีย	นายจิระศักดิ์ วงเวียน
ฆ้องฟู่	นายวีรวัฒน์ จินดาวงษ์
ระฆัง	สมนึก จินดาวงษ์
ขับร้อง	นายอานนท์ กาญจนโพธิ์
ขับร้องประสานเสียง	1 นางสาวปรียาพร วจิษฐ์จะ
ขับร้องประสานเสียง	2 นางสาวณัฐกาญจน์ จันทร์แดง

3. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลง และบทวิจารณ์

ผู้วิจัยกำหนดประเด็นองค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์ออกเป็น 2 ประเด็น

3.1 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

3.1.1 เพื่อให้ผู้สนใจในการศึกษาด้านองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทย ทราบถึงลักษณะและพัฒนาการ กระบวนการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้องเพลงไทยที่เกิดขึ้นในยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยน และยุคพัฒนา ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างมีตัวอย่าง และหลักฐานอ้างอิงที่น่าเชื่อถือในวงวิชาการคีตศิลป์ไทย

3.1.2 เพื่อให้ผู้สนใจในการศึกษาด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ทราบถึงกลวิธีการปฏิบัติขับร้องที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างเป็นระบบ

3.1.3 เป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงที่ใช้ฐานคิดจากพุทธศาสนา การยึดหลักในการประพันธ์เพลงที่ได้จากการศึกษาประวัติศาสตร์ กระบวนวิธีที่เชื่อมโยงระหว่างจารีตเดิม และหลักนิยม ตลอดจนการบูรณาการข้ามศาสตร์การขับร้อง

3.1.4 ผลการวิจัยสาระัตถะในการประพันธ์เพลงด้านพุทธศาสนา ส่งให้พุทธศาสนิกชนมีความเข้าใจในหลักข้อห้ามการร้องเล่น การฟังดนตรีในศาสนาอีกแง่มุมหนึ่งที่ลึกซึ้งเพิ่มมากขึ้น มีผลต่อการเข้าใจและเข้าถึงซึ่งพุทธศาสนาเพิ่มมากขึ้น

3.1.5 ทำให้ผู้ฟังสามารถพิจารณาเห็นถึงคุณค่าแห่งการขับร้อง ที่พระพุทธรูปเจ้านำมาใช้เป็นเครื่องมือในการสั่งสอนธรรมะ นำมาสู่การพัฒนามนุษย์ด้วยการขับร้อง ให้มีความถึงพร้อมสามารถส่งผลสู่ผู้ฟังให้มีปัญญาและมีปิติ ซึ่งสูงสุดของคุณค่าในการขับร้องคือการได้รับใช้พระศาสนา ซึ่งมนุษย์บางคนสามารถพัฒนาตนเองจากการฟังการขับร้องขั้นสูงสุด สู่ความเป็นโสดาบันได้ตามหลักพุทธศาสนา

3.1.6 เกิดการประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดลักษณะใหม่ มีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงในลักษณะเชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงดุลยภาพของทำนองเพลง ระหว่างความเคารพบูชา ความศักดิ์สิทธิ์ ที่มีลักษณะจังหวะเข้มข้น สุขุม เข้าร่วมกับคุณสมบัติ อุปนิสัยแห่งปีพาทย์ไม่แข็งที่มีความรุกร้า กระชับ คมคาย การบูรณาการทั้งสองหลักการสู่ภาวะสมดุล

3.1.7 ทราบถึงกระบวนการนำสันตติลักษณ์ 14 มาบรรจุใส่เป็นเนื้อร้องในรูปแบบใหม่ ทั้งสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เป็นฐานในการต่อยอดการนำฉันท กาพย์ โคลง กลอนต่าง ๆ มาพัฒนาสู่บทร้องเพลงเถา ที่พิจารณาวิธีการวางคำร้องและเสียงเอื้อนบนรากฐานแห่งความสัมพันธ์

3.1.8 เกิดองค์ความรู้ กลวิธีการประสานเสียง 3 แนวเสียง ด้วย Harmonic Minor Scale ในระบบเสียงดนตรีไทย

3.1.9 เป็นการรักษาวัฒนธรรมการตีกลองเพล และระฆังย่ำคำ ร่ำสามลา ตีวัน ในลักษณะจังหวะที่ปรากฏในแถบพื้นบ้าน อำเภอยุทัย อำเภอนครหลวง อำเภอภาชี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งได้รับถ่ายทอดมาในชุมชนไม่ต่ำกว่า 150 ปี ที่มีความแตกต่างจากทั่วไป

3.1.10 เกิดกระบวนการพัฒนาจังหวะของดนตรีไทยให้สามารถมีศักยภาพบรรเลงเพลงในลักษณะจังหวะวอลซ์ (Waltz) ที่เกี่ยวกับจังหวะ 3/4

3.2 คีตะภควันต์วิจารณ์

ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจากท่านผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย บทประพันธ์ และการขับร้องเพลงไทย ตรวจทานผลงานการสร้างสรรค์เพลงคีตะภควันต์ เถา มีทั้งหมดจำนวน 7 ท่าน ดังนี้

3.2.1 ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาสาขาดนตรีวิทยา กรุณาตรวจสอบความถูกต้องในผลการคัดเลือกตัวแทนผู้ขับร้อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาสู่การนำลักษณะเฉพาะทางขับร้องดังกล่าวมาสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง ตลอดจนกรุณาให้หลักคิดในการประพันธ์เพลงในเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา

3.2.2 ศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรหมทา ผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญาหลักสูตรปริญญาโทและเอกทางด้านปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย กรุณาให้ความรู้ด้านดนตรีที่ปรากฏในพุทธศาสนาทั้ง 3 นิกาย มอบหลักคิดทัศนคติที่มีต่อดนตรีเชิงพุทธในแต่ละนิกาย ซึ่งมีความแตกต่างกัน ตลอดจนลักษณะดนตรีโดยรวมที่ปรากฏในพุทธศาสนา โดยท่านสนับสนุนแนวคิดการสร้างสรรคเพลงเพื่อเป็นเครื่องบูชา ติดต่อบุชา จูงจิตให้มนุษย์ไปสู่ผู้ที่มีจิตสูงขึ้นด้วยเสียงเพลง โดยเฉพาะเสียงที่อยู่ในระดับเสียงต่ำ ด้วยภาษาดนตรีนั้นมีความลึกซึ้งกว่าภาษาตัวหนังสือ เนื่องจากภาษาตัวหนังสือธรรมดา นั้น ผู้รับสารจะได้แต่เพียงความรู้ แต่ขาดความประทับใจ ความลึกซึ้ง และความงามในเนื้อหา บางสิ่งบางอย่างในดนตรีนั้น ไม่สามารถจดจำด้วยภาษาของหนังสือได้

จากประสบการณ์ที่ผ่านมาของท่านอาจารย์ที่อยู่ในวัฒนธรรมพุทธศาสนานิกายเถรวาทกล่าวว่า ปรากฏดนตรีที่เป็นในเชิงลบในพุทธศาสนานิกายเถรวาทจำนวนมาก เยอะกว่าลังกา พม่า ลาว กัมพูชา การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงเชิงพุทธเป็นภาระหน้าที่ของผู้เกี่ยวข้องทางด้านดนตรีซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ที่จะทำให้บรรยากาศการมองดนตรีกับพุทธศาสนาในเชิงลบนี้ ค่อย ๆ หายจางไป ตลอดจนมอบหลักคิดในการการประพันธ์เพลงเชิงพุทธที่น่าสนใจ

3.2.3 ศาสตราจารย์ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย ได้กรุณาตรวจสอบระบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์ ลักษณะบังคับ วิธีร้อยกรองถ้อยคำ เรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบตามลักษณะบังคับบัญญัติ การจำกัดคำและวรรคตอนให้รับสัมผัสกัน พิจารณาถึงความหมาย ความไพเราะ ตามกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์ให้มีความถูกต้องของอักขระวิธีที่สอดคล้องสัมพันธ์กับทางขับร้อง ตลอดจนแนะแนวทางการบรรจุท่อนในเพลงทั้ง 3 อัตราจังหวะ

3.2.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ไทยและวรรณคดี กรุณาตรวจสอบการแปลอรรถาธิบายบทสลับท่อนประพันธ์ ลักษณะคำประพันธ์ที่นำมาใช้บรรจุเพลง แนวคิดการประดิษฐ์ทางขับร้องด้วยบทสร้อย ตลอดจนวิธีการการนำเสนอผลงานการประพันธ์

3.2.5 ครูสมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย กรมศิลปากร กรุณาตรวจสอบกลวิธีการขับร้องในยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคปัจจุบัน ตรวจสอบกระบวนการเชื่อมโยงของทำนองขับร้อง เสียงลูกตกของทำนองการขับร้องกับเสียงลูกตกของทำนองดนตรี โดยพยายามให้เกิดเสียงลูกตกทั้งลูกตกหลักและลูกตกรอง เพื่อความชัดเจนในการตรวจสอบกระบวนการประพันธ์ ให้ทำนองขับร้อง และทำนองดนตรีมีผลแห่งความสัมพันธ์ที่ชัดเจน

3.2.6 ครูจำลอง ม่วงท้วม ตรียางคศิลป์โนอาวโส กรมศิลปากร กรุณาตรวจสอบมือฆ้อง หลักการนำมือของเพลงหน้าพาทย์มาบรรจุในเพลงเถา โดยพิจารณาถึงจารีตปฏิบัติ ความเหมาะสมของสำนวนเพลง ตรวจสอบความสัมพันธ์ของสำนวนถามตอบของทำนองเพลงที่เป็นเหตุเป็นผลกัน

3.2.7 ครูสืบทศักดิ์ ตรียประณีต อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี กรมประชาสัมพันธ์ กรุณาตรวจสอบสำนวนทางบรรเลงอัตราจังหวะสามชั้นที่ยืดขยายเป็นอัตราจังหวะหกชั้น พิจารณาเสียงลูกตกหลัก เสียงลูกตกรอง สำนวนล้อ การเลื่อมจังหวะ ตลอดจนหน้าทับในอัตราจังหวะหกชั้น และการเดี่ยวในอัตราจังหวะชั้นเดียว

ผลการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควันท์ เถา ใช้ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ส่งเสริมให้เกิดการสรุปผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคุ้มครองให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนางานองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงได้

บทที่ 7

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา ผู้วิจัยได้นำเสนอการสรุปผลการวิจัย ประกอบด้วยเนื้อหา 3 ส่วน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. สรุปผลการวิจัย
2. อภิปรายผลการวิจัย
3. ข้อเสนอแนะ

1. สรุปผลการวิจัย

การสรุปผลการวิจัยในเรื่อง “ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา” ผู้วิจัยกำหนดเรียบเรียงตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย มีทั้งหมด 3 ประเด็น คือ เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทย ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 และสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา การวิจัยครั้งนี้ อาศัยแนวคิดทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาอธิบายกระบวนการเรียนรู้การขับร้องเพลงไทย ใช้ทฤษฎีบ้านวัดวัง อธิบายแบบแผนของทำนองขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่าน กระบวนทัศน์อธิบายการเปลี่ยนผ่านของทางขับร้องจากยุคหนึ่งสู่ยุคหนึ่ง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย และ พัฒนาการทางขับร้องเพลงไทยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ ใช้อธิบายการประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา ใช้แนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์อธิบายแนวคิด การประพันธ์เพลงเชิงพุทธ โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบ ปรากฏการณ์วิทยา ผลของการศึกษาวิจัยและสร้างสรรค์ในครั้งนี้ สรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

1.1 ด้านองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา เมื่อมาประมวลผล จากแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ทและสารัตถะของผลงาน จัดหมวดหมู่ทางความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ได้ รายชื่อผู้ขับร้องจำนวน 10 ท่าน ที่นำมาทำการศึกษาวิจัย ดังนี้ ยุคดั้งเดิม ประกอบด้วย หม่อมส้มจิ้นรา ชานุประพันธ์ (บุญนาค) หม่อมเจริญ พาทยโกศล หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) และหลวง เพราะสำเนียง (สุข สุขวาที) ยุคเปลี่ยนผ่าน ประกอบด้วยคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล และ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และยุคพัฒนา ประกอบด้วย ครูเจริญใจ สุนทรวาทีน ครูเหนียว ดุริยพันธ์ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูทัศนีย์ ขุนทอง

1.2 ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้วิจัยกำหนดองค์ความรู้เป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา ประมวลผลองค์ความรู้ จากเพลงเอกของคีตศิลปินนั้น ๆ รวม 28 บทเพลง มีกระบวนการวิเคราะห์เสียงที่อ้างอิงจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2543 และพ.ศ. 2553 โดยทบวงมหาวิทยาลัย และจากการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศัพท์คีตศิลป์ไทยจากคณาจารย์หลากหลายท่านหลายสำนัก นำมาทำการศึกษาวิจัย คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคดั้งเดิม ประกอบด้วย หม่อมสัสมิ์จิ้น ราชานุประพันธ์ (บุณนา) เพลงแสนเสนาะ สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) เพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงเขมรกล่อมลูก หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) เพลงทยอยใน สามชั้น เพลงแสนเสนาะ สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น หม่อมเจริญ พาทย์โกศล เพลงเทพนิมิต สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น คัดเลือกข้อมูลเสียงจากคีตศิลปินยุคเปลี่ยนผ่าน ประกอบด้วย คุณครูท้วม ประสิทธิกุล เพลงล่องลม เภา เพลงอาถรรพ์ สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา เพลงเขมรใหญ่ เภา และเพลงปลาทอง สามชั้น และคัดเลือกตัวแทนคีตศิลปินยุคพัฒนา ประกอบด้วย ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสุดสงวน เภา และเพลงสุรินทราหู 3 ชั้นครูเหนียว ตรีพันธ์ เพลงแขกมอญ เภา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เภา และเพลงแขกลพบุรี สามชั้น ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เพลงแขกมอญบางช้าง เภา และเพลงพญาโศก สามชั้น ครูทัศนีย์ ขุนทอง เพลงราตรีประดับดาว เภา เพลงต่อยุรูป สามชั้น และเพลงเทพบรรทม สามชั้น โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ สังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยจากเสียงขับร้องของตัวแทนคีตศิลปินในบทเพลงเอกทั้ง 28 บทเพลง โดยพิจารณาเอกลักษณ์เฉพาะ ทางขับร้องที่มีความเหมือนกันของตัวแทนศิลปินนำมาอธิบายปรากฏการณ์

1.3 ด้านการสร้างสรรคกระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา

1) อรรถาธิบายการสร้างสรรคการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา ประกอบด้วย จุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง ลักษณะบทเพลง แนวคิดในการสร้างสรรคการประพันธ์บทร้อง การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บท ลักษณะบทประพันธ์ และลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสู่การประพันธ์

2) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค เพลงคีตะภควันต์ เภา ประกอบด้วย หัวเพลง ทางขับร้องสามชั้น ทางดนตรีสามชั้น ทางขับร้องสามชั้น (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีสามชั้น (เที่ยวกลับ) ทางขับร้องสองชั้น ทางดนตรีสองชั้น ทางขับร้องสองชั้น (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีสองชั้น (เที่ยวกลับ) ทางขับร้องชั้นเดียว ทางดนตรีชั้นเดียว ทางขับร้องชั้นเดียว (เที่ยวกลับ) ทางดนตรีชั้นเดียว (เที่ยวกลับ) ลูกหมด และหางเพลงออกลูกหมด โดยนำเสนอด้วยโน้ตเพลงไทย

3) องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์ ประกอบด้วย องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เภา และคีตะภควันต์วิจารณ์

ทั้งนี้ ผลจากการศึกษาด้านการบททวนวรรณกรรม ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจนเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่มาจากการศึกษา ตีความ วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยนำออกเผยแพร่เป็นบทความวิชาการ เรื่อง หลักฐานด้านการขับร้องสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทยและที่ปรากฏในพุทธ

ศาสนา โดยวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ: ปีที่5 ฉบับที่1/1 และเรื่องศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ โดยวารสารวิพิพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2564)

ผู้วิจัยได้รวบรวมองค์ความรู้เรื่องกลวิธีการประดิษฐ์เสียงอื่นต่าง ๆ โดยรวบรวมจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2543 และพ.ศ. 2553 โดยทบวงมหาวิทยาลัย และองค์ความรู้จากการถ่ายทอดของคีตศิลปินคนสำคัญของไทยจำนวนมาก จัดทำการรวบรวม แยกประเภท วิเคราะห์ สังเคราะห์ เป็นองค์ความรู้จากทัศนคติของผู้วิจัย โดยจำแนกรายละเอียดการประดิษฐ์เสียงได้ทั้งหมด 12 กลุ่มคำ 50 วิธี ผู้วิจัยสืบค้นเอกสารทางประวัติศาสตร์ รวบรวมเป็นประวัติศาสตร์การขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วย การเกิดเสียงของมนุษย์ หลักฐานด้านการขับร้องสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทย หลักฐานด้านการขับร้องสมัยสุโขทัย หลักฐานด้านการขับร้องสมัยอยุธยา หลักฐานการขับร้องในสมัยธนบุรี และหลักฐานการขับร้องสมัยรัตนโกสินทร์ ตลอดจนรวบรวมองค์ความรู้สารัตถะคีตศิลป์ไทยสู่การประพันธ์ทางขับร้อง ประกอบด้วย เพลงปรบไก่ ระบบคำประพันธ์ และการบรรจุบทร้องเพลงเถา ประเภทเพลงปรบไก่ เพื่อเป็นฐานรองรับในงานวิจัย ตลอดจนเป็นการสร้างบรรทัดฐานการวิจัยเชิงคุณภาพด้านการขับร้องเพลงไทยสู่เป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ

2. อภิปรายผลการวิจัย

การอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยเรียบเรียงกำหนดตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย มีทั้งหมด 3 ประเด็น คือ เพื่อศึกษาองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 และสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภาควันต์ เถา โดยมีผลการศึกษา ดังนี้

2.1 ด้านองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 สามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มคีตศิลปินหญิง และกลุ่มคีตศิลปินชาย ดังนี้

2.1.1 กลุ่มคีตศิลปินหญิง

กลุ่มคีตศิลปินหญิงยุคดั้งเดิม ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐานเก่าแก่ในราชสำนักยุคต้นสมัยรัตนโกสินทร์ มีการออกชื่อนักร้องจำนวนมาก ซึ่งทุกท่านเป็นคีตศิลปินหญิงที่อยู่ในพระราชวัง ซึ่งต่อในสมัยรัชกาลที่ 5 มาปรากฏอยู่ตามวังเจ้านายต่าง ๆ จำนวนมากที่ปรากฏค่านำหน้าด้วยบรรดาศักดิ์ คีตศิลปินในยุคดั้งเดิมต่างให้การยอมรับวิชาการขับร้องที่สืบทอดจากเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งพระองค์ท่านเป็นต้นตำรับเพลงร้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงถือเป็นทางขับร้องที่มีค่ามากในสังคมวัฒนธรรมการขับร้องสมัยดังกล่าว ด้วยเป็นทางของของผู้มีบรรดาศักดิ์ อันมีหม่อมเปรมและหม่อมศิลาซึ่งเป็นคนร้องสำคัญที่ได้รับการถ่ายทอด และเป็นผู้ถ่ายทอดสู่วังบ้านหม้อ โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยมีคณะละครที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ และได้รับราชการในการควบคุมกรมมหรสพหลวง จึงทำให้คณะละครและกรมมหรสพซึ่งท่านเป็นผู้ควบคุมอยู่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักดนตรีนักร้องและนักแสดงที่มีชื่อเสียงหลายคน นักดนตรี เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (อุป สาตนะวิสัย) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ฯ ด้านวังหน้า วังหลวง และวังสมเด็จช่วง บุญนา

มีพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และคีตศิลปินราชสำนักในรัชกาลที่ 5 เป็นครูผู้ใหญ่ที่นักร้องให้การเคารพนับถือ ด้วยมีคุณูปการหลายอย่างในฐานะเป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นกลวิธี ผู้เรียบเรียง ตกแต่งคำร้อง ผึกซ้อม และส่งเสริมคีตศิลปิน ซึ่งค่านิยมของผู้ขับร้องยุคดั้งเดิมนิยมเสียงสูง และแหลม

กลุ่มคีตศิลปินหญิงยุคเปลี่ยนผ่าน ผลจากการศึกษาพบว่า ยังคงรับวัฒนธรรมการขับร้องแบบบรรดาศักดิ์ มีการกล่อมเกลากะบวนการเล่นรู้ศาสตร์การขับร้องจากบรมครูคนสำคัญซึ่งเป็นครูผู้ใหญ่ที่ส่วนหนึ่งมาจากยุคดั้งเดิม กลุ่มศิลปินยุคเปลี่ยนผ่านปรากฏเป็นผู้คงแก่เรียน เข้าถึงวิชาความรู้ได้ง่ายกว่ายุคดั้งเดิม มีหน่วยงานในการเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงประจักษ์ เริ่มมีการเรียนการสอนการขับร้องที่เป็นระบบแบบแผน ด้วยระบบวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มีการพัฒนาระบบเศรษฐกิจวัฒนธรรม ค่านิยม จากต่างประเทศ ส่งให้ระบบวัฒนธรรมดนตรีของไทยเริ่มมีการพัฒนาอย่างมาก มีผลต่อระบบการขับร้องเพลงไทยที่มีต้นเค้าในการเปลี่ยนแปลง ประเด็นที่น่าพิจารณาต่อมา คือ ศิลปินหญิงของไทยนั้น ไม่ปรากฏราชทินนาม ยศศักดิ์ ลำดับชั้นฐานะที่สามารถสะท้อนถึงความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปะเหมือนกับศิลปินชาย เนื่องจากลักษณะจารีตวัฒนธรรมหญิงในบริบทของผู้นำในยุคต้นรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีลักษณะที่จำกัดอันเป็นเรื่องปกติ การผูกความเชื่อในฐานะของชื่อเสียงศิลปินจึงไม่สามารถนำมาเป็นเครื่องวัดความสามารถเหมือนกับศิลปินผู้ชาย แต่ทั้งนี้ ชื่อเสียงอันปรากฏในความสามารถของศิลปินหญิงนั้น ๆ สามารถสะท้อนออกนอกผลงานเป็นสำคัญ ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของนักร้องหญิงในยุคเปลี่ยนผ่านนั้น มีความถึงพร้อมในองค์ความรู้เพียงใด

กลุ่มคีตศิลปินหญิงยุคพัฒนา ผลจากการศึกษาพบว่า เป็นกลุ่มคีตศิลปินที่มีฝีมือเป็นเลิศ ทั้งทางขับร้องและทฤษฎี ด้วยได้รับการกล่อมเกลาก่อนความรู้ที่สืบทอดมาจากยุคดั้งเดิมและยุคเปลี่ยนผ่าน ปรับปรุงการขับร้องให้มีความละเอียดละไม นุ่มนวลจะแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องหูฟังโดยมาก เกิดกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ จำนวนมาก มีการประดิษฐ์ทางขับร้องให้ใช้เสียงต่ำที่นุ่มนวลและเทคนิควิธีจำนวนมาก ทำให้เป็นที่ยอมรับนับถือเป็นมาตรฐานการขับร้องโดยทั่วไป การขับร้องในยุคพัฒนาได้รับการยกย่องส่งเสริมในอาชีพ ทำให้เกิดคุณค่า แบบอย่างในความสำเร็จรอบด้าน มีการเปิดสอนในสถาบันการศึกษาหลักของชาติ ส่งผลให้มีการเข้าถึงองค์ความรู้และการพัฒนาที่เจริญก้าวหน้าสู่ทุกภูมิภาค นำมาสู่ความแข็งแรงทางวัฒนธรรมการขับร้องของไทย

2.1.2 กลุ่มคีตศิลปินชาย

กลุ่มคีตศิลปินชายยุคดั้งเดิม ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐานว่าทุกท่านมีความสามารถขับร้องแหล่ เทคนั ห่ พากย์ชวน และเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองมาก่อน เมื่อมีชื่อเสียงในสังคมที่กว้างขวางทางใดทางหนึ่ง อันเป็นที่ปรากฏชัดแล้ว จะนำไปสู่การเข้ามารับใช้ตามวังต่าง ๆ นอกจากฝีมือในทางขับร้องที่สะสมมีอยู่ในตนเองแล้วของนักร้องชาย เมื่อเข้ามาสู่วังต่าง ๆ นั้น ย่อมมีการเลียนแบบศึกษาเล่าเรียน การปรับใช้ การพ่อนถ่ายองค์ความรู้สู่กัน จึงทำให้ชื่อเสียงของกลุ่มคีตศิลปินชายยุคดั้งเดิมเป็นที่รู้จักในวงกว้าง นำไปสู่การได้รับความไว้วางใจจากคณะผู้บันทึกเสียงหลากหลายบริษัท ให้เป็นผู้บันทึกเสียงต่าง ๆ ตลอดมา ย่อมเป็นผลอันปรากฏชัดว่า คุณวุฒิแห่งปราชญ์ศิลปินของกลุ่มนักร้องชาย

ซึ่งมีจำนวนน้อยนั้น แต่ละท่านมีความถึงพร้อมที่พิเศษ ประเด็นที่ปรากฏพบคือ การขับร้องเพลงไทยของผู้ชายในยุคต้นรัตนโกสินทร์ มีความแตกต่างกับนักร้องผู้หญิงอย่างมาก เพราะผู้ชายส่วนมากจะขับร้องในลักษณะครึกครื้นแจ่มมาก่อน ด้วยส่วนมากจะร้องเล่นแหล่ เทศน์ เสภา สักวา ฯ มาก่อน จากนั้นจึงค่อยมาปรับเข้ากับปี่พาทย์ภายหลัง นักร้องชายทั้งหมดในยุคดั้งเดิมนั้น ได้มาเข้าวังทีหลัง โดยมีกระบวนการขัดเกลาให้วิธีเพลงร้องนั้นดีขึ้นโดยครูขับร้องเพลงไทยผู้หญิงซึ่งอยู่ในวัง ซึ่งทำให้นักร้องเพลงไทยผู้ชายเหล่านี้พัฒนาตนเองขึ้นมาขับร้องเพลงตับ เพลงเถา เพิ่มมากขึ้น เนื่องจากมีเทคนิควิธีการที่ชำนาญอยู่แล้วในเรื่องการแหล่ เทศน์ เสภา สักวา ฯ จึงสามารถปรับตัวได้ง่าย ค่านิยมของผู้ขับร้องชายยังสอดคล้องกับผู้ขับร้องหญิงยุคดั้งเดิมที่นิยมเสียงสูง และแหล่เป็นหลัก ทั้งนี้บทบาทนักร้องชายในวัฒนธรรมราชสำนักจะผูกอยู่กับศาสนาประเพณีเป็นส่วนใหญ่ กระบวนการพัฒนาการขับร้องในยุคเปลี่ยนผ่านจึงปรากฏไม่ชัดเจน

กลุ่มคีตศิลปินชายยุคพัฒนา ผลจากการศึกษาพบว่า ปรากฏหลักฐาน มีศิลปินที่เป็นต้นแบบของนักร้องชายยุคพัฒนา ประกอบด้วย หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาทย์) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเทศ) นายเชื้อ นักร้อง ครูเลื่อน จันทราภรณ์ เป็นต้น บุคคลที่นำการขับร้องของผู้ชายสู่การพัฒนาคือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยประดิษฐ์ทางขับร้องให้กับครูเหี่ยว ดุริยพันธ์ ซึ่งเป็นทางขับร้องลักษณะใหม่ที่เน้นความอ่อนหวาน รื่นรมย์ เช่นเดียวกับการพัฒนาการขับร้องของนักร้องหญิงยุคพัฒนา โดยครูเหี่ยวมีช่องทางการเผยแพร่องค์ความรู้จำนวนมาก เช่น โรงละครแห่งชาติ และสถานีวิทยุกระจายเสียง ทำให้กลวิธีการขับร้องได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณะ พัฒนาเป็นต้นแบบมาตรฐานของศิลปินไทย โดยยุคต่อมา มีครูแจ้ง คล้ายสีทอง ผู้ซึ่งเกิดมาในท่ามกลาง การพากย์โขน แหล่ เทศน์ ดนตรีไทย ได้รับการกล่อมเกลาจากครูอาจารย์ผู้มีความสามารถสูงของกรมศิลปากร ทำให้กระบวนการขับร้องพัฒนาการขับร้องถึงขีดสุด สร้างชื่อเสียงผ่านถ่ายทอดความรู้สู่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ กรมศิลปากร ฯ ทำให้ศาสตร์ด้านการขับร้องเพลงไทยเกิดความมั่นคงในการสืบทอดองค์ความรู้สู่สาธารณะ

ผลการวิจัย เรื่ององค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ด้านระบบการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องของไทย มีความสอดคล้องกับทฤษฎีการฝึกหัดขัดเกลาของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ที่กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องนั้น เริ่มต้นจากการลอกเลียนแบบพฤติกรรมเสียงของมนุษย์ โดยการเลียนแบบ เรียน รับ และปรับใช้

ด้านการพัฒนาระบบการขับร้องปรากฏความสัมพันธ์เชิงดุริยางคศิลป์ไทยกับวัฒนธรรมของหน่วยสถาบันที่สำคัญของไทย สอดคล้องทฤษฎีบ้านวัดวังของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมการขับร้องได้มีการบ่มเพาะองค์ความรู้ แบบค่อยเป็นค่อยไป มีพัฒนาการในลักษณะที่เกื้อกูลบูรณาการร่วมกัน มีการถ่ายทอดองค์ความรู้สู่กัน ทั้งวัฒนธรรมราชสำนัก วัฒนธรรมหลวง

ทฤษฎีบ้านวัดวัง และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ส่งเสริมให้คาดเดาผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดเป้าหมายด้านองค์ความรู้ การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้

ทฤษฎีคุ้มครองให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนางานองค์ความรู้ด้านองค์ความรู้การขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

2.2 ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผลจากการศึกษาพบว่า แบบแผนการขับร้องเพลงไทย หมายถึง ขนบธรรมเนียมการขับร้องเพลงไทยที่กำหนดใช้ ถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ยึดเป็นกรอบแนวทางเดียวกัน เป็นผลของกระบวนการจัดระเบียบจากการจัดการองค์ความรู้ เกิดขึ้นจากการวางกฎเกณฑ์ทางด้านการขับร้องเพลงไทย จัดรวบรวมเป็นโครงสร้างหมวดหมู่ เรียบเรียงขึ้น สามารถรวบรวมแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ผลจากการศึกษามีดังนี้

- 1) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏพบโน้ตเพลงไทย พระอภัยพลรบ
- 2) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 6 ปรากฏพบหนังสือดนตรีวิทยาสู่ประชาชน
- 3) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 7 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตโดยราชบัณฑิตยสภา
- 4) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 8 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากร
- 5) แบบแผนสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏพบการบันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบเชอว่ การบันทึกและ

พิมพ์โน้ตเพลงไทยเล่ม 1 โดยกรมศิลปากร การพิมพ์โน้ตเพลงไทยในวโรกาส กาญจนภิเษก การพิมพ์โน้ตเพลงไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2553 และปี พ.ศ. 2553 สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย

ทั้งนี้ยังปรากฏพบแบบแผนจากการหลอมรวมองค์ความรู้ที่เผยแพร่โดยศิลปินจากสำนักต่าง ๆ ที่มีความสามารถพัฒนาในการประดิษฐ์ทางขับร้องที่สร้างจากแบบแผนอันเกิดจากการหลอมรวมองค์ความรู้ที่เผยแพร่โดยกลุ่มศิลปินเป็นจำนวนมาก อาทิเช่น การเขียนโน้ตการขับร้องด้วยโน้ตตัวเลข 9 ตัว ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), การบันทึกโน้ตและการพิมพ์โน้ตของสุขใจ ศรี เบญจา, โน้ตเลขาสังคีต ของดุริยบรรณ, โน้ตตัวอักษร ของข้าราชการกรมไปรษณีย์ ตลอดจนปรากฏการบันทึกโน้ตทางร้องด้วยโน้ตสากลจากสำนักดนตรีต่าง ๆ ทั้งนี้หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น กรมศิลปากรฯ ตลอดจนสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ฯ เป็นส่วนที่สำคัญที่ทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางด้านการขับร้องถูกกล่อมเกลາเลือกใช้จากคีตศิลปินสู่แบบแผนการขับร้องที่ได้รับการยอมรับจากสังคมวัฒนธรรมการขับร้องโดยมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้พร้อมเผยแพร่ที่เป็นสาธารณะ

ผลการวิจัย ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ปรากฏการพัฒนางานองค์ความรู้การขับร้องที่ชัดเจน มีความสอดคล้องกับทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์ที่ติน ประยูพฤทธิ์ ให้ความหมายว่า องค์ความรู้ที่สังคมนำมาใช้เป็นเครื่องมืออธิบาย ในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่ง トラบที่องค์ความรู้นั้นยังคงมีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม แต่ถ้าความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมดังกล่าวหมดลง และมีกระบวนการทัศน์ใหม่เข้ามาแข่งขันซึ่งตอบโต้กับสภาพวัฒนธรรมนั้น ๆ สังคมนั้นจะหันไปใช้กระบวนการทัศน์ใหม่

ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย มีความเชื่อมโยงกับกระบวนการพัฒนาระบบการขับร้องเพลงไทยสู่ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ที่มีการปรับใช้ เปลี่ยนแปลงไปตามค่านิยมของวัฒนธรรมการขับร้อง ปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้วิทยาการการขับร้องที่มีจารีตควบคุมนั้น มีความสามารถในการสร้างนวัตกรรมขึ้นมาได้ คือผู้คนในวัฒนธรรมส่งเสริม สามารถถ่ายทอดเชื่อมโยงงอกงาม จนสามารถสร้างความเข้าใจร่วมกันในวัฒนธรรมโดยกรรมวิธีทางธรรมชาติ

ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยและทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนการทัศน์ ส่งเสริมให้คาดเดาผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคุ้มครอง ให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านแบบแผนการขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

2.3 ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ผลจากการศึกษาพบว่า สามารถกำหนดเป็นยุคสมัยได้ 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคพัฒนา วิเคราะห์จากตัวแทนคีตศิลป์ผู้มีความสามารถสูง จากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยดำเนินการวิจัยทั้งหมด จำนวน 10 ท่าน จากเพลงเอกของคีตศิลป์นั้น ๆ รวม 28 บทเพลง ดังนี้

2.3.1 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคดั้งเดิม

ผลจากการศึกษาพบว่า มีลักษณะการออกเสียงคำร้องที่เป็นพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียง ปรากฏการปรุงแต่งเสียงระดับของคำร้องเล็กน้อยจากคีตศิลป์หญิง ด้านคีตศิลป์ชายจะนิยมขับร้องแบบไม่ปั้นคำ แต่มีกลวิธีการใช้เสียงในทำนองเอื้อนที่หลากหลายแตกต่างกัน ด้านการแบ่งฉันทลักษณ์คำร้องและการใช้ลมหายใจค่อนข้างไปในทางอิสระ นิยมใช้เสียงสูงในการขับร้อง (เสียงกรวด) ส่วนด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของคีตศิลป์ทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 12 ลักษณะ คือ สะบัดเสียงสั้น เอื้อนเสียงตรง การแยกคำร้อง สะบัดเสียงสองชั้น การเอื้อนซ้ำทำนอง การเอื้อนในคำ เอื้อนหลายเสียง เสียงกระทบ การโปรยเสียง เสียงเครือ การใช้เสียงกรวด และการเอื้อนฉีกทำนอง

2.3.2 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคเปลี่ยนผ่าน

ผลจากการศึกษาพบว่า มีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากยุคดั้งเดิม และด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของคีตศิลป์ทั้ง 2 ท่านในยุคเปลี่ยนผ่าน โดยมีลักษณะเฉพาะทางขับร้องจำนวน 19 วิธี คือ การม้วนเสียงกระทบ การครั้นทำนอง เสียงปริบ กล่อมเสียง เสียงครวญ ซ้อนเสียง ลักจิงหวะ หยุดจิงหวะ เสียงเอย เลื่อนเสียง ทางเปลี่ยน เอื้อนเสียงตรง เสียงเคลือ แบ่งลมหายใจ เท้าประคบเสียง ประคบคำ เอื้อนทางเสียง และร่อนผิวลม

2.3.3 ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยยุคพัฒนา

ผลจากการศึกษาพบว่า เมื่อศึกษาข้อมูลเสียงในยุคแรกจากแผ่นเสียงที่ถูกบันทึกโดยคีตศิลปินยุคพัฒนาจำนวน 4 ท่าน ปรากฏผลในการศึกษาวิจัยด้านลักษณะเฉพาะของทางขับร้องสมัยยุคพัฒนาที่มีเอกลักษณ์เด่น และลักษณะเฉพาะของทางขับร้องที่มีความเหมือนร่วมกันของศิลปินทั้ง 4 ท่าน ปรากฏพบทั้งหมดจำนวน 31 ลักษณะ คือ เสียงอาศัย เอียงจังหวะ ครั้นทำนอง การแบ่งลมหายใจ เสียงเอ่ย เสียงประดับ โปรยเสียง เท่าสกด เลื่อนไหล เสียงหลบ โทนเสียง กดเสียง กลืนเสียง ประดิษฐ์คำ ซ่อนลมหายใจ คำเอื้อน เน้นเสียง – เน้นคำ เหนินเสียง ซ่อนเสียง บั่นเสียง – บั่นคำ เสียงกระทบ กล่อมเสียง เสียงเครื่องทางเปลี่ยน ทั้งเสียง เสียงปรับ เชื่อมเท่า ควรญเสียง เอื้อนเรียบ และการบรรจุเนื้อร้องด้วยลักษณะกลอนพิเศษ

ผลการวิจัยด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ใช้ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยเป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปรสำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ว่าเกิดสิ่งนั้นได้อย่างไร ทฤษฎีการเปลี่ยนผ่านกระบวนทัศน์และทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยส่งเสริมให้เกิดการสรุปผลลัพธ์ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎีคุ้มครอง ให้การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาคำความรู้ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้

2.4 ด้านสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

2.4.1 อรรถาธิบายการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา

การสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เถา ประกอบด้วย จุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง ที่สร้างขึ้นเป็นเพลงแห่งการเคารพบูชาสรรเสริญองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ลักษณะบทเพลงเป็นเพลงประเภทเพลงเถา ท่อนเดียวมีเที่ยวเปลี่ยน ขยายจากเพลงพระเจ้าเปิดโลก ความยาว 4 จังหวะหน้าทับ บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง แนวคิดในการสร้างสรรค์การประพันธ์บทร้องมาจากอรรถกถาธรรมบท เรื่องพระยานาคชื่อเอกราชปัตตะ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่พระพุทธทรงสอนมานพหนุ่มขับเพลงเพื่อนำบทเพลงไปประชันกับนางนาค การคัดเลือกเนื้อหาเพื่อนำมาประพันธ์บทโดยถอดความจากอรรถกถาพระธรรมบท ลักษณะบทประพันธ์เป็นวสันตดิถีฉันท 14 จำนวน 4 บท และประพันธ์กาพย์จำนวน 2 บท เพื่อบรรจุใส่ในบทสร้อย สามชั้นเที่ยวเปลี่ยน

ผู้วิจัยได้นำผลของการศึกษา วิจัย สังเคราะห์ ด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 มาออกแบบ เรียบเรียง บรรจุในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้โดยนำลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่าน มาเรียบเรียงใส่ในทำนองขับร้องสามชั้น ท่อน 1 ทุกกลวิธี ส่วนลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา นำมาเรียบเรียงใส่ในทำนองขับร้องของทุกท่อนตามความเหมาะสม

2.4.2 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เพลงคีตะภควันต์ เถา ประกอบด้วย

การนำเสนอเพลงคีตะภควันต์ เถา ประกอบด้วย กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงเป็นลำดับ ดังนี้ หัวเพลง เป็นการขึ้นต้นด้วยเสียงร่วระฆังและกลองเพล จากนั้นเข้าสู่เพลงขับร้องที่กล่าวถึงการบูชาพระรัตนตรัย มีการใช้เสียงการขับร้องที่ปรากฏพบในยุคปัจจุบัน ทั้งลักษณะของเพลงเนื้อเต็ม การใช้ลูกคอ (Vibrato) การประสานเสียง 3 แนวเสียงด้วย Harmonic Minor Scale ในระบบเสียงดนตรีไทยตลอดจนใช้กลวิธีการขับร้องในลักษณะร่วมสมัยมาประยุกต์ใช้ในหัวเพลง เป็นต้น

ด้านตัวบทเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ทำนองขับร้องเพลงสามชั้น นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 นำมาปรุงประดิษฐ์เป็นทางขับร้อง เพื่อสะท้อนให้ทราบถึงต้นเค้าทางขับร้องในยุคดั้งเดิมสู่กระบวนการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้อง ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสามชั้น มีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพบูชา ความศรัทธาด้วยสำนวนทำนองที่แหลมช้าและศักดิ์สิทธิ์ ทำนองขับร้องเพลงสามชั้นที่เยือกเย็น นำผลที่ได้จากการสังเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนา เข้ามาปรุงประดิษฐ์เพื่อผลทางสุนทรียรสที่อบอุ่น เพิ่มสร้อยให้เกิดการฉายสำนวนร้องที่ถึงพร้อม ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสามชั้นที่เยือกเย็น เยือกเย็นเป็นการบรรเลงด้วยอัตราจังหวะหกชั้น มีลักษณะที่รุ่มร่ามีชั้นเชิงในการบรรเลง เทียบที่ส่องฉายถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความพร้อมเพรียง มีความรวดเร็วคมคายตามวัฒนธรรมป๊อปปูล่าร์ที่แข่งขันนิยมในปัจจุบัน

ด้านตัวบทเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองขับร้องเพลงสองชั้นทั้งหมด นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนาบูรณาการร่วมกัน ตามหลักจารีต การประพันธ์เพลงเถา ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะสองชั้น มีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพบูชา ความศรัทธาด้วยสำนวนทำนองที่แหลมช้าและศักดิ์สิทธิ์ ส่วนที่เยือกเย็นกำหนดให้มีลักษณะที่รุ่มร่ามีชั้นเชิงในการบรรเลง มีความรวดเร็วคมคายตามวัฒนธรรมป๊อปปูล่าร์ที่แข่งขันนิยมในปัจจุบัน

ด้านตัวบทเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองขับร้องเพลงชั้นเดียวทั้งหมด นำกลวิธีการขับร้องที่ปรากฏพบในการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ยุคเปลี่ยนผ่านและยุคพัฒนาบูรณาการร่วมกัน ตามหลักจารีต การประพันธ์เพลงเถา ด้านทำนองดนตรีอัตราจังหวะชั้นเดียวทั้งหมด มีลักษณะที่กระชับ รุ่มร่ามีชั้นเชิงในการบรรเลง มีเดี่ยวรอบวงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงทั้งปี ระนาดเอก ซ้องวงใหญ่ ซ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม และกลองแขก เมื่อจบแล้วออกลูกหมดแบบดั้งเดิม

หางเพลง เป็นการคิดสร้างสรรค์ต่อยอดเพลงสระระหม่าแขกทางเครื่อง ที่ประพันธ์โดยครูชัยยุทธ โตสง่า ที่นำโครงสร้างเพลงสระระหม่าแขกของปี่ขวามาเรียบเรียง โดยผู้วิจัยได้รังสรรค์เพลงดังกล่าวภายใต้โครงสร้างสำนวนทำนองกระสวนด้วยชนบเดิม โดยกำหนดลักษณะการบรรเลงกลองแขกในรูปแบบใหม่ให้เกิดมิติในการฟังที่สร้างสรรค์ มีกลิ่นไอของภาษาสำเนียงแขกที่สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของบทเพลง อันมีลักษณะที่โน้มเอียงไปสู่ความเคารพ ด้วยจังหวะที่รุ่มร่าสุขุม

2.4.3 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงและบทวิจารณ์

1) องค์ความรู้ที่ได้รับจากการประพันธ์เพลงคีตะภควันต์ เกา

(1) เพื่อให้ผู้สนใจในการศึกษาด้านองค์ความรู้และแบบแผนของการขับร้องเพลงไทย ทราบถึงลักษณะและพัฒนาการ กระบวนการเปลี่ยนผ่านกระบวนการขับร้องเพลงไทยที่เกิดขึ้นในยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยน และยุคพัฒนา ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างมีตัวอย่างและหลักฐานอ้างอิงที่น่าเชื่อถือในวงวิชาการคีตศิลป์ไทย

(2) เพื่อให้ผู้สนใจในการศึกษาด้านลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย ทราบถึงกลวิธีการปฏิบัติขับร้องที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างเป็นระบบ

(3) เป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์เพลงที่ใช้การยึดหลักฐานคิดจากพุทธศาสนา การศึกษาประวัติศาสตร์ กระบวนวิธีที่เชื่อมโยงระหว่างจารีตเดิมและหลักนิยมตลอดจนการบูรณาการข้ามศาสตร์การขับร้อง

(4) ผลการวิจัยสาระัตถะในการประพันธ์เพลงด้านพุทธศาสนา ส่งให้พุทธศาสนิกชนมีความเข้าใจในหลักข้อห้ามการร้องเล่น การฟังดนตรีในศาสนาอีกแง่มุมหนึ่งที่ลึกซึ้งเพิ่มมากขึ้น มีผลต่อการเข้าใจและเข้าถึงซึ่งพุทธศาสนาเพิ่มมากขึ้น ทำให้ผู้ฟังสามารถพิจารณาเห็นถึงคุณค่าแห่งการขับร้อง ที่พระพุทธรูปเจ้านำมาใช้เป็นเครื่องมือในการสั่งสอนธรรมะ นำมาสู่การพัฒนามนุษย์ด้วยการขับร้อง ให้มีความถึงพร้อมสามารถส่งผลสู่ผู้ฟังให้มีปัญญาและมีปิติ ซึ่งสูงสุดของคุณค่าในการขับร้องคือการได้รับใช้พระศาสนา ซึ่งมนุษย์บางคนสามารถพัฒนาตนเองจากการฟังการขับร้องขั้นสูงสุด สู่ความเป็นโสดาบันได้ตามหลักพุทธศาสนา

(5) เกิดการประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดลักษณะใหม่ มีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงในลักษณะเชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงดุลยภาพของทำนองเพลง ระหว่างความเคารพบูชา ความศักดิ์สิทธิ์ ที่มีลักษณะจังหวะแซมซ้ำ สุขุม เข้าร่วมกับคุณสมบัติ อุปนิสัยแห่งวงปีพาทย์ไม้แข็งที่มีความรุ่มร่า กระชับ คมคาย การบูรณาการทั้งสองหลักการสู่ภาวะสมดุล

(6) ทราบถึงกระบวนการนำสันตติลักษณ์ 14 มาบรรจุใส่เป็นเนื้อร้องในรูปแบบใหม่ ทั้งสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เป็นฐานในการต่อยอดการนำฉันท กาวย โคร่ง กลอนต่าง ๆ มาพัฒนาสู่บทร้องเพลงเถา ที่พิจารณาวิธีการวางคำร้องและเสียงเอื้อนบนรากฐานแห่งความสัมพันธ์

(7) เกิดองค์ความรู้ กลวิธีการประสานเสียง 3 แนวเสียง ด้วย Harmonic Minor Scale ในระบบเสียงดนตรีไทย

(8) เป็นการรักษาวัฒนธรรมการตีกลองเพล และระฆังย่าคำ รัวสามลา ตีวัน ในลักษณะจังหวะที่ปรากฏในแถบพื้นบ้าน อำเภอยุทัย อำเภอนครหลวง อำเภอภาชี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งได้รับถ่ายทอดมาในชุมชนไม่ต่ำกว่า 150 ปี ที่มีความแตกต่างจากทั่วไป

- เกิดกระบวนการพัฒนาจังหวะของดนตรีไทยให้สามารถมีศักยภาพบรรเลงเพลงในลักษณะจังหวะวอลซ์ (Waltz) ที่เกี่ยวกับจังหวะ 3/4 ให้มีผลสู่ความรู้ในลักษณะใหม่

2) คีตะภควันต์วิจารณ์

ผู้วิจัยได้รับความกรุณายังจากท่านผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย บทประพันธ์ และการขับร้องเพลงไทย ตรวจทานผลงานการสร้างสรรคเพลงคีตะภควันท์ เถา มีทั้งหมดจำนวน 7 ท่าน ดังนี้

(1) ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านวิชาสาขาดนตรีวิทยา กรุณาตรวจสอบความถูกต้องในผลการคัดเลือกตัวแทนผู้ขับร้อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9 นำสู่การนำลักษณะเฉพาะทางขับร้องดังกล่าวมาสร้างสรรค์ ประพันธ์เพลง ตลอดจนกรุณาให้หลักคิดในการประพันธ์เพลงในเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา นำมาสู่กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์

(2) ศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรมทา ผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญา หลักสูตรปริญญาโทและเอกทางด้านปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏวชิรวิทยาลัย กรุณาให้ความรู้ ด้านดนตรีที่ปรากฏในพุทธศาสนาทั้ง 3 นิกาย มอบหลักคิดทัศนคติที่มีต่อดนตรีเชิงพุทธในแต่ละนิกายซึ่ง มีความแตกต่างกัน ตลอดจนลักษณะดนตรีโดยรวมที่ปรากฏในพุทธศาสนา โดยท่านสนับสนุนแนวคิด การสร้างสรรค์เพลงเพื่อเป็นเครื่องบูชา ติดต่อสื่อสาร จูงใจให้มนุษย์ไปสู่ผู้ที่มีจิตสูงขึ้นด้วยเสียงเพลง โดยเฉพาะเสียงที่อยู่ในระดับเสียงต่ำ ด้วยภาษาดนตรีนั้นมีความลึกซึ้งกว่าภาษาตัวหนังสือ เนื่องจากภาษา ตัวหนังสือธรรมดา นั้น ผู้รับสารจะได้แต่เพียงความรู้ แต่ขาดความประทับใจ ความลึกซึ้ง และความงามใน เนื้อหา บางสิ่งบางอย่างในดนตรีนั้น ไม่สามารถชดเชยด้วยภาษาของหนังสือได้

จากประสบการณ์ที่ผ่านมาของท่านอาจารย์ที่อยู่ในวัฒนธรรมพุทธศาสนานิกายเถรวาท กล่าวว่า ปรากฏดนตรีที่เป็นในเชิงลบในพุทธศาสนานิกายเถรวาทจำนวนมาก เยอะกว่าลังกา พม่า ลาว กัมพูชา การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงเชิงพุทธเป็นภาระหน้าที่ของผู้เกี่ยวข้องทางด้านดนตรีซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ ที่จะทำให้บรรยากาศการมองดนตรีกับพุทธศาสนาในเชิงลบนี้ ค่อย ๆ หายจางไป ตลอดจนมอบหลักคิดในการการประพันธ์เพลงเชิงพุทธที่น่าสนใจ

(3) ศาสตราจารย์ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย ได้กรุณาตรวจสอบ ระบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์ ลักษณะบังคับ วิธีร้อยกรองถ้อยคำ เรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบตาม ลักษณะบังคับบัญญัติ การจำกัดคำและวรรคตอนให้รับสัมผัสกัน พิจารณาถึงความหมาย ความไพเราะ ตามกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์ให้มีความถูกต้องของอักขระวิธีที่สอดคล้องสัมพันธ์กับทางขับร้อง ตลอดจนแนะแนวทางการบรรจุบทร้องในเพลงทั้ง 3 อัตราจังหวะ

(4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์คีตศิลป์ไทยและวรรณคดี กรุณาตรวจสอบพิจารณาการแปลอรรถกถาธรรมบทสู่บทประพันธ์ ลักษณะคำประพันธ์ที่นำมาใช้บรรจุ เพลง แนวคิดการประดิษฐ์ทางขับร้องด้วยบทสร้อย ตลอดจนแนะนำแนวทาง วิธีการการนำเสนอผลงาน การประพันธ์ทางขับร้อง

(5) ครูสมชาย ทัพพร ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย กรมศิลปากร กรุณาตรวจสอบกลวิธีการขับร้องในยุคดั้งเดิม ยุคเปลี่ยนผ่าน และยุคปัจจุบัน ตรวจสอบกระบวนการเชื่อมโยงของทำนองขับร้อง เสียงลูกตกของทำนองการขับร้องกับเสียงลูกตกของทำนองดนตรี โดยพยายามให้เกิดเสียงลูกตกทั้งลูกตก

หลักและลูกตกรอง เพื่อความชัดเจนในการตรวจสอบกระบวนการประพันธ์ ให้ทำนองขับร้องและทำนองดนตรีมีผลแห่งความสัมพันธ์ที่ชัดเจน

(6) ครูจำลอง ม่วงท้วม คุรียางคศิลป์ปิ่นอาวโส กรมศิลปากร กรุณาตรวจสอบมือฆ้องหลัก การนำมือของเพลงหน้าพาทย์มาบรรจุในเพลงเถา โดยพิจารณาถึงจารีตปฏิบัติ ความเหมาะสมของสำนวนเพลง ตรวจสอบความสัมพันธ์ของสำนวนถามตอบของทำนองเพลงที่เป็นเหตุเป็นผลกัน

(7) ครูสืบศักดิ์ คุรียประณีต คุรียางคศิลป์ปิ่นอาวโส กรมศิลปากร กรุณาตรวจสอบสำนวนทางบรรเลงอัตราจังหวะสามชั้นที่ยืดขยายเป็นอัตราจังหวะหกชั้น พิจารณาเสียงลูกตกหลัก เสียงลูกตกรอง สำนวนล้อ การเลื้อยจังหวะ ตลอดจนหน้าทับในอัตราจังหวะหกชั้น และการเดี่ยวในอัตราจังหวะชั้นเดียว

ผลการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงคีตะภควันท์ เถา ดำเนินตามกรอบองค์ความรู้จากทฤษฎี การสร้างสรรค์ศิลป์ ของ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ ที่นับว่าเป็นคุณูปการอันสูงส่งของ กระบวนการเรียนรู้สร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง ที่สามารถให้ผู้เรียนพิจารณาเรียนรู้เค้ามูล สมมติฐานแห่ง จุดเริ่มต้นพื้นฐานสู่การสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงด้วยเหตุผลที่มีวิชาการรองรับ สามารถนำไปสู่การศึกษา และอธิบายการเคลื่อนไหวของศาสตร์ทางการสร้างสรรค์ ได้อย่างเป็นระบบ พร้อมสร้างการตีความหมาย ด้วยการมองผ่านมิติกลวิธีปฏิบัติที่กรอบโครงสร้างทางวิชาการที่ชัดเจน ทำให้นักสร้างสรรค์ศิลป์สามารถ มีกำลังที่จะสามารถอธิบายมูลเหตุของการมีขึ้นแห่งผลงานศิลป์ได้อย่างสอดคล้อง ความเชื่อมโยงกับ แนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ตรวจสอบ

การประพันธ์เพลงคีตะภควันท์ เถา ได้นำแนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ มาอธิบายเหตุ และผลของการประพันธ์ ที่สะท้อนถึงกระบวนการกล่อมเกลามนุษย์ให้กลายเป็นผู้มีจิตใจสูงด้วย วิทยาการ ศาสนาจริยศาสตร์ และศิลปะ ซึ่งหลักทางสุนทรียศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่วัดด้วยความงาม ปรากฏ ระบบการกล่อมเกลาวีถีชีวิตไทยที่อยู่ภายใต้บรรพบุรุษพุทธศาสนาแบบเถรวาท ที่ปรากฏร่องรอยการนำ ศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์มาใช้ในการสั่งสอน สืบทอดพระศาสนาเป็นจำนวนมาก ซึ่งมนุษย์จะพัฒนา กระบวนสุนทรียศาสตร์ได้นั้น ควรจะเป็นผู้ที่มีความโน้มเอียงสู่ศาสนาและจริยศาสตร์ เพราะสิ่งต่าง ๆ ที่ ผู้ถึงพร้อมทั้งศาสนาจริยศาสตร์และศิลปะเข้าใจนั้น เมื่อรังสรรค์แนวคิดอันหนึ่งอันใด จะไม่หยยยื่นให้กับ ผู้อื่นแบบที่อ้อ ๆ โดยปราศจากหลักการที่ควรเป็น แต่การพัฒนากระบวนสุนทรียศาสตร์จากองค์ความรู้ ของผู้ถึงพร้อมนั้น จะประณีตงดงามมีเหตุผลกว่าผู้ที่ขาดหลักของศาสนาและจริยศาสตร์

ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ตลอดจนแนวคิดด้านศาสนสุนทรียศาสตร์ วิจารณ์ เป็นเครื่องมือช่วยตรวจสอบ ช่วยจัดและสรุปข้อเท็จจริง โดยพิจารณาจากคุณลักษณะของตัวแปร สำคัญที่ปรากฏใช้ขยายความ ตลอดจนการตีความเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ส่งเสริมให้เกิดการสรุปผลลัพธ์ ตลอดจนกำหนดปทัสถานด้านสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง มีผลสนับสนุนสู่การถ่ายทอดความรู้ภายใต้ทฤษฎี คัมภีร์ การวิจัยมีคุณค่าในความสามารถระบุตัวแปร นำไปสู่การพัฒนาศักยภาพความรู้ด้านการสร้างสรรค์ ประพันธ์เพลงได้

3. ข้อเสนอแนะ

3.3 ข้อเสนอแนะทั่วไป

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมในสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การขับร้องของไทย เมื่อทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับงานด้านประวัติศาสตร์การขับร้องของไทย พบว่า มีการเขียนอ้างอิงเป็นเอกสารวิชาการน้อยมาก ทั้งที่เรามีวัฒนธรรมการขับร้องที่ยาวนานไม่ต่ำกว่า 1,465 ปี งานด้านคีตศิลป์ไทยยังขาดผู้มีความสนใจในการศึกษาประวัติศาสตร์การขับร้องอยู่มาก ผู้วิจัยได้ดำเนินการเขียนบทความเรื่อง หลักฐานด้านการขับร้องสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทยและที่ปรากฏในพุทธศาสนา ตีพิมพ์เป็นงานวิชาการ แต่งานเขียนครั้งนั้น ยังสามารถต่อยอดการค้นคว้าซึ่งมีหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์การขับร้องที่รอให้ทำการศึกษาค้นคว้าอีกเป็นจำนวนมาก จะนำมาสู่การส่งผลอันเป็นรูปธรรมสู่ประเทศชาติ ในด้านการสร้างฐานความรู้ทางด้านวัฒนธรรมให้พัฒนามั่นคง อันเป็นประโยชน์โดยตรงต่อระบบการศึกษาด้านการขับร้องของชาติไทย

3.3 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

การสร้างสรรค์เพลงที่นำเสนอด้วยวงดนตรีไทยมาตรฐาน เช่น วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ฯ ควรมีการริเริ่มกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากอุปนิสัย คุณสมบัติที่ตรงข้ามของวงดนตรีนั้น ๆ ในลักษณะเชื่อมมิติความสัมพันธ์เชิงคุณภาพของทำนองเพลง ความหมาย และรูปแบบของวงดนตรี โดยพิจารณา บูรณาการทั้งสามหลักการดังกล่าวสู่ภาวะสมดุล เช่น เพลงที่สะท้อนความโศกเศร้า ด้วยวงปี่พาทย์เสภา เพลงที่สะท้อนถึงความเคารพด้วยวงปี่พาทย์มอญ เพลงที่สะท้อนถึงความรุ่มร่า ด้วยวงมโหรี เพื่อเป็นประเด็นท้าทายในการการสร้างสรรค์ศิลป์ นำมาสู่การค้นหากลวิธีการแสดงศักยภาพเครื่องแห่งดนตรีนั้น ๆ ตลอดจนสะท้อนถึงภูมิปัญญา องค์ความรู้ในการปรุงประดิษฐ์เพลงของผู้วิจัยนั้น ๆ เพื่อผลแห่งสุนทรียศาสตร์ที่สูงสุด

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2544) **ครุฑครุฑรองร้อยกรองไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- กรมศิลปากร. (2548). **ตำราพระราชพิธีเฝ้าและตำราทวาทศพิธี**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- กรมศิลปากร. **โครงการองค์ความรู้ทางบรรเลงเพลงไทย กรณีศึกษาโน้ตเพลงไทย 2479-2483**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <https://www.finearts.go.th/main/view/26323>.
- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (2556). **ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2555**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา. (2562). **ดุष्ณีนีพนธ์การแสดงดนตรี: สุนทรียะเพลงร้องโรแมนติกแห่งตำนาน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ณีนีพนธ์บัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- กลุ่มเผยแพร่ฯ กรมศิลปากร. (2565). **ภาพนักดนตรีสตรีสมัยทวารวดี**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2565 จาก: <https://www.facebook.com/prfinearts/photos>.
- กองหอสมุดแห่งชาติ. (2533) **ศิลาจารึกสุโขทัย หลักที่ 1 จารึก พ่อขุนรามคำแหง : อ่านและจัดทำคำอธิบายประชุมสัมมนาเรื่องศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กองหอสมุดแห่งชาติ.
- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ณีนีพนธ์บัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, กรุงเทพมหานคร.
- กิตติ วัฒนสมหาตม์. (2533). **ดนตรีสุโขทัย : ศึกษาและวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏในประเทศไทย**. (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, นครปฐม.
- กิตตินันท์ ชินสำราญ. (2563). **ดุष्ณีนีพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง : บทเพลงร้องศิลป์ไทย**. **วารสารดนตรีรังสิ มหาวิทยาลัยรังสิต**. 15(1), มกราคม – มิถุนายน, น. 26 - 39.
- โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์ และคณะ. (2545). **มิติสุขภาพกระบวนทัศน์ใหม่เพื่อสร้างสังคมแห่งสุขภาวะ: ผลลัพธ์ของการประชุมการประชุมระดมความคิดในเวทีสัมมนาเรื่อง การปรับกระบวนทัศน์ทางการแพทย์และสุขภาพของสังคมไทย**. ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข.
- โกศล ช่อผกา. (2542). **พุทธกระบวนทัศน์เชิงนิเวศวิทยาแนวลึก**. (รายงานการวิจัย) มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- ครูสภา, (2537). **หนังสือประวัติครู**. กรุงเทพฯ: ครูสภาลาดพร้าว.
- ชัยทัต โสพระขรรค์. (2560). **คีตศิลป์ไทย**. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. 4(1), มีนาคม – สิงหาคม, น. 45-64.
- ชูศรี สาธ. (2538). **บันทึกการขุดค้นโบราณคดีบ้านคูบัว**. กรุงเทพฯ: มปท.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2563) **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

- ดนตรีกับศาสนาพุทธ. (2564). **นิกายวัชรยาน (Buddhist Music Manifesto)**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://dharmafarer.wordpress.com/tag/improvization/>
- ติน ปรัชญพหุทธิ. (2551). **การบริหารการพัฒนา : ความหมาย เนื้อหา แนวทางและปัญหา**. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ท้วม ประสิทธิ์กุล. (2529). **หลักคีตศิลป์**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.
- ทีฆนิกาย สีสันธารวรรค. (2564). **พระไตรปิฎกเล่มที่ 9**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://84000.org/tipitaka/read/?nhindex09>.
- บุญตา เขียนทองกุล. (2564) **เพลงประกอบระบำทวารวดี**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2564 จาก <https://www.finearts.go.th/main/view/21014->
- บุญสืบ บุญเกิด. (2559). ประวัติการบันทึกโน้ตดนตรีไทย. **วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**. 4(1) มกราคม - มิถุนายน. น. 85, น. 96.
- ประสาน ต่างใจ. (2545). **บุพนิมิตกระบวนทัศน์ใหม่**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2564. จาก <https://www.sciencedirect.com/topics/veterinary-science-and-veterinary-medicine/middle-ear>. น. 34.
- พระญาณไทย. (2455). **ไตรภูมิพระร่วง**. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยาวังบูรพา.
- พระไตรปิฎก (2560). **ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิตติวุตตะก-สุตตนิบาต**. (เล่มที่ 17) [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://84000.org/tipitaka/book/v.php?B=25&A=41&Z=72>
- พระไตรปิฎก **พระสุตตันตปิฎก** (2560). **ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิตติวุตตะก-สุตตนิบาต**. (เล่มที่ 17, เล่มที่ 25). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://84000.org/tipitaka/attha/v.php?B=25&A=2384&Z=2422>
- พระไตรปิฎก. (2560). **ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปรินิพพานสูตร**. (เล่มที่ 2, เล่มที่ 10). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://84000.org/tipitaka/book/v.php?B=10&A=1888&Z=3915>
- พระธรรมกิตติวงศ์ (ทองดี สุรเตโช). (2551). **พจนานุกรมเพื่อการศึกษาพุทธศาสน์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.
- พระสิริมงคลจารย์. (2564). **มังคลตถิยปณิ**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <http://www.thammasatu.net/balee/mkthai.php?Page=-1&park=1>.
- พระสิริมงคลจารย์. (2564). **มังคลตถิยปณิ**, [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 18 สิงหาคม 2564 จาก <http://www.thammasatu.net/balee/mkthai.php?Page=-1&park=1>.
- พันจันทนุมาศ (เจิม). (2512) **ประชุมพงศาวดาร ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์.

- พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (2564). **สต็อกก๊อกรม**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 กรกฎาคม 2564 จาก <http://soundofangkor.org/?fbclid=IwAR10SqljKgxNAHenGzAxP2Pl-7ILkldw23CNjtcYJa3g7hLk5YyDhLaR66Y>.
- พูนพิศ อมาตยกุล พิชิต ชัยเสรี และคณะ, (2526) **นามานุกรมศิลปเพลงไทยในรอบ ๒๐๐ ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2524) **สยามสังคีต**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). **ลำนํ้าแห่งสยาม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นิตยสาร HIFI STERREO.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2554). **สมองมนุษย์กับดนตรีและศิลปะการแสดง**. (เอกสารประกอบคำบรรยาย). กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- มติชนออนไลน์. [ออนไลน์]. **ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาล 1**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 6 กรกฎาคม พ.ศ.2564 จาก https://www.matichon.co.th/article/news_904242
- เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (2564). ตะวันฉายฉายน้ำอ้อมตา. **มติชนสุดสัปดาห์** 3(9) กันยายน.
- เมฆา วิรุฬหก. (2559). “นางร้องไห้”. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 6 กรกฎาคม 2564. จาก https://www.silpa-mag.com/culture/article_3659.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2554) **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2555). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2555**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- ราชบัณฑิตยสภา. (2556.). **บทวิทยุรายการ “รู้ รัก ภาษาไทย”**. (ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย) เมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2556 เวลา 7.00-7.30 น.
- ราชบัณฑิตยสภา. (2556.). **โยคะ**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <http://legacy.orst.go.th/?knowledges=%E0%B9%82%E0%B8%A2%E0%B8%84%E0%B8%B0>.
- ราชบัณฑิตยสภา. (2560). **พจนานุกรม ศัพท์ปรัชญา ฉบับราชบัณฑิตยสภา**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสภา.
- วัดโมลีโลกยาราม. (2566). **วสันตดิถีฉันท 14**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 ธันวาคม 2565. จาก <https://www.watmoli.com/poetry/923/28/04/2019>
- วันพระ สืบสกุลจินดา. (2563) **เจาะลึกโฉนดละคร วังพระเจ้านครศรีธรรมราช จากกรุงธนบุรีถึงรัตนโกสินทร์. (ศิลปวัฒนธรรม)**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 6 กรกฎาคม พ.ศ. 2564. จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_12725.
- วินัย พงศ์ศรีเพียร. (2548). **กฎมณเฑียรบาล ฉบับเฉลิมพระเกียรติ**. (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในโอกาสที่กฎหมายตราสามดวงมีอายุครบ 200 ปี และเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในโอกาสที่ทรงครองสิริราชสมบัติปีที่ 60 พุทธศักราช 2548) กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

- วีณา ศรีธัญรัตน์, พรพิมล พุทธมัตย์ และสุวรรณา สัจจวีรธรรม. (2526) **ผลงานด้านวัฒนธรรมของสมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค).** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, กรุงเทพมหานคร.
- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2550). **จารึกถ้ำนารายณ์.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 13 กุมภาพันธ์ 2565. จาก: <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/279>.
- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2550). **จารึกแผ่นทองแดง.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 20 มกราคม 2565 จาก: <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/279>.
- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2550). **จารึกศาลเจ้า.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 26 มกราคม 2565. จาก: <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/339>
- ศูนย์สังคีตศิลป์. (2542). **ประชุมบหมโหรี.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร. (2472). **ประชุมศิลาจารึกสยาม ภาค 2 จารึกกรุงเทพมหานคร เมืองละโว้ เมืองประเทศราชขึ้นแก่กรุงศรีวิชัย.** พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรณาการ. น.19.
- สมภาร พรหมทา. (2564). **สุนทรียศาสตร์ศึกษา.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันจันทร์ที่ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://youtu.be/ETiHFTEnk8>.
- สำนักมาตรฐานและประเมินผล. (2553). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- สิริเศรษฐ ปันทุรอำพร. (2562). **ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุชนิพนธ์บัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- สุกรี เจริญสุข. (2549). **บริหารจินตนาการ.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิอาจารย์สุกรี เจริญสุข.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2561). **มโหรี เพลงดนตรีมีนยายเชิงสังวาส ของราชสำนักสมัยอยุธยา.** [ออนไลน์]. สืบค้น 20 มกราคม 2565 https://www.matchonweekly.com/sujit/article_92229
- สุพัฒน์ หอมสุวรรณ. (2554). **ศูนย์ข้อมูลกลางวัฒนธรรม.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <http://www.m-culture.in.th/album/view/14163/>
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติ-สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราชญ์ทอง.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 27 สิงหาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **จินตตามณี.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 27 สิงหาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **ทวาทศมาส.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 กรกฎาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **บทดอกสร้อยสวรรค์.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 24 มกราคม 2565 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **บุณโณวาทคำฉันท์.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 28 สิงหาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **ประชุมโคลงโลกนิติ.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 กรกฎาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **ปาจิตกumarกลอนอ่าน.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 28 กรกฎาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.

- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **มหาชาติคำหลวง กัณฑ์นครกัณฑ์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 29 กรกฎาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **ลิลิตยวนพ่าย**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 สิงหาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- ห้องสมุดวัชรญาณ. (2564). **อนิรุทธคำฉันท์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 สิงหาคม 2564 จาก <https://vajirayana.org/>.
- หอสมุดคุรุสภา. (2537). **ประวัติครู**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.
- หอสมุดแห่งชาติ. (2529). **จารึกในประเทศไทย** กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ.
- เหม เวชกร. (2545). **สมุดภาพพระพุทธประวัติฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564. จาก <https://84000.org/tipitaka/picture/f21.html>.
- อานนท์ กาญจนโพธิ์. (2557). **การวิเคราะห์รูปแบบวิธีการขับร้องเพลงปรบไต่บ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- อุ้นใจท้าวส์ (2564). **วัดพระพายหลวง**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม 2564 จาก <https://sites.google.com/site/ounjaitour/topic/wadphraphayhlwng>.
- 3 king.lib.kmutt.ac.th. (2564). **พระราชกรณียกิจด้านศิลปวัฒนธรรม**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 29 สิงหาคม 2564 จาก <https://3king.lib.kmutt.ac.th/KingTarksinCD/chapter13/page91.html>.
- HI_Hu.RU. (2561). **ประณตินม่าน**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน 2565 จาก <https://www.facebook.com/his.ru/posts/2227238564191716/>.
- Ichiro NAKAYAMA. (2004). **Comparative Studies on Vocal Expressions in Japanese Traditional and Western Classical- Style Singing, Using a Common Verse**. [online]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <https://www.icacommission.org/Proceedings/ICA2004Kyoto/pdf/Mo4.C1.1.pdf>.
- Maria Pantel. (2017). **TOWARDS THE CHARACTERIZATION OF SINGING STYLES IN WORLD MUSIC**. [online]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/64613/Dixon%20Towards%20the%20characterization%202017%20Accepted.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- Nathalie Henrich. (2007). Resonance strategies used in Bulgarian women's singing style: a pilot study. National Library of Medicine. **National Center for biotechnology Information**. 32(4) July. [online]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14015430600891504>.

- Pauline Larrouy-Maestri. (2014). Effects of Melody and Technique on Acoustical and Musical Features of Western Operatic Singing Voices. **National Library of Medicine. National Center for biotechnology Information**. 28(3). May – February. [online]. สืบค้นเมื่อ 29 ธันวาคม 2564 จาก https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/158220/1/LarrouyMaestri_OperaticVoices_JV_2014.pdf.
- Suchada Sowat, (2018). **Thai Classical Music for the Phrammas Episode in Khon Performance**. Doctor of Philosophy University of York Music.
- thai pbs. (2560). โยเดีย ที่คิด (ไม่) ถึง : นาฏศิลป์และดนตรี. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2564. จาก <https://www.youtube.com/watch?v>
- tibettravel.(2023). **Liturgical Chanting**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 ธันวาคม 2565. จาก <https://www.tibettravel.org/tibetan-culture/understanding-the-importance-of-tibetan-music.html>.



บุคลากรกรม

คณพล จันทน์หอม. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์).
อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 22 มกราคม 2566, 30 มกราคม 2566.
จำลอง ม่วงท้วม. ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 13 กุมภาพันธ์ 2566, 5 มีนาคม 2566, 7 มีนาคม 2566.
ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ (คีตศิลป์ไทย) ประจำปี 2555 ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
(ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 21 กุมภาพันธ์ 2563, 4 มีนาคม 2566.
ถาวร สิกขโกศล. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 22
มกราคม 2565, 27 มีนาคม 2565, 20 มีนาคม 2566.
พูนพิศ อมาตยกุล. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์. วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล.
(ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 5 มกราคม 2563, 2 ตุลาคม 2563,
9 ตุลาคม 2563, 12 ตุลาคม 2563, 15 ตุลาคม 2563
สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2566, 14 กุมภาพันธ์ 2566.
สมภาร พรหมทา. ศาสตราจารย์ ดร. ผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญา มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
(ผู้ให้สัมภาษณ์). อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มกราคม 2566.
สืบสุด ดุริยประณีต อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี กรมประชาสัมพันธ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์).
อานนท์ กาญจนโพธิ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 7 มีนาคม 2566, 8 มีนาคม 2566.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล





แบบสอบถามการวิจัย

เรื่อง ลักษณะเฉพาะทางขับร้องเพลงไทย สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงสมัยรัชกาลที่ 9

สู่การประพันธ์เพลงคีตะภควินต์ เถา

UNIQUE VOCAL CHARACTERISTICS OF THAI CLASSICAL SINGING DURING THE REIGN OF
KING RAMA V - KING RAMA IX
TO THE COMPOSITION, KHITA PHAK-KHA-WAN THAO

คำชี้แจง

แบบสอบถามฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้ แบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ตลอดจนเพื่อเป็นฐานในการพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทย ซึ่งข้อมูลที่ได้จากการตอบแบบสอบถาม จะทำให้ทราบถึงวัฒนธรรมการขับร้องในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างเป็นระบบ อันจะนำมาสู่การพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทยต่อไป

แบบสอบถามแบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 องค์ความรู้ แบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

ตอนที่ 2 การพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทย

ขอขอบพระคุณที่ให้ข้อมูลไว้ ณ โอกาสนี้

(นายอานนท์ กาญจนโพธิ์)

นักศึกษานิพนธ์เอก หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ติดต่อโดยตรง: โทรศัพท์มือถือ: 09-6884-0122,
E-mail: arnon0863393013@gmail.com



แบบสอบถามสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ..... ชื่อสกุล.....
 ตำแหน่ง.....
 ระยะเวลาในการปฏิบัติงาน ปี.....เดือน
 สังกัดหน่วยงาน.....

ตอนที่ 1 องค์ความรู้ แบบแผนของการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

คำชี้แจง กรอกข้อความคำตอบตามความคิดเห็นของท่าน

1. ในทัศนะของท่าน องค์ความรู้ หรือแบบแผนการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 มีลักษณะเป็นอย่างไร โปรดอธิบายพร้อมให้เหตุผล

.....

2. ในทัศนะของท่าน องค์ความรู้ หรือแบบแผนการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 9 หรือในรัชกาลที่ใกล้เคียง มีลักษณะเป็นอย่างไร โปรดอธิบาย พร้อมให้เหตุผล

.....

3. ต้นแบบองค์ความรู้ หรือแบบแผนการขับร้องเพลงไทยเกิดจากสิ่งใด หรือบุคคลทางคีตศิลป์ไทยเป็นสำคัญ โปรดอธิบายพร้อมยกตัวอย่าง

.....

4. ท่านคิดว่าบุคคลสำคัญทางคีตศิลป์ไทยท่านใด ที่เป็นกำลังหลักในการสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับงานทางด้านคีตศิลป์ไทย โปรดยกตัวอย่างและให้เหตุผล

.....

5. จากคำถามข้างต้น ท่านคิดว่าบทเพลงใดที่ท่านคิดว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญของศิลปินท่านดังกล่าว โปรดยกตัวอย่างและให้เหตุผล

.....

6. กลวิธีการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ในแต่ละสมัย มีลักษณะความเหมือนต่างอย่างไร

.....

.....

ตอนที่ 2 การพัฒนาสร้างสรรค์กระบวนการประพันธ์ทำนองขับร้องเพลงไทย

คำชี้แจง กรอกข้อความคำตอบตามความคิดเห็นของท่าน

1. ในทัศนะคติของท่าน ในด้านการสร้างสรรค์ ท่านอยากให้การขับร้องเพลงไทยมีการพัฒนาหรือไม่ อย่างไร โปรดให้เหตุผล

.....

.....

2. การสร้างสรรค์การขับร้องเพลงไทยในลักษณะใด ที่ท่านเห็นควรให้เกิดขึ้น ระหว่างการขับร้องเพลงไทยโดยยึดถือขนบเดิม กับการขับร้องเพลงไทยโดยยึดสมัยนิยม

.....

.....

3. จากคำถามข้างต้น ท่านอยากให้การขับร้องเพลงไทยมีการพัฒนาในลักษณะใด (ยกตัวอย่างเช่น คำร้อง, ทำนองเอื้อน, จังหวะ, เป็นต้น)

.....

.....

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ที่ท่านให้ความอนุเคราะห์ให้ข้อมูล มา ณ โอกาสนี้

*** หากท่านมีความประสงค์จะขอรับรายงานสรุปผลเกี่ยวกับการศึกษา กรุณากรอกรายละเอียดด้านล่างให้ชัดเจน และตัดชิ้นส่วนนี้ส่งมายังผู้วิจัย หรือแจ้งข้อความประสงค์มาที่ E-mail: arnon0863393013@gmail.com หลังจากที่ได้รับวิทยานิพนธ์ได้รับการอนุมัติปริญญาแล้ว ผู้วิจัยจะดำเนินการจัดส่งรายงานสรุปผลการศึกษาให้ท่านต่อไป   

ชื่อผู้รับ..... ที่อยู่.....

.....

.....

โทรศัพท์..... E-mail:

ภาคผนวก ข
รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิตรวจเครื่องมือ



รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิตรวจเครื่องมือ

ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุน	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วุฒิการศึกษาปริญญาเอก สาขาการวัดและประเมินผล การศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุธี จันทร์ศรี	อาจารย์ด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา วุฒิการศึกษาปริญญาโท สาขาวัฒนธรรมศึกษา แขนงมานุษยวิทยาการดนตรี สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเซีย มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญเสก บรรจงจัด	อาจารย์ด้านดนตรีไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วุฒิการศึกษาปริญญาโท สาขาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ภาคผนวก ค
การเก็บข้อมูลภาคสนาม





ภาพที่ 46 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์ กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 47 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 48 ศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรหมทา ผู้อำนวยการศูนย์ศึกษาพุทธปรัชญามหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 49 ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 50 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ถาวร สิกขโกศล ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ไทย
และวรรณคดี กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 51 ครูสมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 52 ครูจำลอง ม่วงท้วม ศิลปินอาวุโสสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กับผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-สกุล

นายอานนท์ กาญจนโพธิ์

วันเดือนปีเกิด

13 กุมภาพันธ์ 2529

สถานที่เกิด

อ.อุทัย จ. พระนครศรีอยุธยา

ที่อยู่ปัจจุบัน

39/3 หมู่ที่ 15 ซอยสยามพัฒนา 27

ต.บางหัวเสือ อ.พระประแดง จ.สมุทรปราการ 10130

ติดต่อ: 096-8840122 Facebook: Arnon Kanjanapho

Email Address: arnon0863393013@gmail.com.

สถานที่ทำงาน

โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า สมุทรปราการ

พ.ศ. 2547

มัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอกคีตศิลป์ไทย

พ.ศ. 2552

วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา

พ.ศ. 2557

แขนง คีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

แขนง มานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology)

พ.ศ. 2566

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

ศิลปดุริยางค์บัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์