วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ปีที่ 14 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ

เดชน์ คงอิ่ม[1]/ นพคุณ สดประเสริฐ[2] /ดุษฎี มีป้อม[3]
[1]นักศึกษาศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
[2]ผศ. ดร.,สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
[3]ผศ. ดร.,โครงการบัณฑิตศึกษา คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อีเมล : dejngongim@gmail.com
รับต้นฉบับ 18 กันยายน 2565; ปรับแก้ไข 1 พฤศจิกายน2565; รับตีพิมพ์ 2 ธันวาคม 2565

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาบทเพลงประเภทเพลงตระสำหรับบรรเลงในพิธีไหว้ครูและบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละครประจำองค์เทพเจ้า 10 องค์ผลการวิจัยพบว่ามือฆ้องในเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าดังกล่าวมีอัตลักษณ์มือฆ้องที่ใช้ “ทาง”เพื่อสื่อถึงจินตภาพและทิพยภาวะผ่านกระบวนการทางดนตรี ภายใต้โครงสร้างการประพันธ์ประเภทเพลงตระอัตลักษณ์ของเพลงดังกล่าวกอรปขึ้นจากเม็ดพรายในเสียงและวิธีการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่

คำสำคัญ
มือฆ้อง เพลงหน้าพาทย์ ตระ ทศเทพ

วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ปีที่ 14 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

Characteristics of Khong Wong Yai Melody in the Naphat Pieces in Thossathep

Dejn Gong-im[1]/ Nopakun Sodprasert [2]/ Dussadee Meepom[3]

[1]Ph.D.student., of Fine Arts(Music). Music Program Bunditpatanasilpa Institute

[2]Asst.Prof. Dr., Program in Music and Drama Bunditpatanasilpa Institute

[3]Asst.Prof. Dr., A graduate Program Bunditpatanasil Institute

E-mail: dejngongim@gmail.com

Received 18 September 2022; Accepted 1 November 2022; Published 2 December 2022

Abstract

This article aims to study the identity of the *Khong Wong Yai's* melody *(Meu Khong)* occurring in the advanced *Naphat* in Totssathep, which is part of the thesis titled"Duriyaphatyabhiromya, Tossathep Aphiwanthana". The qualitative research method was employed in this study by focusing on *Tra* for the *Wai Khru* ceremony as well as *Khon* and *Lakhon* performances, to which the ten Hindu gods are referred. The findings revealed that *Khong Wong Yai's* melodies of the *Tra* represent their characteristics through Thang as a discourse of the gods' imaginary and divine expression under the compositional structure of Tra genre. This identity established relies on embellishment and instrumental practice of the *Khong Wong Yai*

Keywords

Khong Wong Yai melody, sacred Naphat Music, Tra, Thossathep

ที่มาและความสำคัญ

เพลงหน้าพาทย์คือเพลงประเภทหนึ่งในดนตรีไทย ที่สื่อถึงอาการต่าง ๆ ด้วยจินตภาพที่เกี่ยวกับพิธีกรรมและการแสดง ดังราชบัณฑิตยสถานอธิบายไว้ในสารานุกรมเพลงไทยความว่า

เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบการแสดงกิริยาอาการต่างๆ ของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ การเกิดขึ้น การตั้งอยู่และสูญหาย ของวัตถุและธรรมชาติ ทั้งที่มีกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบันและกิริยาที่เป็นอดีต เช่น ทำในกิริยา ยืน เดิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้น สูญหายไปของวัตถุและธรรมชาติ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545)

เพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบพิธีกรรม ได้แก่ พิธีไหว้ครูโขน ละคร ไหว้ครูดนตรีไทย เช่น เพลงสาธุการกลอง ตระบองกัน ตระสันนิบาต ตระเชิญ เสมอเถร เสมอเข้าที่ นั่งกิน เช่นเหล้า เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์สำหรับทำประกอบการแสดงโขน ละคร เป็นเพลงหน้าพาทย์ไม่มีในพิธีไหว้ครูโขน ละคร และไหว้ครูดนตรีไทย เป็นหน้าพาทย์เฉพาะประกอบการแสดง เช่น เพลงเชิดฉาน เพลงศรทะนง เพลงสยาเดิน เพลงสยาครวญ เพลงโอด เป็นต้น ทั้งนี้เพลงหน้าพาทย์ในบางเพลงมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรม และการแสดงมหรสพ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับความเชื่อและความศักดิ์สิทธิ์ มีกระบวนการเรียนรู้ซึ่งมีข้อกำหนดขั้นตอนในการถ่ายทอดสำหรับผู้ศึกษาดนตรีไทยโดยเรียกพิธีกรรมในการถ่ายทอดนี้ว่า “ครอบ” หรือ “พิธีครอบ” ซึ่งเป็นพิธีที่มีความสำคัญและมีความหมายสำหรับการเป็นนักดนตรีไทยสายปี่พาทย์ จะต้องได้รับการขอกรรมสิทธิ์ในการเรียนเพลงชั้นสูง คือ เพลงหน้าพาทย์ และมีการกำหนดระดับชั้นในพิธีครอบ เพื่อที่จะได้ยกระดับการเรียนเพลงหน้าพาทย์เป็นลำดับ ซึ่งการครอบเพื่อศึกษาเพลงหน้าพาทย์เป็นระดับชั้น เริ่มตั้งแต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุด เป็นหลักสำคัญเชิงวิชาการที่เป็นพื้นฐานความรู้ในเพลงดนตรีไทยประเภทนั้น ๆ เพลงหน้าพาทย์เพื่อทำประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดง บทเพลงตามลักษณะของโอกาสในการใช้ทำประกอบการบรรเลง

เพลงตระ เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทหนึ่ง สำหรับบรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูโขน ละคร และประกอบการแสดงเพลงตระมีความสำคัญและเชื่อมโยงกับคติความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเพลงที่แสดงถึงความน้อมนำบูชาในเทพเพลงตระเป็นกลุ่มเพลงที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เข้มขลัง นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ให้ความหมายของเพลงตระไว้ว่า คำว่าตระมาจากคำกิริยาในภาษาบาลีว่า “ตร” และในภาษาสันสกฤตว่า “ตรฺ” อันหมายถึง การข้ามพ้นชนะอุปสรรค เพลงตระจึงมีความหมายว่าทำนองเพลงที่มีลักษณะเฉพาะอันแสดงถึงการข้ามพ้นอุปสรรคและความยากลำบากในการเรียนการต่อเพลงระดับต่าง ๆ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความวิริยะ อุตสาหะ มีสติปัญญาและความสามารถอย่างสูงที่จะต้องผ่านพ้นขั้นตอนการเรียนและอุปสรรคต่าง ๆ ในชีวิตมามากพอสมควร (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2538)

ขำคม พรประสิทธิ์ อธิบายเพลงหน้าพาทย์หมายถึงเป็นเพลงชั้นสูงของวิชาการดนตรีไทย เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์และบรรเลงขึ้นในทำนองและจังหวะที่มีแบบแผนกำหนดเป็นที่เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการเคลื่อนไหวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ยักษ์ มนุษย์ สัตว์ เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเพลงหน้าพาทย์ปกติ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้แก่เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระบรรทมสินธุ์ ตระพระประโคนธัพเสมอเถร เสมอมาร สาธุการบาทสกุณี เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงช้าเพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม เป็นต้น
(ขำคม พรประสิทธิ์, 2546)

ถาวร สิกขโกศล ได้ให้ความหมาย คำว่าตระนั้นเป็นคำโบราณมาจากทางตอนเหนือ โดยรูปศัพท์ดั้งเดิมเขียนว่า “ทรอ”อ่านว่า “ซอ” แปลว่าเพลง หรือขับ ภายหลังรูปเขียนเปลี่ยนเป็น “ทร” แต่ยังคงอ่านและออกเสียงว่า “ซอ” เมื่ออิทธิพลทางวัฒนธรรมเชื่อมโยงลงมาทางพื้นที่ภาคกลางซึ่งคนพื้นถิ่นภาคกลางนั้นเข้าใจว่าคำเขียน “ทร” นั้น เสียง ท คือเสียงเดียวกันกับเสียง ต จึงอ่านว่า “ทะระ” บ้าง“ตะระ” บ้าง ในที่สุดการเขียนและการออกเสียงเป็น “ตระ” แต่คงความหมายเช่นเดิมคือเพลงหรือการขับร้อง (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2565) เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีการขับร้องภายหลังมีผู้นำมาประกอบการบรรเลงและขับร้องประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขนละคร เช่นเพลงตระนิมิต ตระสันนิบาต เป็นต้น

ความสำคัญของเพลงตระ เป็นเพลงที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ในเทพเจ้าจึงมีมือฆ้องเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดความเคารพ ความศรัทธาที่แตกต่างจากเพลงหน้าพาทย์ประเภทอื่น โดยเทพเจ้าที่นักดนตรีไทยเคารพบูชาจะประกอบด้วยกัน 10 องค์ พระอิศวร เทพเจ้าผู้สร้างโลก และทำลายล้าง มีกายสีขาว มีหน้า 1 หน้า 4 มือ มงกุฎน้ำเต้าหรือมงกุฎทรงเทริดน้ำเต้ากาบ

พระอุมาภควดี เป็นอัครมเหสีพระองค์ประทานพรด้านความสมบูรณ์ความอิ่มเอมความผาสุกในการครองเรือนครอบครัวที่เปี่ยมสุขตลอดจนการคุ้มครองผู้ศรัทธาให้ปลอดภัยจากภยันตรายทั้งปวง (พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ, 2516)

พระนารายณ์ เป็นเทพเจ้าผู้มีหน้าที่ปกปักรักษาโดยการเสด็จลงมาดับร้อนผ่อนเย็นที่เรียกว่าอวตารในการลงมาเช่นนี้ย่อมทรงรูปแปลกๆเช่นเป็นสัตว์บ้างเป็นมนุษย์บ้างเชื่อกันว่าการอวตารนี้มีทั้งหมด 10 ปาง

พระลักษมี ผู้ศรัทธาถือกันว่าเป็นเทพนารีผู้อำนวยโชคมีน้ำพระทัยเมตตาปรานีอยู่เป็นนิจเป็นตัวอย่างที่ดีงามตลอดทั้งรูปและกิริยามารยาทมีวาจาเปี่ยมด้วยเสน่ห์และไพเราะเป็นผู้นำมาซึ่งความเจริญทุกประการเป็นผู้อุปถัมภ์บรรดาสตรีทุกชนชั้น (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511)

พระพรหม เป็นเทพผู้สร้างสรรพสิ่งทั้งปวงมีผิวกายสีแดงสี่เศียรแปดหูทรงเครื่องขาวหัตถ์หนึ่งถือไม้เท้าอีกหัตถ์หนึ่งถือถาด สำหรับอามิสพลีมีหงส์เป็นพาหนะที่สถิตเรียกว่าพรหมพฤนทา (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511)

พระสรัสวดี เป็นเทวีผู้อุปถัมภ์การศึกษาและศิลปะวิทยาการโดยเฉพาะด้านอักษรศาสตร์ เป็นเทวีแห่งสติปัญญา (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511)

พระคเณศ เป็นโอรสของพระอิศวรและพระอุมาบางตำราว่าพระอิศวรสร้างขึ้นด้วยเหงื่อไคลเดิมชื่อพระขันธกุมารเมื่อคราวทำพิธีโสกันต์พระขันธกุมารบังเอิญลืมเชิญพระอังคารพระอังคารโกรธจึงศีรษะพระขันธกุมารไปเสียพระอิศวรจึงมีเทวบัญชาให้หาหัวมนุษย์ถึงที่ตายมาต่อก็หาไม่ได้จนไปพบช้างตัวหนึ่งหันหัวไปทางตะวันตกถือว่าเป็นสัตว์ที่ตายแล้วจงตัดเอาหัวช้างมาต่อพระคเณศจึงมีเศียรเป็นช้างได้นามว่าคชเกศคชมุขกรีมุขตั้งแต่นั้น (มนตรี ตราโมท, 2533)

พระคเณศ เป็นเทพเจ้าที่มีผู้ยกย่องในประการต่าง ๆ ดังนี้

1. เป็นเทพผู้ขจัดอุปสรรคประทานความสำเร็จในด้านการเดินทางและค้าขาย
2. เป็นเทพคุ้มครองเด็กไม่ให้มารร้ายมารบกวนป้องกันไม่ให้เด็กเจ็บไข้ได้ป่วย
3. เป็นเทพแห่งศิลปวิทยาเทพเจ้าแห่งความฉลาดรอบรู้จากคัมภีร์มหาภารตะและคัมภีร์ตันตระกล่าวว่าพระคเณศทรงเขียนคัมภีร์ตามคำบอกเล่าของ ฤๅษีวยาส และพระศิวะ
4. เป็นบรมครูช้างเป็นที่รู้จักในนามพระเทวกรรมเป็นผู้สร้างช้างทั้ง 8 ตระกูลอันมีสีต่าง ๆ อยู่ประจำทิศทั้ง 8 เป็นที่นับถือในการประกอบพิธีคชกรรม
5. เป็นทวารบาลคอยป้องกันและขจัดสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในพุทธสถานนิยมสร้างไว้หน้าประตูทางเข้าวัดในพุทธศาสนา

ลักษณะของพระคเณศรูปกายเป็นมนุษย์อ้วนเตี้ยท้องพลุ้ยหูยานมีเศียรเป็นช้างมีงาข้างเดียวสีกายแดงมี 4 กรถือบาศและขอช้างบางแห่งว่าถือสังข์จักรคทาวัชระและดอกบัวทรงหนูเป็นพาหนะ (จิรัสสา คชาชีวะ, 2531)

พระวิสสุกรรม มีชื่อเรียกกันต่าง ๆ เช่น พระวิศวกรรม พระวิษณุกรรม พระเพชรฉลูกรรม ตามคติของพราหมณ์ถือว่าเป็นนายช่างใหญ่ของเทวดาตามที่ มนตรี ตราโมท (2533) ได้กล่าวนิยามที่เล่าสืบกันมาดังนี้

มีอยู่ว่าในครั้งกระโน้นพวกชาวเมืองมนุษย์ทั้งเด็กและผู้ใหญ่จะร้องจะเล่นหัวอะไรกันไม่เป็นระเบียบมีถ้อยคำหยาบโลนปราศจากจังหวะจะโคนทุกประการเหตุอันนี้ได้ร้อนขึ้นไปถึงพระอินทร์ต้องมีเทวโองการ สั่งให้พระวิษณุกรรมลงมาจัดการเมื่อพระวิษณุกรรมได้รับเทวโองการแล้วจึงแปลงกายเป็นคนชราลงมาสั่งสอนเด็ก ๆ และชาวเมืองให้รู้จักร้องรู้จักเล่นอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อยเสร็จแล้วจึงกลับไปสู่สวรรค์ฝ่ายข้างเมืองมนุษย์ถือเอาแบบแผนอันได้จากพระวิษณุกรรมนั้นเป็นหลักสืบกันต่อมา นอกจากนี้ยังถือกันว่าพระวิษณุกรรมเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะการช่างเป็นผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้มีลักษณะถูกต้องและบังเกิดเสียงอันไพเราะสมดังคำกล่าวไหว้ครูว่า “ท่านประสิทธิ์สาปสวรรค์เครื่องเล่นสิ่งสารพันในใต้หล้า” พระวิศวกรรม เมื่อยังเป็นมนุษย์ เคยเป็นนายช่างใหญ่ ร่วมสร้างศาสนสถานเพื่อเป็นกุศลทานร่วมกับมฆมานพ เมื่อตายไปก็ได้ไปเกิดเป็นผู้ช่วยงานก่อสร้างของพระอินทร์ (มฆมานพ) และรับเทวบัญชาของพระอินทร์ลงมาสร้างเมืองปราสาทอาศรมเครื่องทรงแก่ผู้มีบุญทั้งหลาย

ในโลกมนุษย์และยังได้สร้างอาวุธต่าง ๆ ให้แก่เหล่าทวยเทพอีกมากมายในตำนานละครชาตรีกล่าวว่า พระวิศวกรรมจะประทับอยู่ที่เสากลางโรงละครเพื่อปกป้องภยันตรายแก่ผู้แสดงและให้เกิดความสำเร็จในการแสดงดังนั้นการแสดงละครชาตรีจึงมีธรรมเนียมต้องทำเสาปักผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรงพระปัญจสิงขร หรือ ปัญจสิขะ (5 แหยม) มีความสามารถในเชิงดีดพิณและขับลำเป็นเลิศดังที่ในบทไหว้ครูดนตรีไทยกล่าวว่า “พระปัญจสิงขรพระกรเธอถือดีดพิณดังเสนาะสนั่น” ครั้งหนึ่งพระปัญจสิงขรได้เคยเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าและได้บรรเลงพิณทำนองเป็นพรรณนา พระพุทธคุณพระธรรมคุณพระสังฆคุณ เป็นข้ออุปมาเปรียบเทียบด้วยกามคุณ ซึ่งพระพุทธองค์ทรงมีพระมหากรุณาตรัสสรรเสริญการดีดพิณและขับลำของพระปัญจสิงขรนี้และทรงสนทนากับพระปัญจสิงขรตามสมควรเมื่อพระปัญจสิงขรเห็นเป็นโอกาสแล้ว จึงทูลขอพระพุทธานุญาตว่า“สมเด็จพระอมรินทร์พร้อมด้วยเทพบริษัทจะขอเข้ามาเฝ้าเบื้องพุทธบาทยุคลทรงประทานอนุญาต” เนื่องจากเป็นผู้ชักนำให้สมเด็จพระอมรินทราธิราชได้เข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าจึงตอบแทนด้วยการยกนางสุริยวัจฉสาเทวธิดาของท้าวติมพรุคันธัพพเทวราช ซึ่งพระปัญจสิงขรเคยเสน่หามาก่อนการดีดพิณและขับลำของพระปัญจสิงขร เป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งที่บรรดาดุริยางคศิลปินยกย่องว่าเป็นดุริยเทพ (มนตรี ตราโมท, 2533)

พระประคนธรรพ เป็นดุริยเทพที่นักดนตรีไทยให้ความสำคัญ เป็นสัญลักษณ์ทางดนตรีไทยด้านเครื่องทำจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพน และเครื่องหนังทุกชนิด ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ ดังนี้

พระประคนธรรพ เป็นครูเฒ่าของพวกคนธรรพ์หรือเป็นครูใหญ่ในวิชาสำคัญของคนธรรพ์ อันนับว่าเป็นยอดของคนธรรพ์หรือยอดในคนธรรพศาสตร์จึงได้รับสมัญญานามว่าพระประคนธรรพ บางทีเรียกว่ามหาคนธรรพ์เทพคนธรรพและคนธรรพราชบรรดาศิลปินเรียกว่า “พระประคนธรรพ” เป็นพรหมฤษีเป็นประชาบดี (เป็นผู้ใหญ่เหนือราชา) หรือมหาฤษีนับว่าเกิดจากพระนลาตของพระพรหม ส่วนวิษณุปุราณว่าเป็นโอรสพระกัสยปประชาบดีบางตำรับกล่าวว่าพระมนูสวยัมภู ผู้เป็นประชาบดีเป็นผู้ให้กำเนิดขึ้นนามที่แท้จริงคือ พระนารท นา-รดหรือนา-ระ-ทะ) หรือจักกันในนามที่เรียกว่า นารอทเป็นคนธรรพเป็นภูษณคือสามารถเข้ากับพวกเทวดาก็ได้เข้าพวกมนุษย์ก็ได้เพราะมีที่อยู่ทั้งสวรรค์และมนุษย์โลกมีหน้าที่ในการรักษาโสมมีความชำนาญในการปรุงโอสถเป็นผู้อำนวยการนักษัตร์เป็นหมอดูกิจการทั้งอดีตปัจจุบันอนาคตมีความชำนาญในการขับร้องและบรรเลงดุริยางค์ดนตรีเป็นพนักงานขับร้องและบรรเลงดนตรีกล่อมพระเป็นเจ้าและเหล่าเทพยนิกรเป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดนตรีของพวกคนธรรพ์นี้ก็คือพระนารทมุนีอีกทั้งยังเป็นผู้ประดิษฐ์สร้างพิณขึ้นเป็นอันแรกจึงได้ชื่อว่า “พระประคนธรรพพระครูเฒ่า” ซึ่งดุริยางคศิลปินได้ยกย่องเป็นดุริยเทพตามคติของดนตรีไทยถือเอาตะโพนฃ เป็นเครื่องหมายแทนพระประคนธรรพ เพราะตะโพนเป็นเครื่องควบคุมจังหวะที่สำคัญที่สุดในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยแม้จะมีหน้าพระประคนธรรพตั้งในพิธีแล้ว ก็ต้องตั้งตะโพนไว้บูชาอีกด้วยและเพื่อให้มีความแตกต่างจากพระนารทมุนีในสมัยต้นรัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯให้สร้างหน้าพระประคนธรรพขึ้นเพื่อใช้ในพิธีไหว้ครูของกรมมหรสพ ซึ่งมีลักษณะเป็นหน้าสีเขียวใบแค (สีเขียวหม่นอ่อน) นัยน์ตาจระเข้ชฎาเป็นยอดฤๅษีสูงเป็นพระราชนิยมในล้นเกล้าฯรัชกาลที่ 6 และใช้เป็นแบบแผนสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน (มนตรี ตราโมท, 2533)

จากความเป็นมาข้างต้น จึงเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาเรื่องอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในทศเทพ ผลการศึกษาจะเป็นแนวทางการจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาทางดุริยางคศาสตร์ไทยสู่การวิจัยและการสร้างสรรค์เพลงไทยเพื่อการฟังต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในทศเทพ

ขอบเขตการวิจัย

ด้านเนื้อหา ศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเฉพาะ เพลงหน้าพาทย์ในเทพเจ้าทั้งสิบ ประกอบด้วย ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิสสุกรรม และตระพระปัญจสิงขร โดยการศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย ด้วยการประมวลองค์ความรู้ของผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ได้ ดังนี้

โครงสร้างเพลงตระในการวิจัยครั้งนี้ เป็นเพลงตระอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบเข้าด้วยส่วนต่าง ๆ ที่สำคัญและมีอัตลักษณ์เฉพาะ ประกอบด้วยโครงสร้างของทำนองและหน้าทับไม้กลองที่จะต้องใช้ตะโพนและกลองทัด ตีกำกับเข้าทำนองเพลงเท่านั้น

1. ทำนองเพลงตระ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองส่วนไม้เดิน และทำนองส่วนไม้ลา มีรูปแบบที่ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

1.1 ทำนองส่วนไม้เดิน ในเพลงตระแต่ละเพลงจะมีรูปแบบของการผสมมือฆ้องที่มีมือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 รูปและแบบมือฆ้องร่วม ดำเนินทำนองสอดคล้องกับหน้าทับไม้กลอง โดยหน้าทับไม้กลองจะเป็นตัวที่กำหนดความสั้นยาวของทำนองในส่วนทำนองไม้เดิน ซึ่งไม้เดินเพลงตระ 2 ชั้น จะมีไม้กลองเป็นจำนวนนับเริ่มที่ 4 ไม้ 8 ไม้ และ 12 ไม้ ขึ้นอยู่ที่เพลงตระเพลงนั้น ๆ มีจำนวนไม้เดินอย่างไร เช่น เพลงตระพระอุมา มี 4 ไม้ เพลงตระพระอิศวร มี 8 ไม้ เป็นต้น ความยาว จังหวะหน้าทับไม้กลอง โดยเทียบกับได้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น นับเป็น 1 ไม้กลอง รูปแบบทำนองส่วนไม้เดิน มีลักษณะ ดังนี้

วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ปีที่ 14 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

ทำนอง ส่วนไม้เดิน เพลงตระ 4 ไม้

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2 ทำนองส่วนไม้ลา ในเพลงตระ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ทำนองส่วนไม้ลาจะมีความยาว 4 จังหวะ โดยเทียบกับอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ประกอบเข้าด้วยรูปแบบของสำนวนทำนองมือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 รูปและแบบมือฆ้องร่วม ดำเนินทำนองสอดคล้องกับหน้าทับไม้กลองส่วนไม้ลาผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

ทำนอง ส่วนไม้ลา เพลงตระ 4 ไม้

ที่มา : ผู้วิจัย

2. หน้าทับไม้กลอง มี 2 ส่วน คือ ส่วนไม้เดิน และ ส่วนไม้ลา เป็นส่วนสำคัญที่บ่งบอกถึงประเภทของเพลงตระ ด้วยต้องกำกับหน้าทับไม้กลอง ด้วยตะโพนและกลองทัดเท่านั้น จะไม่ใช้กลองชนิดอื่นมาตีกำกับ หน้าทับ คือ ตะโพน ไม้กลอง คือ กลองทัด ผู้วิจัยเคยได้รับความรู้จากครูดนตรีชาวบ้านท่านเรียก หน้าทับไม้กลอง ว่า หน้าทับหน้าพาทย์ หมายถึง จังหวะหน้าทับ ที่ใช้ตะโพนและกลองทัดตีเข้ากับเพลงหน้าพาทย์

2.1 ไม้เดิน กำหนดนับจังหวะเป็นจำนวนไม้กลอง โดยเริ่มนับไม้กลองของเพลงตระที่มีขนาดความยาว 4 ไม้ 8 ไม้ และ 12 ไม้ ในประเภทเพลงตระ 2 ชั้น เป็นจำนวนนับ เทียบได้กับความยาวของหน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น นับเป็น 1 จังหวะ หรือ 1 ไม้กลอง โดยในแต่ละจังหวะจะดำเนินทำนองด้วยตะโพนและลงท้ายจังหวะแต่ละจังหวะด้วยกลองทัด เรียก 1 หน้าทับไม้กลอง และนิยมกำหนดนับว่า 1 ไม้ มีขนาดความยาวเท่ากันทุกไม้โดยดำเนินทำนองด้วยกลองทัด ตัวเมียทุกไม้กลอง ในกรณีที่ กลองทัด 2 ใบ ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

รูปแบบหน้าทับไม้กลอง ส่วนไม้เดิน เพลงตระ 4 ไม้

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 ไม้ลาเป็นส่วนของการดำเนินทำนองของหน้าทับไม้กลอง ให้มีความกระชั้นชิดถี่และห่างสลับกัน สัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ในแต่ละไม้กลองอาจจะมีแนวของการดำเนิน ไม้กลองที่ลงพร้อมจังหวะและไม่พร้อมกับจังหวะ ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้ หน้าทับไม้กลอง ส่วนไม้ลา เพลงตระ 4 ไม้

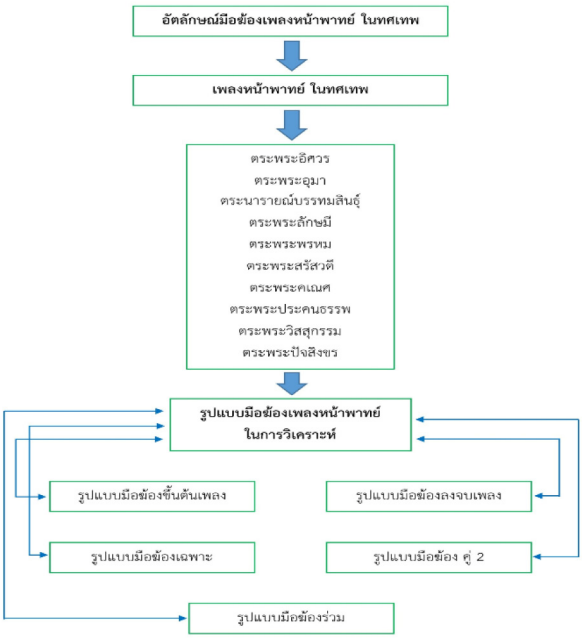
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โครงสร้างของเพลงตระนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปแบบมือฆ้องเพลงตระ ในทศเทพ และนำผลมาสังเคราะห์ดำเนินแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองเพลงต่อไป

2. ด้านวิธีการ กำหนดกรอบในการศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ ในทศเทพ จากเอกสารวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากโน้ตเพลงหน้าพาทย์

3. ด้านบุคคล ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิสสุกรรม และตระพระปัญจสิงขรจากผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้สืบทอดทางเพลง

กรอบแนวคิดวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยที่ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารโน้ตเพลงหน้าพาทย์ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 ท่าน และการศึกษาทางเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในเทพเจ้าทั้งสิบ คือ ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระนารายณ์เต็มองค์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหมตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิสสุกรรม และตระพระปัญจสิงขร จากผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับการถ่ายทอดทางเพลงสืบทอดมา โดยแจกแจงมือฆ้องที่พบจากเพลงดังกล่าวในรูปแบบทั้ง 5 แบบ นำมาวิเคราะห์โดยหลักการวิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยการพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งยังไม่พบการศึกษาวิจัยในลักษณะนี้มาก่อน

ผลการศึกษา

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ในทศเทพในที่นี้ผู้วิจัยนำเสนอรูปแบบมือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบเฉพาะเพลงตระพระอิศวร ดังนี้

1. รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงตระพระอิศวร ผู้วิจัยพบว่า มีทำนองขึ้นต้นด้วยรูปแบบมือฆ้อง

ที่มีอัตลักษณ์แตกต่างจากเพลงอื่นประกอบเข้าด้วยสำนวนทำนองสะบัด 3 พยางค์ที่ซ้ำเสียงเดียว มีมือฆ้องคู่ 2 สอดไว้ระหว่างเคลื่อนเสียง แล้วเรียงเสียงลงไปในกลุ่มเสียงต่ำและคงพยางค์เสียงต่ำอยู่ที่ทำนองขึ้นต้น ในหน้าทับไม้กลองที่ 1 ลักษณะมือฆ้องที่เน้นกลุ่มต่ำเป็นเสียงที่สื่อถึงจินตภาพของเทพเจ้าผู้ปราบมารและขจัดสิ่งชั่วร้าย ประกอบด้วยพลังอำนาจอันยิ่งใหญ่ และนอกเหนือการการควบคุมแห่งสรรพสิ่งอื่นใดในทิพยภาวะนั้น กอปรขึ้นด้วยความร่มเย็นแก่สรรพสิ่งในมนุษย์โลกดังนี้

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระอิศวร

ที่มา : ผู้วิจัย

2. รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระอิศวรด้วยลักษณะของการดำเนินทำนองเพลงจากเสียงต่ำสุดแล้วค่อย ๆ ดำเนินทำนองรูปแบบเรียงร้อยขึ้นสู่ความสูงสุด เปรียบดั่งจากพสุธาสู่สรวงสวรรค์ อันอุดมด้วยความรัก ความเมตตา ความเอื้ออาทร ที่จะผ่อนคลายทุกข์ โศก โรคภัย แก่มวลมนุษย์ การเคลื่อนเสียงลงจบในส่วนท้ายของทำนองเพลงด้วยพยางค์เสียงที่เรียบง่าย เปรียบดั่งการได้รับพรอันศักดิ์สิทธิ์ ได้คลี่คลายซึ่งความทุกข์ร้อนทั้งปวง สู่ความร่มเย็นเป็นสุขด้วยทิพยภาวะอันศักดิ์สิทธิ์ มีรูปแบบ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงตระพระอิศวร

ที่มา : ผู้วิจัย

3. รูปแบบมือฆ้องเฉพาะตระพระอิศวร เป็นเพลงหน้าพาทย์ ประจำองค์เทพเจ้าสูงสุดของเรียงร้อยเข้าด้วยทำนองเพลงที่มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง นับเป็นที่วิเศษยิ่ง แฝงด้วยพลังศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจเหนือสิ่งใด ๆ ทั้งปวง ด้วยประดิษฐการ นำกลวิธีในสำนวน สะบัด เสียงเดียว สะบัด 3 เสียง ผสมผสานเข้ากันอย่างแยบยล ด้วยเม็ดพรายของผู้ปฏิบัติบรรเลงที่มีความชำนาญขั้นสูงยิ่งด้วยแล้ว ทำนองในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะจึงเป็นสัญลักษณ์แห่งเสียงอันสูงยิ่ง

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระอิศวร หน้าทับไม้เดินที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

4. รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอิศวรรูปแบบมือฆ้อง คู่ 2 จะสอดแทรกอยู่ในการดำเนินทำนองทั้งในส่วนไม้เดิน และในส่วนไม้ลา แม้นว่าเป็นเพียงลูกฆ้องที่ดำเนินเพียงเสียงเดียวแต่ต้องเน้นย้ำเสียงพร้อมกับประคบเสียงให้สื่อถึงพลังแห่งอำนาจในการสะกดหรือปรับปรนให้ภายใต้พลังอำนาจนั้น ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอิศวรทำนองส่วนไม้เดิน ที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

5. รูปแบบมือฆ้องร่วม ในเพลงตระพระอิศวร ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นเพื่อวิเคราะห์รูปแบบมือฆ้องที่ดำเนินทำนองซ้ำในเพลงเดียวกัน และพบในเพลงอื่น ๆ ทั้งในทำนองส่วนไม้เดินและทำนองส่วนไม้ลาในเพลงตระพระอิศวร พบว่ามือฆ้องเป็นรูปแบบมือฆ้องที่ผสมพยางค์เสียงด้วยสำนวน สะบัดเสียงเดียวและสะบัด 3 เสียง ตามลักษณะการดำเนินทำนองที่เคลื่อนขึ้นและคล้อยลงในทางสง่าผ่าเผย งดงามและเข้มขลัง ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม ทำนองส่วนไม้เดิน ที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ กำหนดหัวข้อในการศึกษาได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง มือฆ้องลงจบเพลง มือฆ้องเฉพาะเพลง มือฆ้องคู่ 2 และมือฆ้องร่วม การศึกษาวิจัยพบว่ารูปแบบมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 10 เพลงมีอัตลักษณ์มือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบ ได้แก่ ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมีตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิสสุกรรม และตระพระปัญจสิงขร

ตารางที่ 1 ตารางสรุปอัตลักษณ์ฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ในทศเทพ

เพลง	มือฆ้องขึ้นต้นเพลง	มือฆ้องลงจบเพลง	มือฆ้องเฉพาะเพลง	มือฆ้องคู่ 2	มือฆ้องร่วม
ตระพระอิศวร	/	/	/	/	/
ตระพระอุมา	/	/	/	/	/
ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	/	/	/	/	/
ตระพระลักษมี	/	/	/	/	/
ตระพระพรหม	/	/	/	/	/
ตระพระสรัสวดี	/	/	/	/	/
ตระพระคเณศ	/	/	/	/	/
ตระพระประคนธรรพ	/	/	/	/	/
ตระพระวิสสุกรรม	/	/	/	/	/
ตระพระปัญจสิงขร	/	/	/	/	/

อภิปรายผลการวิจัย

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ เป็นลักษณะมือฆ้องในรูปแบบฆ้องเฉพาะเพลงในแต่ละเพลง เสมือนเป็นเพลงประจำองค์แต่ละองค์เป็นการเฉพาะของเทพเจ้าทั้งสิบ และมีคุณลักษณะของเสียงที่สื่อถึงจินตภาวะและทิพยภาวะตามคติความเชื่อและคุณลักษณะของเทพเจ้า ทุกพยางค์เสียงของมือฆ้องที่ถ่ายทอดออกมา สามารถรับรู้ถึงจินตภาวะและทิพยภาวะขององค์เทพเจ้า ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ด้วยการขจัดปัดเป่า ปกป้องคุ้มครอง และการประสาทพรให้แก่ผู้เคารพบูชา

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลวิจัยไปใช้

ผลวิจัยอัตลักษณ์มือฆ้องที่วิเคราะห์และสังเคราะห์ สู่การสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ศึกษามือฆ้องในทศเทพ ที่มีสำนวนทาง มีมือฆ้องทางแตกต่างกันจากสำนักดนตรีที่มีการสืบทอดทางเพลงนี้ เช่น สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล บ้านพาทยรัตน์ เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

กิตติ วัฒนะมหาตม์. (2553). *คู่มือบูชาเทพฉบับสมบูรณ์.* กรุงเทพมหานคร: สร้างสรรค์บุ๊คส์.

ขำคม พรประสิทธิ์.(2545). *อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวนพิศ อิฐรัตน์. (2534). *พิธีไหว้ครู : คติความเชื่อและพิธีกรรม*. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2535). *พิธีไหว้ครูดนตรีไทย***.** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชพล ศิริสวัสดิ์. (5 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

เดชน์ คงอิ่ม. (2545). *เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ถาวร สิกขโกศล. (12 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

ธำนุ คงอิ่ม. (2539). *วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา (แขนงวัฒนธรรมดนตรี) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538). *บทบาทหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา (แขนงวัฒนธรรมดนตรี) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญช่วย โสวัตร. (5 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2553). *มโหรีวิจักษณ์.* กรุงเทพมหานคร: บริษัท จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์ จำกัด.

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ. (2516). *เทพเจ้าและสิ่งที่น่ารู้.* กรุงเทพมหานคร: ธรรมบรรณาคาร.

เพ็ญพิชา สว่างวารีกุล. (2555). *การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพฝ่ายหญิง.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามนุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. (24 กรกฎาคม 2565). สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. (2533). *ดุริยเทพ ศิลปวัฒนธรรมจัดพิมพ์เนื่องในวันเกิดปีที่ 90 ของครูมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

มนตรี ตราโมท. (2545). *ดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมดนตรีไทย ภาคีตะ-ดุริยางค์.* กรุงเทพมหานคร: สหมิตรพริ้นติ้ง.

สัจจาภิรมย์, พระยา. (2511). *เทวกำเนิด.* กรุงเทพมหานคร: เสริมวิทย์บรรณาคาร.

สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2537). *ไหว้ครูดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: นีลนาราการพิมพ์.

สุรินทร์ สงค์ทอง. (24 กรกฎาคม 2565). สัมภาษณ์.

Deborah, W. (2001). *Sounding the Center: History and aesthetics in Thai Buddhist Performance.* USA: The University of Chicago Press.

Srikongmuang, D. (2019). *Character and Expressivity in the sacred naphat of Thailand.* (Doctoral dissertation), University of York.