



ศิลปการแสดง



มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ





ชื่อหนังสือ

ศิลปะการแสดง : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

จัดทำโดย

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

จำนวนหน้า

๑๗๖ หน้า

พิมพ์ครั้งที่

๑/๒๕๕๙ จำนวน ๑,๐๐๐ เล่ม

พิมพ์เมื่อ

มีนาคม ๒๕๕๙

ISBN

978-616-543-378-5

จัดพิมพ์โดย

สำนักงานกิจการโรงพิมพ์ องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก ในพระบรมราชูปถัมภ์

ภาพปก

“หุ่นกระบอก”

กลุ่มประชาสัมพันธ์ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

สาร

รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม



ประเทศไทย เป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อเนื่องมายาวนานประเทศหนึ่งในโลก ความร่ำรวยและงดงามทั้งทางด้านวัฒนธรรมและธรรมชาติเป็นเสน่ห์ทำให้ประเทศไทยเป็นที่กล่าวขานมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมรดกภูมิปัญญาของคนไทยที่ได้สร้างสรรค์ ถ่ายทอดมารุ่นต่อรุ่น ทั้งที่จับต้องได้อันได้แก่ ผลงานด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และที่จับต้องไม่ได้อันได้แก่ ความรู้ ความเชี่ยวชาญ ทักษะในสาขาต่าง ๆ จนสามารถผลิตผลงานชั้นเลิศที่ไม่มีใครเสมอเหมือน เช่น ดนตรี การแสดง ผ้าทอ เครื่องจักสาน นิทาน ตำนาน นอกจากนี้ยังมีประเพณี กีฬา การเล่นพื้นบ้าน อาหาร การแพทย์พื้นบ้าน ภาษา ฯลฯ ที่หล่อหลอมและสร้างความเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมงดงามดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

กระทรวงวัฒนธรรม จึงกำหนดนโยบายให้ประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติเพื่อเป็นหลักฐานสำคัญของชาติ คงคุณค่าและอัตลักษณ์ไทย เป็นแหล่งอ้างอิงข้อมูลทางวิชาการ และเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของประชาชนให้เกิดความภาคภูมิใจ และร่วมรักษาวัฒนธรรมของตนให้คงอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทยต่อไป รวมทั้งเป็นการตอบสนองนโยบายรัฐบาลด้านการศึกษาและเรียนรู้ การทะนุบำรุงศาสนา ศิลปวัฒนธรรม และการนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ

หนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งรวบรวมองค์ความรู้และภูมิปัญญาดั้งเดิมตามสาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ทั้ง ๗ สาขา ที่ได้รับการขึ้นทะเบียนตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๕๕๒-๒๕๕๘ จึงเป็นประโยชน์ในการศึกษา ค้นคว้า ต่อยอดความรู้ในเรื่องภูมิปัญญาของไทยแขนงต่าง ๆ ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

ว่า | เจปพพ

(นายวีระ โรจน์พจนรัตน์)

รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม



สาร

ปลัดกระทรวงวัฒนธรรม



กระทรวงวัฒนธรรมมีภารกิจหนึ่งที่สำคัญคือการรักษา สืบทอด วัฒนธรรมของชาติและความหลากหลายของ วัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่อย่างมั่นคง ในการดำเนินงานที่ผ่านมา หน่วยงานต่างๆ ภายใต้กระทรวงวัฒนธรรมได้ มุ่งเน้นการดำเนินงานในลักษณะการศึกษาค้นคว้าวิจัย การอนุรักษ์ การฟื้นฟูการพัฒนา การส่งเสริม การถ่ายทอด และ การแลกเปลี่ยน จนประสบผลสำเร็จในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตาม กระแสโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน ส่งผลกระทบต่อมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่างๆ อย่างรวดเร็วทั้งในด้านที่เสี่ยงต่อการสูญหาย การนำมรดกภูมิปัญญาทาง วัฒนธรรมไปใช้ในทางที่บิดเบือนหรือไม่เหมาะสมและอาจเป็นเหตุให้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเหล่านั้นต้อง สูญเสียซึ่งคุณค่าและอัตลักษณ์ไป เป็นต้น

การดำเนินงานขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติของกระทรวงวัฒนธรรม กรมส่งเสริม วัฒนธรรม จึงเป็นมาตรการหนึ่งที่สำคัญให้เยาวชนและประชาชนทั่วไปตระหนักถึงคุณค่าและเกิดความภาคภูมิใจ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งนอกจากจะเป็นการเก็บบันทึกองค์ความรู้ต่างๆ ไว้เป็นหลักฐานสำคัญของ ชาติแล้ว ยังต้องมีการเผยแพร่และถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านี้ให้แก่เด็กและเยาวชนได้ทราบถึงสาระสำคัญอันเป็นแก่นแท้ อย่างจริงจัง รวมถึงสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดอย่างสร้างสรรค์ได้ อันจะเป็นหนทางหนึ่งในการปกป้องคุ้มครองให้ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมคงอยู่ต่อไปอย่างเหมาะสมกับยุคสมัย

การจัดพิมพ์หนังสือชุด มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติครั้งนี้ เป็นการรวมมรดกภูมิปัญญาทาง วัฒนธรรมของชาติที่ได้รับการขึ้นทะเบียนแล้วติดต่อกัน เป็นเวลา ๗ ปี รวมทั้งสิ้น ๓๑๘ รายการ เพื่อเผยแพร่แก่ สถานศึกษา หน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน ชุมชน และประชาชนทั่วไป กระทรวงวัฒนธรรม จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่า หนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ทั้ง ๗ เล่มนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อคนไทยทุกคนในการส่งเสริมและ สืบสานมรดกวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่ต่อไป

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ โปษยานนท์)

ปลัดกระทรวงวัฒนธรรม



คำนิยม



กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ในฐานะหน่วยงานที่มีหน้าที่ส่งเสริมและดำเนินงาน การปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และระดับนานาชาติ ได้ริเริ่มการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ โดยเริ่มจากสาขาศิลปะการแสดงและงานช่างฝีมือดั้งเดิม ส่วนสาขาวรรณกรรมพื้นบ้านและสาขากีฬามรดกภูมิปัญญาไทยเริ่มดำเนินการขึ้นทะเบียน ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๕๓ สาขาแนวปฏิบัติทางสังคมพิธีกรรมและงานเทศกาล และสาขาความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล เริ่มดำเนินการขึ้นทะเบียน ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๕๔ และสาขาภาษาได้ดำเนินการขึ้นทะเบียน ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๕๕

การจัดพิมพ์หนังสือชุด มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติครั้งนี้ เป็นการรวบรวมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติที่ได้รับการขึ้นทะเบียนแล้ว โดยหนังสือ **“ศิลปะการแสดง : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ”** เป็น ๑ ใน ๗ เล่มชุดหนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ในการนี้ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ประธานกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงและกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิฯทุกท่านที่ได้พิจารณาคัดเลือกมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของไทย รวมทั้งขอขอบคุณผู้เรียบเรียงเนื้อหาสาระของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงทุกท่านที่ได้ประมวลองค์ความรู้เพื่อประโยชน์ต่อประชาชนและประเทศชาติ

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมหวังเป็นอย่างยิ่งว่า หนังสือเล่มนี้จะเพิ่มพูนความรู้ให้แก่ผู้สนใจและกระตุ้นให้เกิดความตระหนักถึงความสำคัญและความภาคภูมิใจในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ อันจะมีผลให้เกิดการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ให้ดำรงอยู่คู่กับชาติไทยสืบไป



(นางพิมพ์วิ วัฒนารากร)
อธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม



คำนำ



มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไทย มีคุณค่าในความล้ำค่าที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของรากแท้ที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ให้เกิดมีขึ้น การถือปฏิบัติสืบทอดรับช่วงกันมาอย่างต่อเนื่องเป็นเครื่องแสดงถึงคุณค่าอันมีความสำคัญ หล่อหลอมผูกพันทางความคิดของคนในสังคมให้เกิดการยอมรับความเป็นสมบัติน่วม องค์ประกอบที่เป็นกรอบความคิดของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมแต่ละสิ่งอย่างนั้น ครอบคลุมทั้งด้านความคิด ความเชื่อ พิธีกรรม การแสดงออกในรูปแบบต่างๆ ที่สัมพันธ์กับวิถีผู้คนในสังคมทั้งระดับกลุ่มชาติพันธุ์ ระดับชุมชนที่เป็นพื้นถิ่น วัฒนธรรม ระดับภูมิภาค จนถึงระดับความเป็นชาติ

ศิลปะการแสดงตามนิยามคือ เรื่องราวของศิลปะด้านดนตรี ฟ้อน รำ ละคร ระบำ เต้น ที่เป็นไปอย่างเอกเทศและดำเนินอย่างเป็นเรื่องราว มีจุดมุ่งหมายเพื่อความสนุก ความบันเทิง หรือเพื่อประกอบไว้ด้วยความเชื่อและพิธีกรรม แบ่งออกได้ ๒ ประเภท

ประเภทแรก คือ ดนตรี หมายถึง เสียงที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีหรือการขับร้อง ขับกล่อม ประกอบกันเป็นทำนอง ก่อให้เกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เกิดอารมณ์และความรู้สึกรื่นเริงบันเทิงใจ สุขใจ คึกคักเร้าใจ โศกเศร้าไปตามทำนองเพลง ด้วยคุณสมบัติของดนตรีดังกล่าวจึงมีการนำมาใช้เพื่อการฟัง นันทนาการ ประกอบพิธีกรรม ประกอบการแสดงต่างๆ

ประเภทที่สอง การแสดง หมายถึง การแสดงออกทางร่างกาย ท่วงท่าการเคลื่อนไหวที่ปรากฏออกมาเป็นรูปแบบของชุดการแสดงที่เรียกว่าฟ้อน รำ ละคร ระบำ เต้น เชิดหุ่น เชิดรูปหนัง ดำเนินอย่างชุดการแสดงที่ไม่เป็นเรื่องราวหรือเป็นเรื่องราวอย่างละคร โขน หนังใหญ่ หนังตะลุง ลิเก หุ่นกระบอก เพื่อความบันเทิงเริงรมย์หรือเพื่อพิธีกรรมตามความเชื่อของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม

กระทรวงวัฒนธรรมเป็นหน่วยงานของรัฐ มีหน้าที่ส่งเสริม สืบหวอดวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่อย่างมั่นคง มั่นนโยบายให้จัดเก็บบันทึกองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมทุกประเภทมาอย่างต่อเนื่อง และได้ดำเนินการพิจารณาประเภทของวัฒนธรรมประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติตั้งแต่ ปี พ.ศ. ๒๕๕๓ จนถึงปัจจุบัน การดำเนินงานลักษณะนี้ก่อให้เกิดประโยชน์อย่างมหาศาลต่อประชาชนของประเทศซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมร่วมกัน ในแต่ละปีที่มีการประกาศขึ้นทะเบียนนั้น คณะกรรมการดำเนินงานได้จัดทำเอกสารเผยแพร่องค์ความรู้ให้สังคมได้รับรู้ถึงเนื้อหาสาระของวัฒนธรรมที่ประกาศนั้น

ในด้านศิลปะการแสดง ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่ดำเนินการประกาศขึ้นทะเบียนด้วยการคัดเลือกแต่ละรายการของแต่ละประเภท คณะกรรมการได้พิจารณากันอย่างมีความเป็นเหตุเป็นผล โดยคัดกรองทั้งศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพระราชพิธี ศิลปะการแสดงที่เป็นแบบแผน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค กลุ่มชาติพันธุ์ ตลอดระยะเวลา ๕ ปีที่ผ่านมาจึงมีงานศิลปะการแสดงที่ได้รับการประกาศขึ้นทะเบียน



แล้วจำนวน ๖๗ รายการ คณะกรรมการจึงดำเนินการนำสาระสำคัญของศิลปะการแสดงดังกล่าวมาเรียบเรียงจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม คือ **“ศิลปะการแสดง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ”** เพื่อให้คนไทยได้เกิดความภาคภูมิใจในมรดกภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงร่วมกัน

ในนามของคณะกรรมการฝ่ายศิลปะการแสดง ขอขอบคุณกรมส่งเสริมวัฒนธรรมที่สนับสนุนการจัดพิมพ์ ขอขอบคุณกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิที่เรียบเรียงอธิบายเรื่องราวศิลปะการแสดงแต่ละรายการ และขอขอบคุณกรรมการซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรมทุกท่าน ที่ร่วมกันดำเนินงานจัดทำหนังสือเล่มนี้จนเสร็จสมบูรณ์ ก่อให้เกิดการขยายภูมิรู้สร้างภูมิคุ้มกันให้แก่มรดกภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมศิลปะการแสดงให้คงอยู่สืบไป



(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัตต์)

ประธานกรรมการ

ในนามคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

สาขาศิลปะการแสดง



สารบัญ



บทนำ

ความหมายของศิลปะการแสดง

ประเภทของศิลปะการแสดง

เกณฑ์การขึ้นทะเบียน

ศิลปะการแสดงที่ขึ้นทะเบียน พ.ศ. ๒๕๕๒-๒๕๕๘

ดนตรีและเพลงร้อง

กระจำปี่

กรือไต่ะ

กันตรึม

กลองยาว

กาหลอ

ขับลื้อ

ขับเสภา

เค่ง

แคน

เจรียง

ซอล้ำนา

ซอสามสาย

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู

ดิเกิร์ฮูลู

แตรวง

ปีพาทย์

บานอ

เป่ยะ

เพลงอีแซว

พิน

ผ



ศิลปะการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

หน้า

๑

๑

๑

๒

๓

๔

๕

๗

๙

๑๑

๑๕

๑๗

๒๔

๒๕

๒๘

๓๐

๓๒

๓๔

๓๕

๓๗

๓๘

๔๒

๔๔

๔๗

๔๘

๕๐



สารบัญ

เพลงโคราช	หน้า
เพลงฉ่อย	๕๒
เพลงนา	๕๓
เพลงบอก	๕๕
เพลงปรบไก่อ	๕๙
เพลงเรือ	๖๑
เพลงเรือแหลมโพธิ์ จังหวัดสงขลา	๖๓
เพลงหน้าพาทย์	๖๙
ละครพื้นทาง	๗๑
ลำตัด	๗๓
ลำพญา	๘๑
วงปี่จุม	๘๓
วงมโหรี	๘๔
วงม้งคละ	๘๖
วงสะล้อ ซอ ปีน	๘๙
สวดสรภัญญ์	๙๑
หมอลำกลอน	๙๒
หมอลำพื้น	๙๔

นาฏศิลป์และการละคร

ก้านกึงกะหฺร่า	๙๕
การแสดงในพระราชพิธี	๙๖
โขน	๙๗
โนรา	๙๙
โนราโรงครู	๑๐๑
ฟ้อนกลองตุ้ม	๑๐๔
ฟ้อนเจียว	๑๐๗

หน้า

๕๒

๕๓

๕๕

๕๙

๖๑

๖๓

๖๙

๗๑

๗๓

๘๑

๘๓

๘๔

๘๖

๘๙

๙๑

๙๒

๙๔

๙๕

๙๖

๙๗

๙๙

๑๐๑

๑๐๔

๑๐๗

๑๐๙

๑๑๑



สารบัญ



พอนม่านม้วยเชียงตา

พอนโยศิถวายไฟ

พอนเล็บ

มะโย่ง

แม่ทำยักซ์-ลิง

รองเง็ง

ระบำสืบท

รำโทน

รำประเลง

รำฝรั่งคู่

รำเพลงช้า-เพลงเร็ว

รำแม่บท

ละครชาตรี

ละครตีกดาบรพรพ์

ละครนอก

ละครใน

ลิเกทรงเครื่อง

ลิเกป่า

หนังตะลุง

หนังประโมทัย

หนังใหญ่

หุ่นกระบอก

รายการมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ สาขาศิลปะการแสดง
(แยกตามปีที่ขึ้นทะเบียน)

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม
สาขาศิลปะการแสดง

คณะทำงาน

๗



ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

หน้า

๑๑๖

๑๑๘

๑๒๑

๑๒๔

๑๒๕

๑๒๗

๑๒๘

๑๓๒

๑๓๔

๑๓๖

๑๓๘

๑๓๙

๑๔๓

๑๔๕

๑๔๗

๑๔๙

๑๕๑

๑๕๒

๑๕๔

๑๕๖

๑๕๙

๑๖๑

๑๖๓

๑๖๕

๑๖๖



บทนำ



การขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็นสมบัติอันล้ำค่าที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ สืบส่ง และสืบทอดมาถึงลูกหลานรุ่นต่อรุ่น มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคล ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนี้ เป็นสิ่งที่ชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ที่กลุ่มชนมีต่อธรรมชาติ สังคม ประวัติศาสตร์ของตน และทำให้กลุ่มชนเกิดความรู้สึก สำนึกในอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตน

การประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ เป็นหนทางหนึ่งในการปกป้องคุ้มครองเพื่อไม่ให้เกิดการสูญเสีย อัตลักษณ์ และสูญเสียภูมิปัญญาที่เป็นองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญของประเทศชาติ และยังเป็นหนทางหนึ่งในการประกาศความเป็นเจ้าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมต่างๆ ในขณะที่ยังไม่มีมาตรการทางกฎหมายที่จะคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ทั้งนี้ ศิลปะการแสดง เป็น ๑ ใน ๗ สาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรมประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

ความหมายของศิลปะการแสดง

ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงดนตรี การรำ การเต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน และ/หรือมีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง การแสดงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิงและ/หรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากษ์ นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม

ประเภทของศิลปะการแสดง

๑. ดนตรีและเพลงร้อง หมายถึง เสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีและการขับร้องที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง ทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน หรือเกิดอารมณ์ต่างๆ โดยมีบทบาทหน้าที่เพื่อบรรเลง ขับกล่อม ให้ความบันเทิง ประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดง ดนตรี แบ่งออกเป็นดนตรีในการแสดงและดนตรีในพิธีกรรม

๒. นาฏศิลป์และการละคร หมายถึง การแสดงออกทางร่างกาย ท่วงท่า การเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ การเชิด การพากย์ การใช้เสียง การขับร้อง การใช้บท การใช้อุปกรณ์ ฯลฯ ซึ่งสื่อถึงเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึก อาจแสดงร่วมกับดนตรีและการขับร้องหรือไม่ก็ได้ การแสดง แบ่งออกเป็น การแสดงในพิธีกรรม การแสดงที่เป็นเรื่องราว และไม่เป็นเรื่องราว



เกณฑ์การขึ้นทะเบียน

๑. มีคุณสมบัติเฉพาะของวัฒนธรรมนั้น ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์
๒. มีองค์ประกอบของศิลปะการแสดงที่บ่งบอกให้เห็นคุณลักษณะของศิลปะการแสดงนั้นๆ
๓. มีรูปแบบการแสดงหรือการนำเสนอที่ชัดเจน
๔. มีการสืบทอดกันหลายชั่วคนที่ยังคงมีการแสดงอยู่ หรือแสดงตามวาระโอกาสของการแสดงนั้นๆ
๕. มีคุณค่าทางสังคม จิตใจ และวิถีชีวิตชุมชน
๖. คุณสมบัติอื่นๆ ที่คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่าเหมาะสม



ศิลปะการแสดงที่ขึ้นทะเบียน
มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ
พ.ศ. ๒๕๕๒-๒๕๕๘

(แบ่งตามประเภท)



ดนตรีและเพลงร้อง



กระจับปี่



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ

กระจับปี่ เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีสายประเภทหนึ่งของไทย มีสายสี่สาย บรรเลงด้วยการดีดเช่นเดียวกับ พิณเป็ยะและพิณอื่นๆ กระจับปี่มีส่วนประกอบดังนี้ คือ

กะโหลก หรือกระพุงเสียง ทำด้วยไม้สัก ไม้ขนุน ไม้ปุมมะค่า ไม้ประดู่แดง ฯลฯ มาขุดขึ้นรูปให้มีลักษณะมนรี เหมือนรูปไข่ ภายในขุดให้เป็นโพรงเพื่อเป็นประโยชน์ในการกำธของเสียง โดยดีดประกบด้านหน้าด้วยไม้แผ่นหน้า ที่อาจใช้แข็งหรือไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้สมพงค์ ซึ่งเป็นไม้ที่ใช้ทำหน้าขิมมาประกบไว้ และอาจเจาะรูตรงกลางเพื่อระบายเสียงเพิ่มความดังกังวานให้กระจับปี่มากยิ่งขึ้น

คันทวน ทำด้วยไม้ท่อน เช่น ไม้สัก ไม้ขนุน ไม้แก่นจันทร์ ไม้แก้ว ไม้พยุง ฯลฯ คันทวนนี้จะกลิ้งด้านหลังมี ลักษณะมน แต่กลิ้งด้านหน้าให้มีลักษณะแบนเพื่อประโยชน์ในการดีดนม ในส่วนด้านก่อนถึงปลายคันทวนจะมีการ เจาะร่องเป็นรางลูกบิด โดยเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิดด้านละสองลูก จากนั้นปลายคันทวนจะทำให้แบนและมีด้านปลาย ที่บานขยายแผ่ออกไป โดยจะแอ่นโค้งงอไปทางด้านหลังเพื่อความสวยงาม

รางลูกบิด อยู่ด้านเกือบส่วนปลายของคันทวนโดยเจาะร่องเป็นรางใส่ลูกบิดทั้งสองข้าง เพื่อการร้อยสายส่วนที่ เหลือเก็บไว้ในร่องลูกบิดนี้ คล้ายรางไหมของจะเข้ โดยเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิดด้านละสองลูก

ลูกบิด ทำด้วยไม้เนื้อแข็งชนิดต่างๆ ไม้ประกอบงาช้างหรือกระดูก แม้แต่ทำด้วยงาช้างก็มี กลิ้งด้านปลายเป็น ลักษณะต่างๆ เพื่อความสวยงาม และเจาะรูตรงปลายเพื่อใช้พันสาย

ขุมหย่อง ทำจากไม้ กระดูก หรืองาช้าง มีลักษณะเหมือนขุมประตุมียอดแหลม ตรงกลางเจาะให้โปร่งเพื่อ ประโยชน์ในการพาดสายให้ผ่านลงไปรางลูกบิด

นม ทำด้วยไม้เล็กประมาณ ๑๑ - ๑๒ ชิ้น โดยดีดไว้ที่ด้านหน้าของคันทวนเพื่อใช้กดสายให้เกิดเสียงสูงต่ำตาม ต้องการ

หย่อง ทำด้วยไม้ตัดเป็นทรงแบนๆ วางไว้ที่ด้านหน้ากะโหลกเพื่อรองรับสายไม่ให้ดีดราไปบนนมของกระจับปี่

สาย นิยมใช้สายไหมควั่นเป็นเกลียว สายไนลอน หรือสายลวด

ไม้ดีด ใช้ไม้หรือกระดูกสัตว์ ฝนให้เป็นแผ่นบางๆ ทรงใบมะยม หรือทำเป็นไม้ดีดคล้ายไม้ดีดจะเข้ แต่เหลาให้ สั้นกว่า

กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงคู่กับซอสามสายในวงมโหรีตั้งแต่โบราณ ได้แก่ วงมโหรีเครื่องสาม วงมโหรี เครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องหก วงมโหรีเครื่องแปด วงมโหรีเครื่องเก้า วงมโหรีเครื่องสิบ ไปจนถึงวงมโหรีในยุคปัจจุบัน แม้ในตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังมีปรากฏภาพกระจับปี่บรรเลงร่วมอยู่ในวงมโหรีด้วย ต่อมาเมื่อวงมโหรีในสมัย ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีขึ้นอีกหลายชิ้นเพื่อขยายวงให้มีเครื่องดนตรีมากขึ้น กระจับปี่ที่มีน้ำหนักมาก



และมีเสียงเบาจึงถูกเครื่องดนตรีอื่นๆ กลบเสียงจนไม่ได้ยิน โดยเฉพาะเมื่อมีการนำจะเข้เข้ามาบรรเลงในวงมโหรีเครื่องสายต่างๆ จะเข้ชนิดนี้ติดได้สะดวก คล่องแคล่ว และมีเสียงดังกว่ากระจับปี่ เมื่อมาบรรเลงในวงเดียวกัน จึงทำให้กระจับปี่ไม่เป็นที่นิยมตั้งแต่นั้นมา

ปัจจุบัน แม้กระจับปี่ยังไม่ถึงกับหายสาบสูญไปจากสังคมไทยเสียทีเดียว แต่หาผู้บรรเลงกระจับปี่หรือผู้ถ่ายทอดการตีกระจับปี่แทบไม่ได้ ผู้สนใจที่จะศึกษาการตีกระจับปี่อย่างแท้จริงก็ไม่ปรากฏอย่างเด่นชัด แต่กระนั้นกระจับปี่ก็ยังเป็นเครื่องดนตรีที่เปี่ยมล้นด้วยคุณค่า และถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมการดนตรีของไทยอีกชิ้นหนึ่งที่จำเป็นต้องได้รับการปกป้องรักษาไว้ให้ยังคงอยู่ ไม่ให้สูญหายไปจากแผ่นดินไทย

กระจับปี่ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔



กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



เครื่องดนตรีไทย ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดสุวรรณดารารามราชวรวิหาร
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา



กรือโต๊ะ



เรียบเรียงโดย วาที ทรัพย์สิน

กรือโต๊ะเป็นการละเล่นพื้นบ้านประเภทหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นกิจกรรมที่แสดงถึงพลังสามัคคีของชุมชน “กรือโต๊ะ” จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภท “เครื่องตี” ลักษณะเดียวกับกลองโดยหุ่นกรือโต๊ะทำจากไม้เนื้อแข็ง นิยมไม้หลุมพอง นำมาขุดกลึงเป็นหลุมเหมือนครกตำข้าว โดยขุดให้ส่วนปากแคบตรงกลาง ส่วนนี้เรียกว่า “ตาแป” ส่วนที่สองคือ “เด้าว์” หรือใบ เป็นไม้แผ่นที่ใช้เป็นส่วนสำคัญใช้วางพาดบนปาก “ตาแป” แผ่นไม้หรือแผ่นเด้าว์นี้จัดเป็นชุดเพื่อให้เสียงที่ต่างระดับหลากหลายกัน ส่วนที่สามคือไม้ตีเด้าว์ มีลักษณะเหมือนไม้ตีฆ้องแต่ด้ามยาวกว่า ส่วนปลายของไม้ตีเด้าว์นั้นมัดด้วยเส้นยางพารา เสียงของกรือโต๊ะเกิดจากการตีแผ่นไม้ที่วางบนตาแป

การเล่นกรือโต๊ะ นิยมเล่นกันในวันสำคัญของหมู่บ้านหรือหลังจากการเกี่ยวข้าว โดยแต่ละหมู่บ้านจะนำกรือโต๊ะที่มีอยู่ในหมู่บ้านประมาณ ๕ ถึง ๑๐ ใบ มาตีประโคมเพื่อฟังเสียง หากมีการประชันแข่งขันนิยมใช้กรือโต๊ะ จำนวน ๗ ใบ ทีมไหนที่มีผู้ตีกรือโต๊ะได้เสียงดัง มีความพร้อมและอดทนในการตีกรือโต๊ะได้นานกว่าทีมอื่นก็จะเป็นฝ่ายชนะ ผลชนะของทีมเสมือนว่าเป็นการชนะของคนทั้งหมู่บ้าน การตีกรือโต๊ะ นอกจากจะเป็นการตีเพื่อความสนุกสนานแล้วยังแสดงออกถึงความสามัคคีของคนในชุมชนอีกด้วย

ในการแข่งขันนั้น บางครั้งมีกรือโต๊ะมาร่วมแข่งขันมากถึง ๓๐ คณะ เมื่อทุกคนมาพร้อมกันแล้ว ซึ่งโดยมากเป็นเวลาดอนบ่าย ก็จะมีการแบ่งรุ่นแบ่งสายผู้ทำหน้าที่แบ่งรุ่นแบ่งสายคือกรรมการซึ่งเป็นนักเลงกรือโต๊ะอาวุโส และเพื่อความยุติธรรมในการตัดสินชี้ขาดจะใช้กรรมการอย่างน้อย ๓ คน เมื่อกรรมการแบ่งกรือโต๊ะออกเป็นรุ่นเล็ก รุ่นกลาง และรุ่นใหญ่แล้ว ถ้าในแต่ละรุ่นมีหลายคณะก็จะจัดแบ่งสาย แข่งขันในสายเดียวกันก่อน ซึ่งอาจจะแข่งแบบแพ้คัดออกหรือแบบพบกันหมดก็ได้แล้วแต่ตกลงกัน เมื่อแบ่งรุ่นแบ่งสายชี้แจงกติกีกันเสร็จก็เป็นเวลาค่ำพอดี หลังจากคณะต่างๆ รับประทานอาหารมื้อเย็นเรียบร้อยแล้วก็เริ่มจัดกรือโต๊ะเข้าที่เพื่อแข่งขันต่อไป

การเล่นกรือโต๊ะนิยมเล่นกันในเฉพาะผู้ชาย เพราะเป็นการละเล่นที่ต้องใช้พลังมาก แต่ไม่มีข้อห้ามสำหรับผู้หญิง การตีกรือโต๊ะคณะหนึ่งๆ มีผู้เล่นอย่างน้อย ๗ คน มีคนหนึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำ เพื่อให้สัญญาณหรือนำตีกรือโต๊ะ

ภาพ : กรือโต๊ะ

ที่มา : ลักษณะไทย มุลนิธิหอศิลป์แห่งรัชกาลที่ ๙ -กรือโต๊ะ
<http://www.laksanathai.com/book3/p270.aspx>



ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



บอกการเริ่มต้น เปลี่ยนกระสวนจังหวะ หรือหยุด คนอื่นๆ เรียกมือ ๒ และมือ ๓ จำนวน ๒ คน เป็นผู้ตีเป็นสัญญาณ จังหวะเร็ว ช้า หรือตีรัว คนอื่นๆ อีก ๔ คนทำหน้าที่ตีกรรโอ้ตะสอดรับให้ดำเนินไปตามจังหวะ และปรับเปลี่ยนแนว การตีตามสัญญาณที่ตกลงกัน รูปแบบการตีกรรโอ้ตะนอกจากตีเร็ว ช้า และรัว แล้วยังตีในลักษณะกระหน่ำ

การแข่งขันตีกรรโอ้ตะ มีรูปแบบที่กำหนดไว้คือ จัดเป็น ๒ แถว แถวที่ ๑ มี ๔ ใบ ให้หัวหน้าคณะกับมือ ๒ อยู่ กลาง แถวที่ ๒ มี ๓ ใบ ให้มือ ๓ อยู่ทางซ้ายมือสุด วางกรรโอ้ตะแต่ละใบแต่ละแถวให้ห่างกันพอสมควร พอให้ยืนตีและ เปลี่ยนแผ่นเด้าได้สะดวกไม่เกะกะกัน อีกคณะหนึ่งที่ร่วมประชัน กำหนดให้วางกรรโอ้ตะให้อยู่ใกล้ๆ กัน มีกรรมการ จำนวน ๓ คน นั่งคอยฟังเสียงอยู่ห่างๆ ประมาณ ๓๐-๕๐ เมตร เมื่อเริ่มการแข่งขันจะเริ่มขึ้น กรรมการให้คณะหนึ่งคณะใด ตีกรรโอ้ตะก่อน ๓ พัก หรือเรียกว่า ๓ เพลง ใช้เวลาเพลงละประมาณ ๑-๒ นาที เสร็จแล้วให้อีกคณะหนึ่งตี ๓ เพลง หยุดพักครู่หนึ่งแล้วให้สัญญาณตีใหม่อีกคณะละ ๓ เพลง เสร็จแล้วกรรมการจึงตัดสิน และให้คณะที่แพ้เปลี่ยน แผ่นเด้าอันใหม่ ส่วนคณะที่ชนะไม่ต้องเปลี่ยน จากนั้นกรรมการจะให้สัญญาณตีสลับกันแบบหนแรก คณะใดแพ้ก็ให้ เปลี่ยนแผ่นเด้าใหม่อีก คณะใดที่เปลี่ยนเด้าหมดแล้วทั้ง ๓ อัน แต่เสียงยังสู้เขาไม่ได้ กรรมการจะตัดสินให้เป็นผู้แพ้ การตัดสินของกรรมการตัดสินโดยการฟังเสียงว่าคณะใด เสียงดังนุ่มนวลกว่า กลมกลืนกว่า มีความพร้อมเพรียงกว่า คณะนั้นก็ชนะ ดังนั้นก่อนการแข่งขัน ผู้เล่นกรรโอ้ตะจึงต้องฝึกซ้อมกันมาก่อนเป็นเวลาหลายวัน

การเล่นกรรโอ้ตะ มีในหลายพื้นที่ของจังหวัดนราธิวาส ยะลา ปัตตานี เช่น อำเภอตากใบ อำเภอแว้ง อำเภอสุไหงปาดี เป็นต้น อย่างไรก็ตามในปัจจุบันการเล่นกรรโอ้ตะลดน้อยลง เนื่องจากมีการเปลี่ยนหลายอย่างใน สังคมและวัฒนธรรม กรรโอ้ตะที่มีอยู่เดิมในแต่ละชุมชน จึงมีสภาพชำรุดทรุดโทรม ขาดการดูแล ไม่มีการทำกรรโอ้ตะ ขึ้นมาใหม่เพื่อทดแทนของเก่า และไม้ขนาดใหญ่ที่นำมาใช้ทำกรรโอ้ตะหาได้ยากขึ้น

กรรโอ้ตะ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



ภาพ : กรรโอ้ตะ

ที่มา : sameaf.mfa.go.th - http://sameaf.mfa.go.th/th/muslim_world/detail.php?ID=4776



กันตรึม



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

กันตรึม หรือ โจ๊ะ กันตรึม เป็น วงดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ นิยมเล่น ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ เป็นต้น ลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของกันตรึมก็คือ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่นำเอาจังหวะตีโทน โจ๊ะ-คะครึม-ครึมมาเป็นชื่อวงดนตรีที่เรียกว่า กันตรึม

เครื่องดนตรีกันตรึม ประกอบด้วย ปี่อ้อ ๑ เล้า ซอกกันตรึมหรือซอกกลาง ๑ คัน กลองโทน ๒ ใบ เครื่องประกอบจังหวะมีฉิ่ง ฉาบ กรับ ทำนองเพลงใช้แม่บทเพลงพื้นบ้าน เช่น มะลั้บโดง ผกาัญเจก โอมตุ๊ก สืบทอดกันมาจากพ่อครูแม่ครูเพลง เนื้อเพลงที่ใช้ร้องจะเป็นภาษาเขมรสูง มีเนื้อหาที่สะท้อนถึง ความเป็นมา ความรัก และการบรรยายให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ผู้เล่นส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย จำนวน ๔-๕ คน ฝ่ายหญิงส่วนใหญ่เข้ามาร่วมรำและร้องบ้างเป็นบางครั้ง การแต่งกาย ผู้ชายใส่เสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบน ผ้าขาวม้าคาดเอว และมีผ้าขาวม้าอีกชิ้นหนึ่งพาดบ่าทั้งสองข้าง ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าขึ้นแบบเขมร สวมเสื้อรัดรูปแขนกระบอก อาจมีผ้ารัดอกอีกชิ้นหนึ่งรัดอกทับเสื้อ หรือแต่งตามประเพณีนิยมของท้องถิ่น ก่อนจะเล่นกันตรึม มีการไหว้ครูก่อน นักดนตรีหันหน้าไปทางทิศตะวันออก วางเครื่องดนตรีและเครื่องสังเวยรวมกันไว้ข้างหน้า เมื่อผู้ที่กระทำพิธีนำสวดคาถาบูชาครูเสร็จจึงเริ่มการแสดงต่อไป

การเล่นกันตรึม นิยมเล่นในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน โกนจุก บวชนาค หรืองานเทศกาลต่างๆ ปัจจุบันมีผู้นำไปบรรเลงทั้งประเภทเพลงครู เพลงพิธีการ เพลงเข้าขบวนแห่ เพลงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีทั้งทำนองอ่อนหวาน สนุกสนาน และโศกเศร้า กันตรึมได้รับการสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) ไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร กันตรึมพื้นบ้านจึงมีสภาพที่ไม่แตกต่างกับการละเล่นพื้นบ้านอื่น ๆ ที่กำลังลดความนิยมลงไป ทำให้กันตรึมพื้นบ้านในปัจจุบันหลงเหลืออยู่น้อย ในขณะเดียวกันวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทและอิทธิพล เช่น การนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสม หรือใช้เครื่องดนตรีตะวันตกในรูปแบบวงสตริง หรือเปลี่ยนรูปแบบเป็นเพลงลูกทุ่งมีหางเครื่องมาเต้น ทำให้ดนตรีกันตรึมที่เคยเป็นดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบดั้งเดิมกำลังสูญหาย



กันตรึม จากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน เล่ม ๒ หน้า ๑๕๖



กันตรึม จากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน เล่ม ๑ หน้า ๑๕๖



ปัจจุบันยังคงหลงเหลือกันตรึมและมีผู้สืบทอดในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ เช่น วงของ นายโฆษิต ดีสม และน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ แห่งบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ คณะปอยตะแบง บ้านปอยตะแบง จังหวัดสุรินทร์ คณะดาวรุ่งพัฒนา จังหวัดบุรีรัมย์ นอกจากนี้ยังมีปรากฏวงกันตรึมในสถาบันการศึกษาเพิ่มขึ้นตาม โรงเรียน และมหาวิทยาลัยในท้องถิ่นหลายจังหวัดในภาคอีสาน

กันตรึม ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



กันตรึม ที่มาหนังสือลักษณะไทยศิลปะการแสดง หน้า ๔๐๔



กลองยาว



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลลิตศักดิ์ จรรย์วุฒิ และวันทนี ม่วงบุญ

กลองยาว เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ซึ่งหนังหน้าเดียว ลำตัวกลองยาวด้านท้ายผายบานออกอย่างดอกลำโพง กลองยาวมีบทบาทในสังคมและวัฒนธรรมไทยทุกภูมิภาค ใช้ตีนาในขบวนแห่ต่างๆ มีรูปแบบการตีเพลงกลองจังหวะและรูปแบบทำรำประกอบการแสดง

กลองยาว เป็นเครื่องตีชนิดหนึ่งของไทยที่เคยได้รับความนิยมอย่างมาก โดยมักใช้วงกลองยาวในกระบวนแห่ตามงานรื่นเริงสนุกสนานของเทศกาลและงานมงคลต่างๆ ที่สร้างความบันเทิงความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี สามารถพบการแสดงกลองยาวได้หลายภูมิภาคของประเทศไทย ทั้งในภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคตะวันออกและภาคใต้ นอกจากนี้ กลองยาวยังเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ในการแสดงรำกลองยาวที่บ้างก็เรียกว่า “เถิงเทิง” หรือ “เทิงกลองยาว” ปัญหาสำคัญในปัจจุบันที่พบคือขาดการถ่ายทอดองค์ความรู้อย่างเป็นระบบ ขาดการสืบทอดองค์ความรู้ ขาดผู้ที่สืบทอดความรู้จนไปถึงปัญหาในการผลิตกลองยาวที่มีคุณภาพ ฯลฯ ดังนั้นคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิกรมศิลปากรทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง กรมส่งเสริมวัฒนธรรม จึงพิจารณาเห็นสมควรประกาศขึ้นทะเบียนกลองยาวให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดงประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๘

กลองยาว เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตีด้วยมือที่ทำจากไม้ มีลักษณะกลมกลวงมีรูปร่างยาวเจาะทะลุ เป็นโพรงตลอดทั้งลูกตอนบนตั้งแต่หน้ากลองลงมาคอดเป็นกระพุ้งอุ้มเสียงทรงกลมตักแต่งด้วยผ้าสีสวยสดใส สะท้อนแสงที่ใช้วิธีการเย็บเป็นกระโปรงหุ้มส่วนสายสะพายที่ใช้ซึ่งด้วยหนังหน้าเดียวมีสายสำหรับใช้สะพายในเวลาตีสามารถพบการเล่นกลองยาวได้ทั้งในภาคกลางภาคเหนือภาคอีสานภาคตะวันออกและภาคใต้บางแห่งเรียกว่า กลองหาง บางแห่งเรียกกลองแอวแต่ก็มักเรียกว่ากลองยาวด้วยลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของกลองชนิดนี้ ที่มีช่วงกระพุ้งเสียงที่เป็นหางยาวอย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาลักษณะรูปร่างทรวดทรงของกลองยาวของแต่ละภาค อย่างผิวเผินก็อาจดูเหมือนกันแต่ในข้อเท็จจริงแล้วมีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปเช่นกลองยาวภาคกลางและกลองแอวของอีสานนั้นช่วงหน้ากลองที่ซึ่งหน้ากลองของกลองแอวจะยาวกว่ากลองยาวภาคกลางแต่มีช่วงหางที่สั้นกว่าปลายหางกลองจะมีลักษณะบานออกมากกว่าทำให้สามารถตั้งได้อย่างมั่นคงและการขึ้นหนังนั้นจะเอาด้านที่มีขนไว้ด้านนอกเป็นต้น

วงกลองยาวนั้นนิยมใช้ในงานรื่นเริงสนุกสนานในเทศกาลต่างๆ และงานมงคลต่างๆ ที่มีกระบวนแห่ เช่น งานบวชนาค งานทอดกฐินผ้าป่า งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานสงกรานต์ ฯลฯ พบได้ในภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคตะวันออกและภาคใต้ จะประกอบด้วยผู้แสดงทั้งหญิงและชาย ที่แต่งกายแบบชาวบ้านคือชายใส่กางเกงสวมเสื้อแขนสั้นคอสวมพวงมาลัยมีผ้าคาดเอวคาดศีรษะส่วนผู้หญิง นุ่งโจงกระเบนหรือผ้าถุง

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



ยาวสวมเสื้อแขนกระบอกหมสไบเฉียงไหล่คาดเข็มขัดใส่สร้อยคอตุ้มหูสร้อยตัวกำไลข้อมือปล่อยผมทัดดอกไม้ ด้านซ้ายสำหรับวงกลองยาวที่ใช้ตีประกอบในการแสดงรำกลองยาวจะประกอบไปด้วยกลองยาวหลายๆ ลูก ตีสอดประสานร่วมกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตีบรรเลงเป็นทำนองซ้ำ ๆ กันไปเรื่อยๆ ผสมผสานกับเสียงโห่ร้องประกอบไปกับการรำรำให้เกิดความสนุกสนาน

ลักษณะ ขั้นตอนการแสดง พิธีกรรม จารีต

วัสดุที่ใช้ทำกลองยาวจะไม่จริง เช่น ไม้ขนุน มาทำเป็นตัวกลอง ตอนหน้าใหญ่ตอนท้ายลักษณะเรียวแล้ว บานออกตอนปลายเป็นรูปดอกกลีฟอง มีผ้าสีห่มเพื่อตกแต่งกลองให้สวยงาม และมีสายสำหรับให้ผู้ตีใช้สะพายกลอง หน้ากลองขึ้นด้วยหนังสัตว์ สำหรับการปรับเสียงของกลองยาวนั้นใช้ข้าวเหนียวหนึ่งสูกบดหรือข้าวสูกบดขี้เถ้า ตีที่ตรงกลางหน้ากลองเพื่อถ่วงเสียงให้ได้ตามต้องการที่จะให้กลองทุกลูกมีเสียงเท่ากัน

กลวิธีในการตีกลองยาวนั้น ผู้ตีจะสะพายกลองเฉียงบ่าซ้าย ให้หน้ากลองอยู่ทางขวาแล้วใช้มือขวาตีมือเดียว บ้างหรือตีทั้ง ๒ มือ การตีกลองยาวนั้นจะประกอบด้วยเสียงหลักต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑) ป๊ะ คือ เสียงกลองยาวที่ใช้ตีสอดแทรกกับเสียงอื่น โดยใช้ฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วตีลงไปบนหน้ากลองแล้วกดมือขวาลงไปที่หน้ากลอง และเมื่อตีแล้ว ต้องให้มือแนบติดหน้ากลอง

๒) เพ็ง คือ เสียงที่เกิดจากการตีเปิดมือโดยใช้มือขวาบริเวณโคนนิ้วถึงปลายนิ้วโดยให้นิ้วทั้งสี่เรียงติดกัน ตีลงบนหน้ากลองยาวบริเวณระหว่างขอบกลองกับใจกลางหน้ากลอง

๓) บ่อม คือ การกำมือขวาแล้วตีลงบนหน้ากลองบริเวณที่ติดข้าวสูก เมื่อตีแล้วจะยกมือขึ้นเล็กน้อย จากหน้ากลองทันที เพื่อให้เสียงดังกังวาน

๔) ตึก คือ การใช้นิ้วตีลงบริเวณขอบหน้ากลองโดยใช้น้ำหนักของนิ้วที่ตี ส่วนมือซ้ายแนบหน้ากลอง

การเล่นกลองยาว มักใช้กลองจำนวน ๑๐ ลูก ๑๔ ลูก ๒๐ ลูกบ้าง ตีเป็นวงกลองยาว โดยมีการตีกลองประสานกันไปเรื่อย ๆ ในจังหวะซ้ำ ๆ กันอย่างสนุกสนาน และมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง มาร่วมบรรเลงด้วย ผสมผสานเสียงโห่ร้องทำให้เกิดความสนุกสนาน ทั้งยังมีการรำรำร่วมไปในวงกลองยาวได้อีกด้วย ขั้นตอนการบรรเลงกลองยาวนั้นเริ่มจากการโห่สามลา โหม่งตีให้จังหวะสิบครั้ง จากนั้นกลองยาวจะเริ่มตีกลอง และอาจมีผู้ร้องทำนองต่าง ๆ สอดแทรกเข้าไปตามจังหวะ โดยเนื้อร้องของวงกลองยาวจะมีจุดเด่นในเชิงหยอกล้อ เกี้ยวพาราสีระหว่างหญิงชาย มีลักษณะสองแง่สองง่าม สามารถใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ เพื่อเป็นการเพิ่มความสนุกสนาน ให้มากขึ้น

ในการรำกลองยาวหรือเถิดเทิง จะประกอบด้วยผู้แสดงทั้งหญิงและชาย โดยแต่งกายแบบชาวบ้าน คือชายใส่กางเกงสวมเสื้อแขนสั้นคอพวงมาลัย มีผ้าคาดเอวคาดศีรษะ ส่วนผู้หญิงนุ่งโจ๊ะกระเบนหรือผ้าถุงยาว สวมเสื้อแขนกระบอก หมสไบเฉียงไหล่ คาดเข็มขัดใส่สร้อยคอ ตุ้มหู สร้อยตัว กำไลข้อมือ ปล่อยผมทัดดอกไม้ในการแสดงนั้นจะแบ่งผู้แสดงเป็น ๓ กลุ่ม กลุ่มที่หนึ่งทำหน้าที่ตีกลอง เรียกว่า “กลองยืน” คอยตีท่วงทำนองจังหวะต่าง ๆ ซึ่งนิยมใช้กลองตั้งแต่ ๔ ใบขึ้นไป กลุ่มที่ ๒ ทำหน้าที่ตีเครื่องประกอบจังหวะให้ประสานสัมพันธ์กับจังหวะกลอง ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โดยใช้ผู้ตีเครื่องมือละ ๑ คน อาจเพิ่มกรับเป็น ๔ คนขึ้นไปเพื่อให้เกิดเสียงที่ดังขึ้น กลุ่มที่ ๓ จะทำหน้าที่ตีกลองยาวและรำเรียกว่า “กลองรำ” ซึ่งจะให้ผู้แสดงเป็นคู่ขึ้นไป ก่อนจะเริ่มแสดง ผู้นำวงจะร้องโห่ ๓ ครั้งแล้วผู้ที่อยู่



ในขบวนก็จะเป็นลูกคู่ร้องรับ ผู้ตีกลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง จะรัวรับ ๓ ครั้ง ประสานกับการตีกลองยาวเป็นจังหวะต่าง ๆ ดันเสียงในวงกลองยาวจะร้องเพลงที่มีเนื้อหา สั้น ๆ ง่าย ๆ แล้วลูกคู่ในขบวนก็จะร้องซ้ำ หรือร้องรับ คำทำนองเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน อาทิ “มาละเหว้ย มาละวา มาแต่ของเขา ของเราไม่มา ตะละล้า” “ตอนไว้ตอนไว้ เอาไปบ้านเราพ่อก็แก่แม่ก็เฒ่าเอาไปหุงข้าวให้ พวกเรากินตะละล้า” และ “ใครมีมะกรูดมาแลกมะนาว ใครมีลูกสาวมาแลก ลูกเขยเอาวะเอาเหว้ยลูกเขยกลองยาวตะละล้า” ผู้ตีฉาบจะออกมาทำท่ารำผสมผสานกับการตีฉาบและ หกคะเมนตีลังกา ทำท่าลอยหน้าตา แล้วไปโค้งผู้ตีกลองรำให้รำออกมาจากขบวนโดยตีกลองสวนสลับแถวไปมา หลอกล่อกันในท่าต่าง ๆ เช่น ตีกลองแล้วป้อนหน้ามองกัน ใช้ศอกกระทุ้งกลอง กระโดดแล้วใช้เข้าตีเข้าไปที่กลอง แบกกลองขึ้นเหนือศีรษะ หรือโยนกลองขึ้นแล้วรับ จากนั้นกลองรำแต่ละข้างจะตีกลองเดินไปรับผู้รำหญิงที่จะออกมารำคู่ด้วย ผู้รำหญิงจะรำนำหน้าให้ผู้รำชายตอนไปมาอยู่ด้านหลัง เป็นเชิงเกี้ยวพาราสี ด้วยท่ารำส่าย ท่าอวย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าบัวชูฝัก ท่าตีกลอง ท่าลงศอกที่กลอง ท่าเปลื้องมือ เป็นต้น บางครั้งอาจจะมียังปีพาทย์มาบรรเลงเพลงให้เข้ากับจังหวะของกลอง เช่น เพลงพม่ากลองยาว เพลงพม่าทุเล เมื่อรำจนจบกระบวนท่าแล้ว ผู้รำกลองรำ จะรื้อตอนคู่รำเข้าเวที ผู้ที่ตีกลองยืนและตีเครื่องประกอบจังหวะจะเดินตามเข้าไปพร้อมกับการตีกลองยาวไปด้วย แล้วจึงลงจบเพลงที่ด้านในของเวที เป็นการจบการแสดง



กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

กลองยาว นับว่ามีคุณค่าทางวัฒนธรรมอย่างยิ่ง เพราะเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของชาวไทย นิยมเล่นกันในหลายภูมิภาคของประเทศไทย ทั้งภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคตะวันออกและภาคใต้ มักใช้แสดง ในงานมงคล งานรื่นเริง และงานเทศกาลไทยต่าง ๆ อีกทั้งก็ได้มีการนำวงกลองยาวมาพัฒนาและใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงใหม่ๆ ในการรำกลองยาว ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนองในการตีกลอง เพลงที่นำมาใช้ รูปแบบการแสดง กระบวนการจัดแถว และท่ารำ ที่มีการใช้กลองยาววางเรียงกันบ้าง วางเป็นวงกลมให้ชิดกันบ้างเพื่อเป็นฐานให้ผู้รำชายขึ้นไปยืนต่อตัว ขึ้นลอย หรือบางครั้งก็มีการควงกลองไปมาการคาบกลองด้วยปาก การโยนกลองส่งรับกันไปมาในท่าต่างๆ เพื่อให้ดูตื่นเต้น สนุกสนาน และถึงแม้ว่าจะมีการสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบใหม่ๆ แต่ก็ยังคงมีการรำกลองยาวแบบเดิมที่ยังคงมีการอนุรักษ์ สืบสานกันมาอย่างต่อเนื่อง ด้วยมีการสืบทอดโดยรวมถึงศิลปินพื้นบ้าน รวมถึงศิลปินของสำนัก



การสังคีต กรมศิลปากร จากรุ่นสู่รุ่นมาจวบจนปัจจุบัน และยังมีการสืบสานเผยแพร่ไปสู่นักเรียน นิสิตนักศึกษา ในสถาบันการศึกษาต่างๆ

การสืบทอด

ยังคงพบว่าการสืบทอดการตีกลองยาว รวมถึงการแสดงรำกลองยาว โดยนักเรียน นิสิตนักศึกษา ในสถาบัน การศึกษา ตลอดจนประชาชนที่สนใจในกลองยาว อีกทั้งยังคงมีการกลองยาวไปนำไปใช้ขบวนแห่ หรือมีการใช้กลอง ยาวมาแสดงในงานรื่นเริงต่างๆ อยู่ในทุกภูมิภาค เพราะการแสดงกลองยาวนี้เป็นศิลปะการแสดงที่มีความสนุกสนาน ครื้นเครง จึงได้รับความนิยมนำไปจัดแสดงในงานเทศกาลไทยในทุกภูมิภาค สามารถจะแสดงได้ในทุกพื้นที่ไม่ว่าจะ เป็นบนเวที กลางสนาม หรือบนพื้นลาน

สถานภาพปัจจุบัน

ปัญหาสำคัญที่พบคือ การลดจำนวนลงของเยาวชนที่มีความสนใจในการสืบทอดกลองยาว อาจนำมาซึ่งการขาด การถ่ายทอดองค์ความรู้ การถ่ายทอดองค์ความรู้บางอย่าง เช่น การปลุกเสกกลองยาว ตลอดจนถึงกระบวนการ ผลิตกลองยาวเพื่อที่จะให้ได้กลองยาวที่มีคุณภาพดี

ปัจจุบันยังมีการเล่นกลองยาวปรากฏในหลายภูมิภาคของประเทศไทย ทั้งภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคตะวันออก และภาคใต้

กลองยาว ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘



ภาพ : การแสดงวงกลองยาว

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม



เอกสารอ้างอิง

อัษฎาวุธสาคริก. “เครื่องดนตรีไทย”. กรุงเทพฯ : สำนักอุทยานการเรียนรู้, ๒๕๕๐.

ธนิต อยู่โพธิ์. “ดนตรีไทย”. กรุงเทพฯ ๒๕๓๐.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. “เอกสารประกอบการสอนวิชาดุริยางค์ ๓๖๒ ดนตรีพื้นบ้านอีสาน”. มหาสารคาม : มศว.

มหาสารคาม, ๒๕๖๖



กาหลอ



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

กาหลอ เป็นวงดนตรีพิธีกรรมของภาคใต้ซึ่งในอดีตใช้ทั้งงานมงคลและอวมงคล ปัจจุบันใช้เฉพาะงานอวมงคล เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่กาหลอ ๑ เล้า ทน ๑ คู่ และฆ้องกาหลอ ๒ ใบ การประสมวงปี่กลองเช่นนี้ มีลักษณะคล้ายคลึงกับวงปี่กลองของประเทศเพื่อนบ้าน

การบรรเลงกาหลอ มีโรงแสดงโดยเฉพาะและสร้างตามแบบแผนที่เชื่อถือๆ กันมา เรียกว่า โรงฆ้อง มีเสาจำนวน ๖ ต้น ไม่ใช่ชื่อ หลังคามุงด้วยจากหรือทางมะพร้าวหรือวัสดุอื่นที่กันฝนได้ ส่วนพื้นไม่ยกสูง ปูด้วยไม้กระดาน ตั้งโรงตามแสงตะวัน เรียกว่า “ลอยหวัน” และมีการตั้งหิ้งครุหมอและผ้าเพดานไว้ในโรงแสดง ในวงดนตรีกาหลอ คนเป่าปี่เรียกว่า “หมอปี” เป็นผู้นำทำนอง นายทนตีทนตามจังหวะเพลงปี่ และนายฆ้อง ตีฆ้องตามจังหวะเพลงทน เพลงที่คณะกาหลอใช้บรรเลงนั้นมีหลายเพลง เช่น เพลงสร้อยทอง เพลงจูดใต้ เพลงสุรียัน เพลงคุมพล เพลงทองศรี เพลงแสงทอง เพลงนกเป่ล่า เพลงทอมท่อม เพลงตั้งซาก (ศพ) เพลงยายแก่ เพลงโก๋ลม และเพลงขัดผ้า ฯลฯ ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงทั้งหมด โดยไม่มีการขับร้องหรือการแสดงอื่นๆ ประกอบ

ขนบการบรรเลงเพลงกาหลอเป็นไปตามความเชื่อ ได้แก่ ตอนไหว้ครูบรรเลงเพลงสร้อยทอง เพลงจูดใต้ เพลงสุรียัน เพลงคุมพล เวล่านำศพเคลื่อนไปที่สามสร้าง (เชิงตะกอน) วงกาหลอบรรเลงเพลงตั้งซาก เพลงขอไฟยายแก่ บรรเลงเพื่อขอไฟจากยายแก่มาจุดเผาศพ เพลงโก๋ลม (เรียกลม) บรรเลงเพื่อขอลมให้มาช่วยพัดกระพือไฟให้ติดดีขึ้น เพลงสร้อย เพลงขัดผ้า บรรเลงตอนขัดผ้าข้ามโลงศพ ขณะจุดไฟเผาศพตอนกลางคืนใช้เพลงทองศรี ตอนเช้าใช้เพลงนกเป่ล่า เพลงแสงทอง จำนวนเพลงที่ใช้บรรเลงของวงกาหลอแต่ละคณะมีความแตกต่างกันไปตามความเชื่อ และครูที่ได้สั่งสอนกันมา เมื่อจบกระบวนการประโคมกาหลอ หัวหน้าวงจึงทำพิธีคว่ำฆ้อง แล้วหยายฆ้อง จากนั้นจึงนำน้ำเทใส่ลงในฆ้อง เป็นเสมือนน้ำมนต์ที่นำไปใช้ปิดเสนียดจัญไรได้ หลังจากนั้นจึงเก็บหิ้งครุหมอและผ้าเพดานจนเรียบร้อยแล้วจึงออกจากโรงเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง

ในอดีตวงกาหลอเป็นที่นิยมทั่วไปในภาคใต้ แต่ในปัจจุบันความนิยมลดลง เนื่องจากวงกาหลอเป็นวงดนตรีบรรเลงในพิธีกรรมที่มีข้อปฏิบัติและข้อห้ามเคร่งครัดมากมาย จึงทำให้มีข้อจำกัดในการบรรเลงและถ่ายทอดในอนาคต จึงมีโอกาสมากที่วงกาหลอจะสูญหายไปจากสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้

กาหลอ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕





ภาพ : เครื่องดนตรีวงกาหลอ

ที่มา : หนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ พิธีประกาศขึ้นทะเบียน
มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ขับลื้อ



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

ขับลื้อเป็นศิลปะการขับร้องของชาวไทยกลุ่มชาติพันธุ์ไทยลื้อเนื้อหาที่ปรากฏในการขับสะท้อนศาสนา ความเชื่อว่าวิถีชีวิตมีช่วงขับเป็นผู้ขับร้องใช้วี(พัด) เป็นอุปกรณ์ถือประกอบการขับมีปี่ลื้อเป่าคลอทำนองให้สอดคล้อง และกลมกลืนกัน

ขับลื้อคือการขับร้องเพลงประเพณีของชาวไทยลื้อซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไทแม้ไม่สามารถระบุ กำเนิดของขับลื้อได้แต่ก็เป็นที่ยอมรับว่าขับลื้อมีมานานเท่าๆกับประวัติศาสตร์ของชาวไทยลื้อ

ชาวไทยลื้อในประเทศไทย อาศัยอยู่อย่างเป็นหลักแหล่งและเป็นกลุ่มใหญ่ใน ๕ จังหวัดในภาคเหนือตอนบน คือ จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จังหวัดพะเยา และจังหวัดน่าน ชาวไทยลื้อเหล่านี้มีบรรพบุรุษเป็นชาวไทลื้อที่อพยพมาจากถิ่นฐานเดิมนอกประเทศไทย (หมายเหตุ การเขียนคำว่า ไทยลื้อ และ ไทลื้อ นี้เป็นที่ยอมรับและใช้กันเป็นปกติในหมู่นักวิชาการด้านชาติพันธุ์วิทยามาตั้งแต่ก่อน พ.ศ. ๒๕๓๐ แล้วว่า ไทย ใช้กับประชากรของประเทศไทย และ ไท ใช้กับกลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลไททั้งหมด และใช้กับคนกลุ่มภาษานี้ที่อยู่ใน ประเทศอื่นๆด้วย แนวปฏิบัตินี้มีปรากฏในบทความเกือบทุกเรื่องในหนังสือ สิบสองปันนา ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งพิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๕)

ถิ่นฐานเดิมของชาวไทยลื้ออยู่ที่เหนือลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลางขึ้นไปเล็กน้อย ซึ่งเป็นบริเวณทางใต้ของมณฑลยูนนาน ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ณ ได้เส้นรุ้งที่ ๒๓ องศาเหนือลงมา บริเวณนี้ ชาวไทลื้อได้สถาปนาอาณาจักรของตนขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๗๒๓ มีชื่อว่าสิบสองปันนาและมีเจ้าเมืองปกครองสืบต่อกันมา ๓๙ รัชกาล จนถึง พ.ศ. ๒๔๙๒ จึงเป็นส่วนหนึ่งของประเทศจีน และสิ้นสุดสถานภาพของอาณาจักร ต่อมา พ.ศ. ๒๔๙๖ รัฐบาลจีนได้ประกาศให้เป็นเขตปกครองตนเองของชนชาติไตสิบสองปันนา(Xishuangbanna Dai Autonomous Prefecture) (หมายเหตุ การออกเสียงอ่านคำจีนที่ใช้อักษรโรมันเขียนนั้น เสียงของอักษร D ตรงกับเสียงอักษร ต ในภาษาไทย)

ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองในพ.ศ. ๒๔๙๒ อาณาจักรของชาวไทลื้อแบ่งเขตการปกครอง ตามผลผลิตจากการทำนาเป็น ๑๒ เขต (เขตละ ๒-๔ เมืองเป็น ๑ ปันนา) ซึ่งเป็นที่มาของชื่ออาณาจักรว่า สิบสองปันนา อาณาจักรนี้มีเมืองเชียงรุ่ง (เจงฮู่) เป็นเมืองหลวง บางเมืองในลาวเหนือปัจจุบันเคยมีสถานะเป็น ปันนา ของอาณาจักรสิบสองปันนาด้วย



ชาวไทยลื้อในประเทศไทยปัจจุบัน เป็นลูกหลานของชาวไทยลื้อจากอาณาจักรสิบสองปันนา ซึ่งอพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยหลายระลอก ระลอกแรกมาจากเมืองหลวง (อยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเชียงรุ่ง) ในสมัยพระยาสามฝั่งแกนแห่งอาณาจักรล้านนา กลุ่มนี้ตั้งรกรากอยู่บนที่ราบทางตะวันตกของตัวอำเภอ ดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันคือบ้านหลวงเหนือและบ้านหลวงใต้ อำเภอ ดอยสะเก็ด ระลอกที่สองมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากหลายเมืองของสิบสองปันนา และแยกเป็นสองสาย สายแรกมากับพระยาภาวภิบาล เจ้านครเชียงใหม่ สายนี้มาตั้งถิ่นฐานอยู่หลายอำเภอในจังหวัดลำพูน สายที่สองมากับเจ้าเมืองน่านภายหลังสายแรกไม่นานนัก และส่วนมากอาศัยอยู่ใกล้แม่น้ำโขง ตั้งแต่อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย ลงมาจนถึงหลายอำเภอในจังหวัดน่าน ต่อมาชาวไทยลื้อหลายกลุ่มจากหลายแห่งในจังหวัดน่านได้อพยพไปทางตะวันตกและตั้งถิ่นฐานเป็นการถาวรเป็นหมู่บ้านๆ ในเขตอำเภอเชียงม่วน ในขณะที่กลุ่มที่เหลือซึ่งมีจำนวนมากกว่อพยพต่อไปอีกจนได้เป็นเจ้าของพื้นที่เกือบทั้งหมดของอำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยาตราบจนปัจจุบัน

ระลอกที่สาม เข้ามาหลังจีนเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง ระลอกนี้มักันเองเป็นกลุ่มเล็กบ้าง กลุ่มใหญ่บ้าง และทยอยมาหลายทาง ถิ่นฐานในประเทศไทยจึงค่อนข้างกระจัดกระจาย แต่พบเป็นกลุ่มที่ชัดเจน ในอำเภอที่อยู่ติดชายแดนทางทิศเหนือ เช่น อำเภอแม่สาย อำเภอเชียงแสน อำเภอแม่จันและอำเภอเมืองในจังหวัดเชียงราย และ อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น

ชาวไทยลื้อในประเทศไทยได้นำมรดกทางวัฒนธรรมจากบ้านเกิดเมืองนอนเดิมของตนมาผลิตซ้ำ และพัฒนาจนกล่าวได้ว่า บางอย่างมีความก้าวหน้ามากกว่าที่เคยมีในถิ่นกำเนิด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การทอผ้า ซึ่งผลงานที่มีชื่อเสียงของภาคเหนือตอนบน เป็นของชาวไทยลื้อเป็นจำนวนมาก

นอกจากนี้ การขับลื้อก็เป็นศิลปะการแสดงที่สำแดงลักษณะเฉพาะของชาวไทยลื้อเช่นกัน แต่เมื่อเวลาล่วงเลยไปบริบททางสังคมซึ่งไม่เหมือนเดิมอยู่แล้วได้เปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆอย่างรวดเร็ว ประกอบกับชาวไทยลื้อเองต้องการเป็นที่ยอมรับในฐานะพลเมืองไทยมากขึ้น การขับลื้อจึงเริ่มลดน้อยลงจนกระทั่งไม่มี บทบาทอีกเลย ในบางแห่ง

ลักษณะ ขั้นตอน พิธีกรรมและจารีตในการขับลื้อ

ขับลื้อเป็นเพลงปฏิพากย์ที่มี ช่างขับ ชายกับหญิงผลัดกันขับคนละบท ระหว่างการขับมี ช่างปี่ เป่าปี่คลอการขับตั้งแต่ต้นจนจบ บทขับมีชื่อเรียกเป็นภาษาไทยลื้อว่า คำขับ หรือ คำขับ มีลักษณะเป็นคำประพันธ์ที่มีวรรคตอนและมีสัมผัสระหว่างวรรค วรรคหนึ่งๆ อาจมีจำนวนคำไม่ถึง ๑๐ คำ หรือมีมากกว่า ๑๐ คำก็ได้ โดยไม่มีหน้าทับหรือระบบจังหวะกำหนดจำนวนห้องเพลงของแต่ละวรรค คำสุดท้ายของแต่ละวรรคจะสัมผัสกับคำใดคำหนึ่ง ของวรรคถัดไป เป็นเช่นนี้เป็นทอดๆไปจนจบบท ดังแผนภูมิของบทขับที่มี ๖ วรรคต่อไปนี้



นาบัดเดียววันนิมีตางปู่ปาเข้าชอมซอนอ้าอาย

ก้านก่ายก้านปิ่นกูเอิมกั้น

สระหนึ่งจื่อว่ากันตะสระ

มหาสมุทรใหญ่กว้างยิ่งล้ำมียาวโยดสุดตำ

อันนิปิ่นตี้ยักซ์หากันนะหมู่จุมยักซ์ร้าย

ลุงอาบลิ่นแม่น้ำสระปาลอยใส

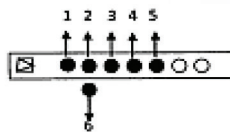
(หมายเหตุ ตัวหนาขีดเส้นใต้ท้ายวรรค คือคำที่ส่งสัมผัสไปยังคำภายในวรรคถัดไป)

(ที่มา : นิศาธร กองมงคล (๒๕๔๙))

ขลุ่ยมีทำนองเพียงทำนองเดียว และอยู่ในโหมดห้าเสียง (Pentatonic Mode) ซึ่งเสียงต่ำสุดจะอยู่ที่ระดับเสียงใดก็ได้ขึ้นกับระดับเสียงของช่างขลุ่ยซึ่งนอกจากต่างกันระหว่างชายกับหญิงแล้วยังต่างกันระหว่างช่างขลุ่ยเพศเดียวกันอีกด้วยดังนั้น การขลุ่ยจึงต้องมีปีขนาดต่างๆ (ซึ่งทำให้มีระดับเสียงต่าง ๆ กัน) จำนวนหลายเลาเป็น เครื่องดนตรีสำหรับเลือกใช้กำหนดหรือตั้งเสียงของโหมดให้ตรงกับเสียงของช่างขลุ่ย

ปีลือเป็นเครื่องเป่าประเภทลิ้นอิสระ ซึ่งเลापี่ลือมักนิยมทำจากไม้หน่อขอมซึ่งเป็นไม้ในตระกูลไม้ไผ่ที่หาได้ไม่ยากในสิบสองปันนา (แต่หายากในประเทศไทย) ปลายด้านที่มีข้อตันเป็นที่ผนึกลิ้นโลหะผสม บริเวณกลางเลापี่มีรูนิ้วเจาะเรียงกันไปหาอีกปลายหนึ่งซึ่งเป็นปลายเปิด (ภาพที่ ๑)

ถึงแม้ปีลือจะมีรูนิ้วถึง ๗ หรือ ๘ รู (รวมรูนิ้วค้ำด้วย ๑ รู) เวลาใช้งานจริงใช้นิ้วปิด-เปิดเฉพาะรู ที่อยู่ด้านบน (ด้านที่ติดลิ้น) เพียง ๕ นิ้ว เพื่อผลิตเสียง ๕ เสียงเท่ากับที่ใช้สร้างทำนองของบทขับ ดังแผนภูมิ



- | | | |
|-----------|---------------|---------|
| หมายเลข 1 | นิ้วชี้ | มือซ้าย |
| หมายเลข 2 | นิ้วกลาง | มือซ้าย |
| หมายเลข 3 | นิ้วชี้ | มือขวา |
| หมายเลข 4 | นิ้วกลาง | มือขวา |
| หมายเลข 5 | นิ้วนาฬ | มือขวา |
| หมายเลข 6 | นิ้วหัวแม่มือ | มือซ้าย |

(ที่มา : นิศาธร กองมงคล.๒๕๔๙,๘๗)



ปีลือ (ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ ๒๕๕๗, ๓๗)



ช่างขลุ่ยกับช่างเป่าระหว่างการแสดงขลุ่ย (ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ ๒๕๕๗, ๓๖)



หากนำมาตราของเอลลิสมาวัดระยะห่างระหว่างเสียงข้างเคียงกันทั้ง ๕ เสียงแล้ว จะได้ระบบเสียงดังนี้

ลำดับเสียง	๑	๒	๓	๔	๕
ระยะเซนต์	๐	๒๗.๖	๒๑.๙	๑๒.๕	๒๐๐
ระยะรวม		๒๗.๖	๔๙.๕	๖๒.๐	๘๒.๐

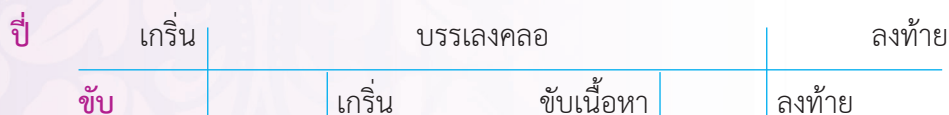
(ที่มา: นิศาสตร์ กองมงคล. เรื่องเดิม)

มาตราเอลลิสกำหนดให้ระยะครึ่งเสียง(semitone) เท่ากับ ๑๐๐ เซนต์ ระยะหนึ่งเสียงเต็ม (tone) เท่ากับ ๒๐๐ เซนต์ และระยะหนึ่งเสียงครึ่ง (๓ semitones) เท่ากับ ๓๐๐ เซนต์ ดังนั้น ระบบเสียงปี่เลื่อนนี้ ตามวิธีปฏิบัติข้างต้น ซึ่งมีโน้ตต่ำสุดตรงกับ D จึงมีโมดเป็นดังนี้

ลำดับเสียง	๑	๒	๓	๔	๕
โน้ต	D	F-๒๔	G-๕	Ab+๒๐	Bb+๒๐

ระบบเสียงของขลุ่ยตามตารางนี้มีระยะใกล้เคียงกับครึ่งเสียง ๑ ที่ (ระหว่าง ๓ กับ ๔) ใกล้เคียงและเท่ากับหนึ่งเสียง ๒ ที่(ระหว่าง ๒ กับ ๓ และ ๔ กับ ๕) และใกล้เคียงกับระยะหนึ่งเสียงครึ่ง ๑ ที่ (ระหว่าง ๑ กับ ๒) จากการวิเคราะห์ของนิศาสตร์ กองมงคล (เรื่องเดิม) โน้ตลำดับที่ ๔ เป็นโน้ตที่ใช้จับบทขลุ่ยบ่อยครั้งที่สุด

ขั้นตอนในการจับขลุ่ยโดยปกติจะดำเนินตามแบบที่ปฏิบัติสืบมาตั้งแต่โบราณเหมือนกันทั้งในประเทศไทยและในสิบสองปันนา คือ เริ่มต้นด้วยทำนองปี่เพื่อกำหนดระดับเสียงให้ช่างขลุ่ยทราบ จากนั้น ช่างขลุ่ยจึงเริ่มเกริ่นด้วยคำขึ้นต้นซึ่งมักเป็นคำว่า “เจ้าเฮยเจ้า” แล้วการจับจึงดำเนินไปโดยมีคำขึ้นต้นว่า “นาบัดเดียววันนี้” และมีปี่บรรเลงคลอตลอดเวลาจนจบบทด้วยคำลงท้าย ปี่จึงลงท้ายซ้ำ อีกครั้งหนึ่ง ดังแผนภูมิ



(ที่มา: นิศาสตร์ กองมงคล. ๒๕๔๙, ๗๘)

เมื่อการจับจบบทลง ผู้ฟังจะแสดงความพอใจด้วยการร้องดังๆพร้อมๆกันว่า “เฮ้ย” และช่างขลุ่ยคนเดิมจะพักให้ช่างขลุ่ยคนใหม่พร้อมกับช่างปี่ประจำตัว (หรืออาจใช้ช่างปี่คนเดิมแต่เปลี่ยนปี่เป็นเลาใหม่ที่มีเสียงตรงกับเสียงของช่างขลุ่ย) ดำเนินการจับตามขั้นตอนที่เหมือนกับของช่างขลุ่ยคนก่อน ในอดีต(เมื่อไม่มีมหรสพอื่นใด) การขับสลับกันเช่นนี้อาจเริ่มตั้งแต่หลังอาหารค่ำไปจนใกล้รุ่งวันใหม่ก็ได้ (ภาพที่ ๓)



เนื้อหาสาระของคำขับครอบคลุมแทบทุกเรื่องในวิถีชีวิตของชาวไทยลื้อ ช่างขับลื้อจึงต้องเป็นผู้มี ความรู้มาก มีความจำดี มีปฏิภาณไหวพริบ ตลอดจนเสียงที่ชวนฟัง คุณสมบัติเช่นนี้เทียบได้กับคุณสมบัติของพระภิกษุที่เป็นนักเทศน์ ดังนั้น ช่างขับในสังคมไทยลื้อในอดีตจึงเป็นเสมือนครูของสังคม สาระและบทบาทของการขับลื้อ จึงเป็นส่วนหนึ่งของ กระบวนการขัดเกลากายทางสังคมอย่างแท้จริง

ด้วยบทบาทหน้าที่และสถานะ ช่างขับซึ่งมักเป็นผู้แสวงหาความรู้ด้านต่างๆ จึงเป็นช่างขับที่มีครู และมี พิธีกรรมที่กระทำเพื่อบูชาครู (เรียกว่า ฟายครู) โดยมี ๒ โอกาสคือ การฟายครูก่อนการแสดง กับ การเลี้ยงครูประจำปี พิธีฟายครูก่อนการแสดงเป็นพิธีสั้นๆ ค่อนข้างเป็นส่วนตัว หรือกระทำในกลุ่มเล็กๆ เฉพาะผู้แสดงโดยมีช่างขับอาวุโส เป็นผู้ดำเนินพิธี ส่วนการเลี้ยงครูนั้นพิธีฟายครูและเชิญครูมารับเครื่องบูชาและเครื่องสังเวยจะกระทำก่อนงานเลี้ยง ซึ่งเป็นงานสังคมเพราะเชิญแขกมาร่วมงานมาก แขกมีทั้งช่างขับ และช่างปี ซึ่งเป็นเพื่อนร่วมวิชาชีพ กับญาติและมิตร อีกจำนวนหนึ่ง

คุณค่าทางวัฒนธรรม

ขับลื้อประกอบด้วยคำซึ่งเป็นบทร้อยกรองประเภทหนึ่ง จึงเป็นวรรณกรรม ส่วนทำนองและการบรรเลงปี่นั้น เป็นดนตรี เป็นศิลปะอีกประเภทหนึ่ง ทั้งวรรณกรรมและดนตรีเป็นผลผลิตของสังคมไทยลื้อเช่นเดียวกับ การร่ายรำ และทัศนศิลป์ทุกแบบ ศิลปะทุกสาขาจึงมีสถานะเป็นสถาบันสำแดงตนของสังคม การเสพหรือศึกษาศิลปะเหล่านี้ ทำให้เราเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของ และเข้าใจผู้คนที่เปี่ยมสมาธิของสังคมนั้นๆ ดีขึ้น

คำขับทำให้ผู้ฟังรู้จักรูปแบบคำร้อยกรอง สำนวน และสำเนียงภาษาของชาวไทยลื้อ และรู้จักชาวไทยลื้อ ว่า เป็นผู้ที่มีศรัทธาในพุทธศาสนา ดำเนินชีวิตอย่างสันติชนตามวิถีพุทธ คำขับทำให้ทราบว่า ช่างขับคือผู้รู้ระดับ พหุสูต ของสังคม โมดของดนตรีท่วงทำนองและลีลาที่กำหนดโดยปี่ลื้อทำให้ทราบว่า การขับลื้อเป็นดนตรีเพื่อการตอบสนองทางจิตวิญญาณ ไม่ใช่ดนตรีสำหรับการเคลื่อนไหวที่โลดโผนหรืออีกทีก บทบาทของปี่จึงมีหน้าที่สนับสนุน และขับเน้นให้เนื้อหาสาระในคำขับมีความสำคัญยิ่งขึ้น ดังนั้นการขับลื้อจึงเป็นหนึ่งในกระบวนการขัดเกลากายทางสังคม มิใช่เป็นเพียงมหรสพอย่างเดียว

การสืบทอด

ทั้งช่างขับและช่างปีเรียนรู้วิชาของตนด้วยการฝึกปฏิบัติจริง และด้วยความจำเป็นหลัก การขับลื้อทุกครั้งของช่างขับเป็นการขับจากความจำเกือบทั้งสิ้น นอกนั้นเป็นการค้นสดไปให้สอดคล้องกับบริบท ในอดีต ศิษย์ต้องไปเรียนและอาศัยอยู่กับครู แต่ในบริบทใหม่ของชาวไทยลื้อในประเทศไทย เมื่อการศึกษาในระบบโรงเรียนมีความสำคัญต่อการเตรียมตัวเข้าสู่อาชีพของเยาวชนมากขึ้นเป็นลำดับ การสืบทอดวิชาและ ทักษะในการขับลื้อและเป่าปี่ก็ลดน้อยลงเป็นลำดับเช่นกัน ต่อเมื่อการศึกษาค้นคว้าทางวัฒนธรรม และการสนับสนุนส่งเสริมจากองค์กรของรัฐ (เช่น สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และสำนักงานเอกลักษณ์แห่งชาติ เป็นต้น) และสถาบันการศึกษา หลายแห่ง ตลอดจน การส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุมชนชาวไทยลื้อ (เช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ) จึงสำแดงตนต่อสังคมอย่างกล้าหาญ



ไม่กล้าๆ กลัวๆ อย่างในอดีต ผลงานด้านทอผ้ามีส่วนสำคัญที่ทำให้ชาวไทยลื้อเป็นที่รู้จักและยอมรับ แต่ด้านซับลื้อนั้น บางแห่งไม่มีเหลือ อีกหลายแห่งต้องการฟื้นฟูขึ้นใหม่ แต่ไม่มีศักยภาพเพียงพอ จึงต้อง “นำเข้า” ซ่างซับลื้อและซ่างปี่จากสิบสองปันนามาเป็นผู้เริ่มต้นให้ใหม่ เช่น กรณีของอำเภอเชียงคำ เป็นต้น (นิศารท กอมมวงคล เรื่องเดิม)

ความพยายามที่จะฟื้นฟูซับลื้อให้มีบทบาทและสถานะใกล้เคียงกับการทอผ้า นับว่าประสบความสำเร็จในระดับหนึ่ง ทั้งนี้พิจารณาจากการก่อตั้งกลุ่มสนใจขึ้นหลายแห่ง เช่น คณะอนุรักษ์ซับลื้อ ในอำเภอแม่สายและอำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย กับในอำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา เป็นต้น เพื่อแนะนำและถ่ายทอดแก่ผู้สนใจ

สถานการณ์ในปัจจุบัน

จากการศึกษาภาคสนามครั้งล่าสุด(องอาจ อินทนิเวศ เรื่องเดิม) พบว่า มีซ่างซับลื้อมากกว่า แห่งละ ๑ คน ในอำเภอแม่สาย อำเภอเมือง และอำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย กับในอำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา นอกนั้นพบอำเภอละ ๑ คนในอำเภอเชียงของ อำเภอเชียงแสน อำเภอแม่จันอำเภอแม่สรวย อำเภอพญาเม็งราย และอำเภอขุนตาล จังหวัดเชียงราย รวมทั้งสิ้นเป็นจำนวน ๓๖ คน ส่วนซ่างปี่นั้น มีทั้งสิ้นเพียง ๑๓ คน (ในจำนวนนี้เป็นซ่างซับลื้อด้วย ๒ คน)

ซ่างซับลื้อและซ่างปี่ทั้งหมดที่มีอยู่ขณะนี้ ไม่มีใครสามารถใช้ความรู้และทักษะในการซับลื้อและเป่าปี่ เป็นอาชีพเลี้ยงตัวได้ ต้องประกอบอาชีพอื่นเป็นหลัก

ชาวไทยลื้ออยู่ในบริบทแบบไทยมานานอย่างน้อยครึ่งศตวรรษขึ้นไป และคนรุ่นลูกหลานมีสภาพเป็นประชากรไทยกันหมดแล้ว บริบทปัจจุบันจึงเป็นบริบทแบบไทยแต่องค์ประกอบของซับลื้อที่หลายแห่งพยายามฟื้นฟูขึ้นใหม่ยังคงเป็นของเดิมเกือบทั้งสิ้น ความแตกต่างดังกล่าวสามารถแจกแจงได้หลายด้าน ดังนี้

๑. กำเนิดและลักษณะที่ลงตัวของซับลื้อเป็นของดั้งเดิมในยุคสมัยก่อนจีนเปลี่ยนแปลงการปกครอง หลังการเปลี่ยนแปลงเมื่อกว่า ๖๐ ปีมาแล้ว มีการปฏิวัติวัฒนธรรม มีการเปลี่ยนรูปแบบอักษรไทลื้อและอักษรวิธี ซึ่งทำให้รอยต่อทางภาษาและวรรณกรรมในสิบสองปันนาเองไม่ราบรื่นหรือเลื่อนไหลอย่างสะดวกการนำซับลื้อในรูปแบบและท่วงทำนองที่ดั่งกล่าวมาเสนอหรือแนะนำแก่ชาวไทยลื้อในประเทศไทย (ซึ่งเป็นชาวไทยไปแล้ว) จึงหวังผลได้ยากยิ่งขึ้นอีกมาก

๒. สังคมไทยปัจจุบันมีมหรสพให้เลือกบริโภคทั้งของไทยและของต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ชาวไทยลื้อเองบริโภคมหรสพหลากหลายเหล่านี้น่าจนชิน จึงมีจำนวนหนึ่งไม่รู้ว่าชาติพันธุ์ของตนมีซับลื้อ

๓. สองประเด็นข้างต้นไม่ได้ถูกปฏิเสธโดยซ่างซับลื้อในประเทศไทย หลายคนได้พยายามปรับตัวและ ปรับการนำเสนอซับลื้อในบริบทใหม่ เช่น ใช้สำนวนภาษาที่ได้จากภาษาไทย (ทั้งไทยส่วนกลางและไทยภูมิภาค) และเรื่องราวในบริบทใหม่ในคำขวัญใหม่ๆ



โอกาสการแสดงขับลื้อในสภาพสังคมปัจจุบัน

การแสดงขับลื้อในปัจจุบันนี้มีโอกาสให้แสดง ๒ ลักษณะ คือ ๑) โอกาสที่อยู่ในบริบททางสังคม และวัฒนธรรมเดิมของชาวไทยลื้อซึ่งปฏิบัติมาตั้งแต่ครั้งยังมีอาณาจักรสิบสองปันนามาจนถึงประเทศไทยในปัจจุบัน ได้แก่ งานในประเพณี เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานบวช และงานบุญของวัดตามปฏิทินพุทธศาสนา ๒) งานที่อยู่ในบริบททางสังคมใหม่ที่เพิ่งมีในประเทศไทย เช่น ในงานสืบสานวัฒนธรรมไทยลื้อที่อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา และอำเภอคอยสะเกิด จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นงานประจำปี เป็นต้น นอกจากนี้ ไม่สามารถกำหนดได้แน่นอน เช่น งานที่องค์กรของราชการ หรือชมรม หรือสถาบันการศึกษาจัดขึ้นเป็นครั้งคราว โอกาสตามข้อนี้ ขับลื้อมักมีบทบาทเป็นการแสดงสาธิตเท่านั้น

การที่จะทำให้การขับลื้อเป็นที่รู้จัก ยอมรับ และมีโอกาสแนะนำตัวเองมากขึ้น จำเป็นต้องมีการพัฒนาจากหลายด้านร่วมกัน การขึ้นทะเบียนขับลื้อเป็นมรดกซึ่งเป็นการสนับสนุนจากองค์กรระดับสูงของประเทศ อาจเป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญที่ก่อให้เกิดการศึกษาและการแสวงหาแนวทางพัฒนาขับลื้อที่เป็นระบบยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากบทบาทหน้าที่ของสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดและอำเภอ

ช่างขับและช่างปี่เอง ก็จำเป็นต้องพัฒนาตัวเองทุกๆด้านให้สอดคล้องกับบริบทปัจจุบันด้วยเช่นกัน
ขับลื้อ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘

เอกสารอ้างอิง

เจียแยน จอง. “ไทลื้อสิบสองปันนาก่อนเปลี่ยนการปกครอง” สิบสองปันนา. (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, หน้า ๓๗-๔๖.) ๒๕๓๕.

นิศาธร กองมงคล. ขับลื้อ:กรณีศึกษาในอำเภอเชียงคำและอำเภอเชียงม่วนจังหวัดพะเยา. (กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,) ๒๕๔๙.

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. “ดนตรีไทลื้อในสิบสองปันนา” สิบสองปันนา. หน้า ๘๑-๘๘. ๒๕๓๕.

ลมูล จันทน์หอม. “ภาษาและวรรณกรรมไทลื้อในสิบสองปันนา” สิบสองปันนา. หน้า ๖๓-๘๐. ๒๕๓๕.

องอาจ อินทนิเวศ. ขับลื้อ. (กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม,) ๒๕๕๗.

China's Nationalities Series. Where the Dai People Live. (Beijing : Foreign Language Press,) ๑๙๘๕.



ขับเสภา



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์

การขับเสภา มีมาตั้งแต่สมัยกรุงเก่า แต่จะมีขึ้นเมื่อใดไม่ปรากฏ ราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๔๒: ๒๔-๒๕) ได้ให้ความหมายของเสภาไว้ว่า “การขับลำนำประเภทหนึ่ง มีมาแต่โบราณ แต่เดิมนั้นว่ามาจากการเล่านิทาน ต่อมาได้มีการปรับปรุงทำนองและจังหวะมาเป็นลำดับ รวมทั้งมีการใช้กรับ ซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มาช่วยให้เกิดเสียงประกอบการขับ ผู้ขับจะถือกรับไว้ทั้งสองมือ มือละคู่ ขยับกรับให้สอดคล้องเข้ากับการขับ การขยับกรับจะต้องพอเหมาะพอดีกับบทที่ใช้ขับตามลักษณะทำนอง “...และการขับเสภานั้นก็มีความเกี่ยวข้องกับการเล่านิทานอีกด้วย เรื่องที่นิยมขับเสภาคือ “ขุนช้างขุนแผน” ซึ่งมีความสัมพันธ์กันทั้งวรรณศิลป์และคีตศิลป์ ถ้าผู้เล่านิทานมีกลวิธี การเล่าเรื่องโดยการใช้การขับลำนำเพื่อให้เรื่องราวมีความสนุกสนาน ให้ผู้ฟังได้รับรสของความสนุก บันเทิงเรีงรมย์ ดีกว่าการเล่าเป็นร้อยแก้วธรรมดา เหมือนการอ่านหนังสือให้ฟัง ซึ่งน่าเบื่อในบางครั้ง เมื่อผู้ฟังได้ฟังการขับเสภา มีความสนุกสนานไพเราะก็นิยม เรื่องราวที่นิยมขับคือ ขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นวรรณคดีที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเลิศในประเภทกลอนสุภาพ สามารถกล่าวได้ว่า การขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน มีส่วนทำให้วรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นที่นิยม จนเรียกกันว่า “เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน”

ครูที่มีชื่อเสียงทางการขับเสภาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบันมีด้วยกันหลายท่าน เช่น ครูท้วม ประสิทธิ์กุล ครูแจ้ง คล้ายสีทอง และครูศิริ วิชเวช นั้นได้รับยกย่องจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรมให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ในด้านศิลปะการแสดงคีตศิลป์อีกด้วย

รูปแบบของเสภา มี ๔ ประเภท ได้แก่ เสภาเล่าเรื่องหรือเสภานิทาน เสภาทรงเครื่องหรือเสภาส่งเครื่อง เสภารำ เสภารำแนวตลก สำหรับกระบวนการทางการขับเสภา บ้างมีการนำนาฏศิลป์มาแสดงประกอบการขับเสภา มีการบรรเลงดนตรี มีเพลงหน้าพาทย์ประกอบ เช่น เสภารำ เป็นต้น การขับเสภาเป็นลักษณะของศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่มีมานานแล้ว มีความพิเศษที่ต้องมีการขับและขยับกรับผสมผสานกันไปให้เกิดความไพเราะในศิลปะการขับและขยับกรับเสภา ใช้แสดงทั้งในราชสำนักและใช้ในการแสดงละคร ตลอดจนการขับฟังกันในระดับชาวบ้าน เป็นการประเทืองปัญญาได้ทั้งความเพลิดเพลินและสุนทรีย์รสของดนตรีคีตศิลป์

ขับเสภา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔



นายศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติ
สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
ปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



เค่ง



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

เค่ง เป็นคำที่ชาวม้ง ใช้เรียกเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลมไม้ประเภทลิ้นอิสระประจำเผ่าของตน คำนี้ บางทีได้ยินออกเสียงเป็น เก้ง และบางทีมีผู้เขียนเป็น เฆ้ง ด้วย

เค่ง เป็นเครื่องเป่าตระกูลเดียวกันกับแคน ซึ่งนอกจากพบในภาคอีสานประเทศไทยแล้ว ยังพบในจีน ญี่ปุ่น และชาวไทยภูเขาเผ่าอื่นๆ ด้วย แต่มีรูปร่างลักษณะแตกต่างกัน แคนทุกลักษณะประกอบด้วยหลอดเสียงซึ่งส่วนมากทำจากไม้ในตระกูลไผ่ ทุกหลอดมีลิ้นโลหะผสม (มีทองเหลืองเป็นส่วนผสมสำคัญ) ผนึกติดอยู่ก่อนไปทางปลายด้านหนึ่ง ส่วนประกอบส่วนต่อไป คือ เต้าสำหรับสอดหลอดเสียงให้ลิ้นเข้าไปอยู่ในเต้า ส่วนนี้บางเผ่าใช้ผลน้ำเต้าแห้งทำเต้า และบางเผ่าใช้ไม้จริงทำเต้า เค่งของชาวม้งทำด้วยไม้จริง มีท่อเป่าเป็นวงซึ่งเป็นไม้เนื้อเดียวกันกับเต้ายาวเรียวตรงไป รวมความยาวทั้งสิ้นประมาณสองฟุตหรือกว่านั้น

เค่ง มีหลอดเสียงหกหลอด หลอดแรกมีขนาดใหญ่ ความยาวประมาณฟุตเศษๆ มีเสียงทุ้มต่ำ ซึ่งทำหน้าที่เล่นเสียงยี่น คลอเสียงจากหลอดเสียงอื่นๆ อีกห้าหลอดซึ่งเล่นทำนองเพลง หลอดเสียงทั้งหกสอดผ่านเต้าไปด้านหลัง ประมาณ ๕ นิ้ว ที่เหลือยื่นไปข้างหน้า ความยาวมีตั้งแต่ประมาณสองฟุตขึ้นไปจนถึงเกือบสามฟุต เสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุดของเค่งเป็นเสียงเดียวกัน แต่ห่างกันเป็นคู่แปด เสียงอื่นๆ อีกสี่เสียงเป็นเสียงที่เรียงกันอยู่ภายในคู่แปด ทำให้ระบบเสียงของเค่งเป็นระบบห้าเสียง อันเป็นระบบของดนตรีพื้นเมืองที่แพร่หลายทั่วไปในเอเชียอาคเนย์

บทบาทที่สำคัญที่สุดของเค่งในสังคมชาวม้ง คือ การเป่าเพลงที่ใช้เฉพาะในงานศพ ซึ่งมีเพลงสวดสลับกับการเป่าเค่งและตีกลองตรัวไปตลอดคืนทุกคืนตลอดงานศพซึ่งมีระยะเวลานานตั้งแต่ ๕ คืนขึ้นไป นอกจากนี้ ตอนกลางวัน ก็มีการเป่าเค่งและตีกลองตรัวเป็นระยะๆ ด้วย งานศพบางงานมีระยะเวลาถึงสองสัปดาห์ ดังนั้นชุมชนชาวม้งจึงต้องมีเค่งและมีนักดนตรีประจำหมู่บ้านเสมอ แต่ในงานศพจริงๆ นักดนตรีจากหมู่บ้านอื่นๆ หลายคนจะมาช่วยนักดนตรีในหมู่บ้านที่มีงานศพ เพราะภาระหน้าที่ดังกล่าวใช้เวลายาวนานมากจนนักดนตรีคนเดียวหรือสองคนไม่สามารถยืนระยะได้

เพลงที่ใช้ในงานศพของชาวม้งทุกเพลงเป็นเพลงต้องห้ามไม่สามารถนำไปเป่าในกาลเทศะอื่นๆ ได้ แม้แต่เพลงที่ใช้ตอนกลางวันกับตอนกลางคืนก็ใช้สลับกันไม่ได้ เพลงสำหรับเป่าเค่งในงานศพที่สำคัญมีหลายเพลง แต่ละเพลงมีบทบาทหน้าที่เฉพาะ เช่น เพลงที่ใช้เป่าเพื่อบอกให้ผู้ตายทราบว่าตนนั้นได้ตายแล้วนั้น ยังสามารถแบ่งได้ตามอายุ และแบ่งตามลักษณะของการตายที่แตกต่างกันไปอีกด้วย (หลือ เตชะเลิศพนา, สัมภาษณ์ ๒๑ เมษายน ๒๕๕๗) นอกจากนี้ มีเพลงที่เป่าเพื่อจุดหมายปลายทางที่ภพภูมิของคนตาย เพลงที่บรรยายถึงการมีชีวิตและการแตกดับ ซึ่งเป็นธรรมชาติของทุกภูมิทุกภพ เพลงที่แนะนำให้วิญญาณผู้ตายรู้จักบรรพบุรุษ และเพลงที่แนะนำวิถีเส้นทางไปพบบรรพบุรุษยังภพใหม่ของตน เป็นต้น



นอกจากนี้ เวลาทีมงานทำบุญอุทิศให้ญาติผู้ล่วงลับไปในอดีต ก็จะมีเพลงเป่าเพื่อปลดปล่อยวิญญาณจากห้วงทุกข์ ขาวมั่งในอดีตเคร่งครัดกับประเพณีที่ขึ้นกับความเชื่อนี้มาก นักดนตรีทุกคนจะไม่ใช้เค่งเล่นเพลงสำหรับงานศพ ในงานอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม เค่งของขาวมั่งไม่ใช่เครื่องดนตรีสำหรับความตายเท่านั้น ในบริบทอื่นๆ เช่น งานรื่นเริงในวันขึ้นปีใหม่ และงานแต่งงาน ก็จะมีเพลงสำหรับงานนั้นๆ อีกเป็นจำนวนไม่น้อย เพลงในบริบทเหล่านี้เป็นเพลงสนุกสนาน เป็นสื่อของงานเฉลิมฉลอง บางแห่งนักดนตรีที่มีทักษะสูงหลายคนใช้เค่งเป่าทักทายปราศรัยกันแทนการใช้คำพูดด้วย และโดยปกตินักดนตรีมักจะเดินรำไปด้วยในขณะที่เป่าเค่ง บทบาทของเค่งในงานรื่นเริงทำให้เค่งมีสถานะเป็นเสมือนของเล่น

จารีตประเพณีในการปฏิบัติต่อผู้ล่วงลับมีส่วนสำคัญยิ่งในสังคมขาวมั่ง เพราะเป็นการแสดงความรัก ความอาลัยที่มีต่อผู้ล่วงลับ เป็นการแสดงความเคารพและให้เกียรติอย่างสูง และเค่งคือสื่อแสดงความรัก ความรู้สึก ตลอดจนการสั่งเสียและฝากฝังที่ผู้อยู่ข้างหลังจัดให้แก่ผู้ล่วงลับผ่านทางเสียงเพลงของเค่ง ดังนั้น บทบาทของเค่งในงานศพจึงเป็นพิธีการที่จริงจัง และขรึมขลัง บทบาทนี้เค่งไม่ใช่ของเล่นเพื่อความสนุก แต่เป็นสิ่งที่มีความขรึมขลังสูงกว่าปกติ

บทบาทและสถานะที่ต่างกันตามความเชื่อและประเพณี ทำให้เค่งเป็นสัญลักษณ์ของประเพณีและความเชื่ออันเป็นอัตลักษณ์ของชนเผ่าม้ง ด้วยการที่เค่งสำคัญต่อวิถีชีวิตของขาวมั่งอย่างแนบแน่นเช่นนี้ทำให้หมอแคนม้งคนหนึ่งกล่าวว่า “ไม่มีเค่งก็ไม่ไฉม้ง” (ชวนที่ไพรวัลย์, สัมภาษณ์ ๒๑ เมษายน ๒๕๕๗)



ภาพ : เค่งของขาวมั่ง

ที่มา : นิรุตร์ แก้วหล้า, ๒๕๕๔



อย่างไรก็ตาม ชาวม้งและเค่งกำลังเผชิญกับปัญหาหนึ่งอยู่ในขณะนี้ คือ จำนวนช่างผู้สามารถทำเค่งได้ๆ ได้ลดจำนวนลงเป็นลำดับ ถึงแม้ว่าชาวม้งจะกระจายตัวอาศัยอยู่ในจังหวัดต่างๆ รวม ๑๔ จังหวัด แต่ช่างทำเค่งจะมีในไม่เกินครึ่งหนึ่งของจำนวนจังหวัดเหล่านี้ การสงวนรักษาเค่งไว้ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชนเผ่าจึงเป็นเรื่องที่สมควรพิจารณาอย่างยิ่ง

เค่ง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗



ภาพ : การเป่าเค่งและตีกลองตรัวในงานศพชาวม้ง
ที่มา : นิรุตร์ แก้วหล้า, ๒๕๕๔



การเป่าเค่งในงานเทศกาลอื่น

เอกสารอ้างอิง

นิรุตร์ แก้วหล้า. (๒๕๕๔). ดนตรีของชาวม้งในเขตพื้นที่ศูนย์พัฒนา โครงการหลวงหนองหอย ตำบลแม่แรม อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ เชียงใหม่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. (๒๕๕๒) ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ เชียงใหม่ โครงการตำราวิชาการราชภัฏเฉลิมพระเกียรติ สถาบันราชภัฏ เชียงใหม่.
รลนา มณีประเสริฐ. (๒๕๓๑) “เพลงและการละเล่นพื้นบ้านม้ง: ภาพสะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น” เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา เชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.
วสันต์ชาย อิมโอษฐ์. (๒๕๔๓) เค่ง: เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง นครปฐม คณะดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
สุวิษานนท์ รัตนภิมล. (๒๕๔๑) เพลง ดนตรี ชีวิตชาวคอย เชียงใหม่ กองทุนชุมชนรักป่า มูลนิธิพัฒนาภาคเหนือ.

สัมภาษณ์

นายเล้ง แซ่จันท์ (นักดนตรีเค่งชาวม้ง) (๒๕๔๐) ศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
นายหลือ เตชะเลิศพนา (นักดนตรีเค่งชาวม้ง) (๒๕๕๗) บ้านหนองหอย ตำบลแม่แรม อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่
นายซัว นทีไพรวัลย์ (นักดนตรีเค่งชาวม้ง) (๒๕๕๗) บ้านหนองหอย ตำบลแม่แรม อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่



แคน



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

แคน เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคอีสานที่เก่าแก่มีมาแต่โบราณ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ปากเป่าให้เป็นเพลง แบ่งเป็นสองอย่าง คือ แคนเจ็ด และแคนแปด แคนเจ็ดนั้นมีลูกเจ็ดคู่ ส่วนแคนแปดนั้นมีลูกแปดคู่

แคนทำด้วยไม้้อ หรือไม้เียะน้อย แต่ปัจจุบันไม้้อหาได้ยากจึงทำแคนด้วยไม้เียะน้อย และต้องทำให้ได้ลดขนาดเท่านี้มือจึงใช้ได้ นอกจากไม้เียะน้อยซึ่งทำเป็นลูกแคนยาวลดหลั่นกันตามลำดับ ๗ คู่ หรือ ๘ คู่ ประกอบเข้ากันกับเต้า ติดสูตร (ขี้สูตร) ข้างบนและข้างล่างเต้า เพื่อไม่ให้ลมเป่าเข้าสู่ออกเร็ว แล้วยังมีลิ้นแคน รูแพว และรูนับเสียงเป็นสิ่งสำคัญด้วย ข้างในของแต่ละลำไม้ลูกแคนประกอบด้วยลิ้นแคนหนึ่งอันที่มีหนึ่งเสียง และจะต้องเจาะรูแพวให้ลูกตามเสียงเสมอ

ลิ้นแคนทำจากโลหะ เช่น ทองเหลือง ทองแดง หรือโลหะผสม คือ ทองแดงผสมเงินซึ่งจะมีช่างโลหะโดยตรงเป็นผู้ผสมและตีเป็นมาตรฐานมาให้ช่างแคน ช่างแคนก็จะนำมาตัดเป็นเส้นและตีให้เป็นแผ่นบาง ๆ ให้ได้ขนาดที่จะสับเป็นลิ้นแคน นำลิ้นแคนไปสอดใส่ไว้ในช่องรูลิ้นของกู่แคนหรือลูกแคนแต่ละลูก เต้าแคนทำจากไม้ประดู่หรือไม้น้ำเกลี้ยง (ไม้รัก) ถ้าเป็นไม้ประดู่นิยมใช้รากเพราะตัดหรือปาดง่ายด้วย มีดตอก ใช้ส่วเจาะให้กลวงเพื่อเป็นที่สอดใส่ลูกแคนและเป็นทางให้ลมเป่าผ่านไปยังลิ้นแคนได้สะดวก เมื่อสอดใส่ลูกแคนเข้าไปในเต้าแล้วต้องใช้ขี้สูตรหรือขี้แมงน้อย อุดและเชื่อมลูกแคนเข้ากับเต้าแคน

ระบบของแคนแปดมีเสียงทั้งหมด ๑๖ เสียง แต่เป็นระดับเสียงที่ซ้ำกัน ๒ เสียง ฉะนั้นจึงมีเสียงที่มีระดับแตกต่างกันทั้งหมด ๑๕ เสียง เรียงลำดับจากต่ำไปสูง คือ ลา ที โด เร มี ฟา ซอล(ซอล) ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา แต่เสียงทั้ง ๑๖ เสียงนี้มีได้เรียงลำดับอย่างเสียงระนาดหรือเสียงเปียโน

ท่วงทำนองของแคนที่ลูกแคนออกมานั้น ชาวอีสานเรียกว่า ลายแคน ลายแคนเป็นภูมิปัญญาที่มีการสืบทอดกันมาจากความทรงจำหมอแคนในอดีต ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ลายแคนถูกประดิษฐ์ขึ้นจากการ



ที่มา : finearts.go.th หอสมุดแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติ ฯ นครพนม ถนนอภิบาลบัญชา - แคน



เลียนลีลาและท่วงทำนองหรือเสียงจากธรรมชาติ ซึ่งให้ความไพเราะจับใจ สามารถแยกระดับเสียงได้ ๒ กลุ่มระดับเสียงคือ ทางยาว หมายถึง การบรรเลงประกอบการลำที่มีท่วงทำนองเชื่องช้า เหมาะสำหรับการลำในบทเล่าเรื่อง บทพรรณนา บทโคลงศร่ำ หวลหา และ ทางสั้น หมายถึง การบรรเลงประกอบการลำที่มีท่วงทำนองกระชับ สนุกสนาน ร่าเริง ลายแคนที่นิยมเล่น ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายอ่านหนังสือใหญ่ ลายอ่านหนังสือน้อย ลายเซ ลายแมงกูด-ตอมดอก ลายโป่งกลางซิ่นกู ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายลมพัดไผ่ ลายลมพัดพร้าว ลายล่องของ ลายโป้ซ่าย ลายเต้ย ลายเซ็ง

การฝึกหัดเป่าแคนของชาวอีสาน จะเรียนด้วยตนเองจากการสังเกตจดจำจากที่เคยได้ยินได้ฟัง ผู้ฝึกหัดจะไปหาซื้อแคนมาเอง ค่อยศึกษาคลำทางทีละนิดละหน่อย ถ้ามีโอกาสจึงขอคำแนะนำจากผู้ที่เป็นแล้ว เมื่อจำทำนองอันใดได้จึงนำมาปะติดปะต่อเป็นของตนเอง ปัจจุบันเริ่มมีการเรียนการสอนเป่าแคนในสถาบันการศึกษาในภาคอีสานมากขึ้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่ผู้ฝึกหัดจำเป็นต้องรู้คือต้องรู้ตำแหน่งของเสียงแคนว่าลูกใดเป็นเสียงลูกใด คู่กับลูกใด นอกจากนี้ยังต้องรู้ตำแหน่งของนิ้วมือด้วยว่านิ้วใดใช้กดหรือนับลูกใดบ้าง

การบรรเลงดนตรีทุกอย่างของชาวอีสานใช้แคนเป็นหลัก ถือเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของชาวอีสานอย่างหนึ่ง และทำนองเพลงของเครื่องดนตรีต่างๆ ก็ล้วนแต่ยึดแบบอย่างของเพลงแคน ในสมัยโบราณพวกหนุ่มผู้นิยมเป่าแคน ดิดพิณเดินเลาะบ้านไปคุยสาว หรือไม่ก็ในงานบุญพระเวสฯ ชายหนุ่มก็จะพากันเป่าปี่เป่าแคน ดิดพิณ สีซอ เลาะตามตึก พร้อมกับเกี้ยวสาวไปด้วย แต่ในปัจจุบันประเพณีต่าง ๆ เหล่านี้สูญไปแล้ว จึงเหลือแต่การบรรเลงประกอบลำ และประกอบพ็อนในงานที่มีการจ้างในรูปแบบอื่น ๆ

แคน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



เจรียง



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

เจรียง หรือ จำเรียง เป็นภาษาเขมรในสุรินทร์เรียกว่า จรีง หรือ จำรีง เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่เน้นการขับร้องมากกว่าการร่ายรำ ขับร้องเป็นเพลงคล้ายทำนองแบบการอ่านทำนองเสนาะ มักใช้กลอนสด เป็นส่วนใหญ่เนื้อร้องเป็นภาษาเขมร บรรยายถึงสภาพทางภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ เหตุการณ์ในอดีตและปัจจุบัน เจรียงมีลักษณะการขับ คล้ายกับการขับวรรณคดีเสภาในภาคกลางที่เรียกว่า “เสภา” ภาคเหนือ เรียกว่า “จ้อย”

การเรียกเจรียง เรียกตามชนิดของเครื่องดนตรีที่เล่นประกอบการ เจรียง เช่น ถ้าใช้ปี่ที่มีชื่อว่า เปียจรวง เป่าประกอบเรียกว่า เจรียง จรวง ถ้าใช้ซอบรรเลงประกอบเรียก เจรียงตรัว ประเพณีการตกเบ็ด บนบก ภาษาเขมรเรียกขันตูก ถ้านำเจรียงไปขับขานประกอบเรียกว่า เจรียงขันตูก ถ้านำเจรียงไปขับขานกับการตีกลองกันตรึม ก็เรียกว่า เจรียงกันตรึมและหากนำเจรียงไปขับขานกับการละเล่นพื้นบ้านอะไรก็ จะใช้คำว่า เจรียงนำการละเล่นนั้นๆ ซึ่งการละเล่นของไทยเชื้อสาย เขมรในอีสานใต้และตามแนวชายแดนติดกับประเทศกัมพูชาจะเน้นใน การขับร้อง (เจรียง) มากกว่าการร่ายรำ

เจรียงเป็นการละเล่นพื้นบ้านในลักษณะของเพลงปฏิพากย์ คือเพลงที่ชายหญิงใช้ร้องโต้ตอบกัน ส่วนใหญ่เป็น เรื่องของการเกี้ยวพาราสี มีจุดเด่นอยู่ที่ไวยาหาร การชิงไหวพริบกัน เพลงพื้นบ้านที่ใช้ขับร้องนั้นจะแตกต่างกันไปบ้างตาม ลักษณะวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น สังเกตได้จากการใช้ภาษา ท่วงทำนอง เนื้อหา เครื่องดนตรีการร่ายรำ การแต่งกาย และโอกาสที่ขับร้อง เพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่ร้องเล่นกันเป็นกลุ่มเป็นวงเจรียงประกอบด้วย คนนำขับร้องที่เรียกว่า พ่อเพลง และ แม่เพลง จะมีลูกคู่คอยให้จังหวะ เป็นเพลงที่เล่นในเทศกาล หนุ่มสาวมีโอกาสดำปบปะกัน เช่น เทศกาล ตรุษสงกรานต์ เทศกาลกฐิน ผ้าป่า ในงานบุญต่างๆ ที่จัดขึ้นที่วัด

เจรียงจึงเป็นการละเล่นพื้นบ้านในจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดตามแนวชายแดนเขมร จึงเป็นเพลงปฏิพากย์ ของชาวไทยเขมรโดยชายหญิงร้องโต้ตอบกันไปมา มีทั้งเจรียงที่ร้องโต้ตอบเป็นคู่ๆ ระหว่างชายหญิง และมีการร้อง กันเป็นกลุ่ม ซึ่งมีผู้นำขับร้อง เรียกว่า หัวหน้า หรือ พ่อเพลง และแม่เพลง อาจจะมีลูกคู่คอยร้องรับในจังหวะ เช่น เจรียงขันตูก เจรียงตรุด เจรียงเบริน เป็นต้น



ปัจจุบัน การละเล่นเจรียงเกือบทุกประเภทที่เคยได้รับความนิยมในอดีตได้ถูกหลงลืม และลดความสำคัญไปจากสังคมชาวไทยเขมร จนแทบไม่มีให้ชมให้ฟังอีกเลย มีไม่กี่เพลงที่เหลืออยู่ แต่ใกล้ดับสูญตามไปด้วย แต่ก็ยังมีบทเพลงเจรียงบางประเภทที่ได้สืบทอดแพร่กระจายอยู่แห่งการดำเนินชีวิต ตามหลัก พุทธศาสนาของกลุ่มชาวไทยเขมรไว้อย่างพร้อมมูล ด้วยเหตุนี้เจรียงจึงยังคงอยู่คู่กับวัฒนธรรมสังคมชาวไทยเขมรตลอดมาในสภาพที่เสี่ยงต่อการสูญหาย ทั้งนี้เพราะสภาพสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบัน

เจรียง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ภาพ : เจริญ

ที่มา : siamrath.co.th-มรดกอีสานใต้-เจริญ

ซอล้านนา



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

ขอ หมายถึง การร้องหรือการขับร้องเพลงพื้นบ้านของล้านนา เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ซอพื้นเมือง เป็นเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวล้านนาไทยในเขต ๘ จังหวัด ภาคเหนือ และบางส่วนของจังหวัดสุโขทัย อุตรดิตถ์ และตาก การซอมีทั้งการโต้ตอบกันในลักษณะบทกวียาวราสระหว่างชายหญิง หรือซอเดี่ยวเพื่อเล่าเรื่อง พรรณนาเหตุการณ์ มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลงประกอบ

ผู้ขับเพลงขอ หรือที่เรียกตามภาษาท้องถิ่นว่า “ช่างซอ” ที่ร้องโต้ตอบกันเรียกว่า “คู่ถ้อง” ช่างซอที่เป็นคู่ถ้องต้องเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบดีและได้รับการฝึกฝนจนชำนาญ เพราะต้องโต้ตอบกับอีกฝ่ายอย่างทันท่วงที่ต้องมีความรู้รอบตัวและมีความจำดี เพราะสามารถนำสิ่งรอบข้างมาใช้ในการซอได้ นอกจากนี้ต้องจำทำนองของเพลงซอได้อย่างขึ้นใจ

เนื้อร้องของขอเป็นการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าขึ้นอยู่กับการสนทนาและโอกาสที่ไปแสดง เช่น ถ้าไปแสดงในงานบวชนาค ช่างซอก็นำเรื่องเพลงขอพรรณนาเกี่ยวกับการตอบแทนพระคุณพ่อแม่

เพลงขอ หรือทำนองซอล้านนา แบ่งตามเขตวัฒนธรรมได้เป็น ๒ เขต คือ เขตล้านนาตะวันตก ได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง ลำพูน ซอหรือขับซอเข้ากับปี่หรือวงปี่จุม คือ มีปี่เป็นหลักในการบรรเลงประกอบ เรียกโดยรวมว่า ซอเชียงใหม่ และล้านนาตะวันออก ได้แก่ น่าน แพร่ เชียงราย (บางส่วน) และพะเยา ขับซอเข้ากับสะล้อและปิน (ซิง) เรียกโดยรวมว่า ซอน่าน

ซอเชียงใหม่มีทำนองซอหลักๆ ๗ ทำนอง คือ ตั้งเชียงใหม่ จะปู้ ละม้าย เงี้ยว พม่า อื้อ และพระลอ หรือล่องน่าน ส่วนซอน่านมีทำนองซอหลักๆ คือ ซอล่องน่าน ลับแลง ดาดแพร่ และปิ่นฝ้าย การขับซอเชียงใหม่จะเร็วกว่าการขับซอน่าน ขั้นตอนการแสดงซอเริ่มด้วยพิธีไหว้ครู โหมโรง เกริ่น เข้าสู่เนื้อหา และบทลา

การขับซอได้มีพัฒนาการมาตลอดตามยุคสมัย เช่น ในสมัยพระราชยาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้ริเริ่มละครซอขึ้นในจังหวัดเชียงใหม่ และในปี พ.ศ. ๒๕๐๘ เกิดซอสตริงหรือซอร่วมสมัย ซึ่งนำทำนองซอบางทำนองมาประยุกต์กับดนตรีสากล



การขับซอล้านนา



ขอ มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญและโดดเด่นยิ่งของชาวล้านนา มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ เป็นกระจกเงาส่องสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตของชาวล้านนาในด้านต่างๆ เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี สถาบันศาสนา สถาบันครอบครัว การประกอบอาชีพ อาหารและโภชนาการ การแต่งกาย นอกจากนี้ยังมีความงดงามของภาษาคำเมือง หรือภาษาถิ่นเหนือ จึงเป็นภูมิปัญญาทางภาษาที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ไว้อย่างงดงามทรงคุณค่าน่าภูมิใจยิ่ง

ปัจจุบันการขับขอมไม่ค่อยได้รับความสนใจเท่าที่ควรเนื่องจากกระแสดนตรีสมัยใหม่และละครโทรทัศน์ที่เข้าไปมีบทบาทในวิถีชีวิตของผู้คนมากขึ้น จนทำให้การขับขอมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตค่อยๆ จางหายไปเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทย ตัวอย่างผู้ที่มีความสามารถโดดเด่นในการขับขอมล้านนา ได้แก่ แม่ครูจันทร์สม สายธารา ศิลปินแห่งชาติ พ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ แม่ครูบัวซอน ถนอมบุญ ฯลฯ

ขอล้านนา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



ซอสามสาย



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลลิตศักดิ์ จรรย์วุดฒิ

ซอสามสาย หมายถึง เครื่องดนตรีไทยประเภทสี มีสามสาย ทำให้เกิดเสียงโดยการอาศัยคันชักสีลากไปมาบนสายซอ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่ามีมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี และนิยมบรรเลงมาจนสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จวบจนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีชนิดนี้ทำอย่างวิจิตรบรรจงเพื่ออรรถประโยชน์ในการบรรเลงและเพื่อความงดงาม ดังนี้ ๑) เทริด เป็นส่วนที่อยู่ด้านบนสุดเหนือทวนบน ๒) ทวนบนเป็นส่วนของคันซอ ทำด้วยไม้แก่น เช่น ไม้พะยุง ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือ ๓) ลูกบิดมี ๓ อัน ๔) ทวนล่างนิยมทำด้วย ถมเงิน ถมทอง มุก ๕) พรหมบนเป็นส่วนของที่เชื่อมต่อระหว่างทวนล่างกับกระโหลก ๖) กระโหลกทำด้วยกะลามะพร้าวพันธุ์ซอที่มีกะลาลูกออกมา ๓ ปุ่มเรียกว่า “ปุ่มสามเส้า” ๗) หน้าหน้าซอนิยมใช้หนังลูกวัวหนังแพะ หนังแกะ ๘) สายใช้ไหมมาควั่นเกลียว ๙) หย่องรองรับสายทั้งสามที่พาดผ่านหน้าซอ ๑๐) ถ่วงหน้าเป็นโลหะประดับด้วยพลอยติดไว้ที่หน้าซอเพื่อความสวยงามและให้เสียงซอดังกังวาน ๑๑) หนวดพราหมณ์เป็นการร้อยสายไหมถักเป็นเกลียวยึดกับพรหมล่างใช้ผูกสายซอ ๑๒) พรหมล่างเป็นส่วนล่างที่เชื่อมต่อระหว่างกระโหลก ๑๓) เกลียวเจดีย์ เป็นส่วนปลายของพรหมล่าง ๑๔) คันชักทำด้วยไม้แก้ว ไม้พะยุง ไม้ชิงชัน ผูกติดด้วยหางม้าสีขาว

การบรรเลงซอสามสายมีวิธีการบรรเลงสองประเภท คือ การบรรเลงรวมวงและการบรรเลงคลอร้องในวงขับไม้ วงมโหรี วงเครื่องสายผสม ในการบรรเลงคลอร้องนั้นซอสามสายมีหน้าที่เป็นผู้ช่วยเหลือนักร้องโดยต้องคลอร้องให้เหมือนการร้องของนักร้องให้เหมาะสมมากที่สุด เทคนิคการบรรเลงซอสามสายนั้นมีความประณีต ลึกซึ้ง วิจิตรบรรจงทั้งการสีแบบขับไม้ การสีแบบไกวเปล การสีแบบฉุยฉาย การใช้คันชักหนึ่ง สอง สี หก แปด หรือสิบหก คันชักสะอึกน้ำไหล งามเลื้อย สำหรับการใช้นิ้วมีหลายอย่าง อาทิ นิ้วซุน นิ้วแฉ่ นิ้วนาค-สะดุ้ง นิ้วประ นิ้วพรหม การเปิดซอ ชะงักซอชะงักคันชัก

ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ประกอบการบรรเลงในพระราชพิธี เช่น พระราชพิธีสมโภชขึ้นพระอู่ พระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางพระคชาธาร บรรเลงในวงขับไม้ วงมโหรี และบรรเลงประกอบการแสดงบางชุด ในปัจจุบันสำนักดนตรีและสถาบันการศึกษายังคงมีการสืบทอดและเผยแพร่ในสื่อต่างๆ

ซอสามสาย ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปี

พุทธศักราช ๒๕๕๕



การบรรเลงซอสามสายในวงเครื่องสาย



ครูเฉลิม ม่วงแพศรี ศิลปินแห่งชาติ
สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช ๒๕๕๗



ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู เป็นดนตรีที่มีการสืบทอดต่อกันมายาวนาน โดยใช้กระบวนการสืบทอดแบบ “มุขปาฐะ” ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซูนี้เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษของชาวลีซู มีทั้งเพลงร้องและเพลงบรรเลงที่บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีการนำวัสดุจากธรรมชาติ เช่น ไม้เนื้อแข็ง ไม้ไผ่ หนังสัตว์มาประกอบเป็นเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เช่น มากว (จิ้งหรีด) หยื่อ-ล (ขลุ่ย) ซือปือ (พิณ) และฝูลู (แคนน้ำเต้า) เป็นต้น ส่วนเนื้อหาของบทเพลงก็ได้มีการนำเอาสภาพวิถีชีวิตประจำวัน กิจกรรมประเพณี เช่น การไหว้บรรพบุรุษ การเรียกขวัญรวมทั้งการหยอกล้อมุขตลก การเกี่ยวพาราสักนระหว่างหนุ่มสาว มาประพันธ์เป็นทำนองเพลงเพื่อสื่อความหมายของเรื่องราวต่างๆ ออกมาในรูปของทำนอง ซือเพลง และเนื้อร้อง



นักดนตรีชาวลีซู บ้านห้วยล้านลีซู
อ.เมือง จ.เชียงราย กำลังบรรเลง
เครื่องดนตรีฝูลู



องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซูในปัจจุบัน พบว่า ยังไม่ได้รับการสนับสนุนและได้รับความสนใจจากเยาวชนลีซูเท่าที่ควร เนื่องจากอิทธิพลการหลั่งไหลของวัฒนธรรมภายนอกจากสื่อต่างๆ การที่เยาวชนรุ่นใหม่ขาดความสนใจในมรดกวัฒนธรรมของตน การขาดการบูรณาการหลักสูตรท้องถิ่นให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตและภูมิปัญญาท้องถิ่นในหลักสูตร การขาดการรวบรวมและบันทึกภูมิปัญญาด้านนี้อย่างเป็นระบบ เนื่องจากภูมิปัญญาของกลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้มิได้ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นความรู้ที่อยู่ในตัวบุคคล โดยเฉพาะภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซูในจังหวัดเชียงรายที่มีผู้ศึกษาและบันทึกข้อมูลไว้ค่อนข้างน้อยมาก

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ชาวเขาเผ่าลีซูขณะทำกิจกรรม





นักดนตรีชาวลีซู บ้านคอยล้าน ต.วาวิ อ.แม่สรวย จ.เชียงราย



บรรยากาศการงานวันปีใหม่ของชาวลีซู



ดิเกร์ฮูลู



เรียบเรียงโดย วาที ทรัพย์สิน

ดิเกร์ฮูลู เป็นการขับร้องของชาวไทยภาคใต้ใน ๓ จังหวัด ได้แก่ นราธิวาส ปัตตานี และยะลา คำว่า ดิเกร์ เป็นศัพท์ภาษาเปอร์เซีย มีความหมาย ๒ ประการ คือ ประการแรก หมายถึง เพลงสวดสรรเสริญพระเจ้า ประการที่ ๒ หมายถึง กลอนเพลงโต้ตอบ นิยมเล่นกันเป็นกลุ่มหรือเป็นคณะ ส่วนคำว่า “ฮูลู” หมายถึง บริเวณต้นลำน้ำหรือหมู่บ้านในชนบทในที่นี้อาจหมายถึงบริเวณต้นกำเนิดแม่น้ำปัตตานีที่มาจากคำเรียกภาษาชาวบ้านว่า “ทิศฮูลู”)



การแสดงดิเกร์ฮูลู

ผู้เล่นดิเกร์ฮูลูส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ประกอบด้วยนักร้องนำหรือ แม่เพลง ๑-๒ คน ลูกคู่ ๑๐-๑๕ คน นักดนตรี ๕- ๖ คน แต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมุสลิม ลูกคู่และนักดนตรีแต่งกายเหมือนกัน ส่วนแม่เพลงและนักร้องแต่งกายแตกต่างจากลูกคู่และนักดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง มี ซ้อง ๑ วง (โหม่งใหญ่) รำมะนา อย่างน้อย ๒ ใบ ลูกแซ็ก ๑-๒ คู่ ต่อมามีการเพิ่มเติมกรับฉาบ โหม่งคู่ (ซ้องคู่) เข้าไปด้วย

ดิเกร์ฮูลูเริ่มต้นแสดงด้วยการโหมโรง มีการขับบทกาโระ เพื่อเป็นการไหว้ครูและทักทายเจ้าภาพรวมถึงผู้ชม จากนั้นนักร้องจึงร้องบอกจุดประสงค์ของงานที่มาร่วมเล่นเพลงด้วยเพลงร้องจังหวะต่างๆ สลับกับการขับบทโต้ตอบกันในเรื่องเหตุการณ์บ้านเมือง และจบด้วยการขับกลอนลาเรียกว่า “วาบูแล” และโหมโรงลา ดิเกร์ฮูลูไม่นิยมแสดงเป็นเรื่องราว ความสนุกสนานอยู่กับการขับบทโต้ตอบซึ่งขึ้นกับปฏิภาณไหวพริบของแม่เพลง

บทบาทของการแสดงดิเกร์ฮูลู นอกจากจะทำหน้าที่เป็นสื่อให้ความบันเทิงแก่สังคมแล้ว ชนบในการแสดงและการใช้ภาษามลายูในการแสดงยังสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของชาวไทยมุสลิมในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย

ดิเกร์ฮูลูที่ยังคงรักษาขนบการแสดงแบบโบราณและเป็นที่ยอมรับของคนในท้องถิ่น ได้แก่ คณะมะเยหา คณะอาเนาะปูยู คณะสลินดงบายู คณะบุหงาตานี

ดิเกร์ฮูลู ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



การแสดงดิเกร์ฮูลู



แตง



เรียบเรียงโดย อานันท์ นาคคง

แตง พัฒนามาจากวงดนตรีเครื่องเป่า (Wind and Brass Ensemble) เป็นวงดนตรีที่ใช้ในยุโรปและสหรัฐอเมริกาเมื่อปลายศตวรรษที่ 19 ในกิจการของกองทัพ การฝึกแถวการเดินสวนสนามในพิธีเกียรติยศ และการประโคมในพิธีเฉลิมฉลองของรัฐหรือราชสำนัก ใช้เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเป่าทองเหลืองและลมไม้ (Brass & Woodwind musical instruments) ในสมัยโบราณเรียกรวมๆ ว่า บราสแบนด์ (Brass Band) เนื่องจากบทบาทในการดำเนินทำนองเป็นของกลุ่มเครื่องดนตรีทองเหลืองมากกว่าและนิยมเล่นกลางแจ้ง ให้เสียงที่ดังเจิดจ้าชัดเจนสามารถเดินเล่นและนั่งเล่นเป็นกลุ่มได้วงเครื่องเป่า ได้พัฒนาขึ้นมาเป็นมิลิทารีแบนด์ (Military Band) มีจุดประสงค์ในการใช้งาน คือการเล่นเพลงเดินเท้าเข้าสู่สนามรบของทหาร หรือใช้ประกอบการสวนสนามของทหารเพื่อปลุกใจในยามสงครามหรือประกอบพิธีต่างๆ ของทหารโดยเฉพาะ

สมัยกรุงศรีอยุธยาช่วงแผ่นดินพระนารายณ์มหาราช มีฝรั่งนำแตงมาทูลเกล้าฯ ถวายเป็นเครื่องราชบรรณาการ ส่วนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์พบในบันทึกว่ามีแตงวิไลดาที่ใช้ในพระราชพิธีของราชสำนัก ซึ่งเชื่อว่าเป็นแตงฝรั่งที่ชาวฮอลันดานำเข้ามาเป็นชาติแรกในกรุงสยาม ต่อมาในสมัยรัชกาลพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ริเริ่มมีการฝึกทหารแบบอังกฤษที่วังหน้าของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและที่วังหลวง ครูผู้ฝึกแถวคือร้อยเอกนีอกซ์ (Knox) และร้อยเอกอิมเพย์ (Impey) ชาวอังกฤษ ตามลำดับ ทั้งสองท่านได้นำวงดุริยางค์เครื่องเป่าขนาดเล็ก ที่เรียกว่า Brass Band ของยุโรปมาบรรเลงค่านับถวายเวลาพระเจ้าแผ่นดินเสด็จออกมหาสมาคม พอถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีบันทึกชัดเจนว่าแตงของทหารเรือ เรียกว่า แตงทหารมะรีน สมัยนี้มีครูฝรั่งมาสอนและควบคุมแตงอยู่ ๓ ท่าน คือ ครูเวสเตอร์เฟล ชาวเยอรมัน ครูเฮวูด เซน ชาวฮอลันดา และครูจาคอบ ไฟท์ (Jakob Feit) ชาวเยอรมัน จนแตงทหารมหาดเล็กถือกำเนิดในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้เอง ได้พระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าที่นั่งยาเธอกรมหมื่นอดิศรอุดมเดชเป็นผู้บังคับการและก่อตั้งแตงทหารหน้าขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งต่อมาแตงทหารนี้ได้เจริญรุ่งเรืองมาเป็นกองดุริยางค์ทหารบกในปัจจุบัน

“แตง” เชื่อกันว่ามีใช้กันมาก่อนสมัยรัชกาลที่ ๕ และเป็นคำที่พบในหนังสือสาสน์สมเด็จ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเขียนจดหมายโต้ตอบกันด้วย ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงบัญญัติคำว่า “ดุริยางค์” ขึ้น ดังนั้น วงดนตรีทั้งหลายจึงหันมาใช้คำว่า “ดุริยางค์” แทนคำว่า ดนตรี อาทิ วงดุริยางค์ วงดุริยางค์สากล วงดุริยางค์ไทย เป็นต้น วงดุริยางค์ใช้ในความหมายของการนั่งบรรเลง เช่น วงดุริยางค์กรมศิลปากร วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ เป็นต้น สำหรับวงโยธวาทิตนั้น (Military Band) เป็นศัพท์บัญญัติที่ราชบัณฑิตยสถานสร้างขึ้นในยุคหลัง หมายถึง





ภาพ : การบรรเลงเครื่อง
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



ภาพ : การบรรเลงเครื่อง
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



“วงดนตรีที่บรรเลงโดยทหาร” ซึ่งมาจากคำว่า “โยธา” แปลว่า ทหาร รวมกับคำว่า “วาทิต” แปลว่า “ดนตรีหรือผู้บรรเลงดนตรี” นิยมใช้กับดนตรีที่ใช้ในการสวนสนามของกองดุริยางค์ทหารกองลูกเสือ นอกจากนั้น วงโยธวาทิตได้แพร่เข้าไปสู่ระบบการศึกษา เข้าไปอยู่ในโรงเรียนทั่วประเทศทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา วงโยธวาทิตมีหน้าที่นำแถวนักกีฬา นำแถวลูกเสือ และใช้ในการนั่งบรรเลงเพลงไทยตามแบบแผนที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงปรับปรุงแนวทางขึ้นเพื่อใช้กับโยธวาทิตของกองทัพบกและกองทัพอากาศในอดีต มีการเรียบเรียงสกรiptเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตจำนวนมาก ใช้วัตถุดิบจากเพลงปี่พาทย์สำนักปาทย์โกศลและเพลงพระนิพนธ์ของพระองค์เอง ผู้เรียบเรียงเพลงไทยสำหรับโยธวาทิตที่มีชื่อเสียง ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ ร้อยเอกนพศรีเพชรดี และพันโทวิชิต โห้ไทย เป็นต้น

กลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบขึ้นเป็นโยธวาทิตและแถวของไทย ประกอบด้วย เครื่องดนตรีกลุ่มใหญ่ๆ ๒ กลุ่ม คือ

๑. กลุ่มเครื่องเป่า แบ่งย่อยเป็นเครื่องลมไม้และเครื่องทองเหลือง (Wind & Brass Instruments)

๒. กลุ่มเครื่องจังหวะ เครื่องตี-เครื่องกระทบ (Percussions Instruments)

ลักษณะของการประสมวงเป็นไปอย่างหลวมๆ ไม่ได้จำกัดว่าจะต้องมีแบบแผนที่ตายตัวเหมือนกับวงดนตรีไทยทั่วไป หรือเทียบกับวงดนตรีในประเพณีนิยมของยุโรปคลาสสิก คนไทยนิยมใช้เสียงแถวชาวบ้านประกอบแหในงานพิธีกรรมต่างๆ ที่มีชาวบ้านมาชุมนุมกัน ทั้งงานรื่นเริงบันเทิงใจ อาทิ งานบวชนาค ทำขวัญ งานแห่ขันหมาก งานมงคลสมรส งานสมโภชวันสำคัญทางพุทธศาสนา งานศพ งานมหรสพ การโหมโรงหน้าโรงละคร โหมโรงหน้าโรงภาพยนตร์ ที่เรียกว่า “หนังเจียบ” ไปจนถึงงานประโคมข้าวป่าวประกาศกิจกรรมการเมืองท้องถิ่น ฯลฯ แถวชาวบ้านมีอิสระในการเลือกบทเพลงมาใช้ในการแสดง ในการออกงานพิธี และไม่มีสูตรตายตัวว่าจะต้องมีลำดับเพลงอย่างไร เพลงที่ใช้เล่นบรรเลงตามงานของแถวชาวบ้านส่วนหนึ่งเป็นเพลงที่จำมาจากแถวของทหาร มีทั้งเพลงฝรั่ง เพลงไทยใช้จังหวะเดินแถวอย่างทหารที่เรียกว่ามาร์ช (March) ตีด้วยกลองใหญ่ให้จังหวะ เรียกชื่อเพลงว่า มาร์ชต่างๆ อาทิ มาร์ชดำรง มาร์ชกานรึงษ์ มาร์ชกรมหลวงประจักษ์ มาร์ชลาวดวงเดือน และยุคสมัยรัชกาลที่ ๗ มีการนำภาพยนตร์เจียบเข้ามาฉายในประเทศไทย การโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้คนดูมาซื้อบัตรเข้าดูภาพยนตร์ก็จะนิยมใช้แถวแห่นำเมื่อถึงช่วงภาพยนตร์ใกล้ฉายก็จะไปตั้งวงเล่นโหมโรงเรียกร้องความสนใจจากคนดู และเมื่อถึงเวลาฉายภาพยนตร์ก็จะย้ายเข้าไปบรรเลงสดๆ หน้าจอ คิดค้นเพลงไปตามภาพเคลื่อนไหวของหนัง เป็นที่ชื่นชอบของผู้คนในอดีตที่ได้มีประสบการณ์ใหม่กับภาพยนตร์เจียบอย่างยิ่ง ต่อมาเมื่อเกิดเพลงร่ำวงสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง แถวชาวบ้านก็นำเพลงร่ำวงสนุกๆ ที่นิยมร้องเล่นกันไปเป่าในกระบวนแห่ด้วย จนกระทั่งยุคเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง หรือเพลงไทยสากลในปัจจุบัน ถ้าเพลงไหนเป็นที่นิยมก็มักจะถูกนำไปบรรเลงรับใช้สังคมไทยเสมอมา

คณะแถวชาวบ้านที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน อาทิ คณะถนนศิลป์ ปทุมธานี คณะ ส.จุฬาลักษณ์ สมุทรสงคราม คณะวรรณนาทิต นนทบุรี คณะกุหลาบโซ่ พระนครศรีอยุธยา คณะครูดำมิวสิค พระนครศรีอยุธยา คณะเพชรพระนคร พระนครศรีอยุธยา คณะเอ็กเชเรย์ ราชบุรี คณะสุนิศา ท่ามะขาม ราชบุรี คณะมณฑาสวรรค์ ดำเนินสะดวก



ราชบุรี คณะสมหวัง บ้านโป่ง ราชบุรี คณะ ส.แก้วบูชา นครปฐม คณะตำรวจรักษาติเมืองสุพรรณ คณะลูกทุ่งเมืองทอง
นนทบุรี คณะสุวรรณศิลป์ ศาลายา นครปฐม ฯลฯ บุคลากรที่ถือเป็นภูมิปัญญาทางตำรวจ ชาวบ้านในปัจจุบัน
อาทิ พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ ครูสมัคร กรานต์แหยม นนทบุรี ครูหนู เมืองนนท์ ครูสมาน กันเกตุ ราชบุรี
ครูวิรัช แสงจันทร์ สมุทรสงคราม

ตำรวจชาวบ้าน ในปัจจุบันสภาพสังคมเปลี่ยนไป ความนิยมในการประโคนแห่ลดลงและมีกิจกรรมดนตรีเพื่อ
สังคมชาวบ้านแบบอื่นๆ มาใช้ทดแทน แต่ก็มีเชื่อว่าตำรวจชาวบ้านจะเจียบเสี่ยงไปเสียเลยทีเดียว ในหลายท้องถิ่นยัง
คงพึ่งพาดนตรีตำรวจเพื่อความสนุกสนานบันเทิงในชุมชน ยังคงมีชาวบ้านที่สนใจฝึกฝนตำรวจแบบชาวบ้านสืบทอด
วิธีการบรรเลงด้วยลีลาของชาวบ้านกันอยู่ แม้ว่าทางหน่วยงานราชการและสถานศึกษาสมัยใหม่จะหันไปนิยมการ
ส่งเสริมวงโยธวาทิต ที่มีระเบียบแบบแผนมาตรฐานระดับชาติและนานาชาติมากกว่าแล้วก็ตาม สิ่งที่น่าเป็นห่วงคือการ
รวบรวมและบันทึกหลักฐานความรู้เกี่ยวกับตำรวจชาวบ้านเอาไว้อย่างเป็นรูปธรรม ยังไม่มีความชัดเจนพอและไม่ได้
รับการเอาใจใส่จากสถาบันการดนตรีใดๆ อย่างจริงจัง แม้กระทั่งสถาบันการศึกษาที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับความรู้ทาง
เครื่องเป่าตะวันตกที่มุ่งสร้างมาตรฐานให้เทียบเท่าสากล ก็ละทิ้งรากฐานความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมตำรวจชาวบ้าน
กับการศึกษาในระบบเสียมาก ความหวังในการสืบทอดตำรวจยังคงลเลือนหากมุ่งฝากภารกิจเอาไว้ที่ภาครัฐและ
สถาบันการศึกษา คงเป็นเรื่องทางเลือกและการตัดสินใจของชุมชนที่จะเล็งเห็นคุณค่าของตำรวจชาวบ้านกับการอยู่
ร่วมกับสังคมไทยในอนาคตได้อย่างไร

ตำรวจ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗

เอกสารอ้างอิง

ดวงจันทร์ บุญล้ำ. (๒๕๕๑) ศึกษาตำรวจชาวบ้านจังหวัดสุโขทัย. ปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
ปรีชา ออกกิจวัตร. (๒๕๔๘) ตำรวจชาวบ้าน:กรณีศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของตำรวจใน
จังหวัดสมุทรสงคราม. ปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
พีระชัย ลีสมบูรณ์ผล. (๒๕๕๐) การบรรเลงเพลงไทยเดิมของคณะตำรวจชาวบ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย
อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี. สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.
สุธี ชำนาญสุธา. (๒๕๔๕) ตำรวจชาวบ้าน กรณีศึกษาตำรวจในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร. วิทยานิพนธ์
มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.
สุดแดน สุขเกษม. (๒๕๔๑) ตำรวจชาวบ้านกับการรับใช้สังคม กรณีศึกษาตำรวจคณะถนนศิลป์. วิทยานิพนธ์ มหา
บัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.
อารี สุขะเกศ. (๒๕๒๕) ตำรวจชาวบ้าน. วารสารการศึกษานอกโรงเรียน ๒๓, ๑๒๙.
วิชิต โห้ไทย. (๒๕๕๗) สัมภาษณ์.



ปี่พาทย์



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

ปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ ขลุ่ย และเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ตะโพน กลองทัด เป็นต้น

ปี่พาทย์ครอบคลุมวัฒนธรรมด้านเครื่องดนตรี ความเชื่อ ค่านิยม ขนบนิยม ประเพณี และระเบียบปฏิบัติ วงปี่พาทย์สามารถนำไปบรรเลง และขับร้องในกิจกรรมต่างๆ ทั้งในส่วนของงานพระราชพิธี งานพิธีกรรมของราษฎร ประกอบการแสดงโขน หนังใหญ่ ละคร หุ่นกระบอก ลิเก และเป็นดนตรีเพื่อการฟัง นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในงานอวมงคล เช่น งานสวดพระอภิธรรมศพและงานฌาปนกิจศพ ฯลฯ

วงปี่พาทย์แบ่งออกได้เป็น ๖ ประเภท ดังนี้

๑. วงปี่พาทย์ไม้แข็ง

วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เป็นวงปี่พาทย์ประเภทหนึ่ง ที่เป็นต้นแบบของวงปี่พาทย์ประเภทอื่นๆ โดยทั่วไปนิยมเรียกว่า “วงปี่พาทย์” เดิมเรียกชื่อว่า “วงพิณพาทย์” ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเปลี่ยนเป็นคำว่า “ปี่พาทย์” สำหรับวงปี่พาทย์ ที่ระบุคำว่า “ไม้แข็ง” เนื่องจากไม้ที่ใช้ตีระนาดเอกจะใช้ไม้แข็ง บรรเลง วงปี่พาทย์ไม้แข็งใช้บรรเลงในงานพระราชพิธี งานพิธีกรรมของราษฎร เช่น งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานบวชนาค งานเทศกาลบุญ รวมทั้งใช้ประกอบการแสดงต่างๆ ปัจจุบันยังนิยมนำมาบรรเลง – ขับร้องบทเพลงต่างๆ เพื่อการฟังด้วย

๒. วงปี่พาทย์เสภา

วงปี่พาทย์เสภา เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นครั้งแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการนำเอา ลูกเปิงหรือกลองสองหน้า เข้ามาตีในวงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยทำหน้าที่ตีประกอบจังหวะหน้าทับ วงปี่พาทย์เสภาใช้บรรเลงประกอบการเล่นเสภา ประกอบละครเสภา และบรรเลง – ขับร้องบทเพลงต่างๆ เพื่อการฟัง

๓. วงปี่พาทย์ไม้นวม

วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นวงปี่พาทย์ประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้น ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์ทูลาน กุญชร) เป็นผู้ริเริ่มปรับปรุงวงและบรรเลงรับ-ร้องก่อน ในการประสมวงดนตรี ท่านใช้ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลีบแทน ปี่ในและปี่นอก และได้เพิ่มขลุ่ยส่วนระนาดเอกก็เปลี่ยนมาใช้ไม้นวมตีแทนไม้แข็ง เพื่อลดระดับเสียง เนื่องจากใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ที่แสดงในโรงละครหรือในอาคาร



ภาพ : การบรรเลงวงปี่พาทย์
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



๔. วงปีพายุติกดำบรรพ์

วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่มีขึ้นครั้งแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๑ เพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครแนวใหม่ ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมมราชมงคลหลาน กุญชร) เป็นผู้ริเริ่มปรับปรุงรูปแบบด้วยการผสมผสานระหว่างละครในกับละครอุปรากร เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้สร้างโรงละครขึ้นใหม่ ตั้งชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” จึงส่งผลให้ชื่อ “ดึกดำบรรพ์” เป็นชื่อของละครรูปแบบใหม่และวงดนตรีด้วย เครื่องดนตรีที่ประสมในวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ ประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองวงใหญ่ กลองวงเล็ก ฆ้องวงน้อย ฆ้องวงน้อย ฆ้องวงน้อย ตะโพน กลองตะโพน ฆ้องวง ๗ ใบ และฉิ่ง

๕. วงปีพาทย์นางหงส์

วงปีพาทย์นางหงส์ เป็นวงปีพาทย์ที่ประสมวงขึ้นเพื่อใช้ประกอบในงานอวมงคลโดยเฉพาะ เป็นการประสมระหว่างวงปีพาทย์กับวงบัลลอยซึ่งมีเครื่องดนตรี คือ ปี่ชวา ๑ เล้า กลองมลายู ๒ ใบ และฆ้องเหม่ง ๑ ใบ การเรียกว่าวงบัลลอย เพราะเมื่อบรรเลงเพลงในชุดเพลงประกอบหลังจากเพลงร่ำ ๓ ลาแล้ว จึงบรรเลงต่อด้วยเพลงบัลลอย จากนั้นจึงบรรเลงเพลงอื่นๆ การประสมวงของวงปีพาทย์นางหงส์จึงมี ปี่ชวา กลองมลายูของวงบัลลอย ไม่ใช่ฆ้องเหม่ง ส่วนในวงปีพาทย์ได้ปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีบางชนิดออกไป คือ ปี่ใน ตะโพน วงปีพาทย์นางหงส์ในหลายพื้นที่ยังคงใช้กลองทัดอยู่ การที่เรียกว่า “นางหงส์” นั้น เพราะมีแบบแผนการบรรเลงที่ต้องใช้เพลงเรื่องนางหงส์ จึงเป็นแนวให้เรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า วงปีพาทย์นางหงส์

๖. วงปีพาทย์มอญ

วงปี่พาทย์มอญ เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่น่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งประสมกับเครื่องดนตรีมอญ คือ ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งมี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ส่วนเครื่องดนตรีมอญมี ปี่มอญ ข้องมอญวงใหญ่ ข้องมอญวงเล็ก ตะโพนมอญ เปิงมางคอก โหม่ง ๓ ใบ และมีเครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ ในด้านแบบแผนการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญเป็นไปตามแนววิถีของดนตรีไทยวงดนตรีนี้ ใช้บรรเลงในหลายโอกาส เช่น ในงานพิธีมงคลต่างๆ ของชาวไทยเชื้อสายมอญ ใช้บรรเลง – ขับร้อง บทเพลงต่างๆ เพื่อการฟัง ใช้ประกอบการแสดงลิเก ใช้บรรเลงในงานอวมงคล เช่น งานสวดพระอภิธรรมศพในวันธรรมของชาวไทยพุทธ และงานฌาปนกิจศพ

ปัจจุบัน บทบาทการบรรเลงของวงปี่พาทย์แต่ละประเภทมีปริมาณลดลง เพราะประชาชนเปลี่ยนค่านิยมในการหาจ้างไปบรรเลง ทำให้ปี่พาทย์บางลักษณะ เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์นางหงส์ เริ่มหาฟังได้ยาก บางสถานการณ์หน่วยงานของทางราชการ และเอกชนสนับสนุนให้เกิดขึ้นหลายแห่งจัดสัทธิเพื่อการศึกษา มิใช่เกิดขึ้นตามกระบวนการทางวัฒนธรรมและวิถีชน จึงนับเป็นประเด็นที่ต้องให้ความสำคัญต่อการจัดการมรดกวัฒนธรรมปี่พาทย์อย่างเร่งด่วนต่อไป

ปีพาทย์ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพทธศักราช ๒๕๕๓



บานอ



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สนธิ์ บุญฤทธิ์

บานอเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังขนาดใหญ่เป็นกลองขึ้นหนังหน้าเดียวปรากฏในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ นิยมนำมาใช้ตีแข่งขันประชันเสียงมกติกากิจกรรมการตัดสินใจสร้างความสามัคคีในท้องถิ่น

บานอ เป็นชื่อการเล่นชนิดหนึ่งที่มีกลองบานอ เป็นหลักมักเล่นกันเพื่อความสนุกสนาน บอกลัญญาณ หรือ แข่งขันเสียงกันบานอ เป็นคำสำเนียงภาษามลายูถิ่นของจังหวัดนราธิวาสยะลาและปัตตานี ตลอดไปจนถึงรัฐกลันตันในประเทศมาเลเซีย ไม่ปรากฏชัดเจนว่าบานอเกิดขึ้น ณ ที่ใด บางกระแสก็ว่าเกิดขึ้นที่รัฐกลันตันก่อน แล้วเผยแพร่เข้ามาสู่ประเทศไทยที่อำเภอสุโขทัยโก-ลก อำเภอสุโขทัยปาตี และอำเภอเว้ง ก่อนที่จะแพร่ไปอื่น

การเล่นบานอสันนิษฐานถึงที่มาเป็น ๒ กระแส

กระแสหนึ่งกล่าวว่า มีโต๊ะรื้อบาชามลายูคนหนึ่งชื่อ นอร์ เป็นผู้ต้นคิดแต่ก็ไม่ได้ระบุชัดว่าโต๊ะรื้อบาชานี้เป็นคนถิ่นใดหรือประเทศใดซึ่งก็น่าที่จะเป็นไปได้ทั้งนี้เพราะคำว่าโต๊ะรื้อบานั้นเป็นบุคคลที่ชาวบ้านยอมรับในฐานะผู้ทรงคุณความรู้ที่เป็นที่นับถือของคนในสังคมมุสลิมเหมือนสัปบุรุษหรือปราชญ์ชาวบ้าน เช่นเดียวกับที่ให้ความเคารพนับถือโต๊ะอิหม่ามคำว่า โต๊ะรื้อบานั้น คนมุสลิมกระบี่เรียกว่า โต๊ะระเมาะ จึงมีความเป็นไปได้ที่การเล่นชนิดนี้เรียกชื่อตามผู้ที่เป็นคนต้นคิดดังกล่าว

อีกกระแสหนึ่งว่า บานอ เป็นคำสำเนียงภาษามลายูถิ่น สำเนียงภาษามลายูกลางว่า บานา คำว่า บานา เป็นคำเดียวกับคำว่า ระมะนา ในภาษามลายูกลาง หรือ รามะนา ที่ไทยยืมมาจากภาษามลายูกลางซึ่งเดิมรามะนาเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในวัฒนธรรมของคนทะเลทรายเชื้อสายอาหรับที่ใช้ในพิธีรำลึกถึงพระเป็นเจ้า เรียกว่า เรอบานา หมายถึงพระผู้อภิบาลของเราแล้วจากคำว่า เรอบานา ก็กลายมาเป็น บานอ ในภาษามลายูถิ่นอีกทอดหนึ่ง ทั้งนี้หากสังเกตรูปลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดนี้แล้วก็จะเห็นได้ชัดทีเดียว

ประวัติความเป็นมา

ยังไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า บานอ เกิดขึ้นที่ใดและเมื่อใดแต่บานอเป็นเครื่องดนตรีที่มีการเล่น ที่ปรากฏในวัฒนธรรมของคนเชื้อสายมลายูทั้งที่รัฐกลันตันประเทศมาเลเซียและจังหวัดชายแดนใต้ของไทย คือจังหวัดนราธิวาสที่อำเภอสุโขทัยโก-ลก อำเภอสุโขทัยปาตี และอำเภอเว้ง โดยเฉพาะที่อำเภอเว้งยังปรากฏการเล่นชนิดนี้ อยู่มาทั้งในงานรื่นเริง งานเฉลิมฉลอง งานมงคลอย่างงานแต่งงาน งานพิธีเข้าสู่นัด ฯลฯ รวมทั้งเล่นเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองด้วย



เดิมทีบานอเป็นเครื่องดนตรีที่ตีเล่นกันในหมู่บ้านเพื่อความสนุกสนานบ้างอวดเสียงดีในด้านความดังไกลกันบ้างหรือไม่ก็เพื่อส่งข่าวการมีงานหรือมีมหรสพในหมู่บ้านบ้างภายหลังก็นำมาเล่นในงานเทศกาลที่ประชาชน ชาวบ้านจัดขึ้นกันเองก่อนที่จะทางราชการจะได้สนับสนุนส่งเสริมจัดให้มีขึ้นโดยเฉพาะและเป็นประจำ

ลักษณะของบานอ

บานอ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีรูปลักษณะทั่วไปเป็นกลองหน้าเดี่ยวขนาดใหญ่ เหมือนกับรำมะนาแต่ใหญ่กว่ามากตัวกลองนั้นยาวค้อยเรียวไปทางด้านหลังทำด้วยไม้เนื้อแข็งอย่างไม้หลุมพอ เป็นต้น ขึงหน้ากลองด้วยหนังควาย หรือ หนังวัว ที่ฟอกหรือชุบจนอย่างดี ตรึงหนังหน้ากลองด้วยลิ่มสลัก กวดหนังหน้ากลองให้ตึงด้วยหวาย เพื่อให้เกิดเสียงดังก้องกังวาน กลองบานอต่างจากรำมะนาตรงที่กลองบานอมีขนาดใหญ่ และมีขาทำด้วยไม้ที่ดูเหมือนเป็นรัศมีออกจากกรอบตัวกลองเพื่อให้ตัวกลองอยู่ในสภาพตั้งได้เวลาตี มักเขียนลวดลายโดยเฉพาะดอกไม้ใบไม้สีสันสวยดูงดงามทั้งที่หน้ากลอง ตัวกลอง รวมทั้งขากลองด้วย

การเล่น

แต่เดิมกลองบานอชุดหนึ่งนั้นมี กลองเพียง ๑ ลูก เล่นโดยผู้เล่นคนเดียว ต่อมามีการเพิ่มจำนวนกลองขึ้นเพื่อเล่นเป็นคณะ คณะหนึ่งมีกลองจำนวน ๖-๙ ลูก ครั้น พ.ศ. ๒๔๙๐ ได้เกิดการเล่นกลองบานอ เพื่อการแข่งขันขึ้นโดยกำหนดให้มีกลอง ๖ ลูก

ปัจจุบันกลองบานอชุดหนึ่งมี ๗ ลูก ประกอบด้วย กลองตัวแม่ ๑ ลูก กับกลองตัวลูกอีก ๖ ลูก ผู้ตีกลองบานอตัวแม่เรียก ตีเกาะห์ ส่วนผู้ตีกลองบานอตัวลูกนั้นไม่มีชื่อ ทั้งนี้โดยใช้ผู้ตีกลองจำนวน ๑๔ คน ไม่ตีกลอง จำนวน ๑๔ อันเท่าจำนวนคน โดยใช้ผู้ตีกลอง ๒ คนต่อกลอง ๑ ลูก ยืนขนานซ้ายขวาตีสลับให้ดังก้องกังวาน สอดรับกัน

จังหวะการตีกลองบานอแต่เดิมมี ๒ จังหวะหรือ ๒ ทำนอง คือ จังหวะหรือทำนอง ฉาบโถม ใช้ตีในงานพิธีเข้าสู่นัด กับอีกจังหวะหนึ่ง ยังไม่มีชื่อ ใช้ตีในขบวนแห่พิธีแต่งงาน ปัจจุบันมีการประยุกต์จังหวะการตีกลองบานอให้เข้ากับการเต้นรอกเงี้ยว

คุณค่าและบทบาทที่มีต่อวิถีชุมชน

ดังกล่าวแล้วว่าบานอเป็นการละเล่นของคนเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงมีบทบาท สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในพื้นที่ดังกล่าว กล่าวคือ

ประการที่หนึ่ง บานอเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถใช้ป็นเครื่องมือส่งสัญญาณสื่อสารถึงกันได้ภายในหมู่บ้าน ดังเช่นแต่ก่อนที่เคยมีมา แม้ปัจจุบันก็ยังคงมีอยู่

ประการที่สอง การสืบทอดการเล่นบานอเป็นการสืบทอดมรดกทางชาติพันธุ์ให้คงอยู่เพื่อดำรง ความเป็นเอกลักษณ์ และศักดิ์ศรีของความเป็นชาติพันธุ์มนุษย์ผู้มีอารยธรรม ทั้งยังก่อให้เกิดศิลปกรรมและสามัคคีธรรมของคนในชาติพันธุ์นั้นด้วย

ประการที่สาม การเล่นบานอเป็นการเล่นที่สามารถใช้เป็นตัวถ่วงดุลความนิยมทางวัตถุได้ ดังจะเห็นได้จากการเล่นบานอสามารถเบี่ยงเบนความสนใจทางวัตถุนิยมลงได้ อย่างน้อยก็ระดับหนึ่ง แทนที่จะไปหลงใหลวัตถุนิยมอื่นที่ทำให้วิถีชีวิตแบบชาวบ้านเปลี่ยนไป



ประการที่สี่ วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์เครื่องเล่นชนิดนี้ที่ส่วนใหญ่เป็นวัสดุในท้องถิ่น หรือไม่ก็เป็นวัสดุที่สามารถผลิตได้เองภายในประเทศ ทำให้สามารถลดความเสียหายทางเศรษฐกิจลงได้ แม้การใช้วัสดุบางอย่างในการสร้างสรรค์เครื่องเล่นชนิดนี้ ดังเช่นไม้ที่นำมาใช้ทำเครื่องดนตรีดูเหมือนว่าจะเป็นการทำลายทรัพยากรธรรมชาติ แต่นั่นเป็นเพียงส่วนน้อยเมื่อเทียบกับการนำวัสดุดิบเช่นเดียวกันนี้ไปใช้ในวัตถุประสงค์อย่างอื่นจึงนับเป็นการใช้ทรัพยากรธรรมชาติที่คุ้มค่า

ประการที่ห้า การเล่นบานอสามารถประยุกต์ให้เข้าหรือนำใช้ร่วมกับศิลปะหรือกิจกรรมแขนงอื่น ได้ดังเช่นที่มีความพยายามที่จะนำบานอพัฒนาไปสู่จังหวะดนตรีของการเต้นรอนเงื่อดังกล่าวมาแล้ว

ประการที่หก การเล่นบานอไม่เพียงแต่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่ บานอ ยังเป็นมรดกของชาติและของโลกด้วย

การสืบทอด

บานอ นอกจากจะเป็นการละเล่นที่สืบทอดกันในท้องถิ่นแล้ว ปัจจุบันยังได้รับการส่งเสริมจากทางราชการ องค์กรเอกชนให้มีการเผยแพร่ให้กว้างออกไปอย่างต่อเนื่องครบวงจร ดังจะเห็นได้จากที่ทางราชการ โดยเฉพาะที่อำเภอแวง จังหวัดนราธิวาส นอกจากจะได้กระตุ้นส่งเสริม ให้มีการละเล่นประเภทนี้ในงานต่าง ๆ ที่ไม่เพียงแต่เป็นงานที่ทางราชการและเอกชนจัดขึ้นเท่านั้น แต่ยังได้มีการส่งเสริมให้มีผู้ชม ช่างผู้ทำกลองบานอ รวมถึงได้จัดเก็บรวบรวมภูมิปัญญาและบุคลากรด้านนี้ไว้เพิ่มมากขึ้นอีกด้วย

บานอ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘

เอกสารอ้างอิง

นเรศ ศรีรัตน์ “บานอ” สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม ๘ กรุงเทพฯ : สยามเพรส แมมเนจเม้นต์, ๒๕๔๒

ประพนธ์ เรืองณรงค์ บุหงาปัตตานี : คติชนชาวมุสลิมชายแดนภาคใต้ กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๐

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนราธิวาส ประวัติและศิลปวัฒนธรรมเมืองนราธิวาส มปท. มปป.

ภาพ : การสาธิตการตีกลองบานอ โดยชุมชน
ผู้สืบทอดกลองบานอ ตำบลแม่ต่ง
อำเภอแวง จังหวัดนราธิวาส

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ในงานพิธี
ประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญา
ทางวัฒนธรรมของชาติ ปีพุทธศักราช
๒๕๕๘ วันที่ ๘ กันยายน ๒๕๕๘



เปียะ



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

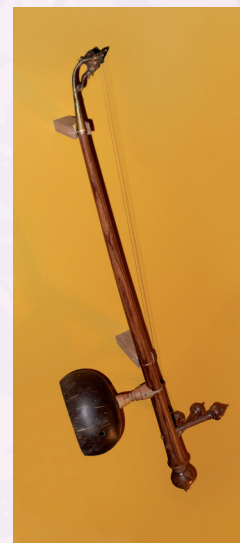
เปียะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่เล่นด้วยการเกี่ยวสายด้วยปลายนิ้วหรือเล็บ พบในล้านนา เข้าใจว่ามีมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์พญามังรายครองเมืองเชียงใหม่แล้ว โดยได้ต้นแบบมาจากพินน้ำเต้า ซึ่งเป็นพินสายเดี่ยว ที่มีรูปร่างลักษณะตรงกับ ขแสเดียว ของชาวเขมร พินสายเดี่ยวเป็นพินโบราณที่มากับอารยธรรมอินเดีย ดังมีหลักฐานทั้งในอินเดียและในเอเชียอาคเนย์หลายแห่ง เช่น ที่ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา เจดีย์บุโรพุทธูร์ ประเทศอินโดนีเซีย และลายปูนปั้นที่ได้จากจังหวัดตราดบุรี เป็นต้น

พัฒนาการที่สำคัญของเปียะในล้านนาคือ มีสายเพิ่มขึ้น และมีการหล่อหัวเปียะด้วยสำริดอย่างสวยงามเพื่อใช้เป็นหัวผูกและพาดสายจากปลายด้ามด้านหนึ่งไปยังลูกบิดที่อีกปลายหนึ่ง เสียงของเปียะดังด้วยวิธีทำเสียงซอ ซึ่งยากกว่าการดีดตามปกติ แต่ผลที่ได้คื้มกับการฝึก เพราะเสียงซอมีกังวานและมีการกระเพื่อม คล้ายเสียงระฆังดังแว่วมาแต่ไกล ฟังแล้วหลงใหลในทันทิจนเปียะมีฉายาว่า *เด็งพลันเมา*

อย่างไรก็ตาม เปียะเกือบจะสูญหายไปจากแผ่นดินล้านนามาแล้ว การค้นพบนักเล่นเปียะในอดีตช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๔ ของเจอร์ราร์ด พี ไคค์ ผู้เข้าใจว่า หลังจากนั้นจะไม่มีอีกแล้ว ทำให้มีบทความเชิงทำนายว่าเปียะกำลังจะสาบสูญจากล้านนา กระทั่งการค้นพบนักเล่นเปียะรุ่นเก่าอีกสี่ท่าน ในเวลาไล่เรียงกันระหว่าง พ.ศ. ๒๕๒๒-๒๕๓๐ เปียะจึงกลับมาเป็นที่รู้จัก และมีการถ่ายทอดความรู้และทักษะในการเล่นสู่รุ่นลูกหลาน



ผู้บรรเลงเปียะ : นายประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ในงานสยามไทยมุง
ปี ๒๕๕๕



ปัจจุบันนี้ นักเล่นเปียะส่วนมากเป็นผู้มีการศึกษา หลายคนมีความรู้ด้านดนตรีเป็นอย่างดี ทำให้ของเก่าจากสมัยโบราณที่แทบไม่เปลี่ยนแปลงจากอดีตเลยนี้ เป็นที่เกิดของเรื่องและความรู้ใหม่ๆ อีกมาก ความรู้เหล่านี้ทำให้เปียะไม่ใช่เครื่องเล่นอย่างเดียว แต่เป็นที่รวมองค์ความรู้ไว้หลายด้าน ดังนั้นการทดลองบทบาทใหม่ๆ ให้แก่เปียะ แทนที่จะใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นหลักอย่างในอดีต แต่ปรากฏการณ์เช่นนี้ ดำเนินไปอย่างเจียบๆ ค่อนข้างจะเป็นเรื่องของความสนใจส่วนตัวมากกว่าการสนับสนุนส่งเสริมอย่างเป็นทางการที่กว้างขวางขึ้น อนาคตของเปียะขึ้นกับปัจจัยหลายอย่างและโอกาสสำหรับการพัฒนาที่ยั่งยืนต่อไป

เปียะ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



เพลงอีแซว



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุวานนท์

เพลงอีแซวเป็นเพลงร้องพื้นบ้านภาคกลาง นิยมร้องเล่นกันมากในจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดอื่นๆ ในภาคกลาง เช่น อ่างทอง สิงห์บุรี แต่ในสุพรรณบุรีมีคณะเพลงอีแซวเล่นกันหลายคณะจนเป็นที่รู้จักกันว่าเพลงอีแซวต้องจังหวัดสุพรรณบุรี ต้นกำเนิดของเพลงอีแซวนั้นพัฒนามาจาก “เพลงยั่ว” ซึ่งเป็นการร้องเล่นกันสนุกๆ ยั่วกันไป ยั่วกันมา มีบทร้องสั้นๆ คล้องจองกัน เนื้อความแทรกตลกเน้นความสนุกสนานรื่นเริง ในการร้องเพลงยั่วนี้ใช้การตบมือประกอบ ตีกลองยาวในการแห่ มีการร้องรำนำขบวนและร้องเพลงยั่วให้เกิดความครื้นเครง

การพัฒนาเพลงอีแซวมาจากเพลงยั่วโดยเนื้อความของคำว่า “แซว” มีผู้ให้ความหมายว่า “น่าน ทำอะไรอยู่นานๆ และการว่ากันไปว่ากันมา” เรียกว่า “แซวกัน” เพลงอีแซวจึงมีการร้องเป็นกลอนยาวเป็นเรื่องเป็นราวบ้าง เป็นการว่ากันบ้างแล้วแต่เวลาในการเล่น โดยมีชื่อเรียกการร้องเล่นกลอนเพลงแต่ละตอนว่า “ดับ” ซึ่งหมายถึงเรื่องต่อกันยาว มีชื่อเรียกต่างๆ เช่น ดับสู่ขอ ดับซื้อนา ดับชิงนาง ดับซื้อควาย ฯลฯ

ลักษณะกลอนเพลงอีแซวนั้นมีลักษณะเป็นกลอนแปดหัวเดียว แต่มีคำมากเป็นพิเศษ ไม่ได้มีเพียง ๘ คำ อาจมีถึง ๑๐ - ๑๒ คำในแต่ละวรรค ซึ่งกลอนเพลงอีแซวนี้นิยมเล่นคำให้มีสัมผัสอักษรมาก ถือว่าเป็นความงดงามของภาษาในภูมิปัญญาชาวบ้าน ในการร้องเพลงอีแซว มีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ ฉิ่งและกรับ ซึ่งภายหลังมีกลองสองหน้าหรือตะโพนมาเพิ่มให้จังหวะกระชับขึ้น ส่วนการแต่งกายฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนใส่เสื้อคอกลม สีสุดฉาดหรือลายดอก มีผ้าขาวม้าหรือผ้าสีฉูดฉาดคาดเอว ฝ่ายหญิงนุ่งโจงกระเบนใส่เสื้อแขนสั้นหรือแขนพองสีฉูดฉาด บางครั้งประดับด้วยลูกไม้ มีผ้าคาดเอวหรือคาดเข็มขัดทองทับนอกเสื้อใส่เครื่องประดับสวยงาม

การร้องเพลงอีแซวเริ่มจากการร้องบทไหว้ครูก่อน โดยพ่อเพลงจะออกมานั่งยองๆ ถือ “พานก้านล” (ในพานมีดอกไม้ธูปเทียนและเงินก้านล) ระลึกถึงพ่อแม่ครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้ร้องเพลงได้คล่องให้เกิดสิริมงคล ฯลฯ เมื่อฝ่ายชายไหว้ครูจบฝ่ายหญิงนำโดยแม่เพลงออกมาไหว้ครูเช่นเดียวกัน พ่อเพลงและแม่เพลงนั้นเรียงตามลำดับความเก่ง เรียกลำดับการร้องของแต่ละฝ่ายว่า คอหนึ่งจะเป็นคนที่ร้องเก่งที่สุด คอสองเก่งรองลงมา โดยทั้งสองฝ่ายมีคอหนึ่งทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง นอกจากนั้นก็มักมีลูกคู่คอยช่วยร้องรับและตบมือ ซึ่งในการรับลูกคู่ นั้นแต่เดิมจะรับคำสุดท้ายของการลงบท มีคำว่า “เซแล้ว” เช่น “เซแล้วจนใจ เซแล้วทำไม เซแล้วจริงใจ เซแล้วเดือนหงาย” ปัจจุบันคำว่า “เซ” กร่อนหายไปเหลือแค่ “แล้วจนใจ แล้วทำไม แล้วเดือนหงาย” เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้วจึงเริ่มร้องบทต่างๆ ตามที่เตรียมมาว่าจะเล่นตอนไหนหรือแล้วแต่เจ้าภาพที่หาว่าจะต้องการให้เล่นตอนไหน ซึ่งเรียกเป็น “ดับ” เช่น ดับสู่ขอ ดับลาบวช ดับพาหนี เป็นต้น บางครั้งมีการเล่นตั้งแต่หัวค่ำจนสว่างก็มี เมื่อเล่นจบดับแล้วหมดเวลาก็จะร้องลาคนดูให้พรตามสมควร

เพลงอีแซว ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖





การเล่นเพลงอีแซว โดยแม่ขวัญจิตร ศรีประจันต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช ๒๕๓๙



การเล่นเพลงอีแซว คณนกลีเก็ดารุ่ง ณ วัดป่าเลไลยก์



พิณ



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

พิณ หรือ “ซุง” เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวอีสานที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น ซึง หมากจับปี หมากตดโต้ง หมากดับเต่ง พิณทำด้วยไม้ เช่น ไม้ขนุน (ไม้บากมี) เพราะมีน้ำหนักเบาและให้เสียงทุ้มกังวานไพเราะกว่าไม้ชนิดอื่น มีรูปร่างคล้ายกีตาร์แต่ฝีมือหยาบกว่า พิณอาจจะมี ๒ สาย ๓ สาย หรือ ๔ สาย สายพิณดั้งเดิมใช้สายลวดเบรกรถจักรยาน เพราะคงทนและให้เสียงดังกว่าสายชนิดอื่น แต่ในปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์แทน การขึ้นสายไม่มีระบบแน่นอน นมหรือขึ้น (Fret) ที่ใช้นิ้วกดบังคับระดับเสียงจะไม่ฝืดตายตัวเหมือนกีตาร์ การเล่นก็เล่นเป็นเพลงเรียกว่าลาย โดยมากพิณนิยมเล่นคู่กันกับแคน



ภาพ : เครื่องดนตรีพิณ

ที่มา : tminstrument.wordpress.com

- เครื่องดนตรีไทย - พิณ

พิณอีสานนั้นมีทั้งแบบพิณ ๒ สาย ๓ สาย และ ๔ สาย สำหรับพิณ ๒ สาย สาย ๑ เป็นสายเอก ขึ้นสายเปล่าเป็นเสียง มี สาย ๒ เป็นสายทุ้ม ขึ้นสายเปล่าเป็นเสียง ลา พิณ ๓ สาย สาย ๑ เป็นสายเอก ขึ้นสายเปล่าเป็นเสียง มี สาย ๒ เป็นสายทุ้ม ขึ้นสายเปล่าเป็นเสียง ลา สาย ๓ จะขึ้นสายเป็นเสียงประसान พิณ ๔ สาย สองสายล่าง เป็นเสียง โด เป็นเสียงคู่แปด (สายแรก โดต่ำ สายสอง โดสูง) สองสายบน ขึ้นเสียงเป็น ซอล เป็นเสียงคู่แปด (สายสอง ซอลต่ำ สายหนึ่ง ซอลสูง)

การติดขึ้นแบ่งเสียงลงบนคอพิณ ทำได้หลายสเกล ตามแต่ชนิดของเพลงที่จะใช้พิณบรรเลง เพราะชั้นของพิณนั้นสามารถเคลื่อนที่ได้ เนื่องจากการใช้วัสดุติดขึ้นแบ่งเสียงเข้ากับคอพิณ แต่ส่วนใหญ่นักดนตรีอีสานแบ่งสเกลเสียง โด เร มี ซอล ลา เพราะเพลงที่เล่นมักเป็นเพลงที่มาจากลายแคนเป็นส่วนใหญ่ มีช่างทำพิณหลายคนแบ่งสเกลเสียงตามแบบไมเนอร์อยู่บ้าง คือ ในชั้นเสียงที่ ๓ และ ๖ เป็นครึ่งเสียง นอกนั้นเต็มเสียง วิธีติดพิณอีสาน มือซ้ายจับที่คอพิณ ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย กดเสียงที่ต้องการตามลายพิณและการแบ่งเสียงตามแบบต่างๆ นิ้วโป้งออกแรงกดรับกับนิ้วทั้ง ๔ มือขวาดีดสายตรงกล่องเสียง อาจดีดด้วยนิ้วโป้งหรือใช้ปิ๊กดีดก็ได้ เวลาดีดสาย ๑ และสาย ๒ เพื่อเล่นทำนอง ให้ดีดสาย ๓ เป็นเสียงประसानด้วย ซึ่งเสียงของสาย ๓ นี้ ทำหน้าที่เหมือนกับการเคาะลูกเล็บของโป่งกลางหรือลูกติดสุดของแคน คือทำหน้าที่เป็นเสียงประसानไปตลอดเพลง



เพลงที่ใช้กับพินเป็นเพลงที่มาจากลายแคน เช่น ลายใหญ่ ลายน้อย ลายลำเพลิน ลายนกไทรบินข้ามทุ่ง ลายแมลงภู่ออมดอก ลายลมพัดไผ่ ลายกาเต้นก้าน ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายไล่จิ้งจอก ลายโปงลาง ภูไทเลาะตูบ เตี้ยหัวดอนตาล ลายสร้อยสีกัน เข่งจิก มโนราห์ ศรีโคตรบูรณ สังข์ศิลป์ชัย ลมพัดพร้าว เข่งกลองยาว ทองสร้อย เป็นต้น

พินนอกจากนิยมบรรเลงเดี่ยวแล้ว ยังใช้ประสมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น ซอ โปงลาง แคน หมอลำ กลองยาวและมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น กลอง กรับ ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง เป็นต้น

การฝึกฝนการเล่นพินนั้น ต้องอาศัยทักษะเช่นเดียวกับดนตรีชนิดอื่นๆ คือฝึกให้สามารถจดจำทำนอง (ลาย) พินให้ได้ก่อน ผู้เล่นจึงสามารถฝึกฝนทักษะสอดแทรกใส่ลูกเล่นต่างๆ ลงไปในลายให้เกิดความไพเราะ สนุกสนาน ปัจจุบันพินเริ่มมีบทบาทในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการนำพินไปประยุกต์บรรเลงในบทเพลงสมัยนิยมมากขึ้นด้วย

พิน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



เพลงโคราช



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

เพลงโคราช เป็นการร้องเพลงโต้ตอบที่พัฒนาไปเป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมาหรือโคราช ซึ่งได้สืบทอดกันมาเป็นเวลายาวนาน มีเอกลักษณ์อยู่กับการร้องรำเป็นภาษาโคราช ปรากฏหลักฐานชัดเจน ในปี พ.ศ. ๒๔๕๖ เมื่อสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระราชชนนีพันปีหลวง เสด็จพระราชดำเนินไปจังหวัดนครราชสีมาเพื่อทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์ และเสด็จพินาย ในโอกาสรับเสด็จครั้งนั้น หมอเพลงชาयरุ่นเก่าชื่อเสียงโด่งดังมากชื่อนายหรี บำสวนข่า ได้มีโอกาสเล่นเพลงโคราชถวาย



ในสมัยก่อนเพลงโคราชเป็นที่นิยมมาก เพราะการแสดงมหรสพต่างๆ มีเพลงโคราชเพียงอย่างเดียว คนฟังเพลงก็มีเวลามาก ฟังกันตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งเช้า เมื่อหมอเพลงเล่น เพลงลา คือ ลาผู้ฟัง ลาเจ้าภาพ และเพื่อนหมอเพลงด้วยกัน มีปี่พาทย์ ข้อง กลอง บรรเลงรับ หมอเพลงรำตามกันไปยังบ้านเจ้าภาพ เจ้าภาพจะนำเงินค่าหมอเพลงมาให้ พร้อมทั้งเลี้ยงข้าวปลา อาหาร และห่อข้าวของกินต่างๆ ให้เป็นเสบียงในการเดินทางกลับ คนฟังอยู่ร่วมฟังงานจนเสร็จสิ้นกระบวนการแล้วจึงทยอยกลับ

ปัจจุบันค่านิยมของผู้ฟังเพลงโคราชเปลี่ยนแปลงไปมากทั้งด้านเนื้อหา รูปแบบการแสดง และค่านิยมของคนโคราชเอง เนื้อหาของเพลงโคราชขึ้นอยู่กับโอกาสที่จะเล่นหมอเพลงโคราชรุ่นเก่าเน้นการใช้ปฏิภาณไหวพริบเล่าเรื่องนิทานชาดก และเคร่งครัดมากในเรื่องสอนศีลธรรม หมอเพลงโคราชในอดีตทำหน้าที่เป็นผู้แพร่ข่าวสาร เพราะเป็นผู้มีประสบการณ์กว้างไกล พบเห็นเหตุการณ์และผู้คนหลากหลาย หมอเพลงโคราชและคนฟังเพลงโคราชในอดีตจึงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพราะเป็นคนในสังคมเดียวกัน จึงเข้าใจปัญหาของกันและกัน แต่หมอเพลงโคราชรุ่นใหม่ มักเล่นตามคำเรียกร้องของผู้ฟังเพื่อความเพลิดเพลินและสนุกสนาน

ด้วยเหตุนี้ เพลงโคราชจึงค่อยๆ เสื่อมความนิยมลง แต่เนื่องจากในยุคปัจจุบันมีความเชื่อว่าท้าวสุรนารีในสมัยที่ยังมีชีวิตอยู่ (พ.ศ. ๒๓๑๓-๒๓๙๕) ท่านชอบเพลงโคราชมาก จึงมีผู้หาเพลงโคราชไปเล่นแก่ท่าน ณ บริเวณใกล้ๆ กับอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีในตอนกลางคืนเป็นประจำ จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้หมอเพลงโคราช ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ที่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ยังคงสามารถประกอบอาชีพอยู่ได้ ตัวอย่างคณะเพลงโคราชที่โดดเด่นอยู่ที่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

เพลงโคราช ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



เพลงฉ่อย



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุวานนท์

เพลงฉ่อย เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งของภาคกลาง นิยมเล่นในทุกจังหวัดของภาคกลางและแพร่หลายไปยังภาคอื่นๆ ทั้งภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออก ภาคตะวันตก และภาคใต้ แต่ในภาคอื่นๆ นิยมร้องเล่นเป็นบางจังหวัด มิได้แพร่กระจายโดยทั่วไปทุกจังหวัด ชาวบ้านนิยมร้องเล่นกันมานานแล้วไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด

เนื่องจากการร้องเล่นเพลงฉ่อยในหลายจังหวัด ชื่อของเพลงฉ่อยก็มีปรากฏหลายชื่อ เช่น “เพลงไอ้เป้” หรือ “เพลงเป้” เพลงไอ้เป้หรือเพลงเป้นี้เรียกตามชื่อคนร้องแต่ดั้งเดิมที่รู้จักกัน นายเป้มีชื่อเสียงมากในการร้องเพลงฉ่อย บทร้องที่นายเป้ร้องมีกลอนที่กินใจสนุกสนาน เช่น

“...ว่าทำไมร่มเงา ไม่กางกัน
พี่เดินลอดตาวนน้องเอ๋ยมาได้
ก็บังเอิญแดดหน้ายเสียละมันไม่ออก
กุเลยหุบร่มจมนปลอกเฉยไว้...”
(เอชา เอ้ข้า ชา ฉ่า ชา หนอย แม่)

นอกจากชื่อเพลงไอ้เป้หรือเพลงเป้แล้ว ยังมีชื่อว่า “เพลงทอดมัน” ชาวบ้านแถบจังหวัดราชบุรีให้ชื่อว่าเพลงทอดมัน เพราะเวลาร้องลูกคู่รับว่า “เอชา เอ้ข้า ชา ฉ่า ชา หนอย แม่” มีเสียง “ฉ่า” เหมือนเสียงที่หีบทอดมันดิบลงทอดในกระทะ

ในสมัยหนึ่งแม่เพลงรุ่นเก่าเรียกเพลงฉ่อยว่า “เพลงวง” เพราะเล่นกันบนลานดิน ยืนกันเป็นวง คนดูก็นั่งดูรอบๆ วงบนลานดินนั้นรูปแบบการเล่น เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงและลูกคู่ทั้งสองฝ่ายแต่งตัวเรียบร้อยแล้วโดยแต่งตัวสีส้มฉูดฉาด ฝ่ายหญิงนิยมนุ่งโจงกระเบนเสื้อแขนกระบอก ฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนเสื้อคอพวงมาลัยมีผ้าขาวม้าคาดเอว ก็จะออกมาที่เวทีแสดงตามสถานที่ต่างๆ ที่จัดให้มีการแสดงเช่น ลานวัด หรือในสถานที่อื่นๆ อาจมีการจัดเวทีให้ตามความเหมาะสม

เพลงฉ่อยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบแต่อย่างใด จังหวะในการร้องเพลงใช้การตบมือ อาจมีกรับมาตีประกอบให้ดังขึ้นก็ได้ แต่ดั้งเดิมไม่มีการระบุเป็นหลักฐานว่ามีการใช้กรับตีประกอบจังหวะ

รูปแบบการร้อง มีการไหว้ครูโดยฝ่ายชายจะไหว้ครูก่อน แล้วฝ่ายหญิงจึงร้องไหว้ครูบ้าง ไหว้ครูเสร็จ ฝ่ายชายร้องเกริ่นเป็นการชักชวนให้ฝ่ายหญิงได้ร้องเพลงโต้ตอบกัน หลังจากนั้นก็ว่าเพลงประะ ฝ่ายชายขึ้นว่าก่อนเช่นเดิมเป็นการโต้ตอบกัน แล้วฝ่ายหญิงก็ว่าตอบ เรียกว่าร้องโต้ตอบคารมกัน



ภาพ : การแสดงเพลงฉ่อย

ที่มา : [thaigoodview.com](http://www.thaigoodview.com) - เพลงฉ่อย

<http://www.thaigoodview.com/node/90039>



หลังจากนั้นจึงเล่นเป็นเรื่องเป็นราว เรียกว่า เล่นเพลงตับ โดยมีตับต่างๆ เช่น ตับผูกรัก ตับสู้ขอ ตับชิงชู ตับตีหมากผัว ตับเหล่านี้นี้เป็นเรื่องราวของวิถีชีวิต ร้องเล่นกันโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ ใช้ภาษาโต้ตอบกัน มีความสนุกสนานกินใจ สองแสบสองงาม ให้ผู้ฟังไปคิดตามไปได้หัวเราะ เรียกว่า “ได้ฮา” ทั้งผู้แสดงผู้ชมก็มีความสุขสนุกสนาน

ลักษณะคำประพันธ์ของเพลงฉ่อย คือ กลอนแปดหัวเดียว ที่มีการสัมผัสทำยวรรคเป็นเสียงเดียวกัน ตัวอย่างเช่น

“...ฉันจะมีเนื้อความร้องถามหน่อย แม่หนูเออย่อนายน้อยน้ำใจ

ก็ดูมายืนสร้างคุดมานั่งเป็นแถว ถามว่ามีผิวแล้วกันหรือไร...”

สัมผัสคำสุดท้ายของวรรครับจะต้องมาสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคส่ง สัมผัสอย่างนี้ต่อไปจนจบเนื้อความ ขั้นตอนการร้องเล่นจะจบลงตามเวลาที่ผู้แสดงรับไว้ในแต่ละงาน และจบลงด้วยการร้องอวยพรให้เจ้าของงานและบพลาจาก

เนื่องจากเพลงฉ่อยมีความคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านอื่นๆ หลายเพลงในด้านลักษณะคำประพันธ์ที่เป็นกลอนแปดหัวเดียวซึ่งเป็นคุณค่าทางด้านวรรณกรรมของบทเพลงพื้นบ้าน เช่นเดียวกันกับเพลงเรือ เพลงระบำบ้านนาและเพลงอื่นๆ อีกหลายเพลง ทั้งยังได้มีบทบาทในการดำเนินเรื่องของเพลงทรงเครื่องที่ใช้เพลงฉ่อยร้องดำเนินเรื่องในการแสดงเพลงทรงเครื่อง

เพลงฉ่อยมีคุณค่าทางจิตใจผู้ที่ได้ร้องและผู้ฟังมีความสุขสนุกสนาน ได้ฟังการมคมคายของผู้ร้องที่มีความหมายให้ได้ทั้งความรู้และความสนุก โดยต้องคิดตามทำให้เกิดปัญญา

เพลงฉ่อยมีการร้องเล่นกันอยู่ในกลุ่มชาวบ้านและยังมีครูภูมิปัญญาชาวบ้านได้สืบทอดให้กับเยาวชนตามท้องถิ่นและสถานศึกษาต่างๆ เช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏและวิทยาลัยนาฏศิลป์

สถานภาพในปัจจุบัน เพลงฉ่อยยังเป็นเพลงพื้นบ้านที่ชาวบ้านรู้จัก เพราะเป็นเพลงพื้นบ้านที่ร้องเล่นไม่ยากนัก มีลีลาทำนองที่สั้นและซ้ำวนไปวนมา ภาษาที่ใช้เป็นภาษาง่ายๆ คำโดดเด่นเข้าใจง่าย ยังมีการอนุรักษ์โดยกลุ่มวัฒนธรรมในจังหวัดต่างๆ และตามสถานศึกษาก็ยังมีบทเรียนให้นักเรียนได้รู้จักเพลงฉ่อยด้วย

เพลงฉ่อย ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา อินทรสุวานนท์. (๒๕๒๕). แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๘. กรุงเทพฯ : โรงละครแห่งชาติ.

----- (๒๕๓๒). “การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน” วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์ ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒.

----- (๒๕๓๒). “เพลงพื้นบ้าน” สารานุกรมศึกษาศาสตร์ ฉบับที่ ๑๒. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา.

----- (๒๕๕๕). เพลงพื้นบ้าน. เอกสารการสอนชุดวิชาวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทย. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เอนก นาวิกมูล. (๒๕๒๗). เพลงนอกศตวรรษ (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.



เพลงนา



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ สืบพงศ์ ธรรมชาติ

การทำนาเป็นการเกษตรสำคัญยิ่งของคนไทยทุกภูมิภาคไม่ว่า เหนือ อีสาน กลาง ตะวันออก และใต้ การทำนาจุดประสงค์หลักคือเพื่อนำผลผลิตมาเป็นอาหารประจำวัน ส่วนข้าวที่เหลือก็ขายนำเงินที่ได้มาจับจ่ายซื้อหาสิ่งจำเป็นในชีวิต ข้าวสมัยก่อนจึงเป็นทุกสิ่งทุกอย่างของชาวนาไทย ข้าวที่เก็บไว้ในยุ้งข้าวหรือคนไทยภาคใต้เรียกว่าห้องข้าวนั้นจะเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้มาเพื่อการบริโภคและอุปโภค ข้าวในยุ้งจึงเป็นประหนึ่งเป็นเงินที่ฝากไว้ในธนาคารอย่างปัจจุบันนี้เอง จะต่างกันตรงที่เบิกออกมาใช้จ่ายเมื่อไรก็ได้เพียงแต่เอาไปแลกออกมาเป็นเงินเท่านั้น แต่เมื่อก่อนบางแห่งนำข้าวไปแลกกับสิ่งของได้เลยโดยไม่ต้องแปรสภาพให้เป็นเงินก่อน ด้วยความสำคัญของข้าวและการทำนาปลูกข้าวนี้เอง ในการทำนาข้าวจึงมีประเพณีและวัฒนธรรมหลายอย่างเข้าไปเกี่ยวข้องและเกิดประเพณีและวัฒนธรรมจากการทำนาหลายหลากประการ หนึ่งในจำนวนนี้ที่เกื้อวัฒนธรรมจากการทำนาในช่วงฤดูเก็บเกี่ยวคือ “เพลงนา” ชื่อเพลงก็บอกอย่างชัดเจนว่าเพลงนี้เกิดขึ้นมานานแล้วคู่กับการทำนา และมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องเนื่องกับการทำนา ส่วนเนื้อหาบางทีมีที่เกี่ยวกับการทำนาอยู่บ้างน้อยบ้าง เพลงนาส่วนใหญ่เนื้อหาจะเกี่ยวกับความรัก

เพลงนานิยมเล่นกันในจังหวัดภาคใต้ของประเทศไทย ตั้งแต่ชุมพร ลงไปสุราษฎร์ธานี และนครศรีธรรมราช ปัจจุบันการเล่นเพลงนานิยมน้อยลง เหลือการเล่นอยู่บ้างในจังหวัดชุมพร ส่วนจังหวัดอื่นๆ แทบจะไม่มีให้ได้พบเห็น และได้ยินแล้ว เพลงนาจึงเป็นวัฒนธรรมการละเล่นประเภทเพลงที่มีโอกาสสูญหายไปจากผืนแผ่นดินไทย จึงเป็นหน้าที่ของคนไทยที่จะต้องดูแลและรักษาลมหายใจสุดท้ายให้กับ “เพลงนา” ซึ่งยังเหลืออยู่เพียงแห่งเดียวที่จังหวัดชุมพร ภาคใต้ของประเทศไทย

การเล่นเพลงนามีมานานแล้วตั้งแต่รุ่นบรรพชนของคนไทยภาคใต้ แต่ไม่มีหลักฐานบันทึกไว้ว่ามีมาตั้งแต่เมื่อไร เป็นลักษณะวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) เป็นการร้องปากเปล่าโต้ตอบกันอย่างฉับพลันทันใดหรือเป็นการปฏิภาณ คนไทยภาคใต้ใช้คำว่า “มุตโต” หากเรียกผู้เล่นกลอนเพลงนาก็อาจเรียกได้ว่า “ปฏิภาณกวี” ก็ไม่ผิด เพราะเมื่อเล่นกลอนเพลงนามีการโต้ตอบกันอย่างต่อเนื่องและไม่ซ้ำ ไม่เช่นนั้นอาจถูกสรุปว่าไม่เก่งและความสนุกสนานก็จะลดลงไป ผู้ที่อยู่ในนาร่วมเกี่ยวข้าวหรือเก็บข้าว (คนไทยภาคใต้ใช้กะในการเกี่ยวข้าว) ก็จะไม่ได้รับบรรยากาศของความสนุกสนานและรื่นเริง เพลงนาเป็นสิ่งที่เปี่ยมเหตุจูงใจให้คนหนุ่มสาว รวมทั้งคนเฒ่าแก่ไปลงนาเกี่ยวข้าว เพราะได้รับความบันเทิงจากการลงนาเกี่ยวข้าวหรือเก็บข้าว จับพลัดจับผลูได้คู่รักติดไม้ติดมือกลับบ้านด้วย การเล่นเพลงนาหรือร้องเพลงนามักมีเมื่อมีการบอกแขกเกี่ยวข้าว เพราะทำนาจำนวนหลายไร่คนไทยภาคใต้เรียกว่า “นาวาน” คือการขอช่วยแรงของคนอื่นที่สนิทสนมกันไปช่วยเกี่ยวข้าวหรือเก็บข้าว การไถนาและดำนา ก็ใช้ว่า นาวาน เช่นเดียวกัน แต่การร้องเพลงนาหรือเล่นเพลงนานิยมเฉพาะการเกี่ยวข้าวหรือเก็บข้าว ทั้งนี้เพราะฤดูเกี่ยวข้าวเป็นฤดูแล้ง สภาพดิน

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



และสภาพภูมิศาสตร์เอื้ออำนวยให้แสดงออกในด้านความบันเทิงได้อย่างคล่องแคล่ว ก่อให้เกิดบรรยากาศและรสชาติ
นั่นเอง

การเล่นเพลงนานิยมเล่นครั้งละ ๑ คู่ ชาย-หญิง ถ้ามากกว่านี้ก็ไม่เกิน ๒ คู่ ทั้งนี้เพราะถ้ามากคู่จะยากในการ
จัดระบบการขับร้องหรือการเล่น เล่น ๑ คู่ ถือว่าเหมาะที่สุดเพราะผู้ฟังหรือผู้ชมที่กำลังเกี่ยวข้าว หรือเก็บข้าวอยู่
อยากจะติดตามเนื้อหาและกลเม็ดเด็ดพรายลีลากลอนเพลงนาที่ชาย-หญิงคู่นั้นโต้ตอบกัน ถ้ามากคู่ จุดเน้นจุดเด่น
ของทั้งเนื้อหาและศิลปะการถ่ายทอดก็จะลดลงไป ในการเล่นเพลงนาจะมีผู้ร้องนำคนหนึ่งเรียกว่า แม่คู่ เมื่อร้องจบ
จะมีการรับ หรือภาษาไทยภาคใต้ใช้ว่า ทอย ผู้ทำหน้าที่ทอยหรือรับเรียกว่า ท้ายไฟ ท้ายไฟ (ผู้รับ) ของคู่ใดก็ต้องรับ
ของคู่นั้น ในการรับนั้นจะรับเมื่อแม่เพลงร้องซ้ำวรรคที่ ๑ และจะรับหรือทอยเฉพาะวรรคที่ ๑ เท่านั้น วรรคอื่นๆ
แม่เพลงเป็นผู้ร้องหรือว่าทั้งสิ้น ในการเล่นถ้ามีเพียงคู่เดียว ก็จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับเกี่ยวพาราสี และบอกเรื่องราวต่างๆ
ตามที่คู่เพลงจะยกขึ้นมากล่าวหรือเล่า เพื่อเป็นการให้ความรู้ความเข้าใจ หรือเรื่องที่เป็นเรื่องสนุกสนานสร้างความ
เพลิดเพลินในการเกี่ยวหรือเก็บข้าวในนา

การที่ผู้เกี่ยวหรือเก็บข้าวในนาได้ฟังเพลงนาและเรื่องราวต่างๆ จากการโต้ตอบกันของคู่เพลงนา ทำให้
บรรยากาศการทำนาเป็นไปอย่างสนุกสนานเพลิดเพลินและก่อให้เกิดมิตรภาพมากขึ้นไปอีก คู่เพลงนาบางคู่หรือ
ข้ามคู่ หลังการเกี่ยวเกี่ยวแล้วก็มีการไปมาหาสู่หมั่นหมาย และได้แต่งงานกันในที่สุด ในการเล่นเพลงนาถ้ามีคู่เดียวก็มัก
จะร้องหรือว่าโต้ตอบกัน โดยนำเอาปมด้อยบางอย่างของฝ่ายตรงกันข้ามมาร้องหรือว่า ทั้งนี้ จะเป็นการช่วยกระตุ้น
หรือกระตุ้นให้อีกฝ่ายหนึ่งมีอารมณ์และคิดหา路ทางในการโต้ตอบอย่างมีรสชาติ การนำเอาปมด้อยหรือจุดอ่อนขึ้นมา



การแสดงเพลงนา



บรรดาหญิงสาวมาเก็บข้าวนาข้าวนี้ สาวคนนั้นอยู่ดีผิวฉวีสดใส.
 ขาวปลอดมือตีนเหมือนแม่เงินพ้อไทย
 แม่หญิงสาวขาวสวยที่มาจากทั่วทุกแคว น่องคนโน้นแท้พิ้งหล่งและตะลึงไหล
 ตาต่อตามองกันเกิดสัมพันธ์ถึงใจ
 ผิวเนื้อสาวขาวแล้วยังไม่เคยล้าทาแป้ง สวยแล้วยังซึ้งแต่งต้องตามแบบสมัย
 บรรดาสาวชานาน้องสาวหาใครใคร
 ฯ ล ฯ

ภูมิปัญญาเพลงนาเป็นภูมิปัญญามรดกวัฒนธรรมด้านภาษาไทยที่ค้นคิดนำมาใช้เพื่อให้เกิดรสชาติหรือบรรยากาศในการเกี่ยวหรือเก็บข้าวในนา อีกทั้งเป็นการบ่งบอกถึงความเฉลียวฉลาดในการกำหนดคำในแต่ละวรรคเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กลมกลืนกันไป และกำหนดเสียงท้ายวรรคให้สลับกันไป สูง ต่ำ เพื่อให้เกิดความไพเราะ การที่คู่เพลงนำเนื้อหามาเสนอและโต้ตอบกันได้ นั้น นับได้ว่าเป็นความเฉลียวฉลาดและไหวพริบปฏิภาณที่บ่มเพาะสั่งสมมาจากบรรพชนไทยภาคใต้ เมื่อถึงเวลาร้องหรือว่าเพลงนาก็จะดึงเอาสิ่งที่สั่งสมมาไม่ว่าความรู้ ความคิด และความเข้าใจมาผสมผสานกับสิ่งแวดล้อม เพื่อนำเสนอให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างคนกับธรรมชาติ ธรรม ศิลปะ และวัฒนธรรมด้านภาษา นักเลงเพลงนาหรือผู้ร้องเพลงนาที่ชำนาญ เฉลียวฉลาดจะส่งเสียงร้องเพลงนาได้อย่างน่าฟัง มีจังหวะ ลีลา ทำนอง และเนื้อหาดีมีคุณค่า หากเพลงน่ายังมีนักร้องหรือนักกว่าเพลงนาเช่นที่กล่าวนี้ เพลงนาก็น่าจะยังดำรงอยู่คู่แผ่นดินไทยภาคใต้อีกนานแสนนาน

เพลงนา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗



ภาพ : นายวิโรจน์ วิโรจน์วัฒนกุล และนายสพรั่ง ยินดี ขับร้อง “เพลงนาชุมพร” ในโครงการส่งเสริมและสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘
 ที่มา : สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดชุมพร



เพลงบอก



เรียบเรียงโดย วาที ทรัพย์สิน

เพลงบอก เป็นศิลปะเพลงร้องพื้นบ้านภาคใต้ประเภทหนึ่งที่มีความโดดเด่นด้านทำนองร้อง และการด้นเนื้อหาสาระให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมและวัฒนธรรม ใช้ร้องกันในงานประเพณี งานเทศกาลต่างๆ เช่น งานสงกรานต์ งานบุญ งานที่ชาวบ้านจัดขึ้น และยังมีการร้องเพลงบอกในงานฉาบปณกิจศพด้วย จังหวัดที่นิยมเล่นเพลงบอก เช่น จังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง จังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดสุราษฎร์ธานี

การร้องเพลงบอก เรียกในภาษาถิ่นว่า “ทอก” การทอกหรือร้องเป็นการขับกลอนของเพลงบอก การทอกมีแม่เพลง ๑ คน ทำหน้าที่ในการร้องบทกลอนเป็นภาษาไทยถิ่นใต้ มีลูกคู่ทำหน้าที่ร้องรับ ๒-๓ คน ดนตรีมีฉิ่งเพียงชิ้นเดียวที่ทำหน้าที่ในการกำกับจังหวะให้กับแม่เพลงและลูกคู่ แม่เพลงของเพลงบอกนี้มีความหมายถึงชายผู้ทำหน้าที่เป็นต้นเสียงเพื่อร้องต้นสายยาวความตามสถานการณ์หรือตามสาระของงานที่จัดขึ้น ในการร้องรับของลูกคู่ในวรรคแรกรับต่อจากแม่เพลงว่า “เอ้ ว่า เเห” ถ้าแม่เพลงว่าซ้ำวรรคแรก ลูกคู่รับว่า “ทอย ฉ่า ฉ่า เเห” เมื่อแม่เพลงทอกครบ ๔ วรรค ลูกคู่จึงรับด้วยการว่าซ้ำกลอนวรรคสุดท้ายก่อน ตามด้วยว่ากลอนวรรคที่สามและกลอนวรรคสุดท้ายอีกรอบ จากนั้นแม่เพลงจึงทอกหรือขับกลอนต่อไป ลูกคู่ก็รับแบบเดิมจนกระทั่งจบการทอกหรือขับในแต่ละครั้ง ในอดีตเพลงบอกทำหน้าที่ในการบอกข้อมูลข่าวสาร นำเนื้อหาของข่าวมาทอกเป็นบทกลอนของเพลงบอก เพื่อบอกให้คนในชุมชนได้รับรู้ แรกเริ่มกล่าวกันว่าเพลงบอกทอกเกี่ยวกับประเพณีสงกรานต์ตั้งแต่ประวัติสงกรานต์ที่ทำวักบิลพรหมทำทายทั้งเทวดาและมนุษย์ว่าใครตอบปัญหา “คนหรือมนุษย์สามราศีคืออะไร” ผู้ใดตอบได้ถูกต้องทำวักบิลพรหมจะยอมตัดเศียร หากใครตอบไม่ได้จะตัดเศียรหรือหัวผู้รับคำทำทายนั่น ทำวักบิลพรหมทำไปทั่วเมื่อรู้ว่ธรรมบาลกุมารเป็นหนุ่มน้อยที่มีปัญญาที่สุดในโลกเป็นผู้ตอบได้เพราะได้รู้ความจากการสนทนาของนกอินทรีย ทำวักบิลพรหมจึงตัดเศียรตามสัญญา เศียรของทำวักบิลพรหมต้องตั้งบนพานให้อริดาทั้ง ๗ องค์ เวียนกันแหในแต่ละปี นอกจากนี้ยังทำหน้าที่ในการเป็นสื่อประชาสัมพันธ์เชิญชวนให้คนมาร่วมทำบุญในงานวัด ทอกในการบวช งานสวดงานแต่ง และงานตาย อีกทั้งประชาสัมพันธ์ข่าวทางราชการอื่นๆ เพราะสมัยก่อนไม่มีสื่ออื่นใด

บางโอกาสมีการจัดประชันเพลงบอกเพื่อความสนุกสนานและสืบทอดมรดกศิลปะและวัฒนธรรมไว้ เพลงบอกเป็นการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการทอก เพราะเป็นการกล่าวกลอนสด เนื้อหาต้องเป็นไปตามงานและสถานการณ์สังคมในขณะนั้น ดังนั้นแม่เพลงจึงต้องเป็นคนมีเขาวนัไวไหวพริบดี มีความสามารถทางบทกลอนจึงจะทอกหรือขับเพลงบอกได้ดีและชวนฟัง เสียง และน้ำเสียง ภาษา ทำนองของเพลงบอกมีความขลังและหนักแน่น ทั้งนี้เกิดจากฉันทลักษณ์ที่กำหนดไว้ ยิ่งแม่เพลงเสียงดี เสียงใหญ่ และก้องด้วยแล้วจะยิ่งทำให้เพลงบอกเป็นบทเพลงหรือบทร้องที่ชวนฟังเป็นอย่างยิ่ง

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



เพลงบอกเป็นที่ยินยและรุ่งเรืองมากในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา ทั้งนี้เพราะมีพระรัตนธัชมุนี (ม่วง รัตนธโช) อดีตเจ้าอาวาสวัดท่าโพธิ์รวีวิหารให้การส่งเสริมสนับสนุนตลอดที่มีชีวิตอยู่ เพลงบอกเพิ่งมาขบเซาลดความนิยมลงไปมากเมื่อประมาณ ๓๐ ปี ที่ผ่านมา

ปัจจุบันคณะเพลงบอกมีจำนวนลดน้อยลง เนื่องจากมีสื่อและสิ่งบันเทิงประเภทต่างๆ มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นวิทยุ วิทยุโทรทัศน์ และวงดนตรีหลากหลายต่าง ๆ ดังนั้นความนิยมเกี่ยวกับเพลงบอกจึงลดลงไปมาก ประกอบกับเยาวชนคนรุ่นใหม่มีความสนใจและนิยมชมชอบสื่อบันเทิงหรือความบันเทิงประเภทอื่นมากกว่า จึงมีเยาวชนที่สนใจจะฝึกทอกหรือร้องเพลงบอกน้อย ตลอดจนมีความรู้สึว่าการฝึกการร้องเพลงบอกเป็นสิ่งที่ยาก ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการนำเอาเรื่องราวของสังคมมาร้อยเรียงเป็นบทกลอนและให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ด้วย

เพลงบอก ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



การแสดงเพลงบอกในพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



เพลงปรบไก่อ



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ และ นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว

เพลงปรบไก่อ เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ในพื้นที่ภาคกลางของไทย ลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิงด้วยไหวพริบปฏิภาณ แต่ละฝ่ายมีพ่อเพลงและแม่เพลงพร้อมลูกคู่ ระหว่างร้องใช้ตบมือให้จังหวะ สำหรับในปัจจุบันมีคณะเพลงพื้นบ้านบางคณะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงร่วมด้วย

เพลงปรบไก่อ เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ในพื้นที่ภาคกลางของไทย ลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิงด้วยไหวพริบปฏิภาณ แต่ละฝ่ายมีพ่อเพลงและแม่เพลงพร้อมลูกคู่ ระหว่างร้องใช้ตบมือให้จังหวะ สำหรับในปัจจุบันมีคณะเพลงพื้นบ้านบางคณะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงร่วมด้วย

เพลงปรบไก่อ เป็นเพลงพื้นบ้านของไทยใช้ร้องโต้ตอบกันด้วยไหวพริบปฏิภาณ ระหว่างร้องมีการตบมือให้จังหวะรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายมีพ่อเพลง แม่เพลงและลูกคู่ ลักษณะของเพลงปรบไก่อเป็นเพลงปฏิพากย์ สาระของเพลงปรบไก่อมีความเกี่ยวข้องกับสภาพชีวิตและสังคมวัฒนธรรมที่รายล้อมรอบตัว การร้องโต้ตอบเป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างคู่รัก เพลง ลูกคู่เป็นกลุ่มผู้เล่นที่สร้างเสริมให้เพลงดำเนินไป อย่างสนุกสนาน ส่วนชาวบ้านที่ร่วมในกิจกรรมมีโอกาสร่วมกัน มีสุข สนุกสนาน เพลิดเพลิน ผ่อนคลายอารมณ์ ผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงาน ก่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจ การเล่นเพลงปรบไก่อมีพัฒนาการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลง สิ่งที่ยังคงความเป็นเพลงปรบไก่อที่คงอยู่ในปัจจุบันคือ ความเรียบง่ายของการแสดง คำเพลงของเพลงปรบไก่อบอกเล่าปรัชญาชีวิต ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม เช่น เมื่อกล่าวถึงเรื่องเพศในสังคมของชาวบ้านถือว่าเป็นเรื่องธรรมดา นักเพลงใช้ภูมิปัญญาของการคิดคำเปรียบเทียบ เปรียบเปรย ใช้สัญลักษณ์แทนการกล่าวคำตรงออกมา

เพลงปรบไก่อในอดีตใช้การตบมือให้จังหวะทำนองร้องเพลงปรบไก่อมีลักษณะเรียบง่ายกระชับ ในลักษณะของการดำเนินเนื้อร้องที่ยืนทำนองไว้ในรูปแบบ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” ตามแนวปฏิบัติของการร้องแต่ละช่วงที่พ่อเพลง แม่เพลงโต้ตอบกันนั้น มีลูกคู่ร้องรับว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะ ฉ่า ไช้” สมุฏฐานของเพลงปรบไก่อที่มีรูปแบบจังหวะ เช่นนี้ ได้พัฒนาไปสู่โครงสร้างจังหวะหลักซึ่งเป็นหน้าทับของดนตรีไทยแบบแผนที่เรียกว่า “หน้าทับปรบไก่อ” ก่อให้เกิดเพลงที่ดำเนินทำนองในโครงสร้างของเพลงปรบไก่อจำนวนมาก ทั้งนี้เพราะครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้คิดเพลงอัตรา ๒ ชั้น ขึ้นก่อน ด้วยวิธีแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่อมาเป็นวิธีตีตะโพน เมื่อเทียบกับหน้าทับสองไม้แล้ว หน้าทับปรบไก่อสัดส่วนความยาวมากกว่า ๑ เท่า ทั้งยังเป็นส่วนต่อ ยอดให้เกิดการประดิษฐ์หน้าทับต่างๆ อีก เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดาียง เป็นต้น



“คำร้อง”ในเพลงร้องปรบไก่ใช้คำพื้นๆ ไม่เคร่งครัดสัมผัส สื่อความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา เนื้อหาที่พรรณนาจึงใช้ถ้อยคำที่ปรากฏอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น คันไถ เคียว หมา กพลู โอง ตุ่ม ซื่อพันธุ้ไม่ในท้องถื่น สื่อความเชื่อที่มีต่อความร้นลับของธรรมชาติและจักรวาล ผีसानางไม้ ผีป่า ผีบ้านผีเรือน ศาสนาโดยเฉพาะ พระพุทธศาสนา ความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ เทพเจ้า ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นที่เกี่ยวกับชื่อบ้านนามเมือง ตำนาน ภูมิศาสตร์ ภูมิประเทศที่เป็นบริบทของชุมชน ใช้สัญลักษณ์แทนคำที่ต้องการเปรียบเทียบ เปรียบเปรย ให้คิดตาม มีคำคล้องจอง สัมผัสคำลำดับตามจังหวะคำบางบทของเนื้อร้องมุ่งชวน ชิงเกี่ยวพาราสี เนื้อคำสื่อ ความหมายสองแง่สองง่าม กิ่งหยาบคาย และหยาบคาย ใช้วิธีซ้ำคำ ซ้ำวลี มีการใช้กลอนหัวเดียว บังคับบาทละ ๒ วรรค จำนวนคำในวรรคมีตั้งแต่ ๔- ๑๐ คำ จำนวนคำในวรรคมากอาจเพิ่มสัมผัสกลางวรรคอีกแห่งหนึ่งเพื่อให้ สอดรับกับจังหวะเวลาร้อง บทหนึ่งมีก๊บบาทก็ได้ไม่จำกัด โดยบังคับสัมผัส ๒ แห่ง คือ สัมผัสระหว่างวรรคกับสัมผัสท้ายบาท สัมผัสท้ายบาทเป็นเสียงเดียวกันทุกบาทตลอดบท ลักษณะอย่างกลอนอี กลอนลา กลอนไอ ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละคำร้อง ระหว่างการร้องรับ มีการตบมือ ผู้แสดงแสดงออกด้วยท่าทางการร่ายรำอย่างง่ายๆ การทำมือทำไม้ ยกขึ้น ชี้ กรายวง หรือทำท่าประกอบตามความหมายของคำที่ร้องออกมา บางแห่งจัดเป็นวงแล้วรำเวียน ตัวอย่างจากบทร้องเพลงปรบไก่ บ้านดอนข่อย อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ว่า

“โอ้แจ่มจันทร์ขวัญเรือน

น้องพี่ผู้เพื่อนไร่

ผิวพรรณผุดผ่อง

งามเหมือนหนึ่งทองอุไร

ทรวงทรวงดังวงวาด

งามวิลาสวิไล

มีเสียวยุ่นิด

แต่ต้องติดกลองใหญ่

น่าเสียใจจริงเอ๋ย....”

ในด้านหลักฐานที่มีการบันทึก พบว่ามีการเล่นเพลงปรบไก่ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีกล่าวถึงอยู่ในหนังสือ **ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ ๑ สมัยกรุงธนบุรี** เป็นหมายรับสั่งเรื่องโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์ เมื่อครั้งเสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต ที่ท่าเจ้าสนุก จังหวัดสระบุรี เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๒ (จ.ศ. ๑๑๔๑) ข้อความกล่าวถึงมหรสพในงานฉลองนั้นว่า

“กลางวัน ละครหลวงวิจิตรรงค์โรงแห่งหนึ่ง วันละ ๓ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๙ ตำลึง ช่อระทววันละ ๓ โรงๆ ละ ๑ บาท วันละ ๓ บาท ๓ วัน เงิน ๒ ตำลึง ๑ บาท เพลงเทพทอง นายอัน ทองดี วันละ๑ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๓ ตำลึง **ปรบไก่ นายแก้ว อำแดงนุ้ม** วันละ ๑ ตำลึง ๓ วัน เงิน ๓ ตำลึง **ญวนหก** วันละ ๑ ตำลึง ๒ บาท....**ปรบไก่อานายแก้ว อำแดงสน ๑๗** ตำลึง ๒ บาท....”

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ชื่อเพลงปรบไก่อีได้รับการกล่าวถึงตามวรรณคดี ต่างๆ เช่น เรื่องอิเหนา ขุนช้างขุนแผน อนุรุท สำหรับเรื่องอนุรุทนี้เป็นบทละคร พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ตอนสมโภชช้าง หลังจากพระอนุรุทเสด็จกลับเมือง มีการกล่าวถึงเพลงปรบไก่อไว้ว่า



บัดนั้น
ก็เล่นพร้อมกันขึ้นเป็นโกลา
เหล่าพวกหกดะเม่นไต่ลวด
เสียงมงครุ่มผาลาระเบ้งบัน
เสียงสาวเสียงโห่โกลา
เสียงพาทยไพย์รับกับกลอง

ฝ่ายการมหรสพถ้วนหน้า
เชิดกราวกายท่าหัตถ์ยัน
ประกวดกรฟ้อนแพนดูขยัน
ปรบไกวประชันเทพทอง
เสียงคนเฮฮาก็ก้อง
สะเทือนท้องสุธาเพียงทำลาย

ในหนังสือ **กฎหมายตราสามดวง** ตอนที่ว่าด้วยกฎพระสงฆ์ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๔๔ (จ.ศ. ๑๑๖๓) มีตอนหนึ่งกล่าวถึงพระสงฆ์ที่ประพฤติตนไม่สมควรแก่สมณรูปหลายๆ อย่าง เช่น

“กลางวันเข้าถ้ำร้องลคอน หอยกลีกลา กลางคืนก็ลำน้า คลุมศีรษะตามกัน ตีวงร้อง ปรบไกวดูจมะรวาขาลาง จำพวกเป็นนักสวด...”

ในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึงการแสดงหลายอย่าง que แสดงเป็นการมหรสพเพื่อรับพระแก้วมรกตที่ท่าเจ้าสนุกในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช มีหลายอย่างและมีการแสดงมอครุ่มระเบง และกระอ้าวแทงควายรวมอยู่ด้วย การแสดงทั่วไปที่ปรากฏในการสมโภชต่างๆ เช่น หนึ่ง ระบำ หนึ่งใหญ่ โขนละครนอก ละครใน **ปรบไกว** หุ่น หุ่นลาว รามัญรำ มโหรีแขก มโหรีไทย มโหรีจีน มโหรีเขมร พิณพาทยไทย พิณพาทยรามัญ จั้วญวน จั้วจีน ตริวิไสย ญวนหก ญวนรำโคม ละครเขมร ฯลฯ

ในปัจจุบันมีข้อมูลเชิงพื้นที่ซึ่งมีการเล่นเพลงปรบไกวอยู่บ้าง เช่น บ้านดอนข่อย อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี สถานที่แห่งนี้มีประเพณีงานบุญถวายเจ้าที่ผิใหญ่ คือ “พ่อปู่ใหญ่ต้นสำโรง” ชาวบ้านบ้านต้นข่อยจัดงานมานานนับร้อยปี กำหนดทุกวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ ของปี ในการประกอบกิจกรรมของงานการแก้บนของชาวบ้าน มีการนำเพลงปรบไกวมาเล่นถวายพ่อปู่ นายล้น ทวีสุข พ่อเพลงปรบไกววัย ๘๒ ปี (ข้อมูลสัมภาษณ์ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๒) / ปัจจุบันถึงแก่กรรมแล้ว ได้บอกเล่าจุดหมายของพิธีเล่นเพลงปรบไกวที่บ้านดอนข่อยไว้ว่า **เป็นไปเพื่อให้ชุมชน และผู้คนอยู่ปกติสุข ไม่ป่วยไข้ ชีวิตรุ่งเรือง ทำมาหากินอุดมสมบูรณ์ ขับไล่สิ่งอัปมงคลโดยชาวบ้านดอนข่อย จะบูชาพ่อปู่ใหญ่ต้นสำโรง เจ้าพ่อใหญ่ของหมู่บ้านด้วยการเล่นเพลงปรบไกวถวายท่าน พร้อมกับแก้บนต่างๆ ที่ชาวบ้านและลูกหลานชาวดอนข่อยไหว้บูชาบนขอจากพ่อปู่ไว้** เช่น บนให้ขายข้าวได้ราคาดี บนให้ลูกขาย ไม่ติดทหารที่เกิดจากการเกณฑ์ทหาร บนให้ลูกเข้าทำงานได้ บนให้ขายสัปปะรดได้ ฯลฯ

มีความเชื่อเฉพาะชุมชน เล่ากันว่า การเล่นเพลงพื้นบ้าน ของบ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี เคยนำเพลงฉ่อยมาเล่นแต่ไม่ถูกใจพ่อปู่ใหญ่ต้นสำโรงเพราะมีอยู่ปีหนึ่งมีการนำคณะเพลงฉ่อยมาเล่นถวายพ่อปู่ การเล่นเพลงของงานประเพณีในครั้งนั้น ต้นสำโรงใหญ่ได้ล้มและทับผู้คนจนเสียชีวิต ทั้งที่ไม่มีพายุเกิดขึ้น เหตุการณ์ครั้งนั้นชาวบ้านดอนข่อยจึงต้องไปหาคณะเพลงปรบไกวมาจากบ้านห้วยโรงบ้าง คณะเพลงปรบไกวจากบ้านไร่กระจายบ้าง มาแสดงในงานงานประจำปีของชุมชน และถือปฏิบัติจนถึงทุกวันนี้การแสดงถวายพ่อปู่เริ่มตั้งแต่เวลาประมาณ ๑๐.๐๐ น.เป็นต้นไปจนถึงเวลา ๑๒.๐๐ น.



ในด้านข้อมูลเพลงร้องปรบโก่ที่มีการบันทึกลายลักษณ์ ชาวคณะเพลงปรบโก่นับถือว่าเป็นตำราเพลง ลักษณะที่บันทึกใช้สมุดฝรั่ง (สมุดอย่างปัจจุบัน) บันทึกด้วยอักษรไทย ใช้ ดินสอและปากกาหมึกซึมเขียน ในวิถีปฏิบัติมีการนำตำราเพลงนี้มาบูชาทุกปี ในวันพฤหัสบดี วันที่ตรงกับวันข้างขึ้นเดือน ๖ เนื้อหาบันทึกไว้และนำมาแสดงนั้นนำมาจากบทละครเรื่อง ไกรทอง สุริชา ไชยเชษฐ์ บทกลอนมีทั้งสุภาพนอบน้อมอย่างมงคล ไปจนถึงสนุกโลดโผน เต็มไปด้วยถ้อยคำเปรียบเทียบกับเทพสัปตน คำผวน สองแง่สองง่าม มีตัวอย่างบางตอน ดังนี้

บทสาธุการ

ไหว้พระภูมิเจ้าที่เอยธรณีแม่คงคาเอย

จะไหว้ลมการชาญชัยเอยชาญชัยใจฉันทาเอย

ไหว้พระอาทิตย์พระจันทร์เอยพระจันทร์อยู่ชั้นฟ้าเอย

จะจ้บระบำรำถวายเป็นรำถวายชัยชาวเอย

บทสนุกโลดโผน

(หญิง) ขาดิขายนั่นแสนกลมันดีแต่ปล้นลักวัว

มีผิวจะได้เบาบางโบราณท่านอ้างเอาไว้อย่างนี้

หน้าอย่างเจ้าอย่าเข้ามางมมาย

เห็นจะไม่สมอารมณ์ที่มันหมาย

แล้วมีหน้าซ้ำกรรมแต่ตัวหรืออย่างไร

ชาติผู้ช่ายหัวกุดแม่แต่ตูดก็ไม่ได้ดม

ความซิดเนื้อซิดตัวเราไม่คิดฝันใฝ่

บทสองแง่สองง่าม

(ชาย) จะว่าดวงแก้วแววสว่างที่อยู่ในกลางเขาหลวง

ที่จะเอาเหล็กไปจักสลักเจาะลัดเลาะเข้าไปถึง

เป็นพระราหูอยู่หว่างไปดักทางเมื่อนางจะพลัน

ที่จะเล่าจะลอกจะบอกแม่ดวงจันทร์

ตัวของพี่เหล่านนี้ไม่พริ้งพริ้น

ได้ลงมาแล้วแก้วดวงนั้นแล้วเอย

(หญิง) ตัวน้องเป็นสาวเปรียบเหมือนดาวอยู่บนสวรรค์ พี่เป็นกระต่ายพี่ต้องหมายเอาจันทร์

สารภีที่คันสันจะมากุ่มขันสาคร

ให้ชะโงกดูเงาของเจ้าเสียก่อน เอย เกิดเอย

(หญิง) น้องเป็นสาวฟุ้งกะทิ

เหมือนดอกมะลิข้างรั้ว ถ้าใครมาสอยน้ำจะย้อยรดหัว

(ชาย) น้องเป็นสาวฟุ้งกะทิ

เหมือนดอกมะลิข้างรั้ว ครั้นตัวพี่จะไปสอยกล้วนน้ำย้อยรดหัว

เลยสอยมั่งหยุดมั่งที่หลังไม่รู้

บทคำผวน

(หญิง) เฮ้ยพี่เป็นเพชรวิยาธร

จับเอาเคล็ดลี

รูปร่างเหมือนหมี

ได้ไปสมจรแต่มะคะนิพนธ์

เอามาซึกี่หน

ทำไมมีเหมือนคน เอย...แล้ว เอย



เพลงปรบไก่ เคยเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีบทบาทในสังคมและวัฒนธรรมไทย ซึ่งมีหลักฐานมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา มีการสืบทอดต่อเนื่องไม่ขาดช่วง จนเมื่อสังคมและวัฒนธรรมไทยก้าวเข้าสู่สภาพของสังคมปัจจุบันที่เต็มไปด้วยการรับวัฒนธรรมและเทคโนโลยีจากต่างประเทศ ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ ศิลปะการแสดงประเภทเพลงพื้นบ้านต่างๆ รวมทั้งเพลงปรบไก่อด้วย จึงได้รับผลกระทบอย่างรุนแรง จนคณะศิลปินได้รับผลกระทบนั้นด้วย จำนวนศิลปินจึงลดน้อยลงอย่างน่าเป็นห่วง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรับรู้ของเยาวชนไทยรุ่นใหม่ที่ต้องรับรู้เพื่อสืบทอดมรดกวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงประเภทนี้ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จึงเห็นความสำคัญและความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการให้ได้รับการประกาศขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติสืบไป

เพลงปรบไก่ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘

รูปภาพประเพณีการเล่นเพลงปรบไก่



ที่มา : สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี และนายแสนประเสริฐ ปานเนียม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี



เอกสารอ้างอิง

กำธร เลี้ยงสังธรรม (บรรณาธิการ). **กฎหมายตรา ๓ ดวง** : ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง
แก้ไขปรับปรุงใหม่. สถาบันปรีดี พนมยงค์. ๒๕๔๘.

จรรยา ตัณฑ์โพธิ์ประสิทธิ์ และพรทิพย์ จิรเมธาธร. **วิเคราะห์เปรียบเทียบเพลงประกอบบ้านดอนข่อย และกรมศิลปากร**.
เพชรบุรี:วิทยาลัยครูเพชรบุรี, ๒๕๒๖.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. **บทละครเรื่องอุณรุท**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.

ยิ้ม ปันตยางกูร และคณะ. **ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ ๑ สมัยกรุงธนบุรี** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการพิจารณา และ
จัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๒๓.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **คำประพันธ์บางเรื่อง**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๓.

จากเว็บไซต์

<http://ilwc.aru.ac.th/Contents/SongThai/SongThai๑๘.html>

สัมภาษณ์

๑. นายโกวิท อเนกชัย (เขมานันท์) อายุ ๖๐ ปี หมู่บ้านบัวขาว ถนนสุขาภิบาล ๓ เขตมีนบุรี จ.กรุงเทพฯ
สัมภาษณ์วันที่ ๑๘ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๔๒ และ วันที่ ๒๕ กันยายน พ.ศ. ๒๕๔๒

๒. นายล้น ทวีสุข อายุ ๘๒ ปี หมู่บ้านดอนข่อย อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี สัมภาษณ์วันที่ ๒๙ เมษายน
พ.ศ. ๒๕๔๒



เพลงเรือ



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์

เพลงเรือของภาคกลางเป็นเพลงป๊อปปูล่าที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ซึ่งมีชื่อพ้องกับเพลงเรือแหลมโพธิ์ของภาคใต้ที่ไม่มีการร้องโต้ตอบกัน ในที่นี้จะอธิบายเรื่องเพลงเรือของภาคกลาง

เพลงเรือของภาคกลางเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีการร้องเล่นกันมานานมากแล้ว แต่ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่าเริ่มมีขึ้นเมื่อใด ชาวบ้านในภาคกลางนิยมร้องเล่นเพลงเรือในฤดูน้ำหลาก เรียกโดยรวมว่า “เพลงหน้าน้ำ” ซึ่งยังมีเพลงอื่นๆ อีกที่ร้องเล่นกันในฤดูนี้ เช่น เพลงหน้าไฟ เพลงครึ่งท่อน เพลงรำภาข้าวสาร เพลงร่ายพรรษา ฯลฯ ชาวบ้านนิยมร้องเล่นเพลงต่างๆ เพราะทำให้เกิดความสนุกสนาน ผ่อนคลายความเครียด หลังจากการทำงานต่างๆ เสร็จก็จะชักชวนกันไปร้องเล่นเพลง บ้านที่มีลำคลองผ่านชาวบ้านก็จะพายเรือสำเภาไปมาหาสู่กัน การสัญจรทางน้ำจะไปได้ง่ายและรวดเร็ว ดังนั้น การเล่นเพลงเรือจึงเป็นที่นิยมมากในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการเล่นเพลงเรือ ได้แก่ “เรือ” เรือที่ใช้นิยมใช้เรือพายม้าหรือเรือมอด เพราะเป็นเรือลำใหญ่ นั่งได้หลายคน นอกจากเรือแล้วก็มีร่มกระดาด หรือเรียกกันว่า “ร่มกำมะลอ” เอาไว้กันแดด เวลาพายเรือเล่นเวลากลางวันแดดร้อนก็จะกางร่มกระดาดนี้ และถ้าเล่นเพลงถึงเวลากลางคืนต้องใช้ตะเกียงเจ้าพายุจุดไฟให้สว่างและร้องเล่นเพลงกันไปจนจบ

ขั้นตอนการร้องเล่นเพลงเรือจะต้องเริ่มจากฝ่ายชายรวมตัวกันลงเรือพายไปที่บ้านฝ่ายหญิงร้องชักชวนให้มาเล่นเพลงเรือกัน ถ้าฝ่ายหญิงพอใจก็จะรวมตัวกันลงเรือพายตามกันไปที่คู้่งน้ำได้เริ่มต้นไม่ว่าใหญ่ก็พายผูกโซ่เรือ

การร้องเล่นเพลงเรือนั้นเริ่มต้นที่ฝ่ายชายร้องไหว้ครูจากนั้นฝ่ายหญิงร้องไหว้ครูตาม แล้วร้องตามขั้นตอนดังนี้

- | | | | |
|---------------|-----------|---------------|----------|
| ๑) ไหว้ครู | ๒) ปลอบ | ๓) ประ ผูกรัก | ๔) สู้ขอ |
| ๕) ลักหาพาหนี | ๖) ชิงชู้ | ๗) ตีหมาผัว | ๘) บทจาก |

การร้องเล่นอาจไม่ได้ร้องเป็นชุดทั้งหมด แต่ร้องแยกเป็นตอนๆ ก็ได้ ร้องเล่นเฉพาะตอนชิงชู้เท่านั้นก็ได้ แต่อย่างไรก็ตามจำเป็นที่จะต้องมีการร้องไหว้ครูก่อนเสมอ นอกจากร้องเล่นตามรูปแบบที่กล่าวมานี้แล้ว ยังสามารถร้องเล่นบทเบ็ดเตล็ด เช่น บทหาซื้อควาย บทเช่านา เป็นต้น

ลักษณะคำประพันธ์ของเพลงเรือเป็นลักษณะกลอนแปดหัวเดียว มีสัมผัสที่คำสุดท้ายของวรรครับและวรรคส่งเป็นเสียงเดียวกัน มีการร้องขึ้นต้นและลงเพลงที่เป็นลักษณะเฉพาะคือ ลงเพลงว่า “ฮ้าไฮ้ เขียบ เขียบ”



ตัวอย่างเพลงเรือ

เดือนสิบเอ็ดน้ำนองเดือนสิบสองน้ำทรง
พื้ก็เชิญเรือลงหน้าท่า
จะชักชวนน้องสาวที่ขาวขาวหน้านวล
ถ้าพี่จะเชิญชวนแม่ลงมา
ไปร้องเพลงเรือไปเพื่อพบกัน
มาเถอะตัวฉันจะคอยหา
ถ้าแม่ไม่มาก็จะพากันกลับ
เดี่ยวตะวันละลับไปไปกับตา
แม่ขาวเงินยวงเชิญมาล้วงใจพี่
โอ้แม่ดอกจำปี ขอให้รู้ลงมา
อย่าอยู่รอช้าเลยเอย

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ประพันธ์

๒๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗ (.....)

เพลงเรือของภาคกลางมีคุณค่าทางด้านภาษา เสน่ห์ของภาษาที่มีการร้อยกรองภาษาไทย คำโดด ความหมายที่กินใจ สนุกสนานด้วยคำร้องสองแง่สองง่ามโดยที่ผู้ฟังต้องฟังแล้วคิดตาม คุณค่าทางจิตใจที่ทำให้ผู้ร้องเล่นและผู้ฟังได้สนุกสนานคล้ายเครียดใช้ความคิดในการสร้างสรรค์บทกลอน คำร้องที่ไพเราะสนุกสนาน ทำให้จิตใจ เบิกบาน ผู้ร้องเล่นและผู้ฟังมีความสุข ทั้งได้อนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านของชาติไทยไว้

ปัจจุบันการสืบทอดการเล่นเพลงเรือของภาคกลางยังมีการสืบทอดในกลุ่มของชาวบ้าน โดยเฉพาะในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สุพรรณบุรี และสิงห์บุรี ครูภูมิปัญญาชาวบ้านได้รับการยกย่องจากท้องถิ่นและได้รับเชิญให้ไปสอนในสถานศึกษา เช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏ และวิทยาลัยนาฏศิลป์

เพลงเรือ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (๒๕๒๕). แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้าน. ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๘. กรุงเทพฯ : โรงละครแห่งชาติ.

----- (๒๕๓๒). “การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน” วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์ ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒.

----- (๒๕๓๒). “เพลงพื้นบ้าน” สารานุกรมศึกษาศาสตร์ ฉบับที่ ๑๒. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา.

----- (๒๕๕๕). เพลงพื้นบ้าน. เอกสารการสอนชุดวิชาวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทย. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เอนก นาวิกมูล. (๒๕๒๗). เพลงนอกศตวรรษ (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.



ภาพ : การเล่นเพลงเรือ

ที่มา : [prapayneethai.com](http://www.prapayneethai.com) - เพลงเรืออยุธยา

<http://www.prapayneethai.com/เพลงเรืออยุธยา>



เพลงเรือแหลมโพธิ์ จ.สงขลา



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สนธิ์ บุญฤทธิ์

เพลงเรือแหลมโพธิ์ เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งของจังหวัดสงขลา เดิมเรียกว่า เพลงยาว เพลงเรือ หรือ เพลงเรือยาว โดยเฉพาะคำว่า เพลงเรือยาว ใช้เรียกเพลงดังกล่าวที่เนื้อร้อง มีความยาว ในขณะที่เพลงชนิดเดียวกันนี้มีเนื้อร้องขนาดสั้นเรียกว่า เพลงเรือบก (บก แปลว่า พร่อง, ลด) ประมาณปี พ.ศ.๒๕๒๕ เริ่มมีการใช้คำว่า เพลงเรือแหลมโพธิ์ ทั้งนี้เพื่อเรียกตามพื้นที่ที่เป็นศูนย์กลางของประเพณีการเล่นเพลงพื้นบ้านชนิดนี้นั่นเอง เพลงเรือแหลมโพธิ์ เดิมร้องเล่นกันในเรือเช่นเพลงเรือทั่วไป จุดประสงค์เพื่อการชักลากพระทางน้ำจากวัดไปสู่จุดหมายที่นัดพบ คือ บริเวณแหลมโพธิ์ แล้วติดขึ้นมาร้องเล่นบนบกด้วย ไม่มีการร้องโต้ตอบกัน จึงจัดประเภทเป็นเพลงไม่ปฏิพากย์ ไม่ปรากฏหลักฐานว่าเพลงเรือแหลมโพธิ์เกิดขึ้นเมื่อใด แต่เชื่อกันว่าการชักพระทางน้ำเป็นต้นกำเนิดของเพลงเรือแหลมโพธิ์ ที่มีมานานไม่ต่ำกว่า ๒๐๐ ปี

เพลงเรือแหลมโพธิ์มีลักษณะเป็น กลอน ๔ วรรคหนึ่งมี ๔ คำ จังหวะ ๒-๒-๒-๒ ไม่จำกัดความยาว เพียงวรรคเดียวก็สามารถร้องเล่นได้ แต่ละเพลงมีคำรับ ที่เรียกว่า สร้อย กับมีคำส่ง ด้วย ผู้เล่นเพลงประกอบด้วย แม่เพลง ๑ คน กับ ลูกคู่ ไม่จำกัดจำนวน แม่เพลงมีหน้าที่ขึ้นเพลงแต่ละวรรค ลูกคู่มีหน้าที่รับเพลงที่แม่เพลงร้องนำแบบวรรคต่อวรรค เพลงแต่ละวรรคร้องได้อย่างน้อย ๓ เที้ยว จนกว่าจบเพลงหรือเลิกรากันไปเอง การเล่นเพลงเรือแหลมโพธิ์ ไม่มีพิธีกรรมหรือใช้ในพิธีกรรมใด นอกจากร้องเพื่อความสนุกสนาน หยอกเย้า เสียดสี อันเป็นการสะท้อนภาพสังคม

เพลงเรือแหลมโพธิ์ไม่มีทำนอง ร้องเป็นภาษาพูดปกติที่มีจังหวะสั้นไหลลงตัว ไม่มีการไหว้ครูทั้งก่อนและหลังเล่น ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบ เล่นทั้งในเรือและบนบก เล่นบนบก ผู้เล่นจะแบกไม้พายเรือเสมือนเป็นสัญลักษณ์ แต่งตัวตามปกติหรือนัดแต่งเพื่อแสดงความเป็นหมู่พวกก็ได้ บางครั้งการเล่นเพลงอาจมีการแสดงประกอบเข้ากับเนื้อเพลงที่ภายหลังเรียกว่า แพนซี

เพลงเรือแหลมโพธิ์เล่นจริงเฉพาะวันออกพรรษา แรม ๑ ค่ำ เดือน ๑๑ ร่วมกับการชักพระทางน้ำเท่านั้น เมื่อไปถึงบริเวณแหลมโพธิ์ก็ขึ้นเล่นต่อบนบกจนกระทั่งเสร็จกิจชักพระกลับวัด แต่ก่อนหน้านั้น ๑ เดือนจะมีการซ้อมเล่นกัน โดยเฉพาะในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา ตอนกลางที่อยู่รายรอบบริเวณแหลมโพธิ์ เพลงเรือแหลมโพธิ์มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ อันประกอบด้วย ความงามทางภาษาและฉันทลักษณ์ ทั้งถ้อยคำ เสียง



ภาพ : การเล่นเพลงเรือแหลมโพธิ์ จ.สงขลา
ที่มา : ผศ.สนธิ์ บุญฤทธิ์



และความหมาย ตลอดถึงโหราภาพพจน์ต่าง ๆ ครอบคลุม คุณค่าทางสังคม สะท้อนภาพภูมิศาสตร์ท้องถิ่น ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง การสาธารณสุข สภาพแวดล้อม และคุณค่าทางคติชนวิทยา มีบทบาทเป็นสื่อสารมวลชนของท้องถิ่น ระบายความคับกอด และรักษาปัทมสถานทางสังคม

ปัจจุบันการเล่นเพลงเรือแหลมโพธิ์นิยมเล่นเพลงแต่งมากขึ้น จนเกือบไม่มีเพลงกลอนสดตามประเพณีนิยม ที่สืบทอดรุ่นสู่รุ่นแบบปฏิกิริยาถ่วง นอกจากนั้น การชักพระทางน้ำมายังบริเวณแหลมโพธิ์หมดไป เปลี่ยนเป็นการชักพระ ทางบก แต่การเล่นเพลงเรือแหลมโพธิ์ยังคงมีอยู่ เนื้อหาเพลงมีแนวโน้มสะท้อนภาพสังคมมากขึ้น มีการตั้งชมรม อนุรักษ์ นำไปสู่ในสถานศึกษาของท้องถิ่น ทั้งมีการนำไปเล่นนอกพื้นที่และประยุกต์ใช้นอกเหนือจากจุดประสงค์เดิม มากขึ้นด้วย

เพลงเรือแหลมโพธิ์ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



คณะเพลงเรือแหลมโพธิ์หญิง (พ.ศ.๒๕๓๐)



ผู้เล่นเดินแบกไม้พายเรือไปมาบริเวณแหลมโพธิ์



เพลงเรือแหลมโพธิ์ แฟนซี มีการแสดงประกอบการร้อง คนที่ถือไม้ ทำท่าทางตรวจคนไข้คือแม่เพลง กำลังร้องเพลง หมอฉีดยา (พ.ศ.๒๕๒๖)



เพลงหน้าพาทย์



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งที่มีทำนอง จังหวะ และข้อบัญญัติอย่างเป็นแบบแผนเพื่อใช้ในการบรรเลง ขับร้อง หรือการแสดง ทำหน้าที่เสริมความสมบูรณ์ของกิจแห่งพิธีกรรม และเพื่อใช้ในการแสดงตามบทบาทของตัวแสดง เพื่อให้การแสดงดำเนินไปตามเนื้อเรื่องของบทละคร

เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็นหลายประเภท จำแนกตามระดับความสำคัญของเพลง คือ วงวิชาการดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๒ ระดับชั้น คือ ระดับชั้นสูง และระดับสามัญ ส่วนในวงการทางนาฏศิลป์ โขน - ละคร กำหนด ๓ ระดับ คือระดับชั้นสูง ระดับชั้นกลาง และระดับชั้นต้น ความแตกต่างและความหลากหลายของเพลงหน้าพาทย์ ขึ้นอยู่กับการนำเพลงมาใช้ตามกิจกรรมที่กำหนด โดยนับถือกันว่า เพลงองค์พระพิราพเป็นเพลงหน้าพาทย์ระดับสูงสุด เพลงหน้าพาทย์ใช้ในการบรรเลงทั้งในงานพระราชพิธี และงานพิธีกรรมต่างๆ ของสามัญชน และใช้เป็นสื่อในการแสดงความเคารพต่อพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงสาธุการ ตระสันนิบาต ต่อฤกษ์ยามมงคล ความสุข สมหวัง เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงประสิทธิ เพลงไพร่ข้าวตอก เพลงที่เรียบเรียงสำหรับประกอบเทศน์มหาชาติแต่ละกัณฑ์ เพลงที่ลำดับในพิธีไหว้ครูในแขนงต่างๆ เช่น ดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย ช่างศิลป์ ช่างสิบหมู่ ภาพยนตร์ แพทย์แผนโบราณ ฯลฯ ช่วยทำให้เพลงหน้าพาทย์เชื่อมโยงขั้นตอนของพิธีกรรม เช่น การอัญเชิญครูเทพเจ้า ครูที่ล่วงลับไปแล้ว มาสู่มณฑลพิธีเพื่อรับการบวงสรวง และถวายเครื่องกระยาสังเวย การอำนวยพร เป็นต้น

ในปัจจุบันเพลงหน้าพาทย์ มีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยทั้งในงานที่เกี่ยวกับพระราชพิธี งานพิธีกรรม และงานด้านศิลปะการแสดงของไทย ในด้านการศึกษาดนตรีไทยมีชนบและขั้นตอนสำคัญคือ ศิลปินดนตรีต้องเข้ารับการครอบงำมือเพื่อเรียนเพลงหน้าพาทย์ตามระดับขั้นตอน คือ เพลงสาธุการ ตระหย้าปากคอก ตระบองกัน บาทสุกณี และองค์พระพิราพ สถาบันที่มีการสืบทอดและรักษาเพลงหน้าพาทย์ เช่น สำนักดนตรี บ้านหรือคณะดนตรีของศิลปินมหาวิทยาลัย หรือสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนวิชาดนตรีไทย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยต่างๆ หน่วยงานของทางราชการ เช่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วงดนตรีกรุงเทพมหานคร วงดนตรีไทยของแต่ละเหล่าทัพ ฯลฯ



รำหน้าพาทย์ โดย ครูอาคม สายาคม





การแสดงโขน ซึ่งใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงตามบทบาทของตัวแสดงในการดำเนินเรื่องของตัวละคร



ละครพันทาง



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรง วันทนี ม่วงบุญ และ อานันท์ นาคคง

ละครพันทาง เป็นละครไทยแบบหนึ่ง ที่ดัดแปลงมาจากละครรำแบบดั้งเดิม ตัวละครพูดบทของตัวเอง นิยมแสดงเรื่องที่แต่งขึ้นจากพงศาวดารหรือบทวรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับชนชาติต่างๆ เช่น บทละครเรื่องสามก๊ก ราชาริราช พระลอ พระอภัยมณี ตัวแสดงแต่งกายตามท้องเรื่อง มีดนตรีและเพลงบรรเลงขับร้องที่สอดคล้องกับ โครงเรื่องที่แสดง นั้นละครพันทางจึงมีรูปแบบเฉพาะและมีเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงไทย

ละครพันทาง เป็นผลงานทางศิลปะการแสดงรูปแบบใหม่ในปลายสมัยรัชกาลที่ ๔ และพัฒนาขึ้นมา ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ท่ามกลางกระแสการปรับประเทศให้ก้าวสู่ความทันสมัย เป็นละครรำแบบผสม (Hybrid Theatre) ที่มีลักษณะคล้ายละครพูด ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องและบทเจรจาของตัวละคร ผสมผสานทั้งเรื่องราว ลีลาท่ารำ ท่าทาง เครื่องดนตรีท่วงทำนองเพลงบรรเลง สำเนียงการร้อง การพูด ภาษา และเครื่องแต่งกายของไทยกับชนต่างชาติ เนื้อเรื่องที่ใช้นำมาจากพงศาวดารหรือวรรณกรรมของชาติต่าง ๆ เช่น พงศาวดารมอญ พม่า จีน แล้วมาปรุงแต่งเป็นบทละครไทย อาทิ เรื่องราชาริราช เรื่องสามก๊ก เรื่องพระลอ ส่วนผู้แสดงนั้น บางครั้งก็ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด บางครั้งก็ใช้ชายจริงหญิงแท้แสดง โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้เป็นผู้คิดรูปแบบขึ้น แต่บทละครได้มอบให้ หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) เป็นผู้แต่ง ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้กำหนดชื่อว่า “ละครพันทาง” และทรงปรับปรุงให้มีฉากประกอบการแสดง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าละครพันทาง มีพัฒนาการความเป็นมาดังนี้

ระยะที่ ๑ ละครชาวบ้านลักษณะใหม่

ในปี พ.ศ.๒๔๐๐ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ในขณะที่ดำรงตำแหน่งเจ้าหมื่นสรรเพชรภักดี ได้มีโอกาสเป็นอุปทูต นำพระราชสาส์น และคุมเครื่องบรรณาการไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศอังกฤษจึงได้นำพงศาวดารและวรรณกรรมของชาติต่างๆมาแต่งเป็นบทละคร รวมทั้งนำแบบอย่างการแสดงละครที่ได้พบเห็น มาปรับปรุงการแสดงในคณะละครรำของท่าน ทั้งท่ารำ ดนตรีสำเนียงร้องที่เรียกว่า “เพลงออกภาษา” การพูด และการแต่งกายให้เลียนแบบชาติต่าง ๆ แล้วจัดการแสดงในโรงมหรสพแห่งแรกของไทย ซึ่งตั้งอยู่ที่ท่าเตียน โดยผู้ชมสามารถซื้อบัตรเข้าชมตามราคาที่กำหนด ผู้ชมเป็นชนชั้นสูง คหบดี ชาวต่างชาติ (เอเชีย และยุโรป) ที่สนใจการแสดงของชาวสยาม เมื่อเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ถึงแก่อสัญกรรม เจ้าหมื่นไวยวรนาถ (บุศย์) บุตรชาย จึงเป็นผู้รับสืบทอดต่อ โดยเรียกละครของท่านว่า “ละครบุศย์มหินทร” จากนั้นท่านได้นำละครเรื่องนี้ไปแสดงในยุโรป เป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ ๕ ที่ประเทศรัสเซีย ทำให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย มีบันทึกในหนังสือพิมพ์ของเมืองต่างๆ ในหลายประเทศ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนแนวคิดเรื่องการร่ายรำในวงการเต้นรำของตะวันตกกับหลายชาติพันธุ์



ในเอเชีย แต่ปรากฏว่าขาดทุน คุณหญิงเลื่อนฤทธิ์จึงรับอุปการะและใช้ชื่อละครว่า “ละครผสมสามัคคี” แต่ก็ยังไม่ประสบผลสำเร็จ จึงต้องเลิกแสดงไปในที่สุด ต่อมาเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ได้สืบทอด จนประสบความสำเร็จเป็นที่ชื่นชมอย่างกว้างขวาง ครั้นคณะละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์เลิกไปก็ไม่มีผู้ใดสานต่อ

ระยะที่ ๒ ละครแบบผสมที่ได้รับการสนับสนุนจากราชสำนัก

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ. ๒๔๓๒) เจ้าของคณะ “ละครหม่อมต่วน” ซึ่งเป็นชื่อที่เรียกตามชื่อหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ หม่อมของเสด็จในกรม ฯ ได้ทรงนำแบบแผนละครตะวันตกมาใช้กับละครไทย โดยมีการแบ่งองค์ แบ่งฉาก และเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องตามแบบสากล ใช้ชื่อละครว่าละครนฤมิต เรื่องแรกที่ใช้วิธีการนี้ คือเรื่อง พระลอจัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเสด็จเป็นทีพอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง ทั้งยังทรงรับไว้ในพระอุปถัมภ์และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เติมคำว่า หลวง นำหน้าชื่อ เป็นละครหลวงนฤมิต ต่อมาเจ้าจอมมารดาเขียน และหม่อมหลวงต่วนศรีวรวรรณ ได้นำแนวความคิดเรื่องการนำเอาเรื่องพงศาวดารมาแสดง โดยปรับปรุงเครื่องแต่งกายใหม่และเรียกชื่อว่า “ละครพันทาง”

ระยะที่ ๓ พัฒนาเป็น “แบบแผนการแสดงละคร” ในยุคฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของไทย

เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบอบประชาธิปไตยได้มีการจัดตั้งกรมศิลปากรในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ เพื่อพัฒนาศิลปการแสดงที่มีจุดมุ่งหมายรับใช้ชาติ โดยใช้ละครเป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์แนวคิดชาตินิยม เน้นความรักชาติ การแสดงละครที่เกิดขึ้นจึงเป็นละครพูดสลับการร้องเพลงแนวปลุกใจให้เกิดความรักสามัคคี ต่อมานับแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๘ หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ อธิบดีกรมศิลปากร พระยาอนุมานราชธน ได้มีแนวคิดที่จะสร้างอัตลักษณ์ไทยอันสะท้อนความเป็นชาติที่มีศิลปวัฒนธรรมที่ยาวนานและโดดเด่น จึงทำให้เกิดการฟื้นฟูศิลปปะชุน ละครรำแบบหลวง โดยนำกลวิธีการสอน การฝึกหัดโขนราชสำนัก และนำศิลปินจากคณะละครวังสวนกุหลาบ เข้ารับราชการเป็นครูสอนนาฏศิลป์ รวมทั้งพัฒนาหลักสูตร กระบวนท่ารำ เพลงร้อง ดนตรี มีระบบขั้นตอนการแสดงเป็นมาตรฐาน และผลิตศิลปินให้มีฝีมืองดงาม สำหรับการแสดงต่อสาธารณชนนั้น กองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นหน่วยงานสร้างสรรค์การแสดง ละครที่ได้รับความนิยมคือ “ละครพันทาง” ซึ่งอยู่ในยุคของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร เป็นละครรำที่มีการปรับบท และสร้างกระบวนท่า แนววิธีการแสดงที่ประสมการร้องบท การใช้ลูกคู่ การรำยาว การเจรจา ประกอบการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ที่ประสม ประสาน สำเนียงดนตรี การขับร้องมีเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ที่ออกแบบให้เหมาะสมกับฐานะตัวละคร เรื่องราวเชื้อชาติ และสถานการณ์ต่างๆ ในเรื่อง ละครพันทางเรื่องแรกๆ ได้แก่ พระลอ ไกรทอง พญาผานอง ราชาริราช และเรื่องผู้ชนะสิบทิศ นวนิยายของยาขอบ ที่ดัดแปลงจากพงศาวดารพม่า

กระบวนท่ารำในละครพันทาง ใช้กระบวนท่ารำไทยเป็นหลัก แต่อาจจะมีการผสมผสานลีลาท่ารำของชนชาติที่ปรากฏอยู่ในเนื้อเรื่องบ้าง โดยมีการตีไหล่ กระท่ายไหล่ ตะเท้า กระโดด ฯลฯ เพื่อให้เข้ากับท่วงทำนองจังหวะ เพลงออกภาษาต่างๆ การเข้าพระเข้านาง และการตีความหมายของท่ารำนั้นความเป็นธรรมชาติ ไม่เน้นความวิจิตร



ประณีตเหมือนทำร่ำแบบละครใน เป็นทำร่ำที่มีลีลาเพื่อเสริมบทบาทให้มีลักษณะตามบุคลิกลักษณะเชื้อชาติของตัวละครในเรื่อง เช่น ลาวมีลีลากลมไหล่ มอญและพม่ามีลีลากลมตัวและสะอื้นขึ้นตามจังหวะดนตรี

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายละครพันทาง มีรูปแบบ ลักษณะเครื่องละครไทยไว้แต่จะเน้นความสมจริงหรือคล้ายเครื่องแต่งกายของเชื้อชาติตามที่ปรากฏในบทละคร เช่น พม่า มอญ จีน ในละครเรื่องราชาธิราช ขนชาติลาวในละครเรื่องพระลอ ขนชาติจีนในละครเรื่องสามก๊ก ซึ่งจะต้องมีความเหมาะสม สอดคล้องสัมพันธ์กัน ทั้งรูปแบบ ลวดลาย สี และวิธีการแต่ง ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า เครื่องประดับ เครื่องสวมศีรษะ ที่ต้องเป็นเอกลักษณ์หรือสามารถสื่อสารให้คนดูเข้าใจและจินตนาการได้ชัดเจน ว่าตัวละครนั้นมาจากชาติใด ซึ่งตัวละครแต่ละเรื่องจะมีความหลากหลายในบทบาท เช่น กษัตริย์ เศรษฐี บัณฑิต ทหาร ประชาชน เทวดา ฯลฯ ฉะนั้นในการออกแบบ การเลือกลวดลายของผ้า การเลือก เครื่องประดับก็ต้องให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องยุคสมัย บุคลิกลักษณะฐานะ เพศ และวัยของผู้ที่จะสวมบทบาทของตัวละครนั้น หรือบางครั้งการประดิษฐ์ชุดใหม่ก็มักจะให้คงรูปแบบเดิมของแต่ละชาติไว้ เพียงแต่เพิ่มความวิจิตรบรรจง ความสวยงามให้เหมาะสมกับเทคนิคแสง สี บนเวทีการแสดงละครแบบไทย บางครั้งในละครบางเรื่องอาจมีการผสมผสานกันทั้งเครื่องแต่งกายยืนเครื่องแบบละครใน ละครนอก และเครื่องแต่งกายที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยการเลียนแบบเครื่องแต่งกายของชนชาติที่ถูกกล่าวถึงในบทละคร โดยนิยมนำเอาเอกลักษณ์สำคัญของแต่ละชาติมาใช้เพื่อสื่อให้เห็นว่าเป็นชาติใด เช่น เสื้อผ้า เครื่องประดับ เครื่องสวมศีรษะ ทรงผม การแต่งหน้า วิธีการแต่งกาย ส่วนชุดเครื่องแต่งกายยืนเครื่องแบบละครนอก ละครในมักถูกดัดแปลงแต่เพียงเล็กน้อยโดยอาจดัดแปลงวิธีการนุ่งผ้าบ้าง ดัดแปลงศิราภรณ์ที่สวมศีรษะบ้าง อย่างละครเรื่องพญาผานอง พระลอ ตัวละครจะแต่งกายยืนเครื่อง แต่มีความแตกต่างที่วิธีการนุ่งผ้า ซึ่งหากนุ่งแบบละครใน ละครนอก ก็จะนุ่งผ้าหางหงส์แล้วทับชายผ้าส่วนเอวทั้งหมดด้วยรัดสะเอว ส่วนละครพันทางกลับปล่อยแผ่อกที่เรียกว่านุ่งผ้าหางปรก เพื่อสื่อให้เห็นความเป็นเชื้อชาติลาวและมอญ หรือนุ่งผ้าตาหมากรุกแบบคนมอญและพม่า ซึ่งใช้สำหรับตัวละครที่รับบทเป็นตัวทหาร

เครื่องแต่งกายละครพันทางดังกล่าว หากไม่สามารถหาวัสดุที่เหมาะสมจากในประเทศได้ก็จะมีการ สั่งซื้อจากประเทศนั้นโดยตรง เช่น ชุดพระเจ้ากรุงจีน ชุดกามนิ ในละครเรื่องราชาธิราช ซึ่งมีลักษณะเฉพาะที่ช่างตัดเย็บเสื้อผ้าละครไทยไม่สามารถตัดเย็บได้จึงต้องหาซื้อสำเร็จรูปมาจากประเทศจีน หรือบางอย่างอาจจะต้องสั่งทอเป็นพิเศษจากแหล่งผลิตในประเทศ นอกจากนี้ยังมีส่วนของศิราภรณ์ ซึ่งจะเห็นได้ว่า ละครบางเรื่องใช้ชฎาเป็นเครื่องสวมศีรษะแต่ปลายยอดอาจจะมิใช่ชฎาที่ละครนอก ละครในสวมใส่จะเปลี่ยนเป็นปลายยอดเป็นทรงต่างๆเพื่อให้เห็น ความเป็นเชื้อชาติ เช่น ปลายยอดหงส์ของตัวพระเจ้าอั้งวะในละครเรื่องราชาธิราช จะบ่งบอกว่าเป็นเชื้อชาติพม่า หรือปลายยอดเป็นผมมวยเกล้าทรงสูงและมีเครื่องประดับที่มวยผม เช่น ตัวพระลอในละครเรื่องพระลอ ก็จะบ่งบอกว่าเป็นเชื้อชาติลาว เป็นต้น



ดนตรีและเพลงประกอบละครพื้นทาง

เนื่องด้วยละครพื้นทางมีรากฐานมาจากการผสมผสานละครที่มีชนบเครื่องครัดของราชสำนักกับละคร ที่เปิดช่องทางการสื่อสารอิสระของชาวบ้านใช้วรรณกรรมการละครที่ปรุงแต่งจากเรื่องราวเนื้อหาของชาติพันธุ์ หลากหลาย และการปรับตัวของสังคมสยามใหม่ที่เปิดโลกทัศน์ของผู้ชมให้มีความคลี่คลายจากชนบในการชมละคร แนวเดิมในยุคกรุงศรีอยุธยาหรือต้นกรุงรัตนโกสินทร์ส่งผลให้องค์ประกอบทางการแสดงในด้านต่างๆมีการปรับตัวยืดหยุ่นไปตามเนื้อหาสถานการณ์และยุคสมัยของละครพื้นทาง อาทิ ระเบียบการแสดงนาฏภาษาเครื่องแต่งกาย พัสตราภรณ์ ฉากวรรณกรรมการละครรวมทั้งดนตรีและเพลงประกอบละครพื้นทางด้วย

ถ้าจะเทียบกับศิลปะการแสดงที่มีรูปแบบตายตัวทั้งในฝ่ายละครโขนหรือเพลงดนตรีพิธีกรรม ดนตรีและเพลงประกอบละครพื้นทางมีความหลากหลายมากทั้งด้านการประสมวงดนตรีการเลือกใช้เครื่องดนตรีการคัดเลือกเพลง ในการขับร้องและบรรเลงขนบวิธีการแสดงดนตรีระบบเสียงและจังหวะดนตรีตลอดจนสุนทรียศาสตร์ที่ใช้ในการสื่อสารด้วยทั้งนี้ขึ้นอยู่กับช่วงเวลาของคามนิยมในละครพื้นทาง ฐานความรู้ความสามารถของกลุ่มศิลปินที่ถูกนำมาแสดงละครพื้นทางกระแสมานิยมของสังคมและความคิดสร้างสรรค์ในการทดลองใช้เพลงดนตรีในการแสดงละครพื้นทางเฉพาะเรื่อง

ในด้านของวงดนตรีและเครื่องดนตรี โดยทั่วไปจะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบเนื่องจากความคุ้นเคยของกิจกรรมละครรำไม่ว่าจะเป็นสายราชสำนักหรือชาวบ้านที่มีวงปี่พาทย์เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและอดีตของดนตรีไทยมีการพัฒนาองค์ความรู้ของดนตรีปี่พาทย์ในด้านเพลงประกอบการแสดงอย่างต่อเนื่องจนรับใช้วัตถุประสงค์ในการแสดงได้อย่างครอบคลุมหากแต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียดละครพื้นทางเปิดโอกาสให้การประสมเครื่องดนตรีพิเศษเข้ามาในวงปี่พาทย์ที่รู้จักกันทั่วไปเพื่อให้บรรยากาศของการแสดงมีความสมจริงสมจังเชิงชาติพันธุ์ มากขึ้น อาทิ ในละครเรื่องราวราชตอนสมิงพระรามอาสาเมื่อถึงช่วงศึกรบกามนิเครื่องดนตรีที่เพิ่มเติมขึ้นมา มีกลองเงินผ่างล่อ โกวต้อกแต้ว ตะโพนมอญ เปิงมางคอก ปี่มอญ ข้องมอญ เพลงที่ใช้บรรเลงมีการสอดแทรก เพลงจิ้งจิ้นเดินทัพเพลงมอญ-พม่าลีลาภาษาในการเปล่งเสียงขับร้องละครเรื่องพระลอฉบับปริดาสัยมีการนำขอฝรั่ง (ไวโอลิน) มาสีเคล้าการร้องสำเนียงโศกในเพลงเกริ่นลาวช่วงข้ามแม่น้ำกาหลงละครเรื่องพระอภัยมณีตอนศึกเก้าทัพมีการนำเอาเครื่องกำกับจังหวะภาษาต่างๆมาสอดแทรกตามบทของตัวละครที่มาอาสานางละเวงรบพระอภัยอาทิ โทณ (เขมร) กลองยาว (พม่า) กลองเงินซิมซอจิ้น (จิ้น-ญวน) กลองแขก (แขกชวา) สแนร์เบสดรัมฉาบใหญ่ (ฝรั่ง) ซึ่งมีการกำหนดกระสวนจังหวะให้รู้ว่าแสดงออกถึงชาติพันธุ์ใดน้ำเสียงของเครื่องดนตรีเหล่านี้ยังช่วยขับเน้นบุคลิกภาพที่ถ่ายทอดผ่านท่ารำของตัวละครให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

เพลงละครพื้นทางมีความหลากหลายเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ ตัวเพลงหลักแม้จะเป็นเพลงที่ร่วมหมวดหมู่กับเพลงละครรำอื่นๆที่ราชสำนักและชาวบ้าน นั่นคือเพลงร่าย เพลงขับร้องอัตราจังหวะสองชั้น ชั้นเดียว เพลงบรรเลงที่เป็นเพลงหน้าพาทย์รำ เพลงฉิ่ง เพลงเร็วต่างๆ แต่ก็มีมีการแทรกภาษาสำเนียงชาติพันธุ์เข้าไปในการบรรเลงและการขับร้อง ซึ่งส่งผลให้บุคลิกภาพของตัวละครมีความชัดเจนมากขึ้น เนื้อหาของละครสามารถทำการ



สื่อสารต่อผู้ชมได้ชัดเจนขึ้นตัวอย่างเพลงบรรเลงที่น่าสนใจอาทิเพลงเสมอมอญ เพลงเสมอพม่า เพลงเสมอลาว เพลงโอตจิ้น เพลงร่วมมอญแบบละครพันทาง เพลงเชิดแขก เพลงเชิดพม่า ฯลฯ ผู้ประพันธ์เพลงละครพันทางที่ปรากฏชื่อในอติตอาทิหม่อมหลวงถ้วนศรีวรารณ क्रमन्त्री ตราโมท ผู้ประพันธ์เพลงละครพันทางยุคปัจจุบันอาทิ ครูชโยชัยเย ทางมีศรี ครูสมชาย ทับพร

ความคิดสร้างสรรค์ในการผสมผสานเครื่องดนตรีและเพลงสำเนียงต่างๆเข้าไปในการแสดงละครพันทางมีความสัมพันธ์กับพัฒนาการของการละเล่นสืบทอดภาษาที่กลายมาเป็นปี่พาทย์ออกภาษานักดนตรีไทยได้นำบทร้องจากละครพันทางมาใช้เป็นเนื้อร้องในการขับร้องเพลงภาษา อาทิ เพลงออกภาษาเขมร กล่าวถึงเจ้ากรุงกัมพูชาได้รับสาส์นจากนางละเวงวัลลาให้นำทัพไปรบกับพระอภัยขับร้องด้วยเพลงเขมรอมตึก สอดแทรกเนื้อภาษาเขมรเพลงออกภาษาลาวนำเนื้อร้องบทที่พระลอเกิดความคลุ้มคลั่งพระทัยใคร่จะออกเดินทางไปตามหาพระเพื่อนพระแพงขับร้องด้วยเพลงลาวเฉียงสอดแทรกบทละเล่นของเด็กเพลงออกภาษามอญกล่าวถึงกองทัพมอญแปลงของพลายชุมพลเตรียมยกทัพไปรบกับพระไวยใช้เพลงพญาลำพองออกเนื้อภาษามอญ ฯลฯ

ระบบเสียงและระบบจังหวะในเพลงดนตรีละครพันทาง มีความหลากหลาย พลิกผันไปตามเนื้อหาวรรณกรรมที่นำมาแสดง เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ ความสามารถในการขับร้องประดิษฐ์เสียง แม้แต่ความเหมาะสมของการแสดงนั้นๆไม่อาจระบุทฤษฎีได้ชัดเจนเหมือนกับการบรรเลงขับร้องในโขน หนังใหญ่ ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครเสภา หรือแม้แต่การชี้ชัดว่าความซ้ำเร้าดังเบาในการแสดงออก ซึ่งสะท้อนความเป็นศิลปะที่มีเสรีภาพมาก ไม่จำเป็นต้องจัดวางกรอบตายตัว ถือเป็นสุนทรียะทางเลือกที่น่าสนใจอย่างหนึ่งของโลกการแสดง

เนื้อหาวรรณคดีที่ปรากฏอยู่ในบทขับร้องจำนวนมากที่ใช้ในบทละครพันทางต้นฉบับ ได้ถูกนักแต่งเพลงไทยนำมาดัดสรร ผลิตซ้ำและปรับปรุงใหม่ กลายมาเป็นบทขับร้องในเพลงเถา เพลงดัดสำเนียงภาษาที่ประพันธ์ขึ้นใหม่อาทิ เพลงดัดลาวเจริญศรี เพลงดัดพระลอชมสวน บทร้องเพลงลาวเสียงเทียนเถา บทร้องเพลงลาวกระแซเถา บทร้องเพลงพม่าเห่เถา บทร้องเพลงยอเรเถา เพลงเดียวลาวแพน ฯลฯ บทเพลงเหล่านี้แม้จะมีรากฐานมาจากเพลงในละครพันทางแต่ก็ได้ถูกนำมาบรรเลงขับร้องในบริบทและโอกาสที่เป็นอิสระออกไป กลายเป็นเพลงที่นิยมใช้ในการขับกล่อมมากกว่าเพลงเพื่อพิธีกรรมหรือเพลงประกอบการแสดงละครพันทาง

ในปัจจุบันมีการทดลองสร้างเพลงละครพันทางขึ้นมาใหม่โดยเฉพาะเพลงในละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของกรมศิลปากรซึ่งพัฒนาแนวทางการแสดงและเกิดเพลงบรรเลง-ขับร้องจำนวนมากขึ้นมาในช่วงยี่สิบปีนี้หากแต่ยังไม่ได้แพร่หลายเท่าที่ควรควมมีใช้อยู่ในโอกาสของการแสดงของกรมศิลปากรเท่านั้นหรือย้อนหลังไปก่อนหน้านี้ราว สี่สิบถึงห้าสิบปีที่แล้วเพลงละครพันทางก็ถูกนำไปใช้ในเชิงประยุกต์โดยศิลปินลิเกหลายคนอาทิ คณะหอมหวลนาครีสิริ ลีเกคณะเกตุคงดำรงศิลป์ นำเรื่องราวราชาธิราชเรื่องผู้ชนะสิบทิศเรื่องพระอภัยมณีเรื่องพระลอเรื่องขุนช้างขุนแผนมาแสดงในรูปแบบของลิเกมีเพลงออกภาษาจำนวนมากที่เกิดจากมันสมองของศิลปินลิเกที่แตกแขนงความรู้เพลงละครพันทางออกไปอาทิ ครูบุญยงค์ เกตุคง บุญสม มีสมวงศ์ (พรภิรมย์) หลายเพลงยังใช้ในวงการปี่พาทย์มอญ เช่น ดาวตะเลง ฟ้อนเมืองและถูกนำไปใช้ในวงการเพลงลูกทุ่งด้วยเพลงลิเกเหล่านี้แม้จะไม่มีชื่อเรียกที่ชัดเจนว่าควรเป็นเพลง ภาษา



ประยุกต์อย่างไรหรือมีนักวิชาการมาสนใจจัดระบบว่าควรเป็นลีเกรูปแบบพันทางหรือไม่แต่ก็ได้รับความนิยม ในหมู่ศิลปินชาวบ้านเช่นกันโดยทั้งนี้คือการสะท้อนหลักคิดของทั้งความเป็นละครชาวบ้านและละครพันทางที่ยึดโยงกับอำนาจราชสำนักที่สร้างละครพันทางขึ้นมาหากแต่คลี่คลายมาสู่ศิลปะชาวบ้านในยุคใหม่

การสืบทอดความรู้ดนตรีและเพลงละครพันทาง ทุกวันนี้มีทั้งหน่วยงานที่ทำหน้าที่อนุรักษ์ความรู้ละครพันทางโดยตรงคือกรมศิลปากรและสถาบันการศึกษาในเครือข่าย กับกลุ่มนักดนตรีชาวบ้านที่นำวิธีการของการผสมเครื่องดนตรีและเพลงจากละครพันทางไปใช้ในบางโอกาส บุคคลอ้างอิงด้านเพลงดนตรีละครพันทาง อาทิ ครูไชยยะทางมีศรี (กรมศิลปากร) บุคคลอ้างอิงด้านการขับร้องในแบบละครพันทาง อาทิ ครูพัฒน์ พร้อมสมบัติ (กรมศิลปากร) ครูทัศนีย์ ขุนทอง (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์) ครูสมชาย ทับพร (กรมศิลปากร) ความหลากหลายของเพลงดนตรีในละครพันทาง นอกจากจะเป็นภูมิปัญญาของของครูบาอาจารย์นักดนตรีนักร้องในอดีตที่สร้างพื้นที่ใหม่ของการแสดงความสามารถเชิงศิลปะผ่านเสียงจังหวะสำเนียงเพื่อช่วยให้เกิดวิธีการใหม่ในการเล่าเรื่องการล้อเลียนการสื่อสารเชิงภาษา สัญลักษณ์ยังเป็นประจักษ์พยานความรู้เชิงสังคมวัฒนธรรม ที่มีความเปิดกว้างต่อศิลปะบนพื้นฐานความ หลากหลายทางชาติพันธุ์ในสังคมไทยที่ดำรงอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขอีกด้วย

คุณค่าทางวัฒนธรรม

ละครพันทางเป็นงานสร้างใหม่ จากองค์ความรู้ของปัจเจกศิลปิน เป็นการมองเรื่อง “ของชาติพันธุ์อื่น” ติความและสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อสื่อสารกับผู้ชมไทย โดยเฉพาะผู้ชมรุ่นใหม่ที่เป็นชาวบ้านชาวเมืองในยุคสมัยนั้น การผสมเรื่อง และรูปแบบการแสดง สะท้อนภาพสังคมที่มีอิสระในการสร้างสรรค์ เรื่องหรือบทที่ใช้ในการแสดงให้บรรยากาศสถานการณ์ที่แตกต่าง ละครชนิดนี้ใช้เป็นบรรทัดฐาน ในการแสดงละครรูปแบบไทย เป็นผลผลิตทางศิลปะ วัฒนธรรมที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อรับใช้สังคมในยุคที่มีการเปลี่ยนแปลง และมีความต้องการที่จะเสพศิลปะ ในลักษณะใหม่ และเพื่อตอบรับรสนิยมชนชั้นสูง ที่ต้องการงานศิลปะแบบไทย ที่มีความทันสมัย แต่ยังคงงาม และมีอัตลักษณ์ความเป็นไทย

การสืบทอด

ศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้สืบทอดละครพันทางไว้ใช้เป็นแบบแผนในการจัดการแสดงจากครูผู้เชี่ยวชาญที่ได้รับการถ่ายทอดทำร่ำจากรุ่นสู่รุ่น อาทิ ศิลปินแห่งชาติหลายท่านได้แก่ ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นางสาวจำเรียง พุระประดับ เป็นต้น และการทำบท จากผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์ อาทิ นายเสรี หวังในธรรม ที่คิดและปรับปรุงขึ้นใหม่จนได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับ

สถานภาพปัจจุบัน

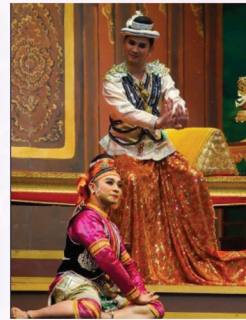
ปัจจุบัน กรมศิลปากรได้อนุรักษ์รูปแบบการแสดงละครพันทางไว้ โดยจัดแสดงละครเรื่องต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วข้างต้น แสดงเป็นตอนยาวบ้าง สั้นบ้างอยู่เนืองๆ ส่วนใหญ่ใช้ผู้แสดงชายจริง หญิงแท้หรือหญิงล้วนที่แสดงเป็นทั้งตัวพระ ตัวนาง ไม่เน้นความวิจิตรงดงามของท่าร่ำแต่เน้นความเป็นธรรมชาติ ทั้งการพูด อารมณ์ และลีลา ซึ่งก็ได้รับความนิยมเป็นอย่างดี โดยเฉพาะเรื่องราวชาธิราช และผู้ชนะสิบทิศ จะเห็นได้ว่าละครพันทางยังมีการเรียน



การสอนและจัดแสดง ทั้งในกรมศิลปากร โรงเรียน สถาบันการศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงนับว่าละครพื้นทางยังคงมีการสืบทอดจากปลายรัชกาลที่ ๔ จวบจนปัจจุบัน

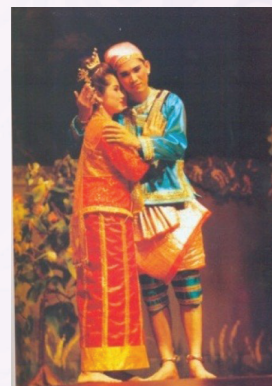
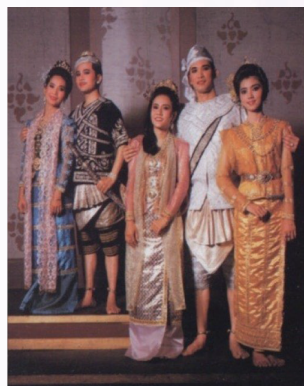
ละครพื้นทาง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘

รูปภาพการแสดงละครพื้นทาง



ภาพ : เครื่องแต่งกายพื้นทางเลียนแบบชาติพม่า และ มอญ (เรื่องราชาธิราช)

ที่มา : กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม



ภาพ : เครื่องแต่งกายพื้นทางเลียนแบบชาติพม่า และ มอญ (เรื่องผู้ชนะสิบทิศ)

ที่มา : กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม





ภาพ : เครื่องแต่งกายพันทางเลียนแบบชาติลาว (เรื่องพระลอ)

ที่มา : กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม

เอกสารอ้างอิง

วิมลศรี อุปรมัย. **นาฏกรรมและการละคร**. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า ๑๕๐-๑๕๓. ๒๕๕๓.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ ๕**. สกสค. ลาตพริ้ว หน้า ๒๙๖. ๒๕๔๙.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ ๙**. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า ๑๗๗. ๒๕๔๙.

สุนนมาลย์ นิมเนตพันธ์. **การละครไทย**. ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, หน้า ๑๔๕-๑๔๖. ๒๕๓๗.

Jirajarupat, Phakamas. **LakhonPhanthang: Thai Traditional Theatre in the Modern World**.



ลำตัด



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์

เพลงลำตัดเป็นเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองชนิดหนึ่งของไทย ซึ่ง นิยมร้องกันในเขตภาคกลาง สันนิษฐานว่า มีพัฒนาการมาจาก “ลิเกบันตน” ของชาวมลายู ในต้นรัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยลิเกบันตนดังกล่าว มีรูปแบบของการการแสดงแยกออกเป็น ๒ สาขา สาขาหนึ่ง เรียกว่า “ฮัنداเลาะ” และ “ลาภูเขา” และลิเกบันตน-ลาภูเขา มีลักษณะของการแสดงว่ากลอนสดกั๊กกัน โดยมีลูกคู่คอยรับ เมื่อต้นบทร้องจบ ต่อมาเมื่อมีการดัดแปลง กลายเป็นภาษาไทยทั้งหมด จึงเรียกกันว่า “ลิเกลำตัด”

คำว่าลำตัดแยกออกได้เป็น ๒ คำ คือ คำว่า “ลำ” และ “ตัด” ซึ่งมีผู้ให้ความหมายไว้ต่างๆ ได้แก่ คำว่า “ลำ” หมายถึงการร้องลำนำ มีคำร้องมีทำนอง และหมายถึงลำเรื่อง แต่ละลำมีเรื่องต่างๆ เช่น ลำเรื่องชิงชู้ ลำเรื่องผูกรัก เป็นต้น สำหรับคำว่า “ตัด” คือทำให้ขาด แบ่งออก แยกออกเป็นรูปแบบทำนองต่างๆ ของบทเพลง หรือตัดเป็นการแสดงอื่นๆ มาแทรกในการแสดงลำตัด เช่น มีการร้องเพลงฉ่อย เพลงขอทาน หรือมีการแสดงละคร สวดคฤหัสถ์ ฯลฯ มาแทรก เพื่อให้เกิดความแปลกสนุกสนานไม่น่าเบื่อ

การแสดงลำตัดดั้งเดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน โดยแบ่งเป็น ๒ ฝ่ายร้องว่าโต้ตอบกัน มีแพ้นะเรียกว่า “ลำตัดประ” ภายหลังมีผู้หญิงมาแสดงด้วย โดยร้องโต้ตอบกันระหว่างฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย แต่ฝ่ายหญิงร้องสู้เขาไม่ได้ และมีการพัฒนามาเป็น “ลำตัดผิวเมีย” ไม่มีการประชันเหมือนเมื่อก่อน เป็นการร้องรอมขอมกัน ฝ่ายชายอาจยอมให้ฝ่ายหญิงชนะบ้างตามโอกาส แต่ก็มีการร้องว่ากันแรงๆ ซึ่งเป็นการแสดงไม่ได้ไกรธกันจริง ฉันทลักษณ์ของลำตัด ลักษณะของบทร้องลำตัดคือ “กลอนแปดหัวเดียว” ที่มีลักษณะพิเศษคือมีการขึ้นต้นที่เรียกว่า “เกริ่นหน้ากลอน” หรือ “บันตน” ก่อนเริ่มเข้าบทร้องยาว ถ้าอีกฝ่ายขึ้นร้องใหม่อาจมีการร้องบันตนใหม่หรือร้องต่อกันไปเลยก็ได้ ถ้าร้องต่อไปก็ต้องลงเสียงเดียวกัน ภาษาที่ใช้เรียกกลอนลักษณะลงเสียงเดียวกันนี้ เช่น ลงเสียงสระเออเรียกว่า “กลอนเออ” ลงเสียงสระอีเรียกว่า “กลอนอี” ลงเสียงสระอุเรียกว่า “กลอนอุ”



ภาพ : การร้องเพลงลำตัด ของครูหวังเต๊ะ หรือนายหวังดี นิมา ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน) พุทธศักราช ๒๕๓๑

ที่มา : <https://i.ytimg.com/vi/lmBrmWpOk8/hqdefault.jpg>



ภาพ : การร้องเพลงลำตัด ของแม่ประยูร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน) พุทธศักราช ๒๕๓๗

ที่มา : http://highlight.kapook.com/img_cms2/star/prayoon.jpg

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลำตัด ประกอบด้วย รำมะนาลำตัด เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่ขาดไม่ได้ เพราะเป็นเครื่องให้จังหวะสำคัญในการร้องรับขึ้นลง การร้องของพ่อเพลงแม่เพลง และการร้องต่อลงคำของคอหนึ่ง คอสอง คอสาม แล้วแต่บทบาทของแต่ละตอนในการแสดง แต่เดิมใช้ตั้งแต่ ๖ - ๑๒ ใบ ปัจจุบันใช้ ๔ - ๖ ใบ แล้วแต่ การรับงานใหญ่หรืองานเล็ก และกรับ เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะตก กระชับเสียงดังฟังชัดเจน สำหรับกรับที่ใช้ใน การแสดงลำตัดนั้น ทำจากไม้เนื้อแข็ง ใช้ ๒ - ๔ คู่ก็ได้ตามความเหมาะสมของการแสดง

แต่เดิมการแสดงลำตัดพ่อเพลง แม่เพลง และลูกคู่ นิยมออกมานั่งอยู่กับกลุ่มตีรำมะนา โดยนั่งคนละซีก พ่อเพลงนั่งด้านขวาของคนตีรำมะนา แม่เพลงนั่งด้านซ้ายของคนตีรำมะนา ลูกคู่ชายอยู่ข้างพ่อเพลง ลูกคู่หญิงก็อยู่ ข้างแม่เพลง โดยมีการแบ่งลำดับความเก่งของพ่อเพลงและแม่เพลงว่า คอหนึ่ง คอสอง คอสาม แสดงว่าคอหนึ่งจะเก่ง ที่สุด คอสองและคอสามเก่งรองลงมา และการร้องแต่ละครั้ง พ่อเพลงและแม่เพลงต้องลุกขึ้นยืนเรียกว่า “ยืนหนึ่ง” คือ การลุกขึ้นยืนครั้งแรก ยืนสองคือการลุกขึ้นยืนครั้งที่สอง แต่ในปัจจุบันพ่อเพลงแม่เพลงและลูกคู่นิยมออกมา ยืนอยู่หน้าเวทีเลย พวกตีรำมะนานั่งอยู่กลางเวทีเอียงไปข้างหลังเรียกว่า “พวกพื้น” คือนั่งอยู่กับพื้นไม่ลุกขึ้นมายืน

เริ่มเข้าสู่การแสดง พวกพื้นตีรำมะนาโหมโรงให้ได้ยินกันทั่วไปก่อนเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง จังหวะกระชับ และเรียกคนดูก่อนเวลาแสดงประมาณ ๑๕ - ๒๐ นาที พอได้เวลาพ่อเพลงจะออกมาร้อง “บทไหว้ครูชาย” แม่เพลงร้อง “บทไหว้ครูหญิง” เป็นการให้ความเคารพพ่อแม่ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนมา รวมถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้ มาคุ้มครอง

เมื่อจบการไหว้ครู ฝ่ายชายร้องเกริ่นหน้ากลองหรือเรียกว่า “บันตน” ลงจบบทรำมะนาตีรับโดยขานรับพร้อมๆ กันว่า “เป๊กพ่อ” ก่อนแล้วจึงร้องรับบทเกริ่นหน้ากลองพร้อมกันให้เข้ากับจังหวะรำมะนาซึ่งตีเร็วกว่า การร้องบันตน ของพ่อเพลง พอรับบันตนจบพ่อเพลงก็จะร้องบทยาวเข้าเรื่องเรียกว่า “ลำ” เช่น ลำเรื่องเกี้ยว จบบทแล้วลูกคู่รับ “เป๊กพ่อ” แล้วรำมะนาตีรับพร้อมกับร้องบทเกริ่นหน้ากลองหรือบันตนจนจบ ฝ่ายหญิงก็จะลุกขึ้นยืนร้องว่าแก๊ โดยจะขึ้นบันตนใหม่เพื่อเปลี่ยนการลงคำสุดท้ายให้เป็นเสียงอื่นที่แตกต่างจากเดิมก็ได้ หรือจะว่าบทยาวไปเลยก็ได้ โดยใช้บันตนเดิมของพ่อเพลง แต่โดยทั่วไปนิยมขึ้นบันตนใหม่เพราะทำให้เห็นภูมิปัญญาเรื่องภาษาของฝ่ายหญิง และการได้ร้องบันตนจะได้ออกทำรำได้สวยงาม ตอนลงรำมะนาับลูกคู่รับ

หลังจากนั้นก็ร้องลำต่างๆ ตามที่จัดการได้ว่าจะร้องเล่นอย่างไรจนจบ ก็มีการร้องลำลาให้พรผู้ที่หามาแสดง จบขั้นตอนการแสดงเพียงเท่านี้

การแต่งกาย นิยมแต่งกายสีสุดฉาดสดใสให้คนดูเห็นได้ชัดเจน โดยฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนใส่เสื้อแขนสั้นคอกลม มีกระดุม ๓ เม็ด สีพื้นหรือลายดอกสวยงามก็ได้ มีผ้าคาดเอวสวยงาม ฝ่ายหญิงนิยมนุ่งโจงกระเบน เสื้อสีพื้นแขนสั้นกุด หรือแขนยาวก็ได้ นิยมใส่รัดรูปจะมีลูกไม้ระบายหรือไม่มีก็ได้ มีผ้าคาดเอวสวยงาม

ลำตัด ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



รำมะนา ลำตัด



กรับ



ลำผญา



เรียบเรียงโดย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ผญา คือ คำคม สุภาษิต หรือคำพูดที่เป็นปริศนา เป็นคำพูดที่คล้องจองกันมีจังหวะหนักเบา ผญาจึงเป็นการพูดที่ต้องใช้ไหวพริบ สติปัญญาพูดสั้นแต่กินใจความมาก

ลำผญา เป็นการร้องเพลงพื้นบ้านของชาวอีสานประเภทหนึ่ง เป็นการร้องลำเกี่ยวกับระหว่างชายหญิง โดยมีการจ่ายผญา เว้าผญา พุดผญา และการแก้ผญา ผู้ถามส่วนใหญ่เป็นหมอลำฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายตอบ มีเครื่องดนตรีประกอบการลำ คือ แคน พิณ กลอง โหวดและฉิ่ง

ในสมัยก่อนการลำผญาเป็นเพียงการจ่ายผญาเกี่ยวของหนุ่มสาวในโอกาสงานบุญ งานประเพณี ตามหมู่บ้าน เช่น งานแต่งงาน งานศพ ประเพณีลงช่วง (ประเพณีจับสาวที่ลานบ้านในตอนกลางคืน) ลงแขก (ทำงานร่วมกัน) ต่อมาการลำผญาได้พัฒนารูปแบบเป็นการแสดงที่มีขั้นตอนซับซ้อนขึ้น และใช้แสดงในหลายโอกาสทำให้ผู้ฟังลำผญาได้ทั้งความรู้ ความคิด สติปัญญา และความสนุกเพลิดเพลิน ยิ่งไปกว่านั้น ยังทำให้เกิดความรักด้วยจึงทำให้หนุ่มสาวในสมัยก่อน นิยมพุดผญากันมาก เพราะการพุดโต้ตอบเชิงปัญญา ทำให้แต่ละฝ่ายค้นหาคำตอบเพื่อเอาชนะกัน จึงก่อให้เกิดความซาบซึ้ง และสามารถผูกมัดจิตใจของหนุ่มสาวได้

การลำและจ่ายผญา ในสมัยโบราณนิยมนั่งกับพื้นหมอลำหรือหมอผญาและหมอแคน นั่งล้อมเป็นวง ส่วนผู้ฟังอื่นๆ ก็นั่งเป็นวงล้อมรอบ บางครั้งก็ลุกขึ้นพ้อนแต่ผู้จ่ายผญาจะไม่มีพ้อน ในบางครั้งทำงานไปด้วยแก้ผญาไปด้วย บางครั้งก็มีหมอสอยคอยสอดแทรก (“สอย” คือสำนวนที่ชาวอีสานนิยมพุดเสริมหรือสอดแทรกขัดจังหวะหมอลำ เป็นบทหรือยกรองปากเปล่าว่าสั้นๆ ส่วนมากมีถ้อยคำออกไปในทางหยาบโลน เป็นการหยอกล้อทั้งหมอลำและผู้ฟัง เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ผู้สอยเก่งๆ เรียกว่า “หมอสอย”) ทำให้ผู้ฟังได้รับความสนุกสนาน ต่อมามีการพัฒนาจากการนั่งเปลี่ยนเป็นยืนลำทำให้มีการพ้อนประกอบไปด้วย จากดนตรีประกอบที่มีเพียงแคน เป็นเครื่องทำทำนองก็ได้นำเอากลอง ฉิ่ง ฉาบ และดนตรีอื่นๆ เข้ามาประกอบ จากผู้แสดงเพียง ๒ คนก็ค่อยๆ เพิ่มเป็น ๓-๕ คน จนมารวมกันเป็นคณะ เรียกว่า คณะหมอลำผญา

ตัวอย่างหมอผญาที่มีความสามารถโดดเด่น เช่น แม่ดา ชามงค์ แม่สำอางค์ อุณวงศ์ แม่เปือ พลเพ็ง แม่บุญเหลือ้ม พลเพ็ง แห่งบ้านดอนตาล อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ลำผญา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๘๓

วงปี่จุม

เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์

ปี่จุม เป็นวงดนตรีท้องถิ่นล้านนาที่มีปี่ซึ่งเป็นเครื่องลมไม้ประเภทลิ้นอิสระเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยปกติปี่จุมสำหรับหนึ่งๆ จะทำจากไม้รวกเลาเดียว และทำเป็นปี่ที่มีขนาดและระดับเสียงต่างๆ กันสี่เล่ม สี่ขนาด มีลิ้นทำด้วยสำริดผิกลัดที่ปลายด้านหนึ่งซึ่งมีข้อตันมีรูนิ้วเจ็ดรูเรียงไปตามความยาวของลำปี่ ปี่มีขนาดต่างๆ เรียงตามลำดับจากใหญ่ไปเล็ก ดังนี้ ปี่แม่ มีความยาวระหว่าง ๗๐ - ๘๐ เซนติเมตร ปี่กลาง มีความยาวประมาณ ๖๐ - ๖๕ เซนติเมตร ปี่ก้อย มีความยาวระหว่าง ๔๕ - ๕๕ เซนติเมตร และปี่ตัด (บางคนเรียกปี่เล็ก) มีความยาว ๓๕ - ๔๐ เซนติเมตร วงดนตรีที่ใช้ปี่ทั้งสี่เล่มมีชื่อเรียกว่าปี่จุมสี่ ถ้าใช้เพียงสามเล่ม เรียกว่า ปี่จุมสาม บางวงใช้ปี่สามเล่มและมีซึ่งขนาดใหญ่ร่วมวงด้วย ๑ คันก็ยังคงเรียกชื่อว่า ปี่จุมสี่ ถ้าเรียกโดยไม่ต้องการระบุจำนวนนักดนตรีจะเรียกสั้นๆ ว่าปี่จุม ส่วนนักดนตรีที่เล่นปี่จุม เรียกว่า ช่างปี่

การใช้ปี่ขนาดต่างกันบรรเลงร่วมกันสี่เล่ม ทำให้เสียงของปี่จุมสี่ครอบคลุมพิสัยของเสียงมากกว่าสองทบของคู่แปด โดยเสียงของปี่ก้อยจะสูงกว่าปี่แม่เป็นคู่แปด ส่วนปี่กลางมีระดับเสียงคาบเกี่ยวระหว่างครึ่งบนของปี่แม่กับครึ่งล่างของปี่ก้อย และปี่ตัดมีเสียงสูงเป็นคู่แปดของปี่กลาง ระบบเสียงเช่นนี้ ทำให้การบรรเลงปี่จุมสี่มีเสียงซ้อนกันเป็นคู่แปดตลอดเวลา และบางช่วงมีเสียงเดียวกันเพิ่มเข้ามาอีกแนวหนึ่งด้วย เสียงเหล่านี้ เป็นลักษณะของดนตรีที่แพร่หลายในเอเชียรวมทั้งในประเทศไทยด้วย



การบรรเลงปี่จุมสามกับการขับซอ





ปี่จุมด้านที่มีลิ้นผนิกติดอยู่



ปี่จุมสี่

บทบาทหลักที่มีมาแต่ดั้งเดิมของปี่จุม คือ บรรเลงร่วมกับการขับซอซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เก่าแก่กว่า ๕ ศตวรรษ โดยการขับซอที่ใช้ปี่จุมบรรเลงร่วมด้วยนั้น เป็นแบบแผนของเชียงใหม่และจังหวัดใกล้เคียงซึ่งอยู่ก่อนไปทางตะวันตกของดินแดนล้านนา ชุดทำนองที่สำคัญที่สุดของซอตามแบบแผนนี้มีชื่อว่า ซอตั้งเชียงใหม่ แห่่งที่มีการขับซอตามแบบแผนเชียงใหม่ คือแห่่งที่มีช่างปี่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งมีช่างปี่ตั้งแต่วัยเยาว์อายุเกินหกสิบปี จนถึงเยาวชนในสถานศึกษา นอกจากนี้มีในจังหวัดลำพูน จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปางและจังหวัดแพร่ ส่วนทางตะวันออกซึ่งมีจังหวัดน่านเป็นเมืองสำคัญนั้นมีการขับซอเช่นกัน แต่ชุดของทำนองซอกับการใช้เครื่องดนตรีนั้นแตกต่างกับทางเชียงใหม่ คือ ชุดทำนองซอเมืองน่านมีชื่อว่า ล่องน่าน และซอน่านไม่ใช่ปี่จุม

ปัจจุบันนี้ ปี่จุมยังคงมีรูปร่างลักษณะคงเดิม การผลิตยังคงใช้วิธีเดิมคือทำด้วยมือช่างทำปี่ (สล่าปี่) ด้วยเครื่องมือง่ายๆ และด้วยภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สล่าปี่สั่งสมมา จนสามารถทำให้ปี่ที่ทำด้วยมือและมีขนาดต่างกันนั้น มีระบบเสียงที่สัมพันธ์กันอย่างกลมกล่อมทั้งสำหรับ แต่สล่าทำปี่ในปัจจุบันนี้ยังมีจำนวนไม่มาก สลารุ่นใหม่ๆ เท่าที่พบ คือ ช่างปี่ที่ฝึกทำเอง จนสามารถทำได้ ด้านบทบาทในการใช้งานนั้น ในระยะหลังๆ มีการยืมทำนองซอเมืองน่านมาเล่นบ้าง และบางที่มีทำนองอื่นๆ ซึ่งอยู่นอกจารีตเดิมแทรกเข้ามาบ้างเพื่อความสนุกสนาน นอกจากนี้ การประสมวงใหม่ๆ ของกลุ่มนักดนตรีร่วมสมัย ได้นำปี่บางเล่มไปเล่นเพลงใหม่ๆ ในวงดนตรีของตน รวมทั้งพบว่ามีการใช้ปี่ดำเนินทำนองเพลงประกอบภาพยนตร์หรือละครที่มีบริบทเป็นท้องถิ่นล้านนาด้วย

วงปี่จุม ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



วงมโหรี



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลลิตศักดิ์ จรรย์วฤณ

วงมโหรีจัดเป็นวงดนตรีของไทยที่มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏในงานจิตรกรรมประติมากรรม ในยุคสมัยต่างๆ เช่น ภาพเขียนลายทองบนตู้หนังสือ ภาพแกะสลักการบรรเลงวงมโหรีเครื่องสี่ประกอบด้วย คน สีซอสามสาย คนตีตะกราะจับปี คนตีทับหรือโทน และคน ตีกรับที่ เป็นผู้ขับลำนำ แสดงให้เห็นถึงความนิยมในการ บรรเลงวงมโหรีที่มีมายาวนาน ฯลฯ หลักฐานเหล่านี้บ่งชี้ ถึงความเจริญและวิวัฒนาการทางการดนตรีของไทย



ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ได้เป็นอย่างดีว่าชนชาติไทยมีความนิยมในการขับร้องและบรรเลงวงมโหรีปรากฏเด่นชัดมาแต่ครั้งในอดีตก่อนกรุง สุโขทัย แม้ในกฎหมายโบราณในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ แผ่นดินกรุงศรีอยุธยา ประมาณปี พ.ศ. ๑๙๙๑ – ๒๐๓๑ ก็มีบันทึกไว้ว่า “ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดิดจะเข้ ดิดตะกราะจับปี ตีโทนตีทับ ในเขตพระราชฐาน” แสดง ให้เห็นว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีต่างๆ นั้นได้รับความนิยมกันมากมาจนต้องห้ามไว้ในเขตพระราชฐาน

ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีการนำเครื่องสายมาจัดให้บรรเลงประสมเข้าด้วยกันกับวงปี่พาทย์ โดยการลด ขนาดสัดส่วนของเครื่องดนตรีประเภทตีลง เช่น ระนาด ฆ้องวง เพื่อให้มีความดังของเสียงที่เหมาะสม มีสัมผัสเสียง นุ่มนวลไพเราะอ่อนหวานน่าฟัง ความดังของเสียงเหมาะที่จะใช้บรรเลงภายในอาคารบ้านเรือน การบรรเลงขับกล่อมใน งานมงคลต่างๆ อาทิ งานมงคลสมรส งานขึ้นบ้านใหม่ งานวันเกิด งานเลี้ยงสังสรรค์ต่างๆ วงมโหรีแบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ วงมโหรีโบราณ ประกอบด้วย วงมโหรีเครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องหก วงมโหรีเครื่องแปด และวงมโหรีที่เป็นรูปแบบ ในการบรรเลงในปัจจุบัน อาทิ วงมโหรีวงเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องใหญ่

การสืบทอดและบรรเลงวงมโหรีในปัจจุบันนั้นยังคงมีอยู่แม้จะไม่ได้มีการนำมารับใช้ในวิถีชีวิตทั่วๆ ไปของ ชาวไทยมากมายเช่นในอดีตที่ผ่านมา แต่การเรียนการสอนการสืบทอดการบรรเลงวงมโหรีของเยาวชนไทยในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษาก็ยังคงมีความชัดเจนอยู่ในทุกๆ ภูมิภาคของประเทศไทย โดยได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดี จากภาครัฐและภาคเอกชน และยังคงเป็นเช่นนี้ต่อไปตราบที่ชาวไทยยังคงรักและหวงแหนในมรดกภูมิปัญญาของ บรรพบุรุษไทย

วงมโหรี ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖





ภาพ : วงมโหรีเครื่อง ๖
ที่มา : สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร



ภาพ : วงมโหรีเครื่อง ๔
ที่มา : สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร



ภาพ : วงมโหรีเครื่องเดี่ยว
ที่มา : สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร

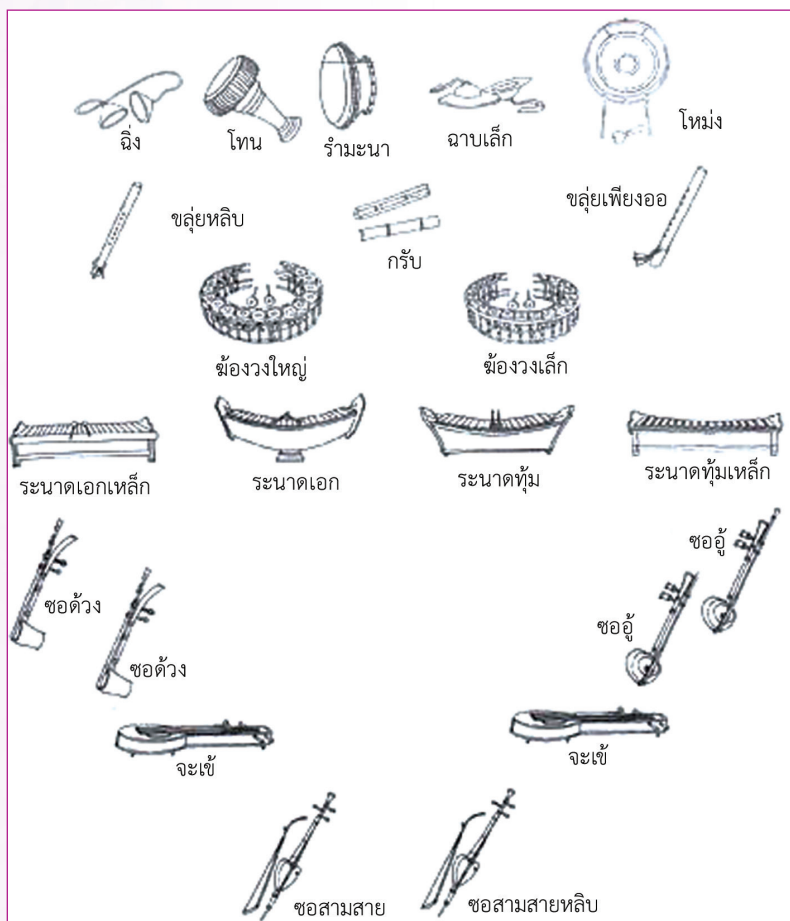


ภาพ : วงมโหรีเครื่องคู่
ที่มา : สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร





แผนผัง : วงมโหรีเครื่องเดียว



แผนผัง : วงมโหรีเครื่องคู่



วงมโหรี



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์

วงมโหรี เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “วงปี่กลอง” เป็นดนตรีพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้เสียงสื่อสารและเพื่อความบันเทิง สืบมาแต่โบราณ ในสมัยสุโขทัยเป็นราชธานี จากข้อมูลตำนานพระพุทธรูปศิลา* กล่าวไว้ว่า “เมื่อครั้งที่พ่อขุนศรีอินทราทิตย์เสด็จเยือนเมืองนครศรีธรรมราชทรงทราบจากพระเจ้าจันทรภาณุ (พระเจ้าศรีธรรมนคร) ว่าที่เมืองลพบุรี ซึ่งขณะนั้นเป็นเมืองขึ้นของนครศรีธรรมราชมีพระพุทธรูปศิลา มีพุทธลักษณะงดงามมาก ทรงปรารถนาที่จะได้ไปประดิษฐาน ณ เมืองสุโขทัย จึงทรงเจรจากับพระเจ้าจันทรภาณุจัดการให้ พระเจ้าจันทรภาณุทรงจัดเรือขบวนนำพระพุทธรูปศิลาไปยังเมืองสุโขทัย นอกจากนี้ในรัชกาลพ่อขุนรามคำแหงมหาราช กษัตริย์พระองค์ที่ ๓ ทรงกระทำโอยทานแก่มหาเถรสังฆราชปราชญ์เรียนจบปิฎกไตร ที่ลพบุรีเมืองนครศรีธรรมราช” โดยความก็คือ พระพุทธรูปศิลาที่ลพบุรีนั้นได้รับการเผยแพร่มาจากเมืองนครศรีธรรมราช

ในวัฒนธรรมของชาวล้านนาแต่อดีต มีวงมโหรีประกอบด้วย ปี่ที่มีปากลำโพงลักษณะอย่างเดียวกับปี่ขาว กลองคู่สำหรับสะพายตี ใช้ประกอบในงานมงคลต่างๆ แม้ในปัจจุบันก็ยังมีการใช้ประกอบนำขบวนแห่พระเจ้ายศของพระพุทธเจ้า การจัดเรือขบวนนำพระพุทธรูปศิลาเมื่อครั้งสุโขทัยนั้นจึงธรรมเนียมการนำวงมโหรีประกอบตลอดเส้นทาง วงดนตรีนี้จึงมีความเชื่อ ลักษณะของวง รูปแบบการบรรเลงเช่นเดียวกับวงกาหลอของภาคใต้ วงมโหรีเมื่อแพร่กระจายสู่สุโขทัยแล้วได้มีการนำไปใช้ประกอบงานต่างๆ สืบทอดต่อเนื่องกันมาในประเพณีของประชาชนในสุโขทัยและพื้นที่ใกล้เคียง คือ พิษณุโลก และบางส่วนของอุดรธานี ในวงมีพัฒนาการจนเป็นรูปแบบเฉพาะประกอบด้วย ปี่ (มีลำโพง) ข้องแขวนหรือข้องราว (มี ๓ ใบ) โกรก (กลองขนาดเล็ก บางแห่งเรียกว่าจักโกรก) กลองยืน กลองหลอน ฉาบ และกรับ บางวงเพิ่ม ฉิ่ง รำมะนา ชื่อวงดนตรีที่ประสมวงนี้เดิมเรียกว่า “วงปี่กลอง” ส่วนชื่อ “วงมโหรี” เรียกตามบันทึกของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อเสด็จเมืองพิษณุโลก ใน พ.ศ. ๒๔๔๔ โดยทรงเรียกตามคำที่ได้รับการอธิบายของสมภารวัดสัคน้ำมนต์ และพระยาเทพาว่า “วงมโหรี” ชื่อของวงดนตรีนี้จึงเป็นชื่อหนึ่งที่นิยมเรียกในปัจจุบัน

ลักษณะของวงมโหรี เป็นวงดนตรีประกอบนำขบวนแห่ วงประกอบในงานพิธีต่างๆ เมื่อมีการคิดกระบวนทำรำ ใช้วงมโหรีบรรเลงประกอบทำรำ และปรับเปลี่ยนในรูปแบบบรรเลงตามอย่างวงดนตรีทั่วไป ขั้นตอนสำคัญก่อนการบรรเลงเริ่มด้วยการไหว้ครู ต่อด้วยเพลงกลองชื่อเพลงไม้สี่ซึ่งถือเป็นเพลงครู จากนั้นจึงมีการนำเพลงอื่นๆ ตามที่แต่ละวงใช้บรรเลง เช่น เพลงไม้หนึ่ง ไม้สอง ไม้สาม กระทั่งกินโป่ง นมยานกระตกเป้ง สาวน้อยประแป้ง คางคกเข็ดเขี้ยว เก้งตกปลัก ตึกแกดินปุก ข้าวต้มบูด แพะชนแกะ คุดทะราดเหยียบกรวด ฯลฯ สำหรับวงที่บรรเลงประกอบทำรำทั้งทำรำนำขบวนแห่ และทำรำที่เรียกว่ารำมโหรี หรือที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ มีทำรำซึ่งนิยมอย่างแพร่หลาย เช่น ทำเจ้าชู๊ไก่แจ้ ทำเจ้าชู๊ยักษ์ ทำป้อ ทำเมิน ทำลิงอุ้มแดงหรือทำรำลิงข่มต่อ ฯลฯ

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



วงม้งคละ เป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องเสียง ใช้สื่อสารความเป็นสิริมงคล การบูชาขย่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อป่าวประกาศให้เทพดาหรือผู้มีอำนาจเหนือธรรมชาติให้รับทราบถึงพลังศรัทธาต่อสิ่งที่ประกอบขึ้น เช่น การแห่พระพุทธรูป แห่นาค แห่นาขบวนในกิจกรรมทางประเพณีของสังคมที่จัดขึ้น แม้ว่าในปัจจุบันบางท้องถิ่นใช้สำหรับประกอบงานอวมงคล ก็ยังคงเป็นความเชื่อเรื่องเสียงที่ใช้นำหรือส่งวิญญาณของผู้วายชนม์ วงม้งคละจัดเป็นวงดนตรีที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรม ลักษณะโดดเด่นของการบรรเลงวงดนตรีนี้คือเสียงนำของไกรที่ตีด้วยหวายยาว ๒ อัน การใช้ปี่เป่ารายพรรณนาบทคาถา บทบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพรรณนาบทที่เป็นถ้อยคำสื่อความเป็นทำนองต่างๆ กลองสองหน้า คือกลองยืนและกลองหลอน (ด้านหนึ่งตีด้วยไม้ตีดกลอง) ทำหน้าที่ตีลีลาจังหวะเป็นเพลงกลองหรือไม้กลองตามชื่อของเพลง ช้องแขวนนอกจากตีให้จังหวะแล้วยังตีเป็นสัญญาณบอกการเปลี่ยนเพลงด้วย ในปัจจุบันมีการเป่าทำนองปี่ตันหรือดำเนินลีลาให้สอดคล้องกับจังหวะ บางวงนำทำนองเพลงพื้นบ้าน เพลงไทยแบบแผน เพลงสมัยนิยมเข้าไปเป่าร่วมกับวิธีแบบดั้งเดิมด้วย

การสืบทอดวงม้งคละ เกิดจากการสืบทอดในรูปแบบมุขปาฐะของศิลปินที่เป็นครูหรือหัวหน้าวง เมื่อมีการฟื้นฟูส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงเกิดการสืบทอดในโรงเรียน และกลุ่มสนใจต่างๆ ความรู้แนววิธีปฏิบัติ มีการสืบทอดทั้งแบบแผนดั้งเดิมและประยุกต์ให้สอดคล้องกับสังคมปัจจุบัน มีวงม้งคละ เช่น วงรุ่งอรุณศรี วงบ้านกล้วย วงเอกเขนก ม้งคละ วง ส.ราชพฤกษ์ศิลป์ จังหวัดสุโขทัย วงครูทองอยู่ ลูกพลับ วงโรงเรียนวัดจอมทอง วงเพชรรุ่งลูกนเรศวร วงมะพร้าวหวาน จังหวัดพิษณุโลก วงพิชัยสามัคคี จังหวัดอุดรธานี ฯลฯ

วงม้งคละ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



พ่อครูวัน สุกใส ผู้เก็บรักษากลองม้งคละโบราณอายุร้อยกว่าปีคานหามทั้งดงาม ตัวคานหามทำเป็นรูป ตัวจระเข้



ที่มา : http://sukho.nfe.go.th/libkk/topic7_old.php?page=6
ห้องสมุดประชาชนอำเภอองไกรลาค ตำบลอง อำเภอองไกรลาค จังหวัดอุทัย



วงสะล้อ ซอ ปิน



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์

วงสะล้อ ซอ ปิน เป็นชื่อเรียกวงดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดน่าน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ สะล้อ และปิ่น (ซึง) ส่วนซอ นั้นเป็นวิธีการขับร้องลักษณะหนึ่งของวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะ

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี ทำให้เกิดเสียงด้วยการสี มีสาย ๒ สาย คันชักของสะล้อเป็นคันชักอิสระใช้สีด้านนอกเหมือนซอสามสายของวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลาง สะล้อของน่านมี ๒ ลักษณะ คือ สะล้อกลมและสะล้อก๊อบ สะล้อกลมเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมเหมือนสะล้อสองสายของเชียงใหม่



แต่มีลักษณะเฉพาะที่เป็นภูมิปัญญาของชาวน่าน พิจารณาได้จากการจัดตำแหน่งลูกบิด การตัดหน้ากะลามะพร้าว การชิงสายสะล้อ เป็นต้น ส่วนสะล้อก๊อบ เป็นสะล้อที่มีนมหรือหย่อง คันหนึ่งมีจำนวน ๙ นมบ้าง ๑๑ นมบ้าง การที่สะล้อมีนมหรือหย่องนี้ ช่วยให้การเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้คล่องตัวมาก โดยเฉพาะเด็กๆ ที่ต้องการฝึกเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้

ปิ่น หรือซึง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดของล้านนาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป เป็นเครื่องดีดสายคู่ โดยแบ่งออกเป็นสายคู่บนและสายคู่ล่าง รวมทั้งสิ้นสี่สาย มี ๓ ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ซึ่งให้เสียงทุ้มเหมาะกับการบรรเลงประกอบการขับซอ

การซอ ชาวน่านมีศิลปะการขับซอที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซอเมืองน่านได้รับการกล่าวขานว่ามีความไพเราะดังมีคำกล่าวว่า คนน่านพูดเร็วซอช้า เสียงใหม่พูดช้าซอเร็ว การขับซอของชาวน่านมีทำนองที่เป็นแบบฉบับควรค่าต่อการรักษา เรียนรู้ และสืบทอดต่อไปอย่างยิ่ง เช่น ทำนองคาดเมืองน่าน หรือทำนองล่องน่าน ซึ่งมีความเก่าแก่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยเมืองน่านยังตั้งอยู่ที่เมืองบัว นอกจากนี้ยังมีบทเพลงเก่าแก่ดั้งเดิมสืบทอดต่อกันมาอีกจำนวนมาก แม้ว่าบางเพลงอาจมีชื่อเรียกตรงกับเพลงของท้องถิ่นอื่นๆ ในดินแดนล้านนาก็ตาม แต่เพลงของชาวน่านก็มีทำนองเฉพาะของตนเอง เช่น เพลงกล่อมนางนอน แม่หม้ายก้อม แม่หม้ายเครือ ตีนตุ้ม ตีนแหบ เพลงลับแลหรือเพลงลับแล เพลงปั่นฝ้าย ซึ่งเป็นทำนองที่ให้อรรถรสที่ไพเราะอย่างมาก

วงสะล้อ ซอ ปิน จึงเป็นวงดนตรีที่มีคุณค่าโดยตรงทั้งต่อชาวน่าน ชาวล้านนา และชาวไทยทั่วประเทศ ดนตรีของชาวน่านจึงมีความโดดเด่นเฉพาะตัวที่ควรแก่ความภาคภูมิใจ เพราะกว่าจะถึงยุคสมัยนี้ บรรพบุรุษของชาวน่านได้สร้างสรรค์ ประยุกต์ พัฒนา และสืบทอดต่อกันมา ชาวน่านได้นำดนตรีเข้าไปสอดแทรกในประเพณีหลายอย่างจนเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมประเพณีที่ได้รับการยอมรับและถือปฏิบัติต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน

ตัวอย่างของศิลปินที่มีความสามารถโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ของวงสะล้อ ซอ ปิน เช่น พ่อไชยลังกา เครือแสน พ่อหนานเมืองดี เทพสิทธิ์ พ่อคำผาย นุบิง ศิลปินแห่งชาติ ฯลฯ

วงสะล้อ ซอ ปิน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



สวดสรภัญญ์



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

สรภัญญ์ เป็นการสวดในทำนองสังโยค คือ การสวด เป็นจังหวะหยุดตามรูปประโยคฉันทลักษณ์บทสวดจะมีลักษณะเป็นฉันทหรือกาพย์ก็ได้ แต่ที่นิยมกันมากคือ กาพย์ยานี สำหรับเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนา บาปบุญคุณโทษ นิทานชาดก นอกจากนั้น ก็ยังมีการแต่งกลอนเน้นไปทางศิลปวัฒนธรรมเช่น กลอนถามข่าว โอภาปราศรัย ชักชวน ให้ไปเยี่ยม การลา หรือเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นของอีสาน เช่น เรื่องก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ เป็นต้น บทสวดสรภัญญ์ มักไม่เน้นในเรื่องความรัก เพราะการสวดสรภัญญ์เกี่ยวข้องกับศาสนา และผู้ฝึกสอนเป็นพระภิกษุ จึงไม่ให้มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก เพราะไม่เหมาะสมกับพระสงฆ์

บทร้องสรภัญญ์เนื้อหาของเพลงสรภัญญ์กล่าวถึงเรื่องราวของพุทธศาสนา ยกย่องสรรเสริญบุคคลผู้มีพระคุณ ให้ความรู้เกี่ยวกับนิทาน ตำนานพื้นบ้านและเหตุการณ์ปัจจุบัน มุ่งอบรมสั่งสอนให้คนทำความดีมีจริยธรรม พรรณนา ธรรมชาติ นิทานพื้นบ้านช่วยให้เกิดอารมณ์ผ่อนคลาย มีเรื่องราวสนุกสนานก่อให้เกิดความสามัคคี บทเพลงสรภัญญ์ จึงเป็นเพลงขับจริยธรรมอย่างแท้จริง

ในด้านศิลปะการแสดง สวดสรภัญญ์ จัดเป็นการขับร้องเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่ผสมผสานกัน ระหว่างการ ขับร้องหรือสวด และบางครั้งยังมีการรำประกอบด้วย บทสวดสรภัญญ์มีลักษณะสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ สัมพันธ์กับศาสนา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วรรณกรรมและค่านิยม เป็นความบันเทิงอีกลักษณะหนึ่งที่ทำให้ทั้งความรู้ ความสนุกสนาน และแนวทางปฏิบัติอันดีงาม

ในอดีตการขับร้องสรภัญญ์มีบทบาทสำคัญต่อชุมชนชาวอีสานเป็นอย่างมาก จึงมีการส่งเสริมและสนับสนุน การขับร้องและสวดสรภัญญ์ด้วยการจัดประกวดการขับร้อง เป็นกิจกรรมแทรกในงานต่างๆ อันส่งผลให้มีผู้คิดและ แต่งบทสรภัญญ์กันมากขึ้น ผู้ที่แต่งส่วนใหญ่ คือ พระสงฆ์ หรือฆราวาสที่เคยบวชเรียน หรือมีประสบการณ์ในการ ขับสรภัญญ์และรักในศิลปะการประพันธ์ ความแตกต่างของการสวดสรภัญญ์ของภาคอีสานและภาคอื่นๆ คือ ถ้อยคำ สำเนียงภาษาเน้นและมีความโดดเด่นทางด้านสำเนียงภาษาถิ่นอีสาน โดยน้ำเสียงของการขับร้องมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ส่วนเนื้อหาในบทสวดหลายบทเป็นเนื้อหาที่นำมาจากวรรณกรรมท้องถิ่นของชาวอีสาน ในปัจจุบันการสวดสรภัญญ์ นิยมนำไปใช้ในงานบุญประเพณีต่าง ๆ ตามฮีตสิบสองคองสิบสี่

สรภัญญ์จำแนกได้ ๑๐ บท คือ บทบูชาพระรัตนตรัย บทนมัสการให้ว้ครูและเคารพบิดามารดา บทคำสอนทาง พุทธศาสนา สรรเสริญพระศาสนาและวันสำคัญต่างๆ ทางพุทธศาสนา บทที่เป็นคำสอนทางโลก บทสุภาษิตคำพังเพย อุปมาอุปไมย บทที่อยู่ในความสนใจของชาวบ้าน บทที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบัน บทพรรณนาธรรมชาติ บทวรรณกรรม พื้นบ้าน และบทที่มีเนื้อหาเบ็ดเตล็ด



ปัจจุบันการสวดสรภัญญ์ของชาวภาคอีสาน นิยมขับร้องหรือสวดกันในหลายจังหวัด เช่น จังหวัด มหาสารคาม อุบลราชธานี ร้อยเอ็ด ยโสธร ฯลฯ นิยมขับร้องในงานต่างๆ ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล เช่น งานทอดผ้าป่า งานกฐิน งานทอดเทียน งานกวนข้าวทิพย์ ในกิจกรรมวันธรรมสวนะ งานศพ ชาวอีสาน ได้ร่วมใจกันสืบสานการสวดสรภัญญ์ให้คงอยู่ด้วยการสวดสรภัญญ์ในวันธรรมสวนะและงานบุญต่างๆ และ จัดให้มีการประกวดสวดสรภัญญ์กันอยู่เสมอ โดยมีการแข่งขันตั้งแต่ระดับตำบลจนถึงระดับภาค นอกจากนี้ ยังได้ถ่ายทอดให้กับเยาวชนโดยการบรรจุอยู่ในการเรียน การสอนวิชาการธรรมทอ้งถิ่นในโรงเรียนต่างๆ ของภาค อีสานอีกด้วย

สวดสรภัญญ์ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



การสวดสรภัญญ์ ของเยาวชนในสถานศึกษาต่างๆ

หมอลำกลอน



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์พันธ์ แสนทวีสุข

หมอลำกลอน เป็นการลำที่ใช้บทกลอนโต้ตอบกันระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิงในเรื่องต่างๆ บทกลอนที่หมอลำใช้ลำเรียกว่า “กลอนลำ” ซึ่งมีลักษณะเป็นร้อยกรองที่มีเนื้อหาสาระหลายประเภท เช่น วิถีชีวิต นิทานพื้นบ้าน ธรรมชาติ วรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา คำสอนโบราณของชาวอีสาน คติธรรม ข้อคิดเตือนใจโต้ตอบกัน และกลอนที่เกี่ยวกับวิชาการต่างๆ

การแสดงหมอลำกลอน ประกอบด้วย หมอลำชายและหมอลำหญิง ฝ่ายละ ๑ คน โดยแต่ละฝ่ายมีหมอแคนของตน เนื้อหาสาระอยู่ที่บทกลอนที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกัน ผู้ที่จะเป็นหมอลำกลอนที่ดีได้นั้นต้องเป็นผู้มีความรอบรู้หลายด้านและหลากหลาย ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ การทำมาหาเลี้ยงชีพ ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษากวีคุณโทษ ค่านิยมสังคม ข้อธรรมะไปจนถึงนิทานชาดก และข่าวสารการบ้านการเมือง อีกทั้งต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีได้อย่างทันท่วงที นอกจากนี้ ยังมีความสวยงามอ่อนช้อยของท่ารำประกอบการลำที่หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงได้สร้างสรรค์ขึ้น

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำกลอน คือ แคน หมอแคนเป่าแคนประกอบการลำกลอน แคนเป็นเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำกลอนของชาวอีสาน การเลือกใช้แคนประกอบการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับหมอลำ เช่น หมอแคนของหมอลำฝ่ายชายใช้แคนเจ็ดหรือแคนแปด ส่วนหมอแคนของหมอลำฝ่ายหญิงใช้แคนที่มีเสียงใหญ่คือแคนเก้า

นอกจากหมอลำกลอนจะเป็นศิลปะที่ให้ความบันเทิงสนุกสนานเพลิดเพลิน สอดแทรกความรู้ ความคิด คติธรรม ความเชื่อ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ที่ทำให้คนฟังเกิดความเพลิดเพลิน และมีส่วนช่วยส่งเสริมจริยธรรม คุณธรรม รักษาบรรทัดฐานของสังคม ช่วยอนุรักษ์วรรณกรรมและศิลปะพื้นบ้านแล้ว ยังเป็นสื่อในการถ่ายทอดความคิดเห็นของประชาชน เป็นภูมิปัญญาของชุมชนในสมัยที่การศึกษายังไม่เจริญเช่นทุกวันนี้ ถือเป็นการศึกษานอกกระบวนที่เน้นความประพฤติ สอนให้คนเป็นคนดี และในสมัยหนึ่งหมอลำยังช่วยเผยแพร่ความรู้ด้านลัทธิการเมือง ชี้นำให้ประชาชนเข้าใจในการปกครองระบอบประชาธิปไตย และให้ความรู้ต่างๆ เช่น การวางแผนครอบครัว การคุมกำเนิด การกินที่ถูกสุขลักษณะ เป็นต้น

ปัจจุบันหมอลำกลอนก็อยู่ในสภาพเช่นเดียวกับการละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านอื่นๆ ที่มีแนวโน้มจะสูญหายหรือเสื่อมไปจากค่านิยมของชาวอีสาน จึงต้องมีการประยุกต์ให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ตัวอย่างหมอลำ ที่พัฒนาไปจากหมอลำกลอน เช่น หมอลำเพลิน ลูกทุ่ง หมอลำ และหมอลำซิ่ง ฯลฯ ตัวอย่างหมอลำกลอนที่โดดเด่นและคงคุณค่าตามแบบแผนเดิม เช่น *หมอลำฉวีวรรณ พันธุ* ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำกลอน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



การแสดงหมอลำกลอน โดยแม่ฉวีวรรณ พันธุ

ศิลปินแห่งชาติปีพุทธศักราช ๒๕๓๖

และพ่อเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติปีพุทธศักราช ๒๕๓๔



หมอลำพื้น



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ปิยนันท์ แสงทวิสุข

หมอลำเป็นศิลปะการขับร้องเพลงพื้นบ้านและการแสดงพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีความหมาย ๒ อย่าง อย่างแรก หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการขับลำนำหรือการขับร้อง โดยการท่องจำจากกลอนลำหรือบทกลอน ที่มีผู้ประพันธ์ขึ้นเป็นภาษาถิ่นอีสาน อย่างที่สอง หมายถึง ศิลปะการแสดงพื้นเมือง หรือมหรสพอย่างหนึ่งของชาวอีสานการเปล่งเสียงขับร้องก็ได้

หมอลำกำเนิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัดเพราะไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่สันนิษฐานว่าอาจเกิดจากการสวดอ้อนวอน ความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีดิน และผีบรรพบุรุษตามความเชื่อดั้งเดิม หรือเกิดจากธรรมเนียมการอ่านหนังสือผูก (วรรณกรรมพื้นบ้านที่มีการจารลงในใบลาน) และการเทศน์ลำหนังสือผูกของพระสงฆ์ หรือเกิดจากการเกี่ยวพาราสีของหนุ่มสาวเนื่องในโอกาสต่างๆ

หมอลำแบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ หมอลำที่แสดง เพื่อความบันเทิง เช่น หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำเรื่อง หมอลำเพลิน ซึ่งแต่ละอย่างก็จะมีลักษณะแตกต่างกัน และหมอลำที่แสดงในพิธีกรรมได้แก่ หมอลำผีฟ้า เป็นการลำที่มีจุดประสงค์ ๒ อย่าง คือ รักษาคนป่วย และพยากรณ์ดินฟ้าอากาศ

หมอลำพื้น เป็นการลำแบบเล่าเรื่องหรือนิทาน หรือคำสอนเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา มีลักษณะแสดงเป็นการลำเดี่ยวหรือลำคนเดียว ส่วนใหญ่เป็นหมอลำผู้ชายโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ เรื่องที่นำมาเล่าต้องเป็นเรื่องที่มาจากวรรณกรรม เช่น เรื่องการะเกด ลินไซ นิทานชาดก ฯลฯ ในการลำผู้ลำใช้ผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดงท่าทาง เป็นพระเอก นางเอก หรือเป็นนักรบตามเนื้อเรื่อง

หมอลำพื้นมีบทบาทสร้างความบันเทิงให้แก่คนในชุมชนและกลุ่มเกลาสังคม บันทึกคำสอน ปรัชญาของชุมชนอีสานที่สืบทอดต่อกันมา ในปัจจุบันหมอลำพื้นกำลังจะสูญหายไปจากแผ่นดินอีสาน เนื่องจากขาดผู้สืบทอดอีกประการหนึ่งผู้ที่จะเป็นหมอลำพื้นได้ก็ต้องใช้ระยะเวลาในการปลูกฝังและบ่มเพาะ เพื่อให้สามารถจดจำเนื้อเรื่องต่างๆ ได้เป็นอย่างดี รวมทั้งต้องสามารถตีบทตัวละครต่างๆ ได้ด้วย การลำจึงจะมีรสชาติชวนติดตาม ตัวอย่างหมอลำพื้นที่โดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ในปัจจุบัน เช่น หมอลำทองมาก จันทะลือ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำพื้น ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



ภาพ : การแสดงหมอลำพื้น

ที่มา : <http://www.culture.go.th/subculture4/images/stories/PA/52-8.jpg>

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๕๕

นาฏศิลป์และการละคร



ก้านกึงกะหฺร่า



เรียบเรียงโดย อุดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์

ก้านกึงกะหฺร่า หรือ ก้านกึงกะหล่า เป็นการแสดงวัฒนธรรมของคนไต(กลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่) ภาษาไทใหญ่ คำว่า “ก้า” แปลว่า “เพื่อนร่า” ดังนั้น “ก้านกึงกะหฺร่า” แปลว่า “การเพื่อนร่ากึงกะหฺร่า”

ส่วนสำคัญของการแสดงประกอบด้วยตัวกิงนร (นกึงกะหฺร่า) ที่เรียกกันทั่วไปว่า “ตัวนก” ซึ่งมี ส่วนประกอบ ๓ ส่วน คือ ปีก หาง และลำตัว ส่วนท่าร่า จะเป็นท่าที่เลียนแบบอากัปกริยาของนก เช่น ขยับปีก ขยับหาง บิน กระโดดโลดเต้นไปตามจังหวะของกลอง สำหรับดนตรีที่ใช้ประกอบนิยมใช้วงกลองกันยาวตีประกอบจังหวะและใช้ท่วงทำนองเป็นสิ่งกำหนดท่าร่าด้วย

การรำนกึงกะหฺร่าในอดีตจะเป็นการแสดงที่เฉลิมฉลองเทศกาลออกพรรษา ซึ่งตรงกับเดือน ๑๑ ภาษาไทใหญ่ เรียกว่า “ปอยเดือน ๑๑” หรือ “ออกหว่า” (หว่า แปลว่า พรรษา) ซึ่งมีตำนานตามพุทธชาดกว่า พระพุทธเจ้าเสด็จนิวัติยังโลกมนุษย์จากบันไดทิพย์ที่พระอินทร์เนรมิตให้ เทวดา มนุษย์และสัตว์ในหิมพานต์จึงต่างพากันไปรับเสด็จด้วยความยินดี และมีการแสดงต่างๆ รวมทั้งการแสดงร่ากึงกะหฺร่าด้วย ต่อมาการร่ากึงกะหฺร่าได้ถูกประยุกต์ใช้กับเทศกาลงานบุญอื่นๆ และยังถือเป็นการสืบสานพระพุทธศาสนา การสร้างความสามัคคี รวมทั้งการรู้สำนึกในบุญคุณ



ครูแม่ครูที่มีความรู้เรื่องรำนกึงกะหฺร่า
มาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



ปัจจุบันสามารถพบการแสดงกิ่งกะหว่าได้ในงานรับรองแขกบ้านแขกเมืองและการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างภูมิภาคและระหว่างชาติอีกด้วย อย่างไรก็ตาม การรำนกกิ่งกะหว่ากำลังเผชิญกับปัญหาสำคัญ ได้แก่ ๑) การรำนกกิ่งกะหว่าหมดความสำคัญในพิธีกรรม (เจ้าของวัฒนธรรมเริ่มไม่ตระหนักถึงคุณค่าของรำนกกิ่งกะหว่าในพิธีกรรม) ๒) มีการนำรำนกกิ่งกะหว่า ไปใช้ผิดประเภทโดยเฉพาะคนนอกวัฒนธรรมที่นำไปใช้ในเชิงธุรกิจมากกว่าเชิงคุณค่า ๓) เมื่อมีการนำการแสดงรำนกกิ่งกะหว่าไปใช้ในงานต่างๆ โดยเฉพาะคนนอกวัฒนธรรมซึ่งมักไม่ได้กล่าวถึงและอ้างอิงแหล่งที่มาของการรำนกกิ่งกะหว่าที่ถูกต้อง และ ๔) ในปัจจุบันพบว่าเริ่มมีการสืบทอดการรำนกกิ่งกะหว่า แต่พบว่าผู้ที่มาเรียนรู้นั้นส่วนมากเป็นคนนอกวัฒนธรรมซึ่งมักเป็นการสืบทอดเน้นที่ “รูปแบบ” มากกว่าให้ความสำคัญกับส่วนที่เป็นคุณค่าและความหมายของการรำน ผู้ที่สืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงแขนงนี้ อาทิ ๑) พ่อครูปายเมือง ลายไส บ้านเปียงหลวง ต.เปียงหลวง อ.เวียงแหง จ.เชียงใหม่ ๒) พ่อครูลน หลาวฟ้า บ้านหลักแต่ง ต.เปียงหลวง อ.เวียงแหง จ.เชียงใหม่ ๓) พ่อครูลง ลุงหย่า ต.โป่งน้ำร้อน อ.ฝาง จ. เชียงใหม่ ๔) พ่อครูแสง ส่างหลอย ต.เทอดไทย อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ๕) อาจารย์ประเสริฐ ประดิษฐ์ ต.ผาบ่อง อ.เมือง จ.แม่ฮ่องสอน ๖) แม่ครูจันทร์นิพา ทองคำ ต.แม่เงา อ. ขุนยวม จ. แม่ฮ่องสอน

ก้านกกิ่งกะหว่าได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



การแต่งกายก้านกกิ่งกะหว่าของเยาวชน



การแสดงในพระราชพิธี



เรียบเรียงโดย สุรัตน์ จงดา

การแสดงในพระราชพิธี เป็นการละเล่นของราชสำนักที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและยังคงสืบทอดจนถึงรัชกาลปัจจุบัน โดยเล่นในงานราชพิธีที่เป็นงานเฉลิมฉลองตลอดงานสมโภช เช่น งานพระราชพิธีโสกันต์ สมโภชพระคชาธาร เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีแทรกเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย เช่น ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องกรุงพณชมทวีป พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเรื่องสามัคคีเภท เป็นต้น



สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ
เจ้าฟ้ากรมพระยา
นริศรานุวัดติวงศ์

การแสดงในพระราชพิธีมี ๕ ประเภท คือ ระเบง โมงครุ่ม กุลาคีไม้ แทงวิสัย และกระอ้าว แทงควาย โดยแต่ละประเภทยังมีสาระสังเขปคือ

ระเบง มีเนื้อหาเกี่ยวกับหัวหน้ากษัตริย์และกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดนคร เดินทางไปช่วยงานโสกันต์ที่เขาไกรลาส ระหว่างทางได้ยิงธนูถูกนกกยุงพาหนะของพระกาลตายจึงถูกพระกาลสาป แต่ด้วยความสงสารจึงถอนคำสาป

โมงครุ่ม มีเนื้อหาเกี่ยวกับการตีฆ้องโหม่งและกลองพร้อมเสียงร้องและทำรำของผู้แสดงที่ให้จังหวะลีลา รุกเร้าใจ ตามลีลา ๒๐ ท่ารำ เช่น เทพพนม ช้างประสาธนา บัวตูมบัวบาน เป็นต้น

กุลาคีไม้ ผู้แสดงแต่งหน้าด้วยเสื้อผ้าเฉพาะ สวมเทริด มือถือคทา มีฆ้องโหม่งตีให้จังหวะและสัญญาณ ส่วนท่าคีไม้ที่เป็นแบบแผนมี ๓ ท่า เรียกว่า “ตีสามท่า”

แอทงวิสัย มีผู้แสดง ๒ คน ถืออาวุธประจำตัวด้วยปลายอาวุธกันไปตามาโดยมีวงปีพาทย์บรรเลงประกอบตามจังหวะ และเวลาที่ประพาทกัน

กระอ้าวแอทงควาย เป็นการละเล่นของตัวแสดงที่มีตาโสนางกระอ้าว โดยเล่าถึงนางกระอ้าว ฝันว่าได้กินแกงดับควาย จึงบอกสามีออกไปแอทงควายด้วยกัน เครื่องดนตรีมี กลองตุ๊ก ฉิ่ง ฉาบ จังหวะกระอ้าวแอทงควายนี้ เป็นเค้าของการแสดงชาวบ้าน คือ บ้องตันแอทงหรือกระตัวแอทงเสื่อ

การแสดงในพระราชพิธี ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔





กุลาตีไม้



แทงวิสัย



โมงครุ่ม



ระเบง



กระอ้าวแทงควาย



โขน



เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทย มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ตามหลักฐานจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวถึงการเล่นโขนว่า เป็นการเดินออกท่าทางเข้ากับเสียงซอ และเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธ

โขนพัฒนามาจากศิลปะการแสดงหลายแขนงด้วยกัน คือ นำวิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่น ชักนาटकตาดำบรรพ์ นำท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้นมาจากกระบี่กระบอง และนำศิลปะการพากย์ การเจรจา เพลงและเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของผู้แสดงที่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์มาจากการแสดงหนังใหญ่ ลักษณะสำคัญของโขนอยู่ที่ผู้แสดงต้องสวมหัวโขนหมดทุกตัว ยกเว้นตัวพระ ตัวนาง และตัวเทวดา มีต้นเสียงและลูกคู่ร้องบทให้มีคนพากย์และเจรจา แสดงเรื่องราวแต่เพียงเรื่องเดียว

การแสดงโขนมีพัฒนาการมาเป็นลำดับ จำแนกประเภท ได้ดังนี้

๑. โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นกลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรง ใช้ภูมิประเทศ ธรรมชาติเป็นฉากในการแสดง ผู้แสดงเป็นชายล้วน ตัวละครทุกตัวต้องสวมหัวโขน นิยมแสดงตอนยกทัพรบกันเป็นพื้น จึงแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ ฝ่ายผลัดกันออกมาแสดงดำเนินเรื่อง ดังนั้นจึงต้องใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงพร้อมกัน ๒ วง ไม่มีบทร้อง มีแต่บทพากย์และเจรจาบ้าง



ภาพ : การแสดงโขน ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๒. **โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว** เป็นการแสดงโขนบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง มีราวพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงบทของตนแล้วก็จะไปนั่งบนราว สมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง ส่วนผู้แสดงเป็นเสนาหรือวานรยั้งคงนั่งพื้นแสดงปกติ การแสดงโขนประเภทนี้ไม่มีการขับร้อง มีแต่การพากย์และเจรจา ดนตรีมีวงปี่พาทย์ ๒ วง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์

๓. **โขนหน้าจอ** เป็นโขนที่แสดงตรงหน้าจอหนังใหญ่โดยเจาะผ้าดิบทั้ง ๒ ข้างของจอ ทำเป็นช่องประตูเข้าออก แล้วทำเป็นซุ้มประตู ด้านหนึ่งเป็นปราสาทราชวัง สมมติเป็นกรุงลงกา อีกด้านหนึ่งเป็นค่ายพลปลาทูพระรามแล้ว โขนก็ขึ้นไปแสดงบนโรง มีการพากย์และเจรจา มีดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดงเพียงวงเดียว

๔. **โขนโรงใน** เป็นศิลปะการผสมผสานระหว่างโขนหน้าจอกับละครใน คือเริ่มมีผู้แสดงหญิงเข้ามาปะปน มีการออกทำรำ เต้น ผู้แสดงเป็นตัวพระเริ่มไม่ต้องสวมหัวโขน มีการพากย์และเจรจาตามแบบโขน นำเพลงขับร้องและเพลงดนตรีแบบละครในและระบำรำฟ้อนเข้ามาผสมด้วย โขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงในปัจจุบันนี้ ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงใน ไม่ว่าจะแสดงกลางแจ้งหรือแสดงหน้าจอก็ตาม

๕. **โขนฉาก หรือโขนโรง** สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นราวรัชกาลที่ ๕ โดยมีผู้คิดสร้างฉากมาประกอบการแสดงโขนบนเวทีในโรง (วิก) คล้ายกับการแสดงละครตึกดำบรรพ์การแสดงแบ่งเป็นฉากเป็นตอนและมีการประดิษฐ์ฉากขึ้นประกอบตามท้องเรื่อง วิธีแสดงดำเนินเช่นเดียวกับโขนโรงในมีการขับร้อง รำ เต้น และมีเพลงหน้าพาทย์

ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของโขน คือ เครื่องแต่งกาย แบ่งออกเป็น ๓ ฝ่าย คือ ฝ่ายมนุษย์-เทวดา(พระ นาง) ฝ่ายยักษ์ และฝ่ายลิง โดยแบ่งลักษณะเครื่องแต่งกายได้ ๓ ประเภท คือ เครื่องประดับศีรษะ เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับกายต่างๆ

การพากย์โขนก็เป็นศิลปะสำคัญควบคู่กับการแสดงโขนเพื่อใช้ในการบรรยายและแสดงอารมณ์ประกอบตัวแสดง

บทพากย์ ใช้สำหรับเดินเรื่องการแสดงโขน แต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดกาพย์ฉก ๑๖ หรือกาพย์ยานี ๑๑ บทพากย์มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป บทเจรจาเป็นบทร่ายยาว ส่งและรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ ใช้ได้ทุกโอกาสคนพากย์และเจรจานี้ใช้ผู้ชายไม่น้อยกว่า ๒ คน เพื่อจะได้โต้ตอบกันทันท่วงที เมื่อพากย์หรือเจรจายก



กระบวนการแล้วต้องการให้ปี่พาทย์ทำเพลงอะไรก็ร้องบอกไป เรียกว่า “บอกหน้าพาทย์” ส่วนวงดนตรีประกอบการแสดงโขนใช้ “วงปี่พาทย์” อาจเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ตามความเหมาะสม

โอกาสที่แสดงโขน การแสดงโขนสามารถใช้แสดงได้หลายวาระ ได้แก่ แสดงเป็นมหรสพบูชา เช่น ในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ หรืออัฐิเจ้านาย ตลอดจนศพขุนนาง หรือผู้ใหญ่ที่เป็นที่เคารพนับถือทั่วไป แสดงเป็นมหรสพสมโภช เช่น ในงานฉลองปูชนียสถาน พระอารามหรือสมโภชเจ้านายทรงบรรพชา สมโภชในงานเฉลิมพระชนมพรรษา สมโภชวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์ เป็นต้น และแสดงเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงในโอกาสทั่วไป

นอกจากโขนจะเป็นการแสดงที่มีองค์ประกอบทางศิลปะหลายด้านดังกล่าวข้างต้นแล้ว การแสดงโขนยังมีคุณค่าในการให้แง่คิด คติเตือนใจ คุณธรรม และจริยธรรมต่างๆ ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้อีกด้วย

ปัจจุบันสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนละครขึ้นใหม่ เนื่องจากทรงมีพระราชดำริว่าในปัจจุบันการแสดงโขนถดถอยลงเรื่อยๆ ทั้งในเรื่องความไม่พิถีพิถันและไม่ให้รายละเอียดในการปัก การถัก การแต่งหน้าอีกทั้งอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงมีความเก่า ทุตร朽 เพื่อตระหนักถึงความสำคัญของโขนอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเพื่อเป็นการสืบสานศิลปะงานฝีมือ เช่น ช่างทำหัวโขน ช่างปักสะตึงกริ่งไหม และช่างเงินช่างทอง รวมทั้งศิลปะการแต่งหน้าที่แสดงออกถึงความเป็นศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ

องค์กรที่ทำหน้าที่ในการสืบสานศิลปะการแสดงโขนได้อย่างโดดเด่น ได้แก่ กรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

โขน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



ภาพ : การแสดงโขน ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



โนรา

เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมของคนในภาคใต้ องค์ประกอบหลักในการแสดงโนรา คือ เครื่องแต่งกาย และเครื่องดนตรี

เครื่องแต่งกายประกอบด้วย เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่องเครื่องลูกปัดร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายมีดอกดวง ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ปีกนกแอ่นหรือปีกเหม่ง ทับทรวง ปีกหรือหางหงส์ ผ้าถุง สนับเพลลา ผ้าห้อยหน้า ผ้าห้อยข้าง กำไลต้นแขน-ปลายแขน และเล็บ ทั้งหมดนี้เป็นเครื่องแต่งกายของโนราใหญ่หรือโนรายืนเครื่อง ส่วนเครื่องแต่งกายของตัวนางหรือนางรำเรียกว่า “เครื่องนาง” ไม่มีกำไลต้นแขนทับทรวง และปีกนกแอ่น

เครื่องดนตรีของโนรา ส่วนใหญ่เป็นเครื่องตีให้จังหวะ ประกอบด้วย ทับ (โทนหรือทับโนรา) มี ๒ ใบ เสียงต่างกัน เล็กน้อย ใช้คนตีเพียงคนเดียว เป็นเครื่องตีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนองตามผู้รำ กลองทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ ปี่ โหม่ง หรือฆ้องคู่ ฉิ่ง และตะแตร

โนรามีการแสดง ๒ รูปแบบ คือ โนราประกอบ พิธีกรรม (โนราโรงครู) และโนราเพื่อความบันเทิง ซึ่งมีความแตกต่างกัน ดังนี้

โนราประกอบพิธีกรรมหรือโนราโรงครู เป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญในวงการโนราเป็นอย่างมาก เพราะเป็นพิธีกรรมเพื่อเชิญครูหรือบรรพบุรุษของโนรามายังโรงพิธีเพื่อไหว้ครูหรือไหว้ตายายโนรา เพื่อรับของแก้บน และเพื่อครอบเทริดหรือผูกผ้าแก่ผู้แสดงโนรารุ่นใหม่ มี ๒ ชนิด คือ โนราโรงครูใหญ่ หมายถึง การรำโนราโรงครูอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งจะต้องกระทำต่อเนื่องกัน ๓ วัน ๓ คืน จึงจะจบพิธีโดยจะเริ่มในวันพุธไปสิ้นสุดในวันศุกร์ และจะต้องกระทำเป็นประจำทุกปี หรือทุกสามปี หรือทุกห้าปี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพิธีการถือปฏิบัติของโนราแต่ละสาย สำหรับโนราโรงครูเล็กใช้เวลา ๑ วันกับ ๑ คืน โดยปกตินิยมเริ่มในตอนเย็น วันพุธแล้วไปสิ้นสุดในวันพฤหัสบดี

โนราเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิงโดยตรง มีลักษณะสำคัญ ดังนี้

๑. การรำ โนราแต่ละตัวต้องรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำผสมท่าต่างๆเข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่ว



ชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรี และต้องทำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงเหมาะสมแก่กรณี บางคนอาจوجدความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแซน การทำให้ตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง เป็นต้น

๒. การร้อง โนราแต่ละตัวต้องอวดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็ว ได้นื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบ แก่คำอย่างฉับพลันและคมคาย เป็นต้น

๓. การทำบท เป็นการอวดความสามารถในการตีความหมายของบทร้องเป็นทำรำ ให้คำร้องและท่ารำสัมพันธ์กัน ต้องดีทำให้พิสดารหลากหลายและครบถ้วนตามคำร้องทุกถ้อยคำ ต้องขับบทร้องและตีท่ารำให้ประสมกลมกลืนกับจังหวะและลีลาของดนตรีอย่างเหมาะสมยิ่งการทำบทจึงเป็นศิลปะสุดยอดของโนรา

๔. การรำเฉพาะอย่าง นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการทำบทดังกล่าวแล้ว ยังต้องฝึกการรำเฉพาะอย่างให้เกิดความชำนาญเป็นพิเศษด้วย ซึ่งการรำเฉพาะอย่างนี้อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู ในพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำลงครูหรือโรงครู หรือในการรำแก้บน เป็นต้น ตัวอย่างการรำเฉพาะอย่าง เช่น รำบทครูสอน รำเพลงทับ เพลงโทน รำเพลงปี่ รำขอเทริด รำคล้องหงส์

๕. การเล่นเป็นเรื่อง โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอ อาจมีการเล่นเป็นเรื่องให้ดูเพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้ดีกันแล้วบางตอนมาแสดง ไม่เน้นการแต่งตัวตามเรื่องแต่จะเน้นการตลก และการขับบทกลอนแบบโนราให้ได้เนื้อหาดำตามท้องเรื่อง

การแสดงโนราที่เป็นงานบันเทิงทั่วไป แต่ละครั้งแต่ละคณะมีลำดับการแสดงที่เป็นขนบนิยม โดยเริ่มจาก **ตั้งเครื่อง** (ประโคมดนตรีเพื่อขอที่ขอทาง เมื่อเข้าโรงแสดงเรียบร้อยแล้ว) โหมโรง กาศครู หรือเชิญครู (ขับร้องบทไหว้ครู กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนราสฤตัตัน (หมายถึง ครูต้น ผู้ให้กำเนิดโนรา คือ นางนวลลาลี ขุนศรีศรัทธา ตามตำนานโนรา) และผู้มีพระคุณทั้งปวง)

ปล่อยตัวนางรำออกกรำ (อาจมีผู้แสดงจำนวน ๒-๕ คน) ซึ่งมีขั้นตอน คือ **เกี่ยวม่าน หรือขับหน้าม่าน** เป็นการขับร้องบทกลอนอยู่ในม่านกันโดยไม่ให้เห็นตัว/**ออกกรำรำ** แสดงความชำนาญและความสามารถในการเชิงรำเฉพาะตัว/**นั่งพนักร ว่าบทร่ายแดระ แล้วทำบท** (ร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้นๆ)/**ว่ากลอน** เป็นการแสดงความสามารถเชิงบทกลอน (ไม่เน้นการรำ) ถ้าว่ากลอนที่แต่งไว้อ่อน เรียกว่า “ว่าคำพริต” ถ้าเป็นผู้มีปฏิภาณมักว่ากลอนสด เรียกว่า “ว่ามุตโต” และรำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง

ออกพราน คือ ออกตัวตลก เป็นผู้มีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศให้ครึกครื้น



ออกตัวนายโรง หรือโนราใหญ่ นายโรงจะอวดท่ารำและการขับบทกลอนเป็นพิเศษให้สมแก่ฐานะที่เป็นนายโรง ในกรณีที่เป็นการแสดงประชันโรง โนราใหญ่จะทำพิธีเสียนพราย และเหยียบลูกนาว เพื่อเป็นการตัดไม้ข่มนามคู่ต่อสู้ และเป็นกำลังใจแก่ผู้ร่วมคณะของตน

ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่องและเล่นเรื่องอะไร จากนั้นจึงเล่นเป็นเรื่อง

ปัจจุบันการแสดงโนรายังคงมีการแสดงทั้ง ๒ รูปแบบ ทั้งเพื่อความบันเทิงและการรำในพิธีกรรม คุณค่าของ โนรา นอกจากเครื่องแต่งกายและท่ารำที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะแล้ว โนรายังทำหน้าที่เป็น “สื่อ” เผยแพร่ให้ ข้อมูลข่าวสารต่างๆ ให้ประชาชนได้รับทราบอย่างทั่วถึง และเข้าถึงชาวบ้านได้ง่าย โนราจึงเป็นศิลปะการแสดงของ ชาวภาคใต้ที่ยังคงครองความนิยมท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงในโลกปัจจุบันได้ดีตามสมควร ตัวอย่างโนราที่ โดดเด่น เช่น คณะศรีน้อย ดาวรุ่ง จังหวัดตรัง และคณะโนราน้อย โบราณศิลป์ จังหวัดพัทลุง คณะละไมศรีรักษา จังหวัดสงขลา

โนรา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



ภาพ : การแสดงโนรา

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



โนราโรงครู



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

โนราโรงครูเป็นการแสดงเชิงพิธีกรรมที่มีจุดมุ่งหมายสำคัญ คือ เพื่อเป็นการเคารพบูชาและแสดงความกตัญญูต่อวิญญาณบรรพบุรุษ เพื่อแก้บนหรือแก้หมอยและเพื่อทำพิธีครอบครูโนราและรักษาโรคต่าง ๆ

การแสดงโนราโรงครูมี ๒ ประเภท คือ ๑) การแสดงโนราโรงครูใหญ่ เป็นการแสดงโนราโรงครูสมบูรณ์แบบถูกต้องครบถ้วนตามประเพณีและนิยมแสดงโดยทั่วไปใช้เวลา ๓ วัน ๒ คืน ๒) การแสดงโนราโรงครูเล็กหรือโรงค้ำครู เป็นการแสดงเพื่อยืนยันว่าจะมีการจัดโรงครูใหญ่อย่างแน่นอน ใช้เวลาแสดง ๑ วัน ๑ คืน การแสดงโนราโรงครูซึ่งจัดโดยทั่วไปเริ่มในเดือนมีนาคมถึงเดือนกันยายนเริ่มพิธีในวันพุธถึงวันศุกร์ การแสดงโนราโรงครูมีองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงโนราสมบูรณ์ครบถ้วนทุกขั้นตอน ตั้งแต่การรำ การร้อง การแสดงเป็นเรื่อง และการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม

องค์ประกอบและรูปแบบในการแสดงโนราโรงครู ประกอบด้วย การรำ มีรูปแบบการรำพื้นฐาน การรำขั้นสูง และการรำประกอบพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ รำสิบสองท่า รำสิบสองบท รำคล้องหงส์และแทงเข้ การร้องใช้รูปแบบการร้องรับของผู้รำและนักดนตรี คือ การร้องรับไม่ใช้ท่ารำ การร้องรับประกอบท่ารำ ได้แก่ ร้องรับบทกาดครู ร้องรับประกอบการรำทุกประเภท การแสดงเป็นเรื่อง เป็นรูปแบบของการแสดงละครจากวรรณกรรมพื้นบ้านเฉพาะตอนสำคัญต่อเนื่องกัน ๑๒ เรื่องและเลือกเรื่องมาแสดงเต็มรูปแบบของพิธีกรรมอีก ๒ เรื่อง เพื่อสร้างความศรัทธาในพิธีกรรมให้มากยิ่งขึ้น การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม มีรูปแบบของจังหวะที่ใช้ประกอบพิธีกรรมแต่ละขั้นตอนโดยเฉพาะได้แก่ การเซ่นของสังเวยและประทับทรงใช้เพลงเซต การเชิญวิญญาณใช้จังหวะเชิญตายาย การรำรำประกอบพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ใช้เพลงโค

ปัจจุบัน โนราโรงครูยังคงมีการสืบสานอย่างเคร่งครัดในหลายจังหวัด เช่น สงขลา พัทลุง นครศรีธรรมราช ตรัง เป็นต้น โดยเฉพาะในกลุ่มคณะโนรายังประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู รักษาจารีตขนบธรรมเนียมการแสดงและพิธีกรรมอย่างต่อเนื่อง

โนราโรงครู ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๑๐๓



ภาพ : พิธีกรรมโนราโรงครู
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



ฟ้อนกลองตุ้ม



เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ปิยนันท์ แสนทวีสุข

ฟ้อนกลองตุ้ม หรือฟ้อนส่วยมือ เป็นการฟ้อนรำที่เก่าแก่และโบราณของชาวอีสาน เป็นศิลปะการฟ้อนรำที่มีความเชื่อแฝงอยู่ด้วย และยังเป็นศิลปะที่ผสมผสานระหว่างการฟ้อนรำ กับ ดนตรี (กลองตุ้ม) เป็นการฟ้อนรำตามฉบับพื้นบ้าน คือโยกย้ายท่วงท่าการฟ้อนรำไปตามอิสระไม่มีการกำหนดท่วงท่าที่แน่นอน ในอดีตนิยมฟ้อนด้วยผู้ชายทั้งหมด เป็นการฟ้อนรำประกอบจังหวะกลองตุ้ม ใช้ประกอบขบวนในการแห่บั้งไฟ การฟ้อนกลองตุ้มมีอยู่ ๒ แบบด้วยกัน แบบที่หนึ่ง คือ การฟ้อนเป็นจังหวะในรูปแบบการฟ้อนแห่เป็นขบวน แบบที่สอง คือการฟ้อนประกอบทำนองกาพย์เห็ญ เพื่อขอเหล่าหรือปัจจัยไทยทาน

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบและให้จังหวะในการฟ้อน ได้แก่ กลองตุ้ม เป็นกลอง ๒ หน้าตัวกลองทำด้วยไม้ประดู่ หน้ากลองทำด้วยหนังวัวหรือหนังควาย ไม้ตีกลองทำด้วยแก่นไม้แท่งไม่มีการหุ้มหัวไม้ตี และพางฮาด มีลักษณะคล้ายฆ้อง แต่ไม่มีปี่ม้วน ใช้ตีแทรกกับเสียงกลอง

วงกลองตุ้มหรือคณะกลองตุ้มที่ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนนั้น ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีคือ กลองตุ้ม และมีเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง เช่น พิณ และ แคน นำมาบรรเลงร่วมในการประสมวง และอาจมีหรือไม่มีเครื่องขับร้องประกอบด้วยก็ได้

การฟ้อนท่าฟ้อนที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งบรรพบุรุษ รวมทั้งมีการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ มีท่าฟ้อนพื้นฐาน ๓ ท่าคือ ท่าที่ ๑ เริ่มด้วยท่ายกมือทั้งสองข้างโดยกางข้อศอกให้ตั้งฉากและขนานกัน แขนมือให้หลังมือหันเข้าหาผู้ฟ้อน แล้วแกว่งแขนขึ้นลงข้างลำตัวสลับไปมา ซ้าย-ขวา เป็นการเชื้อเชิญให้พี่น้องทั้งหลายมาร่วมงานสนุกสนานรื่นเริงในประเพณีบุญบั้งไฟ ท่าที่ ๒ ยกมือทั้งสองแบออก แล้วไขว่กันอยู่ระดับหน้าผาก งอศอกเป็นการแสดงถึงความสามัคคีพร้อมเพรียงของชาวบ้าน ท่าที่ ๓ ยื่นแขนทั้งสองข้างออกไปข้างหน้า ฝ่ามือขนานกันมีความหมายให้ไปสู่จุดมุ่งหมายเดียวกัน ในอันที่จะปฏิบัติสืบทอดประเพณีที่ถูกต้องและดีงาม การฟ้อนจะฟ้อนถอยหลัง



ภาพ : การแสดงฟ้อนกลองตุ้ม

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๑๐๕

ในการพ่อนากลองและพางฮาดหามใช้ราวเดียวกันคนหาม ๒ คน หันหน้าเข้าหากันคนหนึ่งตีกลอง อีกคนตีพางฮาด คนหามกลองและพางฮาดเป็นผู้นำขบวนพ่อนและตีกลองในจังหวะเดียวกันคือ ตุ่ม-แปะ-ตุ้ม เมื่อจะเปลี่ยนท่าพ่อนคนตีพางฮาดเป็นคนให้สัญญาณ ท่ารำไม้อ่อนช้อยแต่ดูสวยงามด้วยการแต่งกายที่ละลานตา

การแต่งกาย สวมเสื้อสีอะไรก็ได้ เพื่อความสวยงามมักจะสวมสีขาวนุ่งโสร่งไหมสีสวยงาม มีผ้าสไบทอลายขีดสวยงาม และผ้าโพกหัวลายขีด ใส่กระจงอนหูก (ตุ้มหูกโบราณ) คล้องคอด้วยตุ้มแป หรือตุ้มเข็มแขน ๓ เส้น เส้นหนึ่งเป็นสร้อยคอ อีก ๒ เส้นสะพายแล่งไขว้กันเหมือนสายสังวาลย์ ตรงชายตุ้มแปใช้เงินทำเป็นรูปดาวห้อยไว้ทับผ้าสไบ และมีแว่น (กระจกเงา) เล็กๆ อีก ๑ บาน แขนงคอไว้ด้วยสร้อยสำหรับใช้ส่องเวลาแต่งหน้าและเพื่อให้เกิดแสงวูบวาบสะท้อนให้แววตาฟ้าดินได้มองเห็นความทุกข์ยากของมวลมนุษย์ ใส่กำไลข้อมือ-ข้อเท้าทั้ง ๒ ข้าง มีผ้าขีดคาดเอวทับอีกผืน เวลาพ่อนสวมขวมือ (เล็บมือ) ๕ นิ้ว มีลักษณะยาวเรียวใช้ไม้ไผ่สานต่อให้ดูนิ้วยาว ปลายไม้ใช้ผ้าฝ้ายมัดไว้เป็นสีขาวเวลาพ่อนดูสวยงามมาก โอกาสการแสดงของพ่อนกลองตุ้ม คือ การแสดงในงานของท้องถิ่นและงานเทศกาลต่างๆ เช่น ประเพณีบุญบั้งไฟ งานเข้าพรรษา แห่เทียน งานข้าวสากข้าวประดับดิน งานพิธีอวยพรและต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง พ่อนกลองตุ้มจะสะท้อนให้เห็นความสามัคคี และความพร้อมเพรียงกันของชาวบ้านที่มาพ่อนรำกลองตุ้มประกอบประเพณีบุญบั้งไฟ ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบทอดต่อกันมา การที่เด็กและเยาวชนในหมู่บ้านได้แสดงออกด้วยความสนุกสนาน นับว่าเป็นกุศโลบายในการสืบทอดประเพณีอันดีงามของท้องถิ่นต่อไป

พ่อนกลองตุ้ม ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



ภาพ : การแสดงพ่อนกลองตุ้ม
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



พ็อนเงี้ยว



เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

พ็อนเงี้ยว เป็นศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากการแสดงของชาวล้านนาที่ผสมผสานการแสดง ของชาวไทยใหญ่ ชาวล้านนา และภาคกลาง โดยมีท่าพ็อน บทรา รำตีบท เพลงร้อง ทำนองดนตรี มีคุณค่าที่สะท้อนความคิดความเชื่อ ทางศาสนาและคุณค่าความงามของท่ารำและความไพเราะของทำนองเพลง

เงี้ยว หมายถึงชาวไทยใหญ่ พ็อนเงี้ยว เป็นการแสดงที่ชาวไทยใหญ่คิดค้นขึ้น ต่อมาได้เผยแพร่เข้ามาในคุ้มเจ้าหลวง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี โปรดให้นางหลง บุญจุหลง เป็นผู้ฝึกสอนร่วมกับครูพ็อนในคุ้มคิดท่ารำ โดยมีครูรอด อักษรทับเป็นผู้คิดคำร้องเข้ากับทำนองขอเงี้ยว ท่ารำของพ็อนเงี้ยวส่วนหนึ่งเป็นการพ็อนที่เข้ากับบทร้อง หรือคำร้อง ที่เรียกว่า “รำตีบท” โดยนำเสนอรูปแบบการแสดงพ็อนเงี้ยวของชาวไทยใหญ่มาปรับปรุงขึ้นใหม่ เรียกว่า “พ็อนเงี้ยวปนเมือง” ต่อมา ครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้นำลีลาท่ารำพ็อนเงี้ยวมาปรับปรุงใหม่ และได้บรรจุไว้ในหลักสูตรวิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อปี พ.ศ.๒๕๓๘ บทร้องของพ็อนเงี้ยว มีลักษณะ เป็นบทอวยพร อารธนาพระพุทฺธ พระธรรม พระสงฆ์ เทพยดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ มาปกป้องคุ้มครองอวยชัยให้เป็นมงคล

ดนตรี

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์ไม้ نرم และอาจใช้กลองมโหระทึกประกอบจังหวะด้วย เพื่อความ สนุกสนานบทร้องเดิมเป็นบทร้องมีทั้งแบบไทใหญ่ ภาษาคำเมือง และภาษาไทยกลางซึ่งเพลงร้อง แบบไทใหญ่ตอน แรกเริ่มจะทอดเสียงยาวดังบทต่อไปนี้

แบบไทใหญ่ (แบบดั้งเดิม)

“เซี้ยวลายสารเถ่ (ถั่ว) ต้มเน้อ

พื๋บ่หย่อน เมียงนาง นื่องโลม

ยาลำต้มโดยสุ พื๋เมา แหล่”

จากนั้นจะเป็นคำร้อง ทำนองขอเงี้ยวว่า

“อะโหลโลโล ไปเมืองโก โดยพื๋เงี้ยว

หนทางคดเลี้ยว ข้าน้อง จะเหลียวถาม

หนทางเส้นนี้ เปนถนน ก็เมืองพาน

เฮยพ้อเฮย ผ้าสีปูเลย พาดเก้งตุ้มเก้ง

ศิลปะการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



เสเลเมา บ่าเตี่ยว เป็กเซ็ก
ข้ามน้ำเลก็ กีบได้ขอด สายถง
หนามเกิดเกล้า มาจ่องมาชน ก็แมวโพง
ตำวันลง เจ้นจะแผว ตำฝัง

เสเลเมา บ่าเตี่ยว ปือกซ็อก
เหล่นฟ้ายปอก ก็เส(เสีย) ตึงลูกตึงหลาน
เหล่นไปแถมหน้อย ก็เส(เสีย) ตึงปิ่นตึงลาน
เนาะพีเนาะ จะซีเฮือเหาะ ขึ้นบนอากาศ
อะโหลโลโล สัมบ่าโอ จิน้ำพริก
เหน็บดอกปึกซิก มาแบ่งตาเหลือก ตาแล
ไปทางปุ่น เป็นประตุ ก็ทำแพ
งานนั๊กแก อะโหลโลโล แม่ฮ้างแม่หม้าย”

บทร้องภาษาคำเมือง

ขออวยพรชัยพุทธิโกช่วยก้า
จได้ฮับสรรมังมงคล
ขอให้อยู่สุขา
เทพดาช่วยเฮา
สังฆานุภาพเจ้า
มงคลเทพดาทุกแห่งหน

ทรงคุณเลิศล้ำไปทั่วตัวตน
นาท่านนา ขอเดวาช่วยฮักษาเตอะ
โดยธรรมานุภาพเจ้า
ฮือเป็นมิ่งมงคล
ช่วยแนะนำผล สรรพมิ่งทั่วไปเนอ
ขอบันดลช่วยค้ำจิม

บทร้องภาษาไทยกลาง

ขออวยพรชัยพุทธิไกรช่วยค้ำ
จได้รับสรรมังมงคล
ขอให้อยู่สุขา
เทพดาช่วยเรา
สังฆานุภาพเจ้า
มงคลเทพดาทุกแห่งหน

ทรงคุณเลิศล้ำไปทั่วตัวตน
นาท่านนา ขอเทวาช่วยรักษาเถิด
โดยธรรมานุภาพเจ้า
ถือเป็นมิ่งมงคล
ช่วยแนะนำผล สรรพมิ่งทั่วไปเทอญ
ขอบันดลช่วยค้ำจุน



จรัส กาญจนประดิษฐ์ ได้ศึกษาวิจัยเรื่องตามรอยเพลงพ็อนเงี้ยว สู่ความสัมพันธ์ทางดนตรีชาติพันธุ์ กลุ่มน้ำโขง ได้ระบุไว้ว่า “ เพลงพ็อนเงี้ยวที่ใช้ประกอบการแสดงชุดพ็อนเงี้ยวนี้เป็นทำนองเก่าชาวล้านนา รู้จักทำนองนี้ว่า เสเลเมา มีทำนองเพลงพ็อนเงี้ยว (เสเลเมา) ดังนี้

----	---ม	---	-ช-ล	---	-ร-ม	----	-ช-ล
----	---ม	----	-ช-ล	-ดํ-ล	-ช-ด	---ร	-ม-ช
----	---ม	----	-ช-ล	-ดํ-ล	-ช-ด	---ร	---ม
----	-รํ-ดํ	---รํ	-ล-ดํ	-ลลล	-มํ-รํ	-ดํ-ล	-ช-ล

สร้อย

----	---ล	---ดํ	---ล	-ดํ--	-ดํ-ล	-มมม	-ม-ล
------	------	-------	------	-------	-------	------	------

จากทำนองเพลงจะพบว่า เพลงพ็อนเงี้ยวมีลักษณะทำนองเพลงเป็นแบบเพลงบังคับทาง กลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ กลุ่มโน้ต ๕ เสียงหลัก(ตรม-ชล) มีทำนองหลัก ๔ ประโยค รวมทำนองสร้อย ๑ ประโยคแต่ละประโยคมีการสร้างทำนองที่ยืดลูกตกสำคัญ คือ เสียงลาหรือโน้ตขั้นที่ ๖ ของกลุ่มเสียงตรม-ชล

ในมิติทางดนตรีทำนองเงี้ยวเป็นต้นแบบผลงานการสร้างสรรคมาสู่เพลงรำพ็อนเงี้ยวของครูลมุล ยมะคุปต์ และต่อมาเพลงพ็อนเงี้ยวนี้ได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ต่อ โดยครูบุญยงค์ เกตุคง เป็นเพลงเงี้ยวรำลึกเถา ที่เกิดจากเพลงสำเนียงต่างชาติที่ไพเราะที่สุดเพลงหนึ่งของเพลงไทยเดิม ในขณะเดียวกันวงการเพลงไทยสากลก็ได้สร้างสรรค์เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ที่มีแรงบันดาลใจมาจากทำนองเพลงกลืนอายของชาวล้านนาและมีเค้าโครงทำนองและลูกตกใกล้เคียงกับเพลงพ็อนเงี้ยวเป็นอย่างมาก

ลักษณะท่ารำและรูปแบบการแสดง

ลีลาท่ารำพ็อนเงี้ยวเป็นการรำตีบทและมีท่าการรำเข้ากับจังหวะ ระหว่างที่ดนตรีบรรเลง มีการแปรรูปขบวนด้วยลีลาที่สนุกสนานโดยจะมีอุปกรณ์ ถ้าตามแบบฉบับกรมศิลปากรผู้แสดง ถือกิ้งไม้ในมือทั้งสองข้าง (นิยมใช้ใบมะยมมัดเป็นข้อ) ถ้าแบบฉบับไทยใหญ่ผู้แสดง ไม่ถือกิ้งไม้ รำตามบทร้อง นิยมใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนคู่

การแต่งกาย

ผู้แสดงแต่งกายได้ ๒ แบบ

๑. แต่งกายแบบชาวเขา

- ชาย - นุ่งกางเกงขาวาวสีดำ สวมเสื้อแขนยาวคอกลมป้ายหน้าสีดำขลิบแดง ติดกระดุมจีน โปกผ้าใส่เครื่องประดับโลหะสีเงิน
- หญิง - นุ่งซิ่นป้ายสีดำ สวมเสื้อ เครื่องประดับและโปกผ้า เช่นเดียวกับฝ่ายชาย มือทั้งสองข้าง ถือกำไบไม้



๒. แต่งกายแบบไทยใหญ่

นุ่งผ้าลายขวางแบบโจง ปล่อยหาง สวมเสื้อแขนยาวคอกลมป้ายหน้า โปกผ้าผูกข้างขวามือทั้งสองข้าง กำโปไม้

คุณค่าทางวัฒนธรรม

ฟ้อนเงี้ยว เป็นศิลปะการแสดงที่สื่อสะท้อนวัฒนธรรมชาวไทยใหญ่ ผสมผสานวัฒนธรรมภาคเหนือ บทร้องมีเนื้อหาที่กล่าวถึงการอำนวยพร ขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครอง สะท้อนถึงความเชื่อ ศรัทธาในพระพุทธศาสนา ขอบารมีคุณพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ช่วยคุ้มกันภัย ประกอบทำรำตามทำนองเพลงที่สนุกสนานและรวมทั้งคุณค่าความไพเราะ อรรถรสของเพลงฟ้อนเงี้ยวซึ่งทำให้เกิดแรงบันดาลใจกับครูดนตรีสร้างสรรค์ผลงานด้านเพลงดนตรีของไทยได้มากมาย

การสืบทอดและสถานการณ์ในปัจจุบัน

ปัจจุบัน ฟ้อนเงี้ยวเป็นบทเรียนหลักสูตรในวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ทั้งภาครัฐและเอกชน โดยได้รับการสืบทอดทำรำจากรุ่นสู่รุ่น ตามลำดับ

ฟ้อนเงี้ยว นิยมแสดงในงานรื่นเริง และให้เด็กนักเรียนรุ่นเล็กได้แสดง อันเนื่องจากเป็นชุดที่สนุกสนาน เคลื่อนไหว ทำทางที่เรียบง่าย เหมาะสำหรับเด็กโดยมีแหล่งปฏิบัติงานที่สอนวิชานาฏศิลป์ทั่วไป

ฟ้อนเงี้ยว ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘



ภาพ : การแต่งกายฟ้อนเงี้ยวแบบไทยใหญ่

ที่มา : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ <http://art-culture.chiangmai.ac.th/>





ภาพ : การแต่งกายฟ้อนเงี้ยว

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

เอกสารอ้างอิง

จรัส กาญจนประดิษฐ์. **วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง**: หน้า ๗๙-๘๘.ปีที่ ๙ ฉบับที่ ๒ พฤษภาคม-สิงหาคม ๒๕๕๖.

ธีรยุทธ ยวงศรี. **การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา**. สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, หน้า ๗๖. ๒๕๔๐.

สนั่น ธรรมธิ. **เรียบเรียงข้อมูลจากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ**. เล่ม ๙ หน้า ๔๘๓๒ – ๔๘๓๓. สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สุมิตร เทพวงษ์. **สารานุกรม ระบุว่า รำ ฟ้อน**. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, หน้า ๓๗. ๒๕๓๗.



ฟ้อนม่านม้วยเชียงตา



เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

ฟ้อนม่านม้วยเชียงตา เป็นการฟ้อนแบบหนึ่ง มีทั้งฟ้อนมือเปล่า และฟ้อนโดยถือแพรยาวคนละผืน การฟ้อนเป็นการฟ้อนประกอบบทขับร้อง และประกอบดนตรี เพลงม่านม้วยเชียงตาเป็นทำนองไทยภาคเหนือ สำเนียงเพลงพม่า เครื่องภาษาจำพวกเครื่องหนังมีทั้งของไทยภาคกลางและมอญ-พม่าผสมกัน ส่วนเนื้อร้องนั้นไทยเข้าใจว่าเป็นภาษาพม่า แต่เมื่อนำไปให้พม่าฟังก็ไม่สามารถฟังออกได้แต่มีกระแสเสียงพม่าจึงอาจสันนิษฐานได้ว่าเดิมคงเป็นของไทยแล้วตกไปอยู่ในพม่าแล้วไทยภาคเหนือรับกลับมาอีกหน ถ้อยคำการขับร้องเพลงดนตรีจึงได้รับอิทธิพลของไทย แม้กระบวนท่ารำก็มีท่าของไทยปะปนเข้าไปมาก

ฟ้อนม่านม้วยเชียงตานี้ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้ปรับปรุงมาจากฟ้อนกำเปือ หรือระบำผีเสื้อ โดยให้แต่งกายแบบสตรีในพระราชสำนักของพม่า ทั้งปรับกระบวนรำ ใ้ทั้งดงาม ใช้ผู้ฟ้อน ๑๖ คน โดยมีครูฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวง (เจ้าอินทวโรรสฯ) และคุ้มวัง(พระราชชายาฯ) ประกอบด้วย หม่อมแสน หม่อมพัน ณ เชียงใหม่ ครูหลง บุญจุหลง และเมื่อคุณครูลมูล ยมะคุปต์ ครูละครวังสวนกุหลาบเป็นผู้สอนขึ้นไปเป็นครูนาฏศิลป์ในคุ้มเจ้าหลวง ได้นำเอาศิลปะการฟ้อนรำของภาคกลางขึ้นไปปรับปรุง โดยมีครูสังัด ยมะคุปต์ สามีนขึ้นไปสอนปี่พาทย์ด้วย การฟ้อนม่านม้วยเชียงตา จึงมีความเป็นไทยและงดงามยิ่งขึ้น พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้นำทูลเกล้าฯแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เมื่อครั้งเสด็จเยือนมณฑลพายัพ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๙ ภายหลังเมื่อสร้างโรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง ทรงตระหนักในความงดงามของการแสดงชุดนี้ มีพระราชประสงค์ให้พระราชชายา จัดการแสดงชุดนี้เนื่องในโอกาสเปิดโรงมหรสพหลวง จึงให้เจ้าพระยาวรวงษ์พิษณุพนธ์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ซึ่งกำกับกระทรวงวัง มีพระราชโทรเลขไปถึงพระราชชายา ทรงโทรเลขตอบกลับลงมาว่า คุณครูลมูล และคุณครูสังัด ยมะคุปต์ ได้กลับลงมากรุงเทพฯ แล้ว ต่อมาครูทั้งสองท่าน จึงได้ถ่ายทอดท่ารำเพลงและการขับร้องให้กับละครหลวงได้แสดงในโอกาสเปิดโรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง เมื่อวันที่ ๒ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ หนึ่งในผู้แสดงครั้งแรกในกรุงเทพฯ ครั้งนั้น คือคุณครูจำเรียง พุฒประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย (ละคร)

สถานภาพของฟ้อนม่านม้วยเชียงตาในปัจจุบันมีโอกาสนำออกแสดงน้อยมาก แต่ยังคงมีการอนุรักษ์ ถ่ายทอดไว้ในสถาบันการศึกษา ในเครือของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ และวิทยาลัยนาฏศิลป์กรุงเทพฯ สำหรับเพลงม่านม้วยเชียงต่ายังมีบทบาทเป็นเพลงขับกล่อมสำหรับวงปี่พาทย์มอญในพื้นที่ลุ่มน้ำเจ้าพระยาที่คลี่คลายไปตามสถานการณ์ และมีการนำท่วงทำนอง และจังหวะดนตรีของม่านม้วยเชียงตา มาใช้ในการขับกล่อมในวงดนตรีพื้นเมืองล้านนาและวงดนตรีร่วมสมัย

ฟ้อนม่านม้วยเชียงตา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช

๒๕๕๕

๑๑๖



ศิลปการแสดง

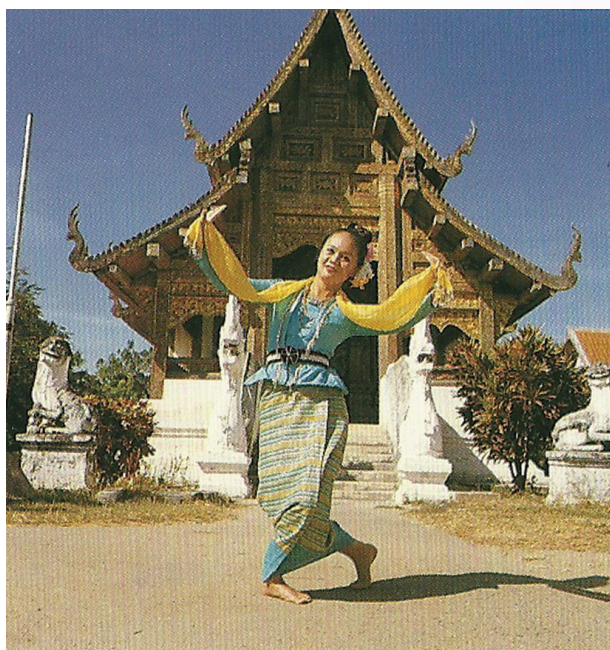
มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



ภาพ : พี่น่านมัยเชียงตา

ที่มา : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ <http://art-culture.chiangmai.ac.th/>

บทความ นาฏดุริยการล้านนา วันอังคารที่ ๗ มีนาคม ๒๕๕๙ - พี่น่านมัยเชียงตา หรือพี่นังก้าเบ้อ



ภาพ : การแสดงฟ้อนน่านมัยเชียงตาในจังหวัดเชียงใหม่

ที่มา : หนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ พิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ฟ้อนโยคีถวายไฟ



เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

ฟ้อนโยคีถวายไฟ เป็นกระบวนฟ้อนชุดหนึ่งที่เกิดขึ้นจากดำริของเจ้าแก้วนารัฐฯ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ โดยมีแนวความคิดกระบวนท่ารำที่ได้รับอิทธิพลการฟ้อนของไทยใหญ่ (เงี้ยว) ซึ่งแยกมาจากฟ้อนม่านม้ายเชียงตุง ฟ้อนโยคีถวายไฟ กำเนิดขึ้นที่นครเชียงใหม่เมื่อราวพุทธศักราช ๒๔๖๓ คราวที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เสด็จนครเชียงใหม่ ในการนี้ ทางกรมพระนครเชียงใหม่จึงจัดการรับเสด็จ มีการแสดงต่างๆ ถวายในงานเลี้ยงพระกระยาหารค่ำ ในคราวนั้นเจ้าแก้วนารัฐโปรดให้พ่อเลี้ยงน้อยสม (คำโสม) สมุทรรนวิ (อู่สำนตุ) คหบดีชาวพม่า เป็นผู้จัดการติดต่อครูฟ้อนรำจากไทยใหญ่เข้ามาฝึกสอนให้บุตรหลานในบ้านเพื่อออกแสดงในงานดังกล่าวและให้ชื่อชุดการแสดงว่า “ฟ้อนโยคีถวายไฟ” เพราะท่ารำเลียนแบบท่ารำฤๅษีดัดตนของไทยใหญ่ เหตุที่เรียกว่าฟ้อนโยคีถวายไฟไม่มีบันทึกกล่าวไว้ แต่อาจวิเคราะห์จากการแต่งกายที่ใช้สีขาวคล้ายโยคีบูชาไฟมาเรียก ซึ่งผู้ที่ได้รับการฝึกหัดฟ้อนชุดแรกนี้เป็นหญิงล้วนแต่กลับมิได้ออกแสดง เนื่องจากภรรยาของพ่อเลี้ยงสม ชื่อแม่เลี้ยงบุญปัน สมุทรรนวิ ไม่ยอมให้หลานๆ ที่เป็นสาวออกแสดง จึงต้องเปลี่ยนเป็นใช้ผู้ชายแสดงแทนทั้งหมด

ในปีพุทธศักราช ๒๔๗๕ โรงเรียนดาราวิทยาลัย เชียงใหม่ ได้จัดงานประจำปีของโรงเรียน นางคำสวน วงศ์ธานี และนางลำดวน พุทธโกษา นักเรียนโรงเรียนดาราวิทยาลัยขณะนั้น ซึ่งเป็นน้องสาวของนางทวิลักษณ์ สามะบุตร ผู้ที่ได้รับการฝึกหัดการฟ้อนจากไทยใหญ่ คราวรับเสด็จสมเด็จพระนครพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ขอร้องให้นางทวิลักษณ์ ฝึกสอนการแสดงฟ้อนโยคีถวายไฟนำออกแสดง ซึ่งในครั้งนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้เสด็จทอดพระเนตรด้วย ต่อมาพระราชชายาฯ ได้โปรดให้นางทวิลักษณ์ สอนให้กับตัวละครของเจ้าแก้วนารัฐและได้นำออกแสดงต่อมาอีกหลายครั้ง

พุทธศักราช ๒๕๑๔ กรมศิลปากรได้เปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาคที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นแห่งแรกและได้เชิญนางสมพันธ์ โชตนา เข้ามาทำการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองเหนือ และบรรจุฟ้อนโยคีถวายไฟเข้าไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอน โดยนางสมพันธ์ โชตนา เป็นผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจาก นางทวิลักษณ์ สามะบุตร ขณะที่เป็นตัวละครในคุ่มพระราชชายา นางสมพันธ์ โชตนา ซึ่งต่อมาได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์พื้นเมือง ได้ถ่ายทอดท่ารำโยคีถวายไฟให้กับครูอาจารย์และนักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ จวบจนถึงแก่กรรม

ดนตรีที่ประกอบการฟ้อนโยคีถวายไฟ ใช้วงดนตรีพื้นเมืองหรือวงปี่พาทย์ มีเนื้อร้องสำเนียงไทย – พม่าดังนี้

๑. เมี้ยวต่อไบฉิ่นเลเลเลฉิ่น นะเมี้ยว (ซ้ำ)

๒. เหม่าเลโก เหม่าเลโก เซามา หย่า บา แง เลเลเลเลเลเลเลเล





ภาพ : รำโยคีถวายเป็นไฟ

ที่มา : สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร



๓. ซวย แม ตุ เมีย ลูมะแม โส จา บา ล่า แด เลเลเลเลเลเลเล (ซ้ำ)
๔. ลูมะแม อะยว ยกะ เล บา ละ เพ็ด กุ่น ยา โอ เล มา กะ จ๊วยแม (ซ้ำ)
โดงเลเลเลเลโดงเลเลเลเลเบีย (ซ้ำ)
โดงเลเบียโดงเลเลเลเล เซ มา บ้า แง เลเลเลเลเลเลเล
๕. ลุนเลเซ ยะ โฮ เหมีย แด หม่า ดี เมีย แด หม่า
๖. สะ แบ เลเลเลเล โก้ แก – ะ โอ ตะ แว ดัด ไล บา โล้ แด
๗. ดอเลเลเลนา ก้านาก้าดอเลเลเลเลเลนา ก้านาก้า (ซ้ำ)
๘. ดอนาก้านาก้าตั้นแต่ เลเลเลเลเลเลเล
๙. ซ่อ โซ ซอ ยั้น เจาแพคควา (ซ้ำ)

ซอตะดา ยั้นซอ ยั้น เกา มาโอแต่ ซอตะดา ยั้น เกา มาโอ แด เก้าเลโซ๊ะ โป๊ะ ลา

ฟ้อนโยคีถวายไฟ มีการแต่งกายแบบชาวไทยใหญ่ ผู้แสดงเป็นผู้ชายทั้งหมด นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าแบบผ้าป้ายทับ สวมเสื้อคอกลมป้ายข้าง โปกผ้า สีของเสื้อผ้าทั้งหมดปัจจุบันนิยมเป็นสีขาว มือถือไม้เท้ายาวประมาณ ๑.๒๐ เมตร

คุณค่าในทางวัฒนธรรม การแสดงชุดนี้ถือเป็นการผสมผสานกระบวนการทำรำที่มีทั้งรูปแบบการเคลื่อนไหวแบบ ไทยใหญ่ เช่น การกระโดด การเขย่งเท้า และท่ารำที่เป็นมาตรฐานของล้านนาที่เนิบช้าอ่อนหวาน ครุฑนาฏศิลป์ที่คิดค้น ขึ้นได้ปรับปรุง ทั้งการแต่งกาย ลีลาท่ารำ และเพลงร้อง จนเป็นชุดการแสดงที่งดงามยิ่ง แต่เป็นที่น่าเสียดายที่โอกาส แสดงค่อนข้างน้อยไม่เป็นที่แพร่หลาย

สถานการณ์ในการแสดงปัจจุบันและแหล่งปฏิบัติ ยังคงมีการถ่ายทอดในสถาบันการศึกษาในสังกัดสถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยคงรูปแบบการฟ้อนโยคีถวายไฟอยู่ โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ แต่โอกาสที่จะนำออกแสดงเผยแพร่้น้อยมาก

ฟ้อนโยคีถวายไฟ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗

ข้อมูลบุคคลอ้างอิงจาก

นายพงศธร สามะบุตร บุตรชายท่านเดียวของ นางทวีลักษณ์ สามะบุตร ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๕๖๓ และเป็นผู้ถ่ายทอดให้กับนางสมพันธ์ โชตนา รวมทั้ง นางสาวสุกัญญา ชมพุดรัตน์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่



ฟ้อนเล็บ



เรียบเรียงโดย นายประเมษฐ์ บุญยะชัย

ฟ้อนเล็บ เป็นศิลปะการร่ายรำของชาวล้านนา คำว่า ฟ้อนเล็บ เรียกตามลักษณะมือของช่างฟ้อนที่สวมเล็บยาวอาจทำด้วยกระดาดหรือโลหะสีทอง ลีลาการฟ้อนมีลักษณะการเยื้องกรายเฉียงซ้ายสวายงาม ท่ารำไม่ซับซ้อนยุ่งยาก ผู้ฟ้อนสวมเล็บทั้ง ๘ นิ้ว ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ นิยมใช้ผู้หญิงล้วนแต่ในพิธีสำคัญอาจใช้ผู้ชายฟ้อนด้วยก็ได้ จุดประสงค์เพื่อเป็นการฟ้อนบวงสรวง หรือฟ้อนต้อนรับตามประเพณี ๑๒ เดือนซึ่งมีการสืบทอดมาแต่โบราณของชาวล้านนา โดยเฉพาะในเขตจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน การฟ้อนเล็บมีทั้งแบบพื้นเมืองที่เรียกว่า ฟ้อนเมืองของชาวล้านนา และการฟ้อนเล็บแบบคุ่มเจ้าหลวง

การฟ้อนเล็บแบบพื้นเมืองเป็นการฟ้อนตามแบบโบราณของคนเมืองที่รู้จักโดยทั่วไปคือ ชาวไทวนหรือชาวล้านนาจึงเรียกว่าฟ้อนเมือง รูปแบบการฟ้อนเล็บสามารถฟ้อนอยู่กับที่หรือฟ้อนประกอบขบวนแห่ของชาวบ้าน กระบวนท่าฟ้อนแล้วแต่จะตกลงกันในแต่ละคณะ ถ้านำไปฟ้อนนำขบวนแห่ครัวทานก็เรียกว่าฟ้อนแห่ครัวทาน เป็นการฟ้อนเพื่อนำเครื่องไทยทานไปวัด

การฟ้อนของชาวบ้านนี้ได้รับฝึกหัดถ่ายทอดทำฟ้อนจากครูอาวูโสของชุมชน เช่น คณะช่างฟ้อนอาวูโสวัดพระสิงห์มหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งมีครูอาวูโสอายุ ๖๘ ปีขึ้นไปที่ยังคงอนุรักษ์รูปแบบการฟ้อนเล็บแบบดั้งเดิมมาอย่างต่อเนื่อง



เล็บทองเหลือง สำหรับสวมนิ้วผู้ฟ้อน



ภาพ : พระราชชายา เจ้าดารารัศมี

การฟ้อนเล็บแบบคุ่มเจ้าหลวง เป็นรูปแบบการฟ้อนเล็บที่ได้รับการปรับปรุงในสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และได้นำมาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ ในคราวสมโภชพระเศวตคชเชตติลล ช้างเผือกในรัชกาลที่ ๗ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๐ ซึ่งต่อมาครูลมูล ยมะคุปต์ ซึ่งเคยเป็นครูที่คุ่มเจ้าหลวง ได้นำฟ้อนเล็บมาฝึกหัดให้คณะละครหลวงในรัชกาลที่ ๗ และได้นำมาถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ส่วนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้รับการถ่ายทอดจาก ครูสมพันธ์ โชตนา (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้ซึ่งเคยเป็นช่างฟ้อนในคุ่มพระราชชายา เจ้าดารารัศมี รูปแบบการฟ้อนเล็บของคุ่มเจ้าหลวง ซึ่งมีรูปแบบที่เป็นระเบียบแบบแผน



วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงฟ้อนเล็บ สามารถใช้ได้ทั้งวงดนตรีพื้นเมือง วงปี่พาทย์ วงกลองตี่โนง และ วงกลองปี่จ้อย เป็นต้น การแต่งกายฟ้อนเล็บผู้แสดงแต่งกายตามแบบกุลสตรีชาวเหนือ นุ่งซิ่นป้ายลายขวาง สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบทับ เก้าอี้ประดับดอกไม้ ผู้ฟ้อนสวมเล็บโลหะสีทองยาวทุกนิ้ว เว้นแต่นิ้วหัวแม่มือ ถ้าเป็นแบบแผนของคุ้มเจ้าหลวง ผู้แสดงต้องสวมกำไลเท้า การแสดงฟ้อนเล็บนิยมฟ้อนในเวลากลางวัน จำนวนผู้ฟ้อนไม่จำกัดจำนวนขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงาน

ฟ้อนเล็บเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนาในภาคเหนือที่มีคุณค่าความสำคัญและยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมชาวล้านนามาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในพิธีการสำคัญของชาวล้านนาเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองอันแสดงให้เห็นถึงมิตรภาพในการต้อนรับตามรูปแบบของชาวล้านนา ในปัจจุบันการฟ้อนเล็บในรูปแบบฟ้อนเมืองยังคงอยู่ในชุมชนหลายแห่ง แต่รูปแบบคุ้มเจ้าหลวงไม่สู้มีโอกาสดการแสดงมากนัก แต่ยังมีการอนุรักษ์ไว้ในสถาบันการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ฟ้อนเล็บ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



การแสดงฟ้อนเล็บของชาวมืองในจังหวัดเชียงใหม่





การสวมเล็บทองเหลืองของผู้ฟ้อนเล็บ



มะโย่ง



เรียบเรียงโดย วาที ทรัพย์สิน

มะโย่ง หรือเมาะโย่ง เป็นการแสดงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมในการแก้บน สะเดาะเคราะห์ บำบัดโรค และให้ความบันเทิง เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยมุสลิมในแถบจังหวัดภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส เป็นต้น รวมทั้งพื้นที่บางส่วนของรัฐกลันตัน ปาหัง ตรังกานู และไทรบุรี ในประเทศมาเลเซีย

การแสดงมะโย่งจัดเป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวประกอบด้วย การขับบทร้อง การเจรจาโดยใช้ภาษามลายู การรำรำ ตัวละครที่สำคัญคือ เปาะโย่ง (พระเอก) และ มะโย่ง (นางเอก) มีเสนาและตัวตลกที่ดำเนินเรื่องสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม ผู้แสดงมะโย่งคณะหนึ่งมีประมาณ ๑๐-๑๕ คน มีบอมอ (ครูหมอ) เป็นผู้ประกอบพิธีกรรม มีลูกคู่ (นักดนตรี) จำนวน ๕-๗ คน นอกนั้นเป็นผู้แสดงและผู้ช่วยผู้แสดงบ้าง ผู้แสดงหรือตัวละครสำคัญมีอยู่ ๔ ตัว คือ เปาะโย่ง หรือ เปาะโย่ง แสดงเป็นพระเอกในฐานะเป็นกษัตริย์หรือเจ้าชาย มะโย่ง หรือ เมาะโย่ง แสดงเป็นนางเอกมีฐานะเป็นเจ้าหญิง ตัวตลกมีสองตัวคือ ปันรันมุดอ แสดงเป็นตัวตลกตัวที่ ๑ มีฐานะเป็นเสนาหนุ่มคนสนิทของ เปาะโย่งและ ปันรันตูวอ แสดงเป็นตัวตลกตัวที่ ๒ มีฐานะเป็นเสนาอาวุโส คนสนิทตัวรองของเปาะโย่ง วงดนตรีมะโย่งประกอบด้วย ปี่ซุนา ๑ เล้า รือบบ ๑ คัน กลองมลายู ๒ ใบ ซ้องใหญ่ ๑ คู่ กรับ ๑ คู่ อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม คือ แส้ ใช้ตีสิ่งชั่วร้ายหรือปัดรังควาณในระหว่างการแสดง

ปัจจุบันแม้ว่ากระบวนการสืบสานและถ่ายทอดการแสดงมะโย่งจะลดน้อยลงและมีจำนวนคณะไม่มาก แต่มะโย่งยังคงมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้

มะโย่ง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



การแสดงมะโย่งของชาวใต้



แม่ท่ายักษ์-ลิง



เรียบเรียงโดย นายประเมษฐ์ บุณยะชัย

แม่ท่ายักษ์ หมายถึง กระบวนท่ารำที่ใช้ในการฝึกหัดนาฏศิลป์ของฝ่ายยักษ์ ประกอบด้วย กระบวนท่าเริ่มต้นตั้งแต่ “ท่านั่งไหว้” จนถึง “ท่าบาก” เรียกว่า “หัวแม่ท่า” หรือ “กระบวนแม่ท่าตอนต้น” จากนั้น จึงเริ่มแม่ท่า ๑ จนจบแม่ท่า ๕

แม่ท่ายักษ์ เป็นแบบแผนการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงของไทย สันนิษฐานว่ามีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา รูปแบบการฝึกหัดโขนที่มีในปัจจุบันเป็นแบบแผนที่ครูอาจารย์ซึ่งเป็นโขนหลวง กรมมหรสพ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถ่ายทอดไว้ เริ่มต้นจากการฝึกหัดเบื้องต้นในท่าตบเข้า ท่าถองสะเฒ ท่าเดินเสา ท่าถีบเหลี่ยม จากนั้นเป็นการฝึกหัดแม่ท่า ท่าเชิด และท่าปฐุม กระบวนท่าต่างๆ เหล่านี้เป็นกระบวนท่าที่ใช้ในการฝึกหัด และเป็นท่ามาตรฐานหลักที่ใช้ในการแสดง ผู้ฝึกจะต้องจดจำตามครูให้ได้ครบถ้วน แม่นยำ และฝึกฝนซ้ำๆ เป็นเวลาหลายปี โดยครูเป็นผู้ปรับปรุงกระบวนท่าให้เหมาะสมกับโครงสร้างของร่างกาย และบุคลิกของศิษย์แต่ละคน โดยการฝึกหัดซ้ำๆ จนศิษย์มีความชำนาญและออกแสดงได้งดงาม

กระบวนแม่ท่ายักษ์ที่ใช้ในการฝึกหัดนี้ แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูอาจารย์โขน ประเทยักษ์ โดยสามารถแสดงให้เห็นถึงพลังที่ดุดันของยักษ์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายอธรรมผ่านการสื่อความหมายด้วยท่าทาง การร่ายรำ ตีบท และท่าเต้น นับได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางด้านนาฏศิลป์โขนที่มีความสำคัญยิ่ง



ภาพ : สาธิตการฝึกหัดแม่ท่ายักษ์ของเยาวชนในพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ
ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



แม่ท่าลิง หมายถึง กระบวนท่ารำที่ใช้ในการฝึกหัดนาฏศิลป์โขนของฝ่ายลิง ซึ่งเป็นตัวละครประเภทหนึ่งในการแสดงโขน ประกอบด้วยท่าที่เรียกว่า ท่าที่ ๑ ถึงท่าที่ ๗ การฝึกหัดแม่ท่าลิง มีความสำคัญยิ่ง เนื่องจากเป็นพื้นฐานท่าทางของสิ่งที่เป็นแหล่งรวมของ “ลีลา” ของลิงที่ครู อาจารย์แต่โบราณกำหนดและประดิษฐ์ขึ้นไว้เป็นแบบแผนที่แน่นอนแล้ว โดยมีลำดับท่าที่จัดเป็นระเบียบแบบแผนอย่างมีระบบ กล่าวคือ มีการเริ่มต้นท่าทางที่เป็นพื้นฐานแล้วค่อยๆ สำแดงออกซึ่งความเป็น “ลิง” แม่ท่าของลิง จึงเป็นแม่ท่าหลักหรือเป็นแม่บท ซึ่งจะนำไปใช้ประกอบในการปฏิบัติท่าทางอื่นๆ ซึ่งบางท่าไม่มีนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก ด้วยเหตุที่มีได้บัญญัติไว้ บางท่าเป็นนาฏยศัพท์ที่จะต้องจำและปฏิบัติให้ได้ และมีบางท่าที่มีชื่อเป็นลำดับที่ เช่น ท่า ๑ ท่า ๒ ท่า ๔ ท่า ๕ จนถึงท่า ๗

การฝึกแม่ท่าลิงนั้น ได้กำหนดขั้นตอนไว้ ๒ ช่วง คือ “ครึ่งท่าแรก” และ “ครึ่งท่าหลัง” ครึ่งท่าแรก มี ๘๐ ท่า ส่วนครึ่งท่าหลัง ท่าทางส่วนใหญ่จะเน้นอากัปกิริยาของลิง มักเป็นท่าทางเบ็ดเตล็ด เช่น ท่าจับแมลงวัน ท่าจับหมัด ท่าเล่นแมลงและเล่นหมัด เป็นต้น

แม่ท่าลิง สะท้อนถึงอัจฉริยภาพของครูอาจารย์นาฏศิลป์โขน โดยได้นำกริยาท่าทางของลิงมาพัฒนาตกแต่งเป็นลีลานาฏศิลป์ที่งดงาม นับเป็นศาสตร์ชั้นสูงทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่น สมควรที่จะประกาศเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติสืบไป

แม่ท่ายักษ์-ลิง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



ภาพ : สาธิตการฝึกหัดแม่ท่าลิงของเยาวชนในพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



รองเง็ง



เรียบเรียงโดย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

รองเง็ง เป็นศิลปะการแสดงแบบหนึ่งของชาวไทยภาคใต้ เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิงประกอบดนตรี นิยมแสดงบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้บริเวณจังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาสและบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลอันดามัน ได้แก่ จังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปว่า หล่องเง็ง หรือเพลงตันหยง การแสดงรองเง็ง เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมยุโรป วัฒนธรรมเปอร์เซีย และวัฒนธรรมท้องถิ่นชาวพื้นเมืองภาคใต้ได้นำเครื่องดนตรี บทเพลงและท่าเต้น มาผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน รองเง็งมีรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบแผน (ราชสำนัก) เน้นการบรรเลงประกอบท่าเต้นของชาย หญิงส่วนการแสดงรองเง็งแบบชาวบ้านเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง และมีเพลงร้องประกอบ

เครื่องดนตรีในคณะรองเง็ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่รับจากวัฒนธรรมตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคออร์เดียน ส่วนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นเครื่องดนตรีที่รับจากวัฒนธรรมเปอร์เซีย ได้แก่ รำมะนา และวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้แก่ ฆ้อง สำหรับเพลงรองเง็งที่เป็นเพลงบรรเลงที่นิยมเล่น เช่น เพลงลาชูคูว อาเนาะดีดี ปูโจ๊ะปั้ง สำหรับเพลงร้อง เช่น จินตาทายัง เลนัง ปารีหาดายา ยังโง เป็นต้น

สภาพปัจจุบัน คณะรองเง็งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และคณะรองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลอันดามันของภาคใต้มีจำนวนลดน้อยลง โดยเฉพาะนักดนตรีรองเง็งในอนาคตอาจจะขาดผู้สืบสานศิลปะ การเล่นดนตรีรองเง็ง นอกจากนี้ มีการนำทำนองเพลงรองเง็งไปประยุกต์กับวงดนตรีสมัยใหม่ด้วย

รองเง็ง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของ

ชาติประจำปี
พุทธศักราช
๒๕๕๕



นักดนตรีวงรองเง็ง



การแสดงวงรองเง็ง



ระบำสี่บท



เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ

ระบำสี่บทเป็นระบำที่เก่าแก่ชุดหนึ่ง มีบทร้องด้วยกัน ๔ บท แต่ละบทมีความแตกต่างกันทั้งเนื้อร้อง ท่วงทำนอง และจังหวะเพลง ได้แก่ เพลงพระทอง เพลงเข้าหลุด เพลงสระบุหรง และเพลงบหลิม เนื้อร้องมีลักษณะเชิงเกี่ยวพาราสี สันนิษฐานว่าระบำสี่บทนี้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่ไม่มีหลักฐานใดปรากฏแน่ชัด จะเห็นได้จากบทละครจับระบำพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ นั้น จะมีบทร้องเพียง ๒ บทเท่านั้น ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงสระบุหรงและตามด้วยเพลงพระทอง ครั้นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๒ พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องเพิ่มขึ้นอีก ๒ บท คือ บทร้องในเพลงเข้าหลุด และบทร้องในเพลงบหลิม อีกทั้งทรงกำหนดให้ร้องเพลงพระทองเป็นอันดับหนึ่ง แล้วตามด้วยเพลงเข้าหลุด เพลงสระบุหรง และเพลงบหลิมตามลำดับ โดยถือเป็นแบบฉบับมาจนถึงปัจจุบัน ระบำสี่บทนี้เป็นระบำชุดหนึ่งที่ถือเป็นแบบอย่าง และเรียกกันว่า “ระบำใหญ่” ซึ่งผู้แสดงจะต้องรำงาม รำถูกต้องตามแบบแผน และใช้เวลามากในการฝึกฝน ดังนั้น คุณครูมูล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย จึงได้นำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในระดับชั้นกลางและชั้นสูง เพราะเป็นระบำที่สำคัญเช่นเดียวกับแม่บท โดยนักเรียนจะต้องเรียนรู้และฝึกฝนให้เกิดความเชี่ยวชาญทั้งท่ารำ กระบวนแถว เนื้อร้อง ท่วงทำนองและจังหวะเพลง เพื่อต่อยอดไปสู่การแสดงโขน ละคร

ลักษณะการแสดง คือ แสดงได้ตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป ผู้แสดงมีทั้งฝ่ายตัวพระ และฝ่ายตัวนาง ใช้ท่ารำพื้นฐานหรือท่าฝึกหัดเบื้องต้น และท่านาฏยศัพท์เป็นท่าหลัก ผสมผสานกับลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการใช้ท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ออกด้วยเพลงโคมเวียน แล้วนักร้อง ร้องเนื้อเพลงตามท่วงทำนองจังหวะที่กำหนด จบด้วยเพลงช้า-เร็วระบำ แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายที่เรียกว่า ยืนเครื่อง ดังนี้ “พระ” แต่งกายยืนเครื่องพระจะเป็นเสื้อแขนสั้น หรือแขนยาว ใส่เครื่องประดับ สวมขมา “นาง” แต่งกายยืนเครื่องนาง ใส่เครื่องประดับ สวมมงกุฎหรือรัดเกล้าโดยสมมติให้ผู้แสดงเป็นเทวดา นางฟ้ามาจับมาระบำ ชื่นชมยินดีที่ผู้ทรงอิทธิฤทธิ์ได้ปราบปรามอสูรพ่ายแพ้ ดังปรากฏระบำสี่บทนี้ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด “นารายณ์ปราบนาทก” หรือชุด “เมขลา-รามสูร” หรือตอนที่พระรามสังหารทศกัณฐ์ได้แล้ว มีเนื้อร้อง ดังนี้



เพลงพระทอง

เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาทุกราศี
ทั้งเทพธิดานารี สุขเกษมเปรมปรีดีเป็นสุดคิด
เทพบุตรจับระบำท่าท่า นางฟ้ารำฟ้อนอ่อนจริต
รำเรียงเคียงเข้าไปให้ชิด ทอดสนิทติดพันกัลยา
แล้วตีวงเวียนเปลี่ยนซ้าย ไล่ตีวงเวียนเปลี่ยนขวา
ตลบหลังลดเลี้ยวลงมา เทวัญกัลยาสำราญใจ

เพลงเข้าหูลุด

เมื่อนั้น นางเทพอัปสรศรีใส
รำล่อเทवासुरาลัย ท่วงทีหนีไล่พอได้กัน
เทพบุตรฉุดฉวยชายสไบ นางปัดกรค้อนให้แล้วผินผ่น
หลีกหลบลดเลี้ยวเกี่ยวพัน เหยินหันมาขวาท่าทาง
ครั้นเทพเทวัญกระชั้นไล่ นางชม้อยถอยไปเสียให้ห่าง
เวียนระวันทันวงอยู่ตรงกลาง ฝูงนางนารีก็ปรีดา

เพลงสระบุหรง

เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทพไท่ถ้วนหน้า
รำเรียงเคียงคั่นกัลยา เลี้ยวไล่ไขว่คว่ำเป็นแนบกาย
เทพบุตรหยุดยืนจับระบำ นางฟ้าฟ้อนรำทำนุฉาย
ทอดกร่อนระหวายกริดกราย เทพไท่ทั้งหลายก็เปรมปรีดี

เพลงบทลิ้ม

เมื่อนั้น นางฟ้าธิดามารศรี
กรายกร่อนระหวายทั้งอินทรีย์ ดังกินรีรำฟ้อนร่อนรา
แล้วตีวงลดเลี้ยวเกี่ยวกล ประสานแทรกสลับสนซ้ายขวา
ทอดกร่อนงามกิริยา เทวาปฏิพัทธ์เปรมปรีดี



คุณค่าทางวัฒนธรรม

- แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพ ความเป็นปราชญ์ และความสนพระทัยทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยของบูรพกษัตริย์ไทยอันมีมาแต่โบราณ
- แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ เชิงเกี่ยวพาราสี ของตัวพระ ตัวนาง ได้อย่างสวยงาม ไม่ส่อถึงความหยาบคาย ทั้งยังสามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมรับรู้และคล้อยตามได้ รวมทั้งกระบวนแถวที่ทำให้ผู้ชมไม่เบื่อตา



ภาพ : ระบำสี่บท

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม



- แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรมครูทางด้านดนตรี ที่คิดประดิษฐ์ท่วงทำนอง จังหวะให้เข้ากับบทร้องที่มีถึง ๔ บท

- ก่อให้เกิดทักษะแก่ผู้แสดง ในการปฏิบัติท่ารำ การฟังท่วงทำนองจังหวะ การร้องเพลงและจดจำนำไปใช้ในการแสดงอื่นๆ อันก่อให้เกิดการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรีอย่างกว้างขวาง

การสืบทอด ศิลปินรุ่นครู รุ่นพี่สู่รุ่นน้อง ในสายอาชีพด้านนาฏศิลป์ไทยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และสืบทอดจากครูสู่ศิษย์ รุ่นสู่รุ่น ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถานศึกษาที่สนับสนุนศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรี

สถานภาพปัจจุบัน มีทั้งที่ยังคงอนุรักษ์ไว้ทั้งบทร้อง ท่ารำที่เป็นมาตรฐาน แต่บางครั้งจะใช้แสดงเพียง ๒ บท คือ บทในเพลงพระทอง และเพลงเข้าหูลุดเท่านั้น สำหรับในการแสดงโขน ชุด “นารายณ์ปราบนาทก” ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันจะใช้เพียงบทเดียวในเพลงพระทอง แล้วตัดเหลือ ๔ คำกลอน ๒ คำกลอนแรกใช้เพลงพระทอง อีก ๒ คำกลอนหลังใช้เพลงเข้าหูลุด แล้วจบด้วยเพลงเร็วบ้าง เพลงเร็ว ลา บ้าง ดังนี้

ร้องเพลงพระทอง
เมื่อนั้น ฝ่ายผู้เฒ่าทูลกราบ
ทั้งเทพธิดานารี สุขเกษมเปรมปรีดีเป็นสุดคิด

ร้องเพลงเข้าหูลุด
เทพบุตรจับระบำท่าทำ นางฟ้ารำพ้อนอ่อนจริต
รำเรียงเคียงเข้าไปให้ชิด ทอดสนิทติดพันกลยา

ปีพาทย์ทำเพลงเร็ว ลา

ส่วนการแต่งกายยังคงแต่งยืนเครื่องทั้งตัวพระและตัวนาง ใช้แสดงทั้งในโขน และแสดงเป็นชุดเอกเทศ เช่น ใช้เป็นระบำเบิกโรง และระบำมาตรฐาน เพื่อแสดงเฉลิมฉลองในโอกาสต่างๆ รวมทั้งใช้วัดผลในการสอบเข้ารับการศึกษาในสายอาชีพศิลปปิน

แหล่งปฏิบัติ ในปัจจุบันมีหลายสถานที่ อาทิ

- สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ทั้งส่วนกลาง และส่วนภูมิภาคจะบรรจุรำสืบทอดเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนรายวิชาทักษะขั้นพื้นฐานนาฏศิลป์ เพื่อให้นักเรียนได้ฝึกหัดเรียนรู้ ท่ารำหลัก ท่ารำเชื่อม ท่ารำเชิงเกี่ยวพาราสี กระบวนแถวได้อย่างแม่นยำ และสามารถนำไปต่อยอดในการเรียนนาฏศิลป์ไทยขั้นสูงต่อไป

- สถาบันการศึกษาในระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษาบางสถาบัน

ระบำสืบท ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗



รำโทน



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์

รำโทน เป็นการแสดงระหว่างชาย หญิงรำเป็นวง เฆ็วเกี้ยวพาราสี ประกอบบทร้อง มีเครื่องดนตรีประกอบคือ โทน หรือกลองหน้าเดียว ฉิ่งและกรับ การรำรำ ผู้รำจะรำตาม จังหวะหน้าทับของโทน จึงเรียกการแสดงนี้ว่า รำโทน มีผู้นำรำ โทนไปแสดงตามท้องถิ่นเป็นที่แพร่หลาย ไม่ทราบผู้แต่งเพลง เพราะร้องเล่นต่อๆ กันมา จนกระทั่งปี พ.ศ. ๒๔๘๗ รัฐบาล สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มอบหมายให้กรมศิลปากร ปรับปรุงการรำโทน ประพันธ์บทร้อง กำหนดทำรำเฉพาะเพลง เรียกชื่อใหม่ว่า “รำวง”



การรำโทนของชาวบ้าน

ความเป็นมาของรำโทนนั้น พบว่า นิยมเล่นกันในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ (พ.ศ. ๒๔๘๔-๒๔๘๘) หนุ่มสาว เมื่อว่างจากงานก็จะมาร้องรำเพื่อความบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลรำโทน หรือ เรียกอีกอย่างว่า รำมะนา เรียกตามชื่อเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง รำโทนเป็นการแสดงที่รำใช้พื้นที่ลานกว้าง โดยจัดวางครกตำข้าวเป็นจุดศูนย์กลางวง เดิมนั้นใช้ตะเกียงเจ้าพายุให้แสงสว่างวงตะเกียงไว้ที่ครกตำข้าว ต่อมา เปลี่ยนเป็นวงน้ำดื่มไว้กลางวง ทั้งนี้ตามแต่กลุ่มผู้แสดงในแต่ละพื้นที่จะจัดวางอุปกรณ์

การแสดงรำโทนมักแบ่งพื้นที่แสดงออกเป็น ๓ ฝ่าย ฝ่ายนักแสดงหญิง มีการจัดวางที่นั่งไว้ให้นั่งพักฝ่ายดนตรี ประกอบด้วยนักร้อง นักดนตรี เรียกอีกอย่างว่า ฝ่ายกองเชียร์นั่งพื้นราบ และฝ่ายนักแสดงชาย มักนั่งรวมกับ ฝ่ายดนตรี

ขั้นตอนการแสดง เริ่มจากการตั้งเครื่องบูชา โดย ศิลปินอาวุโสจัดดอกไม้ ธูปเทียน เหล้าขาว บุหรี่ เงินกำนัล ใส่พานบูชาเครื่องดนตรี จากนั้นนักดนตรีจะตีกลองรำมะนาตามจังหวะ นักร้องร้องเพลงบูชาครู ฝ่ายนักแสดงชายจะ เข้าไปไหว้ฝ่ายหญิง เป็นการทักทายเชิญฝ่ายหญิงออกมารำ ฝ่ายหญิงรับไหว้ฝ่ายชายแล้ว ทั้งคู่จึงรำรำตามกระบวนท่า เดินรำเป็นวงวนเข็มนาฬิกา

เพลงร้องในการรำโทนมีนับร้อยเพลง ไม่สามารถระบุผู้ประพันธ์ได้แน่ชัด เนื้อหาแบ่งเป็นตามหมวดได้ ๓ กลุ่ม คือ เพลงร้องบูชาครู ร้องเชิญชวนให้รำรำ เพลงร้อง เฆ็วเกี้ยวพาราสี และเพลงร้องเพื่อกล่าวอำลา

ตัวอย่างเพลงรำโทน ของ หมู่บ้านห้วยกรด อำเภอสรรคบุรี จังหวัดชัยนาท

เพลงไหว้ครู

“รำร้องฉลองไหว้ครู ท่านผู้ดูช่วยด้วยกัน หนาวใจกระไรไหวหวั่นๆ ขออภัยให้ฉันเถิดนะท่านผู้ดู”

เพลงขอเชิญมารำวง

“ขอเชิญเจ้าเอ๋ยๆ ขอเชิญมาสว่างเอ๋ย ขอเชิญหญิงชาย มาแต่งกายร่วมวง เพื่อเป็นเกียรติที่เสริมส่งขอเชิญ มาสว่างเอ๋ย”



เพลงจำใจจาก

“ดึกเสียแล้วละหนอ ทางคณะต้องลาไปก่อน จำใจจำจร ด้วยความอาวรณ์และอาลัย ขอให้โชคดี ถ้าโอกาสมีเรามาสงูกันใหม่ ขอเชิญคุณพระรัตนไตร ขออวยพรให้เจ้าภาพถาวร”

การแต่งกายรำโชน โดยทั่วไปแล้วแต่งกายธรรมดาตามแต่สะดวก ผู้แสดงแต่งแบบเรียบง่ายเท่าที่มี แต่เมื่อมีการประกวดหรือการแสดงเชิงสาธิต ผู้แสดงมักจะเลือกเครื่องแต่งกายที่เน้นสีสัน เครื่องประดับ แต่งหน้าทำผมให้ดูดีกว่าการแสดงพื้นบ้านทั่วไป มักจัดเครื่องแต่งกายที่เป็นชุดไทยตัดเย็บสำเร็จรูปโชนสีเดียวกัน เป็นต้น

รำโชน เป็นการแสดงที่สะท้อนคุณค่าทางวัฒนธรรม สื่อผ่านเพลงที่ร้องให้ทราบถึงยุคสมัยนั้น เช่น ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมประเพณี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงร้องเป็นเพลงที่เน้นคำกระชับไม่ยาวมาก ง่ายต่อความจำ และร้องซ้ำๆ กันหลายรอบ เช่น

“อยู่ธยาฯ ของเราแต่เก่าถูกพม่ามันเผา ไทยเราเจ็บช้ำน้ำใจ พระเจ้าตากสินยกสู้แคว้นแดนให้ ยกพลขับไล่ ไพรเอกราชศรีคืน”

“พ.ศ. ๒๔๘๙ ไทยเราเจ็บเหงาเสียทุกคน สมเด็จฯ อานันทมหิดล ท่านสิ้นพระชนม์แต่เสียยังเยาว์”

วัฒนธรรมการไหว้ การให้ความเคารพ สังเกตจากฝ่ายชายให้เกียรติฝ่ายหญิง เมื่อก่อนเริ่มการแสดง ฝ่ายชายเดินไปไหว้ฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงรับไหว้ ซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมการไหว้ของไทยได้ชัดเจน

รำโชน-รำวง มักใช้แสดงต้อนรับผู้มาเยือนหรือสร้างความสนุกสนานในงานเลี้ยง เป็นเอกลักษณ์ของไทย ที่เชิญชวนให้ผู้ร่วมงานมาร่วมรำวงอย่างสนุกสนาน พบมากในงานเลี้ยงต้อนรับหรืองานเลี้ยงที่ต้องการให้แขกผู้มาเกิดความสนุก รู้จัก คั่นเคยกันโดยใช้รำวงเป็นสื่อในการเชื่อมความสัมพันธ์รู้จักกัน จังหวะเพลง เนื้อหาของเพลงที่สนุกสนาน จึงเป็นส่วนทำให้ผู้ที่มาร่วมรำวงมีความสนุกสนาน คั่นเคยกันได้ไม่เบื่อในงานเลี้ยง

การสืบทอดรำโชน ปัจจุบันสืบทอดในสถาบันการศึกษา จัดการเรียนรู้อบรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นโดย ศิลปินอาวุโส เป็นผู้ถ่ายทอด การร้องและการรำ ให้กับนักเรียนในสถาบัน อีกด้านหนึ่งสืบทอดตามกลุ่มชมรมผู้สูงอายุชมรมแม่บ้านแต่ละท้องถิ่น เป็นกิจกรรมสนทนาและการเป็นการเพิ่มรายได้พิเศษจากการจัดการแสดงในแต่ละครั้ง การร้องเพลงถ่ายทอดโดยการท่องจำและร้องซ้ำๆ จนเคยชิน ผู้แสดงมักร้องไปรำไปในขณะเดียวกัน

รำโชน ปัจจุบันจัดแสดงเชิงสาธิตตามแหล่งสถานศึกษา บางที่แสดงในงานเกษบ งานมหรสพประจำปีผู้แสดงมีทั้งวัยเด็กและวัยกลางคนเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันยังคงพบรำโชนได้ที่จังหวัดนครสวรรค์ ชัยนาท อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี ลพบุรี พระนครศรีอยุธยา ราชบุรี เป็นต้น

รำโชน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (๒๕๑๔) รำวง. โรงพิมพ์การศาสนา.

อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์. (๒๕๔๐) การศึกษารำวงประกอบบทหมู่บ้านห้วยกรด อำเภอสรรคบุรี จังหวัดชัยนาท.

การวิจัยภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล้าเจริญ. (๒๕๓๑) สุนทรีนาฏศิลป์ไทย. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์. กรุงเทพฯ.

http://www.baanjomyut.com/library_๒/extention-๓/hop_singles/index.html



รำประเลง



เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

รำประเลง เป็นชื่อระบำเบิกโรงของละครไทย มีมาแต่โบราณตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เข้าใจว่าตรงกับการเล่นที่เรียกว่า “ปฐวรค” ของละครสันสกฤต แต่ไม่เป็นที่ยืนยันแน่ชัด ประเลง เป็นระบำคู่ ๒ คน ผู้รำแต่งตัวเช่นเดียวกันกับนายโรงละครไทย คือการแต่งกายยืนเครื่องพระแต่สวมหัวเทวดา ศีรษะโล้น มือถือกำหางนกยูงข้างละมือ ไม่มีบทขับร้อง มีแต่เพลงหน้าพาทย์ ประกอบจังหวะการรำ เรียงลำดับดังนี้ คือ เพลงกลม เพลงขำนาฏ เพลงกลม (ครั้งที่ ๒) และเพลงเชิด เพลงหน้าพาทย์ ดังกล่าว มีความหมายที่วิเคราะห์ ได้ดังนี้

เพลงกลม หมายถึง เทวดาสำคัญเดินทางมายังมณฑลพิธี เพลงกลมใช้ประกอบการแสดงของเทพเจ้าสำคัญ เช่น พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศุกรรม เจาะในเรื่องสังข์ทอง ซึ่งถือว่าเป็นรูปลายสิทธิ์

เพลงขำนาฏ หมายถึง เทวดาประสาทรพชัยมงคล ให้กับผู้ชม สถานที่แสดง

เพลงกลม (ครั้งที่ ๒) หมายถึง เทวดาแสดงความรื่นเริงยินดี (วิเคราะห์จากกระบวนท่ารำที่ปรากฏ)

เพลงเชิด หมายถึง เทวดาเหล่านั้นเสด็จกลับสู่ทิพย์วิมาน

กระบวนท่ารำที่ปรากฏและสืบทอดอยู่ทุกวันนี้ เป็นรูปแบบที่สืบทอดโดยตรงจากละครหลวงของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผ่านมายังคณะละครวังสวนกุหลาบ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา จนถึงสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกรมศิลปากร

จุดประสงค์สำคัญในการแสดงรำประเลง นอกจากจะเป็นจารีตประเพณีการแสดงเบิกโรงรูปแบบราชสำนักแล้ว ยังมีความเชื่อว่าเป็นการแสดงที่ก่อให้เกิดสวัสดิมงคล ขจัดอุปสรรค ให้การแสดงในคราวนั้นๆ ประสบผลสำเร็จทุกประการ

ปัจจุบันการแสดงชุดนี้ มีการรักษาไว้ในสถาบันการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกรมศิลปากร แต่โอกาสที่นำออกแสดงเผยแพร่มีน้อยมาก เนื่องจากการแสดงในปัจจุบัน ไม่นิยมการแสดงเบิกโรงก่อนการแสดงเรื่องใหญ่ๆ แต่นิยมแสดงเรื่องใหญ่เรื่องเดียว

รำประเลง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖





ภาพ : รำประเลง

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม



รำฟรังคู่

เรียบเรียงโดย ประเมษฐ์ บุญยะชัย

รำฟรังคู่ เป็นการรำแบบแผนของราชสำนักไทยเพื่ออวดฝีมือของตัวเอกในการแสดงละครใน เรื่องรามเกียรติ์ อุนรุท อีเหณา ที่เรียกว่ารำฟรังคู่ เพราะที่ใช้ทำนองเพลงฝรั่งรำทำเป็นเพลงแรก รำฟรังคู่ เป็นกระบวนทำรำรำ ประกอบทำนองเพลงฝรั่งรำทำเป็นอันดับแรก จัดอยู่ในชุดการแสดงนาฏศิลป์การรำคู่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ บทละครเรื่องอีเหณา ตอนอุณการณลงสวน อุณการณรำคู่กับนางมะลาหรา ซึ่งระบุเพลงทำยบทกลอนว่า “เพลงฝรั่ง”

เพลงที่ใช้ประกอบการรำมีลักษณะเป็น เพลงชุด ซึ่งมีสำเนียงฝรั่งโบราณ-แขก-ไทย-จีน ต่อเนื่องกันประมาณ ๙-๑๐ เพลง มีหน้าทับเฉพาะ โดยมีตำราเพลงฝรั่งที่นิยมกัน ๒ แบบ แบบแรกของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งได้ต้นเค้ามาจากแม่ครูเสม ประกอบด้วยเพลงฝรั่งรำทำ เพลงตะเซ็ง เพลงเจ้าเซ็น เพลงบรเทศ เพลงฉิ่ง เพลงจิ้นรว เพลงจิ้นรำพัด เพลงจิ้นรว เพลงลา ส่วนอีกแบบหนึ่งได้ต้นแบบจากวังสวนกุหลาบและนำมาถ่ายทอดกันไว้ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประกอบด้วยเพลง ๙ เพลง ตามลำดับดังนี้ ฝรั่งรำทำ เพลงตะเซ็ง เพลงเจ้าเซ็น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงจิ้นรว เพลงจิ้นถอน เพลงจิ้นรำพัด เพลงจิ้นถอน

กระบวนทำรำสี่บทอดมาจากละครหลวงของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บางท่านเชื่อว่าเป็นของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี เช่น ทำxonนอก (ทำไขว้มือตบ) ซึ่งพระองค์ท่านเลียนแบบท่าทูปอกของพวกแขกเจ้าเซ็น รูปแบบของท่ารำแสดงเค้าเงื่อนความเป็นมาให้เห็นแนวคิดในการนำท่าทางของต่างชาติเข้ามาปรับแต่งรูปแบบให้คงความเป็นไทย มีลักษณะเด่นของท่ารำบางท่าอยู่ในการเล่นเท้า เช่น ตะเท้า ไล่เท้าฯ เลียนแบบท่าลีลาของ



ภาพ : รำฟรังคู่
ที่มา : Bloggang.com (เกศสุริยง)



ชาวยุโรปการใช้พัดในการร่ายรำตามแบบอิทธิพลของจีน แต่โดยองค์รวมแสดงความสอดคล้องประสานท่ารำกับท่วงทำนองเพลงที่วิจิตรงดงามในชั้นเชิงของนาฏศิลป์ในราชสำนักที่งดงามยิ่ง สำหรับการแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง และมีพัดดำมจีวคนละ ๑ คู่ เป็นอุปกรณ์ประกอบการร่ายรำ ตั้งแต่ในช่วงเพลงจิ้นรำพัด เป็นต้นไป

การสืบทอดท่ารำและท่วงทำนองเพลง เชื่อว่าน่าจะมิกำเนิดมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผ่านมายังละครหลวงของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวผ่านมายังคณะละคร วงสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ด้วยเหตุที่ครูอาจารย์สำคัญในคณะนี้คือ หม่อมครูแย้ม หม่อมครูอึ้ง หสิดะเสน หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา เป็นผู้นำมาถ่ายทอดให้กับตัวละครเอกในคณะละครวงสวนกุหลาบ อาทิ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขวนิช ซึ่งท่านทั้งสองได้มาเป็นครูให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ในการต่อมา

สถานภาพของการรำฟรังคู่ ปัจจุบันกล่าวได้ว่าไม่ปรากฏในการแสดงทั่วไป ด้วยเหตุที่ทางผู้รำและผู้บรรเลงเพลงจะต้องใช้ฝีมือในระดับสูง แต่ด้วยเกรงว่าจะสูญหายจึงนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรนาฏศิลป์ ระดับปริญญาในสถาบันการศึกษา สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แต่โอกาสในการนำออกแสดงค่อนข้างน้อยมาก เพราะเป็นกระบวนท่าที่ใช้เวลานาน

รำฟรังคู่ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



ภาพ : นักแสดงในชุดรำฟรังคู่

ที่มา : หนังสือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



รำเพลงช้า-เพลงเร็ว



เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ

รำเพลงช้า - เพลงเร็ว หมายถึง การฝึกหัดรำเบื้องต้นในท่ารำแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย ผ่านการปรับปรุงพัฒนาจนถือว่าเป็นท่ารำมาตรฐานที่ถูกต้องสวยงาม สามารถนำไปเป็นแบบอย่างแก่ท่ารำชุดต่างๆ เช่น ท่ารำของโขน ละคร ระบำ เป็นต้น เชื่อว่า การรำเพลงช้า-เพลงเร็วน่าจะมีการฝึกหัดมาพร้อมกับการฝึกหัดนาฏศิลป์ในวัง เพราะการรำเพลงช้า-เพลงเร็ว เป็นการฝึกหัดอย่างมีระเบียบแบบแผนเช่นเดียวกับการฝึกหัดอื่นๆ ในราชสำนัก

รำเพลงช้า - เพลงเร็ว เป็นเพลงสำหรับฝึกหัดท่ารำเบื้องต้นของตัวพระ ตัวนาง มีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ ไม่มีบทร้องในการฝึกหัดขั้นแรก ผู้รำขับร้องปากเปล่าเลียนเสียงหน้าทับของเพลง คือ ร้องเพลงช้าว่า จะ ไฉ้ จะ ทิง ไฉ้ ทิง และร้องเพลงเร็วว่า ตูบ ทิง ทิง เมื่อผู้ฝึกหัดคล่องดีแล้ว จึงให้รำเข้าวงปี่พาทย์โดยใช้ทำนองเพลงสร้อยสนในการบรรเลงเพลงช้า และใช้เพลงเร็ว (ตามชื่อเพลง) ในการบรรเลงเพลงเร็ว จบด้วยเพลงลา

ในการรำเพลงช้า - เพลงเร็ว มีลำดับขั้นตอนตั้งแต่ท่าแรกถึงท่าสุดท้ายอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ มีการเชื่อมท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่งอย่างสอดคล้องกลมกลืน แต่ขณะเดียวกันก็แฝงไว้ด้วยจารีตหรือวัฒนธรรมไทยลงไปในท่ารำด้วย เช่น ท่าแรกต้องเริ่มด้วยการไหว้เพื่อรำลึกถึงครูบาอาจารย์ ผู้มีพระคุณ จากนั้นจึงออกท่ารำ จากท่าง่ายๆ ไปหาท่ายากๆ ที่มีความสลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

ท่ารำต่างๆ ในเพลงช้า - เพลงเร็ว ล้วนแต่เป็นท่าแม่บท หรือ “แม่ท่า” ของกระบวนการรำละครไทย เพราะไม่ว่าจะเป็นการแสดงระบำรำฟ้อน การแสดงละคร และบทบาทของผู้แสดงทุกตัว ต้องมีการใช้ท่ารำในเพลงช้า - เพลงเร็วด้วยเสมอ โดยเหตุนี้ ผู้ที่เป็นนักรำที่ดีจึงต้องมีการรำเพลงช้า - เพลงเร็วอยู่เสมอ การรำเพลงช้า - เพลงเร็วจึงนับเป็นหัวใจที่สำคัญยิ่งของการละครไทย

รำเพลงช้า - เพลงเร็ว ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



ภาพ : สาธิตการฝึกหัดรำเพลงช้า-เพลงเร็วของเยาวชนในพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



รำแม่บท



เรียบเรียงโดย นางสาววันทนี ม่วงบุญ

ตามพจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. ๒๕๓๐ คำว่า “รำ” หมายถึง แสดงท่าเคลื่อนไหวโดยมีลีลาและแบบท่า เข้ากับเสียงจังหวะเพลงร้องหรือเพลงดนตรี คำว่า “แม่บท” หรือ “แม่ท่า” หมายถึง ท่าที่เป็นหลักของการรำ เมื่อรวมแล้วจึงหมายถึง การเคลื่อนไหวท่าที่เป็นหลักของการรำให้มีลีลาไปตามเสียงท่วงทำนองจังหวะเพลง ซึ่งรำแม่บทนี้ มีทั้งแม่บทเล็ก และแม่บทใหญ่

แม่บทเล็ก จะมีท่าที่เป็นแม่ท่าเพียง ๑๘ ท่า น้อยกว่าแม่บทใหญ่ ได้แก่ ท่าเทพนม ปฐม พรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลา กวางเดินดง หงส์บิน กินรินเลียบถ้ำ อีกช้านางนอน ภมรเกล้า แหกเต้า ผาโลเพียงไหล่ เมขลาโยนแก้ว มยุเรศพ้อน ยอดตองต้อลม พรหมนิมิต พิสมัยเรียงหมอน มัจฉาชมสาคร และพระสีกรขว้างจักร แต่ละท่ามีความหมาย เช่น ท่าเทพนม ปฐม พรหมสี่หน้า หมายถึง เทวดาน้อมไหว้เป็นเบื้องต้นแด่พระพรหม เป็นต้น อีกทั้งเป็นท่าแม่แบบในการแสดงนาฏศิลป์โขนละครต่อมา ซึ่งท่านผู้หญิงแล้ว สนทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำ โดยเรียงร้อยท่าจากเพลงช้า เพลงเร็ว อันเป็นท่าแม่แบบการฝึกหัด นาฏศิลป์ไทย มีการเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งแล้วตั้งชื่อท่ารำผูกเป็นบทกลอนให้สอดคล้องกัน นับเป็นการแสดงที่สวยงามชุดหนึ่ง

ลักษณะการแสดง แสดงได้ตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป ผู้แสดงมีทั้งฝ่ายตัวพระ และฝ่ายตัวนางใช้ท่ารำพื้นฐานหรือท่าฝึกหัดเบื้องต้น และท่านาฏยศัพท์เป็นท่าหลัก ผสมผสานกับลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการใช้ท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง โดยออกด้วยเพลงร่ำหรือทำนองเพลงชมตลาด แล้วผู้ขับร้องร้องตามบทร้องในเพลงชมตลาด จบด้วยเพลงเร็ว-ลา หรือเพลงร่ำ แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายที่เรียกว่า ยืนเครื่อง ดังนี้

พระ แต่งกายยืนเครื่องพระ จะเป็นเสื้อแขนสั้น หรือแขนยาว ใส่เครื่องประดับ สวมขฎุง

นาง แต่งกายยืนเครื่องนาง ใส่เครื่องประดับ สวมมงกุฎ หรือรัดเกล้า

ใช้แสดงเป็นชุดเอกเทศ และใช้ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุตนารายณ์ปราบหนทกจากอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งมีเนื้อหากล่าวถึงพระนารายณ์เทพเจ้า ทรงอวตารเป็นนางอัปสรมาล่อลวงอสูรนนทุกให้รำตามในท่ารำต่างๆ หากรำได้ก็จะยอมเป็นคู่ครองด้วย อสูรนนทุกผู้มีนิวเพชรรีกรฤทธาานภาพที่พระอิศวรเทพเจ้าประทานให้หลงกลรำตาม จึงเผลอใช้นิวเพชรรีกรนั้น ชี้อาตัวเองจนหักลง ซึ่งท่ารำดังกล่าวข้างต้น ใช้ทำนองเพลงชมตลาดมีเนื้อร้องดังนี้

เทพนมปฐมพรหมสี่หน้า	สอดสร้อยมาลาเฉิดฉิน
ทั้งกวางเดินดงหงส์บิน	กินรินเลียบถ้ำอำไพ
อีกช้านางนอนภมรเกล้า	แหกเต้าผาโลเพียงไหล่
เมขลาโยนแก้วแววไว	มยุเรศพ้อนในนภาพร
ยอดตองต้อลมพรหมนิมิต	อีกทั้งพิสมัยเรียงหมอน
ย้ายท่ามัจฉาชมสาคร	พระสีกรขว้างจักรฤทธิรงค์

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๑๓๕

จะสังเกตเห็นได้จากอดีตถึงปัจจุบัน การแสดงตอนนี้ก็ยังคงเนื้อร้องแม่บทเล็กไว้คงเดิมจะมีเปลี่ยนแปลงใน
บทที่ต่อท้ายเพลงชมตลาด ที่ร้องรายเป็นบางครั้งเท่านั้น เป็นบทนางนารายณ์รำต่อ แล้วให้ นนทุกรำตาม ที่ว่า

“ฝ่ายวานนทุกรำตาม	ด้วยความพิสมัยไหลหลง
ถึงท่าแนคป่วนม้วนหางลง	ก็ชี้ตรงเพลาพลันทันใด
ด้วยอำนาจนิ้วเพชรสิทธิศักดิ์	ขายักษ์หักลงไม่คงได้
นนทกุล้มคว่ำขมาไป	ตกใจไม่เป็นสมประดี

จากนั้นปีพาทย์บรรเลงเพลงร่ำ ตัวนนทกุลจะทำท่าซิ้งนิ้วเพชรลงไปที่ขา แล้วล้มลง ซึ่งบางครั้งพอจบเนื้อร้อง
เพลงชมตลาด ปีพาทย์จะบรรเลงเพลงร่ำ ให้ตัวนางนารายณ์ทำท่าซิ้งนิ้วที่ขา แล้วนนทกุลทำตาม ซึ่งมีได้ทำให้ผิด
เนื้อเรื่องเพียงแต่ให้การแสดงกระชับขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเวลาที่กำหนดแสดงในแต่ละครั้ง

ส่วนแม่บทใหญ่ มีท่าที่เป็นแม่ท่า ๖๔ ท่า โดยถูกกำหนดตามเนื้อเพลงที่ร้องในทำนองเพลงชมตลาดเช่นเดียว
กับแม่บทเล็ก แต่ละท่ามีชื่อกำหนดเรียกและมีความหมาย อีกทั้งเป็นท่าแม่แบบในการแสดงนาฏศิลป์ โขน ละครต่อมา
บางท่าบางชื่อซ้ำและใกล้เคียงกับรำแม่บทเล็ก ได้แก่ ท่าเทพนม ปฐุม พรหมสีหน้า สอดสร้อยมาลา ช้านางนอน
ผาลาเพียงไหล พิสมัยเรียงหมอน กังหันร่อน แหกเต้าเข้ารัง กระต่ายชมจันทร์ จันทรทรางกลด พระรถโยนสาร
มารกลับหลัง เอื้องกาย ฉุยฉายเข้าวัง มังกรเลียบถ้ำ กิณรรำ ช้างประสานงา ท่าพระรามาโก่งศิลป์ ภูมรเกล้า
มัจฉาชมวาริน หลงไหลได้สิน หงส์ลั่นลา ท่าสิงโตเล่นหาง นางกล่อมตัวรำยั่ว ชักแบ่งผัดหน้า ลมพัดยอดตอง บังสุริยา



ภาพ : การรำแม่บท

ที่มา : สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ ๒๓/
เรื่องที่ ๒ วัฒนธรรมทางละครไทย (ละครรำ)
www.kanchanapisek.or.th



เหราเล่นน้ำ บัวชูฝัก นาคาม้วนหาง กวางเดินดง พระนารายณ์-ขว้างจักร ช้างหว่านหญ้า หนุมานผลาญยักษ์ พระลักษมณ์แผลงอิทธิฤทธิ์ กิณรพ่อนฝูง ยุงพ่อนหาง ชัดจางนาง ท่านายสารถิ ตระเวนเวหา ชีม้มาตีคลี ตีโชนโยนทัพ ขว้างค้อน รำกระบี่สีท่า จินสาวไล่ท่าชะนีร้ายไม้ทิ้งขน เมฆลาล่อแก้ว กลางอัมพร กิณรเลียบถ้ำ หนั่งหน้าไฟ ท่าเสียท่าลายห้าง ช้างท่าลายโรง โจ่งกระเบนตีเหล็ก แทงวิไสย กรดสุเมรุ เครือวัลย์พันไม้ ประลัยวาตยังคิด ประดิษฐ์ท่า กระหวัดเกล้า ชีม้มาเลียบค่าย กระต่ายต้องแรมว่ ชักซอสามสาย

รำแม่บทใหญ่นี้เชื่อว่าได้รับอิทธิพลจากตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดีย ซึ่งพวกพราหมณ์นำเข้ามาเผยแพร่พร้อมกับศาสนาพราหมณ์ตั้งแต่สมัยสุโขทัย และได้พัฒนาการเป็นนาฏศิลป์ไทยที่สมบูรณ์ ประณีตงดงามในสมัยอยุธยา และรัตนโกสินทร์ เมื่อกรมศิลปากรก่อตั้งโรงเรียนศิลปากร จึงได้นำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ละคร โดยคุณครูมัลลีย์ คงประภัสร์ ครูสอนนาฏศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ โดยยึดคํากลอนตำรารำ จากหนังสือตำราพ่อนรำในรัชกาลที่ ๖ ทั้งนี้ท่านเจ้าคุณครู (พระยานุรักษ์นุรักษ์) ได้ดูและเห็นชอบแล้ว จึงได้นำไปฝึกหัดนักเรียนโรงเรียนศิลปากรให้รำประกอบการแสดงละครเรื่องสุริยาคุปต์ ของหลวงวิจิตรวาทการ และใช้แสดงเป็นชุดเอกเทศ เครื่องแต่งกายของฝ่ายพระ และฝ่ายนางจะนิยมแต่งเช่นเดียวกับแม่บทเล็ก ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป

นอกจากนี้ รำแม่บทใหญ่ยังปรากฏอยู่ในการแสดงเบิกโรงเรื่องนารายณ์ ผู้รำคือผู้แสดงบทบาทพระอิศวร โดยเนื้อหากล่าวถึงพระอิศวรและพระนารายณ์เทพเจ้าทรงอวตารเป็นดาบสและดาบสินี เพื่อปราบพวกนักบวชชายหญิงที่ประพฤติผิดพรหมจรรย์อยู่ ณ ป่าตาระกะ แต่มียักษ์ตนหนึ่งชื่อมูลคณี ผู้มีหน้าที่เฝ้าป่าได้เข้ามาช่วยปกป้องนักบวชไว้พระอิศวรจึงสำแดงอิทธิฤทธิ์เอาพระบาทเหยียบยักษ์นั้น พร้อมกับวาดกรเป็นท่าทางสวยงาม ซึ่งตำนานท่ารำถือว่าเป็นท่ารำแรกที่เกิดขึ้นในโลก โดยให้ชื่อว่า ท่านาฏราช เมื่อพญาอนันตนาคราชซึ่งตามเสด็จพระนารายณ์ ได้เห็นก็เกิดความประทับใจ จึงทูลขอให้พระอิศวรทรงรำอีกครั้งบนสรวงสวรรค์ พระอิศวรก็ทรงประทานโดยให้บรรดาเทพดาทั้งหลายได้ดูการรำไปพร้อมๆ กัน ซึ่งการรำครั้งนี้เป็นรำแม่บทที่มีเนื้อร้องยาวเรียกว่า รำแม่บทใหญ่ ปัจจุบันไม่นิยมนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศ เนื่องจากมีบทยาวมาก ดังจะเห็นได้จากเนื้อร้องต่อไปนี้

เทพนมปฐุมพรหมสี่หน้า	สอดสร้อยมาลาช้านางนอน
ผาลาเพียงไหล่พิศมัยเรียงหมอน	กัณฑ์ร้อนแขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชมจันทร์จันทร์ทรงกลด	พระรถโยนสารมารกลับหลัง
เยื้องกรายอุยฉายเข้าวัง	มังกรเลียบถ้ำมูจลินท์
กิณรรำข้าช้างประสานงา	ท่าพระรามาโก่งศิลป์
ภมรเกล้ามีจฉาขมวาริน	หลงไหล่ได้สิ้นหงส์ลีนลา
ท่าสิงโตเล่นหางนางกล่อมตัว	รำยั่วชักแบ่งผัดหน้า
ลมพัดยอดตองบังสุริยา	เหราเล่นน้ำบัวชูฝัก
นาคาม้วนหางกวางเดินดง	พระนารายณ์ฤทธิ์รงค์ขว้างจักร
ช้างหว่านหญ้าหนุมานผลาญยักษ์	พระลักษมณ์แผลงอิทธิฤทธิ์
กิณรพ่อนฝูงยุงพ่อนหาง	ชัดจางนางท่านายสารถิ



ตระเวนเวหาขี่ม้าคีลี
รำกระบี่สีเท่าจีนสาวไล่
เมขลาล้อแก้วกลางอัมพร
ท่าเสือทำลายห้างช้างทำลายโรง
กรตสุเมรุเครือวัลย์พันไม้
กระหวัดเกล้าขี่ม้าเลียบค่าย
ชักขอสามสายย้ายลำนํ้า

ตีโทนโยนทัพงูขี้เขียด
ท่าชนะนี้ร้ายไม้ทั้งขอน
กินนรเลียบถ้ำหน้าไฟ
โจงกระเบนตีเหล็กแทงวิไสย
ประลัยวาตยังคิดประดิษฐ์ท่า
กระต่ายต้องแล้วแคล้วถ้ำ
เป็นแบบรำแต่ก่อนที่มีมา

คุณค่าทางวัฒนธรรม

๑. แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ จากการเลียนแบบกิริยาอาการท่าทางของคน สัตว์ และธรรมชาติให้เป็นทำนนาฏศิลป์ที่สวยงาม ด้วยการใช้สรีระส่วนต่างๆ ของร่างกาย เคลื่อนไหวไปมา ทั้งยังสามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมรับรู้ และคล้อยตามได้

๒. แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรมครูทางด้านดนตรี ที่คิดประดิษฐ์ท่วงทำนอง จังหวะให้สอดคล้องประสานสัมพันธ์กับบทร้อง ทำให้การแสดงตอนนี้เป็นที่ประทับใจกับผู้แสดง และผู้ชม

๓. ก่อให้เกิดทักษะแก่ผู้แสดง ในการปฏิบัติท่ารำ การฟังท่วงทำนองจังหวะ การร้องเพลงและจดจำนำไปใช้ในการแสดงอื่นๆ อันก่อให้เกิดการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรีอย่างกว้างขวาง

การสืบทอด ศิลปินรุ่นครู รุ่นพี่รุ่นน้องในสายอาชีพด้านนาฏศิลป์ไทยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสืบทอดจากครูสู่ศิษย์ รุ่นสู่รุ่น ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถานศึกษาที่สนับสนุนศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรี

สถานภาพปัจจุบัน ยังคงอนุรักษ์ไว้ทั้งบทร้อง ท่ารำที่เป็นมาตรฐาน และการแต่งกาย ใช้แสดงในโซนและแสดงเป็นชุดเอกเทศ รวมทั้งใช้วัดผลในการสอบเข้ารับการศึกษาในสายอาชีพศิลปิน ด้านนาฏศิลป์ ดนตรีโดยใช้บทร้องที่เรียบเรียงขึ้นใหม่จากบทเดิม ที่เรียกว่าแม่บทสลับทำ

แหล่งปฏิบัติ ในปัจจุบันมีหลายสถานที่ อาทิ

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ทั้งส่วนกลาง และส่วนภูมิภาค จะบรรจุรำแม่บทเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนรายวิชาทักษะขั้นพื้นฐานนาฏศิลป์ เพื่อให้นักเรียนได้ฝึกหัดเรียนรู้แม่บท แม่แบบได้อย่างแม่นยำ และสามารถนำไปต่อยอดในการเรียนนาฏศิลป์ไทยขั้นสูงต่อไป รวมทั้งสถาบันการศึกษาในระดับประถมศึกษาบางสถาบัน

รำแม่บท ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



ละครชาตรี

เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ และ สุรัตน์ จงดา

นักปราชญ์และผู้รู้ด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่านมีความเห็นไปในทำนองเดียวกันว่า “ละครชาตรี” เป็นละครที่อาจจะเก่าแก่ที่สุดและน่าจะเป็นต้นแบบของละครร้อง-รำทั้งหมดของไทย รวมทั้งยังเป็นหลักฐานที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างละครภาคกลางและการแสดงโนราภาคใต้ได้ด้วยคำว่า “ชาตรี” มีผู้สันนิษฐานไว้หลายทาง เช่น หมายถึง ผู้รู้ ศาสตร์การ รู้วิธีป้องกันภัยอันตรายจากศาสตราวุธทั้งปวงหรือเป็นการออกเสียงที่เพี้ยนมาจากคำในภาษาสันสกฤตว่า “กษัตริยะ” ที่ออกเสียงว่า “ฉัตริยะ” เมื่อเข้ามาในประเทศไทย จึงออกเสียงเพี้ยนไปเป็น “ชาตรี” เนื่องจากเป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวของกษัตริย์หรือมีเครื่องแต่งกายคล้ายเครื่องทรงของกษัตริย์แต่โบราณ หรือคำว่า ชาตรี เพี้ยนมาจาก “ยาตรี” หรือ “ยาตรา” ซึ่งแปลว่า เดินทางท่องเที่ยวไป ในปัจจุบันอินเดียก็ยังมีละครเร่ที่เรียกว่า “ชาตรี” นี้อยู่ เป็นต้น



ภาพ : ละครชาตรีเรื่องวงศ์สวรรค์ จันทวาส คณะเรื่อนนท์

ที่มา : <http://i.ytimg.com/vi/xf9X7LAmZes/maxresdefault.jpg>



ละครชาตรีได้แพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทยก่อน จากนั้นจึงเข้าสู่กรุงเทพ ๓ ครั้งด้วยกัน คือ ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๒ เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี เสด็จกรีธาทัพไปปราบเจ้านครศรีธรรมราชและกวาดต้อนผู้คนมาเมืองหลวงพร้อมด้วยพวกละคร ครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๓ ในการฉลองพระแก้วมรกต โปรดให้ละครของเจ้านครฯ ขึ้นมาแสดงและได้แสดงประชันกับละครผู้หญิงของหลวงด้วย และครั้งที่ ๓ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๗๕ ในสมัยรัชกาลที่ ๓ สมเด็จพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) สมัยที่ดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าพระยาพระคลัง ได้กรีธาทัพลงไปปราบปรามระงับเหตุการณ์ทางหัวเมืองภาคใต้ ขากลับกรุงเทพฯ มีผู้ที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีอพยพติดตามกลับมาด้วย และได้รวบรวมกันตั้งเป็นคณะละครรับเหมา แสดงในงานต่างๆ ต่อมาจนเป็นที่ขึ้นชื่อ และฝึกหัดสืบทอดกันมาจนถึงทุกวันนี้

ละครชาตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญ ดังนี้

๑. โรง ละครชาตรีในครั้งโบราณใช้เสา ๔ ต้น ปีก ๔ มุม เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีเตียง ๑ เตียง และเสากลางซึ่งถือว่าเป็นเสาหลักอีก ๑ เสาเท่านั้น ไม่มีฉาก และมีหลังคาไว้บังแดดบังฝน

๒. ละครชาตรีแต่โบราณไม่สวมเสื้อเพราะทุกตัวใช้ผู้ชายแสดง ตัวยืนเครื่องซึ่งเป็นตัวที่แต่งกายดีกว่าตัวอื่น ก้นงูสนับเพลา นุ่งผ้า คาดเจียรบาด มีห้อยหน้า ห้อยข้าง สวมสังวาล ทับทรวง กรองคอบนตัวเปล่า บนศีรษะสวมเทริด ต่อมาเมื่อมีผู้แสดงเป็นหญิง การแต่งกายจึงมักใช้แบบสวมเสื้ออนุโลมอย่างละครนอก

๓. วิธีแสดง เริ่มต้นด้วยการทำพิธีบูชาครูเบิกโรงปี่พาทย์โหมโรงชาตรี ร้องประกาศหน้าบท จากนั้นตัวยืนเครื่องออกมารำซัดหน้าบทตามเพลง โดยการรำเวียนซ้ายซึ่งในสมัยโบราณขณะที่รำตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วยเพื่อป้องกันเสนียดจัญไร เรียกว่า “ซักยันต์” เริ่มจับเรื่อง ตัวละครจะขึ้นนั่งเตียงแสดง เมื่อเข้าเรื่อง ตัวละครต้องร้องเองไม่มีต้นเสียงตัวละครตัวอื่นๆ ร้องรับก็เป็นลูกคู่ และเมื่อการแสดงจบลงจะรำซัดอีกครั้งหนึ่ง แต่ครั้งนี้เป็นการว่าอาคมถอยหลังและรำเวียนขวา เรียกว่า “คลายยันต์” เป็นการถอนอาถรรพณ์ทั้งปวง

๔. เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง ประกอบด้วย ปี่ สำหรับทำทำนอง ๑ เล้า โทน ๑ ใบ กลองชาตรี ๒ ใบ และฆ้อง ๑ คู่ ไม่มีปี่พาทย์ระนาดเอกอย่างที่เราเห็นในปัจจุบัน

ละครชาตรีได้ถูกปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาตามยุคสมัย เช่น การร้องดำเนินเรื่อง จากเดิมที่เป็นทำนองของโนรา เช่น เพลงหน้าคต เพลงรำชาตรี เปลี่ยนมาร้องเพลงไทยภาคกลางทำนอง ๒ ชั้นง่ายขึ้น มีการเพิ่มระนาดเอกเข้ามาเพื่อจะได้บรรเลงขับร้องและให้ตัวละครรำได้ดีขึ้น ไม่รำซัดชาตรีไหว้ครู แต่ใช้กระบวนรำเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงลาแทน ซึ่งในวงการละครรำกับนเรศวรเรียกว่า “รำถวายมือ” ดังนั้น โดยสภาพความเป็นจริงแล้ว “ละครชาตรี” แบบดั้งเดิมได้สูญหายไปจากวงการละครรำของไทยมาไม่น้อยกว่า ๔๐ ปีแล้ว แต่ละครชาตรีที่เรียกกันอยู่ในปัจจุบันมีสภาพเป็นละครรำที่ใช้สำหรับกับนเรศวรเท่านั้น ตัวอย่างคณะละครชาตรีที่โดดเด่น เช่น คณะอุดมศิลป์ กระจำจันโชติ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา คณะเบญจา ศิษย์ฉลองศรี จังหวัดเพชรบุรี

ละครชาตรี ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



ละครดึกดำบรรพ์



เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครแบบหนึ่ง ซึ่งกำเนิดเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๒ เป็นละครที่ปรับปรุงรูปแบบจากละครนอก ละครใน และกระบวนวิธีการแสดง โดยมีหลักให้ผู้แสดงหรือผู้ร่ำต้องขับร้องด้วยตนเอง โดยมีลูกคู่ร้องรับ การแต่งกาย แบบยืนเครื่อง มีวงดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่าวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีการตกแต่งฉากที่ คล้ายของจริง

เรื่องที่แสดงเดิมซึ่งเป็นบทพระนิพนธ์ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรง ปรับปรุงจากบทละครใน ละครนอก ได้แก่ เรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ อนุรุท สังข์ทอง คาวิ สังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เรื่อง ศกุนตลา ท้าวแสนปม พระเกียรติรถ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย พระนิพนธ์เรื่องพระยศเกตุ จันทกนิรี และ สองกรรวิก บุคคลสำคัญที่มีส่วนร่วมในการพัฒนารูปแบบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทและทรงเลือกสรรปรับปรุงทำนองเพลง ออกแบบฉาก และ กำกับการแสดงพระประดิษฐไพเราะ (ตาต) จัดทำนองเพลง ควบคุมวงดนตรีและหม่อมเข้ม กุญชร ณ อยุธยา ปรับปรุง ประดิษฐ์ท่ารำและฝึกสอน



ภาพ : การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวิ ตอนเฝ้าพระขรรค์-ชุบตัว
กำกับการแสดงโดย...วันทนี ม่วงบุญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ที่มา : <http://i.ytimg.com/vi/JZ8CHCstFIA/hqdefault.jpg>



วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวล ประกอบไปด้วย ระนาดเอก (ใช้ไม้ฉวมตี) ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องวงใหญ่ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ ขลุ่ยฮู้ ข้องหุ่ย ๗ ใบ ตะโพน กลองตะโพน และฉิ่ง ส่วนเพลงร้องใช้เพลงไทยของเก่าและพระนิพนธ์ขึ้นใหม่ รูปแบบการแสดงมีโหมโรงเฉพาะตอนต่างๆ ก่อนเข้าเนื้อเรื่อง และเมื่อแสดงจบจะมีเพลงสรรเสริญพระบารมีที่มีเนื้อเพลงเฉพาะ

ละครดึกดำบรรพ์เปิดแสดงครั้งแรกที่โรงละครดึกดำบรรพ์เมื่อ พ.ศ.๒๔๔๒ และแสดงต่อเนื่องมาจนถึงปี พ.ศ.๒๔๕๒ หลังจากนั้นจึงค่อยๆ ลดความนิยมลง จนกระทั่งปัจจุบัน ละครดึกดำบรรพ์ได้รับการฟื้นฟูเพื่อจัดแสดงโดยกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ส่วนวงดนตรีและเพลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ทำการวิจัยและเผยแพร่ ตั้งแต่ พ.ศ.๒๕๓๐ มาจนถึงปัจจุบัน โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นองค์ประธาน

ละครดึกดำบรรพ์ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๕



การแสดงละครดึกดำบรรพ์
เรื่อง พระลอ

ภาพ : การแสดงละครดึกดำบรรพ์
เรื่อง สังข์ทอง

ที่มา : หนังสือมรดกภูมิปัญญาทาง
วัฒนธรรม/พิธีประกาศ
ขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทาง
วัฒนธรรมประจำปีพุทธศักราช
๒๕๕๕



ละครนอก



เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ

ละครนอกเป็นละครของภาคกลาง นับว่าพัฒนาการมาจากมโนราห์ เพราะมีความมุ่งหมายเช่นเดียวกันคือ ดำเนินเรื่องรวดเร็วและตลกขบขัน สมัยโบราณผู้แสดงเป็นชายล้วน เพิ่งมีผู้หญิงแสดงในปลายสมัยรัชกาลที่ ๔ เมื่อโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกการห้ามมิให้บุคคลทั่วไปมีละครผู้หญิง ในตอนหลังผู้แสดงเป็นผู้หญิงโดยมาก ผู้ชายเกือบจะไม่มี ตัวละครมีครบทุกตัวตามเนื้อเรื่อง ไม่จำกัดจำนวน ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ การแต่งกายเลียนแบบเครื่องต้นของกษัตริย์ ตัวพระสวมชฎา ตัวนางสวมเครื่องประดับศีรษะตามฐานะ เช่น มงกุฎกษัตริย์ รัตเกล้ายอด รัตเกล้าเปลว และกระบังหน้า การแสดงมีคนบอกบท มีต้นเสียงและลูกคู่สำหรับร้อง บางตัวละครอาจร้องเอง การรำแล้วคล่องว่องไว จังหวะของการร้องและการบรรเลงดนตรีค่อนข้างเร็ว เวลา



ภาพ : การละครนอกเรื่อง ไกรทอง ตอน พ้อบน

ที่มา : <http://www.bloggang.com/data/r/rouenrari/picture/1344661756.jpg>

เล่นตลกมักเล่นนานๆ ไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่อง และไม่ถือขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น ตัวกษัตริย์หรือมเหสีจะเล่นตลกกับเสนาาก็ได้ เริ่มต้นแสดงก็เริ่มเรื่อง ไม่มีการไหว้ครู เรื่องที่ละครนอกแสดงได้ทุกเรื่อง ยกเว้น ๓ เรื่องที่ใช้แสดงละครใน ได้แก่ รามเกียรติ์ อีเหนา อุณรุท เรื่องที่สนุกสนานเป็นที่นิยมแพร่หลาย เป็นบทที่สามัญชนแต่งได้แก่ เรื่องแก้วหน้าม้า ลักษณะวงศ์ และจันทโครพ ส่วนที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย ไชยเชษฐ์ คาวิ มณีพิชัย และไกรทอง

ละครนอก เป็นละครแบบชาวบ้านที่ผูกพันกับวิถีชีวิตของคนในสังคมไทยมายาวนาน นับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้นำวิธีการแสดงละครนอกแบบชาวบ้านมาประยุกต์เพื่อใช้แสดงในราชสำนัก เรียกว่าละครนอกแบบหลวง โดยปรับปรุงสำนวนภาษา ดนตรีเพลงร้อง กระบวนท่ารำ และการแต่งกาย โดยนำลักษณะของละครในบางส่วนเข้ามาผสมผสานด้วย ให้มีความประณีตตามชนบประเพณีของหลวง จนได้รับความนิยมในสังคมของชนชั้นสูงในวัง และแพร่หลายสู่วงเจ้านายหลายแห่งด้วยกัน แม้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ก็ยังทรงนำบทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ที่เขียนไว้ในสมัยกรุงศรีอยุธยามาปรับปรุงขึ้นเพื่อใช้แสดงเป็นละครนอกแบบหลวง ผู้แสดงละครนอกแต่เดิมเป็นชายล้วน แสดงกันตามพื้นบ้านให้ชาวบ้านชม ต่อมาภายหลังเปลี่ยนมาใช้ผู้หญิงในราชสำนัก และแสดงในพระราชฐาน เพื่อให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตรได้บ้าง โดยมีจุดมุ่งหมายในการดำเนินเรื่องรวดเร็วและมุ่งตลกขบขันเช่นเดียวกับละครนอกของชาวบ้าน แต่ไม่หยาบโลน และใช้ถ้อยคำภาษาสองแง่สองง่าม (ลามกอนาจาร) อย่างชาวบ้าน ในการแสดงตลกต่อหน้าพระที่นั่ง ท่ารำแต่เดิมที่คล้ายอิริยาบถของชาวบ้านก็ทำให้ประณีตงดงามตามแบบอย่างละครใน เพราะผู้แสดงเป็นผู้ที่ผ่านการฝึกหัดและแสดงละครในกันมาแทบทั้งสิ้น

ละครนอก ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ





ภาพ : นักแสดงละครนอก
ที่มา : wikipedia.org - ละครนอก



ละครใน



เรียบเรียงโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ

ละครใน หมายถึง การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว โดยใช้ศิลปะการร่ายรำประกอบการขับร้อง และมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ละครในเป็นละครผู้หญิงที่มีกำเนิดในราชสำนัก มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เรื่องที่ใช้แสดงมีเพียง ๔ เรื่องเท่านั้น คือ รามเกียรติ์ ออญรุทรดาหลังและอิเหนา

ขั้นตอนและจารีตการแสดงละครใน เริ่มต้นด้วยวงปี่พาทย์โหมโรงจนจบกระบวนเพลง เว้นเพลงวา เมื่อจะเริ่มแสดงละครจึงบรรเลงเพลงวา แล้วแสดงชุดเบิกโรงก่อน การแสดงชุดเบิกโรงมีอยู่ ๒ แบบ คือ “เบิกโรงด้วยระบำ” ปัจจุบันที่ยังคงอยู่ คือ ชุดเบิกโรงประเลง เบิกโรงรำดอกไม้งเงินทอง (ตัวแสดงเป็นตัวละคร) เบิกโรงรำฉายฉายดอกไม้เงินทอง (ตัวแสดงเป็นตัวนาง) เบิกโรงอีกประเภทหนึ่ง คือ “เบิกโรง ด้วยการแสดงสั้นๆ” ปัจจุบันมีการสืบทอดเพียงเรื่องเดียว คือ เบิกโรงสันตนิยาย (รามสูรเมขลา) จากนั้นจึงจับเรื่องใหญ่แต่โบราณใช้เวลาแสดงทั้งสิ้นไม่น้อยกว่า ๔ ชั่วโมง ปัจจุบันนิยมแสดงไม่เกินกว่า ๒ ชั่วโมง ดังนั้น การแสดงชุดเบิกโรงจึงหายไปโดยปริยาย



การแสดงละครในเรื่อง อิเหนา

การแสดงละครใน เน้นกระบวนท่าร่ายรำที่งดงามสอดประสานกับการขับร้องและเพลงดนตรีที่มีจังหวะช้า ไม่มุ่งเน้นการดำเนินเรื่อง ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น การเดินทางของตัวละครเริ่มต้นด้วยการอาบน้ำแต่งตัว (บทลงสร) การจัดทัพตรวจพล (บทชมทัพ) การชมความงามของพาหนะ (บทชมม้า ชมรถ) การชมความงามของธรรมชาติ (บทชมดง) ดังนั้น การแสดงละครในในสายตาของผู้ชมปัจจุบันจึงค่อนข้างซ้ำ ยืดเยื้อ ทำให้ละครลดความนิยมลง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครใน โดยปกติใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า นิยมตีด้วยไม้ฉาบ เพื่อให้มีกระแสวิงที่นุ่มนวล เพลงร้องและหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการร่ายรำจากบทละครที่ปรากฏเป็นหลักฐาน ใช้เพลงร้องไม่มากนัก โดยจะดำเนินเรื่องด้วย “เพลงร่ายใน” เป็นหลักใหญ่ การใช้เพลงร้องทำนองต่างๆ ปรากฏมากขึ้นในระบอบที่มีละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นแล้ว และเป็นแบบแผนสืบมาถึงปัจจุบัน



การแต่งกาย ละครในทุกตัวแต่งกายยืนเครื่อง (แต่งเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์) และบุคคลชั้นสูง สวมศิราภรณ์ตามยศศักดิ์ของตัวละครเรื่องราวและขั้นตอนการแสดงละครใน ล้วนแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของสังคมราชสำนักในอดีต เป็นบันทึกจารีตประเพณี อาทิ ระเบียบประเพณีของพระราชพิธีต่างๆ มหรสพสมโภช การแต่งกายของผู้คน อาหารการกิน การจัดทัพ การจัดขบวนแห่แหน การเจรจาในการทูต ถือเป็นบันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ผู้ศึกษาในศาสตร์ต่างๆ สามารถใช้เป็นฐานข้อมูลได้อย่างดี

ละครใน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการแสดงละครที่สำคัญของไทย สมควรที่จะได้รับการอนุรักษ์และสืบสานในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ และควรสนับสนุนให้มีการจัดแสดงละครในที่สมบูรณ์ก่อนจะสูญหายไปอย่างถาวร

ละครใน ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



ภาพ : การรำในละครใน เนื่องในพิธีประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม



ลิเกทรงเครื่อง



เรียบเรียงโดย วันทนี ม่วงบุญ

ลิเกทรงเครื่อง เป็นการแสดงพื้นบ้านของภาคกลางเริ่มมีขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราวปี พ.ศ. ๒๔๕๐ โดยพระยาเพชรปานิ จัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรกที่โรง (หรือเรียกว่า วิก) ใกล้ป้อมพระกาฬ ริมคลองโอร่งอ่างตรงข้ามวัดราชนันทาราม

ลิเกทรงเครื่อง เป็นการแสดงที่ผู้แสดงเจรจาร้องและรำแสดงท่าทางตามธรรมชาติ โดยมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงและเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ก้ามระลอ ตัวพระสวมปันจุเหรี้อยอด เสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สนับเพลา สวมสังวาลย์ ติดอินทธรณู สายสะพายประดับโบว์ที่บ่าทั้งสอง สวมถุงเท้าขาว ตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ ใส่เสื้อแขนสั้นปักดิ้น สวมสังวาลย์ หม้อสไบประดับโบว์ที่บ่าทั้งสอง สวมถุงเท้าขาว นุ่งยกจีบหน้านาง



การแสดงลิเกทรงเครื่อง

การรำที่สำคัญในการแสดง ประกอบด้วยการรำออกตัวของผู้แสดงโดยรำประกอบเพลงเชิด เพลงเสมอ การรำหน้าเตียงซึ่งเป็นการรำใช้บท หรือการตีบทประกอบการร้องเพลงไทยเดิมโดยเนื้อหามักเป็นการบรรยายแนะนำตัว หรือเล่าเรื่องราว การรำเข้าพระเข้านาง หรือการรำเกี่ยวเป็นการรำระหว่างพระและนางซึ่งต้องใช้ทักษะทางการรำรำสูง โดยที่ทั้งคู่ต้องรำและร้องให้สัมพันธ์กัน การรำในเชิงการต่อสู้ หรือรำกระบวนไม้รบ ผู้แสดงต้องใช้ทักษะสูงในการรำรำอาวุธ มีทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาวเช่น ดาบ กริช ทวน กระบอง ผู้แสดงต้องฝึกหัดการใช้อาวุธให้คล่องตามเนื้อหาของเรื่องนั้นๆ นับเป็นวิชาการรำรำอันสุดยอดแบบฉบับหนึ่งของการแสดงลิเกทรงเครื่อง

นอกจากการรำแล้ว ผู้แสดงต้องมีกระแสเสียงการร้องการเจรจาที่ชัดถ้อยชัดคำ แม่นยำในบท และรอบรู้ในเรื่องที่แสดง ดังนั้น ผู้แสดงลิเกจึงต้องมีทักษะทางการแสดงรอบด้านอย่างคล่องแคล่ว แสดงได้ถึงรสถึงอารมณ์จนได้รับความชื่นชอบและเป็นขวัญใจของผู้ชมที่เรียกติดปากกันว่า ขวัญใจแม่ยก

ลิเกทรงเครื่องจัดเป็นต้นแบบของการแสดงลิเกในยุคต่อมา เนื่องจากกระบวนท่ารำ การร้องเพลงไทยเดิม และท่วงในการแสดงเป็นกรอบและแบบแผนที่ใช้สำหรับการแสดงลิเก โดยเฉพาะเพลงรานิเกลิงที่ครูดอกดิน เสือสง่า เป็นผู้คิดขึ้น และใช้ร้องเป็นอัตลักษณ์ของลิเกสืบต่อมา

แต่ปัจจุบัน กรอบในการแสดงลิเกทรงเครื่องได้เลือนหายไปตามกาลเวลา อันเนื่องมาจากวิธีการฝึกหัดกระบวนท่ารำ การร้อง การด้นกลอนแบบโบราณ มักไม่ได้รับความนิยมและวิถีทางการแสดงได้ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสมัยนิยมเพื่อความอยู่รอดทางการแสดง เช่น การแต่งกายด้วยเครื่องเพชรคริสตัลที่ดูแวววาว ซึ่งผู้ชมจะให้ความสนใจมากกว่าเครื่องแต่งกายแบบโบราณหายาก และที่สำคัญผู้แสดงลิเกทรงเครื่องได้ก็มีจำนวนน้อยลง จึงส่งผลให้หาชมลิเกทรงเครื่องได้ยากในปัจจุบัน

ลิเกทรงเครื่อง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



ลิเกป่า



เรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ

ลิเกป่า เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ของไทย นิยมแสดงในพื้นที่หลายจังหวัด เช่น กระบี่ พังงา ตรัง สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช สตูล และสงขลา ลิเกป่ามีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น ลิเกرامةนา ลิเกแขกแดง ลิเกบก เป็นต้น

ในอดีตการแสดงลิเกป่าถือว่าการแสดงที่สำคัญของจังหวัดฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ นักวิชาการด้านวัฒนธรรมภาคใต้ กล่าวไว้ว่า ลิเกป่าเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในหมู่คนไทยทางฝั่งตะวันตกของภาคใต้โดยเฉพาะจังหวัดตรัง กระบี่ และพังงา การแสดงประเภทนี้มีมานานเท่าไรไม่มีหลักฐานแน่ชัด ลิเกป่ากับลิเกภาคกลางคงมีต้นเค้าร่วมกัน ดังจะเห็นได้จาก “การออกแขก” แต่ในระยะพัฒนาการได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมต่างกัน จึงทำให้ผิดแผกกันไป การแสดงลิเกป่าได้รับอิทธิพลบางส่วนด้านดนตรีและการแต่งกายจากมลายู รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงร้องบางส่วนจากเพลงไทยเดิมและรับอิทธิพลจากการร้องรำจากโนรา การแสดงลิเกป่าจึงเป็นการแสดงที่ผสมผสานทางวัฒนธรรม

การแสดงลิเกป่ามีองค์ประกอบทางการแสดง ประกอบด้วย สถานที่แสดง ผู้แสดง และลูกคู่ เครื่องดนตรีเครื่องแต่งกาย บทเพลง บทร้อง และเนื้อร้องที่ทำการแสดง การแสดงลิเกป่ามีลักษณะที่สำคัญ คือ ลักษณะดนตรี ภาษาคำร้อง บทเพลงที่เป็นภาษาถิ่น โอกาสที่จะแสดงลิเกป่านั้นนิยมแสดงในงานประเพณีต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ และงานรื่นเริงหรืองานที่หน่วยงานราชการได้จัดขึ้น นิยมจัดแสดงในเวลาค่ำคืน ในสมัยก่อนการแสดงไม่พินิจพิถีพิถันใช้แสดงบนพื้นดินก็ได้ ปลูกโรงเหมือนโรงโนราหรือโรงลิเกของภาคกลาง เรื่องที่นิยมนำมาแสดง คือ เรื่องแขกแดง-ยายี และละครพื้นบ้านเรื่องจักรวงศ์ทั่วไป เช่น เรื่อง ไชยเชษฐา ฯลฯ ส่วนเครื่องดนตรีคณะลิเกป่า ประกอบด้วย รำมะนา ปี่ โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก กรับ การแต่งกายตัวแสดงหลักของคณะลิเกป่า คือ แขกแดง ยายฮี และคนใช้ มีการแต่งกายแตกต่างกัน คือ แขกแดง นุ่งกางเกงขายาว สวมเสื้อแขนยาว ที่กางเกงสวมใส่รัดทับ สวมเสื้อสุทท์อีกตัวหนึ่ง มีหมวกแขกสีดำ ตกแต่งครีทำให้รุ้งรุ้ง ยายฮี



การแสดงลิเกป่า



ตามท้องเรื่องยาหยีเป็นภรรยาของแขกแดงแต่งกายเหมือนสตรีมุสลิมภาคใต้ สวมเสื้อแขนยาว นุ่งโสร่งปาเต๊ะ มีผ้ายาว ๑ ผืนสำหรับพาดคลุมศีรษะ คนใช้ แต่งกายธรรมดา บางคณะสวมเสื้อแขนสั้น นุ่งโจงกระเบนคาดผ้าบนศีรษะ

ขนบนิยมในการแสดงลิเกป่า ประกอบด้วย ๑.การเบิกโรง เป็นการเซ่นบวงสรวงเจ้าที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ ให้ลงมาอวยพรให้ดำเนินการแสดงไปอย่างราบรื่น ๒.การลงโรงหรือการโหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อบอกกล่าวว่าการแสดงลิเกป่ากำลังจะเริ่มแล้วและเพื่อให้นักแสดงเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดง ๓. การไหว้ครูหรือการ กาดครู เป็นการระลึกและคารวะครูบาอาจารย์ บิดามารดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือเพื่อให้มาช่วยคุ้มครองรักษา คณะลิเกป่า ๔.การออกแขก ถือว่าเป็นการแสดงที่สำคัญของการแสดงลิเกป่า ก่อนการแสดงเรื่องจะต้องออกแขก เสียก่อน ตัวแสดงในชุดออกแขกที่สำคัญมี ๓ ตัว คือ แขกแดง ยาหยี และตัวเสนา การออกแขกเริ่มต้นที่แขกแดง ออกมาเต้น เรียกว่า “การเต้นสามขา” จากนั้นก็แสดงเป็นเรื่องราวของแขกแดงตั้งแต่จากบ้านเมืองมาแต่งงานกับ ยาหยี และลากลับบ้านเมือง ๕.การบอกเรื่อง การบอกเรื่องของคณะลิเกป่าจะใช้ตัวแขกแดงบอกเรื่องโดยบอกกล่าว ให้ผู้ชมทราบว่าทางคณะจะทำการแสดงเรื่องอะไร ๖.การเล่นเรื่อง เป็นการแสดงเรื่องตามที่คณะลิเกป่าได้กำหนด ในการแสดงลิเกป่าจะมีทั้งบทบรรยาย บทร้อง และบทเจรจา ๗.การลาโรง ถือว่าเป็นลำดับสุดท้ายของการแสดงลิเก ป่า เป็นการบอกลาและกล่าวขอบคุณเจ้าภาพและผู้ชม

คุณค่าทางวัฒนธรรมของลิเกป่า การแสดงลิเกป่า เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลบางส่วนในด้านดนตรีและการแต่งกายจากมลายู รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงร้องจากเพลงไทยเดิมและรับอิทธิพลจากการร่ายรำจากโนรา การแสดงลิเกป่าจึงเป็นการแสดงที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างลงตัว

ลิเกป่า ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖



การแสดงลิเกป่า



การแสดงลิเกป่าขณะร้องและรำ



หนังตะลุง



เรียบเรียงโดย วาที ทรัพย์สิน

หนังตะลุง คือ ศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่นอย่างหนึ่งของภาคใต้ เป็นมหรสพที่นิยมแพร่หลายอย่างยิ่งมาเป็นเวลานาน นักวิชาการเชื่อว่ามหรสพการแสดงเงา ประเภทหนังตะลุงนี้ เป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของมนุษยชาติ เคยปรากฏแพร่หลายทั้งในแถบประเทศยุโรปและเอเชีย ในแถบเอเชียการแสดงหนังตะลุงได้แพร่หลายเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีประเทศอินโดนีเซีย (ชวา) เขมร พม่า มาเลเซีย และประเทศไทย



ขณะทำการแสดงหนังตะลุง

แต่เดิมคนในท้องถิ่นภาคใต้เรียกหนังตะลุงสั้นๆ ว่า “หนัง” ดังคำกล่าวที่ได้ยินกันว่า “ไปแลหนังโนรา” จึงสันนิษฐานว่า คำว่า “หนังตะลุง” คงจะเริ่มใช้เมื่อมีการนำหนังจากภาคใต้ไปแสดงให้เป็นที่รู้จักในภาคกลาง จึงได้เกิดคำ “หนังตะลุง” ขึ้น เพื่อไม่ให้ซ้ำกับหนังใหญ่ ซึ่งแต่เดิมเรียกว่า “หนัง” เช่นเดียวกัน หนังจากภาคใต้เข้าไปเล่นในกรุงเทพฯ ครั้งแรกในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยพระยาพัทลุง (เผือก) นำไปเล่นแถวนางเลิ้ง หนังที่เข้าไปครั้งนั้นเป็นนายหนังจากจังหวัดพัทลุง คนกรุงเทพฯ จึงเรียก “หนังพัทลุง” ต่อมาเสียงเพี้ยนเป็น “หนังตะลุง”

หนังตะลุงเป็นการเล่าเรื่องราวที่ผู้กร้อยเป็นนิยายดำเนินเรื่องด้วยบทร้อยกรองที่ขับร้องเป็นสำเนียงท้องถิ่น หรือที่เรียกกันว่าการ “ว่าบท” มีบทสนทนาแทรกเป็นระยะและใช้การแสดงเงาบนจอผ้าเป็นสิ่งดึงดูดสายตาของผู้ชม ซึ่งการว่าบท การสนทนา และการแสดงเงานี้ นายหนังตะลุงเป็นคนแสดงเองทั้งหมด

อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงที่สำคัญ ได้แก่ จอหนัง ไฟสำหรับใช้ส่องแสง เครื่องดนตรีหนังตะลุง ประกอบด้วย ปี่โน โหม่ง ทับ กลองตุ๊ก ฉิ่ง และแตร โดยมียกดนตรีเรียกว่า “ลูกคู่” ทำหน้าที่บรรเลงขณะแสดง ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหมด “ทับ” เป็นเครื่องกำกับจังหวะและท่วงทำนองที่สำคัญที่สุด ผู้บรรเลงดนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องคอยฟังและยกย้ายจังหวะตามเพลงทับ

ส่วนรูปหนังที่ใช้ในการแสดงประกอบด้วย รูปฤๅษี รูปพระอิศวร รูปเจ้าเมือง-นางเมือง รูปพระเอก-นางเอก รูปเทวดา รูปยักษ์ รูปตัวตลก และรูปต่างๆ ซึ่งจะเก็บไว้ใน “แผงหนัง” โดยในส่วนของตัวหนังนี้ “ตัวตลกหนังตะลุง” เป็นตัวละครที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง และเป็นตัวละครที่ “ขาดไม่ได้” สำหรับการแสดงหนังตะลุง บทตลกคือเสน่ห์หรือสีสัน ที่นายหนังจะสร้างความประทับใจให้กับคนดู เมื่อการแสดงจบลง สิ่งที่คุณจำได้ และยังคงไปเล่าต่อก็คือ บทตลก นายหนังตะลุงคนใดที่สามารถสร้างตัวตลกได้มีชีวิตชีวาและน่าประทับใจ สามารถทำให้ผู้ชมนำบทตลกนั้นไปเล่าขานต่อได้ไม่รู้จบ ถือว่าเป็นนายหนังที่ประสบความสำเร็จในอาชีพโดยแท้จริง



หนังตะลุง นอกจากจะให้ความบันเทิงต่อผู้ชมแล้ว สิ่งที่ทำให้หนังตะลุงได้รับความนิยมจากอดีตถึงปัจจุบัน คือ ปฏิภาณไหวพริบของนายหนังตะลุงที่นำเรื่องราวทางสังคมมาใช้ในการแสดงถ่ายทอดผ่านรูปร่าง เป็นคุณค่าที่สะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกนิสัยของคนใต้ที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับเหตุการณ์บ้านเมือง หนังตะลุงจึงมีความผูกพันกับสังคมวัฒนธรรมของชาวใต้มาทุกยุคสมัย ตัวอย่างหนังตะลุงที่โดดเด่น เช่น หนังอ้มเท่ง จิตต์ภักดี หนังฉิ่น อรมุต หนังสุชาติ ทรัพย์สิน หนังนครินทร์ ซาทอง ศิลปินแห่งชาติ หนังศรีพัฒน์ เกื้อสกุล หนังณรงค์ ตะลุงบัณฑิต

หนังตะลุง ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



เงาหนังตะลุงบนจอหนัง ขณะทำการแสดง



รูปหนังตะลุง

หนังประโมทัย

เรียบเรียงโดย รองศาสตราจารย์ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข และชุมเดช เดชภิมล

หนังประโมทัย คือหนังตะลุงของภาคอีสาน โดยการนำมอหลำกับหนังตะลุงมารวมกัน คำว่า “หนังประโมทัย” ท้องที่บางแห่งในภาคอีสานเรียก หนังปราโมทัย หรือ หนังปะโมทัย ซึ่งมาจากคำๆ เดียวกันคือ “ปราโมทย์” ซึ่งหมายถึง ความบันเทิงใจ ความปลื้มใจ ดังนั้นหนังประโมทัย จึงหมายถึงหนังที่ให้ความสนุกสนาน

ประโมทัยหรือปราโมทัย เป็นชื่อของคณะละครร้องซึ่งมีประวัติความเป็นมาดังนี้ ปลายรัชกาลที่ ๕ นั้น การละครของไทยได้พัฒนาโรงละครเกิดขึ้นหลายโรง ทั้งเจ้านายเชื้อพระวงศ์ก็ให้การสนับสนุนโดยมีละครของตนเองขึ้น หลายคณะ ฉะนั้นจึงได้ช่วยกันสนับสนุนดัดแปลงปรับปรุงขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ และนิยมแพร่หลายสืบทอดมา จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๗ ละครร้องในช่วงนี้แบ่งออกเป็น ๒ แบบ ตามลักษณะความเป็นมาคือละครร้องแบบไทยเดิมและ ละครร้องสลับทูต ผู้ให้กำเนิดละครร้องสลับทูต คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดย ทรงดัดแปลงจากละครชาวตะวันตก ให้ผู้หญิงแสดงล้วนๆ ใช้ตลกผู้ชายเป็นตัวประกอบดำเนินเรื่องด้วยการร้อง ผู้ร้อง แบบชีวิตสามัญชน บางครั้งเรียกละครแบบนี้ว่าละครปริดาลัย (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) สร้างโรงละครปริดาลัยแทนโรงละครนฤมิตรซึ่งถูกไฟไหม้ที่แพรงนรา ถนนบ้านตะนาว แสดงในวันเสาร์และวันอาทิตย์) กรมพระนราธิป ประพันธ์พงศ์ ทรงเป็นผู้ประพันธ์บทและกำกับการแสดงเอง ทรงเรียกละครร้องของพระองค์ว่า คณะละคร “นฤมิตร”

ละครร้องเรื่องแรกที่คณะนฤมิตรนำออกแสดงคือ เรื่องอาหรับราตรี เป็นที่นิยมของประชาชนมากและ รัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้พระราชทานเกียรติให้เป็นละครหลวง โดยเติมคำว่าหลวงหน้าชื่อคณะเป็น “ละครหลวงนฤมิตร” เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๖ ละครที่แสดงสืบทอดมาจากละครปริดาลัยมีหลายคณะ ได้แก่ ปราโมทัย ปราโมทัยเมือง ประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บันเทิงไทย เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าในขณะที่ละครร้องกำลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอยู่นั้นเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่มี หนังประโมทัยเกิดขึ้น ช่วงที่คณะละครนฤมิตรได้เป็นละครหลวง พ.ศ. ๒๔๕๖ ห่างจากช่วงที่ตั้งหนังตะลุงคณะฟ้า บ้านทุ่งซึ่งเป็นคณะแรกในอุบลราชธานี ใน พ.ศ. ๒๔๖๙ เพียง ๑๓ ปี ละครร้องคณะที่ตั้งขึ้นต่อจากคณะหลวงนฤมิตร ก็คือคณะปราโมทัยและปราโมทัยเมือง จึงเห็นได้ว่าร่วมสมัยกัน จึงน่าจะเป็นไปได้ที่ทางกรุงเทพได้ตั้งคณะละครร้อง ซึ่งเป็นของใหม่กำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้นขึ้นหลายคณะ ต่างก็คิดหาชื่อมาตั้งคณะละครของตัวเองๆ กัน ได้มีผู้ยืมเอา ชื่อละครคณะหนึ่งในสมัยนั้นมาตั้งชื่อเรียกหนังตะลุงอีสาน ซึ่งก็เป็นของใหม่สำหรับภาคอีสานเช่นกัน หนังประโมทัย แถบจังหวัดอุบลราชธานี กลุ่มพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการซึ่งมากำกับราชการในยุคนั้น จึงนำชื่อคณะละครร้อง คือคณะประโมทัยมาตั้งชื่อหนังตะลุงอีสาน และเมื่อพิจารณาเชิงภาษาแล้วเห็นได้ว่าประโมทัยไม่ใช่คำภาษาถิ่นแต่



ความหมายเหมาะสมที่จะนำมาตั้งชื่อการเล่นเพื่อความบันเทิงใจ อนึ่งการเล่นที่มีชื่อให้ความหมายว่าความบันเทิงใจ

บางแห่งเรียกหนังปักต้อ หนังปักป้องปักแก้ว หนังปักปอดปักแก้ว หรือชื่อตามรูปตัวละครตลกที่สำคัญหรือเป็นรูปตัวละครที่ออกประกาศเรื่องที่แสดงในคันทันนั้นให้ผู้ชมทราบ

สำหรับหนังประโมทัยนั้นมืองค์ประกอบสำคัญดังต่อไปนี้ คือ ตัวหนัง โรงหนัง ผู้เชิด บทพากย์ บทเจรจา ดนตรีประกอบ ตลอดจนแสงเสียงที่ใช้ในการแสดง เป็นต้น

คณะหนังประโมทัยในภาคอีสาน นิยมเรียกเป็นคณะ ในคณะหนึ่งๆ จะมีผู้เล่นประมาณ ๕-๑๐ คน โดยทำหน้าที่เป็นคนเชิดหนัง คนพากย์และเจรจา และนักดนตรีซึ่งอาจเพิ่มขึ้นตามจำนวนเครื่องดนตรี เครื่องดนตรี ประกอบด้วย กลองสองหน้า แคน กลองชุด เบส คีย์บอร์ด กีตาร์ ฉิ่ง และระนาดเอก เป็นต้น เวทีที่ใช้แสดงจะอยู่ระดับสายตา ส่วนจอจะสูงจากเวทีประมาณ ๑ เมตร ขนาดของเวทีกว้างประมาณ ๑.๘๐ เมตร แสงไฟที่ส่องจะใช้ตะเกียงโປ้ (เจ้าพายุ) ต่อมาให้หลอดไฟประมาณ ๖๐ หรือ ๗๐ แรงเทียน ผู้เชิดและผู้พากย์เป็นคนเดียวกันปัจจุบันได้พัฒนาตามความนิยมของผู้ชม คือใช้ทำนองลำซึ่งเพื่อความสนุกสนาน เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงมีหลายเรื่องแต่ส่วนมากนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ หรือ สังข์สินชัย

การไหว้ครูเป็นพิธีกรรมก่อนการแสดง เมื่อเริ่มการแสดงต้องไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงอีกครั้ง โดยการออกรูปพระฤๅษีและการออกรูปตัวแสดงทั้งหมด การเชิดหนังประโมทัยนั้น ผู้เชิดจะยืนเชิดเมื่อผู้เชิดจับตัวหนังตัวใด ผู้เชิดก็จะพากย์ และเจรจาตามตัวหนังนั้นไป การพากย์หนังประโมทัยด้วยภาษาถิ่นง่ายๆ ว่า “ฮ้องหนังตะลุง” (ร้องหนังตะลุง) และเรียกการเจรจาว่า “ความว่า” (คำพูด) บทพากย์หนังประโมทัย มีทั้งที่เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลาง และกลอนลำชนิดต่างๆ เช่น ทางยาว ทางสั้น เต้ย เป็นต้น โอกาสในการแสดงของหนังประโมทัยจะแสดงตามงานเทศกาลและงานมงคลต่างๆ ที่ได้รับว่าจ้างให้ไปแสดง

หนังประโมทัยถือว่าเป็นการแสดงพื้นบ้าน เป็นมหรสพอย่างหนึ่งของภาคอีสานเฉกเช่นเดียวกับการแสดงชนิดอื่นๆ เช่น หมอลำ คุณค่าของหนังประโมทัยมีมากมาย โดยให้ความเพลิดเพลินสนุกสนาน ซึ่งทำให้ผู้ชมได้สนุกสนาน ครื้นเครงด้วยความหัวเราะด้วยความขบขัน หนังประโมทัยมักมีส่วนประกอบในเนื้อเรื่องที่แสดงให้ผู้ชมเข้าใจในสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม เข้าใจในชีวิต และให้ความรู้ในด้านต่างๆ

การแสดงของหนังประโมทัยมักจะมีการแทรกพุทธศาสนิตและคติธรรม รวมทั้งแสดงให้เห็นว่าฝ่ายธรรมย่อมพ่ายแพ้แก่ฝ่ายธรรมะ ผู้ที่ทำความดีแม้ตกยากก็มีผู้อุปการะ ผู้ที่ทำความชั่วก็จะประสบกับภัยพิบัติ ในที่สุดหนังประโมทัยช่วยอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอันเนื่องเกี่ยวกับการแสดงของหนังประโมทัย อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นหนึ่งของภาคอีสาน ที่ชี้ให้เห็นถึงอารยธรรมบางอย่างของอีสาน หนังประโมทัยเป็นมหรสพที่ผสมผสานกันของศิลปะพื้นบ้านหลายแขนง นับแต่การสร้างรูปหนัง บทพากย์ บทเจรจา ดนตรี การลำ และศิลปะในการเชิดตัวหนัง สิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมขึ้นมาจากขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมท้องถิ่น แล้วสะท้อนออกมาในรูปของมหรสพที่ให้ความบันเทิง ซึ่งมีคตินิยมของผู้คนในถิ่นนั้นๆ เกี่ยวกับเรื่องต่างๆ สอดแทรกด้วย



นอกจากนั้นในการแสดงของหนังประโมทัยยังมีการสอดแทรกองค์ความรู้ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี การเมือง การปกครอง ตลอดจนวิถีชีวิตในชุมชน จึงจะเห็นได้ว่าหนังประโมทัยมีคุณค่ายิ่งต่อสังคม

หนังประโมทัยในปัจจุบันได้ลดความนิยมลง อันเนื่องมาจากเทคโนโลยีและรับวัฒนธรรมใหม่ๆ เข้ามาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม แต่ยังมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นในวง เนื่องจากการแสดงชนิดนี้ ยังคงได้รับความนิยมในคนบางกลุ่มหรือบางท้องที่ในภาคอีสาน และมีหน่วยงานราชการสถานศึกษาหลายแห่งได้นำการแสดงหนังประโมทัยไปเผยแพร่หรือบรรจุเป็นหลักสูตรในการเรียน เช่น มหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นต้น

หนังประโมทัยในปัจจุบันเหลือเพียงไม่กี่คณะยังรับงานแสดงทั่วไปตามงานบุญหรืองานประเพณีต่างๆ ซึ่งในอดีตมีเกือบร้อยคณะในภาคอีสาน สามารถพบเห็นการแสดงได้ทั่วไปตามงานบุญหรืองานประเพณีต่างๆ ทั่วภาคอีสาน

หนังประโมทัย ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๗

เอกสารอ้างอิง

เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (๒๕๖๖) ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

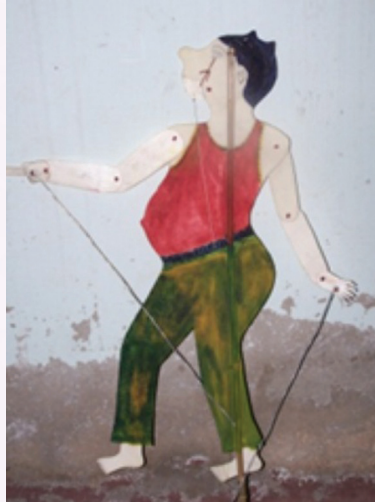
ชุมเดช เดชภิมล. (๒๕๓๑) การศึกษาเรื่องหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญาโท ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

บุญเจริญ บำรุงชู. (๒๕๕๓) หนังประโมทัยอีสาน. ปัตตานี : ปัตตานีการช่าง.

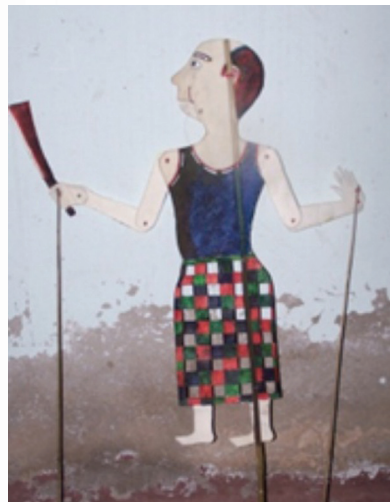
รัตพร ชังธาดา. (๒๕๖๖) หนังประโมทัย : หนังตะลุงอีสาน. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภารการพิมพ์.



ตัวหนังพระฤๅษี



ตัวหนังบักต้อ



ตัวหนังบักแก้ว



หนังใหญ่



เรียบเรียงโดย นายวาทิ ทรัพย์สิน

หนังใหญ่เป็นศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย เป็นการแสดงที่ใช้ตัวหนังขนาดใหญ่เป็นตัวละครโดยมีผู้เชิดให้เกิดเงาบนจอ และใช้การพากย์ การเจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง หลักฐานที่กล่าวถึงหนังใหญ่ที่เก่าแก่ที่สุดอยู่ในกฎหมายเตียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งกรุงศรีอยุธยา หนังใหญ่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมรดกชั้นสูง ใช้แสดงในงานพระราชพิธีและงานสำคัญของแผ่นดิน

เมื่อปี พ.ศ. ๒๓๑๐ การสูญเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ ๒ ทำให้ศิลปะการแสดง โบราณสถาน โบราณวัตถุถูกทำลายเสียหายไปมาก ซึ่งได้มีการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งหนึ่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกหนังใหญ่ว่า “หนัง” หลังยุบกรมโขนและกรมมหรสพหลังสมัยรัชกาลที่ ๗ หนังใหญ่จึงไปอยู่ใต้อุปถัมภ์ของวัด จึงเรียกหนังใหญ่ในสมัยนี้ว่า “หนังราษฎร์”



ภาพ : หนังใหญ่วัดขนอนในงานเปิดศูนย์วัฒนธรรมเฉลิมราชพิพิธภัณฑหนังใหญ่วัดขนอน

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



๑๕๕

องค์ประกอบสำคัญในการแสดงหนังใหญ่ ได้แก่

๑. ตัวหนัง ทำจากแผ่นหนังวัวแห้งขนาดใหญ่แกะสลัก ฉลุลงลายสวยงามเป็นตัวละครต่างๆ ตีหนังแผ่นหนังด้วยกำนัไม้ เคลื่อนไหวโดยการเชิดผ่านแสงทาบเงาลงบนจอ

๒. จอหนัง ซึ่งจอด้วยผ้าขาวในแนวสูงและกว้าง รอบจอใช้ผ้าสีแดงทาบริมทั้งสี่ด้านเพื่อคนดูจะได้มองเห็นถนัดตา

๓. ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ บรรเลงเพลงประกอบการเคลื่อนไหวและแสดงอารมณ์ต่างๆของการแสดง

๔. ผู้เชิด เป็นชาย มีหน้าที่บังคับตัวหนังให้เคลื่อนไหวไปอย่างมีชีวิตชีวา เดิน รำไปตามบทบาทและทำนองเพลง

๕. ผู้พากย์และเจรจา มี ๒ คน อยู่คนละมุมจอผู้พากย์จะต้องเข้าใจเรื่องที่จะแสดงเป็นอย่างดีและจะต้องเข้าใจดนตรี เข้าใจเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงด้วย

๖. อุปกรณ์สร้างแสงสว่างในยามค่ำคืน ในสมัยโบราณใช้การก่อไฟเผาอะลามะพร้าวเพื่อให้เกิดแสงนวลจับหน้าจอสวยงาม

๗. วรรณกรรมที่ใช้แสดง นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์

การแสดงหนังใหญ่จึงเป็นการผสมผสานศิลปะหลายแขนง คือ หัตถศิลป์ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ วาทยศิลป์ และคีตศิลป์ มาปรุงแต่งเข้าด้วยกันอย่างผสมกลมกลืน ปัจจุบันนอกจากกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ทำหน้าที่ในการอนุรักษ์และสืบสานหนังใหญ่แล้ว มีหนังใหญ่ในประเทศไทยเหลืออยู่เพียง ๓ คณะเท่านั้น คือ หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง

หนังใหญ่ ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒



การเชิดหนังใหญ่



หุ่นกระบอก



เรียบเรียงโดย สุรัตน์ จงดา

หุ่นกระบอก เป็นหุ่นที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยเลียนแบบมาจากหุ่นจีนไหหลำ ดังปรากฏในหนังสือสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บันทึกว่าหุ่นชนิดนี้เกิดในแถบเมืองเหนือคือ สุโขทัย อุตรดิตถ์ นครสวรรค์ โดยนายเหงะ เมืองสุโขทัยได้เห็นหุ่นจีนไหหลำ จึงคิดประดิษฐ์หุ่นเป็นแบบไทยเล่นทั่วไปจนเป็นที่นิยมในแถบนั้น เมื่อสมเด็จพระยาดำรงฯ เสด็จตรวจราชการที่สุโขทัย พระยาสุโขทัย ได้หาหุ่นนายเหงะมาแสดงให้ทอดพระเนตร เมื่อเสด็จกลับกรุงเทพฯ หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา ซึ่งได้ดูการแสดงหุ่นในครั้งนั้น ได้ทูลยืมเงินสมเด็จพระยาดำรงฯ สร้างหุ่นกระบอกขึ้นครั้งแรกในกรุงเทพฯ และได้แสดงจนเป็นที่นิยมโดยเรียกกัน เมื่อแรกว่า หุ่นเลียนอย่างเมืองเหนือ หรือเรียกว่า หุ่นคุณเกาะ ต่อมาภายหลังจึงเรียก หุ่นกระบอก ตามลักษณะที่ใช้กระบอกไม้ไผ่เป็นแกนตัวหุ่น

ลักษณะของหุ่นกระบอก เป็นหุ่นครึ่งตัว มีส่วนประกอบสำคัญ ได้แก่ ศีรษะหุ่นซึ่งทำเป็นตัวละครต่างๆ เช่น พระ นาง ยักษ์ ลิง ตลก สัตว์ มือหุ่น เป็นลักษณะของมือที่ตั้งวงรำเหมือนมือละครรำ ถ้าเป็นตัวพระ ยักษ์ ตลก มักทำมือขวาในลักษณะกำสำหรับถืออาวุธ มือซ้ายตั้งวงรำส่วนตัวนาง มักนิยมทำท่าตั้งวงทั้งสองข้าง มือหุ่นจะต่อไม่ยาวลงมาเรียกว่า ไม่ตะเกียบ สำหรับจับเชิดหุ่นให้รำรำลำตัวของหุ่นจะทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ หรือวัสดุอื่น ไหล่หุ่นทำด้วยไม้หรือวัสดุอื่น เสื้อหุ่น ทำเป็นถุงคลุมจากไหล่หุ้ปิดลงมาครึ่งตัว และมีการปักเย็บเสื้อหุ่นให้งดงามตามลักษณะของตัวละคร ตัวพระมีอินทรี ครอบคอ ตัวนางมีผ้าห่มนางครอบคอ ตัวตลกและตัวอื่นๆ มักเป็นถุงผ้าที่มีสีเส้นตามตัวละครที่เห็นว่างดงาม

วิธีการแสดงหุ่นกระบอก ปรับปรุงมาจากการแสดงละครรำ แต่ดัดแปลงท่าทางให้หุ่นรำรำเพื่อเลียนแบบคน และเป็นท่ารำรำทางหุ่นโดยเฉพาะ ท่ารำเบื้องต้นในการแสดงหุ่น ได้แก่ การกล่อมหน้า กระทบจังหวะ แทะมือ ตีบท และรำเพลงซึ่งผู้เชิดหุ่นให้งดงามต้องฝึกทำพื้นฐานเหล่านี้ให้เชี่ยวชาญ นอกจากนี้ ผู้เชิดหุ่นต้องเป็นผู้ที่พูดเจรจาแทนหุ่นด้วยและตัวละครสำคัญคือ ตัวตลกที่เป็นผู้ดำเนินเรื่องให้รวดเร็วสนุกสนาน

ดนตรีประกอบการแสดง มักใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องดนตรีสำคัญคือ ซออู้ สีประกอบการร้องดำเนินเรื่องที่เรียกว่า เพลงหุ่นคล้ายขอ หรือเพลงหุ่นกระบอก ที่ปรับปรุงมาจากเพลงขอทานของตาสังขารา เรื่องที่นิยมเล่น



หุ่นกระบอกทศกัณฐ์



หุ่นกระบอกนางมโนรา

ศิลปการแสดง

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



หุ่นกระบอกคือ เรื่องที่นำมาจากบทละครนอก เช่น ลักษณะวงศ์ สังข์ทอง ไกรทอง แก้วหน้าม้า สุวรรณหงส์ เป็นต้น แต่ที่นิยมที่สุดคือเรื่อง พระอภัยมณี จาริตสำคัญของการแสดงหุ่นกระบอกคือ ก่อนการแสดงทุกครั้งจะมีการเชิดหุ่น ตัวนายโรง ออกมารำไหว้ครูในเพลงซ้ำปี และป็นตลิ่งนอก ต่อด้วยเพลงหน้าพาทย์รวสามลา

การแสดงหุ่นกระบอกจะมีการสร้างโรง และฉากหุ่นเพื่อปิดบังผู้เชิด ที่ทำหน้าที่เชิดและเจรจาแทนตัวหุ่น รวมทั้งปิดบังนักดนตรีและนักร้อง ฉากหุ่นมักจะเป็นภาพวาดที่ออกแบบตามความนิยมของแต่ละคณะ และมีซุ้มประตูสองข้างเพื่อให้ตัวหุ่นรำเข้าออก และมีบังมือด้านล่างเพื่อบังมือของผู้เชิดตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา เริ่มมีคณะหุ่นกระบอกที่มีชื่อเสียงเกิดขึ้นหลายคณะในภายหลัง อาทิ หุ่นพระองค์เจ้าสุทนต์ฯ หุ่นพระองค์เจ้าอนุสรฯ หุ่นจางวางต่อ หุ่นจางวางทั่ว หุ่นนายวิง หุ่นนายเปียก โดยเฉพาะหุ่นนายเปียก ที่สืบทอดมาสู่ทายาทคือ ครูชื่น สกุลแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งได้ถ่ายทอดการแสดงหุ่นให้กับผู้ที่มีใจรัก

ปัจจุบันนี้ มีหุ่นคณะต่างๆ ทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัด เช่น หุ่นรอดศิรินิลศิลป์ หุ่นครูวงษ์ หุ่นยายสาหร่าย หุ่นตาดีด หุ่นแม่เขวง หุ่นกรมศิลปากร หุ่นคุณรัตน์ หุ่นครูไก่ หุ่นบ้านดึกดุ่น และหุ่นกระบอกอาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ปี พ.ศ. ๒๕๔๓

กระนั้น การแสดงหุ่นกระบอก ซึ่งเคยเป็นมหรสพที่อยู่คู่สังคมไทย ไม่ค่อยได้มีโอกาสแสดงมากนักในปัจจุบัน เนื่องจากมีสิ่งบันเทิงรูปแบบใหม่หลังไหลเข้ามาแทนที่ หุ่นกระบอกจึงเป็นที่นิยมอยู่ในเฉพาะกลุ่มผู้ที่มีใจรักศิลปะการแสดงแขนงนี้เท่านั้น

หุ่นกระบอก ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๓



การแสดงหุ่นกระบอก



ภาพ : เวทีและฉากในการแสดงหุ่นกระบอก

ที่มา : manager.co.th - บ้านดึกดุ่นหุ่นกระบอกไทย



รายการมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ สาขาศิลปการแสดง (แยกตามปีที่ขึ้นทะเบียน)

ปี พ.ศ. ๒๕๕๒

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. วงสะล้อ ซอ ปีน
	๒. ซอล้านนา
	๓. หมอลำพื้น
	๔. หมอลำกลอน
	๕. ลำพญา
	๖. เพลงโคราช
	๗. ดิเกิร์ฮูลู
นาฏศิลป์และ การละคร	๘. โขน
	๙. หนังใหญ่
	๑๐. ละครชาตรี
	๑๑. โนรา
	๑๒. หนังตะลุง

ปี พ.ศ. ๒๕๕๓

ประเภท	รายการ
ดนตรีและเพลงร้อง	๑. ปี่พาทย์
นาฏศิลป์และ การละคร	๒. ละครโน
	๓. หุ่นกระบอก
	๔. ลิเกทรงเครื่อง
	๕. รำเพลงช้า-เพลงเร็ว
	๖. แม่ท่ายักษ์-ลิง

ปี พ.ศ. ๒๕๕๔

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. กระจับปี
	๒. เปียะ
	๓. ขับเสภา
นาฏศิลป์และ การละคร	๔. ละครนอก
	๕. การแสดงในพระราชพิธี

ปี พ.ศ. ๒๕๕๕

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู
	๒. ซอสามสาย
	๓. เพลงหน้าพาทย์
	๔. กัณฑ์ม
	๕. เจริญ
	๖. กาหลอ
นาฏศิลป์และ การละคร	๗. ก้านกึงกะหว่า
	๘. ฟ้อนม่านม้วยเชียงตา
	๙. รำฝรั่งคู่
	๑๐. ละครตีกตาบรรพ์
	๑๑. โนราโรงครู
	๑๒. มะโย่ง
	๑๓. ร่องเงืง



ปี พ.ศ. ๒๕๕๖

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. วงปี่จุม
	๒. วงม้งคละ
	๓. วงมโหรี
	๔. แคน
	๕. พิณ
	๖. กร้อโต๊ะ
	๗. ลำตัด
	๘. เพลงอีแซว
	๙. สวดสรภัญญ์
	๑๐. เพลงบอก
	๑๑. เพลงเรือแหลมโพธิ์ จ.สงขลา
นาฏศิลป์และ การละคร	๑๒. ฟ้อนเล็บ
	๑๓. รำประเลง
	๑๔. ฟ้อนกลองตุ้ม
	๑๕. ลิเกป่า

ปี พ.ศ. ๒๕๕๗

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. เค็ง
	๒. เพลงน้อย
	๓. เพลงเรือ
	๔. เพลงนา
	๕. แตรวง
นาฏศิลป์และ การละคร	๖. ฟ้อนโยคีถวายไฟ
	๗. ระบายสีบท
	๘. รำแม่บท
	๙. รำโทน
	๑๐. หนังประโมทัย

ปี พ.ศ. ๒๕๕๘

ประเภท	รายการ
ดนตรีและ เพลงร้อง	๑. ละครพันทาง
	๒. บานอ
	๓. กลองยาว
	๔. ขับลื้อ
	๕. เพลงปรบไก่
นาฏศิลป์และ การละคร	๖. ฟ้อนเงี้ยว



คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมีปณณญาทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง

คณะกรรมการ

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์		ประธาน
นางสาวทศชล เทพกำปนาท	ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมศึกษา	รองประธาน
รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์		กรรมการ
รองศาสตราจารย์สีบพงศ์ ธรรมชาติ		กรรมการ
รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์		กรรมการ
รองศาสตราจารย์ปิยพันธ์ แสนทวีสุข		กรรมการ
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุ่ง		กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์		กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สนธิ บุญฤทธิ์		กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์		กรรมการ
นายประเมษฐ์ บุญยะชัย		กรรมการ
นายอานันท์ นาคคง		กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ		กรรมการ
นายชุมเดช เดชกิมล		กรรมการ
นายสุรัช ไวยวรรณจิตร		กรรมการ
นายพิพัฒน์พงศ์ มาศิริ		กรรมการ
ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร		กรรมการ
ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านภูมิปัญญา		กรรมการ
นางสาวกิตติพร ใจบุญ	นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการพิเศษ	กรรมการและเลขานุการ
นางสุกัญญา เอ็นสุข	นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นางสาวหทัยรัตน์ จิวจินดา	นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นางสาวเบญจรัตน์ มาประณีต	นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นางสาวสุมาลี เจียมจันทร์	นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ



คณะผู้จัดทำ

ที่ปรึกษาโครงการ

นางพิมพ์วี วัฒนวรกุล

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

นายมานัส ทารัตน์ใจ

นางสุนันทา มิตรงาม

นางสาวพัศชล เทพกำปนาท

อธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ประธานกรรมการ สาขาศิลปะการแสดง

รองอธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

รองอธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมศึกษา

คณะทำงาน

นางสาวกิตติพร ไญบุญ

นางสุกัญญา เย็นสุข

นางสาวหทัยรัตน์ จิวจินดา

นางสาวเบญจรัตน์ มาประณีต

นางสาวฐิตพร ลิ้มปิสวัสดิ์

นางสาวสุมาลี เจียมจันทร์

นางสาวอรุณี จีรพรบัณฑิต

นางสาวนันทมน สิงห์พรรค

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการพิเศษ

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ

นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ

นักวิชาการวัฒนธรรม

ลูกจ้างโครงการ

ผู้รับผิดชอบโครงการ

กลุ่มสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

สถาบันวัฒนธรรมศึกษา

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

โทรศัพท์ ๐ ๒๒๔๗ ๐๐๑๓ ต่อ ๑๓๑๒-๔

โทรสาร ๐ ๒๖๔๕ ๓๐๖๑

เว็บไซต์ <http://ich.culture.go.th>

เฟสบุ๊ก www.facebook.com/ichthailand

อีเมล safeguard.ich@gmail.com

“หนังสือเล่มนี้จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและเผยแพร่เรื่องมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมมิใช่เพื่อการค้าซึ่งภาพประกอบในเล่มได้นำมาจากแหล่งข้อมูล ที่หลากหลาย โดยบางภาพไม่สามารถอ้างแหล่งที่มา ปฐมภูมิได้จึงขออนุญาตใช้ภาพดังกล่าวและขอบคุณผู้เป็นเจ้าของภาพทุกภาพไว้ ณ ที่นี้ด้วย”





กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ ๑๔ ถนนเทียมร่วมมิตร เขตห้วยขวาง กรุงเทพฯ ๑๐๓๑๐
www.culture.go.th

