# ฆ้องหุ่ย เอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ในฐานะเครื่องดนตรีจากแหล่งกำเนิดข้ามพรมแดน

*ชยุติ ทัศนวงศ์วรา*[1]

*พรชัย ผลนิโครธ*[2,*]

*(**วันที่รับ:** 10 ม.ค. 2567; **วันที่แก้ไขเสร็จ:** 27 ส.ค. 2567; **วันที่ตอบรับ:** 2 ก.ย. 2567)*

**บทคัดย่อ**

เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญของการดนตรีเป็นที่ทราบโดยทั่วไป การมองและอาศัยการตีความที่นอกเหนือไปกว่าเรื่องเสียงของเครื่องดนตรีสู่การมีมโนทัศน์การดำรงอยู่ของเครื่องดนตรี หรือภววิทยาของเครื่องดนตรี บทความนี้มีประเด็นที่นำเสนอคือการไตร่ตรองไปที่เครื่องดนตรีไทย และพิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างฆ้องหุ่ยจากความเป็นจริงของประวัติศาสตร์ การใช้งาน และประสบการณ์ทางสังคม จากฆ้องชนิดหนึ่งที่เป็นเครื่องดนตรีข้ามพรมแดนไทย-พม่า เป็นสินค้าที่มีการประสานประโยชน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย และมีความหมายในพรมแดนหนึ่งอย่างหนึ่งและเมื่อข้ามพรมแดนมาความหมายของฆ้องจึงเปลี่ยนไป ฆ้องหุ่ยไม่ได้มีสถานะเป็นฆ้องหุ่ยตั้งแต่ต้นทางจนถึงสนามการค้าชายแดน การที่นักดนตรีไทยข้ามแดนและไปเลือกสรรฆ้องหุ่ยเป็นปฐมเหตุของการเปลี่ยนแปลงสถานะ กระบวนการสร้างฆ้องหุ่ยจึงเป็นการปรับแปลงและดัดแปลงความเป็นดนตรีไทยเข้าไปในฆ้องหุ่ยเพื่อให้ฆ้องหุ่ยมีหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีไทยจากการเทียบเสียงไทยและการใช้งาน กระทั่งได้ถูกรับเข้าเป็นตัวแทนในการสร้างเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

**คำสำคัญ:** ฆ้องหุ่ย; ข้ามพรมแดน; ภววิทยา; ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์(พิเศษ), สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และผู้ช่วยวิจัย ภาควิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะศิลปศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมลายา ประเทศมาเลเซีย
อีเมล: tasanawara@gmail.com

[2,*] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร (ผู้เขียนบรรณกิจ)
อีเมล: pornchaipo@nu.ac.th

# *Kong Hui*: a representational uniqueness of Piphat Dukdambhan ensemble as a crossed-border musical instrument

*Chayuti Tasanawongwara*[3]

*Pornchai Pholnikrote*[4,*]

(**Received:** *January 10, 2024;* **Revised:** *August 27, 2024;* **Accepted:** *September 2, 2024)*

## Abstract

In most cases, a musical instrument is the main element of music. Beyond the sound output produced by instruments, this paper attempts to examine an aspect of musical instruments' existence known as the ontology of musical instruments. Furthermore, the purpose of this paper is to investigate the presence of a particular instrument in traditional Thai music and to consider the historical, functional, and social aspects of Kong Hui construction. From gongs crossing the Thai-Myanmar border as goods that necessitate the coordination of benefits among diverse ethnic communities. In contrast, the Kong Hui was not recognised as a Thai musical instrument in the border trading field prior to its crossing. As a result of Thai musicians serving to select gongs, their meaning and social status have been altered. Adaptations to Thai characteristics are made in the Kong Huai construction procedure for the gongs. As a consequence, the gongs would assume the function of a Thai musical instrument. The process involves modifying the Thai tuning system in order to create an instrument that is uniquely distinctive within the Piphat Dukdambhan ensemble.

**Keywords:** Kong Hui; border-crossing; Ontology; Piphat Dukdambhan

[3] Adjunct Assistant Professor, Music and Performing Arts department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khonkaen University & Research Assistance, Department of Southeast Asian Studies, Faculty of Arts and Social Sciences, Universiti Malaya, Malaysia

E-mail: tasanawara@gmail.com

[4,*] Assistant Professor, Music department, Faculty of Humanities, Naresuan University

(Corresponding Author) E-mail: pornchaipo@nu.ac.th

**บทนำ**

ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางดนตรีสามารถนำเสนอได้โดยสังเขปคือ มนุษย์ วัตถุทางดนตรี และผลิตผลทางดนตรี โดยทั้งสามส่วนมีระดับการเริ่มต้นและดำเนินต่อตามแนวทางของดุริยางคกรรม ตามลำดับ กล่าวคือมนุษย์ที่เป็นนักดนตรีคิดสร้างสรรค์ระบบเสียงไม่ว่าจะผ่านการใช้สื่อกลางคือ เครื่องดนตรี หรือคีตศิลป์ ปรากฏออกมาเป็นประดิษฐกรรมทางความคิดคือผลงานเพลงย่อมเป็นไปตามรูปแบบนี้แต่เบื้องต้นด้วยกันทั้งสิ้น แนวความคิดที่มองไปที่การเข้าสู่เนื้อหาทางดนตรีหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นการเข้าหาสาระทางดนตรี มนตรี ตราโมท[5] เห็นว่าในดนตรีไทยการเรียนรู้ทางดุริยางคศาสตร์อาศัยแนวทางหลัก 2 ทาง คือทางปฏิบัติการและทางวิชาการ โดยภาคปฏิบัติการมีอรรถาธิบายไว้ว่า *"ความชำนิชำนาญในการใช้เครื่องดนตรี แม่นยำในบทเพลง บรรเลงได้เรียบร้อยถูกลักษณะ"* ทุกประการ (บุญธรรม ตราโมท, 2540) การเสนอข้อความของมนตรี ตราโมท เมื่อพิเคราะห์ตามแนวความที่เสนอมาเรื่องปฏิบัติการจะพบว่าเครื่องดนตรีและการใช้เครื่องดนตรีเป็นสาระหลักในลักษณะเชิงกฎเกณฑ์ที่เน้นย้ำเรื่องความถูกต้องและความแม่นยำเป็นส่วนหลัก ในส่วนของการวิเคราะห์เพลงโดยส่วนหลักย่อมวิเคราะห์จากขั้นตั้งต้นเรื่องการแทนเสียงเจ็ดเสียงของเครื่องดนตรีไทย (พิชิต ชัยเสรี, 2559) พื้นฐานการแปรทำนองของเครื่องดนตรีทั้งปวงวางอยู่บนความสัมพันธ์ร่วมระหว่างเครื่องดนตรีที่ต้องการแปรทำนองและการเชื่อมโยงของทำนองพื้นหลักของฆ้องวงใหญ่ (Wisuttipat, 2016) อนึ่งในบรรดาวงปี่พาทย์ทั้งปวง วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มีความเฉพาะเจาะจงสูงที่สุด กล่าวคือ มีขนาดวงดนตรีที่จำเพาะด้วยจำนวนเครื่องดนตรี มีโอกาสใช้งานร่วมกับนาฏยศิลป์ที่สร้างขึ้นมาเฉพาะ มีภูมิโสตศิลป์ของดนตรีที่จำเพาะทุ้มนวล และมีเครื่องดนตรีอย่างหนึ่งจำเพาะเจาะจงสำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์คือ ฆ้องหุ่ย

ดนตรีไทยได้รับการนิยามภาพลักษณ์สะท้อนว่าเป็นส่วนหนึ่งของคุณลักษณะความเป็นสมบัติประจำชาติ ภาพสะท้อนดังกล่าวประกอบขึ้นจากมโนทัศน์เรื่องชาติ และความเป็นชาติที่ผลิเกิดอย่างเข้มข้นภายใต้เงื่อนไขแนวคิดการสร้างชาติที่ได้รับแรงกระเพื่อมสนับสนุนภายหลังการยุติลงของสงครามโลกครั้งที่ 2 หากกล่าวย้อนก่อนหน้านั้นกษัตริย์ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้นำแห่งวิทยาการสมัยใหม่ในราชวงศ์จักรี คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำพาการเปลี่ยนแปลงมาสู่สยาม ซึ่งอิทธิพลระบบคิดเรื่องความเจริญแบบชาติตะวันตกเปลี่ยนแปลงสยามทั้งทางสังคมและเศรษฐกิจส่งผลต่อกลุ่มชนชั้นนำสยามรวมถึงกระทบถึงเรื่องภูมิปัญญาและวัฒนธรรม (วารุณี โอสถารมย์, 2548) ภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่เคยอยู่ภายใต้เงื้อมเงาของมหาอำนาจอินเดียและจีน ได้ผลัดผ่านสู่การรับรูปแบบของชาติตะวันตกและภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ภูมิภาคนี้ได้เปลี่ยนแปลงอย่างยิ่งโดยมีผู้เล่นหลักคือชาติตะวันตกที่เข้ามาร่วมในอนุภูมิภาคอินโดจีน โดยเบื้องต้นการที่สถาบันกษัตริย์โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้นำพาสยามก้าวสู่ยุคสมัยใหม่ และการปรากฏมีขึ้นตามพระราโชบายการจัดตั้งกองลูกเสือของพระบาทสมเด็จ

[5] อาจารย์มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ในขณะเขียนต้นฉบับหนังสือที่ใช้อ้างอิงนี้ พ.ศ. 2481 และสำหรับฉบับผลิตขึ้นซ้ำนี้ พ.ศ. 2540 ผู้เขียนใช้ชื่อเดิมว่า บุญธรรม จึงรักษาธรรมเนียมตามฉบับต้นไว้เป็นการอ้างอิงชื่อ บุญธรรม ตราโมท ภายหลังท่านได้เปลี่ยนชื่อคล้อยตามนโยบายรัฐนิยมเป็น มนตรี ตราโมท และทราบกันโดยถ้วนทั่วในนามปรากฏภายหลังนี้

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ชี้ให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวทางการรับรู้และตอบรับเรื่องเกียรติภูมิของชาติ (Hall, 1981)

ในข้อถกเถียงหนึ่งเกี่ยวกับราชอาณาจักรไร้เขตขัณฑ์ (nonbounded kingdom) ให้ข้อเสนอถึงความแตกต่างทางมโนทัศน์ในการมองเรื่องขอบขัณฑสีมาของอาณาจักรจากมุมมองของสยามและอังกฤษที่แตกต่างกัน ในยุคก่อนสมัยใหม่ (premodern) สยามครั้งที่มิได้นิยามเรื่องเขตแดนตามระเบียบโลกสมัยใหม่ สยามมีรูปแบบของการนิยามขอบเขตของสยามตามแบบดั้งเดิมคือการที่เขตแดนสยามขยายตัวหรือหดตัวตามเขตพระราชอำนาจของกษัตริย์ ในทางกลับกันการมองเรื่องขอบเขตก็แปรผันตามการยอมรับในอำนาจของสยามที่ขยายไปถึงเมืองต่าง ๆ เป็นการสร้างเขตแดนของสยามที่ไม่มีเส้นแบ่งดินแดนตายตัว ขอบขัณฑสีมารูปแบบดังกล่าวเปิดโอกาสให้ผู้คนของดินแดนหนึ่งกับอีกแดนหนึ่งที่อาจมีพื้นที่ชนแดนกันหรือทับซ้อนร่วมกันสามารถข้ามไปมาได้อย่างอิสระโดยมิต้องอ้างอิงถึงระเบียบการข้ามแดนเป็นทางการใด ๆ (Winichakul, 1994) เนื่องจากการขยายขอบเขตในรัฐราชาธิปไตยโบราณสามารถเกิดขึ้นได้ไม่จากการทำสงครามแย่งชิงก็เกิดการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านการแต่งงานข้ามราชวงศ์ (เบน แอนเดอร์สัน, 2552) ความเป็นชาติและเขตแดนของชาติเข้มงวดขึ้นหรืออาจเรียกได้ว่าเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการมองเรื่องเขตแดน ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 การก่อตัวของชาตินิยมในสยามมีลักษณะที่แตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยมีลักษณะที่การประกอบสร้างชาตินั้นวางอยู่บนเป้าหมายของความเป็นอารยประเทศ (civilization) มีลักษณาการที่เป็นไปตามแนวทางของชาตินิยมจากบนสู่ล่าง (Chaloemtiarana, 2018) เส้นพรมแดนจึงเป็นสิ่งสมมติในการบริหารงานของประเทศ (มรกต เจวจินดา ไมยเออร์, 2556) และเป็นมายาคติที่รัฐสร้างขึ้นในการแสดงอำนาจและสิทธิในการครอบครอง และพื้นที่และเส้นเขตแดนจึงเป็นประเด็นทางรัฐศาสตร์ที่สะท้อนความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ในภูมิภาคผลของการขยายตัวของลัทธิอาณานิคม (อัญชริญา จันทรปิฎก, 2562) เส้นเขตแดนเป็นเรื่องที่สะท้อนความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ ถึงแม้ว่ากระแสการตรึงความเหนียวแน่นเรื่องเขตแดนจะถูกแทนที่ด้วยกระแสของการสร้างความเป็นประชาคมอาเซียน แต่ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่านอกจากเส้นเขตแดนถึงแม้ในแผนที่จะเป็นเพียงการสร้างความรู้สึกเรื่องความเป็นเจ้าข้าวเจ้าของ สงวนและรักษาซึ่งผืนแผ่นดิน แต่สิ่งที่ฝังรากลึกในมโนคติของคนไทยคือเรื่องราวการสร้างประวัติศาสตร์ชาตินิยมนั่นเอง

เรื่องเล่าประวัติศาสตร์ของไทยส่วนใหญ่จะเป็นการเน้นความสำคัญเรื่องอำนาจนำและความสูงส่งเพื่อสดุดีของราชวงศ์ โดยแรกเริ่มการก่อสร้างชาติในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวประกอบรูปขึ้นมาโดยหมุดหมายอยู่ที่พระมหากษัตริย์ที่มีความสัมพันธ์ต่อชาติกับการประพาสต่างประเทศ รวมถึงการมีประวัติศาสตร์ที่เป็นเส้นยาวนานก็ล้วนมีความสำคัญต่อการสร้างชาติทั้งสิ้น กรณีอาณาจักรศรีวิชัยโดยที่ศูนย์กลางอยู่ทางตอนใต้ของประเทศไทยในปัจจุบัน หรือในปาเล็มบังของอินโดนีเซียกันแน่ (Thompson, 2012) ตรงนี้เองเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสำนึกของความเป็นชาติ อีกประการหนึ่งคือการขยายตัวของภาษาไทยและการแพร่ออกไปในพื้นที่ที่พูดภาษาอื่น ภาษาจึงเป็นสิ่งกำหนดอัตลักษณ์ของผู้คน อาทิ ภาษาไทยย่อมกำหนดหรือบ่งชี้ถึงความเป็นคนไทย และเมื่อภาษามีเขตอำนาจเป็นตัวแทนของอำนาจในการนำเสนอความเป็นไทยตามอุดมคติ การใช้ภาษาไทยหรือไทยกลางสามารถขยายขอบเขตไปในระดับภูมิภาคที่ใช้ภาษา

ถิ่นอื่น เสมือนการสร้างชาติไทยด้วยอุดมคติการใช้ภาษาไทยกลาง เมื่อย้อนกลับไปในคริสต์ศตวรรษที่ 20 การให้ความสำคัญกับเขตแดนทางภูมิศาสตร์ไม่ว่าจะเป็นเขตแดนธรรมชาติ หรือมนุษย์สร้างขึ้นเป็นส่วนประกอบในการอธิบายพื้นที่พรมแดนของชาติและรัฐ และเป็นการแบ่งแยกมนุษย์ออกเป็นฝักฝ่ายแบ่งเขาแบ่งเรา อนึ่งการล่มสลายของสหภาพโซเวียตตลอดจนการก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์และการถอนตัวของเจ้าอาณานิคมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้เกิดการไม่คงตัวของเส้นเขตแดนเพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของชาติ เกิดการข้ามกันไปมาของเศรษฐกิจ วัฒนธรรม และอุดมการณ์การเมือง และเกิดการตั้งคำถามเรื่องความชอบธรรมของเส้นแบ่งเขตแดน (จักรกริช สังขมณี, 2551) การสะท้อนให้เห็นถึงเส้นแบ่งเรื่องชาติกับเส้นพรมแดนอาจไม่ใช่เรื่องใหม่ในสาขาวิชาสังคมศาสตร์ ทว่าปฏิบัติการทางวัฒนธรรมบางประการก็เลยล้ำเส้นเขตแดนทางรัฐชาติไป การเลยล้ำที่กล่าวมานี้ไม่ใช่การรุกรานหรือบุกรุกแต่อย่างใด เนื่องจากภูมิวัฒนธรรมมีลักษณะหยิบยืม แบ่งปัน และสอดประสาน ทั้งยังมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานกว่าเรื่องเส้นเขตแดนที่เพิ่งเกิดขึ้นในยุคอาณานิคมที่มีข้อจำกัดทางภูมิรัฐศาสตร์

เครื่องดนตรีชิ้นนี้เมื่อใช้โลกทัศน์ในการมองแบบความจริงของวัตถุ และการดำรงอยู่ของวัตถุหรือเรียกว่าภววิทยาของเครื่องดนตรีปรากฏว่า การไตร่ตรองที่ภววิทยาของฆ้องหุ่ยคือการที่มนุษย์ใช้การตีความระหว่างมนุษย์และวัตถุจะนำไปสู่การหาความจริงจากมุมมองที่ต่างออกไปจากเดิมและสืบสวนไปหาถึงการดำรงอยู่ของสิ่งนั้น (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2565) แน่นอนว่าฆ้องหุ่ยไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียวท่ามกลางกาลเวลาของการดำรงอยู่ของฆ้องหุ่ยเนิ่นนานนับศตวรรษ ในบทความนี้มีประสงค์เพื่อนำเสนอและชี้ประเด็นเรื่องเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ได้รับการจัดอยู่ในกลุ่มดนตรีไทยและเป็นดนตรีหลักประจำชาติ โดยแท้จริงแล้วเครื่องดนตรีชนิดนี้จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องข้ามแดนเชิงภูมิรัฐศาสตร์เพื่อได้มาซึ่งการนำเสนอขนบนิยมความเป็นไทย ‘ฆ้องหุ่ย’ ในปัจจุบันจำเป็นต้องข้ามแดนเพื่อได้มาซึ่งความสมบูรณ์พร้อมในการสร้างเสียงตามขนบ เป็นข้อคิดอย่างน่าสนใจว่าเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่บรรจุอยู่ในวงดนตรีไทยตามขนบดั้งเดิมแต่การได้มาจำเป็นต้องใช้กระบวนการข้ามแดนและการตั้งคำถามว่าฆ้องชนิดหนึ่งเมื่ออยู่ในดินแดนหนึ่งมีสถานะและการรับรู้อย่างไร เมื่อข้ามแดนมาแล้วการรับรู้และสถานะที่ได้มาใหม่จำต้องแลกมากับกระบวนการใด

**วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่เพิ่งสร้างขึ้น**

ต้นตอของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เกิดจากวงปี่พาทย์แต่เดิมชนิดหนึ่งเรียกว่าวงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ขลุ่ย และซออู้ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรับปรุงขึ้นด้วยจุดประสงค์เฉพาะโดยแรกเริ่มใช้ในการแสดงของราชสำนักสยามเริ่มจากการใช้ประกอบการแสดงละครมืด[6] ที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ ทรงพระนิพนธ์

[6] ละครมืด เป็นการแสดงที่ได้รับเอาแบบอย่างแนวคิดจากตะวันตก คือการที่วงดนตรีและคีตศิลป์ดำเนินเล่าเรื่องไปโดยไม่มีตัวละคร ใช้การบรรยายผ่านเพลง ดนตรี และการขับร้อง

บทละครขึ้น จากนั้นก็ปรับการขับร้องและดนตรีเพื่อใช้ประกอบการแสดงภาพนิ่ง[7]ตามพระประสงค์ของสยามมกุฎราชกุมาร พระองค์แรก เป็นที่ครึกครื้นในราชสำนักกระทั่งขยายตัวและได้รับความนิยมมากจนต้องนำนักร้องและนักดนตรีจากกรมมหรสพและวังบ้านหม้อเข้าร่วมการแสดง ต่อจากนั้นเมื่อเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์เดินทางไปยุโรป ได้มีความสนใจรับเอาแนวความคิดของอุปรากรแบบฝรั่งที่มีความอลังการทั้งฉากเวที เครื่องแต่งกาย เนื้อเรื่องและดนตรี จึงได้ปรับเข้ากับการแสดงแบบไทยแต่ดั้งเดิมให้มีลักษณะคล้อยตามไปตามแนวคอนเสิร์ตแบบตะวันตก จึงได้เกิดการแสดงแบบใหม่และตั้งโรงละครแบบใหม่นี้ตรงถนนอัษฎางค์ริมคลองหลอด ชื่อโรงละครดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ จึงเรียกว่าปี่พาทย์ ดึกดำบรรพ์ (ธรณัส หินอ่อน, 2557) เครื่องดนตรีส่วนใหญ่สำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ใช้รูปแบบเดียวกับวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่สำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มี 2 ชนิดคือ กลองตะโพนและฆ้องหุ่ย ละครดึกดำบรรพ์แสดงอย่างเต็มรูปเมื่อ พ.ศ. 2442 ใช้ต้อนรับแขกเมืองหรือพวกผู้มีบรรดาศักดิ์ โดยแรกเริ่มเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ใช้เครื่องดนตรีใดก็ได้ที่ไม่สร้างเสียงแหลม เน้นที่การใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวล การผสมฆ้องหุ่ยแต่เดิมมีเพียงการใช้โหม่งตียืนจังหวะอย่างเดียว ต่อมามีการนำโหม่งขนาดใหญ่มาเรียงกันครบเสียงและตีผันเสียงไปตามเนื้อเพลง ซึ่งการใช้โหม่งใหญ่ก็อาจเลียนมาจากชวา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523)

ในกระบวนปี่พาทย์ทั้งปวง วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์แม้ชื่อจะฟังดูเก่าแก่แต่เป็นการประสมวงรูปแบบใหม่ มีคติเรื่องพิสัยของเสียงในวงดนตรีเข้ามาประมวลร่วมด้วย เป็นที่แน่ชัดว่าเป็นประดิษฐกรรมทางวงดนตรีอย่างใหม่แม้กล่าวอ้างว่าเป็นแรงดลใจมาจากอุปรากรฝรั่งก็ตาม ในทางหนึ่งคงเป็นการเลียนอย่างเฉพาะแนวคิดเรื่องการร้องและการดำเนินเรื่องโดยผู้แสดง ผิดจากขนบเก่าของนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ภายใต้กรอบราชสำนักที่ผู้เล่าเรื่องจะเป็นคีตศิลปิน ในอีกทางหนึ่งก็ปรับใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นหลัก และยังคงรูปแบบการบรรเลง กลวิธี และการนำเสนออย่างไทย หากมีการประยุกต์ก็ใช้แนวความคิดจากรากเดิม ตัวอย่างคือฆ้องหุ่ยตามที่กล่าวข้างต้นแล้วนั้น แต่เดิมใช้โหม่งหรือฆ้องโหม่งเอามาตีเข้าเป็นจังหวะโดยอาศัยการเลือกเสียงฆ้องโหม่งที่ใกล้เคียงกับระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทย การแปลงการใช้งานของเครื่องประกอบจังหวะที่กลายมาเป็นฆ้องหุ่ยสังกัดเครื่องดำเนินทำนองทำให้เกิดมิติการใช้งานใหม่ เกิดวิธีการทางดนตรีใหม่ และเกิดการพัฒนาเครื่องดนตรีใหม่

[7] ละครภาพนิ่ง เป็นการแสดงที่ใช้ตัวละครทำท่าทางประกอบบทเพลงตามเนื้อหาของเรื่องที่บรรยายผ่านการบรรเลงและขับร้อง โดยผู้แสดงไม่เคลื่อนไหวเสมือนเป็นภาพนิ่ง เมื่อจบการแสดงฉากหนึ่งจะทำการดับไฟให้มืดและผู้แสดงจะเข้ามาทำภาพนิ่งผลัดเปลี่ยนตามเนื้อเรื่องของวรรณกรรมที่ใช้แสดง

**ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์**
**ที่มา พรชัย ผลนิโครธ**

เอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ตามที่กล่าวแล้วนั้นมีอุดมคติเสียงไปทางทุ้มต่ำ นุ่มนวล กล่าวคือในวงดนตรีไทยตามขนบโดยทั่วไปมีพิสัยของเสียงในแนวเสียงกลางถึงสูงซึ่งเป็นขนบนิยมแต่ดั้งเดิม ต่อมามีแนวคิดตามตะวันตกเรื่องของการสร้างดุลยภาพของเสียงสูง กลาง ต่ำ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จึงเป็นแนวคิดที่จะสร้างวงดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำโดยที่ไม่มีปรากฏในคติดนตรีไทยมาแต่เก่าก่อน โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เฉพาะคือฆ้องหุ่ย เครื่องดนตรีที่ประกอบกันเข้าจากกระจังและฆ้องโหม่ง 7 ใบไล่เสียงสูง - ต่ำ ครบตามเสียงดนตรีไทย โดยสิ่งที่น่าสนใจคือการที่วงดนตรีไทยตามขนบถึงแม้ปี่พาทย์ไม้นวมดั้งเดิมก็ให้แนวเสียงไปทางนุ่มนวลทุ้มลงกว่าปี่พาทย์ไม้แข็งอยู่มาก แต่พิสัยเสียงแนวต่ำดิ่งลึกก็ไม่เทียบวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่เป็นปี่พาทย์ชนิดใหม่นี้ การกล่าวว่าฆ้องหุ่ยเป็นเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้นหากพิเคราะห์ดูจะทราบว่า เป็นเครื่องดนตรีเอกของวงดนตรีชนิดนี้กล่าวคือ ปรากฏใช้ในการประสมวงดนตรีตามรูปแบบการประสมวงดนตรีไทยมาตรฐานเฉพาะในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เท่านั้น หากมีการนำไปใช้โดยเดี่ยวหรือใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นใดก็เป็นเพียงเรื่องชั่วคราวเบ็ดเตล็ด

**ภาพที่ 2 ฆ้องหุ่ย**
**ที่มา พรชัย ผลนิโครธ**

แนวเสียงของฆ้องหุ่ยเป็นแนวเสียงดิ่งลงต่ำได้รับการคิดอย่างดีแล้วให้เหมาะสมกับวงปี่พาทย์ ดึกดำบรรพ์ที่พื้นมาตรฐานเสียงของเครื่องดนตรีอื่นในวงดนตรีเป็นไปตามแนวเสียงกลางค่อนต่ำ การที่มีฆ้องหุ่ยในวงดนตรีเป็นเสมือนเครื่องสมานและอุ้มวงดนตรีให้เกิดความทุ้มฉ่ำอย่างน่าอัศจรรย์ การเลือกฆ้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่มีกระบวนการซับซ้อนและดูเหมือนว่าการได้มาซึ่งฆ้องหุ่ยอย่างดีแต่ละสำรับจะไม่ใช่เรื่องง่ายและไม่ได้หาได้โดยลำพังในประเทศไทย การเสาะแสวงหาเครื่องดนตรีชั้นดีเป็นที่มาดหมายของนักดนตรีไม่ว่าจะชนชาติใดตามคติคุณค่าของเครื่องดนตรีว่าด้วยเสียงตามขนบนิยมแต่ละชนชาตินั้น ในส่วนฆ้องหุ่ยนั้นองค์ประกอบสำคัญหลักคือลูกฆ้อง ที่ทำจากวัสดุโลหะผสมตีขึ้นรูปด้วยกระบวนการโบราณคือการทุบด้วยค้อน ทว่าการแสวงหาฆ้องหุ่ยชั้นดีไม่สามารถหาได้ในประเทศไทยปัจจุบัน ฆ้องหุ่ยจึงเป็นเรื่องของเครื่องดนตรีที่ได้มา เลือกเฟ้น และประกอบรวมสำรับยากเย็นยิ่งนัก คุณสมบัติของลูกฆ้องหุ่ยมีด้วยกันหลายประการ แบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก คือคุณสมบัติเรื่องเสียง และคุณสมบัติเรื่องรูปลักษณ์

- **คุณสมบัติเรื่องเสียง**

เสียงถือว่าเป็นคุณสมบัติหลักของเครื่องดนตรี แน่นอนว่าเครื่องดนตรีที่ดีคือเครื่องดนตรีผลิตเสียงได้ดีและตรงตามความนึกคิดของนักดนตรี เสียงจึงเป็นเรื่องสำคัญประการหลัก โดยเครื่องดนตรีประเภทโลหะมีลักษณะเสียงที่ดังกังวาน กล่าวคือเมื่อกำเนิดเสียงออกไปแล้วมีระยะการกังวานของเสียงสืบเนื่องไปอีกเป็นระยะหนึ่ง ปัญหาที่พบมี 3 ลักษณะที่ไม่พึงประสงค์ในการเลือกหาฆ้องหุ่ย คือ (1) เสียงที่กำเนิดจากปุ่มฆ้องเป็นเสียงหนึ่ง แต่เสียงที่กำธรออกไปต่อเป็นอีกเสียงหนึ่ง โดยมีทั้งไปทางต่ำกว่า และเหินสูงกว่าเสียงปุ่มฆ้อง (2) คุณภาพของเสียงว่าด้วยความกังวาน (สั้น - ยาว) ของเสียงและเนื้อเสียงที่ผลิตออกมา คือการเลือกฆ้องหุ่ยในแต่ละสำรับจำเป็นต้องเลือกเสียงแต่ละลูกที่มีการกำธรของระยะเสียงยาวพอ ๆ กัน ถึงจะเป็นฆ้องหุ่ยที่มีสำรับเสียงอยู่ในแนวเดียวกัน ฟังแล้วได้เสียงที่เกาะกลุ่มกัน และ (3) การเลือกเสียงเข้าสำรับ ส่วนนี้เป็นส่วนระดับเสียงซึ่งเป็นเรื่องของระดับความถี่เสียง การเลือกฆ้องหุ่ยแต่ละลูกให้มีระดับเสียงตรงตามแนวเสียงของการเทียบเสียงวงดนตรีไทยและไล่ระดับสัดส่วนของลูกฆ้องหุ่ย เป็นเรื่องที่ไม่ง่ายนัก เนื่องจากมีตัวแปร 2 ตัวกำกับอยู่ คือระดับเสียงและขนาดของลูกฆ้องหุ่ย ส่วนนี้เรียกเป็นภาษาปากว่า *ไล่เสียง ไล่ลูก* ถึงนับเป็นสำรับหุ่ยที่ตรงตามความนิยม

- **คุณสมบัติเรื่องรูปลักษณ์**

ส่วนนี้กล่าวถึงคุณสมบัติของกระสวนของลูกฆ้องหุ่ย เริ่มจากชนิดของโลหะผสม การเคลือบสีใหม่ ความคล้ำ และกระสวนของลูกฆ้องหุ่ย จากข้อที่ยกมาข้างต้นเรื่อง *ไล่เสียง ไล่ลูก* คุณสมบัติสำคัญของเครื่องดนตรีคือรูปลักษณ์ความสวยงามทางทัศนศิลป์ ฆ้องหุ่ยที่ดีประกอบด้วยลูกฆ้องที่มีขนาดเหมาะสมเมื่อแขวนกับกระจังหุ่ย และองค์ประกอบของลูกฆ้องประกอบด้วย (1) ปุ่มฆ้อง ที่มีขนาดเหมาะสมกับตัวลูกหุ่ยทั้งใบ ความหนาของปุ่มฆ้องมีผลต่อทั้งระดับเสียงและคุณภาพเนื้อเสียง เพราะเป็นต้นกำเนิดเสียงในการบรรเลง (2) ฉัตรฆ้องบน เป็นส่วนโลหะที่แผ่จากปุ่มฆ้องกางออกไป เป็นส่วนของรัศมีขนาดลูกฆ้อง ขนาดและความหนามีผลต่อเสียงที่ส่งต่อจากปุ่มฆ้อง สำหรับฉัตรฆ้องบนมีเรื่อง

สัดส่วนความนูนและโค้ง เป็นกระบวนการทุบขึ้นรูปให้มีส่วนเว้าโค้งสอดรับกับปุ่มฆ้อง ความโค้งนูนของฉัตรฆ้องบนนอกจากเป็นพื้นที่ที่ทำให้เกิดความอ่อนช้อยรับกับปุ่มฆ้องแล้ว ยังส่งผลต่อระดับของเสียงฆ้องและความกังวานอีกด้วย และ (3) ฉัตรขอบฆ้อง เป็นส่วนงุ้มต่อจากฉัตรฆ้องบน เป็นส่วนต่อที่สร้างมิติความหนาให้แก่ลูกฆ้องหุ่ยและเป็นส่วนปลายของลูกฆ้องหุ่ย ส่วนนี้มีผลต่อเสียงของฆ้องหุ่ยเช่นกัน แต่ไม่เท่ากับฉัตรฆ้องบน

ลูกฆ้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่นักดนตรีไทยจำเป็นต้องเดินทางข้ามแดนไปเลือกสรรลูกฆ้องจากแหล่งขายส่งที่ใกล้ที่สุดโดยข้ามด่านชายแดนแม่สาย – ท่าขี้เหล็ก อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย ไปยังแหล่งขายส่งลูกฆ้องที่จังหวัดท่าขี้เหล็ก จังหวัดหนึ่งในรัฐชานหรือรัฐฉานของประเทศพม่า เป็นแหล่งรวมของสินค้านานาชนิด และหนึ่งในนั้นคือลูกฆ้องสำหรับรวบสำรับเป็นฆ้องหุ่ยในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ลูกฆ้องหรือโหม่งขนาดใหญ่และย่อมไล่ขนาดกันลงมา วัดด้วยระบบอิมพีเรียล (Imperial unit) เป็นหลัก อาจสมคล้อยไปได้ว่าระบบวัดแบบอิมพีเรียลนี้เป็นมาตรฐานที่ใช้กันทั้งในสหรัฐอเมริกาและสหราชอาณาจักร พม่ารับระบบนี้มาครั้งสมัยเป็นอาณานิคมของอังกฤษ แต่ในปัจจุบันการซื้อขายลูกฆ้องหุ่ยใช้วิธีการช่างน้ำหนักเป็นส่วนมาก ระบบการวัดขนาดแล้วซื้อขายตามขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของลูกฆ้องได้ยกเลิกไปหลายปีแล้ว

**ฆ้องข้ามแดน**

ฆ้องขนาดใหญ่สำหรับนำมาใช้เพื่อเป็นฆ้องหุ่ยของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้นส่วนหนึ่งอาจสืบหาได้จากร้านขายฆ้องในประเทศไทย ฆ้องส่วนหนึ่งจะได้รับการจัดสำรับเพื่อใช้ในวงดนตรีทางภาคเหนือสำหรับประกอบวงกลองตึ่งโนงเป็นต้น ในจังหวัดลำพูนมีร้านที่สะสมฆ้องไว้สำหรับใช้เข้าสำรับของวงดนตรีตามที่กล่าวมานั้น อนึ่งฆ้องที่นำมาจัดเข้าสำรับเป็นฆ้องที่ผลิตขึ้นจากเมืองมัณฑะเลย์เป็นฆ้องสัญชาติพม่า จากการไต่ถามผู้ค้าฆ้องซึ่งส่วนมากเป็นชนชาวฮ่อ[8] หรือที่เรียกกันว่าจีนฮ่อเป็นเจ้าของร้านรวงที่อยู่ฝั่งตรงข้ามด่านศุลกากรแม่สาย สภาพของผู้คนที่ข้ามด่านไปมาด้วยธุรกิจหลักคือการค้าและการขนส่ง การมุ่งหน้าไปสู่ร้านค้าที่มีเป็นร้านค้าเบ็ดเตล็ด ขายทั้งเครื่องโลหะ พระพุทธรูปศิลปกรรมพม่า เครื่องรางศักดิ์สิทธิ์ เครื่องใช้ไม้สอยในชีวิตประจำวัน เครื่องดนตรีทั้งโหม่ง ฉิ่ง ฉาบ กลอง ตลอดจนเครื่องครัว ในบรรดาจำนวนร้านค้าที่เรียงรายอยู่นั้นทั้งร้านที่ตั้งอยู่ในอาคารคูหาและร้านที่ตั้งริมทาง มีไม่กี่ร้านที่สามารถเลือกซื้อฆ้องได้ ร้านค้าที่จำหน่ายฆ้องส่วนหนึ่งเป็นร้านค้าประเภทขายของที่ระลึกซึ่งฆ้องเป็นส่วนหนึ่งในจำนวนของที่ระลึก ดังนั้นร้านค้าจำพวกนี้จะมีฆ้องอยู่ไม่มากนักและไม่ได้เน้นประสงค์ในการขายสำหรับเป็นเครื่องดนตรี ร้านค้าที่ประสงค์ในการเลือกฆ้องหุ่ยเป็นร้านค้าที่ตั้งอยู่ในอาคาร ผู้ค้าสามารถสนทนาอย่างคล่องแคล่วได้ทั้งภาษาจีนพื้นถิ่น ภาษาจีนกลาง ภาษาพม่า ภาษาอังกฤษ และภาษาไทย ร้านค้าประเภทนี้จะมีทุนรอนในการซื้อฆ้องจำนวนมากมาจากแหล่งผลิตโดยตรง การได้มาซึ่งฆ้องขนาดต่าง ๆ ตั้งแต่ขนาดย่อม 4-5 นิ้ว กระทั่งขนาดใหญ่กว่า 30 นิ้ว เป็นเรื่อง

[8] ฮ่อ หรือ ห้อ เป็นชนชาติจีนยูนนานที่อพยพลงมาอยู่บริเวณพรมแดนไทย-พม่า-ลาว อนึ่งจีนฮ่ออพยพครั้งใหญ่ราวสมัยสงครามกลางเมืองของจีน (ก๊กมินตั๋ง) ส่วนหนึ่งอพยพมาตั้งถิ่นฐานในไทย และอีกส่วนได้ตั้งถิ่นฐานบริเวณรัฐชานในสหภาพเมียนมา (เตภิตา เสือหัน และอรศิริ ปาณินท์, 2558)

ของสัมพันธภาพระหว่างพ่อค้าคนกลางและต้นทางการผลิต โดยอุตสาหกรรมการผลิตเป็นอุตสาหกรรมที่พึ่งพาเทคโนโลยีน้อยมาก กระบวนการผลิตหลักจึงต้องอาศัยฝีมือและความชำนาญของช่างผู้ตีขึ้นรูปฆ้อง และทักษะการผสมโลหะที่สั่งสมมาอย่างเชี่ยวชาญ ร้านค้าที่เปรียบเสมือนพ่อค้าคนกลางต้องสำรองเงินก่อนเริ่มการผลิตเป็นเงื่อนไขทางการค้าของการผลิตฆ้อง

ความหลากหลายของระดับเสียงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งในการคัดสรรฆ้อง เนื่องจากการผลิตฆ้องแต่แรกเริ่มนั้นมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อการดนตรีเป็นสำคัญ และยิ่งไปกว่านั้นวัตถุประสงค์ทางดนตรีไทยย่อมไม่ใช่ประสงค์หลักของผู้ผลิตต้นทาง การคัดสรรฆ้องจึงมีความเป็นไปได้สูงว่าในบรรดาฆ้องที่มีขนาดเท่ากัน อาจมีพิสัยของระดับเสียงแตกต่างกันและมีเสียงที่กระเดียดแปล่งไปจากระดับเสียงของดนตรีไทย จึงเป็นกิจหลักที่ต้องคัดสรรฆ้องที่มีระดับเสียงใกล้เคียงระดับเสียงไทยให้มากที่สุด อุปสรรคสำคัญในการเลือกเสียงฆ้องคือความดิ่งตรงของเสียง (เสียงไม่ส่ายหรือแกว่ง) และความเสถียรของระดับเสียง (เสียงจากปุ่มฆ้องและเสียงกำธรต้องตรงกัน) ซึ่งเป็นคุณสมบัติแรกในการคัดสรรฆ้อง ส่วนเรื่องของระดับเสียงตามความถี่เสียงดนตรีไทยใช้การเทียบกับขลุ่ยเพียงออเป็นสำคัญเบื้องต้น จากนั้นเลือกฆ้องจัดหมวดความถี่เสียงเดียวกัน (อาจขนาดต่างกัน) แล้วจึงเลือกเสียงที่ฟังแล้วเหมาะสมกลมกล่อมที่สุด ส่วนนี้เป็นทักษะทางดนตรีส่วนตัวของแต่ละคน ฆ้องที่ได้เพื่อจะเข้าสำรับเป็นฆ้องหุ่ยนั้นจากการเลือกเบื้องต้นนี้อาจยังไม่ได้ระดับเสียงที่ตรงตามความถี่เสียงของระบบการเทียบเสียงดนตรีไทย ระบบดังกล่าวนี้เป็นระบบ 7 เสียงเท่าโดยเทียบเคียง (approximate equidistance)[9] (Garzoli, 2015) ระบบดังกล่าวนี้เป็นวิธีการเข้าใจระดับเสียงด้วยโสตประสาท การฟังเพื่อให้เข้าถึงเสียงตามที่ได้ยินมากกว่าการใช้เครื่องมือในการกำหนดค่าความถี่ทางคณิตศาสตร์ กล่าวคือเนื่องจากการเทียบเสียงของไทยมีแม่แบบของระดับเสียงที่หลากหลายตามแหล่งที่มาและขนบธรรมเนียมที่ต่างกัน เช่น สำนักดนตรีที่ต่างกัน การสืบสำนักที่ต่างกัน ความนิยมของผู้บรรเลง จึงมีความแตกต่างกันหากหลายออกไปมิได้ยึดเกณฑ์กลางตายตัว อาทิ การเทียบเสียงเครื่องดนตรีแบบสำนักดนตรีฝั่งธนบุรี และฝั่งพระนคร ซึ่งมิได้มีแนวเสียงสบกันตรงสนิท ข้อดีของการใช้หูฟังเสียงคือเมื่อเครื่องดนตรีนั้น ๆ เทียบเสียงด้วยความรู้สึกทางโสตสัมผัสแล้วเสียงดังกล่าวคือเสียงที่เมื่อบรรเลงจริงผู้ฟังจะได้ยินเสียงเช่นนั้น การเทียบเสียงเพื่อหาความใกล้เคียงย่อมใช้เสียงอ้างอิงจากระนาดเหล็กหรือขลุ่ยเพียงออ และคัดเสียงเข้าหาเสียงอ้างอิงให้มากที่สุด

[9] ดูเพิ่ม Garzoli, J. (2015). The Myth of Equidistance in Thai Tuning. *Analytical Approaches to world music, 4*(2), 1-29.

**ภาพที่ 3 เทียบเสียงฆ้องหาเสียงเท่า โดยใช้การกำธรของเสียง**
**ที่มา พรชัย ผลนิโครธ**

การหาเสียงฆ้องให้เท่ากับเสียงที่ต้องการอีกวิธีหนึ่ง คือการใช้คุณสมบัติทางธรรมชาติของเสียงในการเทียบหา กล่าวคือเมื่อมีเสียงอ้างอิงจากฆ้องลูกใดลูกหนึ่งแล้ว (ในภาพฆ้องลูกเล็กคือเสียงอ้างอิง) ให้หันด้านหลังฆ้องเข้าหากัน เมื่อตีฆ้องลูกที่ต้องการเทียบเสียง (ในภาพคือลูกใหญ่) หากระดับเสียงเท่ากับลูกฆ้องที่ใช้อ้างอิงจะเกิดการสั่นสะเทือนของลูกฆ้องที่อ้างอิงนั้นเนื่องจากคลื่นเสียงที่ตรงกัน ในกรณีที่ฆ้องลูกที่ต้องการเทียบเสียงมีระดับเสียงไม่ตรงกับเสียงลูกฆ้องที่ใช้อ้างอิง เมื่อตีแล้วคลื่นเสียงจะไม่เข้าร่องเสียงเดียวกัน ลูกฆ้องที่ใช้อ้างอิงจะไม่สั่นสะเทือน การเลือกฆ้องด้วยวิธีนี้เป็นวิธีอย่างหนึ่งที่ใช้ในการหาเสียงโหม่งของวงกลองตึ่งโนงด้วยเช่นกัน ตามคำบอกเล่าของผู้ขายและนักดนตรีในภาคเหนือ

**ภาพที่ 4 ฆ้อง โหม่ง และเครื่องดนตรีโลหะ จากร้านค้าในเมืองท่าขี้เหล็ก**
**ที่มา ชยุติ ทัศนวงศ์วรา**

หากมองในมุมมองทางสังคมศาสตร์การแสวงหาฆ้องหุ่ยข้ามแดนเป็นเสมือนการตีความและให้ความหมายของสถานภาพของเครื่องดนตรี กล่าวคือหากมองที่ตัวเครื่องดนตรี ฆ้องขนาดใหญ่ไม่ว่าจะในเมืองมัณฑะเลย์ต้นทางการผลิต หรือในเมืองท่าขี้เหล็กตลาดกลางการค้าฆ้อง ฆ้องมีสถานะเป็นเครื่องดนตรีอย่าง

หนึ่งหรือเป็นเครื่องที่มีความหมายที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีไทยและห่างไกลกับการเป็นฆ้องหุ่ย การคัดสรรฆ้องให้มีสถานะเบื้องต้นเป็นฆ้องหุ่ยนั้นเป็นกระบวนการการให้ความหมายโดยมุมมองของนักดนตรีไทย ฆ้องอาจเป็นสัญลักษณ์เครื่องดนตรีทางศาสนาใช้ในการบอกอาณัติสัญญานในการทำสังฆกิจ ฆ้องส่วนใหญ่ในเมืองท่าขี้เหล็กจะมีคนซื้อไปถวายวัดหรือพระสงฆ์มาเลือกซื้อไปเพื่อนำไปใช้ในกิจการของวัด นอกจากตัวเครื่องดนตรีแล้วเสียงของเครื่องดนตรีย่อมสามารถสัมพันธ์กับบริบททางสังคมหรือเรียกได้ว่าเสียงของดนตรีที่ปฏิบัติการต่อการให้ความหมายในตัวฆ้องเอง จากฆ้องที่มีภาพลักษณ์เป็นเครื่องดนตรีแต่เมื่ออยู่ในสถานที่เช่นวัด ฆ้องสามารถแสดงตัวเป็นเครื่องหมายของสัญลักษณ์ทางศาสนาหรือวัฒนธรรมเชิงรูปธรรม เสียงของฆ้องในวัดกับเสียงของฆ้องในชุมชนสื่อความหมายแต่แตกต่างกันได้ เช่น เสียงแห่ความบันเทิง และเสียงแห่งพิธีกรรม ฆ้องจึงมีความจริงของฆ้องแตกต่างตามเจตจำนงของการใช้งานของฆ้องในภาพการให้ความหมายทางดนตรีเท่านั้นหรือแปรผันตามบริบท เช่น สถานที่ เมื่อข้ามแดนมาฆ้องอาจปฏิบัติหน้าที่เช่นเดียวกับสถานที่เดิมที่ฆ้องอยู่ เช่น เป็นของฝาก เป็นเครื่องดนตรีสำหรับศาสนา หรือแม้แต่เป็นเครื่องใช้ไม้สอยตามเจตจำนงของผู้ใช้งานและฆ้องเป็นผู้ถูกใช้งานทั้งในและนอกบริบททางดนตรีแต่เป็นในฐานะวัตถุทางวัฒนธรรม

**การเปลี่ยนสถานะของฆ้องเมื่อข้ามพรมแดน**

ฆ้องเมื่อจำเป็นต้องกลายมาเป็นฆ้องหุ่ยของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จะได้รับการสวมสถานะด้วยระเบียบแบบแผนอย่างหนึ่งที่เป็นการนิยามฆ้องใหม่ด้วยภาพพจน์ของการเป็นเครื่องดนตรีไทย ฆ้องหุ่ยมีปฏิบัติการสำคัญประการแรกจากการข้ามผ่านแดนตามระบบ การเสียภาษีปากระวาง[10] แสดงให้เห็นว่าฆ้องที่ข้ามพรมแดนมามีมูลค่าในตัวเองและสามารถที่จะถูกเรียกเก็บเงินจากมูลค่าตามการพิจารณาชนิดและขนาดของวัตถุนั้นโดยเจ้าหน้าที่ผู้มีหน้าที่รับผิดชอบ ฆ้องที่เข้ามาและจะกลายเป็นฆ้องหุ่ยจำเป็นต้องเข้าขนานกับระเบียบวิธีคิดแบบดนตรีไทย กล่าวคือการข้ามพรมแดนเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการ “กลายมาเป็นฆ้องหุ่ย” การสร้างสถานภาพให้เป็นเครื่องดนตรีของฆ้องทั้ง 7 ใบใน 1 สำรับนั้นต้องผ่านกระบวนการสร้างคุณสมบัติให้เป็นเครื่องดนตรีไทยเสียก่อน ผู้เขียนเรียกวิธีนี้ว่า การปรับแปลงและรับเข้า (adaptation and acceptance) แน่นอนว่ากระบวนการปรับแปลงนี้เป็นเรื่องของการข้ามวัฒนธรรมผ่านการดัดแปลงโดยตัดขาดจากความหมาย สถานภาพ และบทบาทของต้นทางอย่างชัดเจน ผ่านกระบวนการเทียบเสียงไทย และกระบวนการใช้งานในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

- **การเทียบเสียงไทย**

การเทียบเสียงไทยนี้โดยแรกเริ่มตามที่กล่าวแล้ว กระบวนการคัดสรรเสียงให้ใกล้กับแนวเสียงและความถี่เสียงของเครื่องดนตรีไทยให้มากที่สุด การคัดสรรในขั้นนี้จะได้ฆ้องที่เสียงใกล้เคียงแต่ยังไม่ตรงตามเสียงและไม่สามารถนำมารวมวงกับวงดนตรีไทยได้อย่างสนิทสนม อนึ่งฆ้องเป็นเครื่องดนตรีประเภทเสียงคงตัว (fixed-pitch instrument) การเทียบให้เสียงแปรไปตามระดับเท่าที่ต้องการ

[10] ภาษีปากระวางเป็นค่าอากรที่ศุลกากรเรียกเก็บจากผู้ที่เดินทางข้ามราชอาณาจักรและมีสิ่งของหรือสินค้าติดมา อยู่บริเวณจุดผ่อนปรนทางการค้า

ไม่เหมือนกับฆ้องวงใหญ่หรือฆ้องวงเล็ก เนื่องจากฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กมีขนาดลูกที่ย่อมกว่าฆ้องหุ่ยมาก การเทียบเสียงโดยใช้การติดวัสดุถ่วงเสียง (ตะกั่วผสมขี้ผึ้ง) ติดที่ด้านหลังของปุ่มฆ้อง จึงเป็นวิธีการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีเหล่านั้น ทว่าฆ้องหุ่ยมีขนาดค่อนข้างใหญ่การเทียบเสียงโดยใช้วัสดุถ่วงเสียงทำให้ต้องใช้ปริมาณที่มากและก่อให้เกิดผลโดยตรงต่อคุณภาพเสียง (เสียงอับ) และการใช้วัสดุถ่วงเสียงใช้ได้ในกรณีฆ้องนั้นมีระดับเสียงสูงกว่าระดับเสียงที่ใช้อ้างอิง จึงใช้วัสดุถ่วงเสียงให้มีระดับเสียงต่ำลง ดังนั้นการเทียบเสียงฆ้องหุ่ยเพื่อทำการเปลี่ยนระดับเสียงจึงต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้คือ (1) เสียงฆ้องหุ่ยมีแนวเสียงที่สูงกว่าเสียงที่อ้างอิงในระดับเสียงดนตรีไทย และ (2) เสียงฆ้องหุ่ยมีแนวเสียงที่ต่ำกว่าเสียงที่อ้างอิงในระดับเสียงดนตรีไทย จึงต้องใช้การเคาะ/ทุบ และการเจียปุ่ม เพื่อเป็นวิธีการเทียบ

**ภาพที่ 5 การทุบฉัตรฆ้อง (ซ้าย) การเจียปุ่มฆ้อง (ขวา)**
**ที่มา ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และ พรชัย ผลนิโครธ**

ความพยายามในการหาจุดสมบูรณ์ของระดับเสียงไทยกับฆ้องหุ่ยไม่ใช่เรื่องง่าย การเคาะหรือทุบที่ฉัตรฆ้องบนเป็นปัจจัยในการแปรเปลี่ยนระดับเสียงไม่ว่าจะด้านในหรือด้านนอก หากทุบตรงตำแหน่งห่างจากปุ่มฆ้องจะทำให้เกิดผลต่อหางเสียง โดยหางเสียงที่เป็นเสียงคราง่อจากเสียงจากปุ่มฆ้องจะมีหางเสียงที่เหินสูงขึ้น และหากหางเสียงเหินสูงขึ้นมากจะทำให้เสียงกลายเป็นเสียงที่ต่างกันจนเกิดการแกว่งของเสียง ในกรณีนี้การทุบฉัตรฆ้องบนจะช่วยในกรณีช่วยให้หางเสียงของฆ้องที่ต่ำกว่าเสียงของปุ่มฆ้องให้กลับสูงขึ้นตรงกับเสียงของปุ่มฆ้องได้ ส่วนการเจียปุ่มฆ้องด้านในเป็นส่วนที่สำคัญมาก เนื่องจากเป็นจุดกำเนิดของเสียง เมื่อเสียงของปุ่มฆ้องมีระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงอ้างอิงการเจียปุ่มฆ้องด้านในจะช่วยให้เสียงต้นของปุ่มฆ้องมีระดับเสียงที่สูงขึ้น ข้อควรระวังคือการที่เสียงปุ่มฆ้องสูงขึ้น ผลกระทบที่ตามมาคือการที่เนื้อเสียงของฆ้องจะมีอาการพร่าหรือโหว่ง คือ เสียงดังโล่ง ไม่ได้เนื้อเสียงที่มีคุณภาพ การเจียปุ่มฆ้องจึงต้องระมัดระวังและทราบถึงตำแหน่งในการเจียที่ถูกต้อง เมื่อเสียงฆ้องเข้าตามสัดส่วนความถี่ตามระดับเสียงดนตรีไทยแล้ว หากเสียงฆ้องกระเดียดไปทางสูงเล็กน้อยสามารถเพิ่มวัสดุถ่วงเสียงเข้าไปส่วนนี้จะช่วยให้เกิดแนวเสียงและเนื้อเสียงที่กลมกล่อม ไม่พร่าหรือโหว่ง เมื่อเสียงของฆ้องหุ่ยเข้ากระบวนการเทียบเสียงให้กลายเป็นเครื่องดนตรีไทยแล้ว ส่วนต่อไปคือการจัดการเรื่องการปรับรูปแบบเพื่อใช้งานในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

- **การใช้งานในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์**

ส่วนนี้เป็นข้อเสนอทางวิชาการที่ว่าด้วยหลังกระบวนการข้ามพรมแดนของฆ้องที่ปรับแปลงระบบเสียงเข้าขนานกับระบบเสียงของดนตรีไทยแล้ว ขั้นต่อไปคือการสร้างรูปแบบให้เข้ากับดนตรีในขนบนิยมดนตรีไทย กล่าวคือ การใส่เข้ากระจังที่ออกแบบมาสำหรับวงดนตรีไทย และการใช้วิธีการทางศิลปกรรมอื่น ๆ ในการเสริมลักษณะนิยมรูปแบบไทยเข้าไป อาทิ การเขียนลายรดน้ำ ซึ่งเป็นวิจิตรศิลป์ที่ใช้อยู่และปรากฏมีขึ้นในขั้นตอนการสร้างเครื่องดนตรีไทยและกระทั่งการสร้างสิ่งเรือนแบบไทย อาทิ ตู้พระธรรม การสำทับลงไปซึ่งศิลปกรรมไทยทำให้ฆ้องหุ่ยที่เคยเป็นฆ้องต่างชาติ กลายมาเป็นเครื่องดนตรีตามขนบนิยมดนตรีไทยได้อย่างสมบูรณ์และดำรงอยู่ในวิถีดนตรีไทย สะท้อนความเป็นไทยตามรูปแบบราชสำนักนิยมได้อย่างถนัด

**ภาพที่ 6 ลูกฆ้องหุ่ย ลงรักปิดทอง (ด้านหน้า และด้านหลัง)**
**ที่มา ชยุติ ทัศนวงศ์วรา**

ฆ้องหุ่ยผ่านการปรับทั้งคุณสมบัติเชิงนามธรรมคือเสียง และคุณสมบัติเชิงรูปธรรมคือศิลปกรรมบนเครื่องดนตรีและการออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ยิ่งไปกว่านั้นการใช้สอย (use) ของฆ้องหุ่ยยังผูกตรึงไว้กับความเป็นดนตรีไทยที่มีระเบียบแบบแผนเป็นขนบ ฆ้องหุ่ยจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการสร้างเอกลักษณ์กล่าวคือเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สอยตามแบบแผนจำเพาะสำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เท่านั้น เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมาใหม่เพื่อตอบรับกับการใช้งานที่มีวัตถุประสงค์เฉพาะ ทว่าแหล่งที่มาของฆ้องหุ่ยในปัจจุบันกลับเป็นเครื่องดนตรีแทบชนิดเดียวในบรรดาเครื่องดนตรีไทยที่ผลิตนอกราชอาณาจักรไทย การคิดคำนึงถึงการข้ามพรมแดนของฆ้องหุ่ยจึงเป็นการเพ่งประเด็นไปที่แหล่งกำเนิด การเดินทาง และการเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีภูมิหลังพิเศษกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น และเนื่องจากมีลักษณะเฉพาะการออกแบบวิธีการบรรเลงก็ย่อมเป็นประเด็นศึกษาอีกอย่างหนึ่ง และการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์นี้เองจึงเป็นส่วนเติมเต็มของวงการดนตรีไทย

**ตารางที่ 1 ตัวอย่างโน้ตเพลงเพลงชมดงใน**

**ชมดงใน**[11]

| - - - ท | - ท - ท | - ซ ซ ซ | - ล - ท | - รำ - มำ | - รำ - ท | ท ท - ล | ล ล - ซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | **ท** | | **<u>ร</u>** | | **ซ** |

| - - - ซ | - ล ล ล | - - - ท | - ล ล ล | - รำ - ท | - ล - ซ | ซ ซ - ล | ล ล - ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | **ล** | | | | **ท** |

| - รำ – ท | - ล - ซ | ซ ซ - ล | ล ล - ท | - - - - | - ล - ท | - ล - ท | - ท - ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ***ซ*** | ***ล*** | ***ท*** | | | | **ท** |

| - ท – ล | ล ล - ท | ท ท - ร | ร ร - ม | - ร ม ฟ | - ล - ม | - ร - ฟ | ม ร - ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | **ม** | | | | **ท** |

| - รำ – ท | - ล - ซ | ซ ซ - ล | ล ล - ท | - รำ - มำ | - รำ - ท | ท ท - ล | ล ล - ซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|

[11] โน้ตตัวอย่างเพลงชมดงใน (บางส่วนของเพลง) เป็นโน้ตบรรทัดคู่ใช้ระบบอักษรดุริยางค์ไทย โน้ตบรรทัดบนเป็นทำนองหลักของเพลง บรรทัดล่างเป็นโน้ตการบรรเลงฆ้องหุ่ย โดยรูปแบบการบรรเลงเป็นไปตามปฏิภาณของผู้บรรเลงให้เหมาะสมกับบริบทของเพลงและความกลมกลืนของทำนอง

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | **ท** | | **ร** | | **ซ** |

**ที่มา บุตรี สุขปาน**

จากตัวอย่างการบรรเลงฆ้องหุ่ย มิใช่เพียงตีกำกับเสียงของทำนองหลักตามตำแหน่งลูกตก[12] หลักเท่านั้น หากยังมีการตีเสียงแผกไปจากเสียงของทำนองตามเสียงตกตำแหน่งต่าง ๆ อาทิ ตำแหน่งที่ฆ้องหุ่ยตีเสียง **ร** จะเห็นว่าไม่ใช่ตำแหน่งลูกตกหลักแต่เป็นตำแหน่งลูกตกรอง สามารถบรรเลงต่างเสียงกับทำนองหลักได้ ในกรณีนี้เสียงทำนองหลักในห้องเพลงที่ 6 เสียง ท ฆ้องหุ่ยประสานคู่ 3 เสียง **ร** นอกจากนั้นในบรรทัดที่ 3 ห้องเพลงที่ 2, 3 และ 4 ฆ้องหุ่ยตีตามเสียงทำนองหลักของตำแหน่งลูกตกรองและหลัก เป็นการสานทำนองร่วมกัน ***ซ ล ท*** เป็นทำนองอย่างย่อยขนานกันไปก็ย่อมสามารถทำได้ เมื่อสร้างเครื่องดนตรีประจำวงดนตรีขึ้นมาแล้ว การประดิษฐ์วิธีการบรรเลงเฉพาะก็ย่อมเป็นสิ่งที่กระทำให้เหมาะสมแก่คุณลักษณะเครื่องดนตรีนั้น ๆ ฆ้องหุ่ยก็เป็นอีกเครื่องดนตรีหนึ่งที่มีการออกแบบเครื่องดนตรี เข้าประจำการในวงดนตรีเฉพาะ มีวิธีการบรรเลงเฉพาะ จึงเป็นเหตุให้ฆ้องหุ่ยสำแดงลักษณะที่เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

## สรุป

เมื่อกระแสรัฐชาติและการสร้างชาติเด่นชัดขึ้นภายใต้การเข้ามาของลัทธิอาณานิคมและยิ่งทวีความเข้มข้นขึ้นมาหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 การที่นครรัฐกลายร่างสู่การเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ทำให้เกิดกระแสชาตินิยมที่มาพร้อมกับการก้าวเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ มโนทัศน์เรื่องดินแดน เขตแดน พรมแดน และอาณาบริเวณของชาติย่อมแสดงถึงความมีเอกภาพในดินแดน ผลิตอารมณ์ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของคนในชาติที่ร่วมใช้สัญชาติเดียวกัน ถึงแม้จะต่างเชื้อชาติก็ตาม ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวนี้นำมาซึ่งความรู้สึกว่าตนเป็นเจ้าของบ้าน มีจินตนาการร่วมกันถึงความหมายของประเทศที่มีเขตแดนทางกายภาพ เขตแดนทางภูมิศาสตร์ที่วางอยู่ภายใต้การจัดการของรัฐ ความคิดและกระแสชาตินิยมจึงนำพาความคิดเรื่องเราและเขาของเราและของเขา มาด้วยเช่นกัน อนึ่งดนตรีไทยตามนัยของบทความนี้กล่าวถึงดนตรีไทยภาคกลางที่มีรากสัมพันธ์กับความเป็นราชสำนักนิยม และยิ่งไปกว่านั้นดนตรีไทยตามนัยนี้จึงได้รับการตีความว่าเป็นดนตรีที่แสดงภาพความเป็นไทยออกมาได้มีผลที่สุด และการที่เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งคือฆ้องหุ่ย เป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ที่มีภูมิหลังเด่นชัดว่าเป็นการประดิษฐ์สร้างมาจากกลุ่มคนที่เป็นตัวแทนของราชสำนัก ตอบสนองความต้องการของกิจการของราชสำนักเป็นปฐมเหตุวาระ ความเป็นราชสำนักที่กำกับเป็นภาพครอบวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ส่งผลต่อการสร้างแนวคิดความเป็นไทยโดยแกนกลางของกระแสหลักคือการที่มีราชสำนักเป็นศูนย์กลาง ส่งทอดสู่นักดนตรีในฐานะผู้ปฏิบัติในลักษณะบนสู่ล่าง (top-down) สำทับความเป็นไทยด้วยดนตรีไทยที่หมุนวนอยู่กับคุณค่าของดนตรีไทยในขนบภาคกลางในฐานะดนตรีชั้นสูง (classical music)

[12]ลูกตก เป็นคำศัพท์ทางสังคีตศิลป์ไทย หมายถึง เสียงจบของวรรคเพลงในแต่ละวรรค หรือประโยคเพลง โดยดนตรีไทยถือว่าลูกตกมีความสำคัญในการกำหนดระยะของวรรคเพลง และเป็นเสียงสำคัญในการแปรทำนองในแต่ละเครื่องดนตรีให้มีความสัมพันธ์กันโดยคำนึงถึงเสียงลูกตกเป็นหลัก โดยลูกตกจะสัมพันธ์กับบันไดเสียงและมีอิทธิพลต่อสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงไทย

โดย พาเมลา โมโร เสนอว่าคำว่าดนตรีไทย ย่อมผนวกเอาการนิยามความเป็นไทยลงไปแล้ว และยิ่งไปกว่านั้น ดนตรีไทยเดิมหรือเพลงไทยเดิม คำว่าเดิมนี้มิได้แสดงถึงความเก่าแต่แสดงว่าเป็นของแท้ กล่าวคือ ไทยแท้ ซึ่งผ่านระบบแบบแผนแบบอย่างราชสำนัก สู่รัฐศูนย์กลาง และสู่ส่วนปฏิบัติการที่มีสถาบันการศึกษาเป็นผู้แพร่ขยาย โดยเป็นสาเหตุให้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอัตลักษณ์ประจำชาติไทย (Moro, 2004)

เมื่อสำรวจทั้งประวัติศาสตร์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่เป็นวงปี่พาทย์ใหม่ล่าสุดกว่าประดาชนิดของวงปี่พาทย์ทั้งปวงเกิดมาในราวรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ตามการบันทึกก็พบว่าได้แรงดลใจมาจากอุปรากรของฝรั่ง และดัดเลียนมาเป็นละครดึกดำบรรพ์ เข้าตามครรลองของประเทศสยามขณะนั้นที่ต้องพัฒนาความเป็นอารยชนและความทันสมัยให้ใกล้ชาติตะวันตก ด้วยเหตุฉะนี้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่ได้รับการประสมวงขึ้นมาจากเครื่องดนตรีไทยเดิมกลับเป็นประดิษฐกรรมใหม่เพราะเหตุที่ใช้กับกิจกรรมใหม่ มีรูปแบบการประสมวงใหม่ และแนวทางในการนำเสนองานดนตรีแบบใหม่ และมีเครื่องดนตรีชนิดใหม่ ‘ฆ้องหุ่ย’จึงเป็นสาระหลักของการมองย้อนกลับไปถึงต้นทางที่มาและสถานภาพของเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวที่เป็นเสมือนเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เปรียบเสมือนประเพณีประดิษฐ์ (invented tradition) ของไทยท่ามกลางกระแสลัทธิอาณานิคมนิยมแบบตะวันตก บทความนี้จึงเปิดประเด็นในการมองฆ้องหุ่ยในฐานะเครื่องดนตรีข้ามพรมแดน การมีความหมายหนึ่งและการเปลี่ยนความหมายตลอดจนการสร้างกระบวนการเปลี่ยนความหมายของฆ้อง ให้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์ผ่านกระบวนการเทียบเสียง และการใช้งานฆ้องหุ่ยที่เป็นขั้นตอนการปรับแปลง (adaptation) และรับเข้า (acceptance) เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งมีสถานะและความหมายอย่างหนึ่งเมื่อกลายเป็นฆ้องหุ่ยในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ การสร้างความหมายใหม่จึงเกิดขึ้นผ่านกระบวนการทำให้เป็นเครื่องดนตรีไทยด้วยการเทียบเสียง การสร้างรูปลักษณ์และศิลปกรรมแบบไทย

**เอกสารอ้างอิง**


จักรกริช สังขมณี. (2551). พรมแดนศึกษา และมานุษยวิทยาชายแดน: การเปิดพื้นที่ สร้างเขตแดน และการข้ามพรมแดนของความรู้. *วารสารสังคมศาสตร์, 20*(2), 209-266.

เตภิตา เสือหัน และ อรศิริ ปาณินท์. (2558). พลวัตทางสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นของชาวจีนฮ่อ: กรณีศึกษาหมู่บ้านสันติชล ตำบลเวียงใต้ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์ Veridian มหาวิทยาลัยศิลปากร (มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์และศิลปะ), 8*(2), 2953-2966.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย*. โรงพิมพ์การศาสนา.

ธรณัส หินอ่อน. (2557). *การประสมวงดนตรีไทย*. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2565). สังคมศาสตร์กับจุดเปลี่ยนทางภววิทยา. *วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 48*(1), 1-16.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดยนายบุญธรรม ตราโมท พ.ศ.๒๔๘๑*. ศิลปสนองการพิมพ์.

เบน แอนเดอร์สัน. (2552). *Imagined Communities* [ชุมชนจินตกรรม]. มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มรกต เจวจินดา ไมยเออร์. (2556). เขตแดน พรมแดน และมรดกทางวัฒนธรรมข้ามพรมแดน: จากอียูถึงปราสาทพระวิหารและอาเซียน. *วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน, 4*(2), 63-72.

วารุณี โอสถารมย์. (2548). ประชุมประกาศรัชการที่ 4 กับจักรพรรดิราชสมัยใหม่. ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และกัณฐิกา ศรีอุดม (บ.ก.), *พระเจ้ากรุงสยาม กับ เซอร์จอห์น เบาว์ริง* (น. 326-366). มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

อัญชริญา จันทรปิฎก. (2562). บทวิจารณ์หนังสือ “The Border คน พรมแดน รัฐชาติ”. *วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา, 14*(2), 315-317.

Chaloemtiarana, T. (2018). *Read till it shatters Nationalism and identity in modern Thai literature*. ANU Press.

Garzoli, J. (2015). The Myth of Equidistance in Thai Tuning. *Analytical Approaches to world music, 4*(2), 1-29.

Hall, D. G. E. (1981). *A History of South-East Asia* (4th edition). The Macmillan Press.

Moro, P. (2004). Construction of Nation and the Classicisation of Music: Comparative Perspectives from Southeast and South Asia. *Journal of Southeast Asian Studies, 35*(2), 187-211.

Thompson, E. C. (2012). The World Beyond the Nation in Southeast Asian Museums. *Journal of Social Issues in Southeast Asia*, *27*(1), 54-83.

Winichakul, T. (1994). *Siam Mapped A History of Geo-Body of A Nation*. University of Hawaii Press.

Wisuttipat, M. (2016). *The Theoretical Concepts on Thai Classical Music*. Santisiri Press.