



เชิดฉาน ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

Cherdchan In Thai Music Culture

(Received: 24 August 2023; Revised: 21 March 2024; Accepted: 13 April 2024)

สันติ อุดมศรี^[1]
Santi Udomsri

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มา ความหมาย และเอกลักษณ์ ด้านทำนองของ เพลงเชิดฉาน โดยสำรวจการบรรเลงเพลงเชิดฉานในวงปี่พาทย์ ในบริบทต่างๆ ของวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น การบรรเลงประกอบพิธีกรรมในพิธี พิชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ การบรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง และการบรรเลงในเพลงชุดโหมโรงกลางวัน จากการสัมภาษณ์เชิงลึกประกอบกับการวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดฉาน พบว่า เพลงเชิดฉานมีความสัมพันธ์กับเพลงเชิดในลักษณะของการนำทำนองบางส่วน ของเพลงเชิดชั้นเดียวมาขยายสำนวน จังหวะหน้าทับเพลงเชิดฉานมีรูปแบบที่เป็น เอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากหน้าทับเพลงอื่นๆ

คำสำคัญ: เชิด เชิดฉาน วงปี่พาทย์ ดนตรีไทย

^[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณบดีและกรรมการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
Assistant Professor, PhD. Faculty of Music and Performing, Burapha University, E-Mail: santiudomsri@gmail.com

Abstract

This article examines the origins, significance, and characteristics of the melodic structure of *Cherdchan*. Examining the performance of *Cherdchan* by the Piphat ensemble in various contexts of traditional Thai music culture, including the Royal Ploughing Ceremony, the *Khon* (Thai masked dance drama) in the episode where Rama pursues the deer, and the *Homrongklangwan* repertoire, was the focus of this study. In-depth interviews and melodic analysis indicate that *Cherdchan* has a significant relationship with *Cherd* regarding the expansion of some of the melodic structure of the *Cherd Chan Diao* to become the melody of *Cherdchan*, while the drum rhythmic pattern of *Cherdchan* has a distinctive form that is distinct from other repertoires.

Keywords: Cherd, Cherdchan, Pipat Ensemble, Traditional Thai music

บทนำ

เพลงเชิดฉานเป็นเพลงเก่าแก่ที่มีมาตั้งแต่โบราณไม่ทราบผู้แต่ง ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เพลงเรื่องเตรซ เพลงชุดโหมโรงกลางวัน และประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง โดยบทความฉบับนี้มุ่งอธิบายที่มาของเพลงเชิดฉานที่ปรากฏใช้ในวัฒนธรรมทางดนตรีไทย โดยแบ่งประเด็นการศึกษาเชิงบทบาทหน้าที่ของเพลงเชิดฉานออกได้เป็น 5 ประเด็น ดังนี้

1. ความหมายของเพลงเชิดฉาน
2. เพลงเชิดฉานในพิธีกรรม
3. เพลงเชิดฉานปรากฏในเพลงชุดโหมโรงเรื่องโขน(เรื่องเตรซ) และเพลงชุดโหมโรงกลางวัน
4. เพลงเชิดฉานที่ปรากฏในการแสดง
5. บทวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดฉาน

ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงเชิดฉานให้แก่ผู้ที่สนใจต่อไป

1. ความหมายของเพลงเชิดฉาน

ข้อสันนิษฐานเรื่องชื่อเพลงเชิดฉาน คำว่า “เชิด” และ “ฉาน” น่าจะมีความหมายที่เกี่ยวกับการรวมคำทั้งสองคำเข้าด้วยกัน คือ คำว่า “เชิด” และคำว่า “ฉาน” ทั้งสองคำนี้เป็นภาษาไทยที่มีใช้อยู่ในสังคมไทยมาอย่างช้านานและมีความหมายที่แตกต่างกัน เมื่อมารวมเข้าด้วยกันเพื่อเรียกใช้เป็นชื่อเพลงแล้วจะมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวอย่างใดอย่างหนึ่ง จึงเห็นว่าเป็นเรื่องที่มีประเด็นที่น่าสนใจไม่น้อยไปกว่าการให้ความสำคัญกับ

รายละเอียดของทำนองเพลงอย่างเดียว “เชิด” คำว่า เชิด ในหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 มีการอธิบายความหมายไว้ดังนี้

- (1) ก. ยื่นหรือยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น เชิดหน้า เชิดอก
- (2) ก. โดยปริยายหมายความว่า ถูกใช้ให้ออกหน้าแทนในคำว่า ถูกเชิด
- (3) ว. ที่ยื่นหรือยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น ปากเชิด จมูกเชิดหน้าเชิด

(4) น. ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงประกอบกิริยา เช่นการเดินทางระยะไกล ๆ รีบเร่ง สู้รบกัน มีลักษณะ ทำนอง อัตราจังหวะและชื่อเรียกต่าง ๆ ดังนี้ เชิดกลอง เชิดฉิ่ง เชิดฉาน เชิดนอก

(5) น. ท่าโขนท่าหนึ่ง. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554:152) สำหรับคำว่า “เชิด” ในสังคมไทยที่พบเห็นทั้งสำนวนภาษาพูดและภาษาเขียนนั้นสามารถเป็นได้ทั้งคำโดดและคำควบ โดยมี ความหมายเดียวกันว่า เชิดชู, เชิดหน้าชูตา, เชิดหัวชูหาง เป็นต้น มักนิยมใช้ควบคู่กันระหว่างคำว่า “เชิด” และ “ชู” ซึ่งทั้งสองคำนี้มีความหมายไปในทางเดียวกัน คือ จะให้มีการเพิ่มระดับที่สูงกว่าเดิมและบางครั้งก็เป็นวลี ที่มีคำแปลติดต่อรวมอยู่ด้วยกัน เช่น คำว่า ยกย่องเชิดชู เป็นต้น

นอกจากนี้แล้วยังพบว่ามีคำว่า “เชิด” อยู่ในภาษาท้องถิ่นภาคอีสานอีกคำหนึ่ง แต่มักใช้รวบรวมกับคำว่า “คัน” รวมกันเป็นคำว่า “คันเชิด” หมายถึง อุปกรณ์อย่างหนึ่งซึ่งทำด้วยไม้มีลักษณะ

คล้ายล้อควาย ล้อควายนี้ชาวบ้านทางภาคอีสาน หมายถึง เกรียน ขนาดเล็กบรรทุกของในระยะใกล้ ๆ

คำว่า “เชิด” ในภาษาอีสานที่กล่าวถึงนี้ ถึงแม้จะเป็นชื่อเรียกอุปกรณ์ที่มีลักษณะและรูปร่างเป็นพาหนะอย่างหนึ่ง ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกับเกรียน เมื่อพิจารณาจากประโยชน์ใช้สอยแล้ว จะเห็นว่าชื่อที่ชาวบ้านเรียกว่า คันเชิด นั้นเป็นการเรียกตามรูปแบบของการใช้งาน คือ ใช้ในลักษณะของการเคลื่อนที่ไปมา เพื่อการเดินทาง หรือ บรรทุก การขนส่งและการเคลื่อนที่นั้น เป็นไปโดยการยกให้สูงขึ้นจากพื้นดิน ซึ่งมีล้อเป็นตัวรองรับและทำให้เกิดการเคลื่อนที่ไปมาได้นั่นเอง

มีข้อน่าสังเกตสำหรับคันเชิด อีกอย่างหนึ่งคือ ในขณะที่ภาคกลางหรือภาคอื่นของประเทศไทย ใช้เกรียนกันเป็นส่วนใหญ่ มาตั้งแต่สมัยโบราณ คันเชิดกลับมีใช้อยู่เฉพาะในท้องถิ่นภาคอีสานเท่านั้นและไม่ปรากฏชื่อคำว่า คันเชิด อยู่ในอุปกรณ์ของเกรียนภาคกลางเลย

ส่วนชื่อของคันเชิดนั้น ดูเหมือนจะเป็นการรวมคำสองคำเข้าด้วยกัน เช่นเดียวกับที่เรียกคำขึ้นต้น นำหน้าชื่อว่า ลูกสิ่งของบางอย่าง คันธนู, คันเบ็ด เป็นต้น ซึ่งจะเห็นว่าอุปกรณ์เครื่องมือเหล่านี้ โดยปกติแล้ว เวลาใช้งานต้องมีการยกเกิดขึ้นทุกครั้ง ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า คำว่า คัน เป็นลักษณะนามที่ใช้กับสิ่งของประเภทนี้มีการยกขึ้นใช้งาน เช่น ช้อน 1 คัน , ส้อม 1 คัน , ร่ม 1 คัน เป็นต้น

คำว่า เชิด ในที่นี้จึงควรเป็นชื่อเฉพาะสำหรับสิ่งของเครื่องใช้ในรูปแบบของพาหนะอย่างหนึ่งในภาคอีสานตามที่ได้

กล่าวมาแล้ว และเมื่อมีการยกเกิดขึ้นในเวลาใช้งานด้วย จึงใช้ลักษณะนามของสิ่งของว่า คัน เข้าด้วยกันและรวมเรียกว่า คันเชิดตามภาษาพื้นบ้านในท้องถิ่นอีสาน

จากข้อมูลต่าง ๆ ที่กล่าวถึงความหมายของคำว่า เชิด ทั้งหมดนี้ชี้ให้เห็นถึงแนวทางที่จะนำมาใช้เป็นเหตุผลกว้าง ๆ เพื่อช่วยสนับสนุนแนวความคิดและข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของเพลงเชิด ได้ดังนี้

คันเชิด ซึ่งเป็นเครื่องใช้ประเพณีพาหนะพื้นบ้านที่จัดอยู่กลุ่มเดียวกับเกวียนในภาคอีสานนั้น นอกเหนือจากชื่อเรียกที่มีความหมายตรงกับลักษณะการยกระดับที่สูงขึ้นจากพื้นดินแล้ว เรามีรูปแบบเด่นชัดที่สามารถทำให้เกิดการเคลื่อนที่ไปมาจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

ในด้านภาษาศาสตร์ อาจกล่าวได้ว่า คำว่า เชิด เป็นภาษาที่เก่าแก่มาก่อนแล้ว มีการใช้ที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ จนถึงปัจจุบัน ซึ่งเมื่อพิจารณาจากหลักฐานเอกสารด้านวรรณกรรม เช่น หนังสือเรื่องรามเกียรติ์ บทละครตอนกรุงเก่า สมัยอยุธยา พบว่า มีการระบุถึงเพลงเชิดไว้อย่างชัดเจน

“ฉาน” คำว่า ฉานนั้น มีคำอธิบายความหมายไว้ในหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ไว้ดังนี้

ฉาน 1 (1) น. ข้างหน้า เช่น ธงฉาน

(2) น. ลาน เช่น ตัดหน้าฉาน

ฉาน 2 (ถิ่น-ปักข์ใต้) ส. ฉั่น, เป็นสรรพนามบุรุษที่

ฉาน 3 (1) ก. แตก, กระจาย, ชำน, เช่น แตกฉานชำน

เช่น

(2) ว. มีแสงกล้า, มีแสงพุ่งออกไป,
สว่าง, กระจ่างแจ้ง, จ้า, เช่น แสงฉาน
ปัญญาแตกฉาน

ฉาน 4 น. ชื่อรัฐหนึ่งทางภาค

ตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศพม่า
ติดต่อกับทางภาคเหนือของประเทศ
ไทย, ไทใหญ่ ก็เรียก.

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 230)

สำหรับคำว่า “ฉาน” ซึ่งพบเห็นอยู่ในคำบุพพททั้งสามวน
ภาษาพูดและภาษาเขียนนั้นสามารถให้ความหมายที่แตกต่างกัน
ออกไป คือ ฉาน หมายถึง ความจัดจ้าของแสงและสี คือความเข้ม
หรือความจัดจ้านของสี เช่น คำว่า สีเลือดแดงฉาน, แสงไฟแดง
ฉาน, แสงอาทิตย์แดงฉาน สรุปความหมายของคำว่า ฉาน ซึ่งเป็น
คำบุพพททั้ง 3 สามวนได้ดังนี้ คือ การแพร่กระจายอย่างเข้มเป็น
วงกว้าง แต่คุณสมบัติของความเข้มของแสงและสีเท่าเดิม

จากข้อมูลต่าง ๆ ที่กล่าวมาถึงความหมายของคำว่า ฉาน
ทั้งหมดนี้อาจพอสรุปได้ดังนี้ ความหมายเชิงภาษา เป็นการใช้
ภาษาสามวนพูดและภาษาเขียน ซึ่งพบเห็นอยู่ในคำบุพพท ซึ่งมี
ความหมายอยู่ในตัวเสมอ ไม่ว่าคำว่า ฉาน ซึ่งแยกออกมาเป็นคำ
โดด ๆ ก็สามารถที่จะให้มีคุณสมบัติที่ลึกซึ้งสื่อความหมายที่ชัดเจน
เปรียบได้กับครุโบราณที่จะประพันธ์เพลงนั้น ต้องแสดงให้เห็นถึง
ภูมิ-ปัญญาและความสามารถโดยการประพันธ์เพลงให้เหนือชั้น
กว่า เช่นกันกับเพลงเชิดกับเพลงเชิดฉาน

“เชิดฉาน”

ดังนั้นคำว่า “เชิดฉาน” ที่นำมารวมกับคำว่า “เพลง” นั้น จึงควรหมายถึง เพลงเชิดที่มีลักษณะที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ สง่างาม รวมถึงท่วงทำนองของเพลงที่ผสมผสานสำนวนมือซ้องของ เพลงหน้าพาทย์ ส่งผลให้อารมณ์ของเพลงเชิดฉานนั้นมีความ คักดีสิทธิ์มากยิ่งขึ้นมีความโดดเด่นกว่าทำนองเพลงอื่น ๆ จึงเป็น ข้อสังเกตได้ว่าเพลงเชิดฉานอาจได้รับแนวคิด วิธีการของรูปแบบ มาจากเพลงเชิดทำให้เกิดเพลงขึ้นมาใหม่เป็นเพลงเชิดฉาน ที่จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ปรากฏให้เห็นได้ในพิธีกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะในงานพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ, โหมโรงเรื่องโขน (เรื่องเตุราช) และถูกบรรจุเป็นเพลงที่ใช้ในการ แสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง

2. เพลงเชิดฉานในพิธีกรรม

อย่างที่กล่าวข้างต้นแล้วว่าเพลงเชิดฉาน เป็นเพลงหน้า พาทย์จึงถูกนำมาใช้บรรเลงในพิธีกรรมโดยเฉพาะในงานพระราช พิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ซึ่งเป็นพิธีการที่กระทำขึ้น เพื่อความเป็นสิริมงคลและส่งเสริมบำรุงขวัญเกษตรกร ซึ่งกำหนด จัดขึ้นในราวเดือนหกของทุกปี

ในพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ จะมีการ ประโคมดุริยางคดนตรี ในส่วนของช่วงที่ 5 ในระหว่างที่พราหมณ์ เชิญเทวรูปพระโคสุภุกราชและพระพลเทพเดินนำหน้าพระโคพระ ยาแรกนา เดินรี 3 รอบ ชาวพนักงานลั่นฆ้องชัย ประโคมสังข์ แตร ฝรั่งบรรเลงเพลงสำหรับบท ตลอดจนการเดินไถรี 3 รอบนี้วงปี่พาทย์

พิธีบรรเลงเพลงเชิดฉาน อันเป็นเพลงที่หมายถึงการเดินทางอย่างสง่า
งามของสัตว์ (กรมศิลปากร, 2565: 4) ดังที่ครูป๊อ คงลายทอง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช
2563 ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับขั้นตอนการบรรเลงเพลงเชิดฉานใน
พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ไว้ดังนี้

“...เพลงเชิดฉานจะพบใช้ในพระราช

พิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ช่วงไถรี 3
รอบ จะใช้เพลงเชิดฉาน โดยที่สำนักการ
สังคีต กรมศิลปากร จะใช้เพลงเชิดฉานใน
เพลงชุดโหมโรงกลางวัน จำนวน 3 ตัวเท่านั้น
และนอกจากนั้น เพลงเชิดฉานยังได้ถูก
นำไปใช้ในการแสดงโขน ตอนพระรามตาม
กวางอีกด้วย...” (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์,
28 กรกฎาคม 2566)

นอกจากนั้น ดร.สิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปิน
แห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
พุทธศักราช 2557 ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ
ความหมายของเพลงเชิดฉานไว้ดังนี้

“...เพลงเชิดฉาน เป็นเพลงหน้า

พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบแสดงในฉากที่
เป็นการไล่ตามกันระหว่างมนุษย์กับสัตว์ เช่น
ในฉากพระรามตามกวาง จากการแสดงโขน
เรื่องรามเกียรติ์ ฉะนั้นการนำเพลงเชิดฉาน
มาบรรเลงในพระราชพิธีนี้ จึงสื่อความหมาย

ถึงการเดินของมนุษย์และพระโค สำหรับ
เพลงโคมเวียน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้
ประกอบกิจกรรมการไปมาของเทวดา สื่อ
ความหมายได้ว่าเหล่าเทวดาได้เสด็จเข้า
มาร่วมในมณฑลพิธี ส่วนเพลงปลุกต้นไม้ สื่อ
ความหมายถึงกิริยาของพระยาแครงนาที่
กำลังหว่านข้าว...” (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
, สัมภาษณ์, 28 กรกฎาคม 2566)

การบรรเลงปี่พาทย์พิธีในพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนา
ขวัญนี้ แต่โบราณไม่ได้มีหลักฐานปรากฏว่ามีวงปี่พาทย์บรรเลงแต่
อย่างไร ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหา
ภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงมีพระราชปรารภ
ขึ้นกับพระราชครูวามเทพมูณี ว่า “ในการพระราชพิธีนั้นไม่มีดนตรี
บรรเลงรู้สึกเงียบเหงาจนเกินไป” จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้พระ
ราชครูวามเทพมูณี แต่งแก่นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ว่ามี
พระราชประสงค์เช่นนั้น ด้วยเหตุนี้ นายมนตรี ตราโมท จึงบรรจ
เพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายอันเป็นมงคลและเกี่ยวข้องลงไป
พระราชพิธีตามพระราชประสงค์ โดยมีการประโคมด้วยวงปี่พาทย์
พิธีเครื่องคู่ ซึ่งประกอบไปด้วย ปี่ใน 1 เล้า ระนาดเอก 1 รำ
ระนาดทุ้ม 1 รำ ช้องวงใหญ่ 1 วง ช้องวงเล็ก 1 วง ฉิ่ง 1 คู่
ตะโพน 1 ลูก และกลองทัด 1 คู่ ในพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรก
นาขวัญเป็นครั้งแรก เมื่อพุทธศักราช 2509 จึงถือเป็นธรรมเนียม
ปฏิบัติต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2565: 5)

เพลงหน้าพาทย์ที่ครุมนตรี ตราโมทได้บรรจุไว้ในงานพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญนั้นมีรายชื่อเพลง และกำหนดขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ 1 : รายชื่อเพลงและขั้นตอนในงานพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ

ขั้นตอน	เพลง
อธิฐานผ้านุ่ง	เพลงสาธุการ
ไถรี 3 รอบ	เพลงเชิดฉาน
ไถตะ 3 รอบ	เพลงโคมเวียน
ไถกลบหัวน	เพลงปลุกต้นไม้
เสด็จกลับ	เพลงกราวรา

เหตุผลที่ครุมนตรี ตราโมทได้นำเพลงเชิดฉานมาใช้บรรเลงในพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญนั้น จากรายชื่อเพลงที่ปรากฏในขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีอย่างลุ่มลึกเพื่อให้เข้ากับอากัปกริยาต่าง ๆ ในพิธีเป็นอย่างดี ซึ่งผู้เขียนคิดว่าทำนองเพลงเชิดฉานนั้นมีความสง่างามเข้ากับอากัปกริยาในการเดินของมนุษย์และพระโค และในด้านทำนองเพลงนั้น โดยทั่วไปเพลงเชิดฉานจะมีจำนวนท่อนหรือที่เรียกว่า “ตัว” ได้ 3 - 7 ตัว ด้วยลักษณะดังกล่าวทำให้มีความเหมาะสมพอดีกับระยะเวลาในการเดินไถรีถึง 3 รอบด้วยกัน เป็นเหตุผลที่ทำให้เพลงเชิดฉานถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมดังกล่าว

3. เพลงเชิดฉานในเพลงโหมโรงเรื่องโขน(เรื่องเตรซ) และเพลงชุดโหมโรงกลางวัน

จากหนังสือเพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกับสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ไว้ พบว่า เพลงเชิดฉานปรากฏอยู่ในเพลงโหมโรงเรื่องโขนเรื่องเตรซ ประกอบไปด้วย แผละ เหาะ โคมเวียน เชิญ พระยาเดิน สยามเดิน สยามคร้ว เชิดฉาน เชิดนอก กราวนอก (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552 : 43)จะเห็นได้ว่าเพลงเรื่องเตรซ เป็นการนำเพลงหน้าพาทย์มาผูกกันเป็นเพลงเรื่องที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณเพื่อให้เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ได้ถูกนำมาใช้บรรเลงและป้องกันไม่ให้บทเพลงต่าง ๆ เหล่านี้สูญหายไปตามกาลเวลา ดังนั้นเพลงเชิดฉาน นอกจากจะพบในเพลงเรื่องเตรซแล้วยังปรากฏอยู่ในเพลงชุดโหมโรงกลางวันของสำนักดนตรีที่สำคัญตามภูมิภาคต่าง ๆ ของในสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยดังที่ครูไชยยะ ทางมีศรีได้อธิบายถึงเพลงเชิดฉานที่ไว้ดังนี้

“...เพลงเชิดฉาน ปรากฏอยู่ในเพลงพิธีกรรม เพลงชุดโหมโรงกลางวันและในการแสดงตอนพระรามตามกวาง เพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ ความยาวของเพลงเชิดฉานนี้เรียกเป็น “ตัว” โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จะบรรเลงอยู่ 3 ตัว และสำนักอื่นๆ อาจบรรเลงมากกว่า 3 ตัวขึ้นไปก็ได้ และการเรียบเรียงเพลง

ชุดโหมโรงกลางวันของแต่ละสำนักจะไม่
เหมือนกัน เพลงเชิดฉานอาจจะอยู่ก่อนหลังก็ได้
แล้วแต่เจ้าของสำนักนั้นจะเป็นผู้เรียบเรียง...”
(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 28 กรกฎาคม
2566)

จากคำอธิบายดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงคำศัพท์
เฉพาะของเพลงเชิดฉาน คือคำว่า “ตัว” ซึ่งครูไชยยะ ทาง
มีศรีได้อธิบายว่า เป็นการใช้เรียกความยาวของเพลงเชิด
ฉาน ซึ่งนอกจากเพลงเชิดฉานแล้วยังใช้เรียกในเพลงเชิด
อื่น ๆ อีกด้วย ดังคำอธิบายของครูบุญธรรม ตราโมท ใน
หนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ไว้ดังนี้

“... ตัว เป็นคำที่ใช้เรียกแทนคำว่า ท่อน ของ
เพลงบางประเภท เช่น เชิดต่าง ๆ เป็นต้น
แต่โดยเฉพาะเชิดนอกเท่านั้น หาได้เรียกตัว
ไม่ เปลี่ยนไปเรียกเสียอีกอย่างหนึ่งว่า จับ...”
(บุญธรรม ตราโมท, 2481:38)

นอกจากนั้น รองศาสตราจารย์อัศนีย์ เปลี่ยนศรี อาจารย์
ประจำวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ได้อธิบายถึงเพลงชุดโหมโรงกลางวันไว้ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์
ปี 4 ฉบับที่ 1 พ.ศ.2552 หน้า 128-135 ที่ปรากฏเพลงเชิดฉานใน
สำนักดนตรีต่าง ๆ ไว้ดังนี้

ตารางที่ 2 : เพลงเชิดฉานที่ปรากฏในเพลงชุดใหม่โรงกลางวัน

ฉบับครูต่าง ๆ ดังนี้

ครูหลวงบำรุง จิตรเจริญ	กราวโน เชิด ขุบ ลา รัว เสมอข้ามสมุทร รัวสามลา ตระบองกัน รัว รุกรัน แผละ รัว ชายเรือ รัว หะะ โล้ <u>เชิดฉาน</u> ลา วา
ขุนสำเนียงชั้นเชิง	กราวโน เสมอข้ามสมุทร รัวสามลา เชิดสองชั้น เชิด ชั้นเดียว ขุบ -ลา- รัว ตระบองกัน -รัว ปลุกตันไม้ – รัว ไซ้เรือ – รัว รุกรัน -แผละ – รัว หะะ -รัว โล้ – รัว <u>เชิดฉาน</u> – รัว วา
ครูสอน วงฆ้อง	กราวโน เสมอข้ามสมุทร เชิด ขุบ ลา ตระบองกัน ปลุกตันไม้ ชายเรือ โล้ โคมเวียน รุกรัน แผละ <u>เชิดฉาน</u> วา
ครูเชื้อ ดนตรีรส	กราวโน เสมอข้ามสมุทร รัวสามลา เชิด ขุบล่า ตระบองกัน รัว ปลุกตันไม้ รัว ชายเรือ รัว รุกรัน แผละ <u>เชิดฉาน</u> ลา วา
ครูพิชิต ชัยเสรี	กราวโน สามท่อน เสมอข้ามสมุทร เชิดสองชั้น เชิด ชั้นเดียว ขุบ ลา รัวลาเดียว ตระบองกัน โปรย ข้าวตอก ดอกไม้ ย้อนเสี้ยนย้อนหนามรัวลาเดียว ปลุกตันไม้ รัวลาเดียว ชายเรือ รัวลาเดียว รุกรัน แผละ รัวลาเดียว โคมเวียน รัวลาเดียว โล้ รัวลาเดียว <u>เชิดฉาน</u> ลา เพลงเดียว วา

จากตารางดังกล่าว การเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงกลางวัน นั้น เป็นกุศโลบายของครูดนตรีที่จะรักษาและสืบทอดเพลงเหล่านี้ไว้ เพราะเพลงชุดใหม่โรงกลางวันส่วนใหญ่ใช้เพื่อประกอบการแสดงเท่านั้น ไม่ค่อยได้ใช้ในงานมงคลปกติโดยทั่วไป ทำให้นักดนตรีเมื่อไม่มีโอกาสบรรเลงก็จะไม่ได้ฝึกซ้อมนานเข้าก็อาจหลงลืมได้ เพลงชุดใหม่โรงกลางวันนี้นับเป็นมรดกอันล้ำค่าแสดงถึงภูมิปัญญาของคนโบราณที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ทำนองเพลงไว้อย่างไพเราะงดงาม

จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดฉานถูกนำมาใช้ในเพลงชุดใหม่โรงกลางวันของสำนักครูดนตรีต่างๆ นั้นอยู่หลายสำนัก ทำให้เพลงเชิดฉานนั้นไม่สูญหายไป นอกจากนั้นวิธีการบรรเลงเพลงเชิดฉานในเพลงชุดใหม่โรงกลางวันจะบรรเลงยาวต่อเนื่องกันไป ส่วนเพลงเชิดฉานที่ใช้เพื่อประกอบการแสดงโขนจะมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน

4. เพลงเชิดฉานที่ปรากฏในการแสดง

นอกจากเพลงเชิดที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนละครส่วนมากแล้ว ยังปรากฏมีเพลงเชิดฉานถูกใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัญญกริชต์ ในหนังสือสารานุกรมเพลงไทย เกี่ยวกับเพลงเชิดฉานกับการแสดงไว้ว่า

“...เพลงเชิดฉานเป็นเพลงหน้าพาทย์
ทำนองหนึ่งใช้สำหรับประกอบกิริยาไล่จับกัน
ระหว่างตัวละครโดยกำหนดให้มนุษย์ไล่จับสัตว์
เช่น บทของพระรามไล่ตามจับกวางทอง(เป็นรูป
จำแลงของม้ารี้ด) ในการแสดงโขนตอนพระราม
ตามกวางและในบทของหย้าหรันตามนกยูง ใน
ละครเรื่องอิเหนา...” (ณรงค์ชัย ปิฎกธวัช,
2557:213)

และในพระราชนิพนธ์บทโขนของพระบาทสมเด็จพระพุทธ
เลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง
หน้า 118 โดยมีช่วงที่ปรากฏเพลงเชิดฉานดังนี้

“...ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

- พระรามตามกวางทองเข้าเวที
- นางสีดา พระลักษมณ์ เข้าเวที
- กวางทอง พระรามออก
- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉาน - ลา -
- ร้องเพลงทะเลบัว

รามศ ตามติด ชิดกระชั้น	กวางผ่น ล่อเล่น ผ่นผยอง
ช ย้ง กวางเยื้อง ขำเลื่องมอง	โอดล่ำพอง เหยายย่อ ล่อรามินทร์
พระแลเล็ง เฟ่งพินิจ ผิดสังเกต	ทรงเดช จับศรศาสตร์ พาดคันศรศิลป์
น้าวเหนียว ด้วยหลัง ทั้งกายิน	ถูกกวางดัน วางวาย กลายเป็นมาร”

- ปี่พาทย์ทำเพลง รัว -
- พระรามแผลงศรถูกกวางทอง -...”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าน
ภาลัย, 2558)

เพลงเชิดฉานที่ถูกนำมาใช้ประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวางนั้นสอดคล้องกับคำอธิบายของ ครูเกษม ทองอร่าม ศิลปินอาวุโสชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากรเกี่ยวกับการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงเพลงเชิดฉานที่ใช้ประกอบการแสดงไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

“เพลงเชิดฉานที่บรรจุเข้ามาในบทโขน เรื่องราวเกียรตินั้นถูกปรับเข้ามายุคที่กรมศิลปากร ในบทร้องที่อาจารย์เสรี หวังในธรรม มาปรับแต่ที่นี้ พอมาดูทำรำตอนพระรามตามกวาง ดนตรีนั้นมาก่อนทำรำแล้วให้ครูเฉลย แม่ลมูล ประดิษฐ์ทำรำตาม แต่ก็มีอีกที่หนึ่งจะเล่นเต็มให้ครบกับบทเพลง แต่ไม่เป็นที่นิยม เท่าในปัจจุบัน ในสมัยก่อนเมื่อ บรรเลงเพลงเชิดฉานแล้วต้องลงลา แต่ปัจจุบันนี้ไม่ลงเพลงลาแล้วใช้เพลงเพลงทะเลบัวต่อไปเลย ที่ใช้ว่าเที่ยวครึ่ง ”

(เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์, 18 กรกฎาคม 2566)

จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดฉานที่นำมาใช้ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวางนั้นมีการปรับปรุงให้กับเข้ากับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งแต่เดิมบรรเลงเพลงเชิดฉานแล้วลงด้วย

เพลงลา แต่ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนมาเล่นเพลงทะเลบัวต๋อจากเพลง
เข็ดฉานที่บรรเลงแค่เที่ยวครึ่ง ดังทำนองเพลงต่อไปนี้

ทำนองเพลงเข็ดฉาน : ตัวที่ 1

- - ล - ล	- ล - ร	- ล - ฟ	- ฟ - ม - ร	- - - ร	- ด - ท - ล	- - - ท	- ด - ร - ม
- ท - ม	- ร - ด	ท - ล - ท	- ด - ร - ม	- ล - ท	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช - ช - ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท - ท - ท	- ด - ร - ม	- ช - ม	- ล - ช
- - ล - ล	- ล - ร	- ล - ฟ	- ฟ - ม - ร	- - - ร	- ด - ท - ล	- - - ท	- ด - ร - ม
- ท - ม	- ร - ด	ท - ล - ท	- ด - ร - ม	- ล - ท	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
- ล - ช - ร	- ช - ม	- ล - ช/ฟ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
- ท - ม	- ร - ด	ท - ล - ท	- ด - ร - ม	*- ม - ม - ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล
- - - ช	- ช - ช*	*นักดนตรีจะต้องบรรเลงทอดทำนองเพื่อส่งสัญญาณให้นักแสดงรู้ว่าจะรอบที่ 1					

ทำนองเพลงเข็ดฉาน (สร้อย)

- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	ล - ล - ช
- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช - ช - ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท - ท - ท	- ด - ร - ม	- ช - ม	- ล - ช
- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	ล - ล - ช
- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
- ล - ช - ร	- ช - ม	- ล - ช/ฟ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
- ท - ม	- ร - ด	ท - ล - ท	- ด - ร - ม	*- ม - ม - ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล
- - - ช	- ช - ช*	*นักดนตรีจะต้องบรรเลงทอดทำนองเพื่อส่งสัญญาณให้นักแสดงรู้ว่าจะรอบที่ 2					

ทำนองเพลงเข็ดฉาน : ตัวที่ 2

- ช - ช - ช	- ล - ท	- - - ล	- ล - ล	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล
- ช - ช - ช	- ล - ท	- - - ล	- ล - ล	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช - ช - ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท - ท - ท	- ด - ร - ม	- ช - ม	- ล - ช
- ช - ช - ช	- ล - ท	- - - ล	- ล - ล	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล
- ช - ช - ช	- ล - ท	- - - ล	- ล - ล	- ด - ร - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ม
- ล - ช - ร	- ช - ม	- ล - ช/ฟ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
- ท - ม	- ร - ด	ท - ล - ท	- ด - ร - ม	*- ม - ม - ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล
- - - ช	- ช - ช*	*นักดนตรีจะต้องบรรเลงทอดทำนองเพื่อส่งสัญญาณให้นักแสดงรู้ว่าจะรอบที่ 3					

สรุปได้ว่าการบรรเลงเพลงเชิดฉานประกอบการแสดงนั้น จะบรรเลงตัวครึ่ง คือ ตัวที่ 1 และทำนองสร้อย และออกตัวที่ 2 ไม่บรรเลงทำนองสร้อย แล้วจึงส่งร้องเพลงทะเล่ต่อไปจนกว่า กวางทองจะถูกศรยิง ซึ่งการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนพระราม ตามกวางนี้เป็นที่ได้รับความนิยมมากในสังคมไทยปัจจุบัน



ภาพที่ 1 การแสดงโขน ตอนพระรามตามกวาง

ที่มา : <https://www.chula.ac.th/news/121479>



ภาพที่ 2 การแสดงโขน

ตอนพระรามตามกวาง

จากคณะพิเชษฐ์ กลั่นชื่น

ที่มา : กร ท่ากลาง

5. บทวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดฉาน

5.1 โครงสร้างทำนองเพลง

เพลงเชิดฉานจากการศึกษาสังคีตลักษณะพบว่าเป็นเพลงที่มีหลายตัว มีแบบแผนเปลี่ยนหัวซ้ำท้ายและมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกตัว อธิบายได้ดังนี้ คือ จะมีส่วนหัวที่แตกต่างกัน โดยอาจมีความสั้นและยาวไม่เท่ากัน ซึ่งต่อจากส่วนหัวจะเป็นสร้อยที่ 1 แล้วต่อด้วยส่วนหัวอีก 1 รอบหลังจากนั้นจะจบในตัวนั้นด้วยสร้อยที่ 2 จะแสดงทำนองเพลงได้ดังนี้

ตัวที่ 1

สร้อย 1	- - ล - ล	- ล - ร	- ล - พ	- พ - ม ร	- - - ร	- ด ท ล	- - - ท	- ด ร ม
	- ท - ม	- ร - ด	ท ล - ท	- ด ร ม	- ล - ท	- ด ร ม	- ช - ล	- ช - ม
	- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช ช ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
	- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท ท ท	- ด ร ม	- ช - ม	- ล - ช
	- - ล - ล	- ล - ร	- ล - พ	- พ - ม ร	- - - ร	- ด ท ล	- - - ท	- ด ร ม
สร้อย 2	- ท - ม	- ร - ด	ท ล - ท	- ด ร ม	- ล - ท	- ด ร ม	- ช - ล	- ช - ม
	- ล ช ร	- ช - ม	- ล - ช/พ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
	- ท - ม	- ร - ด	ท ล - ท	- ด ร ม	- ม ม ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล

สร้อย

สร้อย 1	- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	ล ล - ช
	- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
	- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช ช ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
	- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท ท ท	- ด ร ม	- ช - ม	- ล - ช
	- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	ล ล - ช
สร้อย 2	- - - ช	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม	- - - -	- ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
	- ล ช ร	- ช - ม	- ล - ช/พ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
	- ท - ม	- ร - ด	ท ล - ท	- ด ร ม	- ม ม ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล

หรือกล่าวได้ด้วยรูปแบบสัญลักษณ์ตัวอักษร ดังนี้ ตัวที่ 1 : AXAZ
/ ตัวที่ 2 : BXBZ / ตัวที่ 3 : CXCZ

กำหนดให้	A	แทน	ส่วนหัวตัวที่ 1
	B	แทน	ส่วนหัวตัวที่ 2
	C	แทน	ส่วนหัวตัวที่ 3
	X	แทน	ส่วนสร้อยที่ 1
	Z	แทน	ส่วนสร้อยที่ 2

โดยปกติแล้วนั้น เพลงเชิดฉานจะบรรเลงต่อเนื่องกันตลอด
ทั้งเพลง โดยสำนักดนตรีทั่วไปจะบรรเลงอยู่ 3 ตัวหรือมากกว่านี้
ได้ถึง 7 ตัว โดยมีรูปแบบการบรรเลง คือ บรรเลงในตัวนั้นแล้ว

บรรเลงทำนองสร้อยของเพลงเชิดฉานต่อเนื่องกัน จะเรียกได้ว่า
ครบ 1 ตัว โดยอธิบายเป็นเชิงสัญลักษณ์ของตัวอักษรได้ดังนี้

ตัวที่ 1 : AZ ตัวที่ 2 : BZ ตัวที่ 3 : CZ เป็นต้น

กำหนดให้	A	แทน	ตัวที่ 1
	B	แทน	ตัวที่ 2
	C	แทน	ตัวที่ 3
	Z	แทน	ทำนอง

สร้อยของเพลงเชิดฉาน

5.2 ความคล้ายคลึงกันกับเพลงเชิด

เพลงเชิดฉานนั้น ผู้เขียนมีข้อสันนิษฐานคล้ายกับทัศนคติ
ของ ครูสงบ ทองเทศ ศิลปินอาวุโสของ
ภาคตะวันออกเฉียงใต้ได้อธิบายไว้ว่า

“ สันนิษฐานว่ามาจากเพลงเชิด เพลงเชิดฉานจะ
ยืดออกไปครั้งหนึ่ง ยึดมาจากเพลงเชิด เอา
เอกลักษณ์ของเพลงเชิดมา มีโครงสร้างเหมือนกับ
เพลงเชิด เป็นสิ่งที่น่าสืบค้นและค้นหาถึงแนวคิด
การแต่งเพลงนี้...” (สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 17
สิงหาคม 2566)

จากคำอธิบายข้างต้น สามารถแบ่งประเด็นความคล้ายคลึง
กันของโครงสร้างทำนองเป็น 3 ประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเปลี่ยนซ้ำหัวซ้ำท้ายของเพลง

ทั้งเพลงเชิด และเพลงเชิดฉานนั้น มีรูปแบบ
โครงสร้างทำนองแบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้ายทั้งคู่

เพลงเชิด ชั้นเดียว

ตัวที่ 1

ส่วนหัว	- ล - ร	- ท - ม	- ร - ม	- ช - ช	ร ม ช ล	ท ล ช ช	ร ม ช ม	ร ช ช ช
	ล ท ม ร	ค ท ล ม	ล ท ร ม	ช ล ช ช				
ส่วนท้าย	- ร - ช	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล	- ท - ล	- ช - ม	- ท - ล	- ช - -
	ท ล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ช	- ค ร ม	- ช - ล	- ท - ล
	- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล	- ท ล ช		

ตัวที่ 2

ส่วนหัว	- ท - ล	- ช - ม	- ช - -	ท ล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ช
	- ท - ล	- ช - ม	- ช - -	ท ล ช ม				
ส่วนท้าย	- ร - ช	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล	- ท - ล	- ช - ม	- ท - ล	- ช - -
	ท ล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ช	- ค ร ม	- ช - ล	- ท - ล
	- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล	- ท ล ช		

ส่วนเพลงเชิดฉานได้อธิบายเบื้องต้นแล้วใน 5.1 โครงสร้างทำนอง

เพลง

ประเด็นที่ 2 แสดงการลงจบเพลงในทุกตัวที่คล้ายกัน

ดังนี้

เพลงเชิดชั้นเดียว จะลงจบด้วยทำนอง

- ท ล ช

เพลงเชิดฉาน จะลงจบด้วยทำนอง

- ม ม ม - - ช - ล - - - - - ช - ล - - - - - ช - ช - ช

ประเด็นที่ 3 มีสำนวนที่ซ้ำเพื่อแสดงการเน้นย้ำทำนอง

ดังนี้

เพลงเชิดชั้นเดียว

- ช - -	ท ล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงเชิดฉาน

ทำนองซ้ำที่ 1

- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ช ช ช	- ล - ช	- ท - ล	- ช - ม
- ร - ท	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท	- ท ท ท	- ค ร ม	- ช - ม	- ล - ช

ทำนองซ้ำที่ 2

- ล ช ร	- ช - ม	- ล - ช/ท	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
- ท - ม	- ร - ค	ท ล - ท	- ค ร ม	- ม ม ม	- ช - ล	- - - -	- ช - ล
- - - ช	- ช - ช						

ประเด็นที่ 4 ลักษณะการขยายขึ้นจากอัตราเดิมแบบอัตราขยายใช้ต่างโอกาส

ทำนองเพลงเชิดฉานนั้นผู้เขียนสันนิษฐานว่าครูโบราณนำเพลงเชิดเป็นต้นรากในการสร้างสรรค์เพลงนี้ขึ้นมาใหม่ ดังเช่นพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ที่นำเพลงเชิดในตัวที่ 6 มาสร้างสรรค์เป็นเพลงเชิดจีนจะเห็นได้จากโครงสร้างทำนองเพลงเชิดและเพลงเชิดฉานดังนี้

เพลงเชิดฉาน ตัวที่ 1 กับเพลงเชิด สองชั้น

เชิด	--- ล	--- ร	--- ท	--- ม					
เชิดฉาน	-- ล ล	- ล - ร	- ล - พ	- พ - ร	--- ร	- ด - ท ล	--- ท	- ด - ม	

ผู้เขียนพิจารณาว่าเพลงเชิดฉาน นำเพลงเชิดสองชั้นมาขยายขึ้นจากอัตราเดิมแบบอัตราขยายใช้ต่างโอกาส คือ ครูโบราณอาจารย์ได้ขยายทำนองเพื่อใช้ในโอกาสใหม่ที่แตกต่างจากเดิมของเพลงต้นราก แม้กระทั่งชื่อก็เปลี่ยนไป สำนวนทำนองที่นำมาขยายก็มีได้นำมาใช้เต็มเพลง

ดังนั้นจากการศึกษาและพิจารณาในประเด็นทั้งหมดที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นนั้น อาจพอสนับสนุนข้อสันนิษฐานที่ว่าเพลงเชิดฉานนั้น อาจมีต้นรากมาจากเพลงเชิด โดยเป็นการขยายขึ้นจากอัตราเดิม เพื่อใช้ในโอกาสใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมของเพลงต้นราก

5.3 มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์

เพลงเชิดฉานเมื่อวิเคราะห์สำนวนเพลงแล้วนั้น พบว่าครูโบราณได้ตกแต่งสำนวนมือฆ้องหน้าพาทย์ขึ้นเพื่อให้มีความพิเศษโดดเด่น เป็นหนึ่งในเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางที่ใช้ประกอบกิริยาไปมาหรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ของผู้มียศศักดิ์ เป็นเหตุผลให้ท่วงทำนองของเพลงเชิดฉานนั้นมีลักษณะที่มีความสง่างามมากเป็นพิเศษ

เพลงเชิดฉานกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางใน กลุ่มปัญจมูล ซลทขรมข ตลอดทั้งเพลง และพบว่าในทำนองเพลงนี้มีการใช้มือฆ้องทำนองหน้าพาทย์อยู่หลายแห่ง ดังที่ครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของสำนักดนตรีบ้านปลายเนิน ได้ให้อธิบายมือฆ้องของเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏไว้ในเพลงเชิดฉานไว้ดังนี้

“เพลงเชิดฉาน ส่วนใหญ่จะให้ในเพลงชุด
โหมโรงกลางวัน และใช้ประกอบการแสดงส่วน
ทำนองเพลงนั้นพบว่ามือฆ้องหน้าพาทย์ปรากฏอยู่
3 – 4 มือ บ่งบอกถึงความสง่างามในการใช้เพลง
หน้าพาทย์ได้เป็นอย่างดี” (ลำยอง โสวัตร,
สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน 2566)

ตัวอย่างมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ที่ปรากฏอยู่ในเพลงเชิดฉาน
มือหน้าพาทย์ที่ 1

แสดงถึงการเปิดตัวเพลงเชิดฉาน ด้วยทำนองที่มั่นคงสง่า
งามตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 4 ต่อจากนั้นห้องที่ 5 ถึง 8 เป็นการพบ
สำนวนเพลงที่บังคับทำนอง มีสำนวนกลอนที่สัมพันธ์กันทั้งสำนวน
ถามและสำนวนตอบ ดังที่เห็นในห้อง 4 , 6 และ 8

มือหน้าพาทย์ที่ 2

- ล ช ร	- ช - ม	- ล - ช/ฟ	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ล - ท	- ท - -
---------	---------	-----------	---------	---------	---------	---------	---------

ในห้องที่ 3 แสดงถึงการนำทำนองคู่สอง หรือคู่กระดัง
ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนำมาปรากฏใช้ใน
ทำนองเพลงเชิดฉานทำให้ทำนองเพลงมีความเข้มข้นและ
ศักดิ์สิทธิ์

5.4 จังหวะหน้าทับกลอง

เพลงเชิดฉานนั้นใช้จังหวะหน้าทับอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ
ประกอบด้วย 1. ไม้เดิน 2 ไม้แบบเพลงลา 2. ไม้เดินแบบเพลงนาง
เดิน 3. ไม้บาก ซึ่งจังหวะนี้จะลงพร้อมกับไม้กลอง โดยมี
โครงสร้างของหน้าทับดังนี้

1. ไม้เดิน 2 ไม้แบบเพลงลา

เชิดฉาน	-- ล - ล	- ล - ร	- ล - ฟ	- ฟ ม ร	--- ร	- ด ท ล	--- ท	- ด ร ม
ตะโพน	--- ดิง	--- ฉะ	--- ตูบ	- ดิง - ตูบ	-- ตูบ เหล็ก	--- ฉะ	--- ตูบ	- ดิง - ตูบ
กลองทัด	----	----	----	--- ต้อม	----	----	----	--- ต้อม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง

แสดงให้เห็นว่า ลักษณะจังหวะหน้าทับไม้กลอง 2 ไม้แรก เป็นการตีแบบไม้เดินเหมือนไม้กลองในเพลงลา เพียงนำมาใช้เพียงแค่ 2 ไม้เท่านั้นในการขึ้นต้นเพลง ทำให้เห็นว่าการขึ้นต้นเพลงมีความสำคัญในส่วนของจังหวะหน้าทับที่หนักแน่น ช้าและสง่างาม ในห้องที่ 4 และ 8 จะเน้นหนักไปที่กลองทัดที่บรรเลงเพียงแค่ 2 ไม้ เพื่อให้เข้ากับอากัปกริยาของผู้สูงศักดิ์ในการเปิดตัวออกมา

2. ไม้เดินแบบเพลงนางเดิน จะบรรเลงตลอดทั้งเพลง

เชิดฉาน	- ท - ม	- ร - ด	ท ล - ท	- ด ร ม	- ล - ท	- ด ร ม	- ช - ล	- ช - ม
ตะโพน	-- ตูบ เหล็ก	- ดิง - ตูบ	-- ตูบ เหล็ก	- ดิง - ตูบ	-- ตูบ เหล็ก	- ดิง - ตูบ	-- ตูบ เหล็ก	- ดิง - ตูบ
กลองทัด	----	--- ต้อม	----	--- ต้อม	----	--- ต้อม	----	--- ต้อม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง

ครูสำราญ เกิดผล ได้อธิบายการตีไม้เดินแบบนางเดินไว้ว่า การตีไม้เดินแบบนี้ให้ดำเนินเร็วที่เรียกว่า เดินเร็ว สำหรับเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่น เพลงซุบ เพลงเชิดฉาน เป็นต้น การตีไม้กลองให้ดำเนินไปตามจังหวะที่มีสัดส่วนเร็วอย่างสม่ำเสมอ การเดินลักษณะนี้ตะโพนตี 4 จังหวะหน้าทับ ไม้กลองตี 4 ไม้ สัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบไก่อสองชั้นและชั้นเดียว แสดงให้เห็นว่าลักษณะของไม้กลองที่ตื้ออย่างมั่นคงสมำเสมอ นั้นทำให้ทำนองเพลงมีความสง่างาม กระชับ และผู้แสดงสามารถสร้างสรรค์ท่วงท่าลีลาของกวางทองได้อย่างงดงาม

3. ไม้бак

เชิดฉาน	- ท - ม	- ร - ด	ท ถ - ท	- ด ร ม	- ม ม ม	- ช - ถ	- - -	- ช - ถ
	- - - ช	- ช - ช						
ตะโพน	- - คับ เพล้ง	- ดิง - คับ	- - คับ เพล้ง	- ดิง - คับ	- - ดิง เพล้ง	- - ดิง เพล้ง	- คับ - ดิง	- - คับ เพล้ง
	- ถ - คับ	- - ดิง คับ						
กลองทัด	- - - -	- - - ค้อม	- - - -	- - - ค้อม	- - - -	- - - ค้อม	- - - คุ่ม	- - - คุ่ม
	- - - ค้อม	- - - ค้อม						
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

แสดงให้เห็นถึงการส่งสัญญาณของ ตะโพน และกลองทัด ว่ากำลังจะหมดทำนองในตัวนั้นๆ ของเพลง

โดยมีลักษณะจังหวะที่มีความถี่ไต่ระดับ ช้า กลาง เร็ว

จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงเชิดฉานกับหน้าทับกลอง มี 3 ลักษณะ ได้แก่ ไม้เดินแบบเพลงลา ไม้เดิน-แบบเพลงนางเดิน และ ไม้бакทำให้ทราบว่าหน้าทับกลองของเพลงนี้เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงเชิดฉานเท่านั้น แต่มีความคล้ายคลึงกับเพลงนางเดินแต่ลักษณะของการบักท้ายเพลงจะแตกต่างกัน ดังคำอธิบายที่สอดคล้องกันของครูอนุชา บริพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญเครื่องหนัง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ว่า

“...เพลงเชิดฉานนั้นมีลักษณะหน้าทับเฉพาะ
ไม่สามารถนำไปใช้ร่วมกับเพลงอื่นได้ ส่วนรูปแบบไม้
กลองเพลงเชิดนั้นมีแค่ลงท้ายเหมือนกัน แต่ภายในตัว
ไม้กลองไม่ใช่ แต่ถ้าเพลงเชิดฉานกับเพลงนางเดินนั้น
ตีเหมือนกัน แต่ว่าลักษณะลงท้ายในการบักเป็นอีก
รูปแบบหนึ่ง แสดงถึงบทเพลงแต่ละเพลงจะมีความ
เฉพาะของเพลงนั้นๆ...”

(อนุชา บริพันธ์, สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2566)

ดังนั้น เพลงเชิดฉานจึงมีความพิเศษในหน้าทับกลองตรงไม้บักที่เอื้อให้นักแสดงได้เข้าใจว่าหมดทำนองของตัวนั้นแล้ว ซึ่งความพิเศษนี้ทำให้ไม่สามารถนำหน้าทับในเพลงเชิดฉานไปใช้กับเพลงอื่นได้

บทสรุป

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารและคำสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิแล้วนั้น ทำให้ทราบถึงที่มาของเพลงเชิดฉานว่าอาจเป็นเพลงที่เกิดขึ้นภายหลังจากเพลงเชิด โดยการเอาเพลงเชิดสองชั้น และเชิดชั้นเดียวมาเป็นต้นรากของทำนองเพลง โดยได้ขยายทำนองเพื่อใช้ในโอกาสที่แตกต่างไปจากเดิมของเพลงต้นราก มีโครงสร้างของทำนองเพลงแบบลักษณะเปลี่ยนหัวซ้ำท้ายเหมือนกับเพลงเชิด ทำนองเพลงนั้นมีจำนวนท่อนหรือที่เรียกว่าตัวได้มากถึง 3 - 6 ตัว ด้านหน้าทับกลอง 3 ลักษณะ ได้แก่ ไม้เดินแบบเพลงลา ไม้เดินแบบเพลงนางเดิน และไม้บัก จึงหะฉิ่งใช้บรรเลงเฉพาะฉิ่งเท่านั้น เพลงเชิดฉานนั้นยังถูกนำมาใช้บรรเลงในพิธีกรรม โดยเฉพาะในงานพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญถือเป็นพิธีกรรมอันสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ เพราะด้วยท่วงทำนองของบทเพลงมีความไพเราะและสง่างามเช่นเดียวกับการเดินของมนุษย์และพระโค นอกจากนั้นเพลงเชิดฉานยังได้ถูกนำมาใช้ประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวางอีก

ด้วย ถือเป็นตอนที่ได้รับความนิยมทั้งภายในประเทศและภายนอกประเทศเป็นอย่างมาก

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2565). *พระราชพิธี พิษณุโลกจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ: การเปลี่ยนผ่านจากอดีตสู่ปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย*. สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลงดนตรี : จากสาส์นสมเด็จพระเจ้าพระยานริศรานุวัดติวงศ์ถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ*. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์.
- พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2558). *บทละคร เรื่องรามเกียรติ์. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย*. กรุงเทพฯ.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2545*. กรุงเทพฯ.
- สำราญ เกิดผล. (2548). *เสียงสำราญ. ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายสำราญ เกิดผล*. นนทบุรี: หินหยางการพิมพ์.

อัศนีย์ เปี้ยนศรี. (2552). โหมโรงกลางวัน สำนวนครุฑนุญยงค์ เกตุคง, *วารสารศิลปกรรมศาสตร์*, 4(1), 128-135.

สัมภาษณ์

เกษม ทองอร่าม. สัมภาษณ์. 18 กรกฎาคม 2566.

ไชยยะ ทางมีศรี. สัมภาษณ์. 28 กรกฎาคม 2566.

ปิ๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์. 28 กรกฎาคม 2566.

ลำยอง โสวัตร. สัมภาษณ์. 26 มิถุนายน 2566.

สงบ ทองเทศ. สัมภาษณ์. 17 สิงหาคม 2566.

สิริชัยชาญ ฝึกจำรูญ. สัมภาษณ์. 28 กรกฎาคม 2566.

อนุชา บริพันธ์. สัมภาษณ์. 28 กรกฎาคม 2566.