



## เพลงเรื่อง เพลงแม่บทในมิติดนตรีไทย

ชยุดิ ทศนวงศ์วรา\* และวัศการก แก้วลอย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ประเทศไทย

### **Phleng Ruang: the Prototypical Musical Pieces in Traditional Thai Music Dimension**

**Chayuti Tassanawongwara\* and Vassakarok Kaewloy**

Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand

#### Article Info

##### Research Article

Article History:

Received 24 August 2020

Revised 3 November 2020

Accepted 29 December 2020

#### คำสำคัญ

เพลงเรื่อง

เพลงแม่บท

ดนตรีไทย

ทักษะดนตรี

#### Keywords:

*Phleng Ruang*

Prototypical Music

Traditional Thai Music

Musical Skill

\* Corresponding author

E-mail address:

[tasanawara@gmail.com](mailto:tasanawara@gmail.com)

#### บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง เพลงเรื่อง เพลงแม่บทในมิติดนตรีไทย มีประสงค์หลักในการนำเสนอประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยประเภทหนึ่ง คือ เพลงเรื่อง ในฐานะวัตถุศึกษาที่ใช้พิจารณารูปแบบระบบความคิดในวัฒนธรรมดนตรีไทยและนำเสนอคุณค่าของเพลงเรื่องจากการขยายประเด็นเรื่องเพลงแม่บท โดยเพลงเรื่องทำหน้าที่สำคัญของความเป็นเพลงแม่บทในมิติการเป็นต้นแบบของเพลงประเภทอื่นๆ และในมิติการนำไปใช้ประโยชน์ (Function) นอกเหนือจากการใช้ประกอบโดยทั่วไป รวมทั้งการยกประเด็นสำคัญที่วิเคราะห์เพลงเรื่องผ่านความเป็นแม่บทเพลง เพลงเรื่องยังได้รับการนำมาใช้ในบริบทของการพัฒนาศักยภาพของผู้บรรเลง โดยองค์รวมบทความต้องการนำเสนอแนวความคิดของคนในสังคมดนตรีไทย ผ่านมุมมองการวิเคราะห์ตามแนวทางดนตรีไทยวิทยาเพื่ออธิบายสารัตถภาพของเพลงไทย

#### Abstract

This article entitled '*Phleng Ruang: the Prototypical Musical Pieces in Traditional Thai Dimension*' aims to point out a significant issue on a Thai musical piece called *Phleng Ruang*. As material of study, the *Phleng Ruang* is critically centred and plays the main role in Thai music culture. Thus the value of *Phleng Ruang* is clarified as the prototypical musical piece to various Thai songs and is functional to skill improvement. This paper expresses the insider's perspectives through traditional Thai musicological aspects and aims to show an essential part of Thai songs.

## 1. บทนำ

ประเภทของเพลงไทย ซึ่งหมายถึงเพลงในดนตรีไทยรูปแบบชนบทดั้งเดิม หรือดนตรีไทยราชสำนัก อันประกอบด้วยเพลงที่ใช้สำหรับวงดนตรีปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ถูกจำแนกเป็นเพลงหลากหลายประเภท แบ่งหน้าที่ตามลักษณะการใช้งานในการบรรเลงหรือโครงสร้างสัดส่วนของเพลงตามสังคีตลักษณ์ อันประกอบด้วยเพลงกลุ่มปี่พาทย์เสภา คือ เพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลงปี่พาทย์ไม่แข็ง เช่น เพลงแขกมอญ เพลงจระเข้หางยาว เพลงที่ใช้ในกลุ่มวงเครื่องสาย เช่น เพลงโหมโรงชมสมุทรา เพลงในกลุ่มวงมโหรี เช่น เพลงตับมโหรี นอกจากนี้จำแนกตามสังกัดวงดนตรีแล้ว เพลงไทยยังถูกแบ่งประเภทเป็นเพลงตับ เพลงเถา เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง และเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ในกระบวนการเพลงไทยทั้งหมดมีต้นกำเนิดการประพันธ์เพลงจากการสร้างเสียงตามลักษณะการวางโครงสร้างหลักของบทเพลง สิ่งสำคัญนั้นคือการประพันธ์มือฆ้อง<sup>1</sup> สิ่งที่ประกอบกันเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น เริ่มต้นจากทำนองและจังหวะเป็นพื้นฐาน จากนั้นในขั้นตอนการประพันธ์ดนตรีไทยจะสร้างมาตรฐานการประพันธ์เพลงโดยกำหนดคุณลักษณะของเพลงโดยอาศัยจังหวะหน้าทับ<sup>2</sup> เพื่อเป็นบรรทัดฐานในการบ่งชี้ธรรมชาติสำนวนเพลง เช่น ประปไก่อ สองไม้ และเพลงที่มีหน้าทับลักษณะพิเศษ ถือได้ว่าหน้าทับเป็นเครื่องกำหนดเบื้องต้นในการสร้างแนวทางของมือฆ้อง เพื่อประกอบเป็นเพลง

เพลงไทยถูกจำแนกให้เห็นขอบเขตของเพลงอยู่สามประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และเพลงมโหรี โดยเพลงแต่ละประเภทสามารถระบุชนิดย่อย ๆ ลงไปได้อีก กล่าวคือ เพลงหน้าพาทย์ ประกอบพิธีกรรมและประกอบในการแสดง เพลงเรื่อง จำแนกเป็นเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงสองไม้ และเพลงฉิ่ง และเพลงมโหรี อันได้แก่ เพลงตับ และเพลงเกร็ด (กรมศิลปากร, 2545, น. 38-40) จะเห็นได้ว่าเพลงเรื่องเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์เป็นหลัก ซึ่งสอดคล้องกับข้าคม พรประสิทธิ์ (2545, น. 8-18) ระบุว่า เพลงในสมัยอยุธยาจำแนกออกได้เป็นสามประเภท คือ 1) เพลงร้องมโหรี มีไว้สำหรับขับกล่อม เพลงที่บรรเลงมีชนิดต่าง ๆ คือ เพลงตับ และเพลงเกร็ด 2) เพลงปี่พาทย์ มีไว้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครและใช้บรรเลงประกอบพิธีการต่าง ๆ คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเรื่อง เพลงเรื่องเป็นการนำเพลง

---

<sup>1</sup> มือฆ้อง คือทำนองของฆ้องวงใหญ่ที่ทำหน้าที่สองประการ ประการแรกคือเป็นทำนองโครงสร้างของเพลงเพื่อให้เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ แปรทำนองจากมือฆ้องพื้นฐานตามลักษณะของการแปรทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และประการที่สองเป็นเนื้อเพลง เป็นต้นทางในการประพันธ์เพลงและตรวจสอบบทเพลง อนุโลมนับเป็นทำนองหลักของวงดนตรีไทย

<sup>2</sup> หน้าทับ คือ จังหวะโครงสร้างของเครื่องหนึ่ง (กลอง) ใช้ในการบรรเลงประกอบบทเพลง และใช้เป็นเครื่องมือวัดสัดส่วนของบทเพลง (รอบของหน้าทับ เรียกว่า จังหวะหน้าทับ) และเป็นมาตราในการยึดเพลงและย่อเพลงไทย

ต่าง ๆ หลายเพลงมาร้อยเรียงติดกัน โดยแบ่งประเภทเป็น 1) เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า 2) เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไ้ 3) เพลงเรื่องประเภท เพลงสองไม้ 4) เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว และ 5) เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ 6) เพลงเรื่องประเภทเรื่องบัวลอย 7) เพลงเรื่องประเภท เพลงฉิ่ง

จะเห็นได้ว่าเพลงเรื่องมีความหลากหลายของประเภทเพลง และแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เมื่อจับเอาสาระของเพลงเรื่องมาตั้งเพื่อพิจารณาถึงรูปแบบของเพลงเรื่องย่อมเป็นที่ น่าสนใจไม่น้อย เพราะเพลงเรื่องเป็นเพลงที่มีความแตกต่างทั้งระดับของอัตรา กล่าวคือ เป็นเพลง ที่ประสมอัตราสองชั้น และชั้นเดียว อีกทั้งยังเป็นเพลงที่มีรูปแบบกระสวนหน้าทับที่หลากหลาย แต่ยืนพื้นหน้าทับปรบไ้ และหน้าทับสองไม้ ซึ่งทั้งสองหน้าทับนั้นถือได้ว่าเป็นสาระ สำคัญของ การประกอบสร้างเพลงเรื่องเกือบทุกประเภท เว้นแต่เพลงฉิ่ง และเพลงเรื่องนางหงส์ จังหวะ หน้าทับจึงสำคัญและเป็นสาระหลักของเพลงเรื่องไม่แพ้ทำนอง เพราะเป็นเครื่องกำหนดและใช้ ชีวิตในการประพันธ์ทำนองให้มีความสอดคล้องกับอัตราและกระสวนจังหวะหน้าทับ สามารถ ให้เห็นว่าหน้าทับเป็นเสาหลักในการประดิษฐ์ทำนองมาแต่ครั้งอดีต ดังที่พระราชหัตถเลขา ของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่มีต่อกรมพระยาดำรงศรีราชานุกาภาพ ความว่า

“...เพลงสองชั้น ตะโพนจังหวะหนึ่ง ได้เท่ากับกรับสี่จังหวะ ถ้าสามชั้น ก็ขึ้นไป เป็นแปดจังหวะ คือว่าทวิคูณขึ้นไปทุกที เนื้อบัพพาทย์ที่ต้นนั้น ก็ต้องดีแก่ไปตามตะโพนลงมา ข้างสั้นเรียกว่าตีตด ขึ้นไปข้างยาว เรียกว่าตียี่ด...”

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น. 70)

เมื่อพิจารณาพระราชหัตถเลขาของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จะพบว่า การ กำหนดหน้าทับของตะโพนเป็นหลักนั้น เพื่อกำหนดอัตราจังหวะและสัดส่วนทำนองสั้นยาวของ เพลง จากนั้นเครื่องดำเนินทำนองจะแปรผันรูปแบบทำนองตามอัตราจังหวะของตะโพน ในเรื่อง ของเพลงที่มีกลุ่มอัตราหลากหลายมักพบได้มากในกลุ่มเพลงเถา และเพลงเรื่อง โดยเฉพาะ เพลงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอัตราจังหวะหน้าทับ และอัตราจังหวะฉิ่ง จะพบว่าเพลงเรื่องประเภท เพลงฉิ่ง จะมีรูปแบบเอกลักษณ์ คือ ไม่มีหน้าทับกำกับ ความแตกต่างหลากหลายของเพลงฉิ่ง จึงมีรูปแบบของเพลงที่ไม่ถูกผูกมัดกับระเบียบของหน้าทับ ทว่าในเพลงประเพลงเพลงฉิ่งก็ยังมี การเปลี่ยนอัตราจังหวะด้วยเช่นกัน

จุดประสงค์ของการบรรเลงเพลงเรื่อง เป็นอีกประเด็นที่สำคัญเพราะโครงสร้างสังคีต ลักษณะเพลงเรื่องส่วนมากเป็นเพลงประเภทเพลงทางพื้น กล่าวคือ โครงสร้างเพลงเรื่องอาศัย

มีอำนวยการเป็นหลักและมีการแปรทำนองตามวิสัยของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้พลิกแพลงไปตามกลวิธีการแปรทำนอง เพลงในกลุ่มนี้มีลักษณะการบรรเลงแตกต่างจากเพลงบรรเลงทั่วไป กล่าวคือ ลักษณะทำนองของเพลงเรื่องมีพื้นเดิมไม่ได้เป็นเพลงเพื่อการฟังเป็นหลัก รูปแบบการร้อยเรียงเพลงเรื่องจึงมีได้วางอยู่บนเหตุปัจจัยเพื่อรับใช้ความเพลิดเพลินของผู้ฟัง (วัศกรากแก้วลอย, 2558, น. 49) แต่คุณประโยชน์โดยตรงของเพลงเรื่องมักเกิดขึ้นแก่ปฏิบัติ นับได้ว่าเป็นแม่บทของเพลงไทยที่ใช้เป็นเครื่องมือเพื่อส่งเสริมพัฒนาการทางทักษะดนตรีของนักดนตรี เป็นเครื่องชี้วัดภูมิรู้และภูมิทักษะของนักดนตรี หากผู้ใดเข้าใจกระบวนการของเพลงเรื่องย่อมสามารถนำมาใช้ส่องทางในความเข้าใจเพลงประเภทอื่น ๆ ได้โดยประณีต ลึกซึ้ง

ในพื้นที่ทางวัฒนธรรมดนตรีไทยเพลงเรื่องจึงเป็นกลุ่มเพลงที่มีองค์ประกอบน่าสนใจและนับได้ว่าเป็นแม่บทของเพลงไทยประเภทอื่น ๆ กล่าวคือ เพลงเรื่องเป็นเพลงที่มีมีอำนวยการบ่งบอกเอกลักษณ์ มีการจัดระเบียบวิธีการประสานเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ อีกทั้งยังมีรูปแบบวิธีการบรรเลงเฉพาะตัว ในบทความนี้จะชี้ให้เห็นความสำคัญของเพลงเรื่องที่มีอิทธิพลต่อระบบของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้งและเป็นต้นทางความรู้ในการพัฒนาประเภทเพลงไทยอื่น ๆ ตลอดจนเพลงเรื่องยังสามารถบ่งชี้ถึงรูปแบบวิธีคิดของสังคีตวิทยาไทย ดังนั้นการทำความเข้าใจเพลงเรื่องจึงเป็นการวิเคราะห์ภูมิปัญญาทางดนตรีไทยในด้านเพลงชั้นพิเศษ กล่าวคือ เพลงเรื่องเป็นแม่บทของวิถีปฏิบัติในสังคมดนตรีไทยในมิติที่เพลงเรื่องมีบทบาททางดนตรีไทยชั้นพัฒนาและมิติในการจัดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของดนตรีไทยตราบทุกวันนี้

## 2. เพลงเรื่อง เพลงแม่บทของเพลงไทย

ผู้เขียนมีข้อวินิจฉัยพอสังเขปเกี่ยวกับเพลงเรื่อง ที่ถือว่าเพลงเรื่องเป็นต้นกำเนิดและเป็นแม่บทของเพลงไทยประเภทอื่น ๆ หากพิจารณาที่รูปแบบการร้อยเรียงเพลงเรื่องจะพบว่า เพลงเรื่องคือ การรวมกลุ่มของเพลง หรือท่อนเพลงต่าง ๆ มาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน โดยอาศัยปัจจัยความกลมกลืนหลายประการ เพื่อยึดเป็นระเบียบวิธีในการร้อยเพลงเรื่อง เช่น ร้อยด้วยสำเนียงภาษา (เพลงเรื่องเขมรใหญ่ เพลงเรื่องฝรั่งร่าเริง เพลงเรื่องจีนแสด) ร้อยด้วยสำนวนของเพลง (เพลงเรื่องสร้อยสน เพลงเรื่องทะเลแยะ) ร้อยด้วยขนบการจับคู่เพลง (เพลงเรื่องนกขมิ้น เพลงเรื่องพญาโศก เพลงเรื่องสุรินทรอาหุ) เพลงเรื่องเหล่านี้จะถูกจัดหมวดหมู่ด้วยเหตุปัจจัยการร้อยเพลงเรื่องดังกล่าวมา นอกจากนั้นประเภทของเพลงเรื่องยังมีระเบียบวิธีบรรเลงที่วางอยู่ตามขนบนิยม อาทิ

### เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

แบบที่ 1 :	เพลงช้า (ปรบไก่)	→	เพลงสองไม้	→	เพลงเร็ว	→	เพลงลา
แบบที่ 2 :	เพลงช้า (ปรบไก่)	→	เพลงเร็ว	→	เพลงลา		

### เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่

เพลงปรบไก่	→	ลงเซ็ดเซ้
------------	---	-----------

### เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้

แบบที่ 1 :	เพลงสองไม้	→	เพลงเร็ว	→	เพลงลา
แบบที่ 2 :	เพลงสองไม้	→	ลงเซ็ดเซ้ / ทอดลง		

จากตัวอย่างระเบียบวิธีการร้อยเพลงเรื่องจะเห็นว่า ในประเภทย่อยของแต่ละเพลงก็สามารถประกอบด้วยเพลงหลายเพลงมารวมกัน ดังนั้น เพลงเรื่องจึงเป็นแหล่งรวมของบทเพลงจำนวนมากทั้งยังเป็นต้นทางของเพลงประเภทอื่นๆ เช่น เพลงเถา เพลงพิธีกรรม และเพลงละคร โดยกระบวนการแปลงรูปเพลงเรื่องเป็นเพลงอื่นๆ นั้นสำคัญที่ว่า จำเป็นต้องอาศัยการตีความเพลงโดยมีลักษณะการอาศัยความเข้าใจสารัตถภาพของทั้งเพลงต้นทางและเพลงที่ต้องการแปลงรูป การตีความเพลงจึงเป็นโจทย์สำคัญสำหรับคีตกวี อาศัยปัจจัยหลายประการ อาทิ การเข้าใจโจทย์ของประเภทกลุ่มเพลง รูปแบบของทำนอง รูปแบบวงที่บรรเลง การตีความเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องอ้างอิง “สารัตถภาพของเพลง” สามารถมุ่งประเด็นสำคัญ เช่น เอกลักษณ์ของเพลง กระสวนทำนองที่มีความโดดเด่น (ชยติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2563, น. 199-200)

#### 2.1 แม่บทของเพลงเถา

เพลงเถาและเพลงเรื่องมีส่วนประกอบสำคัญร่วมกัน คือ การผันอัตราจังหวะในกระบวนเพลง กล่าวคือ มีการบรรเลงจากอัตราจังหวะห่าง ไปสู่อัตราจังหวะถี่ กล่าวโดยตรงว่าเพลงตั้งต้นแต่เดิมที่เชื่อกันว่าเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น จนกระทั่งสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีการขยายอัตราของเพลงให้มีลักษณะเพิ่มขึ้นทวีคูณ เป็นสามชั้น โดยสมเด็จพระยานริศขย ได้มีพระราชหัตถเลขาตอนหนึ่งว่า

“...ยังมีครูปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงร่ำลือมากมาจนทุกวันนี้อีกคนหนึ่ง ชื่อ ครูทัด เป็น คนแรกคิดทำเพลงสามชั้น มีเพลงเทพบรรทม ภิรมย์สุรางค์ เทพนิมิตร เป็นต้น เข้าใจว่าเป็นคนแก่กว่าพระประดิษฐ์ (มี) จึงเป็น ตัวอย่างให้พระประดิษฐ์ (มี) และคนชั้นหลังลงมาคิดเพลงสามชั้น ตาม...”

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น. 28)

จากพระราชหัตถเลขาฯ พบว่าเพลงสามชั้นที่แต่งขยายไปโดยผู้ริเริ่ม คือ ครูทัดนั้น ย่อมเกิดที่หลังเพลงเรื่องอยู่นานนักหากอ้างว่าเพลงเรื่องมีมาแต่สมัยอยุธยา เมื่อพิเคราะห์ดูจะ พบว่าเพลงเรื่องบางเรื่องมีลักษณะสือไปทางที่มีกระบวนการเรียงเพลงบางส่วนไปในอัตราแบบ เพลงเถา คือ อัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว ในส่วนของอัตราสองชั้นสามารถ อ้างอิงเพลงปรบไ้และสองไม้ได้ ในส่วนอัตราชั้นเดียวสามารถอ้างอิงเพลงเร็ว เพราะอาศัย การกำหนดอัตรากาการตีฉิ่งเป็นบรรทัดฐาน ทว่าการขยายเพลงขึ้นไปเป็นอัตราสามชั้นมีเหตุ ด้วยกัน 2 ประการ คือ ว่าด้วยลักษณะหน้าทับและว่าด้วยลักษณะทำนอง

#### ตารางที่ 1

เปรียบเทียบสัดส่วนหน้าทับในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

ปรบไ้	----	--- พลิ่ง	--- ปะ	--- ตู้บ	---	---	---	---
สองไม้	---	ดิง	-ทะ -ตู้บ	---	พลิ่ง	---	พลิ่ง	---
เพลงเร็ว	---	ตู้บ	-พลิ่ง	-พลิ่ง				

ว่าด้วยลักษณะหน้าทับ ถึงแม้ว่าจะเป็นหน้าทับคนละชนิดกัน (ปรบไ้-สองไม้) แต่ ลักษณะความยาวของหน้าทับมีสัดส่วน ดังนี้ ปรบไ้ 8 ห้องเพลง สองไม้ 4 ห้องเพลง เพลงเร็ว 2 ห้องเพลง ลักษณะนี้เป็นไปในแนวคิดการขยายและตัดทอนแบบเพลงเถา กล่าวคือ ขยาย และทอนลงเป็นสองเท่า เมื่อพิจารณาเชิงรูปแบบจะเห็นว่าหน้าทับของเพลงเรื่องประเภทเพลง ปรบไ้มีลักษณะลดหลั่นกันตามรูปแบบวิธีการของการขยายและตัดทอนแบบเพลงเถา

เพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่ง เป็นตัวอย่างในการแสดงคุณลักษณะบางประการของเพลงเถาที่ ปรากฏรูปแฝงอยู่ในเพลงประเภทเพลงฉิ่ง ทำนองสามารถบ่งชี้ลักษณะบางประการของรูปแบบ เพลง กล่าวคือ ทำนองบางสำนวนสามารถระบุธรรมชาติของอัตราจังหวะได้ การขยายทำนอง และตัดทอนทำนองมิใช่เพียงการลดรูปของจำนวนห้องเพลง แต่เป็นการขยายทำนองและตัดทอน

ทำนองอย่างเป็นสัดส่วนด้วย สังเกตได้จากทำนองเท่า ทำนองโยน ที่อาศัยการพิจารณาจากมือฆ้อง

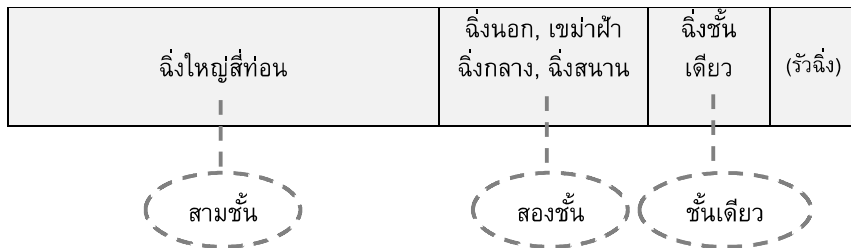
สำนวนมือฆ้อง ที่ปรากฏอยู่ที่ท้ายท่อนของเพลงฉิ่งใหญ่สี่ท่อน ในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่ง

--- ฟ	- ม - ม	----	--- ม	--- ม	----	----	--- ม
----	--- ล	--- ม	----	--- ม	----	- ฟ - ม	----

สำนวนมือฆ้องที่ยกมา ปรากฏอยู่เป็นประโยคท้ายท่อนของเพลงฉิ่งใหญ่สี่ท่อน เมื่อพิจารณาจะพบว่า มีลักษณะเป็นทำนองเท่า กล่าวคือ ทำนองเท่าเป็นทำนองที่ยืนเสียง หรือย่ำเสียงซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง โดยทำนองที่ยกมามีข้อพิเศษ คือ สำนวนทำนองมีลักษณะเป็นเท่าเต็ม ซึ่งทำนองเท่าเต็มนี้จะปรากฏอยู่ในการใช้ในเพลงจำพวกเพลงหน้าทับปรบไก่ สามชั้น ดังนั้นข้อสังเกตดังกล่าวจะสามารถอนุมานความเป็นไปได้ว่าลักษณะกระสวนทำนองเท่าเต็ม ที่มีอยู่ในเพลงเรื่องไม่ว่าจะเป็นเพลงฉิ่ง หรือเพลงปรบไก่ จะมีทำนองลักษณะที่หยิบยกไปใช้ได้เ็นเพลงเถาอยู่หลายสำนวน

ภาพที่ 1

การเปรียบเทียบสัดส่วนจังหวะของเพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่งกับความสัมพันธ์โครงสร้างอัตราจังหวะ



ภาพที่ยกขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นว่าสัดส่วนของเพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่ง มีลักษณะเป็นไปตามคุณลักษณะทางอัตราจังหวะเมื่ออนุมานเปรียบเทียบกับรูปแบบ (Form) ของเพลงเถา หากพิจารณาจากทัศนะนี้ เพลงฉิ่งสี่ท่อน จะสามารถเทียบเคียงได้กับอัตราของรูปแบบหน้าทับปรบไก่ และอัตราจังหวะสามชั้นในเพลงเถา เพลงฉิ่งนอก เขม่าผ้า ฉิ่งกลาง และฉิ่งสนาน จะสามารถเทียบเคียงได้กับอัตราของรูปแบบหน้าทับสองไม้และอัตราจังหวะสองชั้น และเพลงฉิ่งชั้นเดียว จะสามารถเทียบเคียงได้กับอัตราของรูปแบบหน้าทับเพลงเร็วและอัตราจังหวะชั้นเดียว

ด้วยเหตุที่กล่าวมานี้จะเห็นว่ารูปแบบ (Form) ของเพลงเรื่องมีอิทธิพลต่อการกำเนิดเพลงเถา ทั้งโครงสร้างการจัดเรียงเพลง ลักษณะมือฆ้องที่มีคุณสมบัติขยายโดยลักษณะ

ดังกล่าวเรียกได้ว่าเป็น **มือฆ้องฉาย** คือ การใช้มือฆ้องในการผลิตทำนองให้มีการกระจายเสียง และมีตำแหน่งของเสียงห่าง ๆ ทั้งนี้รูปแบบของความเป็นทวิคูณของห้องเพลงในหน้าทับในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ซึ่งให้เห็นถึงความสัมพันธ์บางประการต่อลักษณะโครงสร้างของเพลงเถาวิวัฒนาการของเพลงเถาจึงมาจากการนำแนวความคิดของเพลงเรื่องผนวกกับความรู้แขนงอื่นในวิชาการดนตรีไทย การกำเนิดเพลงเถาจึงวางอยู่บนพื้นฐานความรู้ของเพลงเรื่องที่เป็นแม่บทเชิงรูปแบบโครงสร้าง

## 2.2 แม่บทของเพลงประกอบพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมในส่วนนี้สามารถใช้ทัศนะมองในมุมมองดนตรีกับการนำไปใช้ซึ่งคุณสมบัติของดนตรีที่นำไปใช้ในพิธีกรรมถือได้ว่าเป็นการนำดนตรีไปใช้ประโยชน์ที่เป็นส่วนหนึ่งในการรับใช้ความเชื่อ และศรัทธาของมนุษย์ ตลอดจนประเพณีต่างๆ จนนับได้ว่าเป็นดนตรีเพื่อการตอบสนองเชิงประโยชน์ใช้สอย (Function) กล่าวคือ เพลงเรื่องมีลักษณะที่เป็นเพลงหลายๆ เพลงนำเข้ามาเรียงร้อยต่อกันตามรูปแบบขนบนิยมที่ถือปฏิบัติมา รูปแบบดังกล่าวแฝงอยู่ในเพลงเรื่องต่างๆ อยู่แล้ว นอกจากการศึกษาเพลงเรื่องในฐานะผลงานศิลปะของดุริยางค์แล้ว สามารถกล่าวถึงลักษณะการนำเพลงเรื่องไปรองรับวิถีปฏิบัติของคนไทยได้ เพลงเรื่องเป็นแม่บทสำคัญในการถูกหยิบนำไปใช้เพื่อประโยชน์ทางด้านพิธีกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและเป็นแม่บทเชิงพื้นที่ของปฏิบัติการของพื้นที่ความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred) และพื้นที่ของมนุษย์โลก (Secular) เพลงเรื่องจึงเป็นผลิตผลทางดนตรีไทยที่เชื่อมพื้นที่ทางความคิดและวัตรปฏิบัติของคนกับดนตรี เพลงเรื่องในบริบทนี้จึงเป็นต้นทางของเพลงที่ใช้ร่วมในพิธีกรรมทั้งพระราชพิธี และพิธีราษฎร์ ล้วนมีเพลงเรื่องเป็นส่วนประกอบของพิธีด้วยทั้งสิ้น

เพลงเรื่องมีลักษณะเด่น คือ เป็นเพลงหลายเพลงที่เรียงร้อยต่อกัน วิธีการนำเพลงเรื่องไปใช้จึงสามารถนำไปใช้ได้ 2 ลักษณะ คือ การนำเพลงเรื่องที่เรียงร้อยเป็นสำรับไว้บรรเลงโดยตลอดทั้งเรื่อง และการหยิบเพลงบางเพลงหรือกลุ่มเพลงบางกลุ่มจากเพลงเรื่องมาใช้เพื่อประกอบพิธีช่วงใดช่วงหนึ่ง อาทิ ในพิธีทำขวัญ ใช้เพลงเรื่องทำขวัญซึ่งเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไกว ในพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินเสด็จทางชลมารค วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเรื่องทะเลแยกลงโยน ในการแห่ศพบรรเลงเพลงเรื่องทยอย ในการโกนผมนาคและอาบน้ำนาคตลอดจนรดน้ำคำหัวผู้ใหญ่ ใช้เพลงเรื่องลงสรประกอบพิธี การนำเพลงบางเพลงในเพลงเรื่องไปใช้เพื่อประกอบพิธีโดยตรง และการนำเพลงบางเพลงในเพลงเรื่องมาเปลี่ยนกระสวนทำนอง สำนวนลีลา ไปใช้ประกอบพิธีในวาระอื่นๆ

### (1) หยิบมาใช้โดยตรง เช่น

- เพลงลงสร ในเรื่องลงสร ใช้ในการรดน้ำในพิธีมงคล
- เพลงเรื่องทำขวัญเล็ก ใช้ในพิธีครอบครุช่าง ตอนเวียนเทียน



(2) เปลี่ยนแปลงสังคีตลักษณ์ เช่น

- เพลงรำดาบ ในเรื่องรำดาบ นำมาเปลี่ยนรูปแบบสำนวนต้นของเพลงใหม่ ใช้ในพิธีไหว้ครุดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ตอนถวายเครื่องสังเวท
- เพลงครอบจักรวาล ในเพลงเรื่องครอบจักรวาล นำมาจัดกระบวนสำนวนเพลงใหม่เป็นเพลงตระมวงคลจักรวาล ใช้ประกอบพิธีไหว้ครู
- เพลงพญาโศก ในเรื่องพญาโศก ตัดแปลงโครงสร้างทำนองและจังหวะเพื่อใช้ประกอบพิธีแห่พระบรมศพ

ตัวอย่างสำนวนเพลงรำดาบ

สำนวนมือฆ้องในเพลงเรื่องรำดาบ

--- ร	- ร - ร	- ม - ร	- ต - ล	- ต ต ต	- ร - ช	- ม - -	ฟชล - ต
-------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

สำนวนมือฆ้องในเพลงรำดาบ

----	--- ร	- ม - ร	- ต - ล	--- ต	--- ช	- ม - ช	- ล - ต
------	-------	---------	---------	-------	-------	---------	---------

จากสำนวนตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าการนำเพลงรำดาบในเพลงเรื่องรำดาบที่มีมือฆ้องเป็นมือเต็ม (มือฆ้องที่มีความถี่ทำนองมาก) มาใช้ในพิธีไหว้ครุจำเป็นต้องแสดงถึงเอกลักษณ์เพลงหน้าพาทย์ที่มีความสง่างาม ดังนั้นจึงต้องแปลงกระบวนทำนองและกระบวนจังหวะใหม่ โดยอนุรักษ์ลูกตกและบันไดเสียงเดิมไว้ลักษณะมือฆ้องจึงมีลักษณะนาย (ทำนองมีคุณสมบัติเป็นช่องพยางค์ กระจำงชัด) เพลงเรื่องจึงถือว่าเป็นเพลงแม่บทของเพลงประกอบพิธีกรรมและมีบทบาทหน้าที่ส่วนใหญ่ในพิธีกรรมของวิถีชีวิตไทยอย่างแนบสนิท

**2.3 แม่บทของเพลงประกอบการแสดง**

การแสดง โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน เป็นการทำงานขององค์ประกอบศิลป์สองประการ คือ องค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ และองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจำนวนมากเป็นเพลงที่ถูกหยิบยกไปจากเพลงต่าง ๆ ในเพลงเรื่อง หรือนำเพลงต่าง ๆ ในเพลงเรื่องปรับรูปแบบกระบวนทำนอง กระบวนจังหวะ บันไดเสียง หรือสอดใส่กลวิธีที่เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง เพลงเรื่องจึงเป็นประเด็นศึกษาสำคัญที่ทำให้เห็นวิวัฒนาการของเพลงไทยในส่วนของกลุ่มเพลงใหญ่จำพวกเพลงประกอบการแสดง

เพลงประกอบการแสดงที่ได้้นำทำนองมาจากเพลงเรื่องส่วนมากเป็นการหยิบเพลงมาใช้โดยตรง การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นการเปลี่ยนแปลงระเบียบวิธีการบรรเลงให้สอดคล้องเหมาะสมกับการแสดง เพลงที่เห็นเด่นชัดที่สามารถหยิบนำมาใช้ได้ คือ ประเภทเพลงช้า เพลงเร็ว เป็นที่นิยมในการใช้ประกอบการรำ และละคร แม้กระทั่ง

การรามาตรฐาน ใช้เพลงซ้ำจากเพลงเรื่อง และต่อด้วยเพลงเร็ว อาทิ เพลงสร้อยสน และเพลงเต่าเห่ ใช้ประกอบการรำเพลงช้าเพลงเร็วระบำ การหยิบเพลงจากเพลงเรื่องไปใช้เพื่อประโยชน์ในการแสดงถึงแม้จะเป็นการนำเพลง หรือส่วนของเพลงไปใช้ แต่จะเห็นว่าการบรรเลงย่อมต้องอาศัยภูมิปัญญาของการบรรเลงเพลงประกอบการแสดง ที่ผู้บรรเลงต้องทำความเข้าใจกับทำรำเพื่อยืดทำนอง เพิ่มทำนอง หรือตัดทำนอง ให้ถูกต้องเหมาะสมกับท่าทางของผู้แสดง

## ตารางที่ 2

ตัวอย่างเพลงในเพลงเรื่องที่ถูกหยิบไปใช้ประกอบการแสดง

เพลง	เพลงเรื่อง	ประกอบการแสดง
เพลงเต่าเห่	เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง	รำเพลงช้าเพลงเร็ว(ระบำ)
เพลงสร้อยสน	เพลงเรื่องสร้อยสน	รำเพลงช้าเพลงเร็ว
ร่ำท่ายเพลงรำดาบ	เพลงเรื่องรำดาบ	ร่ำบูชายัญ
เพลงสีนวล	เพลงเรื่องสีนวล	รำสีนวล
เพลงมอญแปลง	เพลงเรื่องมอญแปลง	รำพัทวิสัย

### 2.4 แม่บทของเพลงเรื่องและเพลงดับ

เพลงเรื่องที่มีลักษณะเป็นเพลงเรื่องสำหรับใหญ่ บรรจุเพลงจำนวนมาก เพลงเรื่องหลายเรื่องสามารถแยกออกเป็นชุดได้ กล่าวคือ เพลงเรื่องที่บรรจุเพลงไว้มากใช้เวลากการบรรเลงที่ยาวนาน ถึงขนาดต้องแยกชุดบรรเลง เพื่อความกะทัดรัดเหมาะสมกับเวลา สำหรับของการจัดเพลงจึงต้องแยกเป็นเพลงเรื่องสำหรับใหญ่และสำหรับเล็ก เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ(ใหญ่) เพลงเรื่องทำขวัญ(เล็ก) เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง(เรื่องใหญ่) เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง (เรื่องกลาง) เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง(เรื่องเล็ก) เพลงเรื่องจีนแสบ(กำท่อน) เพลงเรื่องจีนแสบ และเพลงเรื่องจีนแสบ (เล็ก) เพลงเรื่องบางเรื่องจึงเป็นแม่บทเพลงให้นำเพลงต่าง ๆ ในเรื่องนั้นถอดออกมาแล้วประกอบชุดเพลงเรื่องใหม่ อาทิ เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง

#### ตัวอย่าง เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง เรื่องเล็ก

ขยายความเพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง ทางของครูพุ่ม ปาปุยะวาทย์ ประกอบด้วยเรื่องเต่ากินผักนึ่งเรื่องใหญ่ เรื่องกลาง และเรื่องเล็ก แต่โบราณเพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่งไม่ออกเพลงสองไม้ กล่าวคือ เป็นเพลงช้าและต่อด้วยเพลงเร็วแล้วจึงลงเพลงลา ต่อมาภายหลังจึงมีการเพิ่มเพลงประเภทเพลงสองไม้เข้าไปในเรื่องเต่ากินผักนึ่ง (วัดการก แก้วลอย, 2558, 117)

เพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง เรื่องเล็ก ประกอบด้วย เพลงเต่ากินผักนึ่ง เพลงเต่าเงิน เพลงเต่าเห่ เพลงแม่วอนลูก (สองไม้) เพลงลูกวอนแม่ (เพลงเร็ว) เพลงเร็วพม่า และเพลงลา โดยเพลงเต่าเงิน ในเรื่องเต่ากินผักนึ่ง ได้รับการจัดสำรับใหม่เป็นเพลงเรื่องเต่าเงิน โดยเพลงเต่าเห่ ในเรื่องเต่ากินผักนึ่ง ได้รับการจัดสำรับใหม่เป็นเพลงเรื่องเต่าเห่ และเพลงเรื่องเต่ากินผักนึ่ง (แบบโบราณ) ประกอบด้วย เพลงเต่ากินผักนึ่ง เต่าเห่ เต่าทอง เพลงเร็วเต่ากินผักนึ่ง และเพลงลา โดยเพลงเต่าทอง ในเรื่องเต่ากินผักนึ่ง (แบบโบราณ) ได้รับการจัดสำรับใหม่เป็นเพลงเรื่องเต่าทอง ประกอบด้วย เพลงเต่าทอง ต่อด้วยเพลงกบเต้น (สองไม้) เพลงเร็ว (ทำเพลงแขกมัดตีนหมู) ลงด้วยเพลงลา จะเห็นได้ว่าเพลงเรื่องที่เป็นเพลงเรื่องขนาดใหญ่มีการแตกเพลงไปเป็นต้นทางของเพลงเรื่องอื่นๆ ได้อีก ถือได้ว่าตัวเพลงเรื่องเองมีคุณสมบัติตั้งต้นเพื่อขยายความหลากหลายในหมู่เพลงเรื่องด้วยกัน

#### ตัวอย่าง เพลงเรื่องทำขวัญใหญ่

ขยายความเพลงเรื่องทำขวัญ แบ่งออกเป็นเพลงเรื่องทำขวัญเล็กและเพลงเรื่องทำขวัญใหญ่ โดยเพลงเรื่องทำขวัญมีหลากหลายสำนวนออกไป โดยสำนวนของกรมศิลปากรที่ได้รับการคัดลอกมาจากกรมมหรสพหลวงระบุว่า เพลงเรื่องทำขวัญใหญ่ ประกอบด้วยเพลงนางนาค เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหากาล เพลงสังข์น้อย เพลงมหาชัย เพลงดอกไม้ไทร เพลงดอกไม้ไพร เพลงพิชชา เพลงบ้ำบ่น เพลงคู้บ้ำบ่น เพลงเคียงบ้ำบ่น เพลงต้นกราวรำ เพลงกราวรำ และเพลงประพาสเกศตรา (บีบ คงลายทอง, 2552, น. 40)

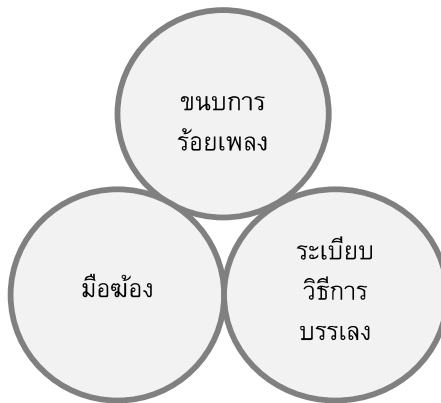
ซึ่งเพลงเรื่องทำขวัญใหญ่นี้ บรรจุเพลงไว้เป็นจำนวนมากเพลงเหล่านี้สามารถดึงมาใช้และจัดสำรับใหม่เป็นเพลงตับ กล่าวคือ ตับนางนาค ซึ่งเป็นเพลงตับมโหรี บทขับร้องเป็นบทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ บรรจุเพลงในตับประกอบด้วย เพลงนางนาค เพลงพิชชา เพลงลีลากระทุ่ม เพลงกราวรำมอญ และเพลงประพาสเกศตรา ซึ่งในสำรับเพลงตบนางนาคนี้ได้้นำเพลงจำนวน 5 เพลง (พิชิต ชัยเสรี, 2536, น. 42) ยกมาจากในเพลงเรื่องทำขวัญใหญ่ และได้แทรกเพลงเพลงลีลากระทุ่ม เมื่อพิจารณาจะเห็นว่าเพลงเรื่องทำขวัญใหญ่ เป็นต้นทางในการตัดทอนเพลงมาบรรเลงรวมกันพร้อมบรรจุบทร้องใส่เข้าไปจึงเป็นเพลงตบนางนาค โดยเพลงที่เลือกมานั้นก็ได้เลือกโดยหยิบมาโดยตรงเนื่องจากเพลงเรื่องเป็นเพลงของปีพาทย์ แต่เมื่อเพลงตบนางนาคเป็นเพลงตบมโหรี ดังนั้นเพื่อความสะดวกในการบรรเลงจึงจำเป็นต้องมีการเปลี่ยนบันไดเสียงและวิธีการบรรเลงย่อมต้องโน้มเข้าทางเพลงตบมโหรีด้วย

ประเด็นที่ยกมาในฐานะเพลงเรื่องเป็นแม่บทของเพลงไทยนั้น เมื่อวิเคราะห์จากที่ได้กล่าวมาพอเป็นแนวทางนั้น เพลงเรื่องจึงถือได้ว่าเป็นแม่บทของเพลงไทยอย่างแท้จริงเป็นต้น

ทางของวิวัฒนาการเพลงไทยอย่างกว้างขวางหลากหลาย นอกจากเป็นเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าเพลงเรื่องเป็นกลุ่มเพลงที่มีมาแต่ครั้งอดีตกาล ด้วยวิธีการการประสมเพลงของเพลงเรื่องเองที่มีรูปแบบหลากหลาย ทั้งเพลงช้า เพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ เพลงฉิ่ง เป็นต้น จึงเป็นแม่บทเพลงให้ต่อยอดความคิดในการพัฒนารูปแบบของเพลงไทยตามแนวคิดของโบราณจารย์ดนตรี เพลงเรื่องด้วยโครงสร้างการร้อยเพลงจะเห็นว่าเพลงแต่ละเพลงมีความสัมพันธ์กันเชิงโครงสร้างสังคีตลักษณะ กล่าวคือ ร้อยกันโดยบันไดเสียง ร้อยกันโดยสำนวนเพลง ร้อยกันโดยสำเนียงเพลง ร้อยกันโดยรูปแบบเพลง (Form) ฯลฯ เมื่อแนวคิดการร้อยเพลงเรื่องมีความหนักแน่นเป็นมาตรฐาน ผนวกกับระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์ จึงทำให้เพลงเรื่องเป็นทั้งแม่บทหลักการของเพลงไทยและเป็นคลังของเพลงไทย (Music Storage) ความมั่นคงของเพลงเรื่องเกิดจาก เอกลักษณ์ 3 ประการ กล่าวคือ ขนบการร้อยเพลง มือฆ้อง และระเบียบวิธีการบรรเลง จึงเป็นสามเสาแห่งองค์ความรู้หลักของดนตรีไทยในยุคต่อมา

## ภาพที่ 2

เอกลักษณ์เพลงแม่บทของเพลงเรื่อง



### 3. เพลงเรื่อง แม่บทเพลงพัฒนาทักษะการบรรเลง

เพลงเรื่องโดยบริบทของระดับชั้นเพลงแล้ว มิใช่เพลงในขั้นปฐมบทของการเรียนดนตรีไทย แต่อาจกล่าวได้ว่าเพลงเรื่องเป็นเพลงชั้นกลาง จนถึงเพลงในระดับสูง เนื่องจากเพลงเรื่องมีความยาว มีลีลาสำนวนเอกลักษณ์ต่างจากเพลงไทยประเภทอื่น ดังนั้น ผู้เรียนจำเป็นต้องมีความรู้ดีและทักษะดีในระดับหนึ่งผ่านการเรียนเพลงโหมโรงกลอง อาทิงค์ เพลงชุด โหมโรงช้า หรือเพลงเถามาได้ระยะหนึ่งแล้ว การเรียนเพลงเรื่องถึงแม้จะไม่เชื่อมโยงโดยตรงกับความศักดิ์สิทธิ์เฉกเช่นเพลงหน้าพาทย์ แต่มีระเบียบวิธีการบรรเลงที่มีรูปแบบเฉพาะ ผู้เรียนเมื่อ

ได้รับการพิจารณาจากครูแล้วว่าสมควรจะต้องต่อเพลงเรื่อง ผู้เรียนจะก้าวเข้าสู่มิติใหม่ของการเรียนดนตรีไทยอีกแบบฉบับหนึ่ง การเรียนเพลงเรื่องในเบื้องต้นเมื่อพิจารณาจากรูปร่างของเพลงเรื่องจะพบว่า เป็นเพลงหลายๆ เพลงมาเรียงต่อกัน ในขั้นต้นนี้ผู้เรียนจำเป็นต้องมีความฉับไวในความจำเนื้อหาสาระของเพลง แม่นยำในการผลัดจากเพลงหนึ่งไปสู่อีกเพลงหนึ่งตามลำดับเพลงอย่างไม่คลาดเคลื่อนและมีที่สำคัญ คือ เพลงเรื่องมีสำนวนเพลงสลับซับซ้อน ยักเยื้องบ้าง มีสำนวนยืดยาว มีสำนวนกระชั้นบ้าง ซึ่งจะขัดกับธรรมชาติของนักดนตรีที่แบ่งสัดส่วนทำนองอย่างเพลงเถา หรือเพลงอื่นๆ สัดส่วนทำนองที่กล่าวมานี้เองเป็นเอกลักษณ์ของเพลงเรื่อง ผู้บรรเลงต้องมีความจดจ่อกับทำนองเพลงอย่างที่เราเรียกว่ามีสติรู้และเข้าใจสำนวนของเพลงเรื่องอย่างตามทันไม่หลงสำนวน

ดังนั้นเพลงเรื่องจึงถูกออกแบบมาให้เพลงสำหรับผู้ฟังที่เป็นนักดนตรีไทยใช้ฝึกปรือทักษะหลายประการ โดยทักษะหลายทักษะสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการบรรเลงเพลงประเภทอื่นได้เป็นอย่างดี โบราณจารย์ได้ใช้เพลงเรื่องเป็นบันไดในการก้าวสู่ความเป็นผู้มีภูมิรู้และภูมิทักษะที่ตีบรรจไว้ในเพลงเรื่องต่างๆ โครงสร้างของเพลงเรื่อง ระบบเสียงของเพลงเรื่อง ลักษณะของประเภทเพลงเรื่อง จึงเป็นตัวแปรสำคัญในการหยิบเพลงเรื่องต่างๆ มาใช้ในการพัฒนาทักษะการปฏิบัติด้านต่างๆ กล่าวคือ การฝึกฝนจังหวะ การฝึกทักษะด้านกำลัง การฝึกทักษะด้านความคิด การบรรเลงเพลงเรื่องจึงมิใช่เพียงการบรรเลงเพลงในโอกาสต่างๆ อย่างเดียว แต่เพลงเรื่องยังถูกยกมาใช้เป็นเครื่องมือพัฒนาศักยภาพทางดนตรีของนักดนตรีด้วย

### 3.1 การฝึกทักษะด้านกำลัง

ประตูด่านแรกของนักดนตรีไทยโดยเฉพาะกลุ่มเป็พาทย์ ทั้งฆ้อง ระนาด เป็ เป็นต้น สิ่งที่ต้องสำรวจเป็นประการแรกในการบรรเลงเพลงเรื่อง คือ ทักษะปฏิบัติเรื่องกำลัง เพราะเพลงเรื่องได้ชื่อว่าเป็นเพลงที่มีความยาวของทำนองอันเนื่องจากการนำเพลงหลายเพลงผูกร้อยเข้าด้วยกัน ความสามารถของผู้บรรเลงจึงต้องมีกำลังในการบรรเลงได้เป็นเวลานาน ควบคุมแนวการบรรเลง ควบคุมคุณภาพเสียง ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญของระเบียบวิธีการบรรเลง โดยการพัฒนาทักษะดังกล่าวได้ถูกแฝงเอาไว้ในเพลงไทยประกอบด้วยกลุ่มเพลงที่ใช้เพื่อจุดประสงค์ในการพัฒนาทักษะด้านกำลัง

เพลงเรื่องแขกมดดินหนู ลักษณะเพลงมีท่วงทำนองเป็นทางพื้นโดยตลอดสำหรับเพลงและมีฆ้องเป็นทำนองที่ผันแปรให้มีลักษณะเก็บในท่วงทำนองตัวเองแล้ว คุณสมบัติพิเศษของเพลงเรื่องแขกมดดินหนู คือ คู่เสียงของมือฆ้อง กล่าวคือ ใช้คู่เสียงคู่สี่ คู่แปด คู่เก้า และคู่สิบ ระคนกันไปทั้งชุดเพลง ในส่วนของจังหวะมีความหลากหลาย เช่น มีสำนวนทำนองลักจังหวะ สำนวนทำนองขยี้ สำนวนทำนองหน่วงหรือยัดจังหวะ ใช้ในการฝึกฝนความสามารถเรื่องจังหวะของนักดนตรีได้ ด้วยคุณสมบัติพิเศษที่กล่าวมาเพลงเรื่องแขกมดดินหนู จึงเป็นเพลงแม่บท

สำหรับใช้ฝึกทักษะในการไล่มือได้ นอกจากนี้ยังมีเพลงเรื่องเพลงฉิ่งมุล่ง ที่สามารถหยิบยกมาใช้ในการพัฒนาทักษะการปฏิบัติด้านกำลังได้ด้วย

ข้อสังเกตทางสังคีตลักษณะของเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เนื่องจากเพลงประเภทนี้ไม่มีหน้าทับกำกับสำนวนเพลงจึงมีความอิสระในรูปแบบการสร้างสำนวนที่อาศัยวางโครงสร้างทำนองบนจังหวะฉิ่งเป็นหลัก กล่าวคือ แนวการบรรเลงในการบรรเลงจำพวกเพลงฉิ่ง ผวนวกกับกระสวนทำนองที่ส่งเสริมให้การบรรเลงมุ่งไปสู่การเร่งแนวการบรรเลงได้ง่าย เนื่องจากจังหวะที่คอยกำกับทำนองมีลักษณะหลวม ๆ และเป็นจังหวะสม่ำเสมอกระชับ ผู้บรรเลงเพลงฉิ่งจำเป็นต้องรู้จักการควบคุมอัตราของการบรรเลงให้เป็นไปตามระเบียบวิธีการบรรเลง การควบคุมการบรรเลงจึงจำเป็นต้องรักษาแนวการบรรเลงดำเนินถึงสำนวนทำนองที่มีลักษณะเร่งแนวในตัว และระยะเวลาความยาวของเพลง หากผู้บรรเลงฝึกฝนเพลงฉิ่งจนมีความชำนาญจะสามารถบริหารกำลังและแนวการบรรเลงได้อย่างลงตัว ถูกต้องตามขนบการบรรเลง

### 3.2 ฝึกทักษะด้านความคิด

ประตูด่านที่สองถือเป็นการนำความคิดของการแปรทำนองซึ่งถือเป็นศาสตร์ชั้นสูงของดนตรีไทย เป็นการร้อยเรียงสำนวนทำนองตามคุณสมบัติของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น กล่าวคือ เครื่องดนตรีไทยมีการแบ่งหมวดหมู่จากกิริยาการเกิดของเสียงประจำเครื่องดนตรีนั้น ๆ อาทิ ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีสังกัดประเภทเครื่องดี การผลิตเสียงเกิดจากการตีไม้ลงไปบนผืนระนาด ลักษณะการดี คือ ดีสองมือพร้อมกันเป็นหลักในเสียงเดียวกันแต่ห่างกันตามระดับเสียงหนึ่งช่วงเสียง (คู่แปด) การแปรทำนองของระนาดเอกจึงต้องวางอยู่บนฐานความคิดสำคัญที่ว่าด้วยเงื่อนไขของลักษณะการบรรเลงระนาดเอก องค์ประกอบอื่นที่ส่งผลต่อการประดิษฐ์ทางแปรของระนาดเอก หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ขอบเขตเสียง ย่านเสียง ลักษณะวิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ในวงดนตรีไทย ฯลฯ ล้วนมีความสำคัญใช้เป็นเครื่องยึดโยงกับความคิดในการแปรทำนองด้วยกันทั้งสิ้น

เมื่อนักดนตรีเรียนดนตรีจนถึงขั้นสามารถจำแนกบทบาทการบรรเลงตามคุณสมบัติการแปรทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้ ขั้นต่อไป คือ การเรียนเพลงและการพัฒนาทักษะในการแปรทำนองเพลง เพลงเรื่องมีลักษณะที่อำนวยความสะดวกการใช้เป็นเพลงแม่บทในการพัฒนาทักษะการแปรทำนองของเครื่องดนตรี ยกตัวอย่างเพลงเรื่องทะเลแยะ เป็นเพลงเรื่องที่เหมาะสมกับการใช้เป็นเพลงแม่บทสำหรับใช้ฝึกคิดและพัฒนาความคิดเกี่ยวกับการแปรทำนอง โดยเพลงเรื่องทะเลแยะมีคุณสมบัติพิเศษ คือ มีการเปลี่ยนบันไดเสียง มีทำนองซ้ำท้ายวรรค (สร้อย) มีความยาวของทำนอง โดยคุณสมบัติที่กล่าวมานี้เป็นส่วนสำคัญในการใช้เป็นโจทย์พื้นฐานในการประดิษฐ์สู่ทางการดำเนินกลอน (แปรทำนอง) ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถอธิบายให้ละเอียดได้ดังนี้

3.2.1 บันไดเสียง มีความสำคัญต่อการคิดประดิษฐ์ทำนองแปร กล่าวคือ เพลงที่มีการใช้บันไดเสียงมากกว่าหนึ่งบันไดเสียง จุดสำคัญอยู่ที่การเปลี่ยนบันไดเสียงหนึ่งไปสู่อีกบันไดเสียงหนึ่ง ผู้บรรเลงจำเป็นต้องประดิษฐ์การดำเนินกลอนให้เหมาะสมราบรื่น การผลัดบันไดเสียงจึงเป็นสิ่งที่ใช้ฝึกความคิดให้สร้างกลอนของเครื่องดนตรีร้อยเรียง ไม่สะดุดหู ผู้ที่สามารถสร้างกลอนเพลงได้แยบคายถือว่าเป็นผู้มีความรู้ดี มีทักษะทางความคิดละเอียด

3.2.2 ทำนองซ้ำทำยวรรค (สร้อย) ซึ่งคุณสมบัติของสร้อยคือ เป็นท่วงทำนองซ้ำระคนไปทั่วทั้งชุดเพลง หรือต่อท้ายท่อนเพลง ผู้บรรเลงต้องรู้จักคิดประดิษฐ์ทำนองแปรที่มีรากฐานจากทำนองซ้ำเดียวกันให้แตกแขนงเป็นการดำเนินกลอนที่ไม่ซ้ำกัน แต่อยู่ในขอบเขตโครงสร้างทำนองที่มาจากต้นทางเดียวกัน ผู้บรรเลงที่สามารถคิดประดิษฐ์ทางแปรได้แตกต่างหลากหลายในทำนองแม่บทที่ซ้ำๆ กันออกไปเป็นทำนองแปรหลายๆ ส่วนนับได้ว่ามีความแตกฉานทางความคิดสูง

3.2.3 ความยาวของทำนอง มีส่วนช่วยให้ผู้บรรเลงใช้เวลากับบทเพลงได้เป็นเวลานาน ทำนองเพลงเรื่องจึงเหมาะสมกับการใช้เป็นต้นทางในการสะสมประสบการณ์ทำนองเพลงและการแปรทำนอง ทำนองเพลงที่ยาวให้ทั้งการส่งเสริมการพัฒนาทักษะด้านกำลังและเป็นโครงสร้างทางความคิดให้ผู้บรรเลงเผชิญหน้ากับทำนองที่หลากหลาย

#### 4. สรุปผล

ในวัฒนธรรมดนตรีไทย มีมิติทางความรู้ซับซ้อนและมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวัฒนธรรม การเข้าถึงรูปแบบทางมโนทัศน์ดนตรีไทยต้องอาศัยการศึกษาผ่านแก่นสารสาระวัฒนธรรมดนตรีไทย อนึ่ง เพลงไทยมีบทบาทสำคัญในการธำรงเอกลักษณ์ทางดุริยางคศาสตร์ เป็นเสมือนร่องรอยทางประวัติศาสตร์และเป็นสื่อกลางในการทำความเข้าใจกระบวนการทำงานของเพลง บทบาทของเพลง และความรู้ความคิดของผู้ประพันธ์เพลง กระทั่งรูปแบบของค่านิยมของคนในวัฒนธรรม บทความนี้มุ่งประเด็นไปในการตีความเพลงไทยในมิติคุณค่านิยมของบทเพลง โดยยกประเด็นเพลงเรื่อง มาเป็นวัตถุศึกษาและชี้ให้เห็นว่าในมิติทางดุริยางคศิลป์ไทย เพลงเรื่องมีบทบาทและมีอิทธิพลต่อพัฒนาการทางดนตรีไทยสูง เพลงเรื่องเป็นเพลงที่มีสถานะแผ่ไปด้วยหลักการและวิธีการอันสอดคล้องประสานกับขนบดนตรีไทย หลักการวิเคราะห์หาคุณสมบัติของเพลงเรื่องที่นอกเหนือจากการวิเคราะห์ทางสังคีตลักษณะจะเป็นต้นทางความคิดให้วิเคราะห์เพลงเรื่องในมิติเพลงแม่บทของดนตรีไทย

เพลงเรื่องจึงได้รับการวิเคราะห์และพิจารณาให้เป็นประเด็นศึกษาของความเป็นแม่บทของเพลงไทยอื่นๆ อาทิ แม่บทของเพลงเถา แม่บทของเพลงตับ และเพลงเรื่อง แม่บทของเพลงประกอบพิธีกรรม แม่บทของเพลงประกอบการแสดง หากมองจากทัศนะดังกล่าวนี้จะ

พบว่า เพลงเรื่องเปรียบเสมือนจุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมเพลงไทยที่ใช้เป็นต้นทางในการขยายองค์ความรู้ของเพลงไทยให้แตกแขนงอย่างมาก นอกจากนี้ เพลงเรื่องยังสามารถได้รับการนิยามในฐานะเพลงที่เป็นแม่บทในการฝึกทักษะ กล่าวคือ เพลงเรื่อง แม่บทเพลงพัฒนาทักษะการบรรเลง โดยในสังคมดนตรีไทยนับเพลงเรื่องเป็นเพลงในระดับขั้นของผู้บรรเลงที่เป็นนักดนตรีวิชาชีพ การพัฒนาทักษะทั้งสองด้าน คือ ทักษะด้านกำลัง และทักษะด้านความคิด ผ่านวัฒนธรรมการใช้เพลงเรื่อง ดังนั้นเพลงเรื่องจึงมีเพียงให้คุณค่าในฐานะเพลงประเภทหนึ่งที่มีมาแต่อดีตกาล หรือเป็นเพียงสิ่งตกทอดจากโบราณอาจารย์เท่านั้น แต่เพลงเรื่องยังคงเป็นปัจจัยสำคัญในการเป็นเครื่องมือสร้างและส่งเสริมดนตรีไทยในระดับกว้าง สอดแทรกบทบาทไปทั้งระบบโครงสร้างของวัฒนธรรมดนตรี นับได้ว่าเพลงเรื่องมิได้เพียงทำหน้าที่เชิงวัตถุวิสัย (Objectivity) แต่ยังส่งผลโดยตรงต่อโครงสร้างของดนตรีไทยอย่างมีนัยสำคัญ

การใช้มุมมองของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย เพลงเรื่องเป็นเพลงที่อยู่ในระดับขั้นระหว่างความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred) และความเป็นมนุษย์โลก (Secular) กล่าวคือ เป็นเพลงพิธีกรรมของมนุษย์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางศาสนาในบางกรณี เมื่อวิเคราะห์ที่โครงสร้างเพลงเรื่อง ถือได้ว่าเป็นจุดกำเนิดของโครงสร้างเพลงไทยและโยงใยเป็นพื้นที่ที่กว้าง การดำรงอยู่ของเพลงเรื่องจึงเป็นการรักษาไว้ (Maintain) ของระบบเพลงไทยอย่างมีเสถียรภาพ ด้วยความเป็นต้นแบบที่แน่นอนหาของเพลงเรื่องที่ส่งผลต่อบริบททางวัฒนธรรมอนุรักษนิยม เพลงเรื่องเป็นทั้งเครื่องมือและตัวดำเนินการที่ผูกความคิดคนในสังคมดนตรีไทยให้ยังคงฉายเอกลักษณ์ท่ามกลางพลวัตความเป็นสังคมร่วมสมัยของไทย กล่าวคือเมื่อบทเพลงมีระบบของตัวเองและยึดโยงระหว่างกัน นักดนตรีในฐานะผู้ใช้เพลงย่อมอยู่ภายใต้เกณฑ์ของเพลงด้วย ความแน่นอนหาในระเบียบวิธีการบรรเลงเพลง การต่อเพลง และกฎเกณฑ์แห่งเพลงเป็นส่วนหนึ่งในการหล่อหลอมและแสดงอิทธิพลต่อรากความคิดของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยเสนอภาพตัวแทนความเป็นอนุรักษนิยมโดยรากฐาน (Radical Conservative) ของคนดนตรีไทยอย่างมีที่มาที่ไป ดังนั้นภาพพจน์ของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยอาจได้รับการมองว่ายึดติดกับสิ่งเก่า และยากต่อการปรับเปลี่ยนไปตามความทันสมัย (Modernity) เนื้อหาในบทความนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถอธิบายระบบทางดนตรีวิทยา (Systematic Musicology) เป็นข้อมูลปฐมภูมิในการนำไปวิเคราะห์รูปแบบความคิดของประชาคมดนตรีไทยสืบไป



### เอกสารอ้างอิง/References

- กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ข่าวคม พรประสิทธิ์. (2545). *อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง* (รายงานผลการวิจัย). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชยุดิ ทศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2563). แนวคิดเรื่องทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 7(1). 185-201.
- ป๊อบ คงลายทอง. (2552). ดนตรีพิธีกรรมในราชสำนัก. ใน คณะกรรมการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37 (บ.ก.), *ดนตรีพิธีกรรม*. การประชุมวิชาการ เนื่องในโอกาสครบรอบ 75 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37. (น. 37-65). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา.
- พิชิต ชัยเสรี. (2536). *สืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1: เพลงไทยต้องรู้*. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิศการก แก้วลอย. (2558). *วิรัชเพลงเรื่อง*. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.