©Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi (FA_RMUTT)
FARAA Journal of fine arts research and applied arts
https://so05.tci-thaijo.org/index.php/arts/index
e-ISSN 2822-0048
JOURNAL OF FINE ARTS RESEARCH AND APPLIED ARTS
Vol.12 No.3 (September-December 2025)

Research Articles

https://doi.org/10.60101/faraa.2025.283955

Musical Traits of Lakhon Accompaniment Song in Raai Song, O Song, and Thon Song

Somkiat Phumipak
Chanthaburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
E-mail : ksomkiat_1169@hotmail.com

Abstract

This research uses qualitative research methods. The objectives were 1. to study the knowledge of special rhythm songs used in drama performances and 2. to study the musical traits of Lakhon Accompaniment Song in Raai song, O song, and Thon song, which are distinctive groups with specific rules and conventions. Data were collected through interviews with key informants.

The research results found that the objective 1 the special rhythm songs used in the performances have outstanding singing melodies and musical melodies, whether it be the Ching (cymbal rhythm pattern), the Na-tap (drum rhythm pattern), the singing rhythm, even the musical instruments play an important role according to their function. The musicians have created it as a specific art, as well as having principles and methods of practice according to the model and having a unique musical style. And objective 2; Raai songs is to divide them into 1) Songs with regular rhythms that not include Na-tap and without musical accompaniment, using a Krab Phuang (a set of alternating wooden and brass sheets tied together with rope at the bottom) to play as a rhythm instrument. 2) Songs that include a Na-tap and are accompanied by the Thon Chatri and Klong Chatri drums.; O songs are divided into 1) songs with a special rhythm called Ching Tat, without Na-tap but have music 2) songs with Na-tap, singing in Song Mai and Luk Yone and with a music; and Thon song uses a special Na-tap, which is the "Balim" or "Kuen Ma", which is played to accompany the song, but no accompanying music. For the above song groups, the performers must have specific knowledge of the musical style that is correct according to the established conventions.

Keywords : Musical Traits, Lakhon Accompaniment Songs, Raai Song, O Songs, Thon Song

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ และเพลงโทน

สมเกียรติ ภูมิภักดิ์
วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อีเมล : ksomkiat_1169@hotmail.com

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาองค์ความรู้ของเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดงละคร และ 2. ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ เพลงโทน ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงพิเศษที่ควรค่าแก่การศึกษาแบบแผนบัญญัติ เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่า วัตถุประสงค์ที่ 1 บทเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดง มีความโดดเด่นของทำนองทางร้องและทำนองทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นจังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ จังหวะของทางร้อง แม้กระทั่งเครื่องดนตรีก็มีส่วนสำคัญไปตามหน้าที่ โดยสังคีตยากรได้ประดิษฐ์ไว้เป็นศิลปะเฉพาะตลอดจนมีหลักวิธีการปฏิบัติตามแบบแผนและมีคีตลักษณ์เฉพาะ และวัตถุประสงค์ที่ 2 เพลงร่ายประกอบด้วย แบ่งเป็น 1) บทเพลงจังหวะปกติที่ไม่มีหน้าทับตีกำกับและไม่มีดนตรีรับ ใช้กรับตีเป็นเครื่องประกอบจังหวะ 2) บทเพลงที่มีหน้าทับตีกำกับ โดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีตีเป็นหน้าทับกำกับจังหวะ เพลงโอ้ แบ่งเป็น 1) บทเพลงที่ใช้จังหวะพิเศษ เรียกว่า ฉิ่งตัด ไม่มีหน้าทับตีประกอบมีดนตรีรับ 2) บทเพลงที่ใช้หน้าทับตีกำกับ มีการขับร้องแบบสองไม้ลูกโยน มีดนตรีรับ และเพลงโทน มีการใช้จังหวะหน้าทับพิเศษ คือ ใช้หน้าทับ “บะหลิ่ม หรือ ขึ้นม้า” ตีประกอบกับบทเพลง แต่ไม่มีดนตรีรับ ซึ่งกลุ่มเพลงข้างต้นผู้บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงจะต้องมีองค์ความรู้คีตลักษณ์เฉพาะที่ถูกต้องตามแบบแผนบัญญัติ

คำสำคัญ : ลักษณะเฉพาะทางดนตรี, เพลงประกอบการแสดงละคร, เพลงร่าย, เพลงโอ้, เพลงโทน

1. บทนำ (Introduction)

ดนตรีและนาฏศิลป์เป็นศิลปะแห่งภูมิปัญญาโดยมานุษยศิลป์ อันว่าด้วยศาสตร์และศิลป์สัมพันธ์กับสรรพวิทย์หลายแขนงมี วรรณศิลป์ (บทร้อง) โบราณคดี (จารึก) ประวัติศาสตร์ (เรื่องราว) ภาษาศาสตร์ (ชื่อเพลง) คณิตศาสตร์ (คำนวณ) นิเวศวิทยา (ที่อยู่อาศัย) สังคมวิทยา (ระเบียบ วินัย จารีต) สรีรวิทยา (กายสัมผัส) เป็นอาทิ ปรากฏเป็นความงามที่ถูกถ่ายทอดความรู้สึกด้วยจิตวิญญาณ ส่งผลความเป็นเสน่ห์ศิลป์แห่งสุนทรียศาสตร์อันรับรู้ได้ด้วยโสตสัมผัส กายสัมผัส วจีสัมผัส ของผู้เสพ แสดงความเป็นเอกลักษณ์จรรโลงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมชาติ

ความผูกพันซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและนาฏศิลป์ เป็นจารีตศาสตร์สัมพันธ์กันมาช้านาน ควรแก่การยกย่องเชิดชูบูรพาจารย์ที่ได้บรรจงสร้างไว้อย่างละเอียดอ่อน ลึกซึ้งด้วยศิลป์และศาสตร์ชั้นสูง ดังปรากฏในละครชาตรี ละครนอก ละครใน ซึ่งนอกจากความงดงามด้านวรรณกรรมและท่ารำอันประณีตทางนาฏศิลป์แล้ว บทบาทของดนตรียังให้ความสมบูรณ์และส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดอรรถรสด้วยบทเพลง อันไพเราะ ซึ่งสังคีตาจารย์ได้นำบทเพลงที่เป็นของดั้งเดิมและประดิษฐ์ขึ้นใหม่มาร้อยเรียงบรรจุให้สอดคล้องรองรับกันกับลีลาท่ารำทางนาฏศิลป์ ในทางเดียวกันนั้นความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์และดนตรี คือ นาฏยศิลปินและนักนาฏยประดิษฐ์ต้องเข้าใจโครงสร้างของเพลงและหน้าที่ของเพลงแต่ละท่อนที่ตน จะนำไปใช้ เพื่อให้นาฏยศิลป์เป็นหนึ่งเดียวกับดนตรีในด้านอารมณ์ ท่าทาง และการเคลื่อนไหว (Virunrak, 2004) ทั้งนี้บทเพลงเป็นอัตราจังหวะปกติบ้าง บทเพลงอัตราจังหวะพิเศษบ้าง ทั้งที่ใช้หน้าทับพิเศษและเพลงที่ไม่มีหน้าทับในอัตราจังหวะพิเศษ

บทเพลงที่ใช้หน้าทับพิเศษและเพลงที่ไม่มีหน้าทับในอัตราจังหวะพิเศษ ดังกล่าวข้างต้นเป็นคุณสมบัติว่าด้วยองค์ความรู้ ประกอบด้วย องค์ความรู้เพลงจังหวะพิเศษ ความสัมพันธ์ของเพลงกับการแสดง และลักษณะเฉพาะทางดนตรี กระนั้นก็ตาม มีบทเพลงจำนวนหนึ่งเสมือนจะถูกลืม อาจเป็นเพราะค่านิยมทางสังคมความบันเทิงที่ไม่ได้รับการสนับสนุนเท่าที่ควร วาระโอกาสการจัดการแสดงที่ไม่อำนวย หรือผู้ได้รับการถ่ายทอดทางดนตรีและนาฏศิลป์ลดน้อยลง เพราะบางบทเพลงและท่ารำ พาทยกรและนาฏยกรประดิษฐ์เพลงและท่ารำเพื่อใช้แสดงเป็นพิเศษเฉพาะเรื่องนั้น ตอนนั้นและบุคคลนั้นโดยเฉพาะ อีกทั้งเป็นระยะการขาดช่วงหวงวิชาก็เป็นได้ บทเพลงอันทรงคุณค่านั้นประกอบด้วย ประเภทเพลงโอ้ เพลงร่าย และเพลงโทน ซึ่งพบว่าในปัจจุบันยังไม่มีงานวิจัยที่ทำการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทั้ง 3 ประเภท

ผู้วิจัยจึงมีสนใจและตระหนักถึงความสำคัญอันเป็นรากฐานวิชาการแห่งต้นฉบับที่มีคุณประโยชน์กับการดนตรีและการละคร ด้วยอุปสรรค ปัญหา ความเป็นมา และความสำคัญดังกล่าวข้างต้นจึงควรศึกษาคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงละคร ทั้งเป็นการสืบทอดเจตนารมณ์ของบรรพชนศิลป์ในด้านองค์ความรู้ที่อุดมด้วยทักษะกระบวนการปฏิบัติดังกล่าว ดำรงความเป็นศิลปะ อันล้ำค่าให้คงอยู่สืบไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objectives)

2.1 เพื่อศึกษาองค์ความรู้ของเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดงละคร

2.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ และเพลงโทน

3. ขอบเขตของการวิจัย (Research Scope)

การศึกษาลักษณะเฉพาะของเพลงประกอบการแสดงละครนี้ มุ่งศึกษาบทเพลง ประกอบด้วย บทเพลงประเภทเพลงโอ้ ประเภทเพลงร่าย และประเภทเพลงโทน เพื่อสังเคราะห์ความสัมพันธ์ ในด้านองค์ความรู้เพลงจังหวะพิเศษ ได้แก่ หน้าทับ ทางร้อง จังหวะ เครื่องดนตรี ความสัมพันธ์ของเพลงกับการแสดง ได้แก่ บทร้องตัวละคร กลุ่มเสียง โน้ตเพลง และลักษณะเฉพาะทางดนตรี ได้แก่ รูปแบบโครงสร้าง และวิธีการบรรเลง

4. วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methods)

4.1 การศึกษาใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

4.2 เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร หนังสือ ตำรา สื่อ สิ่งตีพิมพ์ที่เป็นบทละคร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้อง จำนวน 19 ท่าน ประกอบด้วย ด้านดนตรี 11 ท่าน และด้านนาฏศิลป์ 8 ท่าน

4.3 วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ จำแนกข้อมูลออกเป็น

1) องค์ความรู้เพลงจังหวะพิเศษ

2) ความสัมพันธ์ของเพลงกับการแสดงละคร

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.4 นำเสนอข้อมูลในรูปแบบของเอกสารงานวิจัย และการตีพิมพ์เผยแพร่บทความวิจัย

5. ประโยชน์ของการวิจัย (Research Benefits)

5.1 ทราบถึงองค์ความรู้ของเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดงละคร

5.2 ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ และเพลงโทน

6. ผลการวิจัย (Research Results)

6.1 การศึกษาองค์ความรู้ของเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดงละคร

ดนตรี นาฏศิลป์ เป็นศิลปะที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันในบทบาทการรับใช้สังคม เป็นมหรสพให้ความสุขความบันเทิงกับผู้เสพมาแต่อดีตกาล บรรพชนศิลป์ที่ได้ร่วมกันประดิษฐ์คิดค้นงานศิลปะก่อรากสร้างหลักฐานมั่นคงเป็นองค์ความรู้ บรรลุเป็นมาตรฐานและได้รับการอนุรักษ์ไว้ซึ่งคุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ สืบทอดเป็นความลงตัวแห่งสุนทรียะ ศิลปศาสตร์ การดนตรี และนาฏศิลป์ที่โดดเด่นของทำนองทางร้องและทำนองทางดนตรี ตลอดจนหลักวิธีการปฏิบัติ แสดงความเป็นลักษณะเฉพาะของ “บทเพลงจังหวะพิเศษ” อันหมายถึง

1) ทำนองทางดนตรีและทางร้องโดยสังคีตาจารย์ได้ประดิษฐ์ไว้เป็นศิลปะเฉพาะแยกเป็นบทเพลงในจังหวะปกติที่ไม่มีหน้าทับตีกำกับและไม่มีดนตรีรับ เช่น เพลงร่าย (ใน) เพลงร่าย (นอก) เพลงรื้อร่าย ประการหนึ่ง และมีหน้าทับตีกำกับ เช่น เพลงร่ายชาตรี 1 เพลงร่ายชาตรี 2 เพลงร่ายชาตรี 3

2) ทำนองทางดนตรีและทางร้องโดยสังคีตาจารย์ได้ประดิษฐ์ไว้เป็นศิลปะเฉพาะที่เป็นบทเพลงในจังหวะพิเศษเทียบได้กับจังหวะสากล $\frac{7}{4}$ ไม่มีหน้าทับตีประกอบ มีดนตรีรับ เช่น

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

เพลงโอ้ปี่ (ใน) เพลงโอ้โลม โอ้โลมสิงโต โอ้โลมเพลงฉิ่ง เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้ลาวครวญ และที่เป็นบทเพลงในจังหวะปกติ มีหน้าทับตีกำกับ มีดนตรีรับ เช่น เพลงโอ้ลาว เพลงโอ้ร่าย เพลงโอ้บูชากูณฑ์

3) ทำนองทางดนตรีและทางร้องโดยสังคีตาจารย์ได้ประดิษฐ์ไว้เป็นศิลปะเฉพาะที่เป็นบทเพลงในจังหวะปกติ แต่มีความเป็นพิเศษ กล่าวคือ มีหน้าทับตีประกอบกับบทเพลง เพียงแต่ไม่มีดนตรีรับ เป็นการอวดวรรณกรรม ทางร้อง หน้าทับ ท่ารำ เช่น เพลงโทนรถ เพลงโทนม้า และเพลงโทนช้าง

กระนั้นก็ตาม สิ่งซึ่งสำแดงองค์ความรู้สู่ศาสตร์ศิลป์ ที่ผูกพันเป็นพันธกิจอย่างเป็นระบบระเบียบอันขาดเสียมิได้ กล่าวคือ

1) หน้าทับ เป็นศัพท์สังคีตว่าด้วยวิธีการปฏิบัติเครื่องหนังจำพวกกลอง โบราณสมัยได้กำหนดไว้อย่างชัดเจนกับการแสดง นอกจากหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ที่เป็นรากฐานวิชาการดนตรีแล้ว ผู้รู้ทางดนตรีไทยยังได้คิดปรุงแต่งหน้าทับไว้เพื่อใช้กับบทเพลงจังหวะพิเศษ ซึ่งนอกเหนือไปจากบทเพลงปกติ คำว่า “พิเศษ” มิได้หมายความว่าบทเพลงที่เกิดขึ้นนั้นใช้หน้าทับพิเศษตีกำกับจังหวะหน้าทับ เช่น ร่ายชาตรี ใช้โทนชาตรี โทนสามพาหนะใช้หน้าทับบะหลิ่ม ซึ่งอาจหมายถึงบทเพลงนั้นมีความพิเศษที่ไม่ต้องใช้หน้าทับกำกับจังหวะ ทั้งนี้ก็เพื่ออวดทางร้องและทางดนตรีเป็นจังหวะพิเศษ เช่น โอ้ชาตรี เป็นต้น อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงเครื่องหนังที่เรียกว่า “คนเครื่องหนัง” ต้องมีความเข้าใจในการเข้าหน้าทับกับบทเพลง ควบคุมดูแลรักษาประคับประคองแนวทางการบรรเลงอย่างเอาใจใส่และได้อรรถรส

2) ทางร้อง เป็นศิลปะการประพันธ์เพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ด้วยสำนวนท่วงทีลีลาของบทเพลงที่ได้ประดิษฐ์ไว้เป็นเฉพาะ โดยมีวรรณกรรมที่เรียกว่า “บทร้อง” มาสนับสนุนเป็นการสื่อสารเรื่องราวให้เกิดความไพเราะได้อารมณ์คล้อยตาม ทางร้องแต่ละบทเพลงมีความงามแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง ยิ่งเป็นบทเพลงจังหวะพิเศษ เช่น โอ้ชาตรี ซึ่งผู้ขับร้องต้องมีคุณสมบัติในทักษะกระบวนการปฏิบัติให้เกิดความสละสลวย ไพเราะเสนาะด้วยจารีต

3) จังหวะ เป็นปัจจัยหลักของนักดนตรีประการหนึ่ง ที่นอกจากการตีฉิ่งกำหนดแนวความช้าเร็วไปโดยสม่ำเสมออย่างจังหวะปกติและจังหวะพิเศษ ยังบ่งบอกถึงทิศวิถีการเคลื่อนที่ของเสียงหรือจังหวะตัวโน้ตที่ถูกร้อยเรียงปรากฏในทำนองเพลงเป็นระยะและสัดส่วน แสดงความเป็นวรรคเพลง ประโยคเพลง ท่อนเพลง ในลักษณะเรียงเสียงบ้าง ข้ามเสียงบ้าง ถี่ห่างกันไปตามเจตนารมณ์ผู้แต่ง เพราะทุก ๆ เสียงมีความสำคัญด้วยจังหวะระยะทิศทางการดำเนินของเสียง โดยจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างมีนัยการส่งสัมผัสทางสุนทรียศาสตร์

4) เครื่องดนตรี เป็นอุปกรณ์อันทรงคุณค่าอย่างมีคุณภาพยิ่ง ประหนึ่งอาวุธประจำกายของศิลปินในอันที่จะบรรเลงขับร้องถ่ายทอดแสดงออกซึ่งความรู้สึกเป็นศิลป์เสน่ห์ รับรู้ได้ด้วยกายสัมผัส วจีสัมผัส มโนสัมผัส หาใช่นักดนตรีดีเครื่องดนตรีด้อย หรือ นักดนตรีด้อยเครื่องดนตรีดีอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องทำทำนองและเครื่องประกอบจังหวะต้องมีความสมบูรณ์เท่าเทียมกัน ก็ด้วยมีบทบาทหน้าที่สำคัญต่างโอกาสวาระกัน

6.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ เพลงโทน

6.2.1 เพลงร่าย แบ่งออกเป็น 1) เพลงร่าย ที่ไม่มีดนตรีรับ ไม่มีหน้าทับตีกำกับ ใช้กรับตีเป็นเครื่องประกอบจังหวะกับการขับร้อง 2) เพลงร่าย ที่ไม่มีดนตรีรับ ไม่มีหน้าทับตีกำกับ และไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ และ 3) เพลงร่าย ที่มีหน้าทับตีกำกับ มีเครื่องกำกับจังหวะและมีเครื่องประกอบจังหวะ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) เพลงร่าย ที่ไม่มีดนตรีรับ ไม่มีหน้าทับตีกำกับ ใช้กรับตีเป็นเครื่องประกอบจังหวะกับการขับร้องด้วยวรรณกรรมอย่างกลอนสุภาพ หรือที่เรียกว่า “บทร้อง” เป็นสำคัญ ผู้ขับร้องต้นเสียงต้องระมัดระวังการขับร้องในทำนองช่วงขึ้นต้นบทอย่างรอบคอบและถูกต้อง ทั้งยังเป็นการบอกจังหวะช่องไฟให้กรับตีได้ถูกที่ถูกทางอย่างไม่ขัดเขิน ต้องเข้าจังหวะให้ถูกต้องตามโบราณบัญญัติ อีกทั้งลูกคู่ร้องรับต่อไปในวรรครับได้อย่างเป็นแบบแผน ประกอบด้วย ร่าย (ใน) ร่าย (นอก) และรื้อร่าย

1.1) เพลงร่าย (ใน) มีลักษณะเฉพาะของทางดนตรี 2 ลักษณะ ดังนี้

1.1.1) ขึ้นร่ายแบบคำตัด ตัวอย่างเช่น ในวรรคสดับขึ้นต้นบทว่า “เมื่อนั้น หรือ บัดนั้น” ผู้ขับร้องหรือต้นเสียง เริ่มโดยการเอื้อนเอ่ยในวรรคสดับว่า /- - - ซ/- ล ซ ท/ นำใน 2 ห้องเพลงก่อนแล้วจึงดำเนินทำนองต่อไปด้วยการบรรจุคำว่า “เมื่อ” หรือ “บัด” ในห้องเพลงที่ 3 และลงเสียง “เอย” ในห้องเพลงที่ 4 ว่า /- - - -/- - - -/- - -บัด/- - -เอย/ ต่อด้วย /- - - -/- - - -/- - -บัด/- - -นั้น/ อันเป็นคีตลักษณ์เฉพาะของการขึ้นต้นด้วยท่วงทีลีลาขึ้นร่ายแบบคำตัดของผู้ขับร้องต้นเสียงในวรรคสดับ ส่วน “กรับ” ตีให้ลงจังหวะตรงกับคำว่า “เอย” แล้วดำเนินจังหวะต่อไปอย่างสม่ำเสมอในอัตราสองชั้น

1.1.2) ขึ้นร่ายแบบคำเต็ม ตัวอย่างเช่น ในวรรคสดับขึ้นต้นบทครบ 8 พยางค์ ผู้ขับร้องหรือลูกคู่ ดำเนินทำนองร้องรับด้วยบทร้องในวรรครับต่อไป โดยคำสุดท้ายของวรรครับต้องลงจังหวะกับกรับแล้วดำเนินจังหวะต่อไปอย่างสม่ำเสมอในอัตราสองชั้น

ตัวอย่าง การขึ้นร่ายแบบคำตัด

- - - -	- - - -	- - - บัด	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - บัด	- - - นั้น
- - - ซ	- ล ซ ท	- ล – ซ	- ล – ล	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล – ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ

ดำเนินจังหวะต่อไปอย่างสม่ำเสมอในอัตราสองชั้นจนจบ

- - ค่อยคืน	- - - คง	- - -ทรง	- - - รู้	- - - สึก	- - - กา	- - - -	- - - ยา
- ล ซ ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- ท – ล
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ

ตัวอย่าง การขึ้นร่ายแบบคำเต็ม

- - - สุด	- - - รัก	- - - สุด	- - - คิด	- - - -	- - จะบิด	- - - ความ	- - - -
- - - ซ	- - - ล	ท ล – ล	- - - ท	- - ล ท	ล ซ ล ซ	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ

ดำเนินจังหวะต่อไปอย่างสม่ำเสมอในอัตราสองชั้นจนจบ

- - - พ่าง	- - - เพียง	- - - จะ	- - พิ นาศ	- - - -	- - - ขาด	- - - -	- - - ใจ
- - - ลซ	- - - ล	- - – ซ	- - ล ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- ท – ล
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ

1.2) เพลงร่าย (นอก) ในกรณีขึ้นร่ายแบบคำตัดและขึ้นร่ายแบบคำเต็มมีลักษณะเดียวกับเพลงร่าย (ใน) แต่ปรากฏการขับร้องเพลงร่าย (นอก) ที่แสดงถึงคีตลักษณ์เฉพาะในช่วงท้ายพร้อมกับการตีตะโพนบอกสัญญาณลงท้ายทอดว่า /ติง ติง ติง ติง/ติง ตุ๊บ ติง พรึด/ ให้ความหมาย เป็นการเล่าทบทวนเนื้อเรื่อง หรือเป็นการเน้นเรื่องราวในขณะนั้น เพื่อให้ผู้เสพได้เข้าใจและเกิดอารมณ์คล้อยตาม หรือเป็นการให้ตัวแสดง “จำอวด” ออกมาเล่นตลกชวนหัวไปกับเนื้อหาอย่างสามัญระยะหนึ่ง แล้วจึงดำเนินการร้องร่าย (นอก) อย่างปกติต่อไปจนจบบทร้อง

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

ตัวอย่าง การตีตะโพนบอกสัญญาณลงท้าย

- - - เมื่อ	- เออ - เอย	- - - -	- - - นั้น	- อือ - เอย
- - - ซฟ	- ซ – ล	- - - ท	ล ซ – ท	- ล - -ล
- - - เมื่อ	- เออ - เอย	- - - -	- - - นั้น	- อือ - เอย

- - - -	- - - -	- - สุวรร	ณ หงส์ - เออ	- - - ทรง	- ฟัง – เอย	- - ให้ กัง	- - - ขา
- - - -	- - - -	- - ซ ซ	ซ ล - ซ	ล ซ ฟ ล	- ล – ล	- - ซฟ ซ	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

- สดับถ้อย	- พา – ที	- - - อ	สุ รา - -	- รา - ชา	- คิด ฉงน	- - สนเท่ห์	- - - ใจ
- ซ ฟ ซฟ	- ซ – ท	ฟ ซ – ซ	ล ล - -	- ล – ล	- ท ล ท	รำ ล ล ซฟ	- ซ ล ซ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

- เอ๊ย - -	- - - -	- จึงตรัสว่า	- - - -	- ร้อยชั่ง -	- - - นั่ง	อยู่นี่ - -
- ท - -	- รำทล-ซ	- ล ซ ลซ	- ซทล-ล	- ลซ ซฟ	ฟ ซ – ล	ซ ล - -
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

- อ สุ รี	- ไม่ – เห็น	- - หรือ ฉ	- - - ไหน	- เอ่อเอิงเงย	- - เอิงเอ๊ย
- ฟ ซ ซ	- ซฟ – ล	รำ - รำ ซ	- ซ ล ลรำ	- ซ ล ล	- - ล ท
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ติงติงติงติง	ติงตุ๊บติงพรืด

1.3) เพลงรื้อร่าย ทำนอง “รื้อ” เป็นคีตลักษณ์เฉพาะทำนองหนึ่งในช่วงขึ้นต้นบทมีความสง่าภูมิฐาน ทั้งท่วงทำนองทางร้องและลีลาท่ารำของตัวละครผู้มีฐานันดรศักดิ์ แต่เดิมใช้ชื่อว่า รื้อ หรือ รื้อร่ายศัพทัย หรือ ศัพทัย กระนั้นก็ตาม ท่วงทีลีลาทำนองช่วงขึ้นต้นบทมีส่วนสำคัญอันเป็นการบอกจังหวะช่องไฟให้กรับตีได้ถูกที่ถูกทางอย่างไม่ขัดเขิน อีกทั้งลูกคู่ร้องรับต่อไปในวรรครับได้อย่างเป็นแบบแผน

ตัวอย่างเช่น ผู้ขับร้องหรือต้นเสียง เอื้อนเอ่ยเป็นสัญญาณและคีตลักษณ์เฉพาะ การ “รื้อ” ในวรรคสดับด้วยบทร้องเป็นทำนองว่า /- - - -/- - - -/- - -เมื่อ/- - -เอ๊อ/ แล้วดำเนินต่อไปด้วยลีลาการ “รื้อ” จนถึงบทร้องว่า “นั้น” ผู้ตีกรับ ตีลงตรงคำว่า “เอ่ย” ต้นเสียงดำเนินต่อไปด้วยลีลาการ “รื้อ” ในวรรครับว่า /-อิน-ท/- -รชิต/ แล้วเอื้อนเอ่ยจนถึง “สิทธิศักดิ์” ลูกคู่ร้องรับว่า “เอ่ย ยักษา” ส่วนผู้ตีกรับตีลงหลังคำว่า “ศักดิ์” แล้วดำเนินจังหวะต่อไปอย่างอัตราสองชั้น ต้นเสียงดำเนินทำนอง การ “ร่าย” ในวรรครอง และลูกคู่ร้องรับในวรรคส่ง และปฏิบัติเช่นนี้จนถึงวรรครับของบทที่ 3 ผู้ขับร้องหรือต้นเสียงดำเนินการอันเป็นคีตลักษณ์เฉพาะเรียกว่า “ทอดแนว” ด้วยบทร้องว่า “ว่าพลางทางทรง ศรชัย” ลูกคู่ร้องรับว่า “คลาไคลออกจากโรงพิธี” ต้นเสียงและลูกคู่ดำเนินการร้อง “ทวนวรรค” อีกครั้งหนึ่งจึงเป็นการจบรื้อร่าย

2) เพลงร่ายที่ไม่มีดนตรีรับ ไม่มีหน้าทับตีกำกับ และไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ คือ ร่ายรุด เป็นเพลงร้องร่ายอีกลักษณะหนึ่งใช้บทวรรณกรรมกำหนดในอารมณ์ของเสียงอันเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพายุ พสุธา นที กึกก้องโกลาหลจนทำให้หมู่มวลสรรพสิ่งต้องสูญเสีย หรือไม่ก็ทำให้เกิดอัศจรรย์ การคืนชีพ และมีแนวความเร็วในช่วงท้าย

3) เพลงร่ายที่มีหน้าทับตีกำกับ มีเครื่องกำกับจังหวะ และมีเครื่องประกอบจังหวะ คือ ร่ายชาตรี บรรจุอยู่ในละครชาตรี เป็นบทเพลงที่ว่าด้วยความงามของทำนองทางร้อง วิธีตีโทนชาตรี กลองชาตรี ฉิ่ง และกรับ ต้องตีให้ถูกต้องตามโบราณบัญญัติ ประกอบด้วย

3.1) ร่ายชาตรี 1 ตัวอย่างเช่น ผู้ขับร้องหรือต้นเสียงในวรรคสดับว่า /- - - -/-นาคบาศ/-จำ-เพาะ/- - -เอย/ กลองชาตรีรับท้ายต่อจาก “เอย” ว่า “ตรู” ต้นเสียงดำเนินต่อด้วยการลักจังหวะว่า /- - - -/- - -เหมาะ/- - -มั่น/- - - -/ โทนชาตรีตีรับท้ายในจังหวะตกต่อจากคำว่า /- - - มั่น/-ท-ท/ พร้อมการตีฉิ่งและกรับในอัตราชั้นเดียวตลอดไปจนจบ 1 คำ โทนชาตรีว่า /-ป-ท/-ป-ป/-ท-ป/-ท-ท/กลองชาตรีคลุกเคล้าให้ได้สัดส่วนว่า /- - - -/- ต - ต/- ต - -/- ต - ต/ ผู้ขับร้องหรือลูกคู่ ดำเนินทำนองร้องรับในวรรครับลักจังหวะในพยางค์ท้ายว่า /- - -มัด/- -กระสัน/- -มโน/- - -รา/- - - -/-มา-ร/- - -ศรี/- - - -/ ผู้ขับร้อง หรือ ลูกคู่ ดำเนินทำนองร้องรับทวนวรรครับในลักษณะร้องรวบว่า /-มัดกระสัน/-มโนรา/-มา- -/- ร – ศรี/ ผู้ขับร้องหรือลูกคู่ ดำเนินทำนองร้องรับในวรรครับลักจังหวะ ในพยางค์ท้ายอีกครั้งหนึ่งว่า /- - -มัด/- -กระสัน/- -มโน/- - -รา/- - - -/-มา-ร/- - -ศรี/- - - -/ เมื่อลูกคู่ร้องรับทวนวรรครับอีกครั้งหนึ่ง โทนชาตรีในช่วงท้ายเป็นสัญญาณการหมดหรือจบวรรครับคำที่ 1 บากว่า /-ท-ท/-ท-ท/-ท-ป/-ท-ท/ กลองชาตรีตีบากให้ได้สัดส่วนว่า /- - - ตร/- - - -/- - - -/- ต - -/- ต - ต/ตรงกับทำนองทางร้องว่า /- - - -/- มา-ร/- - - ศรี/- - - -/ ส่วนฉิ่งและกรับ จบคำที่ 1 พร้อมกันในอัตราชั้นเดียว

3.2) ร่ายชาตรี 2 ตัวอย่างเช่น ผู้ขับร้อง หรือ ต้นเสียง ในวรรคสดับว่า /- - - -/ -เมื่อ-เอย/- - - -/- - - -/- - -นั้น/-เอย- -/ ต่อด้วยวรรครับด้วยการทวนคำก่อน 2 พยางค์ ว่า /- - - -/ -จึง-พระ/- -จึงพระ/-กัส-สป/- - - ฤ/- ษี - -/ - - -เอย/ ส่วนโทนชาตรีเข้าจังหวะหน้าทับตรงกับ “-กัส-สป” ว่า /- - - -/-ท-ป/ กลองชาตรีรับลงจังหวะว่า “ต” ฉิ่งและกรับตีเป็นจังหวะสม่ำเสมอว่า /- - - -/-ฉิ่ง-กรับ/ แล้วดำเนินเรื่อยไป ผู้ขับร้องลูกคู่รับท้ายวรรครับด้วยการทวนคำและลักจังหวะว่า /- - -ฤ/-ษี- -/ แล้วดำเนินร้องรวบด้วยการทวนวรรครับอีกครั้งหนึ่งว่า /-จึง-พระ/-กัส-สป/- - -ฤ/-ษี- -/ เป็นการจบคำที่ 1 ส่วนโทนชาตรีตีบากรับการร้องทวนวรรครับว่า /- - -ป/-ท-ท/-ป-ท/-ท-ป/ กลองชาตรีตีบากเช่นเดียวกันว่า /- - - -/- ต - ต/- ต - -/- ต - ต/

3.3) ร่ายชาตรี 3 ตัวอย่างเช่น ผู้ขับร้อง หรือ ต้นเสียง ในวรรคสดับว่า /- - -พระ/ - -เสด็จ/- - -โดย/-เดียว- -/ แล้วเอื้อนเอ่ยจึงถึงคำว่า /-ใน-ดง/- ดอน- -/ ส่วนโทนชาตรีเข้าจังหวะหน้าทับตรงกับ “โดย เดียว” ว่า /- - - ป/-ท-ป/ กลองชาตรีรับลงจังหวะว่า “ต” ฉิ่งและกรับตีเป็นจังหวะสม่ำเสมอว่า /- - - -/-ฉิ่ง-กรับ/ แล้วดำเนินเรื่อยไป ผู้ขับร้องลูกคู่รับวรรครับว่า /-มี-วา/- - -นร/- - - -/ -เป็น-เพื่อน/ แล้วเอื้อนเอ่ยจนถึงคำว่า /-ใน-ไพร/- - -สณฑ์/ จบท้ายการเอื้อนเอ่ยด้วยคำสร้อยว่า /- - -นะ/-เจ้า-เอย/ เป็นการจบคำที่ 1 ส่วนโทนชาตรี ตีบากรับการร้องทวนวรรครับว่า /- - -ป/-ท-ท/ -ป-ท/-ท-ป/ กลองชาตรีตีบากเช่นเดียวกันว่า /- - - -/-ต - ต/- ต - -/- ต - ต/

6.2.2 เพลงโอ้ มีลักษณะเฉพาะของทางดนตรีประกอบการแสดงละคร ดังนี้

1) เพลงโอ้ปี่ ประกอบด้วย โอ้ปี่ (ใน) โอ้ปี่ (นอก) เป็นบทเพลงที่ว่าด้วยลีลาทางร้อง ดนตรี และวรรณกรรม ในจังหวะพิเศษ ทางดนตรีสากล มีดนตรีรับอัตราทวีคูณ สิ่งสำคัญ คือ การตีฉิ่ง ที่เรียกว่า “ฉิ่งตัด” เป็นคุณลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการขับร้อง ด้วยอารมณ์เศร้าสร้อยละห้อยหวนถึงนางอันเป็นที่รักยิ่งอย่างหนึ่งและดนตรีรับอย่างหนึ่ง

ตัวอย่าง ทำนองร้อง

- - - เอ๊ย	- - - โอ้	- - - -	- - - โอ่	- - - อ	- - นิจจา	- - - เอย
- - - รำ	มำ รำ - รัช	- - - ช	-ลทลรำ-ท	- รำ – ล	- ท รำ ท	- ชลรำ – ล
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- สี – ดา	- - - เอ้ย
- - - -	- - รำ ล	- ซลซ-ล	- ซฟ - ซ	- - - ล	ซลซ-ทรำ-ท	- - - ท
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ตัวอย่าง ทำนองดนตรี

- ม – ร ร ร – ซ	ซ ซ – ล ล ล – ท	- รำ – มำ – รำ – ท	ท ท – ล ล ล – ซ	- - - ล – ล – ล	- ซ - ล – ท – รำ	- มำ – รำ – ท – ล
- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - -	- - - - - - -ฉับ	- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - ฉับ

- ฟ ล ม ฟ ม ร ท	- ล – ท - ร – ม	- ซ – ซ ล ท – รำ	- ม – รำ – ท – ล	- - - มำ - รำ – ท	- - - ล - - - ซ	- - ล ซ – ล – ล
- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - -	- - - - - - -ฉับ	- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - ฉับ

2) เพลงโอ้ชาตรี เป็นชื่อเพลงอันเป็นคีตลักษณ์เฉพาะของบทเพลงจังหวะพิเศษอีกเพลงหนึ่ง ซึ่งมีการขับร้องในวรรณกรรมและบรรเลงดนตรีรับอัตราทวีคูณที่เป็นวิธีเดียวกันกับเพลงโอ้ปี่ ต่างกันในท่วงทีลีลาของทำนองทางร้องและทำนองดนตรีด้วยอารมณ์การเกี้ยวพาราสีของคู่พระนาง

ตัวอย่าง ทำนองร้อง

- - - ยอด	- - - -	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - ยอด	- - - มิ่ง
- - - ลซ	ล ท ล ซ	- - - ซ	- ลซม – ล	- ทลซ - ล	ทลซลรำ- ลซ	- - - ลซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

- - - -	-เป็น-ความ	- - - ใน	- - - เอ๊ย	- - - -	- - - ใจ	- - - จริง
- - - -	- ล – ล	- - - ล	- ซลท – ท	- - - รำ	- - - ล	- - - ล ทลซ
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ตัวอย่าง ทำนองดนตรี

- ฟ ล ม ฟ ม ร ท	- ล – ท - ร – ม	- ซ – ซ ล ท – รำ	- ม – รำ – ท – ล	- - - มำ - รำ – ท	- - - ล – ซ – ม	ร ท – ร – ม – ซ
- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - -	- - - - - - -ฉับ	- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - ฉับ

- ม – ร ร ร – ม	ม ม – ซ ซ ซ – ล	- ท – รำ – ท – ล	ล ล - ซ ซ ซ – ม	- - - ซ – ซ – ซ	- ล – ซ – ม – ร	- ท – ด ร ม – ซ
- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - -	- - - - - - -ฉับ	- - - - - - - -	- - - - - - - ฉิ่ง	- - - - - - - ฉับ

3) เพลงโอ้โลม เป็นบทเพลงที่ว่าด้วยลีลาทางร้อง ดนตรี และวรรณกรรม ในจังหวะพิเศษ $\frac{7}{4}$ ทางดนตรีสากล มีดนตรีรับ สิ่งสำคัญ คือ การตีฉิ่งที่เรียกว่า “ฉิ่งตัด” เช่นเดียวกับเพลงโอ้ปี่และโอ้ชาตรี เป็นคุณลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการขับร้อง ส่วนดนตรีรับแตกต่างจากเพลงโอ้ปี่และโอ้ชาตรี คือ รับในอัตราชั้นเดียวกัน

4) เพลงโอ้โลมสิงโต เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีทำนองเพลงและลีลาทางร้องอยู่ในตระกูลเดียวกันกับเพลงโอ้ปี่ โอ้ชาตรี ด้วยการตี “ฉิ่งตัด” หรือในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{7}{4}$ ทางดนตรีสากล เป็นการรับร้องด้วยดนตรีในอัตราชั้นเดียวกัน ไม่ทวีคูณอัตราทำนองเพลง หากแต่ทำนองทางร้องและทางดนตรีที่มีความงามอีกทำนองหนึ่ง โดยนำเพลงสิงโตเล่นหางทั้ง 2 ท่อน มาตัดทำนองเป็นจังหวะ $\frac{7}{4}$ สำหรับอารมณ์เพลงเป็นการเกี้ยวพาราสี ชื่นชมนางอันเป็นรักใคร่

5) เพลงโอ้ลาวครวญ เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีทำนองเพลงและลีลาทางร้องอยู่ในตระกูลเดียวกันกับเพลง โอ้ปี่ โอ้ชาตรี ด้วยการตี “ฉิ่งตัด” หรือในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{7}{4}$ ทางดนตรีสากล เป็นการรับร้องด้วยดนตรีในอัตราชั้นเดียวกัน ไม่ทวีคูณอัตราทำนองเพลง หากแต่ทำนองทางร้องและทางดนตรีที่มีความงามอีกทำนองหนึ่ง โดยนำเพลงลาวครวญมาตัดทำนองเป็นจังหวะ $\frac{7}{4}$ สำหรับอารมณ์เพลงเป็นการรำพึงรำพัน ครุ่นคิดถึงชายอันเป็นที่รักขณะต้องพลัดพรากด้วยชะตากรรม ชื่นชมนางอันเป็นรักใคร่

6) เพลงโอ้ลาว เป็นทางร้องที่แสดงความเป็นคุณลักษณะเฉพาะและพิสดารในการขับร้องแบบสองไม้ลูกโยนที่ผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจในทักษะกระบวนการ การเชี่ยวชาญการเอื้อนเอ่ย การบรรจุคำร้องและหน้าทับเป็นสำคัญ คีตลักษณ์เฉพาะของเพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้บทร้อง 1 บท เมื่อดนตรีส่งร้องผู้ขับร้องเอื้อนเอ่ยด้วยทำนองขึ้นต้นอันเป็นเอกลักลักษณ์เฉพาะ ที่ต้องใช้วิธีการ “โหนเสียงโยนทำนอง” บางช่วงบางตอนในการเอื้อนเอ่ยและการบรรจุคำร้องในลักษณะตกจังหวะบ้างไม่ตกจังหวะบ้าง เสมือนทำนองลอยไปลอยมาด้วยการหยอดย้อยให้ขวางทำนองบ้าง ตามทำนองบ้าง อย่างไพเราะและมีเสน่ห์ในท่วงทีลีลาเป็นเฉพาะ โดยมีเครื่องหนังตียืนหน้าทับสองไม้และฉิ่งในอัตราสองชั้นเป็นพื้น

7) เพลงโอ้ร่าย เป็นบทเพลงในจังหวะปกติประเภทหน้าทับสองไม้ (ลูกโยน) ที่ว่าด้วยลีลาทางร้อง ดนตรี และวรรณกรรม อันเป็นคุณลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการขับร้องและดนตรีอีกลักษณะหนึ่ง

8) เพลงโอ้บูชากูณฑ์ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (Office of the Royal Society, 2011) ให้ความหมายของคำว่ากูณฑ์ แปลว่า ไฟ หลุมไฟ หม้อไฟ ปราชญ์ทางดนตรีนำคำว่า “กูณฑ์” มาประสมกับคำว่า “โอ้ - บูชา” สมาสคำเป็นชื่อเพลง “โอ้บูชากูณฑ์” เป็นอัตราสองชั้นประเภทหน้าทับสองไม้ ในอารมณ์ร้อนลุ่มกลุ้มอกลุ้มใจดั่งไฟสุม คลั่งไคล้ไหลหลง คิดว่าใช่ในสิ่งที่กระทำสุดท้ายก็เป็นไปตามกรรมลิขิต

6.2.3 เพลงโทน เป็นบทเพลงพิเศษอัตราสองชั้น มีท่อนเดียว เทียบได้ในตระกูลหน้าทับปรบไก่ ใช้กลองแขกตีกำกับจังหวะหน้าทับเป็นหน้าทับพิเศษ เรียกว่า “หน้าทับบะหลิ่ม” หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หน้าทับขึ้นม้า” ที่ใช้ในการขับร้องเฉพาะกับตัวละครที่มีฐานันดรศักดิ์ อย่างอิเหนาในอากัปกิริยาการรำเดี่ยวบนพาหนะทรง ท่วงทำนองเพลงเป็นทางขับร้อง มีความสง่างามในลักษณะ “สองชั้นฉาย” เพลงนี้ไม่มีดนตรีนำและดนตรีรับ จึงเป็นการอวดทำนองทางร้อง อวดทำนองหน้าทับโดยเฉพาะคนเครื่องหนังต้องมีสมาธิในการเข้าหน้าทับกับการขับร้องอย่างถูกต้องตามบัญญัติ การเข้า “หน้าทับขึ้นม้า” กับเพลง “โทน” ไม่ว่าจะเป็นเพลงโทนพาหนะใด เมื่อผู้ขับร้องขึ้นต้นว่า

รถ.....เอย....รถ.....เอย....ทรง
ม้า.....เอย....ม้า.....เอย.....ต้น
ช้าง....เอย....ช้าง...เอย....ทรง

การบรรจุเพลงนี้แต่โบราณใช้คำว่า “โทน หรือ รำโทน” ผู้ขับร้องจะร้องเพลง “โทน” ใด ให้สังเกตบทร้องหรือวรรณกรรมว่าเป็นพาหนะใด เช่น บทร้องขึ้นต้นว่า “รถทรง” คือ โทนรถ บทร้องขึ้นต้นว่า “ม้าต้น” คือ โทนม้า บทร้องขึ้นต้นว่า “ช้างทรง” คือ โทนช้าง ไม่ว่าจะเป็น “โทน” พาหนะใด ใช้กลองแขก “หน้าทับบะหลิ่ม หรือ ขึ้นม้า” ตีกำกับจังหวะหน้าทับตามบัญญัติต่อหนึ่งบาทหรือต่อหนึ่งท่อน มีหน้าทับ ดังนี้

หน้าทับบะหลิ่ม หรือ ขึ้นม้า

- - ต ต	- นฺ – นำ	- นฺ – นำ	- นฺ – นำ	- ต – ต	- ต - ต	- - - ท	- ต - ท
- ต – ต	- ต – ต	- - - ท	- ต – ท	- ต – ต	- ท ต ท	ต ท – ต	- นฺ – นำ
- ต – ท	- ต – ต	- ท – ต	- ต – ท	- - ต ต	- นฺ - นำ	- นฺ – นำ	- นฺ - นำ
- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท – ต	- นฺ – นำ	- ต – ท	- ต - ต	- ท – ต	- ต - ท

ผู้ตีกลองแขกต้องเข้าหน้าทับให้พอดีในจังหวะแรกว่า /-นฺ-ต/-ต-ท/ เสียง “ทั่ง” จะตรงกับคำว่า “ทรง” หรือ “ต้น” จากนั้นก็ตีหน้าทับ “หน้าทับบะหลิ่ม หรือ ขึ้นม้า” ไปกับทางร้อง จะตีกี่เที่ยวของหน้าทับก็ตาม เมื่อผู้ขับร้อง ร้องจบ 1 คำ จึงเท่ากับหนึ่งท่อนเพลง ฉะนั้นผู้ตีกลองแขกต้องหมดหน้าทับให้พอดีกับทางร้อง ด้วยเสียงสุดท้ายปลายหน้าทับขึ้นม้าว่า “ทั่ง” จึงถูกต้องตามบัญญัติ เมื่อบทวรรณกรรมยังไม่หมด ให้ผู้ขับร้องดำเนินในคำต่อไปจนจบการบรรจุเพลง “โทน” ส่วนหน้าทับก็ตีกลับต้นต่อไปกับทางร้องจนจบ

ตัวอย่าง เพลงโทนช้าง

- - - -	- - - ม้า	- - - -	- - - เอย
- - - -	- - - รำ	- ท รำ ท	-ลซลท-ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - รำ ท	- ลทล-ล	- - - ท	- ลทล-ล	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ล – ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม้า	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้น
- - - -	- - - ล	- - - ท	- รำ – รำ	- - - ท	- - รำ ล	- - - ท	- ลซ - ลซล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- จฺ – ต	- ต – ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผ่าน	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ล	- - - ท	- รำ – ล	- - - ท	ลซลท-ท	- - รำ ท	- ลทล- ล
- - ต ต	- จฺ – จำ	- จฺ – จำ	- จฺ – จำ	- ต – ต	- ต – ต	- - - ท	- ต – ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ขำ	- - - ขน
- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- ลซฟม-ม	- - - ท	- รำ – ท
- ต - ต	- ต – ต	- - - ท	- ต – ท	- ต – ต	- ท ต ท	ต ท – ต	- จฺ – จำ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - รำ	- - - ท	- - รำ ท	- ล รำ ล	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ล – ซ
- ต – ท	- ต – ต	- ท – ต	- ต – ท	- ท – ต	- จฺ – จำ	- จฺ – จำ	- จฺ – จำ

- - - -	- - - -	- - - -	- - สลับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สี
- - - -	- - - ล	- - - ท	- รำ ท ล	- - - ท	- - รำ ล	- - - ท	- ลซ – ลรำล
- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท – ต	- จฺ – จำ	- ต – ท	- ต – ต	- ท – ต	- ต – ท

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

7. การสรุปผลและการอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

บทเพลงจังหวะปกติและบทเพลงจังหวะพิเศษ ล้วนมีความสมบูรณ์ทั้งทางดนตรีและนาฏศิลป์ โดยเฉพาะบทเพลงจังหวะพิเศษที่ใช้ในการแสดง มีความโดดเด่นของทำนองทางร้องและทำนองทางดนตรี ตลอดจนหลักวิธีการปฏิบัติ แสดงความเป็นคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะของจังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับลีลาทางร้อง ในทางดนตรีและทางร้องโดยสังคีตยากรได้ประดิษฐ์ไว้เป็นศิลปะเฉพาะ ดังนี้

1) บทเพลงในจังหวะปกติที่ไม่มีหน้าทับตีกำกับ และไม่มีดนตรีรับ ใช้กรับตีเป็นเครื่องประกอบจังหวะอย่างถูกต้องตามบัญญัติ ประกอบด้วย เพลงร่าย (ใน) เพลงร่าย (นอก) เพลงรื้อร่าย และมีหน้าทับตีกำกับ ใช้เครื่องหนังโทนชาตรี กลองชาตรีตีเป็นหน้าทับกำกับจังหวะบอกสัดส่วนวรรคตอนของทำนองเพลงเป็นสำคัญ ประกอบด้วย เพลงร่ายชาตรี 1 เพลงร่ายชาตรี 2 เพลงร่ายชาตรี 3

2) บทเพลงในจังหวะพิเศษเทียบได้กับจังหวะสากล $\frac{7}{4}$ ตีจังหวะฉิ่งที่เรียกว่า “ฉิ่งตัด” ไม่มีหน้าทับตีประกอบ มีดนตรีรับ ประกอบด้วย เพลงโอ้ปี่ เพลงโอ้โลม โอ้โลมสิงโต เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้ลาวครวญ และที่เป็นบทเพลงในจังหวะปกติ มีหน้าทับตีกำกับ แสดงความเป็นคุณลักษณะเฉพาะและพิสดารในการขับร้องแบบสองไม้ลูกโยน มีดนตรีรับ ประกอบด้วย เพลงโอ้ลาว เพลงโอ้ร่าย เพลงโอ้บูชากูณฑ์

3) บทเพลงในจังหวะปกติแต่มีความเป็นพิเศษ มีหน้าทับตีประกอบกับบทเพลงใช้หน้าทับพิเศษ “บะหลิ่ม หรือ ขึ้นม้า” ตีกำกับจังหวะเป็นจารีต เพียงแต่ไม่มีดนตรีรับ เป็นการอวดวรรณกรรม ทางร้องหน้าทับ ท่ารำ ประกอบด้วย เพลงโทนรถ เพลงโทนม้า และเพลงโทนช้าง

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประกอบการแสดงละคร ในเพลงร่าย เพลงโอ้ และเพลงโทน นับว่าเป็นการคลี่คลายทางวิชาการเกี่ยวกับกลุ่มเพลงจำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นบทเพลงอันทรงคุณค่าในลักษณะเฉพาะทางดนตรีและความสัมพันธ์ของเพลงประกอบการแสดงละคร ซึ่งผู้บรรเลงดนตรีจะต้องมีองค์ความรู้ทั้งในด้านหน้าทับ ทางร้อง จังหวะ และเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์และส่งเสริมสนับสนุนการแสดงให้เกิดอรรถรสด้วยบทเพลงอันไพเราะ ความสัมพันธ์ดังกล่าวสอดคล้องกับ ภาณุภัค โมกขศักดิ์ (Mokhasak, 2015) ที่ได้ศึกษาประเด็นการขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร กล่าวว่า องค์ประกอบในการขับร้องประกอบการแสดงโขนละครมีองค์ประกอบ 3 ส่วนด้วยกัน คือ 1) คำร้อง หรือบทร้อง ซึ่งตัดทอนหรือคัดลอกมาจากวรรณคดี ปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสมเรียกว่า “บทละคร” 2) ทำนองร้อง เดิมเรียก “ลำหรือลำนำ” เป็นทำนองที่บรรจุในบทละครตามอารมณ์ เหตุการณ์ และอากัปกิริยาของตัวละคร 3) จังหวะ คือ มาตราส่วนกำหนดระยะห่างของการดำเนินทำนองดนตรีหรือขับร้อง ประกอบด้วย จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

8. ข้อเสนอแนะงานวิจัย (Research Suggestion)

ผู้วิจัยพบว่าสำนักการสังคีตและวิทยาลัยนาฏศิลปได้เก็บรักษาบทเพลงประกอบการแสดงละครไว้เป็นสมบัติเพื่อการอนุรักษ์และสืบทอดอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นบทเพลงที่มีความพิเศษอื่น ๆ ที่ใช้ในการประกอบการแสดงยังมีให้ศึกษาค้นคว้าอีกมาก ผู้วิจัยจึงเห็นควรให้มีการวิจัยต่อไปเพื่อให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการต่อไป

9. เอกสารการอ้างอิง (References)

Mokhasak, P. (2015). *A Particular Characteristic of Singing in Khon and Lakorn. National Academic Conference 'Natya Wannakadee Samosorn': Interdisciplinary of Drama Literature*, 18 September 2015 at concert hall, 2nd floor, Chulabhorn Phisan Building, Faculty of Humanities, Kasetsart University. https://kukr.lib.ku.ac.th/kukr_es/BKN/search_detail/result/311817. [in Thai]

Office of the Royal Society. (2011). *Royal Society Dictionary, B.E. 2554*. dictionary.orst.go.th. https://dictionary.orst.go.th/. [in Thai]

Virunrak, S. (2004). *Principles of Dance Performance.* (2th ed.). Bangkok: Chukalongkorn University Press (CUPRINT). [in Thai]

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์